

Arianna Frattali

Un'«autobiografia impossibile»: la voce di Dante Cappelletti nella letteratura critica dedicata a Vittorio Gassman

Il nodo biografico e la questione metodologica

La figura di Vittorio Gassman occupa un posto centrale nella storia del teatro e del cinema italiani del Novecento, non solo per l'ampiezza e la versatilità della sua carriera artistica, ma anche per la stratificazione di letture critiche che hanno accompagnato, e in parte costruito, la sua immagine pubblica. La bibliografia a lui dedicata, ormai vasta e articolata, riflette bene questa complessità: dalle prime cronache giornalistiche e recensioni coeve agli spettacoli, fino alle più recenti indagini storico-analitiche che ne hanno messo in luce i percorsi interpretativi, i legami con la tradizione attorica italiana, il controverso rapporto con la regia e le tensioni tra il versante popolare e quello d'autore.

In tale contesto, un punto di riferimento è sicuramente rappresentato dalla biografia *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore* redatta da Dante Cappelletti, che ha contribuito, sul finire degli anni Ottanta, a fissare un'immagine dell'attore oscillante tra mito e quotidianità, eroismo scenico e fragilità personali. L'opera del critico, pur con alcuni tratti tipici della scrittura biografica a forte impronta narrativa, possiede infatti il merito di fornire un quadro organico della parabola artistica e umana di Gassman, partendo da «quel culto della Famiglia d'Arte che doveva aver cullato nella sua fantasia giovanile»¹, per arrivare all'esperienza didattica nella nuova famiglia artistica “allargata” della Bottega Teatrale fiorentina. Dall'eredità ricevuta a quella trasmessa – passando attraverso il teatro, il cinema, la televisione – in un percorso ricco di contraddizioni e paradossi che la lettura di Cappelletti restituisce appieno.

Obiettivo precipuo di questo studio è dunque analizzare la bibliografia esistente su Vittorio Gassman, per interrogare in maniera più approfondita le modalità attraverso cui l'attore è stato raccontato e interpretato dalla storiografia (soprat-

¹ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, Roma, Editalia, 1988, p. 136.

tutto teatrale), ma anche cinematografica. Tale revisione non intende soltanto ordinare un *corpus* vasto e talora dispersivo, quanto piuttosto individuare le linee di continuità e di frattura nell'approccio critico, le zone d'ombra e gli aspetti ancora in attesa di adeguata valorizzazione. Collocando la biografia di Cappelletti all'interno di questa costellazione di studi, si cercherà quindi di mettere in evidenza come la rappresentazione (e l'auto-rappresentazione) di Gassman siano frutto di una continua tensione tra costruzione memoriale, interpretazione e riscrittura storiografica.

Per decenni l'ossatura degli studi sul Mattatore è stata fornita da monografie "classiche", come il lavoro di Giacomo Gambetti, suddiviso in tre tappe principali: il profilo del 1962², *Vittorio Gassman*, l'aggiornamento del 1982³ e *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman* del 2006⁴, che resta una ricognizione agile e informativa sull'intero arco delle attività scenica e filmica, corredata e sostenuta anche da un solido apparato iconografico. Detti studi annoverano fra i loro punti di forza la prossimità storica ai fatti e un taglio critico che incrocia repertori, primi ruoli, regie e riflessioni teoriche dell'attore. Tuttavia, manca loro una messa a fuoco dei nessi media/industria culturale, come un uso sistematico e analitico degli archivi audiovisivi televisivi e dei materiali promozionali, strumenti oggi imprescindibili per comprendere la ricezione del "personaggio-Gassman" da parte del grande pubblico.

A completare in parte questo *gap* ricettivo, gettando nuova luce su alcuni aspetti dell'attore ancora poco indagati, sopraggiunge invece il dossier curato da Fabrizio Deriu nel 1999, *Vittorio Gassman. L'ultimo Mattatore*⁵, un volume collettaneo edito da Marsilio e nato in dialogo con la Mostra del Nuovo Cinema di Pesaro, integrando prospettive critico-storiche con schede, documenti e interviste. I saggi raccolti vertono per la gran parte intorno alle interpretazioni cinematografiche, ma non trascurano di documentare anche le numerose facce della proteiforme attività di Gassman: attore teatrale in primo luogo, ma anche regista, scrittore, insegnante di recitazione, organizzatore, sperimentatore del mezzo televisivo e personaggio pubblico. Ne deriva un valido approccio plurale all'oggetto di indagine il cui limite risiede però nell'assetto "a mosaico" tipico dei libri da esposizione, lasciando solo abbozzata l'interpretazione unitaria dell'attore come area di intersezione umana e corporea – parlando nei termini dell'insiemistica – fra le rispettive aree mediatiche occupate da teatro, cinema e televisione.

Tra le voci biografiche aggiornate, Raffaella Di Tizio ha redatto per Treccani

² G. Gambetti, *Vittorio Gassman*, Bologna, Cappelli, 1962.

³ Id., *Vittorio Gassman*, Roma, Gremese Editore, 1982.

⁴ Id., *Il teatro e il cinema di Vittorio Gassman*, Roma, Gremese Editore, 2006.

⁵ F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman. L'ultimo mattatore*, Venezia, Marsilio, 1999 e S. Carpi-ccci, F. Crispino e A. Fagioli (a cura di), *Vittorio Gassman. 13° Evento speciale 1999*, Pesaro, Fondazione Pesaro Nuovo Cinema Onlus, 1999.

(serie “Italiani della Repubblica”, 2019)⁶ una solida sintesi storico-critica – utile come cornice cronologica per l’inquadramento del Mattatore negli anni che possono definirsi “di transizione” fra carriera teatrale, cinematografica e televisiva – mantenendosi tuttavia (volutamente) non argomentativa, per rimanere nei confini dettati dal genere enciclopedico. Passando invece in rassegna quelle che definiremmo le fonti primarie, molto numerose, fornite dallo stesso Gassman, le sue opere autobiografiche e “colloquiali” – da *Un grande avvenire dietro le spalle* a *Vocalizzi*, *Memorie del sottoscala* e *Bugie sincere*⁷ – risultano illuminanti sulla fenomenologia dell’attore e sulla poetica del “mattatore”. Tuttavia, il rischio noto è la costruzione di un’auto-mitografia e pertanto devono essere necessariamente lette in controluce, incrociandole con altre tipologie di fonti primarie, come rassegne stampa, materiali di produzione e fonti d’archivio. Rimane poi fondamentale l’*Intervista sul teatro*⁸, raccolta da Luciano Lucignani⁹ e scaturita come momento di riflessione in cui Gassman si racconta senza filtri, con la complicità di un amico-intellettuale che sa porre le giuste domande, suggerite sia dalla familiarità personale che dalla lunga e comune militanza nel mondo culturale e teatrale romano.

Per quanto riguarda gli studi di settore più recenti dedicati al teatro, alla Tv, ai repertori e alle genealogie, la ricerca più attiva ha lavorato, negli ultimi anni, almeno su tre assi principali: la televisione e la “multimedialità”; la parentesi del Teatro Popolare Italiano (1958-1962); la tradizione e la trasmissione dell’arte attorica, individuando una possibile continuità tra il Grande Attore e il divo cinematografico.

Il primo asse indaga le presenze di Gassman in televisione alla fine degli anni Cinquanta, in particolare nella trasmissione *Il Mattatore*, con letture¹⁰ che lo definiscono un attore prepotentemente “intermediale”, capace di riconvertire la tecni-

⁶ R. Di Tizio, voce *Vittorio Gassman* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, Treccani 2019. Sempre della stessa autrice si segnala lo studio, dedicato alla sua scrittura drammaturgica per i recital d’attore, *O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione*, in «Arti della Performance e della Cultura», 2020, n. 13.

⁷ V. Gassman, *Un grande avvenire dietro le spalle. Vita, amori, miracoli di un mattatore narrati da lui stesso*, Milano, Longanesi, 1988; Id., *Vocalizzi*, Milano, Longanesi, 1988; Id., *Memorie del sottoscala*, Milano, Longanesi, 1990; Id., *Bugie sincere*, Milano, Longanesi, 1997.

⁸ Id., *Intervista sul teatro*, a cura di L. Lucignani, Palermo, Sellerio, 2002.

⁹ Con Lucignani, ricordiamo la collaborazione registica per la Compagnia Vittorio Gassman dal ’55 al ’58, la grande avventura del Teatro Popolare Italiano a partire dal ’59 e, in particolare, la firma della regia a quattro mani di *Orestide* al Teatro Greco di Siracusa per il Festival Inda, sempre nel ’59. Cfr. A. Frattali, *Vittorio Gassman attore multimediale*, Imola, Cuepress, 2021.

¹⁰ A. Grasso, *La scena elettronica*, in R. Alonge e G. Davico Bonino (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2000-2001, pp. 1297-1298; A. Grasso, *Storia della televisione italiana. I 50 anni della televisione*, Milano, Garzanti, 2004; E. Menduni, *La presenza di un assente. La televisione*, in F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman*, cit., pp. 81-84; A. Frattali, *Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta. Vittorio Gassman tra teatro, cinema e televisione*, in A. Barsotti e C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e media*, Ghezzeno (PI), Felici, 2012, pp. 143-160.

ca recitativa acquisita nel cinema in un *surplus* comunicativo che lo rende efficacemente presente anche con l'emergere della Tv nel panorama mediatico italiano. Attraverso l'analisi di fonti critiche primarie e secondarie – fra cui compaiono i materiali delle teche RAI, che permettono la puntuale ricostruzione di un format strutturato a *patchwork* – la trasmissione del 1959 si colloca infatti dentro le logiche del varietà e del riuso dei classici in contesti comunicativi diffusi e più generalisti. Si potrebbe tuttavia segnalare la necessità di ampliare il confronto con le pratiche produttive RAI (tempi, budget, *policy* autoriali) al fine di indagare meglio la latitanza di Gassman nel teleteatro, rispetto alla sua indiscussa centralità nelle “ospitate” e nei recital televisivi di quegli anni. Lo strettissimo rapporto teatro-Tv era iniziato infatti il 3 gennaio 1954 con la messa in onda di *L'Osteria della posta* di Goldoni per la regia di Franco Enriquez e da allora il nuovo *medium* aveva svolto una costante azione di promozione e divulgazione di testi e culture registiche, in attesa di definire peculiarità espressive e comunicative sue proprie. Tuttavia, gli allestimenti teatrali di Gassman non compaiono mai nei palinsesti teatrali di quegli anni, con l'eccezione di *Amleto*, preferendo invece altri format televisivi di teatro in *pillole* e proponendo piuttosto una fruizione continuativa, ma parcellizzata, del repertorio¹¹.

Il secondo filone approfondisce l'avventura del Teatro Popolare Italiano (o Teatro Circo), attivo tra il 1958 e il 1962, e parte dallo studio di Nuccio Messina¹² per poi fondarsi su fonti attinte dagli archivi storici del Piccolo Teatro, del Teatro Stabile di Torino e della Fondazione Inda. L'esito è una visione non agiografica del progetto del TPI¹³, dei repertori e delle strategie di marketing (come prezzi popolari e natura itinerante del “teatro-circo”) attivate per restituire allo spettacolo dal vivo la propria funzione sociale e pedagogica delle origini. Senza abbassare il livello qualitativo delle proposte di repertorio per attrarre spettatori, si sosteneva infatti l'idea di elevare culturalmente il pubblico attraverso un'offerta che sapesse unire popolarità e rigore estetico. In questo senso, il TPI rappresentò realmente un momento chiave di rinnovamento e di mediazione culturale nel teatro italiano del secondo Novecento, pur avendo, purtroppo, vita breve, a causa di una lunga serie di difficoltà logistiche e organizzative.

Per quanto riguarda l'asse delle genealogie e continuità¹⁴, si tratta di una prospet-

¹¹ Su questo cfr. E. Menduni, *La presenza di un assente*, cit., pp. 81-84; A. Frattali, *Il passaggio dagli anni Cinquanta agli anni Sessanta*, cit., in part. p. 151.

¹² N. Messina, *Il Teatro Popolare Italiano. Utopia e realtà*, in F. Deriu (a cura di), *Vittorio Gassman*, cit., pp. 61-71.

¹³ Cfr. A. Frattali, *Rivisitare i classici in cinema scope. Il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman*, in «Il Castello di Elsinore», XXX, 2016, n. 75, pp. 69-80.

¹⁴ Cfr. A. Frattali, *Di padre in figlio: Vittorio e Alessandro Gassman*, in A. Barsotti, E. Magris e E. Marinai (a cura di), *Generazioni a confronto. Eredità, persistenze, tradizioni, e tradimenti sulla scena moderna e contemporanea*, in «Biblioteca Teatrale», 2019, nn. 129-130 (II parte), pp. 63-80.

tiva assunta per leggere la trasmissione di pratiche e la costruzione del “nome” Gassman inteso come capitale simbolico e organizzativo, traghettando il sogno originario di una ideale “famiglia d’arte” da cui discendere – la prima moglie dell’attore era Nora Ricci, figlia d’arte di Renzo Ricci – a quella costruita attraverso la discendenza dei figli attori (e registi) Paola e Alessandro, oltre che al lascito affidato all’esperienza didattica della Bottega Teatrale. Mentre un ulteriore tassello di contesto metodologico è aggiunto da Simona Brunetti, che nel volume *Attori in video nel secondo Novecento* (2022)¹⁵ offre validi strumenti per storicizzare la presenza degli attori in video, appunto, attraverso formati, mediazioni e paratesti, soffermandosi, in particolare, sul ruolo fortemente metateatrale assunto dal Mattatore nel film *Kean* del ’56 (a sua volta tratto da uno spettacolo teatrale del ’54).

Passando alle prospettive internazionali (ancora troppo marginali), la fortuna di Gassman oltre l’Italia è attestata da lavori come quelli di Bernard Deogiani (1980)¹⁶ e György Nemlaha (1986)¹⁷, sicuramente utili come indizi di un interesse crescente, ma non ancora incardinati in una storia realmente transnazionale dell’attore italiano nel dopoguerra: in questa direzione si potrebbero infatti aprire piste feconde di indagine sulla ricezione festivaliera, le coproduzioni, le numerose tournée estere e il doppiaggio, che oggi potrebbero essere sicuramente facilitate dall’accesso (anche in rete) agli archivi stampa esteri.

Rimane dunque da analizzare cosa aggiunga (e suggerisca) il volume dedicato da Cappelletti al Mattatore nel 1988 e dunque in una fase della critica teatrale che precede il filone d’indagine dedicato alla vocazione “intermediale” dell’attore, nel passaggio tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Riletta oggi, la biografia funziona infatti come controcanto alla letteratura più “sistemica”, portando sicuramente in primo piano la dimensione esistenziale ed evidenziandone solitudine, scarti d’umore e assunzione di “contro-ruoli”. Ma ancor più, essa aiuta a leggere la predilezione dimostrata da Gassman, in quegli anni, per le forme ibride di spettacolo – il recital, il varietà, la televisione “a pezzi” (o seriale) – intesa come pratica identitaria e non solo come strategia di mercato. Per una revisione contemporanea, sarebbe interessante incrociare Cappelletti con i materiali d’epoca (come rassegne, carte produttive, filmati RAI) per verificare quando la “solitudine” di cui egli parla nel volume sia un dispositivo retorico e quando sia un dato di carriera, come ad esempio nelle pause di rientro dal cinema al teatro, tra cui ricordiamo la più lunga, di quasi cinque anni, avvenuta tra il 1962 e il 1968¹⁸.

¹⁵ S. Brunetti, *Attori in video nel secondo Novecento*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022 (cfr. in particolare pp. 35-49).

¹⁶ B. Deogiani, *Vittorio Gassman*, Parigi, PAC, 1980.

¹⁷ G. Nemlaha, *Vittorio Gassman*, Budapest, Müzsák Közművelődési Kiadó, 1986.

¹⁸ Ritornerà in scena nel 1968 al Teatro Alfieri di Torino con un *Riccardo III* per la regia di un quasi-esordiente Luca Ronconi. Cfr. A. Frattali, *Di padre in figlio: Vittorio e Alessandro Gassman*, cit., in part. pp. 71-73.

In conclusione, per tracciare le future linee operative di una bibliografia ragionata su Vittorio Gassman, si potrebbe, in prospettiva: stabilizzare il canone a partire dagli studi esistenti in una cornice biografica aggiornata; trattare il lavoro critico di Cappelletti come lente tematica che (attraverso le ricorrenze semantiche del “divismo” e della “solitudine”) possa ribilanciare la statura mattatoriale dell'attore; approfondire la centralità della televisione nella sua carriera, analizzando trasmissioni come *Il Mattatore* e alcuni format successivi (*Il gioco degli eroi*, le ospitate, *recitals*) con gli strumenti dei *Television Studies*¹⁹ (come *format analysis*, *policy* e *audience*); comparare l'esperimento del TPI con progetti coevi di teatri tenda, itineranti e circuitazione, cercando di quantificare e analizzare la risposta del pubblico; aprire l'orizzonte internazionale, sistematizzando le fonti già esistenti al fine di tracciare una storia transnazionale della ricezione del divo-attore-personaggio Gassman anche all'estero.

Tornando al volume di Cappelletti, è noto agli studiosi come il ricorso al biografismo nella storiografia teatrale e cinematografica costituisca un nodo metodologico complesso, che si rivela particolarmente evidente proprio nel caso Gassman. La sua figura pubblica è stata infatti a lungo costruita attraverso narrazioni di carattere biografico o autobiografico: a partire dalle sue stesse memorie, fino alle numerose biografie critiche, tra cui figura anche quella della figlia Paola²⁰. Tutte queste fonti hanno contribuito in maniera determinante a fissare un'immagine dell'attore, oscillante fra grandezza scenica e fragilità esistenziale.

Da un lato, ricorrere al biografismo appare sicuramente utile, perché permette di cogliere la dimensione esistenziale che accompagna le scelte artistiche come l'idea di solitudine, di tensione tra arte e vita, di continua ricerca identitaria. Tali elementi, se letti criticamente, illuminano infatti i passaggi fondamentali della carriera di Gassman come, per esempio, il suo rapporto con il progetto del Teatro Popolare Italiano e la sua esposizione nel *medium* televisivo, quest'ultima spesso sottolineata da un uso auto-ironico della propria immagine. In questo senso, la biografia (e persino l'autobiografia) consentono di mettere in luce la performatività della vita stessa dell'artista come parte integrante del suo percorso professionale. Dall'altro lato, però, un uso non mediato dei dettagli biografici rischia di trasformarsi in un ostacolo all'analisi storica: le narrazioni autobiografiche tendono infatti a mitizzare il personaggio, mentre le biografie di taglio impressionistico, pur basandosi su fon-

¹⁹ Cfr. R.C. Allen e A. Hill (a cura di), *The Television Studies Reader*, New York, Routledge, 2004; J. Bignell, *An Introduction to Television Studies*, New York, Routledge, 2004; C. Brunsdon, *Television Studies*, in H. Newcomb (a cura di), *The Encyclopedia of Television* [II edition], Chicago, Fitzroy Dearborn, 2004, pp. 2299-2304; M. Scaglioni e A. Sfondini (a cura di), *La televisione. Modelli teorici e percorsi d'analisi*, Roma, Carocci, 2017; J. Mittel, *Complex TV. Teoria e tecnica dello storytelling delle serie Tv*, Roma, minimum fax, 2017; A. Fumagalli, C. Albani e P. Braga (a cura di), *Storia delle serie Tv*, vol. II, Dino Audino Editore, Roma, 2021.

²⁰ P. Gassman, *Una grande famiglia dietro le spalle*, Venezia, Marsilio, 2007.

ti bibliografiche e un apparato di testimonianze raccolte di prima mano, spesso privilegiano la dimensione aneddotica e simbolica, a discapito di una documentazione archivistica sistematica.

La *Solitudine di un mattatore* rimane tuttavia un contributo particolarmente significativo perché, pur non offrendo un apparato di fonti strutturato, riesce comunque a individuare nel biografismo un prisma interpretativo dal punto di vista critico: la categoria della solitudine non è infatti solo un dato biografico nella carriera di Gassman, ma diventa una lente attraverso cui leggere la sua parabola artistica. Cappelletti non si limita infatti a raccontarne la vita, ma tenta di trasformarla in chiave di lettura del suo mito attorico, facendo emergere le tensioni tra il Gassman uomo e il Gassman personaggio pubblico. In questo senso, lo studioso contribuisce a collocare il genere biografico all'interno di una prospettiva critica degli studi teatrali, trattandone la scrittura non come semplice ricostruzione di eventi, ma come narrazione interpretativa che problematizzi la carriera artistica, in un intreccio di vissuto e performance. Ne deriva che il materiale della biografia – almeno nel caso di Gassman – non debba essere escluso, ma anzi essere assunto ed essere vagliato con attenzione. Solo così esso può rivelarsi infatti un prezioso strumento interpretativo che, affiancato all'analisi delle fonti primarie, permetta di comprendere la complessità di un percorso professionale e umano segnato dalla costante intersezione fra mito attoriale e quotidianità dell'uomo.

Il Critico e il Mattatore

Come afferma Cappelletti, nel paragrafo dedicato alla scrittura di quella che definisce un'«autobiografia impossibile»²¹:

Il valore e il significato dell'esperienza artistica di Vittorio Gassman consistono in una speciale, e forse unica, qualità di atteggiamento nei confronti dello spettacolo, del teatro italiano in particolare. L'attore rappresenta il fondamentale anello di congiunzione con la tradizione: l'ha esaltata e l'ha riproposta anche a generazioni diverse dalla sua. Su questo non si è riflettuto troppo spesso²².

Secondo questa dichiarazione, il prisma attraverso cui guardare la parabola artistica ed esistenziale del Mattatore sarebbe sempre e comunque il teatro, rendendone così maggiormente comprensibile la figura, se collocata in «una storia dell'interpretazione, compresa tra la fine dell'Ottocento e il primo trentennio di questo secolo, in cui spiccano forti personalità della scena»²³. In tale contesto, ogni azione,

²¹ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 63.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.*

ogni acquisizione tecnica, ogni tassello aggiunto alla costruzione del divismo (fenomeno ancora aurorale nell'Italia degli anni Sessanta) sarebbe riconducibile a un'operazione di "traghettamento" ideale del bagaglio del Grande Attore²⁴ verso il contesto ricettivo dello spettacolo nel ventesimo secolo. Non rinnegando, anzi assumendo il peso ideale della tradizione mattatoriale ottocentesca, Gassman ne riprende infatti l'aura e il carisma, reinterpretandoli in chiave moderna, per un pubblico mutato e ormai segnato dalla diffusione del cinema e della televisione. La sua capacità di unire la grande retorica attorica della tradizione con la sensibilità e i linguaggi del presente lo rende pertanto emblema di una continuità trasformata, grazie alla quale il mito del grande interprete teatrale si rinnova e sopravvive nel nuovo ecosistema culturale e artistico del secondo Novecento.

In questo senso, la sua figura, non solo aggiorna il mito del Mattatore, ma lo proietta nel regime del divismo cinematografico che, nel Novecento, ridefinisce il rapporto fra artista e pubblico. La naturale presenza scenica di Gassman, alimentata dall'intensità della tecnica recitativa, diventa così matrice della sua immagine divistica sullo schermo: un divismo che, pur inscrivendosi nelle logiche industriali e mediatiche del cinema, conserva un tratto classico legato all'idea ottocentesca dell'attore come personalità eccezionale, capace di concentrare su di sé l'attenzione collettiva. La sua carriera testimonia dunque un passaggio emblematico: dalla centralità del Grande Attore ottocentesco alla mitografia novecentesca della star del cinema, in un *continuum* che rinnova, ma non dissolve, il fascino del modello originario.

Cappelletti coglie perfettamente questo nesso, individuando nel teatro il fulcro creativo dell'intero processo di auto-costruzione attorica:

Gassman, quando affrontò il teatro, aveva davanti questo modello e, se voleva affermarsi, non poteva discostarsene senza contemplarlo. Lo doveva superare, anzi. E per fare tutto ciò, con un'intuizione moderna che si accoppia alla sua profonda tendenza al rigore, si pose istintivamente un fine [...] Recitare per essere migliore, per restituire l'aspetto più proprio di quel che si interpreta²⁵.

All'interno del volume, emerge con evidenza dunque come le radici teatrali, non solo definiscano la disciplina tecnica e l'etica professionale dell'attore stesso, ma ne

²⁴ Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo italiano nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1988; C. Meldolesi e F. Taviani, *Teatro e spettacolo nel primo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1991; C. Meldolesi, *I nostri attori ottocenteschi come persone simili a persone. In particolare, sui rapporti fra quelli «romantici negativi», «grandi» e «artisti»*, in «Teatro e Storia», XIX, 2005, n. 26, pp. 427-437; A. Tinterri, *Il "grande attore" e la recitazione italiana nell'Ottocento*, in «Acting Archives Review», 2012, n. 18, pp. 1-27; A. Petrini, *Attori e scena nel teatro italiano di fine Ottocento. Studio critico su Giovanni Emanuel e Giacinta Pezzana*, Torino, Accademia University Press, 2020; P. degli Esposti, *L'attore nell'Ottocento europeo. La prassi e la teoria*, Roma, Dino Audino, 2021.

²⁵ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 64.

costituiscano anche la chiave di lettura nella sua attività cinematografica e televisiva, consentendo di cogliere la continuità di un percorso che, pur transitando attraverso diversi linguaggi, trova nel teatro il suo centro gravitazionale costante.

L'assunzione di questa ottica rientra pienamente nel percorso formativo e professionale di Dante Cappelletti, che si può a ragione definire come un critico e uno studioso che si colloca fra scena e società, attivo tra stampa, teatro e televisione, ma nello stesso tempo storico dello sperimentalismo e della "cultura povera". Nato nella periferia amiatina della toscana da una famiglia contadina, laureato con una tesi sulla storia dell'attore presso l'Università di Roma La Sapienza, aveva intrapreso e consolidato la sua carriera accademica presso la stessa Università, senza tuttavia trascurare l'attività di critico e pubblicista scrivendo per vari quotidiani e riviste.

Manifestando sempre un costante interesse per il cinema e la televisione – come dimostrano il volume su *Canzonissima '71*²⁶ e le collaborazioni con la RAI come autore di *Palcoscenico*, *Dietro le quinte* e *Chiave di lettura* – ha contribuito in vari modi alla promozione della cultura teatrale, rivestendo l'incarico di giurato per il Premio Ubu e il Premio Flaiano e distinguendosi, come pubblicista e critico, appunto, per un'analisi attenta della scena contemporanea. Appassionato ricercatore del rapporto tra teatro e comunicazione di massa, Cappelletti ha esplorato la storia dello spettacolo come processo collettivo, politico, legato ai luoghi e alla loro identità comunitaria²⁷. Cappelletti è stato anche drammaturgo e organizzatore teatrale, curando, negli anni Ottanta, le prime edizioni del festival Amiata Estate, che hanno consolidato il legame costante tra la sua attività di ricerca e le pratiche di intervento culturale attivo sul territorio.

L'analisi comparativa tra la biografia artistica del Mattatore e il profilo scientifico e professionale dello studioso evidenzia dunque una serie di risonanze significative, che collocano l'artista entro un quadro di problematiche centrali nella riflessione del critico. Il percorso di Gassman, marcato dalla continua tensione fra tradizione e innovazione, appare infatti emblematico per Cappelletti, che si è spesso interrogato sulla funzione del teatro come strumento di mediazione culturale e di rinnovamento del linguaggio scenico. L'esperienza del Teatro Popolare Italiano, a titolo di esempio, si inserisce in quella linea di ricerca che vede nel teatro un veicolo pedagogico e civile – capace di incidere sul tessuto sociale e rinnovare la funzione stessa dell'attore – tramite cui «la scena tentò uno sforzo supremo, quello di tornare sulla piazza, in una utopia tanto alta quanto nobile»²⁸.

Seppure nella distanza dei repertori – da un lato il Teatro Popolare Italiano, alla

²⁶ Id. (a cura di), *Canzonissima '71*, in «Bianco e Nero», XXXII, 1971, nn. 11-12.

²⁷ Cfr. in particolare il saggio critico a sua firma contenuto nel volume di M. Guidotti, *Il teatro povero di Monticchiello*, Padova, Images 70, 1974, pp. 35-73; D. Cappelletti, *Il teatro in piazza*, Roma, Bulzoni, 1980; Id., *La sperimentazione teatrale in Italia tra norma e devianza*, Roma, ERI-RAI, 1981.

²⁸ Id., *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 36.

fine degli anni Cinquanta, dall'altro il Teatro Povero di Monticchiello e le esperienze di teatro all'aperto nate alla fine degli anni Sessanta – è possibile rintracciare una convergenza significativa fra queste tipologie di esperienze teatrali negli interessi di Dante Cappelletti. Se le pratiche drammaturgiche attivate sono profondamente differenti (autorialità *versus* costruzione partecipata), in entrambi i casi emerge infatti una missione condivisa, tesa a riaffermarne la capacità di creare legami comunitari sperimentando forme di trasmissione in grado di abbattere la quarta parete. Se il TPI ambiva a democratizzare l'accesso al repertorio "alto", il Teatro Povero e quello all'aperto puntavano sulla partecipazione collettiva come forma di auto-rappresentazione sociale; esperienze diverse ma legate, nella lettura dello studioso, da una comune visione del teatro come atto di condivisione e rinnovamento culturale.

Si riscontrano inoltre ulteriori elementi di risonanza fra la carriera del Mattatore e la chiave interpretativa del critico: la ricostruzione biografica di Gassman illumina infatti il suo ruolo decisivo nel rivisitare il mito del Grande Attore per il mutato contesto dello spettacolo novecentesco, passaggio cruciale nella trasformazione della cultura teatrale contemporanea. In questa prospettiva, percorso artistico e riflessioni critiche convergono su alcuni nuclei comuni, fra cui, per esempio, il ruolo assunto dal repertorio classico nella sperimentazione linguistica e pedagogica a teatro e l'attenzione al tema dell'attore inteso come ponte tra memoria della tradizione e logiche della modernità. La biografia artistica di Gassman, così come ricostruita nel volume, si offre pertanto come un caso paradigmatico capace di incarnare e rilanciare i centri di interesse teorici e critici che attraversano l'intera opera di Cappelletti. Essa rappresenta inoltre un osservatorio privilegiato per comprendere la possibilità di dialogo tra dimensione del racconto biografico ed evidenza documentaria, non limitandosi solo a misurare lo scarto tra mito e realtà, ma cogliendo il processo di costruzione del mito stesso come profondamente radicato nelle pratiche documentate.

Tra mito e documenti

La carriera di Gassman si apre negli anni Cinquanta con una serie di prove teatrali che culminano nel celebre *Amleto* del 1952 al Teatro Valle di Roma, frutto della collaborazione con Luigi Squarzina per la compagnia del Teatro d'Arte Italiano²⁹. Questo esordio come direttore di compagnia e co-regista è spesso indicato come la sua svolta artistica, poiché l'attore giovane e ambizioso, già noto soprattutto per la sua presenza scenica e i suoi "atletismi", si confrontava con Shakespeare per affermarsi come interprete colto e rigoroso, capace di collocare la scena italiana in dia-

²⁹ Sulla ricostruzione del repertorio della compagnia e su *Amleto* stesso, cfr. A. Frattali, *Vittorio Gassman attore multimediale*, cit., in part. pp. 19-21.

logo con i grandi repertori internazionali. Cappelletti individua proprio in questa scelta – che definisce «grande»³⁰ – la tappa: «il ritrovamento chiaro della sua *totalità*»³¹, la possibilità per un interprete italiano di emanciparsi da provincialismi e di misurarsi senza complessi con la tradizione europea. Ma le rassegne stampa coeve introducono una prospettiva meno univoca: le recensioni rivelano una ricezione divisa, con consensi e riserve:

Si trattò di una rappresentazione, come sottolineò molto bene Gerardo Guerrieri in un suo scritto, che non piacque a Luchino Visconti: mancava quello che Guerrieri definì «correlativo visivo», per indicare la necessità del primo piano della parola, del peso che ha il contenuto di essa: «L'azione, che abbiamo visto in Visconti seguire il grafico parallelo e a onde concentriche, nell'*Amleto* è come ammanettato alla parola, si muove con essa, non ha autonomia, è solo didascalia e non più»³².

Dal canto suo, Giorgio Prosperi ne sottolineava invece l'autentica novità nel panorama italiano, una vera riscoperta del testo shakespeariano «che appare finalmente non più come un mutilo piedistallo per sostenere questo o quell'interprete di cartello, ma come un vigoroso e complessivo affresco del rinascimento in cui campeggia, senza soverchiare, la figura del principe inquieto»³³. Come osservato da Cappelletti:

Più che la tragedia del dubbio, Gassman metteva in evidenza il problema della scoperta della verità. C'è, come possiamo subito intuire, il tema della paternità, e lo abbiamo rilevato molte altre volte, è sempre quel tema che si lega all'auto-biografia. Ma, qui, viene sottolineato proprio il percorso della ricerca dell'oggettività, come dibattito tormentoso della coscienza³⁴.

Le riprese RAI di *Amleto* nel 1955 che documentano l'ingresso del teatro nel nuovo *medium* televisivo, aprendo Shakespeare a un pubblico inedito, lasciano quindi emergere un punto fondamentale di convergenza con la riflessione del critico: l'attenzione alla ricezione sociale del teatro e alla capacità dell'opera di circolare fra diversi contesti mediali generando significati molteplici. Mentre la biografia celebra la svolta, l'archivio e la rassegna stampa rivelano la pluralità di sguardi, ma Cappelletti, seguendo il proprio impianto metodologico, tiene insieme entrambe le dimensioni, lasciando trasparire la consapevolezza che la figura del grande attore

³⁰ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 101.

³¹ Ivi, p. 102.

³² *Ibid.* Ma si veda anche G. Guerrieri, *Lo spettatore critico*, Roma, Valerio Levi, 1987 (in part., sul confronto tra Visconti e Gassman, pp. 51-68).

³³ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 102.

³⁴ *Ibid.*

nasca proprio nell'intersezione tra aura biografica e condizioni di visibilità storicamente determinate.

L'esperienza del Teatro Popolare Italiano costituisce – come abbiamo detto – un secondo momento di incontro. Nella versione biografica, il TPI è raccontato come il grande progetto pedagogico di Gassman: un'iniziativa che, sull'esempio del Théâtre National Populaire di Jean Vilar, intendeva avvicinare i classici a un pubblico nuovo, abbattendo barriere economiche e sociali; secondo Cappelletti, il TPI incarna infatti perfettamente la vocazione civile del teatro, in continuità con la sua riflessione sullo spettacolo teatrale inteso come servizio pubblico e comunitario³⁵. Tuttavia, le fonti archivistiche in nostro possesso – fra cui contratti, bilanci, corrispondenze logistiche – mostrano quanto fragile fosse questo disegno: i vincoli economici, le difficoltà organizzative, le resistenze istituzionali furono numerosi e talvolta si rivelarono insormontabili. Nonostante i successi di pubblico, il progetto oscillò costantemente tra ambizione e precarietà, tra utopia e compromesso, rendendo così il TPI simbolo di una tensione irrisolta: da un lato il racconto ideale di un teatro per tutti, dall'altro la realtà instabile di un sistema culturale non ancora pronto a sostenerlo.

Negli stessi anni, la comparsa televisiva ne *Il Mattatore* mostra in maniera ancora più evidente l'intreccio fra costruzione del mito e pratiche documentarie; le narrazioni biografiche celebrano infatti tale passaggio come la consacrazione di Gassman nel ruolo di icona nazionale, capace di trasportare sul piccolo schermo il carisma del grande attore di teatro. Gli archivi RAI raccontano anche un altro aspetto: i programmi, le *policy* editoriali e i dati di *audience* mostrano come *Il Mattatore* fosse il risultato di strategie istituzionali precise, in un momento in cui la televisione pubblica intendeva bilanciare cultura e intrattenimento. L'enorme successo di pubblico documentato dai dati di ascolto non fu soltanto un trionfo personale, ma anche un processo di trasformazione: l'attore divenne progressivamente una star televisiva, iscritto nelle logiche del consumo mediale. Tuttavia, le logiche artistiche che lo avevano attratto verso quel mondo erano di segno diverso, strettamente legate alla necessità di riportare il teatro nelle case degli italiani, riavvicinandone la pratica scenica alla quotidianità domestica: una vera vocazione “morale” a cui Gassman si sentiva chiamato da sempre.

Cappelletti lo definisce infatti un «attore morale e “totale”»³⁶, coerente nella scelta di un innesto profondo con la tradizione, assecondando sia quel compito

³⁵ Sul teatro come “pubblico servizio”, ricordiamo anche il Manifesto del Piccolo Teatro di Milano, fondato nel 1948 da Paolo Grassi e Giorgio Strehler, con cui Gassman stabilì stretti rapporti nel decennio successivo. Cfr. A. Frattali, 1957-1960. *L'Ente Autonomo e la proposta di legge per il teatro di prosa. Progetti, dibattiti e protagonisti: da Eduardo a Gassman*, in S. Locatelli (a cura di), *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, in «Comunicazioni Sociali», XXX, 2008, vol. 2, pp. 211-234.

³⁶ D. Cappelletti, *Vittorio Gassman: solitudine di un mattatore*, cit., p. 65.

etico, sia le proprie convinzioni interiori, inevitabilmente tradotte in ricerca espressiva e stilistica. Come osserva il critico:

Siamo all'interno di una tensione che conta quanto più gratifica e chi la genera, e chi la riceve. È il destino dell'attore. Per questo motivo, allora, diventa una necessità. Infine, accettando con convinzione un simile presupposto, se ne deduce un gusto per la missione, come una dinamica di universale vantaggio³⁷.

L'*Amleto* degli esordi, il TPI come utopia itinerante, il Mattatore "moltiplicato" nella trasmissione televisiva mostrano come la biografia di Gassman e la ricerca critica di Cappelletti si incontrino su terreni comuni d'interesse, mentre le fonti d'archivio complichino, nello stesso tempo, la linearità della narrazione biografica, introducendo sfumature, contraddizioni, negoziazioni, che spesso restano invisibili nel racconto memoriale. È proprio in questa tensione che la prospettiva critica trova dunque la sua forza: nel riconoscere che il mito dell'attore non è mai solo il prodotto di un talento individuale, ma il risultato di una rete di mediazioni materiali, istituzionali e discorsive. Dall'analisi comparativa emerge infatti una duplice dinamica: da un lato, la biografia offre una visione coesa e orientata, capace di costruire il senso di un percorso artistico e di celebrarne la dimensione esemplare; dall'altro, la documentazione archivistica frammenta e arricchisce, mostrando che ogni mito è sempre inscritto in condizioni storiche e pratiche contingenti.

La biografia di Gassman non è per Cappelletti solo un caso individuale, ma un esempio paradigmatico di come il teatro del Novecento abbia ridefinito la figura dell'attore, oscillando fra eredità ottocentesca e modernità mediale, fra progetto pedagogico e spettacolo di massa, fra mito e documentazione. Come osservato dal critico, l'interprete si trovava davanti al suo grande passato, con un ruolo incontrastato sulla scena italiana a cui si aggiungeva «la conquista di un pubblico di massa, che era stata compiuta, nel cinema, con eccezionale bravura, tra gli anni Sessanta e gli anni Settanta»³⁸, ma le due grandi assi del successo, da sole, non potevano che essere autoreferenziali.

Il cinema stava infatti cambiando e la commedia all'italiana si stava esaurendo, mentre il teatro conosceva anch'esso i suoi mutamenti, con la fine della scoperta dei nuovi classici e la successiva tappa della scena «sociale», con l'affermarsi poi, soprattutto in area romana, «della nuova sperimentazione, di un modo di rappresentarsi sulla scena che, con le "catacombe" delle *cantine*, aveva ipotizzato il sogno di una specie di autarchia della rappresentazione»³⁹. Il Mattatore doveva dunque,

³⁷ Ivi, p. 66.

³⁸ Ivi, p. 130.

³⁹ Ivi, p. 132.

ancora una volta, ripensare la propria carriera, sul piano personale e generale, rimettendola in ballo nel suo valore pubblico:

Il passato non si fugge, si deve assorbirlo, riconoscerlo in noi stessi come una possibile e ulteriore informazione. Come una forza. Che sempre ci sarà e che, in questa certezza, può darci, se non la pace, il gusto di una continuazione⁴⁰.

Parole che leggono la carriera di Gassman alla luce di un continuo “sperimentalismo” – condotto nell’alveo di una solida tradizione – che molta critica non sempre gli ha riconosciuto.

⁴⁰ Ivi, p. 140.