

GERARDO GUERRIERI DRAMMATURGO DI FRANCO ZEFFIRELLI
PER IL DEBUTTO ITALIANO DI *CHI HA PAURA DI VIRGINIA
WOOLF?*: TRACCE E DOCUMENTI DI UNA COLLABORAZIONE
INEDITA

Abstract

This article aims to investigate the role of the dramaturg and the notion of dramaturgie in the history of Italian theatre, through an analysis of the collaboration between Gerardo Guerrieri and Franco Zeffirelli on the first Italian production of *Who's Afraid of Virginia Woolf?*. Particular attention is given to the conceptualisation of dramaturgie as a manifestation of an artistic and investigative disposition, generously applied to the processes of theatrical composition. The inquiry is grounded in the culturally influential figure of Gerardo Guerrieri. Reconstructed through a substantial body of original and unpublished materials housed in the Guerrieri Archive at Sapienza University of Rome, the Guerrieri–Zeffirelli collaboration offers renewed insights into the concept of dramaturgy and the transformations this practice has undergone within the Italian theatrical tradition.

Keywords: dramaturgie, dramaturg, director, Gerardo Guerrieri, Franco Zeffirelli, guerrieri archive

1. Introduzione

Nei paesi di lingua tedesca, a partire dal Settecento, il dramaturg è lo scrittore che, cooperando stabilmente con una compagnia o con un teatro, lavora alla rielaborazione o alla

creazione dei testi da rappresentare. Questo ruolo, a partire da Brecht, ha poi assunto il compito di proporre nuovi testi figurando in quanto autore integrato all'*ensemble* e ai suoi processi compositivi. Nel terzo millennio, il dramaturg, come mostrano le ricerche di Hans-Thies Lehmann, ha considerevolmente ampliato il proprio campo d'azione, coadiuvando, a lato della dramaturgie di mediazione testuale, lo sviluppo d'una dramaturgie degli spazi, del suono, delle movenze corporee.¹ La storia della dramaturgie italiana, realtà meno evidente e indagata dei corrispettivi di area nordica, è stata ricostruita solo a partire dai primi anni Duemila. Attorno agli studi fondativi di Claudio Meldolesi,² si sono via via succeduti apporti analitici e documentari che, raccolti e integrati nello studio monografico di Davide Cioffrese,³ chiariscono le dinamiche operative e culturali attivate dall'inserimento del ruolo del dramaturg o di artisti/intellettuali facenti funzione di dramaturg, cioè predisposti a connettere reciprocamente e al testo le principali funzioni della processualità teatrale. Partecipando al dibattito in corso, Paolo Quazzolo esplicita la differenza tra le professionalità del drammaturgo e del dramaturg, affermando che il primo è colui che compone il testo drammatico avendone ricevuto l'incarico da una compagnia e che, invece, il secondo è una variante della professione d'autore poiché, mettendosi al servizio di una compagnia, «provvede non solo alla stesura di opere drammatiche,

1 Cfr. Hans-Thies Lehmann, *Il teatro postdrammatico* (trad. a cura di S. Antinori, postfazione di G. Guccini), Cue press, Imola 2019.

2 Claudio Meldolesi, Margherita Renata Molinari, *Il lavoro del dramaturg: nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germania all'area italo-francese, nella storia e in un percorso professionale*, Ubulibri, Milano 2007. La trattazione di Meldolesi, nella ricostruzione storica della dramaturgie italiana, non è continua, poiché lo studioso affronta la figura del dramaturg su scala europea. Conseguentemente, Meldolesi fornisce, per molte delle figure artistiche e intellettuali affrontate, delle sole indicazioni metodologiche atte a direzionarne approfondimenti possibili. Si consideri altresì che, sul versante italiano, Meldolesi studia gli sviluppi della dramaturgie muovendo il proprio sguardo dall'azione politica e formativa di Gustavo Modena (1803-1861) all'attività artistica di Renata Margherita Molinari, considerata da Franco Quadri «la prima dramaturg del teatro italiano».

3 Davide Cioffrese, *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Milano-Udine 2023. La trattazione di Cioffrese circa la dramaturgie italiana parte dal rinnovamento dramaturgico svolto dall'attore Gustavo Modena (1803-1861) per giungere alla contemporaneità a noi più prossima, e cioè all'analisi dei contributi artistici di personalità teatrali attualmente operative, basti pensare ai più stretti collaboratori di Antonio Latella, regista di punta del nostro teatro: Linda Dalisi e Federico Bellini.

ma anche alla traduzione o all'adattamento di testi altrui e alla pianificazione di un programma culturale».⁴

Il presente studio si inserisce in questo animato contesto di ricerca proponendosi di evidenziare, attraverso la pervasiva e molteplice azione culturale di Gerardo Guerrieri (1920-1986),⁵ la dramaturgie in quanto manifestazione di un'indole artistico-investigativa applicata al processo della composizione teatrale.

L'ampliamento documentario apportato da questa ricerca deriva dalla consultazione e dalla lettura critica delle innumerevoli carte originali e inedite conservate all'interno dell'Archivio Guerrieri dell'Università La Sapienza di Roma. I molteplici faldoni presenti in archivio contengono le tracce cartacee, manoscritte e dattiloscritte, delle altrettanto numerose collaborazioni artistiche e intellettuali di cui Guerrieri si fece carico a fianco di figure di spicco del panorama culturale italiano, e non solo, del Novecento. Il nome di Franco Zeffirelli, in questo senso, suscita particolare interesse. La collaborazione Guerrieri-Zeffirelli, poco dibattuta e offuscata dalla più celebre collaborazione Guerrieri-Visconti, si concretizzò a più riprese, e assunse forme e caratteri che, ad oggi, potremmo ascrivere, almeno parzialmente, nell'alveo della dramaturgie. L'obiettivo del presente studio, dunque, è quello di gettar luce sui contorni di tale cooperazione e, in particolare, sul lavoro svolto da Guerrieri per la messinscena di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* del 1963, spettacolo per il quale, formalmente, l'intellettuale ricoprì il ruolo di traduttore. Per avviarci all'analisi di tale esperienza, tuttavia, occorre ripartire dall'ambito che, più di tutti, ha reso noto Gerardo Guerrieri in Italia: la cooperazione artistica, nell'ambito della Compagnia Italiana di Prosa, con Luchino Visconti dal 1946 fino alla fine degli anni Cinquanta.

4 Paolo Quazzolo, *Conoscere il teatro. Strumenti per l'analisi dello spettacolo*, Marsilio editori, Venezia 2014, p. 92.

5 Cfr. Selene Guerrieri (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, Edizioni Magister, Matera 2016, per le principali notizie biografiche e bibliografiche circa l'uomo di teatro, definito da Claudio Meldolesi l'intellettuale più poliedrico del teatro italiano del Novecento. Cfr. inoltre D. Cioffrese, *op. cit.*, pp. 223-264.

2. Gerardo Guerrieri e la dramaturgie come indole artistico-investigativa

L'insieme delle mansioni svolte da Gerardo Guerrieri nell'ambito della cooperazione artistica con Luchino Visconti⁶ ci spinge a considerarlo un vero e proprio dramaturg. All'interno dell'Archivio Guerrieri è infatti presente una carta inedita sulla quale è leggibile il termine «dramaturg», segno di una consapevolezza teorica abbinata alla conoscenza della prassi.

Riporto in tondo il testo dattiloscritto, in corsivo le aggiunte manoscritte autografe:

il regista

vuole un prodotto finito
efficace

non vuole rischiare su qualcosa di non pronto
Fenoglio

Luchino
Gli interessa poco il centro

Oppure: il regista ha una serie di idee
Una ideologia da *mostrare*

Allora si serve di testi che *elabora*

Di qui il dramaturg⁷

In tale documento, dattiloscritto e non datato, Guerrieri definisce il dramaturg un elaboratore drammaturgico il cui compito è fornire al regista un prodotto testuale finito e pronto per la messa in scena. In altro appunto dattiloscritto datato 25 febbraio 1961, Guerrieri sembra rigettare, per sé, il ruolo di scrittore di teatro ipotizzando altre e più fluide pratiche:

6 Cfr. Caterina D'Amico de Carvalho, Renzo Renzi (a cura di), *Luchino Visconti. Il mio teatro*, Vol. I (1936-1953), Cappelli editore, Bologna 1979, pp. 215-231. La collaborazione artistica e intellettuale tra Guerrieri e Visconti avvenne, per lo più, durante gli anni della Compagnia Italiana di Prosa, e cioè tra il 1946, anno della sua fondazione da parte del regista, e la fine degli anni Cinquanta, in concomitanza dei quali Guerrieri divenne un mero fornitore di traduzioni dei testi stranieri. Quest'ultima considerazione deriva dalla lettura dei documenti originali e inediti dell'intellettuale, consultabili all'interno dell'Archivio Guerrieri posseduto dall'Università la Sapienza di Roma. Il sito web di riferimento è il seguente: <https://saras.web.uniroma1.it/archivio-gerardo-guerrieri>. Il documento che, più esplicitamente, colloca il termine della cooperazione Guerrieri-Visconti alla fine degli anni Cinquanta ha la seguente collocazione: AG/T.Italiano-18bis/cart.1/4. La sigla AG fa riferimento all'Archivio Guerrieri presso la Biblioteca del Dipartimento di Storia, Antropologia, Religioni, Arte, Spettacolo dell'Università La Sapienza di Roma.

7 AG/Regia-1/cart.5/9. Riflessioni sul rapporto regia/autore.

perché non sono uno scrittore di teatro

perché quel che mi interessa è tutto nelle didascalie, nel pensiero, nelle varie valutazioni dei fatti ecc. v mio lavoro nelle traduzioni: di ricreare dietro questo background di pensieri e di sensazioni – mimico per questo ci metto tanto – non è un lavoro di lingua ma di ricostruzione

resta questo per l'attore che lo sente, non è un lavoro superficiale, linguistico ma di caratteri di intercalari ecc.

ma è un lavoro di imitazione che faccio: un lavoro mimetico di trasporto nella società e in quello che ho visto e ho letto qui

resta inappagato il desiderio di ricerca profondo [...] ⁸

Gli studi considerano il lavoro di Guerrieri sulle *Tre sorelle* di Anton Cechov, ai fini della messinscena viscontiana al Teatro Eliseo di Roma nel mese di dicembre 1952, il momento di massima esemplificazione della dramaturgie di Guerrieri.⁹ Segmentando l'attività in più fasi, l'intellettuale ha studiato il drammaturgo russo e la sua opera, tradotto per la scena italiana il testo russo di *Tre sorelle* e fornito a Visconti una consulenza critico-registica fondata fra l'altro sull'assidua frequentazione delle prove. Tuttavia, definire questa collaborazione l'unico esempio di dramaturgie svolto dall'intellettuale sarebbe alquanto riduttivo. Il fatto che in Italia non esistesse, all'epoca, il ruolo del dramaturg condusse gli uomini di teatro ad avvicinare empiricamente le possibilità implicite in tale prassi anche al di fuori delle collaborazioni strutturate col ruolo registico. Vi è, infatti, tutta una serie di attività e di scritti, editi e inediti, che mostra come Guerrieri abbia sondato la dramaturgie anche in ambiti altri rispetto alla stretta relazione con il primo grande regista italiano.

2.1. Scritti ufficiali a sostegno dell'ipotesi di estendibilità della nozione di dramaturg

⁸ AG/Biografia-1/cart.1/11. Appunto sulle motivazioni che lo spingono a non essere uno scrittore di teatro.

⁹ Cfr. Stefano Geraci (a cura di), *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, Officina edizioni, Roma 2006.

Un primo argomento a sostegno di questa ipotesi è rappresentato dalla tesi di laurea di Mimma Santarsiero, *Voce d'autore alla radio: Gerardo Guerrieri dramaturg*, supervisionata dal docente e studioso Rocco Brancati.¹⁰ La tesi analizza nel dettaglio la vicenda radiofonica di Guerrieri, facendo luce sul suo contributo drammaturgico alla radio, intesa come nuova forma d'espressione artistica fondata essenzialmente sulla voce. L'intellettuale, in altre parole, è presentato dalla Santarsiero come autore di testi per la radio, e cioè come drammaturgo radiofonico. Tale attività compositiva si inquadra però nella ricerca di un nuovo linguaggio e di un nuovo e più agevole metodo di animazione radiofonica. Il lavoro per la radio, insomma, avrebbe imposto all'intellettuale l'esigenza di trovare una nuova modalità di scrittura drammatica destinata unicamente all'ascolto. In altri termini, il lavoro radiofonico avrebbe richiesto a Guerrieri le abilità di un dramaturg, e cioè la capacità di adattare il proprio scrivere al mezzo espressivo e al contesto del proprio destinatario, col quale non condivide alcuno spazio fisico.

Un secondo approccio di Guerrieri alla dramaturgie è affrontato da un contributo critico di Adele Cacciagrano.¹¹ La studiosa fa luce sulla cosiddetta «critica drammatizzata». Guerrieri, infatti, utilizzava un registratore portatile per captare, quasi neo-realisticamente, le realtà, del teatro e dei suoi protagonisti, e poi si serviva di quei nastri per stilare riproposizioni drammaturgiche delle voci registrate, approdando ad una particolare critica in forma di dramma. Ecco che la dramaturgie di Guerrieri si manifesta anche al livello della «critica drammatizzata», in virtù della capacità di unire, in un unico fare, la propria vena artistica, quella maieutica e, infine, quella propriamente critica.

10 Tesi di laurea in 'Teorie e Tecniche del Linguaggio Radiotelevisivo' del corso di studi in Scienze della Comunicazione presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi della Basilicata. Relatore: Prof. Rocco Brancati. AG/Tesi-1/cart.1/1.

11 Adele Cacciagrano, *Per una critica drammatizzata. Gerardo Guerrieri e il registratore portatile*, in "Biblioteca teatrale", nn. 123-124 (2017), pp. 87-99.

Ulteriori argomenti a sostegno dell'estendibilità della nozione di dramaturg nelle attività culturali di Gerardo Guerrieri sono esposti in un articolo di Stefano Locatelli: *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?*.¹² L'articolo mostra come Paolo Grassi, prototipo del direttore dei teatri stabili nonché fondamentale sostenitore dell'innovazione registica, si sia circondato di figure ancillari rispetto alla regia stessa, e cioè di intellettuali che fossero, al contempo, traduttori, critici e consulenti drammaturgici. Fra questi spiccano Gerardo Guerrieri e Luigi Squarzina, non ancora regista di prima grandezza. Paolo Grassi, secondo lo studioso, era perfettamente consapevole dell'importanza dell'apporto fornito da Guerrieri, motivo per cui lo volle accogliere ufficialmente nel cartellone del Piccolo Teatro. Guerrieri, insomma, entrò a far parte del Piccolo Teatro di Milano, soprattutto come studioso, traduttore, nonché come consulente drammaturgico.¹³ Il motivo, però, per cui Guerrieri non trovò un preciso posizionamento nei ranghi del Piccolo è dovuto al rifiuto del «lavoro continuativo» offerto da Strehler e Grassi, in nome della collaborazione con Luchino Visconti.¹⁴

Sulla base di queste reticolari collaborazioni, oscillanti fra contatti elettivi e sperimentali messe a punto di nuovi profili professionali, emergono due nozioni rappresentative del particolare profilo operativo e culturale di Gerardo Guerrieri. Mi riferisco alle nozioni di 'collaborazione' e 'adattamento'. Il dramaturg, in primo luogo, non si fa tramite di una progettualità propria, bensì collabora alla realizzazione di richieste espresse da altri ruoli. Il dramaturg, in secondo luogo, adatta sé stesso, in quanto uomo o donna di penna e di teatro, alle peculiarità dei singoli lavori teatrali e delle relative applicazioni drammaturgiche, che gli

¹² Stefano Locatelli, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?*, in "Biblioteca teatrale", nn. 123-124 (2017), pp. 185-229.

¹³ Lo studioso afferma che «a parte la occasionale ripresa della regia di *N.N.* di Leopoldo Trieste proprio nella stagione 1947-1948 [...], Guerrieri lavorò per il Piccolo Teatro esclusivamente come "studioso e traduttore"» (Ivi, p. 197).

¹⁴ Cfr. Ivi, pp. 192-202. La lealtà espressa da Guerrieri a Visconti, vale a dire la volontà di rimanere suo collaboratore, risale all'inizio degli anni Cinquanta.

richiedono di volta in volta specifiche qualità d'attenzione. La dramaturgie di Guerrieri, in virtù dell'innata disponibilità alla collaborazione, all'adattamento e, di conseguenza, all'interazione con varie identità, tanto assenti che presenti, copre dunque diversi ambiti e funzioni: le traduzioni, gli adattamenti scenici, le ricognizioni storiografiche, le critiche drammatizzate, le consulenze repertoriali all'interno del Piccolo Teatro di Milano, l'esigua sperimentazione registica, l'esperienza del Teatro Club e così via.

Il lavoro di Guerrieri e Visconti intorno a *Tre sorelle* (1952) di Cechov è stato oggetto di studi e approfondimenti che, usufruendo di un'impressionante ricchezza documentaria, hanno messo in luce, relativamente a Guerrieri, sia il lavoro svolto in quanto dramaturg che quello condotto per promuovere a livello nazionale l'opera cechoviana.¹⁵ Il presente contributo intende invece affrontare un'altra collaborazione, fin qui generalmente trascurata, eppure rappresentativa di un'angolazione relazionale, ancora una volta distinta e internamente animata da visioni tendenzialmente paritarie, sotto il profilo del valore interpretativo e teatrale. Mi riferisco al lavoro di Guerrieri e Zeffirelli intorno a *Chi ha paura di Virginia Woolf?* (1963) del drammaturgo americano Edward Albee.

2.2. Scritti inediti a sostegno dell'ipotesi di estendibilità della nozione di dramaturg

Durante la prima metà degli anni Sessanta, Zeffirelli ottenne importanti riconoscimenti nell'ambito del teatro di prosa, tra i quali vanno menzionati *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, *Amleto* (1963) e *Romeo e Giulietta* (1964), tutti tradotti e scenicamente adattati da Guerrieri.¹⁶ Gli snodi principali della collaborazione intorno al dramma di Albee si evincono da alcuni documenti inediti dell'Archivio Guerrieri, tutti appartenenti alla sezione tematica 'Teatro

15 Cfr. Gerardo Guerrieri, Giancarlo Zagni (a cura di), *Il mondo delle tre sorelle*, in *Tre sorelle di Anton Pavlovic Cechov: regia di Luchino Visconti*, ItalgRAF, Roma 1952; Stefano Geraci, *op. cit.*; Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti: dagli esordi a 'Morte di un commesso viaggiatore'*, Bulzoni, Roma 2010; Claudio Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, in S. Guerrieri, *op. cit.*, pp. 97-102; Fausto Malcovati, *Guerrieri: scopritore del teatro russo*, in "Biblioteca teatrale", nn. 123-124 (2017), pp. 45-65.

16 https://www.treccani.it/enciclopedia/franco-zeffirelli_%28Dizionario-Biografico%29/.

anglo-americano'. Essi forniscono il ritratto di un intellettuale predisposto a collaborare sotto il segno della dramaturgie, intesa come contributo attivo e non circoscrivibile alla sola traduzione del testo in funzione delle esigenze registiche.

Selene Guerrieri ci informa che nello stesso anno della sua nascita, e cioè il 1963, il padre lavorò con Zeffirelli traducendo il dramma di Albee, e aggiunge che l'opera andò «in scena al Teatro la Fenice, Venezia, durante il Festival di Venezia, 5 ottobre 1963, con l'interpretazione di Umberto Orsini, Sarah Ferrati ed Enrico Maria Salerno».¹⁷ Anche in questo caso, come già per le *Tre sorelle* di Cechov, l'apporto di Guerrieri non è circoscrivibile alla sola traduzione del testo, ma deve essere esteso al preliminare studio critico dell'autore e alla successiva consulenza al regista. Gli svolgimenti e gli intrecci di queste fasi del lavoro di dramaturg, e cioè lo studio dell'autore, la traduzione e la consulenza, vengono illuminati da lettere e appunti inediti presenti nell'Archivio Guerrieri.

L'interesse dell'intellettuale per la cultura americana è ribadito a più riprese dalla moglie Anne d'Arbeloff che, nella biografia del marito, scrive:

Today, It would be vital and very important for younger generation to have access to his archives (those at the University of Rome and others in my possession) – A bridge between America and Italy (it was Guerrieri's dream) could bring about translation in English of his works and begin a collaboration between American – (Italian department) university and Italy creating fellowships – Borse di studio – exchanging scholars etc. which was always Gerardo's dream and goal when he lectured not only on american theatre but on various subjects at the University.¹⁸

Guerrieri avrebbe dunque studiato e importato in Italia la cultura drammaturgica americana.¹⁹ Già di per sé, le lettere e gli appunti inediti scaturiti nell'ambito della

17 S. Guerrieri, *op. cit.*, p. 34.

18 AG/Biografia-1/cart.1/10. Breve biografia (lingua inglese) di G. Guerrieri elaborata dalla moglie A. Guerrieri. La porzione testuale citata corrisponde ad un breve passo della biografia. Si tenga a mente che l'eventuale presenza di errori grammaticali, o di qualsivoglia natura, all'interno delle citazioni dei documenti d'archivio deriva dalla volontà di riproporre la loro *facies*.

19 L'Archivio Guerrieri conserva alcuni faldoni ricchi di documenti relativi al 'Teatro Anglo-americano', ed essi contengono fogli manoscritti e dattiloscritti dedicati a molteplici autori, tra cui Albee.

triangolazione Guerrieri-Albee-Zeffirelli bastano a evidenziare il complesso procedere della dramaturgie fra operazioni di lettura critica, traduzione attiva²⁰ e consulenza al regista. Riporto, di seguito, i più significativi.

Tra i documenti inediti di cui Guerrieri è autore gli appunti personali sono senz'altro i più illuminanti, poiché chiariscono una modalità ricorrente del lavoro del dramaturg, vale a dire la messa su carta di un'idea estemporanea, destinata a successiva tessitura e atta a tramutarsi in contributo artistico effettivo. Un primo appunto, dattiloscritto e datato luglio 1963, palesa le doti critiche di Guerrieri e la sua capacità di comprendere le motivazioni profonde della drammaturgia autoriale, riflettendo sui rapporti fra i temi principali e la trama:

Virginia Woolf

Centrale del dramma la lite tra Georges e Martha

Ma il plot concerne il loro figlio non esistente

Sonny Jim è creato e poi distrutto

Il finale: è convenzionale come in *Dark on the top of the stairs*

Come rapporto tra Martha e Georges è built so consistentemente su illusione (gioco di games)

Aver guadagnato qualcosa da una sudden admission of truth?

1 fine ultima scena può essere un altro dei loro games la morte del child può non essere la fine dell'illusione ma un'indicaz che i genitori devono tornare a GO e start again...

2 possib che la verità, come in *Iceman* porta non libertà ma morte²¹

Il procedimento di Guerrieri emerge a chiare lettere: lo studio analitico del testo è la prima fase di un lavoro che si dirama poi in molteplici direzioni, tra le quali le più significative sono

20 Meldolesi sovrappone, almeno parzialmente, la nozione di dramaturgie a quella di traduzione attiva, dal momento che definisce quest'ultima un'operazione di trasposizione linguistica perfettamente consapevole dell'esito scenico cui è destinata. Cfr. Claudio Meldolesi, *Critico e operatore culturale, storico e regista, traduttore e dramaturg*, cit.

21 AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/3. Appunti su E. Albee e la sua drammaturgia. L'interesse di Guerrieri è rivolto soprattutto all'aspetto linguistico e alla sua trasposizione italiana. Si notino i frequenti slittamenti linguistici italiano-inglese e le molteplici incongruenze grammaticali, da cui il carattere estemporaneo delle riflessioni.

senz'altro la traduzione e la consulenza al regista. A questo proposito, una carta manoscritta, conservata nella stessa cartella dell'appunto precedente, espone preoccupazioni da riportare probabilmente a Zeffirelli:

Per F.

17 lu 63

Preoccupazione – che ne venga fuori una commedia volgare (cfr. Strindberg

Mentre dev'essere altamente sofisticata, sottile – sotto la violenza la poesia (che è di Albee

Sotto il turpiloquio il puritanesimo²²

L'appunto, pur nella sua sinteticità, mette in evidenza uno dei lati più rilevanti del lavoro di Guerrieri, e cioè la consulenza al regista: dopo un attento studio del testo e del suo linguaggio, l'intellettuale sembra consigliare a Zeffirelli di non realizzare una «commedia volgare», poiché tale scelta risulterebbe non conforme alla volontà dell'autore. Quest'ultimo, aggiunge Guerrieri, ha creato un'intelaiatura di altissimo livello sotto la quale, nonostante il velo del «turpiloquio», si nasconderebbe il linguaggio del «puritanesimo».

All'interno della medesima cartella è presente un'ulteriore carta dattiloscritta e datata 28 luglio 1963. Essa riporta un'interessante auto-analisi dell'intellettuale: Guerrieri, in poche parole, si sente giudicato dalla moglie un mero fornitore di traduzioni. L'intellettuale, però, afferma che il proprio tradurre non è un'attività tecnica, bensì il faticato tentativo di riplasmare un mondo, quello del drammaturgo, al fine di ricrearne i personaggi.²³ Guerrieri, dunque, parla di adattamento e riattivazione testuale, attività che non possono non essere definite nella loro attinenza alla dramaturgie.

22 Ibid.

23 Ibid.

Un nuovo argomento a sostegno dell'estendibilità della dramaturgie alla rappresentazione registica è rinvenibile in un documento dattiloscritto datato 12 agosto 1963. Si chiede Guerrieri:

Albee

Piacerà in Italia? Sono curioso di sapere come la prenderà il pubblico in Italia

I am very curious, dice S.

Dovrebbe andar bene ma, varie difficoltà

Una la sento oggi, leggendo il 3 atto

È di una insistenza wagneriana nei motivi

Se il pubblico segue la commedia come un giallo, cioè cercando di capire che c'è dietro, che diavolo significa, allora sarà esasperato dalla lungaggine, dall'eccessiva insistenza a mantenere artificialmente la tensione nel "caricare" [...]

Il grafico, bisognerebbe fare la scala di quel che al pubblico arriva nel corso di questa lunga navigazione

È una lunghezza wagneriana spinta all'estremo [...] ²⁴

La traduzione del testo genera nell'intellettuale un dubbio di centrale importanza. Poiché lo spettacolo introdurrà per la prima volta in Italia l'opera di Albee, non ci si dovrà porre il problema di adattare questa dramaturgia a un contesto 'altro' rispetto a quello per cui era stata scritta? Questa riflessione approda alla necessità di stilare una 'traduzione ragionata', e cioè una traduzione che, al contempo, sia fedele al testo drammaturgico e coerente con il contesto spazio-temporale della sua fruizione italiana. Un altro appunto, datato 16 luglio 1963, affronta il problema della lettura italiana di Albee:

il puritanesimo

discussione sul corpo – Albee ha il piacere del porre in imbarazzo, la sua non è una "commedia sgradevole", è una "commedia imbarazzante"

24 AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/1. Appunti su E. Albee e in particolare sulle modalità di traduzione in rapporto all'autore, ai personaggi, al pubblico.

(com'è la reazione in Italia?)²⁵

Detto in altri termini, l'intellettuale si chiede come rendere effettivamente «imbarazzante» nel diverso contesto italiano *Chi ha paura di Virginia Woolf?*. Un ultimo appunto, dattiloscritto e datato 12 agosto 1963, dimostra l'attenzione di Guerrieri per il pubblico:

se penso al pubblico mi preoccupo delle cose che lo “scioccherebber troppo, vorrei addolcire ecc.
[...]”²⁶

Questa osservazione assume un'importanza particolare giacché considera l'esistenza di due pubblici diversi, quello per cui scrive Albee e quello per cui traduce Guerrieri. Essi, infatti, rappresentano due mondi differenti, quello americano e quello italiano, al quale il dramaturg vorrebbe adattare il tagliente linguaggio di Albee. La traduzione di Guerrieri, dunque, deve non solo corrispondere alle esigenze dell'allestimento scenico, ma anche alle aspettative e attitudini di un pubblico linguisticamente e culturalmente distinto da quello originario. Si prenda in considerazione, a riprova di quanto detto, l'acuta recensione di Sandro De Feo allo spettacolo di Zeffirelli. Il critico, basandosi sul resoconto di Alberto Arbasino che, a New York, aveva potuto assistere alla rappresentazione americana dell'opera di Albee, individua soluzioni drammaturgiche e sceniche in linea con i due differenti pubblici: esplicitamente feroci, fredde, violente quelle americane; esemplari per «vivezza, forza, cordialità e spirito»²⁷ quelle italiane o, più precisamente, zeffirelliane. Tuttavia, caso rarissimo, De Feo distingue la drammaturgia del regista da quella del traduttore, nella quale riscontra traccia del complesso e concettoso secentismo di Albee:

Non conosco il testo originale, ma nell'agile traduzione di Gerardo Guerrieri qualcosa del genere ho avvertito l'ultimo atto che ho chiamato delle pompe funebri pensando non solo servizio funebre che vi si svolge ma alla grottesca pompa secentesca di cui si infiorano i discorsi nel finale.²⁸

25 Ibid.

26 AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/1. Appunti su E. Albee e in particolare sulle modalità di traduzione in rapporto all'autore, ai personaggi, al pubblico.

27 Sandro De Feo, *In cerca di teatro*, II, Longanesi, Milano 1972, p. 410.

28 Ivi, p. 409.

Oltre a quelli fin qui citati, esistono tre ulteriori documenti d'archivio che fanno della collaborazione Guerrieri-Zeffirelli un esempio particolarmente significativo della nozione di 'dramaturgie estensibile'. Si tratta del programma di sala dello spettacolo, del copione teatrale nella traduzione di Guerrieri e di una lettera inviata da quest'ultimo a Zeffirelli.

Il programma di sala dello spettacolo contiene un commento critico all'opera di Albee. Guerrieri, al suo interno, sistematizza i personaggi, dividendoli in due schieramenti: da un lato, ci sono Marta e Georges, e cioè la «generazione di mezzo»; dall'altro, Nick e Honey, e cioè la «nuova generazione che sale».²⁹ Questi due schieramenti rivelano tutte le tensioni esistenti tra i diversi mondi generazionali. Tensioni che si trasformano, nel testo di Albee, in una serie di giochi crudeli, atti a smascherare i personaggi e a rivelare pulsioni e intenti non detti. L'obiettivo ultimo di questi duelli è l'azzeramento delle illusioni, e Guerrieri, nel rispetto della visione del drammaturgo americano, scrive che, nell'incerto avvenire delle vite dei personaggi, è indispensabile vivere senza illusioni, a differenza di O'Neill il quale, invece, sosteneva non si potesse vivere senza.³⁰ Il commento di Guerrieri presenta la dramaturgia di Albee al fine di garantire una coerente ricezione dello spettacolo da parte del pubblico: compito che attribuisce al dramaturg un ruolo di interfaccia tra il piano artistico-testuale e quello della sua ricezione.³¹

29 AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/6. Programma di sala dello spettacolo "Chi ha paura di V. Woolf" di E. Albee tradotto da Guerrieri per la regia di F. Zeffirelli.

30 Ibid.

31 Il ruolo interfaccia del dramaturg tra il piano artistico-testuale e quello della sua ricezione è riscontrabile altresì nella collaborazione Guerrieri-Visconti nell'ambito della Compagnia italiana di Prosa. Il dramaturg, infatti, partecipava alle prove dei lavori teatrali guidati da Visconti allo scopo di raccontare e di giustificare, a posteriori, le scelte artistiche del regista. Il ruolo di mediazione culturale di cui Guerrieri si è fatto carico nel lavoro con Visconti è una delle declinazioni più forti della sua dramaturgie. Cfr., a questo proposito, il contributo critico di Aggeo Savioli in Anne D'Arbeloff (a cura di), *Gerardo Guerrieri. Convegno 11 novembre 1993*, Ente teatrale italiano, Roma 1995, e il documento inedito AG/T.Italiano-18bis/cart.1/4. - Visconti - Scritti ed appunti vari, bozze di articoli, che lasciano leggere chiaramente il rapporto fra Luchino Visconti e Gerardo Guerrieri, sia attraverso riflessioni generali, sia attraverso una sorta di personale registrazione delle prove, sia in occasione della morte del regista (*L'arte delle lacrime*, 1955; *La commedia del repertorio*, 1957; *L'impresario delle Smirne*, 1957; è una bella storia; *Anime morte*, 1957).

Veniamo al secondo documento. Il copione teatrale di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* è presente, a differenza dei copioni di altre opere,³² in un'unica versione all'interno dell'Archivio Guerrieri. Si tratta di un dattiloscritto ricco di annotazioni manoscritte. Il copione, dunque, riporta il testo di Albee nella sua interezza, ma presenta molte annotazioni a matita che operano tagli di diversa entità, ora cancellando minime porzioni di battute, ora cassando interi dialoghi. Le correzioni manoscritte al testo sono invece piuttosto rare. Queste figurano dislocate in altri punti della pagina rispetto alle battute di riferimento, ma vengono collegate a quest'ultime tramite frecce disegnate a matita. Sono presenti, infine, alcune aggiunte manoscritte alle battute di Albee.³³ Il copione non è datato. Tuttavia, sulla base delle informazioni in nostro possesso e delle datazioni dei documenti precedentemente citati, è possibile supporre come periodo di stesura la primavera o l'estate del 1963. Il cospicuo lavoro sul testo spinge altresì a ritenere che il copione non sia né preventivo né consuntivo, bensì costituisca un 'testo in fase di elaborazione'. Forse, molti dei tagli e delle correzioni sono state suggerite dal regista; altri interventi, forse, sono stati proposti da Guerrieri stesso. In ogni caso, il numero delle modifiche materialmente apportate dal dramaturg attesta che ci si trova di fronte ad una 'traduzione analitica' o 'ragionata'.³⁴

E infine, il terzo documento: la lettera spedita da Guerrieri a Zeffirelli il 29 luglio 1963 da Bardonecchia. Riporto, per intero, l'importante documento:

Carissimo Franco,

eccoti un primo atto che approvo nel suo insieme, non ancora in certi particolari.

Vedi per me il punto essenziale è che quando Giorgio punta il fucile contro Marta, tu devi assolutamente credere che lui sta per ammazzarla.

32 Si ricorda che delle *Tre sorelle*, al contrario di *Chi ha paura di Virginia Woolf?*, sono presenti plurime versioni tradotte all'interno dell'archivio, a seconda delle rispettive altezze cronologiche, dei rispettivi destinatari registici e delle rispettive finalità.

33 AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.3/1. Copione teatrale con tagli dello spettacolo "Chi ha paura di V. Woolf" di E. Albee, tradotto da Guerrieri per la regia di F. Zeffirelli.

34 Ibid.

Ecco perché vorrei risolvere il problema degli insulti, (che esiste, ma – più vado avanti, più lo trovo secondario) solo alla fine. Il clima della commedia (che è dramma) è torrido: non consente troppi divertimenti, né un linguaggio troppo “inventato”. Per me questa commedia viene direttamente dalla lezione di Jonesco, in quanto “teatro terroristico”, e che ti deve tenere sempre in un’atmosfera di tensione e di pericolo: il momento che ti diverti troppo, scopri che è un gioco, e l’effetto generale, che è quello di un gioco sanguinoso sull’esistenza, diventa un gioco di salotto.

Non Antonioni, ma Fellini, se vuoi: ma un Fellini molto più violentemente impegnato, al tutto per tutto. Il piacere di terrorizzare: ricorda la Zoo story. Il riso dev’essere un riso d’affanno: gli insulti sempre sanguinosi: e allora, se non abbiamo parole (pericoloso divertircisi, usare quelle dei cocktail, che sono così innocue) allora, meglio che l’insulto sia continuamente in ogni gesto, atto, nei fiati, nella voce. Dev’essere, tutto, continuamente aggressivo. Mi hai detto: fallo divertente. Sì, in questo senso: dev’essere una girandola.

Ma rinunciamo a riprodurre fedelmente gli effetti della rappresentazione americana, o rincorriamo dei fantasmi: una ricezione diversa. Ti manderò altre considerazioni su questo. Compatiscile: non ho visto la rappresentazione americana ma questo non è uno svantaggio ma un vantaggio. È un dramma “flamenco”: tutto fiamma. Scusami questi consigli: dei quali non hai bisogno. Ma tengo molto a che il tuo di Venezia e dopo sia un grande successo³⁵

Il grande valore della lettera consiste nel fatto che Guerrieri, in essa, non si è limitato a esporre una propria poetica, ma l’ha messa in atto, mostrando come le collaborazioni di cui il dramaturg è naturalmente portatore implicano una rischiosa quanto necessaria dinamica di sconfinamento. In questo ‘gioco delle parti’ Guerrieri ingloba, fra gli argomenti del discorso, sia l’azione registica di Zeffirelli che Zeffirelli stesso, del quale teme e combatte l’inclinazione a compiacere il pubblico. A ben vedere, l’analisi della drammaturgia di Albee si struttura ripetendo una stessa articolazione espositiva, in cui le soluzioni divertenti e accomodanti, delle quali il regista è più che disposto a farsi portatore, vengono sistematicamente criticate e posposte a soluzioni terroristiche, torride, sanguinose, violentemente impegnate. Probabilmente, il rinnovarsi delle relazioni fra i ruoli artistici, che si sostanzierà nell’accettazione e teorizzazione del ruolo del dramaturg, non scaturisce, in questa particolare esperienza, da una volontà di scambi a tutto campo – Zeffirelli non ha chiesto consigli e Guerrieri ne è consapevole – bensì dal sovrapporsi delle competenze. Il dramaturg, in altri termini, si manifesta culturalmente partecipe, e processualmente scomodo, nella misura in cui

35 AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/5. Lettera di Guerrieri a Franco Zeffirelli sull’opera "Chi ha paura di V. Woolf" di E. Albee tradotta da Guerrieri per lo spettacolo diretto da F. Zeffirelli.

insiste sulle medesime operazioni strategiche e interpretative di competenza registica. Si vengono così a determinare scambi indotti dal fatto che diverse funzioni compositive dello spettacolo vengono a coabitare, in situazioni di angustia, all'interno d'uno stesso spazio creativo. I consigli non richiesti di Guerrieri si basano su un'attenta lettura preliminare del testo drammaturgico di Albee e sulla traduzione del primo atto, passibile di ulteriori modifiche testuali. Tale lettura critica spinge l'intellettuale a consigliare al regista di prestare attenzione ad alcuni punti della commedia, definita un «dramma flamenco: tutta fiamma», ai fini di una coerente realizzazione. In altre parole, Guerrieri spiega a Zeffirelli l'elevata tensione e, più in generale, il «teatro terroristico» di Albee in modo tale che il regista possa lavorare con gli attori ai fini di una messinscena coerente nei confronti del drammaturgo americano, motivo per cui gli insulti verbali, ad esempio, dovrebbero essere riportati «in ogni gesto, atto, nei fiati, nella voce».³⁶

3. Conclusioni

Il contributo di Gerardo Guerrieri alla messinscena di *Chi ha paura di Virginia Woolf?* di Franco Zeffirelli presenta, in sintesi, tutte le caratteristiche della dramaturgie. Il motivo per cui, nonostante le promettenti premesse, tale esperienza non costituisce un episodio di dramaturgie effettiva è probabilmente dipeso da un mancato interessamento da parte del regista che, a differenza di Visconti, non richiedeva che un'efficace traduzione del testo in lingua italiana. Il motivo per il quale si ritiene che la dramaturgie di Guerrieri si sia concretizzata, per lo più se non unicamente, nell'ambito della collaborazione con Visconti è dunque legato all'apertura artistico-culturale di quest'ultimo, pronto a promuovere istanze di rinnovamento anche qualora mettessero temporaneamente in discussione le gerarchie del teatro. Guerrieri, però, ha agito in molteplici situazioni operative suscitando attorno a sé componenti e premesse inerenti al ruolo

³⁶ Ibid.

del dramaturg. E questo non perché esistesse un mestiere formalizzato e riconosciuto, ma in virtù della propria indole investigativa e artistica, che lo ha portato via via ad estendere competenze dramaturgiche non supportate da alcun ruolo istituzionale. Luigi Squarzina ha affrontato la problematica posta dal particolare ruolo culturale rivestito da Guerrieri in occasione del convegno ETI del 1993, scrivendo:

il [...] lavoro di Guerrieri per Visconti era del tipo di quello sul quale sta giusto lavorando adesso Meldolesi, del *Dramaturg*, questa figura tedesca di cui ci sarebbe stato bisogno anche in Italia, cioè, in una compagnia, qualcuno che può fare il regista però al tempo stesso può tradurre, scrivere commedie, e adattare le commedie altrui, al fianco del direttore artistico vero e proprio: una presenza letterario-critica. Ecco, la figura di Gerardo *Dramaturg* fu importantissima, fu indubbiamente qualcosa di così importante che non poté lì per lì avere seguito. Nessuno più parlò di un *Dramaturg*, anzi questo ruolo fu temuto dalle compagnie e dai Teatri Stabili, come una spesa e come un occhio critico non necessario.³⁷

Bibliografia

D'Amico de Carvalho, Caterina, Renzi, Renzo (a cura di), *Luchino Visconti. Il mio teatro*, Vol. I (1936-1953), Cappelli editore, Bologna 1979.

D'Arbeloff, Anne (a cura di), *Gerardo Guerrieri. Convegno 11 novembre 1993*, Ente teatrale italiano, Roma 1995.

Bosisio, Paolo (a cura di), *Storia della regia teatrale in Italia*, Mondadori università, Milano 2003.

Cacciagrano, Adele, *Per una critica drammatizzata. Gerardo Guerrieri e il registratore portatile*, in "Biblioteca teatrale", nn. 123-124, 2017, pp. 87-99.

37 Luigi Squarzina in A. D'Arbeloff, *op. cit.*, p. 98.

Cioffrese, Davide, *Il dramaturg in Italia. Un'anomalia storica tra Europa e Stati Uniti*, Mimesis, Milano-Udine 2023.

De Feo, Sandro, *In cerca di teatro*, II, Longanesi, Milano 1972.

Geraci, Stefano (a cura di), *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, Officina edizioni, Roma 2006.

Guerrieri, Selene (a cura di), *Gerardo Guerrieri: un palcoscenico pieno di sogni*, Edizioni Magister, Matera 2016.

Lehmann, Hans-Thies, *Il teatro postdrammatico* (trad. a cura di S. Antinori, postfazione di G. Guccini), Cue press, Imola 2019.

Locatelli, Stefano, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo "dramaturg" del Piccolo Teatro?*, in "Biblioteca teatrale", 123-124, 2017, pp. 185-229.

Meldolesi, Claudio, Molinari Margherita, Renata, *Il lavoro del dramaturg: nel teatro dei testi con le ruote. Dalla Germania all'area italo-francese, nella storia e in un percorso professionale*, Ubulibri, Milano 2007.

Quazzolo, Paolo, *Conoscere il teatro. Strumenti per l'analisi dello spettacolo*, Marsilio editori, Venezia 2014.

Fonti di archivio³⁸

AG/Regia-1/cart.5/9. Riflessioni sul rapporto regia/autore.

AG/Biografia-1/cart.1/11. Appunto sulle motivazioni che lo spingono a non essere uno scrittore di teatro.

Tesi di laurea in 'Teorie e Tecniche del Linguaggio Radiotelevisivo' del corso di studi in Scienze della Comunicazione presso la facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi della Basilicata. Relatore: Prof. Rocco Brancati. AG/Tesi-1/cart.1/1.

AG/Biografia-1/cart.1/10. Breve biografia (lingua inglese) di G. Guerrieri elaborata dalla moglie A. Guerrieri.

AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/3. Appunti su E. Albee e la sua drammaturgia. L'interesse di Guerrieri è rivolto soprattutto all'aspetto linguistico ed alla sua trasposizione in italiano.

AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/1. Appunti su E. Albee e in particolare sulle modalità di traduzione in rapporto all'autore, ai personaggi, al pubblico.

AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/6. Programma di sala dello spettacolo "Chi ha paura di V. Woolf" di E. Albee tradotto da Guerrieri per la regia di F. Zeffirelli.

³⁸ I documenti originali dell'archivio Guerrieri dell'Università la Sapienza di Roma sono stati citati, in sede bibliografica, secondo il loro ordine di apparizione all'interno dell'articolo.

AG/T.Italiano-18bis/cart.1/4. - Visconti - Scritti ed appunti vari, bozze di articoli, che lasciano leggere chiaramente il rapporto fra Luchino Visconti e Gerardo Guerrieri, sia attraverso riflessioni generali, sia attraverso una sorta di personale registrazione delle prove, sia in occasione della morte del regista (L'arte delle lacrime, 1955; La commedia del repertorio, 1957; L'impresario delle Smirne, 1957; è una bella storia; Anime morte, 1957).

AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.3/1. Copione teatrale con tagli dello spettacolo "Chi ha paura di V. Woolf" di E. Albee, tradotto da Guerrieri per la regia di F. Zeffirelli.

AG/Teatro Anglo-americano-19/cart.2/5. Lettera di Guerrieri a Franco Zeffirelli sull'opera "Chi ha paura di V. Woolf" di E. Albee tradotta da Guerrieri per lo spettacolo diretto da F. Zeffirelli.