

Sabato 6 ottobre: *Squarzina Regista teatrale*

Ore 9,30 – 13,00

Chair ALBERTO QUADRIO CURZIO

FRANCO VAZZOLER, *“Puoi godere fino in fondo i tuoi baccanali”*. *La Collaborazione fra Squarzina e Sanguineti*.

PAOLO BOSISIO, *Tra dramma e commedia: la guerra di Troia nell’oggi secondo Luigi Squarzina*

ROBERTO ALONGE, *Il Goldoni di Squarzina*

PIERMARIO VESCOVO, *Squarzina e le ‘allegorie’ goldoniane da Una delle ultime sere di carnevale a L’avventuriero onorato*

FRANCO PERRELLI, *Squarzina regista degli autori nordici*

PAOLO PUPPA, *I Pirandello di Squarzina: una scena nel tempo*

Ore 14,30 – 17,00

Chair PAOLO PUPPA

EUGENIO BUONACCORSI, *Avventure della dialettica (materialista) ed esercizi di stile (epico): Madre Courage di Brecht nell’allestimento di Luigi Squarzina*

LEONARDO MELLO, *Luigi Squarzina incontra Bertolt Brecht*

CAMILLA GUAITA, *“Poetica ambiguità di una donna in guerra”*: *Madre Courage secondo Squarzina*

SIRO FERRONE, *Il Tartufo ovvero vita amori autocensura e morte in scena del Signor di Molière nostro contemporaneo di Molière-Bulgakov*

FRANCESCA BISUTTI, *“Erano tutti miei padri”*. *Gli autori americani di Luigi Squarzina*

Ore 17,30 – 20,00

Testimonianze e letture

GIORGIO ALBERTAZZI, OMEMO ANTONUTTI, PAOLO BARATTA, ERIKA BLANC, MARICLA BOGGIO, BENEDETTA BUCCELLATO, CRISTIANO CHIAROT, MATTEO D’AMICO, MASSIMO FOSCHI, PAOLA GASSMAN, FRANCO GRAZIOSI, GABRIELE LAVIA, PAOLA MANNONI, LUCILLA MORLACCHI, GIANFRANCO PADOVANI, UGO PAGLIAI, OTTAVIA PICCOLO, PIER LUIGI PIZZI, CARLO QUARTUCCI, LUCA RONCONI, GIULIANO SCABIA, MARCO SCIACCALUGA, TULLIO SOLENGHI, GIANRICO TEDESCHI, LAMBERTO TREZZINI, GIANCARLO ZANETTI.

PAOLO PUPPA

INTRODUZIONE IN FORMA DI DIARIO

Due anni fa, ero in viaggio per Barcellona e mi chiama di prima mattina, l'8 ottobre, Anita Blasi, la fedele segretaria di Squarzina, per darmi accorata la triste notizia della sua morte. Ho elaborato a poco a poco il mio lutto personale. E adesso partecipo assieme ad altri amici e colleghi di anagrafe varia al Convegno di studi in suo onore, organizzato dal Centro Studi per la Ricerca Documentale sul Teatro e il Melodramma Europeo, in collaborazione con l'Accademia dei Lincei e con l'Alto Patronato del Presidente della Repubblica. Il titolo scelto opportunamente dalla regista dell'evento, Maria Ida Biggi, è *Luigi Squarzina Studioso, Drammaturgo e Regista teatrale*. La sede è la non resistibile Isola di San Giorgio Maggiore a Venezia cui Luigi ha voluto donare la sua biblioteca personale, segnatamente al Centro Studi della Fondazione omonima. I giorni vanno dal 4 al 6 ottobre 2012.

Il convegno internazionale, molto denso, svolto la mattina e nel primo pomeriggio nella imponente Sala Barbantini, seguito sempre in prima fila dalla vedova, ossia Silvia Danesi, accademica a sua volta, specialista in particolare dell'arte secentesca, è documentato dalla raccolta dei contributi. Qui però intendo brevemente, e in forma di diario, raccontare impressioni dell'altra parte dell'evento, quello delle testimonianze e letture a chiusura ogni volta della ricca giornata, fornite da attori e artisti, coordinate da me assieme a Maria Ida e al suo giovane *staff*. Si tratta di creature, di uomini e donne, che hanno in qualche modo lavorato con Luigi e che soprattutto gli hanno voluto bene. Alcuni, impossibilitati per motivi di impegno o ragioni di salute, hanno mandato un breve scritto che viene letto da noi. Tra gli altri, Giorgio Albertazzi e Adriana Asti, Massimo Foschi e Gianrico Tedeschi, Camillo Milli, Benedetta Buccellato e Lucilla Morlacchi. Grondano tali messaggi, chi più chi meno, un'inevitabile agiografia, cui Gianrico si sottrae grazie al suo delizioso umorismo ebraico, e insieme un sincero dolore per aver disertato l'incontro. E denunciano tutti una lacerante nostalgia sia per l'uomo sia per il tempo in cui il teatro era, o sembrava, al centro delle serate della parte migliore di un intero paese.

Intorno, in altri spazi e altri orari, vengono trasmessi alternandosi o integrandosi ai lavori, le video-interviste di Elio Testoni a Luigi Squarzina su *Amleto, su Il caso Mattei*, datate l'ultimo anno della sua intensa vita. Dal 1 ottobre e per tutto il mese si può visitare una mostra di bozzetti di scena, figurini e modellini di sue regie, provenienti dalle collezioni private degli scenografi Giovanni Agostinucci, Gianfranco Padovani e Pier Luigi Pizzi. Il primo interviene in una sessione del convegno, il secondo, pur presente, non ha la forza di farlo, per stanchezza e ritrosia del carattere. La decisione mi intenerisce, invece di irritarmi. Anche questa, a suo modo, una testimonianza, e trasparente nella propria autenticità. In tema di tenerezza e commozioni varie, viene proiettata in una pausa delle relazioni la rassegna struggente di immagini *Una vita per lo spettacolo* di Anita Blasi e Sandro Ferrari. Ci sono pure, a disposizione di appassionati e studiosi, registrazioni Rai, *Tre quarti di luna* del 1956, *Il Pantografo del 1960*, così come audizioni, *Amleto 1953*, *La fuggitiva* di Ugo Betti 1956, *Madre Courage e i suoi figli* di Bertolt Brecht 1971.

* * *

Giovedì 4 ottobre. Presentazione del volume degli Annali della Fondazione dell'Istituto Gramsci *Luigi Squarzina. Il teatro e la storia* a cura di Elio Testoni da parte del curatore, del Presidente della Fondazione Giuseppe Vacca chiosata in appendice da un'accurata descrizione offerta da De Marinis, accompagnata dalla proiezione dell'ultima intervista di Luigi Squarzina a Elio Testoni su *Tre Quarti di Luna*. A salire sul palco è quindi Giuliano Scabia, il primo testimone, i capelli bianchi che gli assicurano una luce angelicante, le parole scandite nell'aria con puntigliosa precisione a tagliare concetti e a condensare emozioni. Sfoggia la medesima umile sicurezza esibita naturalmente dal poeta Zanzotto, anche lui in grado di far parlare il pensiero improvvisando tra un sorriso e l'altro. Poi tocca a Omero Antonutti, rimasto intatto da quando lo ammiravo nelle regie goldoniane di Luigi. Sale per moltiplicarsi nei personaggi di *5 giorni al porto*, e porta nella sala una *pièce à thèse* sindacale collocata un secolo fa, che pare vecchia e lontana e poi ridiventa di nuovo attualissima, nel tempo attuale di precariato e di lavoratori umiliati.

Venerdì 5 ottobre. Paola Gassman e Ugo Pagliari leggono lettere della corrispondenza tra Vittorio Gassman e Luigi Squarzina a introduzione dell'ascolto di alcuni brani dell'*Amleto* nella registrazione audio effettuata dalla Radio Rai nel 1952, recentemente riscoperta negli stessi archivi Rai e restaurata per l'occasione, introdotti da Antonio Audino. Paola sceglie missive di tono privato e sciorina la sua consueta arte della sottrazione che le

discende da sua madre, Nora Ricci, mentre il marito si impegna colla sua tipica passionalità sulla lezione esegetica sul Principe danese all'amico regista da parte di Vittorio, già immerso nel giro hollywoodiano e in nuovi amori americani. Non appena si odono i suoni radiofonici di oltre mezzo secolo fa, qualcosa di spiritistico circola nella grande sala, chiusa sul fondale dall'immensa copia del Convito in Casa Levi. Il tutto però parla di un insolito gemellaggio artistico e culturale, spezzato all'improvviso per ragioni caratteriali (o di rivalità per una donna, come ipotizza la figlia?), con conseguenze non irrilevanti nella carriera di entrambi. Poi è la volta del musicista Matteo D'Amico, del grande clan dei D'Amico, con Silvio che porta Luigi nell'avventura dell'Enciclopedia, e Sandro nel lavoro registico su Pirandello oltre che nel Museo genovese dell'Attore di cui al convegno si denuncia la crisi gestionale. Con dolce ironia, Matteo illustra le tante committenze, di fatto musiche di scena, che a lui, poco più che ragazzo, Squarzina non ha esitato a proporre. Quindi Gabriele Lavia monologa col suo brio spumeggiante di aneddoti legati al suo impatto personale col regista, lui ancora attore alle prime armi, allora, episodi corredate da secchi colmi di cicche ed elettrizzanti galoppate dalla platea al palco da parte del *metteur en scène*. Infine Giancarlo Zanetti, all'apparenza sempre l'attor giovane straripante di energia, nonostante Chronos e i nuovi ruoli, anche di produttore assunti, si impegna in una sequenza del *Tartufo ovvero vita, amori, autocensura e morte in scena del signor di Molière nostro contemporaneo* di Molière, Bulgakov e Squarzina, in particolare sul passaggio relativo alla censura stalinista, metafora del vecchio e del nuovo rapporto disturbato del teatro col potere. Come a dire, *de nobis fabula narratur*.

Sabato 6 ottobre. Maricla Boggio e Lamberto Trezzini espongono un loro fervido, motivato, punto di vista sull'assente-presente, e su vicende connesse colla pedagogia dell'attore, l'una, e sulle esperienze istituzionali e professorali veneziane e bolognesi l'altro. È il turno, poi, di Paola Mannoni, coll'arduo compito di leggere alcune scene della *Romagnola*, compito assolto con tremante e trionfante bravura. L'interprete di tanti successi allo Stabile di Genova e autorevolissima doppiatrice filmica presta la sua voce seducente a personaggi diversi in una trama complessa e condizionata, in quel caso, dalla maniera neorealistica. Poi sale un sincretismo figurale tra Falstaff e Sancho Pancia, un fragoroso Carlo Quartucci, armato di un quaderno di noterelle, bizzarre e geniali narrazioni di contatti col Maestro, e mi tocca tagliargli i tempi, purtroppo, con gesto odioso, ma obbligato dalla *verve* incontrollata dell'esegeta e dall'orario. Subito dopo tanta carnalità e presenza umorale si avanza Franco Graziosi, protagonista storico al Piccolo di Milano con Strehler, però coinvolto nei primi anni da spettacoli di Squarzina. Ha preparato un opportuno pezzo, cioè il *Discorso ai Lincei* tenuto da Luigi, *Elogio a Strehler*. Per inciso, le indubbie aperture del triestino a

discende da sua madre, Nora Ricci, mentre il marito si impegna colla sua tipica passionalità sulla lezione esegetica sul Principe danese all'amico regista da parte di Vittorio, già immerso nel giro hollywoodiano e in nuovi amori americani. Non appena si odono i suoni radiofonici di oltre mezzo secolo fa, qualcosa di spiritistico circola nella grande sala, chiusa sul fondale dall'immensa copia del Convito in Casa Levi. Il tutto però parla di un insolito gemellaggio artistico e culturale, spezzato all'improvviso per ragioni caratteriali (o di rivalità per una donna, come ipotizza la figlia?), con conseguenze non irrilevanti nella carriera di entrambi. Poi è la volta del musicista Matteo D'Amico, del grande clan dei D'Amico, con Silvio che porta Luigi nell'avventura dell'Enciclopedia, e Sandro nel lavoro registico su Pirandello oltre che nel Museo genovese dell'Attore di cui al convegno si denuncia la crisi gestionale. Con dolce ironia, Matteo illustra le tante committenze, di fatto musiche di scena, che a lui, poco più che ragazzo, Squarzina non ha esitato a proporre. Quindi Gabriele Lavia monologa col suo brio spumeggiante di aneddoti legati al suo impatto personale col regista, lui ancora attore alle prime armi, allora, episodi corredati da secchi colmi di cicche ed elettrizzanti galoppate dalla platea al palco da parte del *metteur en scène*. Infine Giancarlo Zanetti, all'apparenza sempre l'attor giovane straripante di energia, nonostante Chronos e i nuovi ruoli, anche di produttore assunti, si impegna in una sequenza del *Tartufo ovvero vita, amori, autocensura e morte in scena del signor di Molière nostro contemporaneo* di Molière, Bulgakov e Squarzina, in particolare sul passaggio relativo alla censura stalinista, metafora del vecchio e del nuovo rapporto disturbato del teatro col potere. Come a dire, *de nobis fabula narratur*.

Sabato 6 ottobre. Maricla Boggio e Lamberto Trezzini espongono un loro fervido, motivato, punto di vista sull'assente-presente, e su vicende connesse colla pedagogia dell'attore, l'una, e sulle esperienze istituzionali e professorali veneziane e bolognesi l'altro. È il turno, poi, di Paola Mannoni, coll'arduo compito di leggere alcune scene della *Romagnola*, compito assolto con tremante e trionfante bravura. L'interprete di tanti successi allo Stabile di Genova e autorevolissima doppiatrice filmica presta la sua voce seducente a personaggi diversi in una trama complessa e condizionata, in quel caso, dalla maniera neorealistica. Poi sale un sincretismo figurale tra Falstaff e Sancho Panzia, un fragoroso Carlo Quartucci, armato di un quadernino di noterelle, bizzarre e geniali narrazioni di contatti col Maestro, e mi tocca tagliargli i tempi, purtroppo, con gesto odioso, ma obbligato dalla *verve* incontrollata dell'esegeta e dall'orario. Subito dopo tanta carnalità e presenza umorale si avanza Franco Graziosi, protagonista storico al Piccolo di Milano con Strehler, però coinvolto nei primi anni da spettacoli di Squarzina. Ha preparato un opportuno pezzo, cioè il *Discorso ai Lincei* tenuto da Luigi, *Elogio a Strehler*. Per inciso, le indubbie aperture del triestino a

Squarzina drammaturgo non si sono manifestate con analoga convinzione verso Luigi regista. Molto più generoso il secondo, in questo, del primo, basti rileggersi le pagine che gli riserva non nel discorso pubblico ma nel suo *Romanzo della regia*. Ma qui, per l'ennesima volta, si consuma il rito e si compie il mistero del teatro. Perché Franco estrae un foglietto col monologo dell'*Enrico VI* shakespeariano, da *Il Gioco dei potenti*, montaggio sempre strehleriano. Se ne sbarazza subito per recitare a memoria. Insomma, a poco a poco ridiventa aitante, giovanile, radioso di possanza poetica, quasi il Lopachin che a lezione faceva innamorare legioni di mie studentesse quando tenevo lezione, mostrando il video del *Giardino dei ciliegi*. Prima della chiusura e del congedo un po' lacrimoso, colla cena che ci attende tutti sul Canal Grande offerta generosamente da Cristiano Chiarot, sovrintendente alla Fenice e marito di Dida, Tullio Solenghi, invece di leggere come preventivato dialoghi dall'*8 Settembre*, si lancia in un suo graffiante *impromptu* a dimostrazione di quanto vani siano gli steccati eretti tra teatro serio e teatro leggero, tra dramma e commedia. E Squarzina ne era ben convinto, nella misura in cui inseguiva il ritmo del *vaudeville* e del *noir* poliziesco, a catturare l'attenzione della sala.

Martedì 8 ottobre. Due giorni dopo, smaltite le fatiche del convegno, mi reco a Milano. Ho un appuntamento in una saletta del Teatro Studio del Piccolo milanese con Luca Ronconi, il cui apprendistato è stato segnato da Luigi. Anzi, come dichiara il Maestro con una formula ammiccante riguardo all'allievo, è lui stesso ad avergli tolto il *pulzellaggio* col ruolo del pretino nell'aurorale *Tre quarti di Luna* del 1953, dopo averlo adocchiato in una biblioteca. Personaggio gracile e fragile, capace pur tuttavia di pugnalarlo l'aitante Gassman. Sembra l'approccio ambiguo, in tutti i cinque sensi, di due sconosciuti nella pinteriana *No man's land*. E nel 1955 lo sceglie del resto come il ragazzo in odore di diversità nel *college story Tea and Sympathy* di Robert Anderson. Ebbene, nonostante gli acciacchi del corpo e dell'età, Luca entra nella stanza con sovrana eleganza e una leggerezza degna di Calvino, quello delle lezioni americane. A lui sono legati i momenti più alti e sconvolgenti della mia esperienza di spettatore-studio, e anche quelli più divertenti. Tra i due, oggi sono io il vecchio. Nella video intervista che generosamente mi concede e che il volume ospita, risponde con caparbia lucidità alle mie domande. La sera, assisto all'ennesimo prodigio del suo «demone sperimentale», citando le acute osservazioni di Luigi Squarzina, sempre contenute nel *Romanzo della regia*, coi giovani disponibili e fervidi nel seguirlo e nel concretare con lui ogni volta forme diverse. Ho seguito dal vivo un numero infinito di *Sei personaggi in cerca di autore*, ma questo martedì mi pare quasi il debutto del testo. Scrostato tutto il sovraccarico del meta-teatro, balza fuori l'oggetto ansioso, ovvero l'arrivo dei sei extraterrestri, macchie che sporcano il muro. Sono lemuri infatti a scivolare dentro

la torturante camera-cervello del direttore man mano corrotto dalla strana storia, dentro la camera-cervello di noi stessi, segni amorfi che prendono consistenza attraverso successivi aggiustamenti. Sì, un rotolare nello spazio, un cercare posture sempre più insidiose e insidianti, ora distanti ora riavvicinate. In tal senso, l'arrivo dalla porticina sul fondale e poi la camminata di Madama Pace resta il marchio della serata, un tremolio neogotico, un segno grottesco come se Bacon avesse dipinto pure lo spostarsi del corpo vecchio dal water alla strada. E ancora le voci rallentate, sia dei manichini vintage della troupe, colla prima attrice (una pallida eco della Nora Ricci nella messinscena di De Lullo), sia quelle ingolfate del suggeritore o quelle neuropatiche della meravigliosa figliastra, Lucrezia Guidone, pronta a ripercorrere le vertigini labirintiche della *phonè* della indimenticata Marisa Fabbri, Baccante a Prato nel 1977. Per inciso, Marisa era monologante, mentre il medesimo copione nel '68 quanta materia scenica e ideologica ha stimolato in Squarzina! Un vero dono che nasce dai tempi lunghi del laboratorio, quasi tre anni, dalla costruzione prolungata di un gioco serio, cimentoso e periglioso, il teatro. Mi sono dilungato in questa che è una sorta di recensione allo spettacolo. Ma tutto si iscrive nel segno di Luigi, perché sembra indirettamente germinato dall'intuizione sconvolgente del saggista. Squarzina infatti, che stranamente tra i suoi lavori sul commediografo siciliano non ha mai portato in scena tale partitura, scrive che la sequenza al bordello svela non sensi di colpa ma il climax orgasmico dei derelitti, in grado di contagiare la troupe. Il fatto che nel finale la figliastra collabori alla morte dei fratellini, infilando il capino della bimba nel secchio d'acqua e aiutando il ragazzino a puntarsi la rivoltella alla tempia ha provocato reazioni in qualche gazzettiere. Già, c'è chi grida all'irriverenza, al tradimento del copione. Ma il titolo raccorciato è *In cerca d'autore*, e nella camera del cervello quante libertà chiunque si prende! Anche Ronconi aveva inviato un suo scritto al convegno, per ricordare Luigi come un classico, specie *Tre quarti di luna* centrato sul processo pedagogico. Specifica pure che il periodo della sua iniziazione con lui (sino a *La congiura* di Giorgio Prosperi nel 1960, preciso io), è stato il solo momento felice del suo ingresso in scena. A voce, e a ottant'anni, confessa la sua riconoscenza per aver appreso dal suo mentore l'apertura estrema nel repertorio, innanzitutto ai titoli anglosassoni. Di lui, in cambio, Luigi fornisce alcuni dettagli illuminanti. Ho provato a citarli nella video intervista, cui Luca ha risposto con un sorridente *understatement*, in parte sorvolando. Che i suoi spettacoli privilegiano l'occhio senza svilire la parola. Che, nonostante le tante licenze, nonostante l'antipsicologismo della resa attorale, per cui gli sbalzi umorali vengono resi con cambi di ritmo, mai viene meno una qualche fedeltà alla parola, un «introitato rispetto» (*Romanzo della regia*, 395), tipico di chi ha frequentato l'Accademia sigillata da Orazio Costa. E soprattutto un'artificiosità per farsi

la torturante camera-cervello del direttore man mano corrotto dalla strana storia, dentro la camera-cervello di noi stessi, segni amorfi che prendono consistenza attraverso successivi aggiustamenti. Sì, un rotolare nello spazio, un cercare posture sempre più insidiose e insidianti, ora distanti ora riavvicinate. In tal senso, l'arrivo dalla porticina sul fondale e poi la camminata di Madama Pace resta il marchio della serata, un tremolio neogotico, un segno grottesco come se Bacon avesse dipinto pure lo spostarsi del corpo vecchio dal water alla strada. E ancora le voci rallentate, sia dei manichini vintage della troupe, colla prima attrice (una pallida eco della Nora Ricci nella messinscena di De Lullo), sia quelle ingolfate del suggeritore o quelle neuropatiche della meravigliosa figliastra, Lucrezia Guidone, pronta a ripercorrere le vertigini labirintiche della *phonè* della indimenticata Marisa Fabbri, Baccante a Prato nel 1977. Per inciso, Marisa era monologante, mentre il medesimo copione nel '68 quanta materia scenica e ideologica ha stimolato in Squarzina! Un vero dono che nasce dai tempi lunghi del laboratorio, quasi tre anni, dalla costruzione prolungata di un gioco serio, cimentoso e periglioso, il teatro. Mi sono dilungato in questa che è una sorta di recensione allo spettacolo. Ma tutto si iscrive nel segno di Luigi, perché sembra indirettamente germinato dall'intuizione sconvolgente del saggista. Squarzina infatti, che stranamente tra i suoi lavori sul commediografo siciliano non ha mai portato in scena tale partitura, scrive che la sequenza al bordello svela non sensi di colpa ma il climax orgasmatico dei derelitti, in grado di contagiare la troupe. Il fatto che nel finale la figliastra collabori alla morte dei fratellini, infilando il capino della bimba nel secchio d'acqua e aiutando il ragazzino a puntarsi la rivoltella alla tempia ha provocato reazioni in qualche gazzettiere. Già, c'è chi grida all'irriverenza, al tradimento del copione. Ma il titolo raccorciato è *In cerca d'autore*, e nella camera del cervello quante libertà chiunque si prende! Anche Ronconi aveva inviato un suo scritto al convegno, per ricordare Luigi come un classico, specie *Tre quarti di luna* centrato sul processo pedagogico. Specifica pure che il periodo della sua iniziazione con lui (sino a *La congiura* di Giorgio Prosperi nel 1960, preciso io), è stato il solo momento felice del suo ingresso in scena. A voce, e a ottant'anni, confessa la sua riconoscenza per aver appreso dal suo mentore l'apertura estrema nel repertorio, innanzitutto ai titoli anglosassoni. Di lui, in cambio, Luigi fornisce alcuni dettagli illuminanti. Ho provato a citarli nella video intervista, cui Luca ha risposto con un sorridente *understatement*, in parte sorvolando. Che i suoi spettacoli privilegiano l'occhio senza svilire la parola. Che, nonostante le tante licenze, nonostante l'antipsicologismo della resa attorale, per cui gli sbalzi umorali vengono resi con cambi di ritmo, mai viene meno una qualche fedeltà alla parola, un «introtitato rispetto» (*Romanzo della regia*, 395), tipico di chi ha frequentato l'Accademia sigillata da Orazio Costa. E soprattutto un'artificiosità per farsi

perdonare l'autenticità, proprio di ogni manierismo. Mi accorgo adesso di aver parlato con Ronconi più di lui che di Squarzina. Eppure è di Luigi, per Luigi, su Luigi che sono qua a Milano. In fondo e per chiudere, tutte le destrutturazioni ronconiane dei testi, con gli strati via via tolti e risistemati altrove, negli spazi o nei tempi di un allestimento spiazzante, nascono un po' dal *Ciascuno a suo modo* del Maestro, gioco di specchi, macchina di inganni, accumulazione di frizioni. Qui, Luigi parla di Luca, ma è di sé che narra indirettamente, della sua regia-bibbia in cui ha saputo coniugare assieme radicalismo e sagacia comunicativa, come se Joyce andasse a braccetto con un feuilletonista dell'800. Così, i romanzi dati integralmente in scena da Luca, i suoi Dostoevskij e i suoi Gadda, partono dalla smania di Luigi di accostarsi alle grandi anti epiche novecentesche italiane, meravigliosamente leggibili però, ai Mattia Pascal e agli Zeno Cosini. Ancora una volta, *tout se tient!* Con questa piccola intuizione, me ne torno alla mia laguna.

STUDIOSO, SAGGISTA, ORGANIZZATORE CULTURALE E DIRETTORE

PAOLO PUPPA

I PIRANDELLO DI SQUARZINA: LA REGIA NEL TEMPO

Regista professore, Luigi Squarzina. Con lui, le regie escono dal tavolino di lettore onnivoro, di collezionista bibliofilo, di studioso, di docente e su un tavolino del resto cominciano. Insomma, che sia un semplice comodino vicino al letto o la scrivania di uno studio o ancora la cattedra universitaria, da là in qualche modo sempre si parte. «Copione in mano. Culo sulla sedia. Il corpo in riposo»⁽¹⁾, così Luigi si auto presenta nello scritto testamentario del 2005, *Il romanzo della regia*, dal titolo emblematico, dato che qui prova ad unire alcune delle tante anime, una nessuna e centomila, che lo arricchiscono e lo complicano. Qualche attore, fra quelli che contano, mi diceva anni fa di essere rimasto incantato dalle sue introduzioni da seduti e poi deluso, o meglio disincantato bruscamente non appena si passava nello spazio scenico per le prove reali. Le sue stesse regie, d'altra parte, e come in un circolo non tanto vizioso quanto funzionale alla lettura globale di un copione, spesso escono da corsi universitari o vi finiscono, come avviene per *Ciascuno a suo modo* dalla messinscena del '61 immesso nei corsi damsiani del '75-'76. Di fatto, legge in aula e chiosa agli studenti quanto poi dirà agli attori, o viceversa. Tanto più che niente si perde o si spreca di quanto scrive. Perché la tecnica del taglia e cuci presiede abitualmente nella riproposizione degli scritti e poi nella loro risistemazione, vedi in *Da Dioniso a Brecht* del 1988, in *Questa sera si recita Pirandello* del '90, in *Da Amleto a Shylock. Note di regia* nel '95. Un procedimento che intende scongiurare l'entropia, sempre pronto invece a recuperare le tante introduzioni donate a amici e a edizioni di autori o temi teatrali che ama o che gli vengono richieste.

Sempre nel *Romanzo della regia* spunta un'ulteriore, struggente autodefinizione del ruolo, quasi un ossimoro tra socializzazione e solitudine: «miscuglio di astrazione e di fatica fisica, di istinto e di riflessione, quell'alternarsi di entusiasmo e di cinismo, di imperio e di volersi bene, di solitudine

⁽¹⁾ Cf. SQUARZINA 2005, p. 463.

e di gioco di squadra»⁽²⁾. Già questa ulteriore immagine relativa al mestiere di *metteur en scène* aiuta a collocare tale lavoro nella variabilità di un tempo umorale, colla possibilità di inserire efficacemente nel nostro discorso la categoria di *Chronos*. Intanto, perché nella sua carriera gli allestimenti mutano spesso di senso e di direzione. Eclettica, in effetti, la regia in Squarzina. 114 di prosa, 31 liriche, 20 tv e radio, costituiscono un'antologia inevitabile di repertori eterogenei. E varia altresì l'origine delle stesse, tra le scelte attive da responsabile di compagnie e di stabili, e le committenze esterne e passive, offerte da interpreti-protagonisti⁽³⁾. Non si può negare, d'altra parte, che un'idea inesorabile di divenire incombe per lo più nel suo destino-vocazione-ripiego di regista in quanto artista, in quanto mestierante. Verso *Chronos* alterna infatti, proprio come il suo Pirandello, atteggiamenti demonizzanti con altri più concilianti. Per la prima prospettiva basta e avanza il diario tenuto dal suicida Enrico, e letto dall'amico Mauro, colui che ucciderà il preside Piana nel finale del dramma. Alludo ovviamente al testo più fortunato della sua drammaturgia, *Tre quarti di luna*, terminato quanto a stesura nel 1952, e varato l'anno dopo: «infedele guardiano [...] goffo prestigiatore [...] chimico incapace»⁽⁴⁾. Altrove, e sempre nella sua scrittura autoriale, si trova viceversa un altro punto di vista, quello dai registri ilari, dispiegati in *Siamo momentaneamente assenti* del 1992. A parlare in questo caso è la morta protagonista, che funge da volano nella *pièce*, a proposito del figlio: «A vent'anni eri sull'ultrarosso. Un bel colore. Così bello che nello spettro non c'è. Poi per uscire dal vicolo inclinavi all'arancione. Eri lì per lasciarti rapare a zero. Adesso, dopo un bagno rigeneratore nell'antropologia, come dici tu, ti stai tingendo di verde»⁽⁵⁾. La battuta che rende efficacemente la rassegnazione al flusso in cui tutto scompare perdendo identità, inclusa l'opera registica, appare per certi aspetti la condensazione di quella celeberrima rivolta dal Padre al capocomico per minarne certezze gnoseologiche e presunzioni ontologiche nei *Sei personaggi in cerca di autore*:

Soltanto per sapere, signore, se veramente com'è adesso, si vede... come vede per esempio, a distanza di tempo, quel che lei era una volta, con tutte le illusioni che allora si faceva; con tutte le cose, dentro e intorno a lei, come allora le parevano – ed erano, erano realmente per lei! – Ebbene, signore: ripen-

⁽²⁾ *Ivi*, p. 14.

⁽³⁾ Nell'intervista rilasciata a Maria Dolores Pesce, in *Dal DAMS all'Accademia di arte drammatica e ritorno: il Novecento nel nostro teatro*, «Parol», 16, 2002, pp. 100-111, dichiara infatti che «dirigere un teatro è diverso che fare delle regie sciolte, perché ora parliamo di fare delle scelte, perché si deve scegliere un repertorio», *ivi*, p. 102.

⁽⁴⁾ Cf. SQUARZINA 1988, p. 23.

⁽⁵⁾ Cf. SQUARZINA 2012, p. 294. Su questo copione dalla leggerezza maliosa, rimando al mio *Luigi Squarzina, ovvero una drammaturgia momentaneamente (o tre quarti) legata al presente*, in C. MELDOLESI, A. PICCHI e P. PUPPA 1994, pp. 237-244.

sando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le <sembrano> più come per lei <erano> un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente <questo> come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?⁽⁶⁾.

Perché ogni postulato è inevitabilmente collocato nel flusso esistenziale. Non manca, nella saggistica di Squarzina, un titolo del 1974, a conferma di quanto sopra, ovvero *Nascita, apogeo crisi della regia come istanza totalizzante*, quasi parafrasi del copione brechtiano su *Mahagonny*. Questo spiega forse la smania ipotattica, la «sindrome superordinatrice» che coglie in Craig, figlioccio di quell'Henry Irving frequentato da Bram Stoker e dei suoi Dracula⁽⁷⁾, che incalza Squarzina nell'attività di saggista non appena intende far luce nell'imbroglio del tempo, nel processo metamorfico, grazie a ipotesi diacroniche che scandiscono in cicli successivi la messinscena stessa. Un tentativo il suo di inquadrare il flusso, di circoscriverlo, di dargli una legibilità di percorso, dall'iniziale accumulo di titoli in gran parte stranieri nel risarcimento post fascismo, in cui prevalgono realismo e impegno civile⁽⁸⁾, alla critica-storicistica sino al 1962, colla scomparsa della censura preventiva. Una scansione del genere si chiude col terremoto del '68 cui risponde colle sue *Baccanti*, in cui Brecht e Artaud vengono resi compatibili, come dire a quei tempi il diavolo e l'acqua santa, e ben prima dello spettacolo di Barba⁽⁹⁾. E dopo il '68, ecco un esempio della sua ossessione classificatoria, da buon laureato in legge, ovvero dell'impulso compulsivo a stendere liste e indici infiniti, per catturare la complessità delle pratiche registiche, nel trionfo della pluralità dei generi, delle ideologie e delle poetiche ad esse collegate:

discorso realistico antifascista, discorso formalistico, storicistico, critico, saggistico, epico/razionalistico, spiritualistico/cattolico, di provocazione e derisione, della crudeltà, dei nuovi spazi, della neo-avanguardia, neo-futurista, neo-espressionistico, neo-dada, neo-surrealista, neo-barocco, strutturalistico, di piazza e della festa, di gruppo, del territorio, neo-meridionale, minimalistico, antropologico, eccetera, con la costante progressione dell'immagine, del corpo/gesto (i sovietici degli anni Venti vi vedevano una abolizione delle barriere culturali di razza e di classe eretta dalla parola), e dall'uso di luoghi non destinati a teatro⁽¹⁰⁾.

⁽⁶⁾ Cf. PIRANDELLO 1993, pp. 741-742.

⁽⁷⁾ Cf. SQUARZINA 2005, p. 77.

⁽⁸⁾ A supporto di tale linea, ecco come motiva il lavoro del regista negli albori tardo ottocenteschi e in contrapposizione all'architetto scenografo (l'intervento è del '76): «in lotta contro l'ignoranza, la disattenzione, la falsificazione, l'uso sviato e apolitico del palcoscenico», cf. SQUARZINA 1990, p. 100.

⁽⁹⁾ Mi riferisco a *Ceneri di Brecht* del 1980.

⁽¹⁰⁾ Cf. SQUARZINA 2005, p. 292.

sando a quelle illusioni che adesso lei non si fa più; a tutte quelle cose che ora non le <sembrano> più come per lei <erano> un tempo; non si sente mancare, non dico queste tavole di palcoscenico, ma il terreno, il terreno sotto i piedi, argomentando che ugualmente <questo> come lei ora si sente, tutta la sua realtà d'oggi così com'è, è destinata a parerle illusione domani?⁽⁶⁾.

Perché ogni postulato è inevitabilmente collocato nel flusso esistenziale. Non manca, nella saggistica di Squarzina, un titolo del 1974, a conferma di quanto sopra, ovvero *Nascita, apogeo crisi della regia come istanza totalizzante*, quasi parafrasi del copione brechtiano su *Mahagonny*. Questo spiega forse la smania ipotattica, la «sindrome superordinatrice» che coglie in Craig, figlioccio di quell'Henry Irving frequentato da Bram Stoker e dei suoi *Dracula*⁽⁷⁾, che incalza Squarzina nell'attività di saggista non appena intende far luce nell'imbroglio del tempo, nel processo metamorfico, grazie a ipotesi diacroniche che scandiscono in cicli successivi la messinscena stessa. Un tentativo il suo di inquadrare il flusso, di circoscriverlo, di dargli una leggibilità di percorso, dall'iniziale accumulo di titoli in gran parte stranieri nel risarcimento post fascismo, in cui prevalgono realismo e impegno civile⁽⁸⁾, alla critica-storicistica sino al 1962, colla scomparsa della censura preventiva. Una scansione del genere si chiude col terremoto del '68 cui risponde colle sue *Baccanti*, in cui Brecht e Artaud vengono resi compatibili, come dire a quei tempi il diavolo e l'acqua santa, e ben prima dello spettacolo di Barba⁽⁹⁾. E dopo il '68, ecco un esempio della sua ossessione classificatoria, da buon laureato in legge, ovvero dell'impulso compulsivo a stendere liste e indici infiniti, per catturare la complessità delle pratiche registiche, nel trionfo della pluralità dei generi, delle ideologie e delle poetiche ad esse collegate:

discorso realistico antifascista, discorso formalistico, storicistico, critico, saggistico, epico/razionalistico, spiritualistico/cattolico, di provocazione e derisione, della crudeltà, dei nuovi spazi, della neo-avanguardia, neo-futurista, neo-espressionistico, neo-dada, neo-surrealista, neo-barocco, strutturalistico, di piazza e della festa, di gruppo, del territorio, neo-meridionale, minimalistico, antropologico, eccetera, con la costante progressione dell'immagine, del corpo/gesto (i sovietici degli anni Venti vi vedevano una abolizione delle barriere culturali di razza e di classe eretta dalla parola), e dall'uso di luoghi non destinati a teatro⁽¹⁰⁾.

⁽⁶⁾ Cf. PIRANDELLO 1993, pp. 741-742.

⁽⁷⁾ Cf. SQUARZINA 2005, p.77

⁽⁸⁾ A supporto di tale linea, ecco come motiva il lavoro del regista negli albori tardo ottocenteschi e in contrapposizione all'architetto scenografo (l'intervento è del '76): «in lotta contro l'ignoranza, la disattenzione, la falsificazione, l'uso sviato e apolitico del palcoscenico», cf. SQUARZINA 1990, p. 100.

⁽⁹⁾ Mi riferisco a *Ceneri di Brecht* del 1980.

⁽¹⁰⁾ Cf. SQUARZINA 2005, p. 292.

In una parola, la messinscena intesa anche quale bisogno d'ordine, anche senza scomodare la sua genesi in fondo coeva in Italia col fascismo, in Europa coincidendo piuttosto colla notte vittoriana che richiede *Aufklärung*. In una parola, una nascita sofferta, segnata «dal connubio fra la luce elettrica, madre certa, e un padre incerto, il naturalismo o il simbolismo [...] chi meglio riuscisse a rappresentare il fino allora irrepresentabile»⁽¹¹⁾. Se il tempo non si può fermare, si può almeno scrivere la notte, esorcizzandola. In tal modo regia e scrittura finiscono per coincidere, dialogando tra loro. Ebbene, in un repertorio tanto eclettico, oltre a Shakespeare, Brecht e a Goldoni svetta per continuità di attenzione e di applicazione proprio Pirandello, con ben undici allestimenti, compreso l'adattamento del *Mattia Pascal* nel 1974, e a partire dal '57, con *Ma non è una cosa seria* all'ultimo *La vita che ti diedi* nel '94. Contrariamente al primo titolo, l'interesse di Squarzina per lo scrittore siciliano è un affare serio, spingendosi per certi aspetti sino ad una caparbia identificazione. Una motivazione per tanta intima solidarietà si lascia intravedere nella fusione di ruoli e di identità di solito contrapposte (prima dell'esplosione dei monologanti come Paolini e Celestini e affini), intendo tra narrativo e drammatico⁽¹²⁾. Anche perché il romanzo lo tenta spesso, dal lavoro giovanile su *Gli indifferenti* di Moravia e su *Uomini e topi* di Steinbeck nel 1944 al libretto dal *Gattopardo* nel '67, alle collaborazioni con Kezich per il *Bouvard e Pécuchet* flaubertiano nel '68 e soprattutto il già citato magnifico *Mattia Pascal*, dove inserisce il bibliotecario-pretino a seguire Albertazzi lungo le peripezie adottate dalla trascrizione scenica. Questo, nonostante professi una presunta allergia a contaminare i piani: «Ho sempre tenuta divisa l'attività drammaturgica da quella registica e voglio continuare così, proponendomi da scrittore quando scrivo e da regista quando dirigo. Io ho fatto troppe cose, oltre al regista e al drammaturgo: il professore, il direttore dell'Enciclopedia, lo studioso»⁽¹³⁾. In più, si avverte una scoperta sensibilità per il rimosso, che dal commediografo agrigentino passa al suo lettore romagnolo. Si veda come analizza magistralmente in poche battute *Quando si è qualcuno*:

un groviglio di ansia sesso violenza crudeltà anche gratuita, menzogna incancrenita, ipocrisia arrivismo narcisismo mascherato da autocritica, empietà sbeffeggiamenti spietati diffamazioni meschinità: vizi che contaminano fino all'omicidio, fino alla prostituzione i protagonisti e le protagoniste, e

⁽¹¹⁾ *Ivi*, p. 13.

⁽¹²⁾ Queste le precise parole del regista studioso: «famosa fusione che c'è nel teatro del Novecento tra il narrativo e il drammatico: una delle caratteristiche, uno dei sottotesti della scena del Novecento», cf. Tamiozzo Goldmann 2002, p. 488.

⁽¹³⁾ Cf. Colombo, Mazzocchi 1996, p. 322.

solo l'ipertrofia del sentimento materno sa risospingerli nella caverna protettiva dell'utero⁽¹⁴⁾.

Non mancano lampi notturni, sempre nel *Romanzo della regia*, allorché azzarda a proposito della scena del padre nel bordello di Madama Pace, da nessuno prima ipotizzato con tanta baldanza analitica, che si è sbagliato a «premervi il pedale del rimorso anziché quello della eccitazione che dovrebbe contagiare gli Attori che vi assistono»⁽¹⁵⁾. Ma in generale il regista professore non fa che ribadire la sua convinzione circa l'enorme debito contratto dalla drammaturgia mondiale rispetto allo scrittore agrigentino, come nel caso del *teatrigo*, ossia la categoria da lui contrapposto a teatrale, maturata nel solco delle avanguardie e poi riciclata nel '68, ma perfettamente contenuta già *in nuce* nella febbre dei *Giganti della montagna*:

Il teatro alternativo in comunità terapeutiche, il diritto al teatro dei minorati e degli esclusi, le grandi marionette automatiche sperimentate da Schlemmer al Bauhaus, il teatro di gruppo, il teatro di strada, il teatro in locali e in spazi non attrezzati, il teatro della pura parola, quello della pura immagine, e della pura luce, l'attore vittima rituale, la festa popolare-ufficiale dei costruttori che vogliono essere divertiti, la contestazione dei pochi-poveri; e su tutto la figura accattivante e allarmante di Crotono, filantropo e autocrate, capo comunità fra guru e burattinaio, fra medico dei pazzi e antropologo, un po' un Basaglia e un po' un Grotowski (o un Barba) degli anni Trenta, che agisce in spazi non scenici e va predicando la priorità del fantasmatico sull'attorico, dello strutturale sullo storico, del creativo sul testuale, dell'archetipico sul tipico, del visivo e fonico sul discorsivo, e, anticipando tematiche successive e cavalcando e scavalcando la figura professionale del regista, ne vaticina l'eclisse, proprio mentre, nel '35, essa si fa strada istituzionalmente in Italia con l'apertura della Regia Accademia d'Arte Drammatica a opera di Silvio D'Amico⁽¹⁶⁾.

Ora, nell'approccio a Pirandello, prevalgono almeno in parte gli interventi *critico-storicizzanti*⁽¹⁷⁾ rispetto a quelli radicalmente *destrutturanti*. Per i primi, lo si può accostare alla linea di Orazio Costa e di Giorgio De Lullo negli anni '60. Messinscene innovative e insieme conservative le loro, nella misura in cui tendono a recuperare la globalità della partitura testuale nel concertato delle voci e nella tensione delle argomentazioni, non tralasciando alcuno snodo sillogistico né sottovalutando i personaggi di contorno, e questo diversamente dalle edizioni precedenti a carattere capocomicale, molto

⁽¹⁴⁾ SQUARZINA 2005, p. 223.

⁽¹⁵⁾ *Ivi*, p. 125.

⁽¹⁶⁾ *Ivi*, p. 253.

⁽¹⁷⁾ Indispensabile il capitolo specifico, dal titolo significativo, ovvero *Per un teatro di cultura*, in MELDOLESI 1984, pp. 473-519.

solo l'ipertrofia del sentimento materno sa risospingerli nella caverna protettiva dell'utero⁽¹⁴⁾.

Non mancano lampi notturni, sempre nel *Romanzo della regia*, allorché azzarda a proposito della scena del padre nel bordello di Madama Pace, da nessuno prima ipotizzato con tanta baldanza analitica, che si è sbagliato a «premervi il pedale del rimorso anziché quello della eccitazione che dovrebbe contagiare gli Attori che vi assistono»⁽¹⁵⁾. Ma in generale il regista professore non fa che ribadire la sua convinzione circa l'enorme debito contratto dalla drammaturgia mondiale rispetto allo scrittore agrigentino, come nel caso del *teatrigo*, ossia la categoria da lui contrapposto a teatrale, maturata nel solco delle avanguardie e poi riciclata nel '68, ma perfettamente contenuta già *in nuce* nella febbre dei *Giganti della montagna*:

Il teatro alternativo in comunità terapeutiche, il diritto al teatro dei minorati e degli esclusi, le grandi marionette automatiche sperimentate da Schlemmer al Bauhaus, il teatro di gruppo, il teatro di strada, il teatro in locali e in spazi non attrezzati, il teatro della pura parola, quello della pura immagine, e della pura luce, l'attore vittima rituale, la festa popolare-ufficiale dei costruttori che vogliono essere divertiti, la contestazione dei pochi-e-poveri; e su tutto la figura accattivante e allarmante di Crotone, filantropo e autocrate, capo comunità fra guru e burattinaio, fra medico dei pazzi e antropologo, un po' un Basaglia e un po' un Grotowski (o un Barba) degli anni Trenta, che agisce in spazi non scenici e va predicando la priorità del fantasmatico sull'attorico, dello strutturale sullo storico, del creativo sul testuale, dell'archetipico sul tipico, del visivo e fonico sul discorsivo, e, anticipando tematiche successive e cavalcando e scavalcando la figura professionale del regista, ne vaticina l'eclisse, proprio mentre, nel '35, essa si fa strada istituzionalmente in Italia con l'apertura della Regia Accademia d'Arte Drammatica a opera di Silvio D'Amico⁽¹⁶⁾.

Ora, nell'approccio a Pirandello, prevalgono almeno in parte gli interventi *critico-storicizzanti*⁽¹⁷⁾ rispetto a quelli radicalmente *destrutturanti*. Per i primi, lo si può accostare alla linea di Orazio Costa e di Giorgio De Lullo negli anni '60. Messinscene innovative e insieme conservative le loro, nella misura in cui tendono a recuperare la globalità della partitura testuale nel concertato delle voci e nella tensione delle argomentazioni, non tralasciando alcuno snodo sillogistico né sottovalutando i personaggi di contorno, e questo diversamente dalle edizioni precedenti a carattere capocomicale, molto

⁽¹⁴⁾ SQUARZINA 2005, p. 223.

⁽¹⁵⁾ *Ivi*, p. 125.

⁽¹⁶⁾ *Ivi*, p. 253.

⁽¹⁷⁾ Indispensabile il capitolo specifico, dal titolo significativo, ovvero *Per un teatro di cultura*, in MELDOLESI 1984, pp. 473-519.

più disinvolve e selettive. Si possono citare, di questa tradizione filologica, i *Sei personaggi* nel 1946 e nel 1948 di Costa e *Il giuoco delle parti* nel 1965 di De Lullo. Analogie si riscontrano pure con Giorgio Strehler e il suo investimento simbolico sui *Giganti della montagna* sin dal primo spettacolo del '47, e quindi nel 1966 e nel 1994, tutti collegati ai destini della scena in rapporto al moderno. In Squarzina, in compenso, il lavoro su Pirandello presenta quale cifra costante, contrastiva rispetto ai suoi sodali, il gusto dell'ambientazione storicistica, a ridosso del primo dopoguerra, decisivo nell'incontro irreversibile tra il palcoscenico e lo scrittore siciliano. Nel primo contatto, *Ma non è una cosa seria*, Memmo viene mostrato quale superuomo di provincia, sprofondato in un salottino micro Vittoriale tra molli cuscini dannunziani e divise militari che si profilano sullo sfondo. Superomismo di cui decreta la sconfitta poi nel 1966, topica rilanciata nel successivo *Non si sa come* del 1966. Molto più eversivi risultano indubbiamente gli interventi di Massimo Castri nei primi anni '80, orientati verso una messa in luce del sottotesto pirandelliano e verso altresì l'emersione delle relative metafore ossessive e miti personali, vedi l'abbacinante *La vita che ti diedi* del 1978, e gli ibsenizzati⁽¹⁸⁾ *Vestire gli ignudi* del 1976 e *Così è (se vi pare)* del 1979, dove il casting moltiplicava rispettivamente le identità maschili e i ruoli parentali. E più ancora uno spettacolo di Memé Perlini, *Pirandello chi?* nel 1973, di timbro onirico-surreale, o il Cecchi de *L'uomo, la bestia e la virtù* nel 1976, che infilava maschere sulla faccia degli attori, realizzando in tal modo la volontà dell'autore stesso. Ebbene, forse soltanto una scena astratta potrebbe rispettare quel viaggio verso la notte in cui si concentra il *focus* della drammaturgia pirandelliana, perché altrimenti si resta circoscritti nel riformismo conservativo e oggi sterile di tante regie, pur acclamate, dei suoi testi. Allontanandoci dall'Italia, si potrebbe rammentare altresì *Questa sera si recita a soggetto*, dato dal Living Theatre, nel 1955 e poi nel 1959, prima delle successive grandi *tournées* europee, e di fatto riscritto, specie nella cornice, con continui riferimenti alla propria condizione di compagnia 'maledetta'. Nel 1987, all'altro capo del mondo, nella Mosca del disgelo gorbacioviano, ecco ancora i *Sei personaggi* allestiti da Vassiliev col rilancio vertiginoso delle tecniche improvvisative, divenute autentico centro motore del laboratorio. Moderato invece Squarzina anche per i condizionamenti frapposti dagli eredi. Bisogna sottolineare infatti il filtro esercitato da costoro, nel regime della tutela dei diritti attiva anche in scena, contro la libertà sperimentale di interpretazioni radicalmente innovative.

⁽¹⁸⁾ Opportune, in tal senso, le riflessioni dello stesso regista contenute nei suoi saggi, entrambi a cura di E. Capriolo, CASTRI 1981 e CASTRI 1984.

Ambiguo il Nostro coi suoi mattatori, di solito. Se da un lato si protegge dietro il loro carisma, la sua è inevitabilmente una coabitazione disturbata. Ma ancora una volta, fa quel che faceva il suo autore così profondamente assimilato. Infatti, il siciliano, che idealisticamente non amava la mondanità e la vanità dei suoi interpreti, poco umili e rispettosi verso le battute, si pensi ai suoi screzi logoranti con Angelo Musco, costruisce i *plot* a contatto cogli attori dell'epoca, attento alla grammatica e alla sintassi delle ditte d'arte, di cui pure organizza una sottile rivoluzione progressiva (col brillante portato in primo piano ai danni del primo amoroso), risolvendosi pertanto in una scrittura *consuntiva*, non *preventiva*, citando Siro Ferrone⁽¹⁹⁾, ossia fissata *dopo* lo spettacolo, non *prima*! Grazie alle ricerche effettuate da Alessandro Tinterri e da Sandro D'Amico⁽²⁰⁾ su Pirandello capocomico, emerge la grande familiarità di questa scrittura colla voce e col corpo dei suoi *players*. Naturale, per conseguenza, che sia proprio l'attore l'elemento più provocato da una simile drammaturgia, e dai testi più confacenti in apparenza al lavoro dell'interprete. *Enrico IV*, in tale contesto, costituisce una sorta di iniziazione per i mattatori o aspiranti tali, nel secondo dopoguerra, da Benassi a Randone, da Valli ad Albertazzi. Ma sono i testi coreutici, quelli che richiedono la mediazione e la resistenza di un regista di polso, i copioni più adatti alla virtù dell'attore medesimo, quando questa virtù ci sia. D'altra parte, si paga un preciso pedaggio in quest'ambito. Questo perché il carisma di un attore, del mattatore di italica tradizione, è inversamente proporzionale alla possibilità di rendere la disgregazione promossa dalle avanguardie. Un grande *performer* non fa altro che recingere e ricompattare la centrifugazione professata su di sé dal personaggio, contributo di grandi interpreti, il cui carisma finisce per risultare consolatorio e tranquillizzante. E la battuta del Padre nei *Sei personaggi*, in precedenza citata, basterebbe in tal senso a connotare la vertigine, il labirinto, il nulla, dietro la moltiplicazione infinita delle opinioni prodotte dal Soggetto, nel trionfo del principio di contraddizione che svuota giudizi e comportamenti correlati così come nell'ilare-tragico gioco incrociato degli sguardi e delle prospettive. Attraverso la riconoscibilità immediata del divo sul palco si dimostra la sconcertante compatibilità tra la retorica del notturno e la solarità dell'attore celebre, tra il discorso sul terremoto ideologico e sintattico provocato dal testo e il ripristino della figura umana e del messaggio morale garantito dal mattatore. In fondo, l'avvento della regia, se segna una crescita culturale rispetto alla civiltà di Ruggero Ruggeri e di Lamberto Picasso, non ha minimamente ovviato a questa contraddizione, anzi l'ha ulteriormente rimossa. Lo stes-

⁽¹⁹⁾ Cf. FERRONE 1988, pp. 37-44.

⁽²⁰⁾ Cf. D'AMICO, TINTERRI 1987.

Ambiguo il Nostro coi suoi mattatori, di solito. Se da un lato si protegge dietro il loro carisma, la sua è inevitabilmente una coabitazione disturbata. Ma ancora una volta, fa quel che faceva il suo autore così profondamente assimilato. Infatti, il siciliano, che idealisticamente non amava la mondanità e la vanità dei suoi interpreti, poco umili e rispettosi verso le battute, si pensi ai suoi screzi logoranti con Angelo Musco, costruisce i *plot* a contatto cogli attori dell'epoca, attento alla grammatica e alla sintassi delle ditte d'arte, di cui pure organizza una sottile rivoluzione progressiva (col brillante portato in primo piano ai danni del primo amoroso), risolvendosi pertanto in una scrittura *consuntiva*, non *preventiva*, citando Siro Ferrone⁽¹⁹⁾, ossia fissata *dopo* lo spettacolo, non *prima*! Grazie alle ricerche effettuate da Alessandro Tinterri e da Sandro D'Amico⁽²⁰⁾ su Pirandello capocomico, emerge la grande familiarità di questa scrittura colla voce e col corpo dei suoi *players*. Naturale, per conseguenza, che sia proprio l'attore l'elemento più provocato da una simile drammaturgia, e dai testi più confacenti in apparenza al lavoro dell'interprete. *Enrico IV*, in tale contesto, costituisce una sorta di iniziazione per i mattatori o aspiranti tali, nel secondo dopoguerra, da Benassi a Randone, da Valli ad Albertazzi. Ma sono i testi coreutici, quelli che richiedono la mediazione e la resistenza di un regista di polso, i copioni più adatti alla virtù dell'attore medesimo, quando questa virtù ci sia. D'altra parte, si paga un preciso pedaggio in quest'ambito. Questo perché il carisma di un attore, del mattatore di italica tradizione, è inversamente proporzionale alla possibilità di rendere la disgregazione promossa dalle avanguardie. Un grande *performer* non fa altro che recingere e ricompattare la centrifugazione professata su di sé dal personaggio, contributo di grandi interpreti, il cui carisma finisce per risultare consolatorio e tranquillizzante. E la battuta del Padre nei *Sei personaggi*, in precedenza citata, basterebbe in tal senso a connotare la vertigine, il labirinto, il nulla, dietro la moltiplicazione infinita delle opinioni prodotte dal Soggetto, nel trionfo del principio di contraddizione che svuota giudizi e comportamenti correlati così come nell'ilare-tragico gioco incrociato degli sguardi e delle prospettive. Attraverso la riconoscibilità immediata del divo sul palco si dimostra la sconcertante compatibilità tra la retorica del notturno e la solarità dell'attore celebre, tra il discorso sul terremoto ideologico e sintattico provocato dal testo e il ripristino della figura umana e del messaggio morale garantito dal mattatore. In fondo, l'avvento della regia, se segna una crescita culturale rispetto alla civiltà di Ruggero Ruggeri e di Lamberto Picasso, non ha minimamente avviato a questa contraddizione, anzi l'ha ulteriormente rimossa. Lo stes-

⁽¹⁹⁾ Cf. FERRONE 1988, pp. 37-44.

⁽²⁰⁾ Cf. D'AMICO, TINTERRI 1987.

so discorso vale per Squarzina. Il suo uso e abuso a volte del grand'attore, passa dal periodo auratico e pioneristico del Teatro d'arte (nome scelto quasi a continuare l'esperienza del suo archetipo girgentano) con Vittorio Gassman nel '52-'53, sino al *Cardinal Lambertini* di Gianrico Tedeschi più che di Alfredo Testoni nel 1982, omaggio autentico e insieme strumentale, come evidenziato dai 21 minuti di primo piano del volto di Paolo Stoppa nell'allestimento televisivo del *Berretto a sonagli*, datato 1985, al debutto sulla scena l'anno prima, europeizzato e sprovvincializzato, in cui Beatrice⁽²¹⁾ assurge a eroina ibseniana, più Stockman però che Nora, sino alle ultime regie di servizio, potremmo dire, nel tramonto e nella subalternità contigua con un'attrice committente come Marina Malfatti in *Come prima, meglio di prima* nel 1990 e ne *La vita che ti diedi* nel 1994.

Destruente invece Squarzina lo è di certo nel 1961, nella memorabile lezione offerta in *Ciascuno a suo modo*⁽²²⁾, dove ricostruisce appunto i modelli iconografici del periodo futurista e le modalità figurative della prima storica nel 1924. Incontro davvero epocale, forse non colto sino in fondo dalla critica e dagli operatori-addetti, dal momento che questa regia pone in secondo piano la priorità metateatrale. Al limite, vi recupera piuttosto la memoria degli *Intermezzi* del manierismo tardo cinquecentesco, portando alla luce non solo i legami evidenti colle avanguardie del momento, ma le componenti quantistiche e aleatorie, nel tentativo ambizioso di scrivere il caos, di mimare l'*happening*, l'evento in diretta. Nel versante della scrittura drammaturgica, solo *Emmeti* può stare alla pari in quanto a coraggio sperimentale, in realtà cura omeopatica contro gli eccessi delle neoavanguardie attraverso una cinica mimesi. E proprio nella sua accanita dedizione al copione di *Ciascuno a suo modo*, emerge la strategia pirandelliana di separare, di far lievitare tra loro le incongruenze e le dissimmetrie sprigionate dalle varie arti in gioco, in questo aiutato pure dalla sua contiguità coll'esplosione del romanzo joyciano⁽²³⁾. La partitura si presenta di conseguenza quale la trascrizione di un decentramento non risolto tra le forze invitate a produrre l'evento, gli attori *versus* i personaggi, i registi *versus* il pubblico, la strada *versus* l'edificio teatrale, la storia raccontata al passato *versus* la ripetizione nel l'azione presente. Una volatilità gassosa, non certo riducibile alla banalità del conflitto dialettico, tutto piuttosto centrifugato entropicamente sino

⁽²¹⁾ Non manca nella valorizzazione del personaggio, condannato all'internamento manicomiale, forse un minimo, sofferto omaggio alla propria prima moglie, l'attrice Zora Piazza, una sorta di Antonietta Portulano, nella vicenda personale di Squarzina.

⁽²²⁾ Ho il ricordo più intenso» tra tutte le regie pirandelliane di questo copione, dichiara, in S. Milioto 1983, p. 190. Più in generale, quale inventario recensionistico dell'intera esperienza pirandelliana in Squarzina, anche il recente NICOLSI 2012.

⁽²³⁾ Cf. SQUARZINA 1990, p. 73. Ama *Ciascuno a suo modo* in quanto gli appare copione coreutico quant'altri, e non capocomicale, senza l'egolatria dei mattatori protagonisti.

al *climax* rappresentato dalle adorate battute *non sense* su chi schiaffeggia chi nel secondo intermezzo⁽²⁴⁾. E il regista, oltre a trasformare i personaggi dei critici in sagome riconoscibili, tra cui Gramsci e Gobetti, si spinge a far recitare queste didascalie, che definisce belle rispetto a quelle brutte e funzionali di *Come prima, meglio di prima*⁽²⁵⁾. Ma allo stesso tempo Squarzina sembra consapevole che la drammaturgia del *dopo*, allorché intende misurarsi con tale modello, non possa che o arretrarne il livello di radicalità per motivare la propria sopravvivenza in quanto testo, o liberarsi da esso per risolversi in pratica materiale sulla scena. Tant'è vero che la sua successiva messinscena nel repertorio del metateatro, *Questa sera si recita a soggetto* nel 1972, appare certo di minor impatto. Da non sottovalutare però due interventi nel detto spettacolo: da una parte il recupero della scena della *chanteuse* con Hinkfuss, dall'altra la sequenza *Massenspiel* colla processione detta da un assistente, non mostrata, mentre l'aeroporto viene immerso nell'aeropittura del tempo.

Il fatto che qui Pirandello e con lui Squarzina intendono liberare ma insieme recingere ancora una volta il casuale e il probabilistico, domandoli nella scrittura. Il secondo nella stesura di *Emmeti*⁽²⁶⁾, ludica denuncia e ritmico luddismo sul mercato universale della merce, insegue una strategia simile a quella con cui il primo faceva del *raisonneur* un centro organico proprio quando il terremoto epistemologico richiedeva con urgenza un regolatore spartitraffico, un legislatore reso necessario dal citato caos.

Regista professore, si è detto. Di solito, specie nelle regie più impegnative, si avverte un'istanza filologica, espressa anche grazie al coinvolgimento di amici studiosi dalla *competence* pure dialettologica, come Mario Baratto per il gioco a carte della *meneghela* nella goldoniana *Una delle ultime sere di carnevale*, varata alla Biennale di Venezia nel 1968, e Nino Borsellino per *Il berretto a sonagli*, in cui riutilizza ma in lingua il pezzo mirabile della versione vernacola, tolto da Musco, circa lo scorpione trovato sul letto coniugale tanto trascurato. Ma si vedano pure i sottotesti da riutilizzare in qualche modo per il *Tutto per bene* con Gianrico Tedeschi nel 1988, su cui sviluppa un'intera sequenza esegetica sulle fonti molteplici del *plot*, da

⁽²⁴⁾ *Ivi*, pp. 14-15.

⁽²⁵⁾ Cf. *Undici domande a Luigi Squarzina*, in Donati e Ossani 1993, p. 96: «Le grandi e belle didascalie sono quelle dei *Sei personaggi* e di *Ciascuno a suo modo*, che sono forme narrative. Mentre, ad esempio, *Come prima, meglio di prima* contiene una descrizione d'ambiente che sembra opera di un modestissimo autore di teatro commerciale che descrive la porta, le scalinate, ecc. Guai se uno <si chiudesse> lì dentro».

⁽²⁶⁾ La commedia, scritta tra il 1961 e il 1963, dunque a ridosso della regia di *Ciascuno a suo modo*, allestita nel 1966, il medesimo anno della prima edizione colla Feltrinelli, viene poi inserita con poche varianti nel volume curato da Buonaccorsi nel 1988. Cf. BUONACCORSI 1988, pp. 207-218.

al *climax* rappresentato dalle adorate battute *non sense* su chi schiaffeggia chi nel secondo intermezzo⁽²⁴⁾. E il regista, oltre a trasformare i personaggi dei critici in sagome riconoscibili, tra cui Gramsci e Gobetti, si spinge a far recitare queste didascalie, che definisce belle rispetto a quelle brutte e funzionali di *Come prima, meglio di prima*⁽²⁵⁾. Ma allo stesso tempo Squarzina sembra consapevole che la drammaturgia del *dopo*, allorché intende misurarsi con tale modello, non possa che o arretrarne il livello di radicalità per motivare la propria sopravvivenza in quanto testo, o liberarsi da esso per risolversi in pratica materiale sulla scena. Tant'è vero che la sua successiva messinscena nel repertorio del metateatro, *Questa sera si recita a soggetto* nel 1972, appare certo di minor impatto. Da non sottovalutare però due interventi nel detto spettacolo: da una parte il recupero della scena della *chanteuse* con Hinkfuss, dall'altra la sequenza *Massenspiel* colla processione detta da un assistente, non mostrata, mentre l'aeroporto viene immerso nell'aeropittura del tempo.

Il fatto che qui Pirandello e con lui Squarzina intendono liberare ma insieme recingere ancora una volta il casuale e il probabilistico, domandoli nella scrittura. Il secondo nella stesura di *Emmett*⁽²⁶⁾, ludica denuncia e ritmico luddismo sul mercato universale della merce, insegue una strategia simile a quella con cui il primo faceva del *raisonneur* un centro organico proprio quando il terremoto epistemologico richiedeva con urgenza un regolatore spartitraffico, un legislatore reso necessario dal citato caos.

Regista professore, si è detto. Di solito, specie nelle regie più impegnative, si avverte un'istanza filologica, espressa anche grazie al coinvolgimento di amici studiosi dalla *competence* pure dialettologica, come Mario Baratto per il gioco a carte della *meneghela* nella goldoniana *Una delle ultime sere di carnevale*, varata alla Biennale di Venezia nel 1968, e Nino Borsellino per *Il berretto a sonagli*, in cui riutilizza ma in lingua il pezzo mirabile della versione vernacola, tolto da Musco, circa lo scorpione trovato sul letto coniugale tanto trascurato. Ma si vedano pure i sottotesti da riutilizzare in qualche modo per il *Tutto per bene* con Gianrico Tedeschi nel 1988, su cui sviluppa un'intera sequenza esegetica sulle fonti molteplici del *plot*, da

⁽²⁴⁾ *Ivi*, pp. 14-15.

⁽²⁵⁾ Cf. *Undici domande a Luigi Squarzina*, in Donati e Ossani 1993, p. 96: «Le grandi e belle didascalie sono quelle dei *Sei personaggi* e di *Ciascuno a suo modo*, che sono forme narrative. Mentre, ad esempio, *Come prima, meglio di prima* contiene una descrizione d'ambiente che sembra opera di un modestissimo autore di teatro commerciale che descrive la porta, le scalinate, ecc. Guai se uno <si chiudesse> lì dentro».

⁽²⁶⁾ La commedia, scritta tra il 1961 e il 1963, dunque a ridosso della regia di *Ciascuno a suo modo*, allestita nel 1966, il medesimo anno della prima edizione colla Feltrinelli, viene poi inserita con poche varianti nel volume curato da Buonaccorsi nel 1988. Cf. BUONACCORSI 1988, pp. 207-218.

lui già allestite dal *Pane altrui* con Renzo Ricci nel 1948 alla *Famegia del santolo* galliniana nel 1986, da *Tramonto* di Simoni nel 1982 con Alberto Lionello, entrambe regie inserite nel progetto di commedia all'italiana ottocentesca⁽²⁷⁾ all'*Anitra selvatica* di Novelli⁽²⁸⁾. L'apice di questa sensibilità felicemente pedantesca è certo rappresentata dall'incastro virtuosistico e attivo in *Tartufo e la cabala dei bigotti* del '71, autentico contrappasso e psicodramma personale⁽²⁹⁾.

Nondimeno, e qui sta la valenza contraddittoria della sua regia nel tempo, si avverte in lui un contrappeso, un vero furore comunicativo che stempera le smanie cartacee e professorali della filologia. Simile in questo agli attori italiani tesi a comunicare non col personaggio ma collo spettatore⁽³⁰⁾, anche lui intende compensare le pause della scrittura col tempo sincopato del *vaudeville* da un lato o del *noir* dall'altro. Perché è la velocità, l'accelerazione improvvisa del laureato in legge, figlio di un giurista amico dei futuristi, che deve trionfare in particolare nella parafrasi cinematografica di *Detective story* del '51, in pieno boom, anche filmico, americano. Questa la ragione, per cui spesso i copioni vengono da lui smontati come macchine del potere e dell'eros, da *Misura per misura* al *Ventaglio*. Ed è in questa finalità, ossia la ricezione della sala, nell'incubo di perderla, che il ritmo del montaggio prevale sulle latenze liricheggianti della scrittura degli esordi, se ne veda la disseminazione in *Tre quarti di luna*. Ecco, per concludere, alcune metafore di cui gronda il testo, la componente fortemente letteraria da cui come in un ideale *Bildungsroman* il regista autore intende liberarsi:

Il primo mese di scuola è come un pagliaio, tutti i fili che si strappano portano fortuna (...) L'adolescenza si disfa come un truciolo di carta incenerita (...) Pomeriggio sul letto, fissando un paesaggio di mastice che si rim-pasta davanti agli occhi; sere in terrazza a conoscere sempre più stelle (...) Ieri la luna era gialla, stasera è bluastro e annunzia vento. Una pasticca che non vuole sciogliersi in fondo a una fauce immensa. La saliva dell'alba la sottiglierà⁽³¹⁾.

⁽²⁷⁾ Su questo indirizzo che caratterizza gli ultimi anni più produttivi del suo eclettismo registico, cf. il capitolo *Lo spettacolo come tradizione* in PUPPA 2012 (8° ed), pp. 77-89.

⁽²⁸⁾ Cf. SQUARZINA 1990, pp. 43-63.

⁽²⁹⁾ Indispensabile in questo ambito Picchi, *Descrizione di alcuni passaggi del 'Molière-Bulgakov' di Squarzina, con l'aggiunta di qualche riflessione sulla Regia*, ivi, pp. 177-195.

⁽³⁰⁾ Per altri attori, come ad esempio l'attore tedesco, per un certo periodo di tempo l'altro è il personaggio. Per l'attore italiano l'altro è immediatamente lo spettatore», in BRUNI, op. cit., p. 494.

⁽³¹⁾ Cf. *Tre quarti di luna*, cit., p. 6, p. 13, p. 14, p. 16.

BIBLIOGRAFIA

- CASTRI M. 1981. *Pirandello Ottanta*, a cura di E. Capriolo, Ubulibri, Milano.
- CASTRI M. 1984. *Ibsen post borghese*, Ubulibri, Milano.
- Colombo L. e Mazzocchi F. (a cura di), 1996. *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Bulzoni, Roma.
- D'AMICO A. e TINTERRI A., 1987. *Pirandello capocomico: la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma: 1925-1928*, Sellerio, Palermo.
- Donati C. e Ossani A. T. (a cura di), 1993. *Pirandello nel linguaggio della scena. Materiali bibliografici dai quotidiani italiani (1962-1990)*, Longo, Ravenna.
- FERRONE S., 1988. *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore» 3, pp. 37-44.
- MELDOLESI C., 1984. *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Sansoni, Firenze.
- MELDOLESI C., PICCHI A. e PUPPA P. 1994. *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma.
- Milioto S. (a cura di), 1983. *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento.
- NICOLOSI F., 2012. *Squarzina e Pirandello. Dalla matrice narrativa alla realizzazione scenica*. Presentazione di G. Sammartano, Aracne, Roma.
- PESCE M. D., 2002. *Dal DAMS all'Accademia di arte drammatica e ritorno: il Novecento nel nostro teatro*, «Parol» 16, pp. 100-111.
- PIRANDELLO L., 1993. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in A. D'Amico (a cura di) *Maschere nude*, vol. II, Mondadori, Milano.
- PUPPA P., 2012 (8° ed.). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- SQUARZINA L., 1988. *Tre quarti di luna*, in E. Buonaccorsi (a cura di), *Teatro*, Costa & Nolan, Genova.
- SQUARZINA L., 1990. *Questa sera Pirandello. Scritti e note di regia*, Marsilio, Venezia.
- SQUARZINA L., 2005. *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Pisa.
- SQUARZINA L., 2012. *Siamo momentaneamente assenti*, in E. Testoni (a cura di), *La storia e il teatro*, Carocci, Roma.
- Tamiozzo Goldmann S. (a cura di), 2002. *Scrittori contemporanei. Intervista a Luigi Squarzina*, in Bruni F. (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Marsilio, Venezia, pp. 473-498.

BIBLIOGRAFIA

- CASTRI M. 1981. *Pirandello Ottanta*, a cura di E. Capriolo, Ubulibri, Milano.
- CASTRI M. 1984. *Ibsen post borghese*, Ubulibri, Milano.
- Colombo L. e Mazzocchi F. (a cura di), 1996. *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Bulzoni, Roma.
- D'AMICO A. e TINTERRI A., 1987. *Pirandello capocomico: la Compagnia del Teatro d'Arte di Roma: 1925-1928*, Sellerio, Palermo.
- Donati C. e Ossani A. T. (a cura di), 1993. *Pirandello nel linguaggio della scena. Materiali bibliografici dai quotidiani italiani (1962-1990)*, Longo, Ravenna.
- FERRONE S., 1988. *Drammaturgia e ruoli teatrali*, «Il castello di Elsinore» 3, pp. 37-44.
- MELDOLESI C., 1984. *Fondamenti del teatro italiano: la generazione dei registi*, Sansoni, Firenze.
- MELDOLESI C., PICCHI A. e PUPPA P. 1994. *Passione e dialettica della scena. Studi in onore di Luigi Squarzina*, Bulzoni, Roma.
- Milioto S. (a cura di), 1983. *Pirandello e il teatro del suo tempo*, Edizioni del Centro Nazionale di Studi Pirandelliani, Agrigento.
- NICOLOSI F., 2012. *Squarzina e Pirandello. Dalla matrice narrativa alla realizzazione scenica*. Presentazione di G. Sammartano, Aracne, Roma.
- PESCE M. D., 2002. *Dal DAMS all'Accademia di arte drammatica e ritorno: il Novecento nel nostro teatro*, «Parol» 16, pp. 100-111.
- PIRANDELLO L., 1993. *Sei personaggi in cerca d'autore*, in A. D'Amico (a cura di) *Maschere nude*, vol. II, Mondadori, Milano.
- PUPPA P., 2012 (8° ed.). *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.
- SQUARZINA L., 1988. *Tre quarti di luna*, in E. Buonaccorsi (a cura di), *Teatro*, Costa & Nolan, Genova.
- SQUARZINA L., 1990. *Questa sera Pirandello. Scritti e note di regia*, Marsilio, Venezia.
- SQUARZINA L., 2005. *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Pisa.
- SQUARZINA L., 2012. *Siamo momentaneamente assenti*, in E. Testoni (a cura di), *La storia e il teatro*, Carocci, Roma.
- Tamiozzo Goldman S. (a cura di), 2002. *Scrittori contemporanei. Intervista a Luigi Squarzina*, in Bruni F. (a cura di), *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Marsilio, Venezia, pp. 473-498.