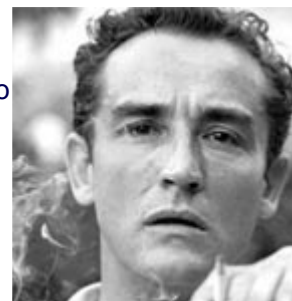


Emanuela Agostini

Interpreti maschili del Novecento italiano. Parte I. Vittorio Gassman

Data di pubblicazione su web 01/09/2011



Con questo saggio inauguriamo una serie di interventi dedicati agli interpreti maschili che nel Novecento proseguono la tradizione del teatro d'attore in contrapposizione al teatro di regia. In questa prima occasione proponiamo un profilo di Vittorio Gassman.

1. L'attore^[1].

Vittorio Gassman nasce il 1° settembre 1922 a Genova. Il padre, Heinrich (Enrico), ingegnere, è di nazionalità tedesca; la madre, Luisa Ambron, casalinga, è invece di origine pisana. Vittorio trascorre a Genova i suoi primi cinque anni di vita. Nel 1928, dopo un breve periodo di residenza a Palmi in Calabria dove il padre è impegnato con il lavoro, la famiglia si stabilisce definitivamente a Roma.

Unico "erede" maschio della dinastia Gassman (il padre aveva sei sorelle), piuttosto timido e insicuro, è vezzeggiato sia dai genitori sia dalla sorella maggiore Mary (Maria Luisa, nata a Karlsruhe nel 1917). Fin da bambino Vittorio rivela una forte passione per la lettura e le poesie, che memorizza con innata facilità. Si diverte inoltre a realizzare con la sorella spettacoli di teatro di marionette, come ad esempio un'edizione familiare di *Una partita a scacchi* di Giuseppe Giacosa. La passione per il teatro nascerà però in lui solo tardivamente: per tutta l'adolescenza alla visione di spettacoli teatrali (cui la madre e la sorella si sottopongono frequentemente nel fine settimana) preferisce lo sport, cui si dedica insieme al padre.

Nel 1936, a soli cinquant'anni, Heinrich Gassman muore. Luisa Ambron è costretta a tornare a lavorare come maestra elementare. Anche Mary interrompe gli studi per un posto da dattilografa. Nell'interiorità del figlio maschio adolescente la figura del padre è mitizzata; la sua assenza rafforza il legame con la madre, dotata di un carattere dominante, invadente, possessiva, ma anche premurosa, complice, capace di intuire, tra l'altro, il potenziale artistico del figlio e di indirizzarne la carriera.

Al Liceo Torquato Tasso Gassman stringe amicizie significative con Luigi Squarzina e Carlo Mazarella. Sotto la guida del professor Vladimiro Cajoli rafforza il suo interesse per la letteratura e svolge la sua prima esperienza di recitazione come protagonista di una versione radiofonica di *L'uomo dal fiore in bocca* di Luigi Pirandello. L'amore per la "parola" e la scrittura è suggellato nel 1941 dalla pubblicazione, presso le edizioni Il Sagittario, di una breve raccolta

poetica, *Tre tempi di poesia*, preceduta dall'introduzione di Luigi Squarzina, destinata principalmente a parenti e conoscenti.

Anche l'attività sportiva ha un peso decisivo sulla formazione di Gassman. Nel 1939 inizia a giocare a pallacanestro per la società sportiva Parioli giungendo in serie A e a giocare alcune partite nella Nazionale universitaria. La lunga pratica sportiva incide notevolmente sul suo successivo atteggiamento verso la recitazione, non solo perché l'attore al suo debutto può contare su uno "strumento", il corpo, forte e al tempo agile, ma anche perché da essa Gassman mutua la necessità di una continua autodisciplina e di un allenamento costante in vista del risultato.

Dopo la maturità, nel 1941 continua a giocare a pallacanestro e si iscrive alla Facoltà di giurisprudenza. Non sente nessuna particolare vocazione al teatro, ma su insistenza della madre, che probabilmente proietta sul figlio le proprie ambizioni artistiche represses in gioventù, partecipa alle selezioni per la Regia Accademia d'Arte drammatica. I commissari d'esame (Silvio d'Amico, Orazio Costa, Nera Carini, Wanda Capodaglio, Mario Pelosini, Guido Salvini), pur individuando nell'imponente altezza un possibile ostacolo alla sua carriera, lo giudicano idoneo premiandolo anche con una borsa di studio di quattrocento lire al mese.

Iscrittosi senza convinzione, si getta negli studi con dedizione. Mario Pelosini gli apre le porte della dizione poetica. Orazio Costa gli svela il «rapporto correlato, ma spesso anche contrastante, che esiste tra il valore puramente comunicativo della parola e quello espressivo»^[2]. Di lui Gassman ammira inoltre la capacità di dirigere gli attori come regista e pedagogo. Altra apprezzata maestra è Wanda Capodaglio. Fra tutti gli insegnanti quello che però influenza maggiormente Gassman è Silvio d'Amico che inizia i suoi allievi alla storia del teatro fornendo al tempo stesso gli strumenti per "leggere" quello contemporaneo.

A rendere più entusiasmante la frequentazione dell'accademia romana è anche il gruppo molto affiatato di compagni con cui Gassman condivide l'esperienza: Luciano Salce, Adolfo Celi, Nino Dal Fabbro, Vittorio Caprioli, Alberto D'Aversa, Luigi Squarzina e Carlo Mazzarella. Ai progetti e alle aspirazioni del "gruppo" Gassman dedicherà un romanzo, *L'educazione teatrale*, scritto nel 1946 a quattro mani con Luciano Salce e rimasto inedito fino al 2004.

Tra il primo e il secondo anno d'accademia Gassman prende parte ai saggi *Don Giovanni Tenorio* di José Zorrilla, *Agnese Bernauer* di Federico Hebbel e *Le nozze* di Anton Pavlovič Čehov. Il percorso di studi si interrompe una prima volta nel 1943 a causa del conflitto mondiale quando l'aspirante attore è chiamato a prestare servizio militare a Forlì. A causa di una pleurite (che nella sua autobiografia Gassman dice di aver fatto di tutto per contrarre) e, presumibilmente, della capacità della madre di impietosire i superiori, dopo non molto tempo ha la possibilità di tornare a casa per un periodo di tre mesi.

Di nuovo a Roma, fa a tempo ad inserirsi nel saggio del secondo corso dell'accademia, un allestimento "clandestino", rielaborato in chiave antifascista, di *L'opera dei mendicanti* di John Gay, diretto dall'allievo-regista Vito Pandolfi. A Gassman è affidata la parte di Mackie Messer, segno della posizione di preminenza del giovane attore tra i compagni di studi. Il tempo di preparazione del saggio

coincide anche con quello della "scoperta" di quella che diverrà la sua prima moglie, Nora Ricci, anche lei allieva dell'accademia, appartenente a un'importante famiglia d'arte in quanto figlia di Renzo Ricci e di Margherita Bagni (a sua volta nipote di Ermete Zacconi).

Proprio Nora lo sprona a cogliere al volo la prima occasione di debutto in una compagnia professionale: nel luglio 1943, Gassman abbandona definitivamente gli studi per raggiungere a Milano la compagnia Alda Borelli rimasta d'improvviso sprovvista del primo attor giovane a seguito dell'abbandono di Gianni Agus in forte attrito con la capocomico. Sostenuto da una memoria di ferro, in pochi giorni Gassman è pronto ad affiancare l'attrice recitando nella parte di Roberto in *La nemica* di Dario Niccodemi. Il pubblico gli dedica applausi di approvazione.

Conclusasi questa esperienza, il giovane attore rientra a Roma dove ottiene una proroga alla sua licenza militare. Secondo quanto narrato nella sua autobiografia, nella stessa estate Carlo Ponti gli propone una scrittura cinematografica, promettendogli di occuparsi della richiesta dei successivi permessi presso l'autorità militare. Tinto di biondo partecipa, presso il castello di Arsoli nel Lazio, alle prime riprese del film tratto dal romanzo di Luciano Zucconi, *La freccia nel fianco*, diretto da Alberto Lattuada, con Mariella Lotti e Massimo Serato. L'andamento della guerra provoca l'interruzione della produzione del film: la *troupe* si scioglie. Lattuada lo finirà solo due anni dopo sostituendo Gassman con Leonardo Cortese.

Mentre nella penisola si consumano alcune delle pagine più tragiche della storia d'Italia, il giovane attore raggiunge la capitale dove, rintracciati alcuni dei compagni di studi, ai primi di settembre recita negli spettacoli organizzati da Plinio De Martiis nella Compagnia della nuova scena diretta da Mario Landi e Luigi Squarzina. Il gruppo si esibisce in tre recite (due delle quali svolte presso il cinema Mazzini e una al Teatro delle Arti) degli atti unici cecoviani *Una domanda di matrimonio*, *L'anniversario* e *L'orso*.

Nell'accidentata stagione teatrale 1943-1944 collabora con la Compagnia Elsa Merlini che opera a Roma. Dopo la rappresentazione di una novità (forse una commedia intitolata *Maria*) fischiata dal pubblico e destinata ad essere dimenticata, Gassman ottiene un successo personale nell'allestimento al Teatro Eliseo della commedia *Nel suo candore ingenuo* di Jacques Deval, e una conferma delle sue qualità in *Ma non è una cosa seria* di Luigi Pirandello, in cui veste i panni di Memmo Speranza.

Nella primavera del 1944 Gassman e Nora Ricci sono entrambi scritturati nella Compagnia Adani-Carraro-Calindri in procinto di partire per il nord Italia. Il 12 aprile 1944, anche per assicurare una parte della famiglia di Nora che vedeva di mal occhio la loro comune partenza, i due giovani attori si sposano. Subito dopo, il 6 maggio 1944 al Teatro della Pergola di Firenze, Gassman interpreta la parte di Albert nell'allestimento di *Agnese Bernauer* di Friedrich Hebbel diretto da Corrado Pavolini e Giulio Pacuvio per il Maggio Musicale Fiorentino. Raggiunge poi Milano con l'Adani-Carraro-Calindri. L'asse portante della formazione è costituito dalla sua prima attrice, da Ernesto Calindri e da Tino Carraro. Altra presenza di rilievo, nella funzione di direttore, è quella di Ernesto Sabbatini, un attore di tradizione cui Gassman riconosce di aver "rubato" diversi trucchi del mestiere.

A causa delle vicende belliche (nel mese di giugno 1944 l'ingresso delle truppe alleate a Roma e in agosto la liberazione di Firenze), la compagnia si trova isolata oltre la Linea Gotica ed è pertanto costretta a rimanere prevalentemente in Lombardia. Non potendosi spostare, per attirare nuovo pubblico a teatro, gli attori variano continuamente il repertorio, ricorrendo inevitabilmente, per economizzare gli sforzi, ai criteri tradizionali della distribuzione delle parti per ruoli. A Gassman spettano tutte le parti di uomini giovani, spesso sportivi e alla moda. Tra i numerosi spettacoli molti sono di impianto tardo-ottocentesco (si recupera, ad esempio, *La signora dalle camellie*). *Testa o croce* di Louis Verneuil e soprattutto *Tre rosso dispari* di Denys Amiel sono i maggiori successi. *Maria Stuarda* di Friedrich Schiller e *Un giorno di nozze* di Edouard Bourdet valgono a Gassman i primi applausi a scena aperta.

Se il lavoro dà a Gassman una certa soddisfazione immediata, ma non grandi stimoli artistici, le vicende familiari si fanno progressivamente più critiche. Sono tempi di ristrettezze: tutti i guadagni vanno a coprire le spese della pensione Garra dove i Gassman risiedono, frequente "teatro" di accesi litigi della coppia e del sonnambulismo notturno di lui. Nella stagione successiva (1944-1945) Gassman ottiene il nome in ditta e un aumento di paga che gli permette di trasferirsi al più prestigioso Hotel Continental. Questo non evita però l'acuirsi della crisi coniugale. Le sue infedeltà suscitano la gelosia della moglie. Le tensioni e i dissapori sono seguiti da temporanei riavvicinamenti e pacificazioni di cui è il segno la nascita della figlia Paola, il 29 giugno 1945.

Al momento del lieto evento i Gassman si trovano ancora a Milano dove l'attore continua a recitare con la stessa compagnia presso il Teatro Mediolanum. L'atmosfera culturale che si respira in città è però profondamente cambiata rispetto all'epoca del loro arrivo: il 25 aprile, insieme alla liberazione politica italiana, aveva portato "un vento" nuovo anche nei teatri. Lo stesso Gassman aveva partecipato ai comizi organizzati nei maggiori teatri per immaginare la rinascita culturale italiana, salutando con gioia la possibilità di aprirsi a un nuovo repertorio. Le sue contestazioni dirette ai "vecchi tromboni" del teatro italiano gli avevano tra l'altro attirato le critiche del suocero Renzo Ricci che in quell'occasione lo aveva apostrofato come "guitto implume".

Nel contesto di rinnovamento seguito alla liberazione si colloca l'incontro con Luchino Visconti, cognato di Laura Adani (in quanto moglie di Luigi Visconti), che nella stagione 1945-1946 firma la regia di alcuni spettacoli della Compagnia Adani-Calindri-Carraro-Gassman, finalmente in grado di recitare anche a Roma. L'impatto di Visconti è definito da Gassman «galvanizzante»: «Portava addosso il fascino della nobiltà autentica, e un rigore fino allora ignoti a me e al resto del teatro italiano. Per prima cosa sopprime fisicamente il suggeritore; voleva tutto perfetto documentato, vero. Per il dettaglio di un mobile o di una stoviglia, era capace di sospendere le prove per due ore, mentre i trovarobe si sguinzagliavano terrorizzati nelle boutique degli antiquari. Per il testo di [Erskine] Caldwell, coprì tutto il palcoscenico di terriccio, e ci fece mangiare quintali di rape»^[3]. Gli allestimenti viscontiani (*La via del tabacco* di John Kirkland da un romanzo di Erskine Caldwell, *La macchina da scrivere* di Jean Cocteau e *Adamo* di Marcel Achard) colpiscono il pubblico per il rigore e lo dividono per le tematiche affrontate. Un certo scandalo è provocato soprattutto da *Adamo*, incentrato sullo scontro tra un direttore d'orchestra omosessuale cinquantenne (interpretato da un Gassman

imparrucato e opportunamente invecchiato) e una donna (Laura Adani). L'attore ricorda: «fu una prima tempestosa, perché ci furono delle provocazioni, dei risentimenti moralistici, e poi sessanta chiamate, perché era un periodo accessissimo, in cui il teatro veramente viveva battaglie straordinarie»^[4].

Dopo l'intensa esperienza con Visconti, Gassman sente il bisogno di staccarsi dalla compagnia in cui aveva militato per circa un biennio. Il rientro nella città natale lo aveva portato a riallacciare i rapporti con i suoi ex maestri e compagni d'accademia, in particolare con Guido Salvini. Proprio questo regista nell'aprile 1946 lo dirige, insieme a Laura Solari, in *Rebecca* di Daphne du Maurier, spettacolo che vale al giovane attore una decisa stroncatura della critica. Altro episodio del periodo è l'allestimento al Teatro Arlecchino del primo testo teatrale di Ennio Flaiano, *La guerra spiegata ai poveri*, con Plinio De Martis, Ninì Pirandello e Carlo Mazzarella.

Allo stesso periodo risale, dopo la "falsa partenza" con *La freccia nel fianco* del 1943, l'effettivo esordio di Gassman nel cinema in *Preludio d'amore* (1947) di Giovanni Paolucci, cui seguono *Daniele Cortis* (1947) di Mario Soldati (capitolo finale, dopo *Piccolo mondo antico* e *Malombra*, di una trilogia ispirata ai romanzi di Antonio Fogazzaro), *Le avventure di Pinocchio* (1947) di Giannetto Guardone, *La figlia del capitano* (1947) di Mario Camerini e *L'ebreo errante* (1948) di Goffredo Alessandrini, di cui Gassman è il protagonista.

Anche grazie ai proventi ottenuti dai film, nella stagione teatrale 1947-1948 Gassman è in grado di fondare una compagnia propria in società con Evi Maltagliati. Il neo-capocomico raccoglie attorno a sé diversi amici fidati tra Luciano Salce e Luigi Squarzina, attore e regista dello spettacolo d'esordio della compagnia, *Tutti miei figli* di Arthur Miller. Con ottimo intuito, scrittura inoltre due promettenti allievi dell'Accademia d'Arte drammatica: Tino Buazzelli, che si mette in luce immediatamente nella parte di Joe Keller in *Tutti i miei figli*, e Nino Manfredi, cui sono affidate in altri spettacoli parti da attor giovane con risultati ancora immaturi. L'esperienza con questa compagnia costituisce il banco di prova su cui Gassman testa le sue capacità direttive. L'andamento della stagione è buono e il bilancio si chiude in attivo. *L'aquila a due teste* di Jean Cocteau, pièce scelta per la prima attrice, ha un ottimo esito; lo stesso vale per la commedia *Tre rosso dispari* di Denys Amiel, in cui Gassman si era già cimentato ai tempi dell'Adani-Calindri-Carraro-Gassman e che evidentemente, a questa altezza cronologica, è considerata da Gassman un suo "cavallo di battaglia". Incerta è invece l'accoglienza di *Antony* di Alexandre Dumas padre, primo spettacolo per il quale Gassman si occupa anche della traduzione e dell'adattamento del testo. La passione per la scrittura di Gassman, di cui la rielaborazione drammaturgica di *Antony* è segno, produce anche il racconto *Luca de' numeri* (pubblicato su «La Fiera letteraria», 28 dicembre 1952) che riceve nel 1947 il Premio Fogazzaro.

Al cinema Gassman partecipa alle riprese di *Riso amaro* di Giuseppe De Santis, con Silvana Mangano. Il grande successo internazionale del film, uscito nel 1949, contribuisce a fissare la sua immagine come quella di un attore adatto ad interpretare sul grande schermo la parte del "cattivo" che infatti gli viene continuamente assegnata nelle successive prove cinematografiche. Per questa ragione, a dispetto di un discreto contributo apportato dalla pellicola alla sua fama, negli anni della maturità l'attore esprimerà un senso di fastidio verso *Riso amaro*. A rendere più stridente il ricordo del periodo di lavorazione di questo film contribuiscono anche motivazioni non professionali: al

ritorno dal set Nora Ricci gli comunica di aver deciso di separarsi da lui. Tra "rilanci" e "nuovi tentativi", la separazione non si compirà immediatamente, ma sarà irreversibile.

Non gli affetti, non il cinema, ma il teatro è il terreno di gioco più congeniale al giovane Gassman. La sua "consacrazione" è sancita, tra l'estate e l'autunno 1948, dal coinvolgimento nella prestigiosa *tournee* a Parigi e a Londra degli spettacoli diretti da Guido Salvini, organizzata dalla Biennale di Venezia. In *Edipo Re* di Sofocle recita al fianco di due "mostri" sacri del teatro italiano, il suocero Renzo Ricci (Edipo) e Ruggero Ruggeri (Tiresia), impressionando la critica per sua interpretazione del messaggero. Di *Cristo ha ucciso!* di Gian Paolo Callegari è il protagonista. Ormai Gassman è considerato l'attore più promettente della sua generazione, il futuro del teatro italiano.

Per la stagione 1948-1949 entra a far parte della compagnia diretta da Luchino Visconti presso il Teatro Eliseo di Roma. Sono spettacoli rimasti memorabili come *Rosalinda o Come vi piace* di William Shakespeare, con scene e costumi di Salvador Dalì, in cui Gassman interpreta Orlando, e *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams in cui l'attore, sempre più riconosciuto e stimato, dà un'interpretazione intensa del personaggio di Stanley Kowalski, condividendo il palco con le superbe Rina Morelli (Blanche Du Bois) e Vivi Gioi (Stella Kowalski).

La collaborazione con Visconti, avviata con soddisfazione per entrambi, trova un brusco arresto con *Oreste* di Vittorio Alfieri. Le prove della tragedia, allestita su proposta di Gassman, si svolgono in un clima di crescente polemica. Il narcisismo dell'interprete si scontra con l'autoritarismo del regista. L'accoglienza trionfale riservata dal pubblico all'attore e le parole di disapprovazione di una parte della critica per l'eccessiva monumentalità della messinscena viscontiana, in collisione con l'asciuttezza del testo, acuiscono la loro contrapposizione.

Nell'estate del 1949, nel Giardino di Boboli a Firenze, va in scena *Troilo e Cressida* di Shakespeare, uno spettacolo molto suggestivo, anche grazie alle scenografie di Franco Zeffirelli e Piero Calinterna. È l'ultimo atto del comune impegno di Gassman e Visconti. Il giovane attore scalpita per avere maggiore autonomia. Desidera infatti intraprendere un percorso che lo porterà ad assumere su di sé la completa responsabilità degli spettacoli: inizialmente lavorando con registi con cui può stabilire un rapporto di reciprocità e, in seguito, facendosi carico in prima persona anche della regia.

Per il momento, rotto il legame con Visconti, l'attore gira in estate al Cairo *Lo sparviero del Nilo* (1950) di Giacomo Gentilomo. Si tratta di una delle numerose pellicole in cui Gassman recita ora, come già in *Riso amaro*, nella parte del "cattivo", ora in quella di "innamorato" in costume storico o esotico. Appartengono a questa "serie" di produzioni *I fuorilegge* (1950) di Aldo Vergano, *Il leone di Amalfi* di Pietro Francisci (1951), *La corona negra* (1950) di Luis Saslawsky, *Anna* (1952) di Alberto Lattuada, con Silvana Mangano. Nel cast di alcuni di questi film Gassman recita insieme alla sua nuova compagna, Elvy Lissiak, ex *soubrette* della rivista con Ugo Tognazzi *Paradiso per tutti*.

Se si eccettua un allestimento di *Spettri* di Henrik Ibsen improvvisato al Cairo durante le riprese del film *Lo sparviero del Nilo*, Gassman torna in teatro nella primavera del 1950 diretto da Guido Salvini in *Le*

baccanti di Euripide e *I persiani* di Eschilo al Teatro greco di Siracusa. È soprattutto l'interpretazione del monologo del messo nei *Persiani* a suscitare l'entusiasmo di pubblico e critica. Ancora nel 1950 l'attore partecipa alle celebrazioni goethiane presso il Castello di Malcesine (Verona) interpretando Oreste nell'*Ifigenia in Aulide* di Johann Wolfgang von Goethe.

Nella stagione 1950-1951, Gassman, Salvini, Edda Albertini e Massimo Girotti fondano la Compagnia del Teatro Nazionale che sarà diretta da Guido Salvini: una formazione che raccoglie un organico di estrema qualità (basti pensare che tra i gli attori di secondo piano annovera Arnaldo Foà e Giorgio Albertazzi). Gassman, oramai pienamente affermato come interprete e legato a Salvini da un rapporto "filiale", ha anche la funzione di capocomico e tende ad acquisire un peso sempre più rilevante nella conduzione della compagnia. Il *Peer Gynt* di Henryk Ibsen costa a Gassman, nella doppia funzione di attore e regista, un'incredibile fatica che è però compensata dal risultato. Dopo *Gli straccioni* di Annibal Caro diretto da Salvini, sotto la guida dello stesso regista Gassman recita in un'edizione di *Romeo e Giulietta* che considera fra le «peggiori della storia del teatro europeo»^[5]. Con Luigi Squarzina ha invece una parte da caratterista divertente in *Detective Story* di Sidney Kingsley.

Nel 1951, al ritorno da una fortunata *tournee* in America latina (Buenos Aires, Rio de Janeiro, Montevideo, San Paolo) che aveva concluso con la fine della sua relazione con Elvy Lissiak, al Teatro Valle di Roma Gassman conosce Shelley Winters, diva americana lanciata dal film *A Place in the Sun* di George Stevens. L'incontro provoca una svolta sentimentale e professionale. Poco tempo dopo Gassman la raggiunge negli Stati Uniti. Sotto la guida della nuova compagna l'attore osserva, con iniziale curiosità e interesse, lo *star system* americano. Dopo solo pochi mesi di convivenza il 28 aprile 1952 i due attori si sposano a Ciudad Juárez nel nord del Messico. Il legame con Shelley Winters apre a Gassman le porte di Hollywood: la sua prima interpretazione nel cinema americano, in *Il muro di vetro* (*The Glass Wall*, 1952) di Maxwell Shane, è quella di Peter, un emigrato clandestino in America. Il personaggio ben si concilia con l'inglese ancora approssimativo dell'attore spera rappresenti l'inizio di una brillante carriera negli Stati Uniti. Un altro motivo di soddisfazione del periodo è la realizzazione di un *recital* presso il Circle Theatre alla presenza "dell'olimpico" di Hollywood, Charlie Chaplin incluso. Proficue per la sua formazione culturale sono inoltre le incursioni all'Actors Studio e le lunghe conversazioni con Charles Laughton.

Le forti aspettative affettive e professionali di Gassman si vanificano però molto presto. Il rapporto con la moglie diviene burrascoso. L'importante contratto di sette anni con la Metro Goldwyn Mayer (MGM) si rivela un'arma a doppio taglio: può placare la sete di denaro e di fama dell'attore, ma non quella artistica. I film che seguono a *Il muro di vetro* (nel 1952 *L'urlo dell'inseguito*, [*Cry of Hunted*], di Joseph H. Lewis; nel 1953 *Sombrero* di Norman Foster e *Rapsodia* [*Rhapsody*], di Charles Vidor) mortificano infatti le sue aspirazioni e lo lasciano amareggiato. I sei mesi del 1952 che Gassman trascorre in Italia accrescono la sua insofferenza per il contratto con la MGM e più generalmente per la sua vita americana. Proprio nella stagione 1952-1953 Gassman è infatti fondatore del Teatro d'Arte Italiano, esperienza che segnala la sua volontà di impegnarsi in prima persona in progetti artistici culturalmente rilevanti.

Il Teatro d'Arte Italiano, la cui direzione è assunta in forma congiunta da Vittorio Gassman e Luigi Squarzina senza distinguere la responsabilità della regia dei singoli spettacoli, si propone di diffondere il repertorio classico e quello italiano contemporaneo. Il suo primo spettacolo, il 28 novembre 1952, è *Amleto*. La critica valuta positivamente la decisione di ridurre al minimo i tagli al testo shakespeariano e la corrispondenza tra l'età di Amleto e quella dell'interprete, raramente verificatasi sulle scene italiane. Parole d'approvazione sono ad esempio espresse da Silvio d'Amico che (nella recensione dello spettacolo *Un Amleto coi fiocchi al Valle*, in «Il Tempo», 29 novembre 1952) saluta «la rivelazione di un attore nuovo, unita a una delle più felici affermazioni della nascente regia italiana». Per Gassman, trentenne, *Amleto* segna il passaggio alla maturità artistica: non più promessa del teatro italiano, apprezzato per le doti fisiche non meno che per il suo talento, ma attore definitivamente affermato. Tra coloro che recensiscono lo spettacolo c'è anche Luciano Lucignani con il quale l'attore istaura in questa occasione un'amicizia duratura che avrà dirette conseguenze sui suoi progetti teatrali futuri.

Più contrastato di *Amleto* è *Tieste* di Seneca, nel quale Gassman recita insieme ad Annibale Ninchi. Proprio durante una delle repliche di questo spettacolo, il 14 febbraio 1953, viene dato al pubblico l'annuncio della nascita negli Stati Uniti della figlia di Gassman e Shelley Winters, Vittoria. L'evento non distoglie l'attore dai suoi impegni teatrali che proseguono come da calendario. La commedia *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina è una piacevole conferma del Teatro d'Arte Italiano. Nello spettacolo debuttano due singolari attori: il giovane Luca Ronconi, nella parte del protagonista, e la madre di Gassman, Luisa Ambron, nella parte della madre del personaggio interpretato dal figlio.

Al termine della fortunata stagione teatrale Gassman va in America dove conosce la figlia Vittoria. La nascita della bambina non rafforza il rapporto con la moglie dalla quale si separa. I due divi, seguiti con curiosità delle cronache mondane, si ritroveranno nuovamente insieme sul set di *Mambo* di Robert Rossen (1954). Il divorzio sarà infine pronunciato a Santa Monica il 2 giugno 1954.

Sul piano professionale, dopo aver tentato invano di trovare un'autonomia artistica, Gassman lascia la MGM e si lega a Dino de Laurentis e Carlo Ponti. Tornato in Italia, nel marzo 1954 Gassman allestisce di nuovo *Amleto* apportando variazioni significative alla sua interpretazione e al cast: Anna Proclemer passa al ruolo di Gertrude e la giovanissima Anna Maria Ferrero, con cui Gassman intesse una relazione sentimentale, occupa quello di Ofelia. Il pubblico lo premia, ma i recensori preferiscono la prima versione dello spettacolo.

Il corso delle vicende affettive, unito allo stress causato dagli ingenti impegni teatrali, alterano profondamente l'equilibrio psico-fisico dell'attore. *I persiani* di Eschilo, tragedia che nel 1950 a Siracusa aveva contribuito all'affermazione di Gassman, allestita ora in un teatro chiuso, da un interprete psicologicamente provato, è contestata. Gassman è allo stremo. Durante le prove si infuria con i suoi attori. Ritenendosi incompreso dalla critica, in occasione dell'allestimento di *Prometeo incatenato* al Teatro greco di Siracusa decide di prendersene gioco presentandosi in scena senza aver studiato la parte e facendosi suggerire le parole da dietro la roccia alla quale Prometeo è legato. In effetti nessuno se ne accorge e l'attore riceve ampie ovazioni. Il Teatro d'Arte Italiano è comunque

giunto al capolinea. A deciderne le sorti non sono i risultati artistici, complessivamente positivi, ma l'irrimediabile frattura creatasi, anche per questioni personali, tra Gassman e Squarzina. La miccia che provoca la scissione è innescata da un testo di Ferruccio Troiani, *Leonora*, che Gassman mette in scena contro il parere del collega e amico.

Rimasto a capo di una compagnia intitolata al suo solo nome, Gassman dà sfogo alle sue aspirazioni realizzando una stagione dopo l'altra alcune interpretazioni fondamentali per il suo percorso artistico. *Kean, genio e sregolatezza*, adattamento di Jean-Paul Sartre da Alexandre Dumas padre, « [...] fu un trionfo. Un trionfo che convinse anche Visconti [...] e [...] ci rappacificammo. *Kean* l'ho portato in giro in tutt'Italia facendo quattrini a palate [...]»^[6]. Per il suo *Kean* gli viene assegnato il premio teatrale San Genesio. Altra impresa cui Gassman si dedica è *l'Edipo re* di Sofocle, testo con il quale si era già confrontato nel 1948 con Salvini e di cui assume ora la parte principale. Pensato per valorizzare la prima attrice della compagnia, Anna Proclemer, è invece *Sangue verde* che, per ammissione della stessa interprete, ottiene un suo personale trionfo proprio grazie alle indicazioni di Gassman.

Fitta di importanti appuntamenti è poi la stagione 1956-1957. L'edizione dell'*Otello* di Shakespeare in cui Gassman si alterna con Salvo Randone nelle parti di Otello e Jago, stabilisce un record di incassi. Altra scommessa vinta è la nuova edizione di *Oreste* (nel quale Gassman si era già cimentato più volte prima in accademia, poi con Visconti e infine, anche come regista, in un allestimento occasionale nel corso di una *tournee* americana). Eccellono al suo fianco Elena Zareschi (Elettra) e Edmonda Aldini (Clitemnestra). Più contenuta, al confronto con lo straordinario impatto di *Otello* e *Oreste*, l'eco di *Ornifle* di Jean Anouhil. Straordinariamente feconda e presaga degli sviluppi cinematografici e televisivi, la prova comica di Gassman in *I tromboni (Scandalo all'italiana)* di Federico Zardi, in cui l'attore dà un saggio del suo trasformismo cimentandosi in una galleria di personaggi diversi. Ancora di Zardi Gassman metterà in scena nel 1957-1958 *Alla periferia*, un breve testo allestito all'interno di uno spettacolo composito, insieme a *Ippolito e la vendetta* di Carlo Terron e *Don Jack* di Luciano Salce.

Appagato dall'intensa attività teatrale, Gassman non ha però escluso quella cinematografica. Nei primi film da lui girati dopo i trascorsi hollywoodiani gli viene ancora assegnata la funzione di *villain*: in *Mambo* (1954) di Robert Rossen è lo spregiudicato fidanzato di Giovanna/Silvana Mangano; in *La donna più bella del mondo* (1955) di Robert Z. Leonard, doppiato da Enrico Maria Salerno, è il principe Sergio che, prima di coronare il suo sogno d'amore, con il suo comportamento poco signorile rischia di spezzare il cuore a Lina Cavalieri/Gina Lollobrigida; in *Guerra e pace (War and Peace)*, 1955 di King Vidor è l'affascinante e perfido Anatole seduttore di Natasha/Audrey Hepburn; in *Difendo il mio amore* (1956) di Giulio Macchi è infine un giornalista senza scrupoli. Nel 1957, per la prima volta regista cinematografico, porta sul grande schermo un suo recente successo teatrale *Kean, genio e sregolatezza*. Collaborano con lui alla regia Francesco Rosi e Giulio Questi. L'attore vince il premio Grolla d'oro di St. Vincent, ma non ripete i clamori dello spettacolo teatrale e *Kean* non incide in modo sostanziale sulla sua carriera cinematografica.

A dare una svolta irreversibile al rapporto di Gassman con il cinema è invece, nel 1958, Mario Monicelli che, con felice intuizione, contro il parere dei produttori del film, vuole l'attore tra i protagonisti di una commedia: *I soliti ignoti*. Contrariamente ad ogni previsione, se non quella difesa con "cocciutaggine" dal regista, l'attore, opportunamente "involarito" dal trucco che sostituisce il bel volto da eroe tragico con quello irregolare di un ex pugile, si rivela perfettamente a suo agio nei panni di un personaggio simpatico e popolare. Il film è un trionfo. Gassman spiazza tutti rivelando nel comico possibilità espressive fino ad allora quasi del tutto insondate. Si apre per lui un percorso che lo vedrà divenire una delle cinque colonne della cosiddetta "commedia all'italiana", protagonista (con Ugo Tognazzi, Nino Manfredi, Alberto Sordi, Marcello Mastroianni) di una straordinaria stagione del cinema italiano.

I soliti ignoti sono anche il miglior biglietto da visita per la televisione, garantendogli l'autorevolezza necessaria a proporre in Rai il progetto televisivo *Il mattatore*. Il 4 febbraio 1959 il Programma nazionale propone la prima delle dieci puntate di un "varietà" interamente incentrato sulla personalità di Gassman. Non si tratta del debutto assoluto dell'attore sul piccolo schermo. La Rai aveva infatti già trasmesso i suoi migliori spettacoli teatrali (*Kean*, il 29 aprile 1955, *Edipo re*, il 13 maggio, *Amleto*, l'11 novembre, *Otello*, 15 marzo 1957, *Oreste*, il 30 giugno 1958) in serate televisive di grande successo. *Il mattatore* ha però un respiro tutto nuovo: scritto da Federico Zardi sulla base de *I tromboni*, già portato in teatro da Gassman nel 1956, gioca con l'istrionismo dell'attore che, coinvolgendo anche illustri ospiti, da Gina Lollobrigida a Walter Chiari, si cimenta ora in pezzi di teatro, ora in *sketch* comici, senza soluzione di continuità se non quella data dalla sua trascinate personalità.

Il mattatore fa molto parlare di sé, suscitando critiche ammirative insieme anche a qualche autorevole stroncatura (come quella di Achille Campanile su «L'Europeo», 8 marzo 1959). Certamente rafforza la popolarità di Gassman cui contribuisce nello stesso anno anche il film *La grande guerra* (1959), premiato a Venezia con il Leone d'oro ex aequo con *Il generale Della Rovere* di De Sica. In questo ironico affresco della vita di un gruppo di commilitoni durante il primo conflitto mondiale, Gassman, nuovamente diretto da Monicelli, forma con Alberto Sordi una coppia di soldati incapaci e vigliacchi riscattati dal tragico finale. Per questa interpretazione i due attori vincono il premio David di Donatello.

Il desiderio di continuare ad "incontrare" il grande pubblico, superando i limiti della più selezionata platea dei teatri, spinge Gassman a decisioni significative. Impegnato sul doppio fronte cinematografico e televisivo tra il 1958 e il 1959 aveva molto diradato le sue incursioni in teatro. L'unico impegno di rilievo, la regia di una commedia musicale, *Irma la dolce* di Alexandre Breffort, lo aveva visto lavorare per l'ultima volta con Anna Maria Ferrero, prima della loro separazione anche affettiva. Pur sottratto alle tavole del palco da altre occupazioni, Gassman stava elaborando un progetto teatrale di dimensioni faraoniche, cui si dedicherà, con grande profusione di energie fisiche e un consistente dispendio economico, dal principio del 1960.

L'idea prende corpo dall'incontro con Giuseppe Erba, direttore del Teatro Alfieri di Torino, organizzatore di eventi di grande richiamo, in particolare il *tour* italiano di un enorme esemplare di balena. Collabora al versante artistico dell'iniziativa anche Luciano Lucignani. Si tratta, per quanto riguarda l'Italia, di uno dei primi e dei più ambiziosi tentativi di decentramento teatrale. L'iniziale proposito di

Gassman è infatti quello di costruire un gigantesco teatro viaggiante: la natura "provvisoria" dell'edificio gli avrebbe permesso di raggiungere località periferiche del sistema teatrale; la notevole estensione della platea consentiva invece il contenimento dei prezzi dei biglietti. Il nome assegnato a questa impresa, Teatro Popolare Italiano, attraverso l'aggettivo "popolare" esprime la volontà di rendere il teatro accessibile a tutti sia sul piano economico, sia sul piano della intelligibilità, degli spettacoli.

Dalla teoria alla pratica, l'attuazione del progetto gassmaniano incontra molti problemi d'ordine organizzativo. La costruzione dell'edificio, montato presso il Parco dei Daini a Roma, si rivela immediatamente impresa più difficile del previsto. Il cattivo tempo contribuisce a rallentare i lavori e le prove del primo spettacolo sono rimandate più volte fino al 10 gennaio 1960. A poco a poco ci si rende conto che l'enorme complesso una volta montato non potrà essere spostato con facilità. Anche se informalmente chiamato circo-teatro, si tratta infatti di un vero e proprio teatro, la cui struttura è molto complessa. Il "colosso" copre un'area utile di 1800 mq, nel quale il pubblico è disposto in una cavea di duemila posti cui si aggiungono mille poltrone in platea. Anche il palcoscenico è uno dei più grandi d'Europa (36 m x 22 m).

Il Teatro Popolare Italiano debutta il 3 marzo 1960 con *Adelchi* di Alessandro Manzoni. Lo spettacolo ha un record di incassi. Gassman compone un allestimento ricco di risorse spettacolari (tra cui l'apparizione di sei cavalli veri) e, grazie all'operato dello scenografo Luciano Damiani, di grande impatto scenico. La sua interpretazione nella parte di Adelchi gli vale il premio teatrale San Genesio.

Dopo l'eccezionale esito di *Adelchi* il Teatro Popolare Italiano si trova nuovamente davanti ai problemi dettati dall'erronea impostazione del progetto. Gassman deve rinunciare all'ipotesi iniziale di andare in *tour* con la struttura montata nel Parco dei Daini. Per rispettare gli accordi presi con altre piazze teatrali è costretto a noleggiare un vero e proprio tendone da circo di dimensioni più contenute e per questo più maneggevole. In questo modo il Teatro Popolare d'Arte visita Ancona, Bari, Napoli, Reggio, Messina, Sassari, Nuoro e Potenza. A maggio si sposta invece a Siracusa dove, presso il Teatro greco, realizza un'*Orestide* di Eschilo ricordata anche per la traduzione del testo commissionata a Pier Paolo Pasolini.

Nella stagione successiva il circo-teatro (ribattezzato ironicamente dalla stampa con vari epiteti: il "carrozzone", la "balena", il "mostro", ecc.) viene trasferito a Milano. Il "miracolo" di *Adelchi* si ripete. *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano (23 novembre 1960, Teatro Lirico) è invece un clamoroso fiasco. Gassman ricorda così la prima: «Il primo *couplet* del secondo atto fu salutato da sibili e zittii, l'incontro del marziano con gli intellettuali romani sortì una bordata di pernacchie; poi fu il caos per due ore: lancio di oggetti, battutacce, spettatori che venivano al proscenio per insultare gli attori»^[7]. Un penoso fallimento, dunque, imputato al testo, per sua natura frammentario, che la regia troppo disorganica e ricca di effetti contribuisce ad affossare. Le grandi dimensioni del Teatro Lirico e la sua acustica inadatta ad allestimenti contenuti incrementano l'effetto di dispersione. I contenuti stessi della pungente satira di Flaiano non sono compresi o creano dissapori. Taluni insinuano inoltre che a fomentare una parte del pubblico contribuiscano anche i teatri concorrenti di Milano, preoccupati dal precedente clamoroso successo di *Adelchi* che aveva svuotato le altre sale teatrali. Quasi come

ancora di salvataggio, animato da uno spirito di riconquista del terreno perso, Gassman rimette in piedi un suo cavallo di battaglia, *Edipo re*, che gli garantisce il sicuro plauso di oltre sessanta piazze teatrali.

Nella stagione successiva, 1961-1962, è ormai chiaro che il sogno del grande teatro viaggiante si è rivelato impraticabile. La struttura, smontata a Milano, non ottiene i permessi per essere ricostruita a Roma. Le sue spoglie sono abbandonate in un piazza fino a quando Erba troverà degli acquirenti egiziani. Il TPI riprende a lavorare all'interno di teatri regolari, ma anche, nell'ottica del decentramento, in cinema di periferia e in stabilimenti industriali. Gli spettacoli sono inoltre affiancati da incontri, conferenze, dibattiti che hanno lo scopo di rendere il pubblico attivo promotore di cultura.

La scelta per la quarta produzione del TPI cade su *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello. Gassman, nella parte di Hinkfuss, assume di volta in volta le fattezze di alcuni registi noti (Orson Wells, Renato Simoni, Anton Giulio Bragaglia, Luchino Visconti, Jean-Louis Barrault): mettendone in discussione l'operato, intende giungere a contestare la funzione stessa del regista, rivendicando l'autorialità dell'attore sullo spettacolo. Il testo di Pirandello, pur rielaborato da Gassman e Gerardo Guerrieri, non offre però appigli sufficienti a questa interpretazione. Se il pubblico è sempre e comunque fedele al suo idolo, la critica scuote la testa. Un vero e proprio attacco all'attore è invece mosso da Marta Abba che, considerandosi depositaria dei diritti sul testo, fa causa a Gassman. L'esito della vicenda giudiziaria, dopo più anni di contese, si risolve nel 1967 a favore dell'attore.

Gli spettacoli successivi del TPI (*Caos, Mito e libertà, Cinque modi per conoscere il teatro*) rinunciano a dimensioni imponenti e si configurano invece come "antologie", nelle quali Gassman dà un saggio di bravura confrontandosi con una selezione di brani pirandelliani e di autori suoi contemporanei e con "le pagine" migliori dei suoi stessi cavalli di battaglia. La scelta, probabilmente dettata anche dalla volontà di contenere le spese, è in ogni caso perfettamente aderente all'intento educativo del progetto del TPI: Gassman porta al grande pubblico una selezione ragionata di personaggi e "parole" culturalmente pregnanti, invitandoli anche (attraverso pubblicazioni, convegni e lezioni aperte) ad assumere un atteggiamento di attiva ricerca nei confronti della cultura.

Dopo l'incontrastato successo popolare nel maggio 1963 al Festival du Théâtre des Nations nell'*Oreste* di Alfieri e nel *Gioco degli eroi* (un *recital* che attingeva a vari autori da Seneca e Shakespeare a Sofocle, Pirandello e Ruzante), la grande stagione del Teatro Popolare Italiano si esaurisce per "sfinimento". Il bilancio chiude in pareggio: nonostante l'impressionante affluenza di pubblico e gli incassi record la gestione complessiva dell'impresa si è rivelata economicamente rischiosissima e umanamente spossante.

Certamente più sicura è l'attività cinematografica che Gassman conduce nelle pause tra gli onerosi impegni del TPI. Grazie a Monicelli, per l'attore il cinema non è ormai più una mera fonte di soddisfazioni economiche, ma anche un settore in cui può esplorare nuove possibilità espressive. La via della caratterizzazione comica inaugurata con *I soliti ignoti* è perseguita in una serie di altre commedie tra cui *Il mattatore* (1960) e *I mostri* (1963) di Dino Risi e *Crimen* (1960) di Mario Camerini. L'attore ha inoltre occasione di

lavorare con due dei maestri del neorealismo, Vittorio De Sica (*Il giudizio universale*, 1961) e Roberto Rossellini (*Anima nera*, 1962). Il probabile apice della sua carriera cinematografica è però raggiunto con il prediletto Dino Risi in *Il sorpasso* (1962), in cui Gassman interpreta la parte, inizialmente pensata per Alberto Sordi, del "disinvolto" Bruno Cortona, "mentore" del diligente studente universitario che ha il volto di Jean-Louis Trintignant. Se *I soliti ignoti* lo aveva lanciato nel comico, *Il sorpasso* segna il passaggio a una recitazione più naturale. L'obiettivo è pienamente centrato e Gassman viene premiato con il Nastro d'argento. L'esempio del capolavoro di Risi è subito seguito da *Il successo* (1963) di Mauro Morassi.

Per quanto riguarda la vita sentimentale, lasciandosi alle spalle una breve relazione amorosa con Annette Stroyberg (che lo aveva affiancato nel film *Anima nera*), Gassman si lega a Juliette Mayniel, giovane attrice francese. Dalla loro unione nasce, nel febbraio 1965, il primo figlio maschio di Gassman, Alessandro, destinato a una futura importante carriera.

Con la nuova compagna, l'attore si trasferisce in una lussuosa dimora sull'Aventino all'interno della quale fa realizzare anche un piccolo teatro, il Club Sant'Alessio, cui ha accesso solo una selezionatissima platea di amici, critici e personalità scelte del mondo della cultura e dello spettacolo. Fino agli anni Settanta inoltrati, con poche eccezioni, è questa l'unica sede delle esibizioni teatrali di Gassman. Ritiratosi sull'Aventino, archiviati i bagni di folla del Teatro Popolare d'Arte, l'attore si concede esclusivamente a un pubblico di pochi eletti. Tra gli spettacoli "domestici" allestiti nel teatrino si ricordano *Calapranzi* di Harold Pinter curato da Juliette Mayniel e *Martirio di Piotr Ohey* di Sławomir Mrożek curato dallo stesso Gassman. Sulle tavole del piccolo palcoscenico del Sant'Alessio, vedono anche la luce le anteprime di alcuni monologhi che confluiscono in *DKBC*, spettacolo con cui nel 1967 Gassman "rientra" in teatro debuttando al Teatro Cometa. Il titolo è tratto dalle iniziali dei nomi degli autori dei testi che lo compongono (Fedor Mihajlovič Dostoevskij, Franz Kafka, Samuel Beckett e David Compton, poi sostituito da Gregory Corso nell'edizione del 1968). Altro spettacolo per cui Gassman interrompe temporaneamente il suo ritiro dalle scene è, nel 1968, *Riccardo III* di William Shakespeare per la regia di Luca Ronconi che gli affida la parte principale.

Salvo queste episodiche incursioni, dallo scioglimento del Teatro Popolare d'Arte agli anni Settanta, Gassman si dedica solo occasionalmente al teatro. In compenso al cinema è protagonista di un consistente numero di commedie talora brillanti più spesso cariche di spunti satirici e amare. La collaborazione con Dino Risi prosegue con *Il gaucho* (1964), *Il tigre* (1967), per cui Gassman vince il David di Donatello, *Il profeta* (1967) e *In nome del popolo italiano* (1971). Tutt'altro che circoscritto a pochi titoli si rivela anche il rapporto con Ettore Scola inaugurato con *Se permettete, parliamo di donne* (1964), film a episodi, secondo il costume dell'epoca e anche ad imitazione di *I mostri* (1963) della cui sceneggiatura Scola era stato coautore. Sempre con Scola Gassman gira *La congiuntura* (1965), che gli vale il premio David di Donatello, e *L'arcidiavolo* (1966). Con Luciano Salce lavora in *Slalom* (1965) e *La pecora nera* (1968). Con Pasquale Festa Campanile in *Una vergine per il principe* (1965) e *Dove vai tutta nuda?* (1969).

A dare a Gassman una rinnovata popolarità, estendendola anche al pubblico dei più giovani, è però ancora una volta Mario Monicelli che, in *L'armata Brancaleone* (1966), con la determinante collaborazione alla sceneggiatura di Age e Scarpelli, costruisce su Gassman l'irresistibile personaggio di Brancaleone da Norcia, nobile decaduto, cavaliere errante alla guida di uno sgangherato manipolo di uomini che intende impossessarsi del feudo di Aurocastro. Nel tentativo di replicare il grande successo del film, lo stesso Monicelli ne dirigerà il seguito, *Brancaleone alle crociate* (1970).

Tra le produzioni cinematografiche di questa fase della carriera di Gassman si segnala anche *L'alibi* (1969), di cui è autore e regista insieme agli amici di una vita Adolfo Celi e Luciano Lucignani. Il film contiene molti spunti autobiografici: tre ex compagni di studi presso l'Accademia d'Arte drammatica, a distanza di molti anni, si ritrovano e sono per questo portati a tirare il bilancio dei successi e dei fallimenti.

Fuori dal set cinematografico, il legame affettivo con Juliette Mayniel, intorno al 1968, è ormai logoro. Dopo non molto tempo la coppia si separa. In seguito, nel 1970, l'attore sposa Diletta d'Andrea. Lo spettacolo con cui Gassman torna in teatro nel 1973 (*Il trasloco*) trae spunto dalle proprie esperienze personali. Dalla "valigia" dei ricordi dell'attore emergono le "parole" degli autori più amati: da Rafael Alberti a Ennio Flaiano, da Alfred Jarry a Boris Vian. Definito un «recital parabolico in due tempi e cinque giornate», *Il trasloco* vuole essere un "evento": ogni serata è infatti diversa dalla precedente, con il coinvolgimento, fra l'altro, di svariati ospiti tra cui la figlia Paola, Paolo Villaggio, Gigi Proietti (all'epoca considerato il possibile erede artistico di Gassman), Mario Monicelli, Aldo Trionfo e anche, attraverso la proiezione del film *Don Giovanni*, Carmelo Bene.

Alla prova di resistenza cui l'attore si sottopone in *Il trasloco*, segue una nuova riflessione sulla figura di Edmund Kean (già protagonista di uno spettacolo fondante del percorso artistico di Gassman) in *O Cesare o nessuno* scritto da Gassman con la collaborazione di Lucignani. Come il precursore ottocentesco anche Gassman vive una continua ansia di superamento dei propri limiti, espressa nel titolo dello spettacolo ripreso da un motto che usava ripetere lo stesso Kean.

Nel cinema la creatività di Gassman si produce in *Senza famiglia, nullatendenti cercano affetto* (1972) di cui, oltre che regista e protagonista, è anche soggetto e sceneggiatore. Il film vince il Globo d'oro dell'Associazione Stampa Estera di Roma per la migliore regia cinematografica. È però nel 1974 che, sotto la guida dei registi prediletti Risi e Scola, Gassman mette a segno due ottime interpretazioni cinematografiche: quella del cinico e cieco capitano Fausto Consolo in *Profumo di donna* (che ottiene vari riconoscimenti tra cui il primo premio a Cannes) e quella dell'algido avvocato Gianni in *C'eravamo tanto amanti*. Entrambi i film, rialzano nuovamente le quotazioni di Gassman nel mercato cinematografico in un periodo di relativo declino dopo i vertici degli anni Sessanta.

La collaborazione con Risi prosegue con *Telefoni bianchi* (1976) e *Anima persa* (1977), che cerca di ripetere, ma invano, il successo di *Profumo di donna*. Limitata, ma prestigiosa è invece la partecipazione nei panni del Conte Filimore a *Il deserto dei tartari* (1976) di Valerio Zurlini. Stimolante l'incontro con Robert Altman che offre all'attore l'opportunità di riconciliarsi con la cinematografia americana,

lasciandosi alle spalle il ricordo del periodo hollywoodiano della giovinezza. Con lui gira *A Wedding (Un matrimonio, 1978)* e *Quintet (1978)*. Il secondo ha un pessimo esito commerciale e di critica, ma Gassman non rimpiange di averlo girato e considera comunque Altman, dopo Risi, Monicelli e Scola, il quarto incontro più importante della sua carriera cinematografica. Nel 1979 *Caro papà* di Dino Risi e soprattutto *La terrazza* di Ettore Scola costituiscono i capisaldi della sua attività cinematografica negli anni della maturità.

Un rilancio della popolarità di Gassman viene favorito nel 1977 dalla trasmissione di un adattamento televisivo di *Edipo re* di Sofocle, cui partecipano anche gli allievi di un seminario precedentemente tenuto dall'attore a Ronciglione. Di taglio più sperimentale è invece il progetto strettamente teatrale *Sette giorni all'asta* che, sviluppando un'idea già parzialmente attuata in *Il trasloco*, tende a superare le dimensioni di un normale spettacolo. Chiuso nel Teatro Tenda di Carlo Molfese Gassman sta sette giorni a disposizione continua del pubblico: dorme e mangia in teatro, anima durante il giorno diverse iniziative (dalle proiezioni di film, a conferenze, dibattiti, incontri con gli studenti, con i giornali, con i vecchi compagni), e la sera, dalle nove fino oltre la mezzanotte, realizza lo spettacolo vero e proprio, attingendo a circa novanta ore di zibaldone, tra poesie, testi teatrali e in prosa. I vari "pezzi" di bravura sono intervallati dal colloquio con il pubblico: «Prendevo pretesto da chiunque entrasse nella tenda per interrompere la recita e improvvisare un discorso, cercando di coinvolgere anche gli altri. Il pubblico ci stava da matti. Partecipava a questa specie di corrida, si esaltava, saliva in palcoscenico, dimenticava ogni inibizione. Le mie chiacchiere sapevano di beffa, ogni tanto sfioravano anche la scurrilità, ma il divertimento era grande, e reciproco»^[8].

Dopo *Affabulazione*, tragedia in versi di Pier Paolo Pasolini, con cui torna ad affrontare il rapporto padre-figlio, l'impegno teatrale di Gassman si dirige più decisamente verso l'ambito della pedagogia. A Firenze fonda una sua "scuola" di teatro, la Bottega teatrale, promossa dal Comune in collaborazione con il Teatro della Pergola e il suo direttore Alfonso Spadoni. Nel primo anno di attività, dedicato prevalentemente alla selezione e alla prima conoscenza degli allievi, Gassman si occupa in prima persona all'insegnamento affidandosi però anche a collaboratori che forniscono contributi originali su discipline specifiche. I primi frutti del suo lavoro vengono raccolti nel 1980 nello spettacolo "didattico" *Fa male, il teatro*, cui l'attore chiama a collaborare anche la figlia Paola. Il testo, scritto da Luciano Codignola, indaga i vizi dell'interprete teatrale e sarà in seguito ripreso dall'attore in alcuni suoi *recital*.

In quel 1980 nasce, il 26 giugno, Jacopo. Il "clan" dei Gassman è ora al completo. L'attore, che tende ad autorappresentarsi come il patriarca di una grande famiglia d'arte, lo ritrae nel film *Di padre in figlio (1982)* servendosi di materiali privati girati nel tempo tra le pareti domestiche. Vi compaiono tutti i membri della famiglia: la figlia Paola e il genero Ugo, la figlia americana Vittoria, Alessandro, il piccolo Jacopo, la moglie Diletta e Emanuele Salce. Partecipano inoltre alcuni amici come Giancarlo Scarchilli, Gigi Proietti e Adolfo Celi.

Il valore autobiografico di questo film è anche il segno della volontà di autoanalisi dell'attore a fini "terapeutici". Dagli anni Ottanta Gassman inizia infatti a soffrire di una grave forma di depressione che lo accompagnerà fino alla morte. La stessa funzione di

autocoscienza è affidata a opere letterarie non strettamente legate allo spettacolo tra cui un'autobiografia (*Un grande avvenire dietro le spalle*, Milano, Longanesi & C., 1981), testi poetici (di cui una parte raccolti in *Vocalizzi*, ivi, 1988), un romanzo (*Memorie del sottoscala*, ivi, 1990) e racconti (*Mal di parola*, ivi, 1994).

Dal doloroso travaglio interiore che poco a poco lo consuma l'immagine pubblica dell'attore sembra quasi guadagnare: l'aspetto spavaldo della giovinezza lascia il posto al volto di un uomo nobilitato dalla sofferenza, ugualmente non rassegnato all'inevitabilità della morte e della vecchiaia, ma più umano. Più capace di abbandonarsi alle emozioni appare anche sulle tavole del palco ad esempio nell'edizione di *Otello*, diretta da Alvaro Piccardi, nel 1982.

Negli anni Ottanta altri grandi allestimenti teatrali di Gassman come regista e attore sono *Macbeth* (luglio 1983, Teatro Romano di Verona) e la ripresa di *Affabulazione* con il figlio Alessandro (febbraio 1985). Molto più spesso, in patria e all'estero, l'attore si cimenta in *recital* nei quali ha anche occasione di lavorare di nuovo sui suoi "cavalli di battaglia". Al Festival del Teatro di Avignone del 1982, ad esempio, recita in italiano, francese, inglese, tedesco e spagnolo estratti da *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello, *Relazione accademica* di Kafka, *Non voglio crepare* di Boris Vian, *Oreste* di Alfieri, *Kean* di Dumas e Sartre, *Les méfaits du théâtre (Fa male, il teatro)* di Codignola, *l'Amleto* shakespeariano (il monologo *Essere o non essere*), la Divina Commedia (XXXIII canto), *Don Giovanni* di Molière, e infine brani poetici di Charles Baudelaire, Trilussa e Giacomo Leopardi (*A Silvia*). Una parte di questi stessi testi confluiscono in *Non essere*, un altro spettacolo antologico che, dopo il debutto a Milano presso il Teatro Manzoni il 30 ottobre 1983, conoscerà centoventi repliche in Italia prima di essere esportato negli Stati Uniti, in Francia e in Spagna. Testimonianza del riconoscimento internazionale dell'artista è anche la *Settimana Gassman* al Teatro Mogador di Parigi dal 17 al 23 aprile 1983.

Nel campo pedagogico, l'esperienza della Bottega teatrale a Firenze prosegue con il saggio *I misteri di Pietroburgo* da Fedor Mihajlovič Dostoevskij realizzato dall'attore con gli allievi (maggio 1984, Teatro della Pergola), e con lo spettacolo omonimo prodotto dal Teatro Regionale Toscano nel marzo 1986 cui collabora anche Adolfo Celi. La morte di Adolfo Celi nell'autunno di quell'anno priva Gassman dell'appoggio concreto nella gestione della Bottega e l'attore, in quella delicata fase della sua vita che alterna slanci d'energia ad abissi di depressione, non ha da solo le energie per rilanciare il progetto. Dopo alterne vicende dovute alla necessità di trovare una sede stabile, la Bottega sarà definitivamente chiusa intorno al 1992.

Continuativo è invece l'impegno di Gassman nel cinema: notevole è soprattutto *La famiglia* (1987) di Scola nel quale l'attore ha il doppio ruolo del protagonista Carlo e di suo nonno. Limitata, ma incisiva è la partecipazione, nel 1988, a *I picari* di Mario Monicelli. Negli anni Novanta per ragioni anagrafiche gli vengono ormai assegnati personaggi di uomini anziani, amanti del divertimento e irresponsabili come in *Lo zio indegno* (1989) di Franco Brusati, o eccentrici e al tempo stesso toccanti come in *Tolgo il disturbo* (1990) di Dino Risi. Se qui ha ancora una posizione primaria inevitabilmente l'attore scivola però anche verso parti secondarie e partecipazioni speciali (tra queste quelle nelle vesti di un "paterno" mafioso in *Sleepers* di Barry Levinson, 1996). Il suo ultimo film di rilievo è *La cena* (1998) di Scola in cui ha la parte circoscritta di un vecchio professore in pensione.

In teatro l'ultima grande impresa di Gassman risale al 1992 con l'imponente *Ulisse e la balena bianca* tratto da Herman Melville e da altri autori. Lo spettacolo, che si avvale dell'impianto scenico progettato da Renzo Piano, debutta a luglio nel Porto vecchio di Genova nell'ambito delle manifestazioni colombiane dell'Esposizione Genova '92. È poi riproposto a settembre nel Teatro 5 di Cinecittà a Roma e, in una versione ridotta, in teatri nazionali e internazionali (Buenos Aires, Caracas, Parigi). Nessuno degli spettacoli successivi di Gassman avrà le stesse dimensioni e la stessa portata. *Camper*, scritto, diretto e interpretato da Gassman nel 1994, è originale, ma molto più contenuto. Le altre produzioni rientrano invece ancora nel genere del *recital*, e hanno un valore consuntivo e celebrativo del loro interprete. *Significar per verba*, del 1993, è definito un «concerto di poesia da Jacopone da Todi ai poeti contemporanei». L'impegno di Gassman quale "alfiere" della "parola" non è ristretto al solo teatro, ma si esprime anche in televisione nei programmi *Gassman legge Dante* (quaranta puntate registrate tra il maggio e il luglio 1993) e *Cammin leggendo* (del 1996).

Il saluto di Gassman alle scene è "celebrato", nel 1996 con *Anima e corpo. Talk Show d'addio*, spettacolo in cui, ricalcando la formula del *talk show* televisivo, Gassman ripercorre alcune delle tappe fondamentali della sua carriera, con l'aggiunta di testi interpretati per l'occasione. Il definitivo addio al teatro si consuma nel 1997 con *Bugie sincere* scritto e diretto da Gassman che non appare mai in scena, ma presta la sua voce ai pensieri del personaggio principale, ancora Edmund Kean, interpretato da Ugo Pagliai. Per il grande attore è tempo di farsi da parte: una nuova generazione di interpreti ha ormai conquistato il suo spazio.

Il 29 giugno 2000, a settantotto anni, nella sua casa di Roma, in seguito a una crisi cardiaca Gassman muore. Oltre ai familiari, ai colleghi, al mondo dello spettacolo e alle istituzioni, lo piange, non solo in Italia, ma anche all'estero (specie in Francia, Germania, Stati Uniti e Sud America) una nutrita folla di "soliti ignoti" che lo aveva applaudito in oltre cinquant'anni di carriera.

2. L'attore.

Vittorio Gassman è un "gigante" dello spettacolo italiano del Novecento, un attore che ha saputo lasciare il segno in più ambiti. Pur avendo accordato la sua personale preferenza al teatro, ha scritto, come interprete, alcune delle pagine più significative della storia del cinema italiano. Seppure più occasionalmente ha inoltre operato con successo e con originalità anche nel settore televisivo.

In teatro Gassman si pone nel solco della tradizione attorica italiana di cui opera un rilancio, inevitabilmente e fieramente anacronistico, nell'epoca di piena affermazione della figura del regista. Il suo *iter* artistico contempla alcune importanti collaborazioni con registi (quella giovanile con Luchino Visconti, quella alla pari con Luigi Squarzina e quella tarda con Luca Ronconi), ma lo stile gassmaniano si rivela soprattutto quando l'attore raccoglie intorno a sé compagnie di cui è l'indiscusso centro carismatico e il portatore delle principali responsabilità sia artistiche sia organizzative. Ultimo mattatore (come definito dal titolo della monografia a cura di Fabrizio Deriu) costituisce la perfetta antitesi degli attori "funzionali" al teatro di regia. Il suo pregio e il suo limite è proprio la spiccata personalità che tende a travalicare le diverse interpretazioni. Gassman non si "dissolve" nei personaggi che interpreta. Presta loro il suo corpo e la sua voce. Più spesso (specie nella seconda parte della carriera) li usa

come filtro per scrivere in scena la propria autobiografia, come quando, nei continui ritorni sul personaggio di Edmund Kean, ironizza sulle proprie debolezze e afferma i propri punti di valore.

Sorretto da talento e determinazione, si fa strada molto rapidamente nel panorama teatrale degli anni Quaranta dando prova di uno stile di recitazione personale. Alto, bello, statuario e atletico, Gassman è dotato di una straordinaria fisicità: un corpo "monumentale" e al tempo stesso allenato, resistente alla fatica fisica. Anche la voce ha un'impostazione magniloquente, una dizione chiara, altisonante. Gassman è attore di potenza, di forza; non un minuzioso cesellatore dei tratti sfumati della psicologia del personaggio, ma scultore di figure a tutto tondo, dai contorni netti. Si veda ad esempio l'*Oreste* di Vittorio Alfieri diretto da Luchino Visconti nel 1949, nel quale si celebra il "duello" artistico tra Gassman, in cerca di definitiva affermazione, e Ruggero Ruggeri, indiscusso sovrano della scena teatrale fino a quel momento. Se l'anziano Ruggeri (Egisto) è «melodico e perfetto dicitore» dei versi d'Alfieri «con la sua voce carica di poeticità e di emozione, densa di appassionata forza, vibrante di segreti accoramenti, tesa di ira e di rancore», Gassman è un Oreste «tutto acceso dal fuoco di una cieca veemenza, ossessionato dalla febbre dell'odio e dalla sete di vendetta, ribollente di affetti e di slanci, di scoramenti e di furori»^[9].

Fatica e potenza, fisica e vocale, sono gli ingredienti decisivi delle interpretazioni di Gassman. Si veda ad esempio quanto dice lo stesso attore a proposito della parte del messo nei *Persiani* di Eschilo nel 1950: «Sostenevo il lunghissimo racconto della sconfitta persiana, e mi emozionavano soprattutto le elencazioni dei morti, dei dispersi: la monotonia tassonomica moltiplicava il pathos, mi usciva una voce potente da predicatore o da muezzin. Persi diciotto chili nel periodo fra prove e recite, l'epos drammatico è la miglior dieta dimagrante, e per me inoltre quello sforzo rievocava le fisiche voluttà dello sport praticato fino a pochi anni prima. Sudare, questo importa nel repertorio classico»^[10]. Questa propensione alla lotta contro i propri limiti è tratto tipico della recitazione gassmaniana anche in seguito, dagli spettacoli della giovinezza a *Il trasloco* (1973) e *Sette giorni all'asta* (1973), interamente fondati sulla resistenza psico-fisica dell'attore in gara con se stesso e con il "mondo".

Il tipo di rapporto instaurato con il pubblico marca la distanza tra Gassman e i suoi immediati predecessori. Gassman tende a interpellare continuamente il pubblico, ne cerca il contatto fisico, ponendosi in un atteggiamento di sfida o esercitando una seduzione di tipo "erotico". Nei suoi spettacoli più riusciti, l'attore è un titano capace di dominare il respiro delle platee, ora avvinte da tanta profusione di energia, ora stupite dalla non comune resistenza allo sforzo, ora incantate dalla "sovranaturale" eleganza delle sue pose, in questo più simile ai Grandi Attori ottocenteschi, Tommaso Salvini in particolare, che non ai principali interpreti della primo Novecento. Si pone invece in continuità con l'insegnamento dei suoi più recenti precursori (tanto che soprattutto nelle interpretazioni giovanili si percepisce l'eco della voce disincarnata di Ruggeri o del timbro nasale di Memo Benassi) lo stampo antinaturalistico della sua recitazione, segnata da un deciso distacco ironico dal personaggio, che spesso sconfinava in una "maschera" di superbia o di vaga altezzosità. Proprio a questa sua "ieraticità" tendente "all'antipatia", l'attore imputa tra l'altro la sua scarsa efficacia in parti da amoroso *tout-court*.

In teatro Gassman dà il meglio di sé nei personaggi che possono beneficiare della sua imponenza fisica, della sua connaturata fastosità. Rigido, schematico, è perfetto negli spettacoli allestiti all'aperto o su palcoscenici estesi (come quello che farà costruire per il suo Teatro Popolare Italiano), meno nelle *pièces* che richiedono la cura del dettaglio. Le sue pose plastiche trasportano lo spettatore nell'eternità del mito. «Quando Gassman "si ferma", il suo volto diviene senza tempo, il suo atteggiamento e la sua espressione sono incisi da sempre e per sempre»^[11]. Personaggi e spettacoli di dimensioni grandiose per un interprete potente, un mattatore che scende nell'arena per domare la folla. Quando ci rinuncia, quando tenta la strada del ritratto minuzioso, fallisce, come accade ad esempio in *Ornifle*, a detta di Gassman solo un mezzo successo «perché era un testo in cui io adoperavo il fioretto invece che la sciabola, evidentemente considerata dalla gente più congeniale alle mie mani di attore»^[12].

L'aspetto e la tempra rendono Gassman più adatto a rivestire i panni "dell'eroe" che non a frequentare in scena i salotti borghesi tipici della drammaturgia otto-novecentesca. Per valorizzare le proprie qualità d'attore e richiamare il grande pubblico in teatro, Gassman privilegia i testi classici, dall'*Amleto* di Shakespeare all'*Edipo re* di Sofocle. Frutto delle sue ambizioni intellettuali e del desiderio di incidere sul presente è invece la scelta di allestire opere della drammaturgia contemporanea (da *Tre quarti di luna* di Luigi Squarzina a *I tromboni* di Federico Zardi, da Gregory Corso, in *DKBC*, a Pier Paolo Pasolini in *Affabulazione*). Una terza via è quella che lo vede recuperare "classici" raramente proposti in teatro (come *Tieste* di Seneca, *Adelchi* di Alessandro Manzoni, *Oreste* di Vittorio Alfieri). Il repertorio di Gassman dichiara le sue intenzioni ideali: da attore colto è sì un "archeologo" della tradizione attorica, un "mattatore", ma dall'epoca della regia ha imparato la lezione, sottomettendosi alle ragioni del testo e facendosi carico delle responsabilità educative nei confronti del pubblico. Da sempre fautore del teatro di "parola", già a partire dagli anni Sessanta e con più determinazione negli anni Ottanta e Novanta, Gassman pone la laica sacralità del "verbo" davanti a tutto: in questa fase privilegia i recital, poetici o meno, da *Non essere* (1983) a *Poesia, la vita* (1987) da *Significar per verba* (1993) a *Anima e corpo. Talk show d'addio* (1996), che assumono anche il valore di spettacoli-antologia autocelebrativi.

Dagli anni Ottanta, in corrispondenza con il doloroso percorso di vita che lo vede esposto a crisi depressive, la componente "agonistica" dell'operato di Gassman si stempera. L'esperienza del dolore smussa la vitalità giovanile. Il carisma dell'attore non ne è però indebolito: al contrario Gassman acquista, proprio nell'evidenza della sua fragilità, un maggiore spessore umano che sovrappone al carattere dei personaggi interpretati. Persino *Macbeth* (che per Gassman è inizialmente un essere debole manipolato dalla moglie) offre all'attore uno specchio della propria solitudine esistenziale. Il valore fisico delle sue *performances* si attenua: alla rigidità delle pose della giovinezza rotte da slanci d'atleta si sostituisce un più misurato uso del gesto. Il mutamento è evidente al confronto tra le sue diverse edizioni di *Edipo re* e *Otello*. Se negli anni Cinquanta aveva mostrato due "eroi", nell'*Edipo* del 1977 e nell'*Otello* del 1982, meno "esteriore" e più capace di tenerezza, Gassman incarna due esseri umani. Il culmine di questo percorso è raggiunto nell'ultimo grande spettacolo gassmaniano, *Ulisse e la balena bianca* (1992). Nell'anziano e solitario Achab che affronta con dignità e coraggio la balena bianca, simbolo anche della sua paura della morte, i tratti di nobiltà e di

eternità tipici dei personaggi da lui interpretati fin dalla giovinezza sono intimamente legati a moti interiori che il personaggio condivide con l'interprete, in un gioco di rimandi che non resta in superficie, ma entra nel merito delle questioni esistenziali più stringenti. Anche Franco Quadri, critico di una generazione non sempre tenera nei confronti di Gassman, riconosce la capacità di catturare il pubblico da parte dell'attore: sullo spettacolo «si leva a tutto tondo la presenza di Gassman, con quella voce gonfia di arcane memorie e la sua figura monumentale e magnetica. Prima del folle volo d'Ulisse s'avvolge in una carica d'umanità insolita per il personaggio e per l'attore»[\[13\]](#).

Per quanto riguarda il cinema il percorso di Gassman è più accidentato rispetto a quanto si verifica in teatro: qui infatti prima di raggiungere una buona qualità di recitazione Gassman colleziona non poche esperienze frustranti. Dopo avere esordito negli anni Quaranta tinto di biondo e pesantemente truccato, a causa della recitazione enfatica fa fatica a trovare una precisa collocazione. Dopo un primo periodo di "rodaggio", si delineano due principali tipologie di parti per le quali è ritenuto adatto: quelle da protagonista di film d'avventura e sentimentali d'ambientazione esotica o storica (come *Lo sparpiero del Nilo*, 1950, e *Il leone d'Amalfi*, 1951) e quelle da "generico primario" ovvero da "cattivo", spesso comunque inserito in contesti esotici. L'apice delle interpretazioni di Gassman come antagonista è raggiunto in *Riso amaro* (1948) di Giuseppe De Santis, film la cui fortuna incide pesantemente sulla carriera successiva dell'attore, cristallizzando la sua immagine in quella di "cattivo". L'interpretazione del personaggio di Walter attinge ai *cliché* propri dei "banditi" del cinema americano dell'epoca: cappello e impermeabile, ghigno sottolineato dal continuo masticare il *chewing-gum*, Walter è interessato solo ai soldi e usa il suo fascino maschile e la violenza per "tenere al laccio" prima Francesca (Doris Dowling) e poi Silvana (Silvana Mangano).

La serie di "cattivi affascinanti" cui Gassman presta il volto conosce una breve parentesi in occasione della permanenza hollywoodiana che segue il suo matrimonio con Shelley Winters. *Il muro di vetro* (1952) di Maxwell Shane, primo film americano di Gassman, gli offre la parte di un rifugiato clandestino negli Stati Uniti. Una vicenda che l'attore definisce «non stupida né volgare e nemmeno banale» con cui si presenta, con un inglese ancora stentato, a un pubblico che lo conosce soprattutto per le sue vicende sentimentali con la diva americana[\[14\]](#). Il successivo contratto con la Metro Goldwin Mayer obbligherà Gassman a girare alcuni film in cui veste i panni del *latin lover* che in seguito rinnegherà. Un esempio per tutti *Sombrero* di Norman Foster: «io ero un conte messicano [...] affetto da cancro, e morente alla fine. Però nell'intervallo scene d'amore, canzoni in piscina anche con la bocca sotto l'acqua, con Yvonne De Carlo, suonando la chitarra e credo anche cucinando gli spaghetti. Ecco, c'era tutto, una cosa veramente rivoltante»[\[15\]](#).

La svolta si verifica nel 1958 per merito di Mario Monicelli che impone ai produttori Franco Crisaldi e Lux Vides il coinvolgimento di Gassman in un film commedia: *I soliti ignoti*. Il successo dell'operazione apre all'attore le porte della "commedia all'italiana", facendogli guadagnare una posizione di preminenza in quella fortunata stagione del cinema italiano. Nei *Soliti ignoti* Gassman, fino ad allora destinato a parti di "cattivi" tutti d'un pezzo, è chiamato a mettere in scena la sua incapacità di essere un "cattivo". Peppe «er Pantera», squattrinato *boxer* fallito, dopo aver sottratto con l'inganno a un ladro professionista, Cosimo, il progetto di un "colpo" sicuro, diviene *leader*

di una banda di ladruncoli improvvisati. A rendere "simpatico" Peppe (e Gassman con lui) è la continua contraddizione tra aspirazioni e capacità, tra apparenza esteriore e sentimenti interiori, che gli conferisce spessore umano e suscita una certa dose di tenerezza. Per quanto Peppe intenda realizzare un piano scientifico, si pone infatti un obiettivo al di fuori della sua portata e non possiede né la disinvoltura né la spregiudicatezza richiesta dal proposito. È maldestro, titubante, a suo modo "buono": assume atteggiamenti che non gli sono propri.

La buona riuscita di Gassman nella parte di Peppe si fonda in gran parte sull'effetto di spiazzamento provocato dal rovesciamento della sua immagine di superbo attore tragico in teatro. Per un'intuizione di Monicelli, il primo attore Gassman è infatti "destrutturato": i perfetti lineamenti del viso sono involgariti dal trucco, l'impeccabile dizione è "inquinata" dall'adozione del romanesco, la proverbiale destrezza verbale lascia il posto alla balbuzie. La nobiltà dell'eroe fiero e sprezzante fa largo alla popolarità di un «tonto piacevole»^[16]. L'attore perde di "serietà", ma acquista in simpatia; il pubblico approva l'autoironia sottesa all'operazione.

I soliti ignoti segna una netta cesura con i precedenti cinematografici di Gassman e l'inizio di una fase completamente nuova. Con Monicelli Gassman continuerà a lavorare su personaggi caratterizzati dal disequilibrio tra ambizioni ed effettive abilità. È questo in particolare il "motore comico" di *L'armata Brancaleone* (1966) e *Brancaleone alle crociate* (1970), il cui protagonista, Brancaleone da Norcia, è un Don Quixote "vantone" che, a dispetto dei titoli esibiti, non comprende come va "il mondo": goffo e inconcludente è comunque a suo modo un eroe per l'ostinazione con cui rimane fedele ai valori della cavalleria. Il personaggio è perfettamente ritagliato sulla personalità artistica di Gassman che interpretandolo sorride delle proprie manie di grandezza e parodia la propria magniloquenza ed esuberanza fisica. Proprio quelle caratteristiche che, fino ad allora, lo avevano penalizzato come attore cinematografico (l'eccesso di teatralità, la sonorità della voce, la mania di apparire) si trasformano ora in efficaci risorse comiche.

Se a Monicelli spetta il merito di aver scoperto il talento comico di Gassman, è però Dino Risi a conquistare il vertice delle preferenze dell'attore. La collaborazione con Risi inizia nel segno della caratterizzazione: *Il mattatore* (1960) è intermente giocato sulle capacità camaleontiche di Gassman che, truccato e imparruccato, si cimenta in una girandola di "maschere" attingendo a soluzioni già sperimentate in teatro con *I tromboni* (1956) di Federico Zardi e in tv con le puntate di *Il mattatore*. Nella stessa direzione si colloca anche *I mostri* (1964), film a episodi in cui Gassman e Ugo Tognazzi incarnano alcune esemplari figure di "mostri" contemporanei. La proverbiale "antipatia" suscitata dall'attore a causa del suo desiderio di primeggiare diviene qui un ottimo "filtro" per incarnare personaggi cinici e profittatori (come l'attore di successo dell'episodio *La raccomandazione*, il regista neorealista che fa precipitare una vecchietta "presa dalla strada" in una piscina in *Presa dalla vita*, o il fidanzato che finge di lasciare la ragazza a fin di bene per godersi in piena libertà un'amante in *Il sacrificio*).

I maggiori risultati della collaborazione tra Gassman e Risi, regista prediletto dall'attore, sono però ottenuti secondo una strada diametralmente opposta a quella della caratterizzazione: Risi riesce infatti a liberare Gassman dalle maglie degli stereotipi e a condurlo

sulle corde della naturalezza; lo "doma" insegnandoli a resistere alla tentazione di "fare", costringendolo a "stare" davanti alla cinepresa, lasciando a questa il compito di cogliere le emozioni appena affioranti. Il probabile capolavoro dell'intero curriculum cinematografico di Gassman è *Il sorpasso* (1962), nel quale l'attore assume la parte, inizialmente scritta per Alberto Sordi, di Bruno Cortona, l'italiano medio negli anni del *boom* economico. Gioviale e disinvolto, ma anche spaccone e autoritario, immaturo e del tutto irresponsabile, Bruno Cortona diventa la guida del giovane e ancora innocente Roberto Mariani (Jean-Louis Trintignant) in un *week-end* che dovrebbe segnare la sua iniziazione alla vita, e che invece, a causa di un sorpasso azzardato che lo precipita da una scogliera, ne determina la morte. Privato dalle "maschere" che finora lo proteggevano, Gassman-Bruno non è né un semidio, né una macchietta, ma un uomo qualunque, uno dei tanti che, in quegli anni, percorrono le strade italiane alla rincorsa di benessere ed evasione.

Una simile miscela di superficialità e vitalismo si ripresenta, sempre con Risi, in Marco Ravicchio di *Il gaucho* (1964) e Francesco Vincenzini di *Il tigre* (1967): ottimisti e approfittatori, veri "maschi", donnaioli e "leggeri", amorali ma spesso divertenti, incarnano l'Italia dei "furbi" in caccia di una buona occasione per affermarsi. In altre interpretazioni di Gassman diretto da Risi, lo scanzonato approccio alla vita lascia il posto al cinismo come in *In nome del popolo italiano* (1971), e soprattutto in *Profumo di donna* (1974). Qui Gassman interpreta Fausto Consolo, un ex capitano dell'esercito divenuto cieco che non accetta la sua condizione e la dipendenza dagli altri, ed per questo deciso a concedersi un ultimo viaggio nei piaceri della vita (donne, alcool, abiti eleganti) prima di suicidarsi. Prepotente e disilluso, solo nel finale si apre alla possibilità di accettare la tenerezza disinteressata che gli offre Sara, da lui umiliata e allontanata. Nella sua interpretazione Gassman riesce a evitare l'autocompiacimento e realizza «un arduo equilibrio fra la tecnica e il mestiere e la compenetrazione psicologica, suggerita da un'analisi interiore di pudica leggerezza e inquietante credibilità»^[17].

Cinici sono anche alcuni dei migliori personaggi interpretati da Gassman negli anni della maturità sotto la guida di Ettore Scola. Recuperando la vocazione giovanile ad interpretare parti di *villain* ma adottando una recitazione più naturale, sorretto da sceneggiature che delineano personaggi psicologicamente complessi, Gassman tocca con Scola i vertici della sua cattiveria cinematografica. Uno per tutti, Gianni di *C'eravamo tanto amanti* (1974): arrivista, egoista, privo di slanci ideali, ha venduto l'anima al diavolo in cambio di potere e denaro. Ma Scola è anche il regista con cui Gassman approfondisce i suoi toni più malinconici e introspettivi e attraverso il quale, manifestando nuovamente la sua tendenza all'autobiografismo, traccia bilanci di vita, si confronta con lo spettro della vecchiaia e fa i conti con la sua fragilità e il suo imbarazzo. È ciò che accade ad esempio al protagonista di *La famiglia* (1987), Carlo, che coltiva il sospetto di aver mancato l'appuntamento più importante della vita rinunciando al vero amore.

Deliberatamente "trombone" o cinico al cinema, solitamente tragico e monumentale in teatro, Gassman si confronta anche con la televisione, mezzo che opera una sintesi tra le sue due diverse "anime". L'attore ripropone sul piccolo schermo le riprese di molti suoi spettacoli teatrali (a partire dal *Kean* nel 1955 fino a *Camper* nel 1995), partecipa a dibattiti ed interviste in qualità di testimone del teatro del suo tempo, e realizza programmi culturali (come *Tutto il*

mondo è teatro nel 1990, *Gassman legge Dante* nel 1993 e *Cammin leggendo* nel 1996). Ma la televisione non si limita ad ampliare la fama di Gassman quale attore "serio": dalla fine degli anni Cinquanta, parallelamente alla svolta monicelliana nel cinema, il piccolo schermo è il mezzo privilegiato attraverso il quale il mattatore ricerca la simpatia del pubblico.

Già nel marzo 1957 Gassman partecipa, con autoironia e senso del divertimento, alla trasmissione canora *Il musicchiere* di Garinei e Giovannini condotta da Mario Riva, dove si cimenta nel canto di un brano tratto dal *Ballo in maschera*; nel 1959, acquistate le "credenziali" di attore comico con *I soliti ignoti*, conduce sul Programma Nazionale *Il mattatore*, una serie (a cura di Gassman e Guido Rocca, regia di Daniele d'Anza, con testi anche di Federico Zardi) interamente incentrata sulla sua personalità. Il tema delle dieci puntate (la figura del "mattatore" nella letteratura, nella storia, nella musica, nello sport, nel teatro, nella società ecc.) è infatti solo un pretesto e i diversi contenuti sono miscelati insieme senza soluzione di continuità se non quella data dall'estro e dalla versatilità dell'istrionico conduttore, che alterna *sketches* comici ed esibizioni poetiche, brani di teatro e momenti di opera lirica, pezzi di satira politica e parodie di vicende di cronaca.

Il mattatore è un capitolo di particolare originalità nella storia della televisione italiana. Con qualche eccezione (come *Il gioco degli eroi*, realizzato nel 1963 con la collaborazione di Ghigo De Chiara) Gassman preferisce in seguito limitare l'attività televisiva a partecipazioni in programmi condotti da altri come *Studio uno* (1965) di Antonello Falqui e Guido Sacerdote (in cui, tra l'altro, affiancato da Mina, ripropone personaggi interpretati nel film *i Mostri*), *Canzonissima* 1971-1972 con Corrado, Raffaella Carrà e Alighiero Noschese, e *Canzonissima* 1972-1973 condotta da Pippo Baudo e Loretta Goggi. In queste occasioni l'attore tende ad assumere uno sguardo autoironico, sviluppando il percorso avviato al cinema con Mario Monicelli: ad esempio in *Canzonissima* 1971-1972 rende oggetto di spettacolo la propria "megalomania"; nella seconda puntata di *Teatro 10* (1972) condotto da Alberto Lupo, in occasione del "lancio" del film *Nullatenenti senza famiglia cercano affetto*, irride invece il proprio eccesso di autoritarismo fingendo di entrare in conflitto con il collega Paolo Villaggio. Anche negli anni Novanta, nella "rubrica" fissa che tiene a *Tunnel* condotto da Serena Dandini, fa la parodia di se stesso dedicando alla lettura di elenchi (dall'etichetta di un capo d'abbigliamento delicato al menu di un ristorante, dalle analisi cliniche al cartello dell'oculista) lo stesso maestoso sforzo che nel repertorio serio dedica al "verbo" dantesco o a altro nobile testo.

[1] Per la stesura di questo intervento, oltre alle opere citate nelle note successive, ci si è avvalsi di: Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, Bologna, Cappelli, 1962; Dante Cappelletti, *Vittorio Gassman solitudine di un mattatore*, Roma, Editalia, 1988; Giacomo Gambetti, *Un attore e la società. Vittorio Gassman*, Urbino, QuattroVenti, 1994; Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, Roma, Gremese, 1999; *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, a cura di Fabrizio Deriu, Venezia, Marsilio, 1999; Luisella Bolla-Flaminia Cardini, *Vittorio Gassman. Una vita da mattatore*, Roma, ERI-RAI, 2002; Teresa Viziano, *Silvio d'Amico & CO. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*, con una

presentazione di Luigi Squarzina, Roma, Bulzoni, 2005; Giacomo Gambetti, *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman*, Roma, Gremese, 2006; Paola Gassman, *Una grande famiglia dietro le spalle*, Venezia, Marsilio, 2007; Paola Trivero, *"Oreste" di Vittorio Alfieri per Vittorio Gassman*, Pisa, ETS, 2010. Una più esaustiva lista delle fonti e della bibliografia inerente Vittorio Gassman sarà presto disponibile nell'*Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI)*.

[2] Vittorio Gassman, *Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Palermo, Sellerio, 2002, p. 19.

[3] Vittorio Gassman, *Un grande avvenire dietro le spalle*, Milano, Longanesi & C., 1981, p. 64.

[4] Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, Roma, Gremese, [1982], p. 193.

[5] Vittorio Gassman, *Intervista sul teatro*, cit., p. 66.

[6] Testimonianza di Gassman raccolta in Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, cit., p. 202.

[7] Vittorio Gassman, *Un grande avvenire dietro le spalle*, cit., p. 154.

[8] Vittorio Gassman, *Intervista sul teatro*, cit., p. 107.

[9] Ermanno Contini, *"L'Oreste" di Alfieri al Teatro Quirino*, «Il Messaggero», 10 aprile 1949.

[10] Vittorio Gassman-Giorgio Soavi, *Lettere d'amore sulla bellezza*, Milano, Longanesi & C., 1996, p. 103.

[11] Vinicio Marinucci, *Gassman o La metamorfosi*, «Il dramma», 15 maggio 1949.

[12] Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, Roma, Gremese, [1982], p. 48.

[13] *Una grande impresa capitano Gassman*, «La Repubblica», 11 luglio 1992.

[14] Giacomo Gambetti, *Vittorio Gassman*, cit., p. 72.

[15] Ivi, p. 75.

[16] Marco Chieffa, *Plebeo impostore e inabile. Da "I soliti ignoti" a "Brancaleone"*, in *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, a cura di Fabrizio Deriu, Venezia, Marsilio Editori, 1999, p. 149.

[17] Valerio Caprara, *Il cattivo borghese. Primattore alla fine della commedia*, in *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, cit., p. 171.