

Jacopo Laurino

L'*Antigone* del Trebbo. Un Alfieri alle soglie del Sessantotto

RIASSUNTO: Il Trebbo-Centro di Lavoro Teatrale fu fondato nel 1963 da Toni Comello e Teresita Fabris. Sebbene sia stato mantenuto ai margini della vita culturale milanese, per tutti gli anni Sessanta e Settanta ha portato avanti uno studio sulla resa scenica della parola poetica che lo ha reso una realtà di assoluto rilievo nel panorama del contemporaneo teatro di ricerca. Il presente lavoro cerca di ricostruire la vita della sua *Antigone* alfieriana, andata in scena dal 1966 al 1969: uno spettacolo che si staccava dalle messinscene alfieriane coeve, grazie a un'affascinante consonanza tra il tragediografo che auspicava un rinnovamento del teatro che andasse di pari passo con un rinnovamento etico e politico della società, e quei giovani interpreti che, alle soglie del Sessantotto, sentirono la necessità di fare un teatro alternativo, di poesia, artisticamente e politicamente impegnato.

PAROLE CHIAVE: Trebbo, Toni Comello, Teresita Fabris, Alfieri, *Antigone*, Teatro di ricerca, Poesia, Sessantotto.

ABSTRACT: The Trebbo-Centro di Lavoro Teatrale was founded in 1963 by Toni Comello and Teresita Fabris. Although it was kept on the fringes of Milanese cultural life, throughout the 1960s and 1970s it pursued a study of the stage rendering of the poetic word that made it an outstanding reality in contemporary research theatre. The present study aims to reconstruct the life of its Alfierian *Antigone*, performed between 1966 and 1969: a production that stood out from other contemporary Alfieri's stagings thanks to a compelling convergence between the tragedian calling for a renewal of theatre that would go hand in hand with an ethical and political renewal of society, and those young performers who, on the threshold of Sixty-eight, felt the need to make an alternative theatre, one of poetry, artistically and politically committed.

KEY-WORDS: Trebbo, Toni Comello, Teresita Fabris, Alfieri, *Antigone*, Research theatre, Poetry, Sixty-eight.

* Il presente contributo rielabora un capitolo della tesi di laurea dell'autore, dedicata al percorso artistico di Teresita Fabris, dagli esordi nel Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman fino all'inizio della carriera di insegnante di dizione, portamento e gesto presso l'Accademia dei Filodrammatici di Milano, con particolare attenzione agli anni di attività all'interno del Trebbo-Centro di Lavoro Teatrale (abbreviabile in Trebbo-CLT): J. Laurino, *I miei libri odoravano di mele e uva passa. Il percorso artistico di Teresita Fabris*, Tesi di Laurea, prof. A. Bentoglio, relatore, prof.ssa M. Cambiagli, correlatore, Università degli Studi di Milano, 2019-2020. Il testo, oltre che sulla testimonianza

Milano. Estate 1966. Un gruppo di giovani attori si isola in una sala al secondo piano dell'edificio comunale di via De Amicis 17. È uno stanzone rettangolare di circa diciotto metri per dieci, con un soffitto alto poco più di quattro metri e mezzo, all'interno di un palazzo del secolo XVIII pesantemente danneggiato dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale. Quando il Comune l'aveva affidata a loro, circa due anni prima, quella sala era priva delle finestre e ingombra solo di macerie. Poi, a poco a poco, l'hanno ripulita e rimessa minimamente in sesto: recuperate alcune finestre usate alla Montagnetta¹, hanno tinteggiato le pareti, appeso qualche faro e installato un piccolo impianto audio. Il palco lo montano e lo smontano all'occorrenza, sul lato lungo, sul lato corto, nel centro della sala, in forma quadrata, rettangolare, oppure come una pedana stretta e lunga che divide due ali di pubblico: è il palco mobile che usavano già da qualche anno per portare i loro spettacoli in giro per la provincia italiana. Ora, però, serve lì, per un lungo periodo di prove, ed è l'unico angusto spazio luminoso rimasto. Hanno oscurato le finestre con fogli di cartone nero, hanno dipinto di nero le pareti. In tutto quel buio che li opprime, quei giovani attori iniziano a studiare l'*Antigone* di Vittorio Alfieri: "oscura / la notte: or via; si vada..."².

diretta di Teresita Fabris, si basa su documenti inediti, manoscritti e dattiloscritti, conservati, al momento della ricerca: a Pavia, presso il Centro per gli studi sulla tradizione manoscritta di autori moderni e contemporanei dell'Università degli Studi, all'interno dell'iperfondo *Trebbo Poetico*, contenente i due fondi *Toni Comello* e *Walter Della Monica* (d'ora in avanti, PV-CM-TRE); a Milano, presso la sede del Trebbo-Centro di Resistenza Culturale (è il nome completo del Trebbo dal 1993; d'ora in avanti, MI-TRE); a Siena, presso l'attuale abitazione di Teresita Fabris (d'ora in avanti, SI-FA). Quanto ai documenti citati, non essendo stata mai fatta una catalogazione di quelli conservati a Milano e a Siena ed essendo il fondo *Trebbo Poetico* ancora in corso di ordinamento per la parte del fondo *Toni Comello*, si fornisce una breve descrizione che ne permetta l'identificazione. Quando i documenti non sono esplicitamente datati, ma databili, si specifica il criterio utilizzato per la datazione. Si segnala l'archivio di provenienza anche relativamente agli articoli di stampa, nei casi in cui siano stati letti solo attraverso ritagli ivi conservati. Quando all'interno di un brano citato vi è un'ulteriore citazione, si indicano, ove possibile, la fonte, menzionando anche il testo attraverso il quale è stata identificata. Infine, relativamente alla modalità di trascrizione dei testi citati, si è scelto di rispettare fedelmente la forma, anche grafica, dell'originale.

Gli originali delle foto scelte sono tutti in possesso di Teresita Fabris, a eccezione di quelli delle foto di Enzo Nocera (© Eredi Enzo Nocera), depositati presso il Museo di Fotografia Contemporanea, Milano-Cinisello Balsamo.

¹ Il Monte Stella, noto ai milanesi anche come la Montagnetta di San Sir, è una collinetta artificiale formata inizialmente con l'accumulo di macerie provocate dai bombardamenti della Seconda guerra mondiale e con altro materiale proveniente dalle demolizioni avvenute dopo il 1945. All'inizio degli anni Sessanta, in quell'area erano stati accumulati i materiali di scarto di altri edifici comunali ristrutturati. È oggi uno dei parchi della città.

² V. Alfieri, *Antigone*, Parigi 1789, edizione a cura di L. Toschi, in *Il teatro italiano*, vol. 4, tomo I, Torino 1993, atto I, sc. 2, vv. 34-35. È la versione del testo scelta dal Trebbo ed è quella

Il Trebbo-Centro di Lavoro Teatrale

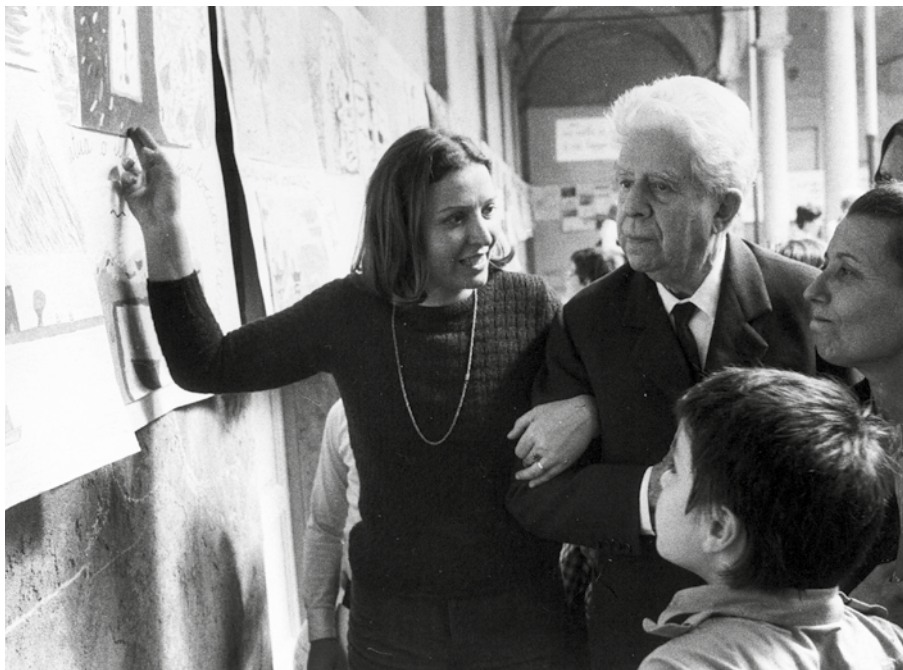
Il Trebbo, oggi, è ancora lì, in quella stessa sala, ed è uno dei principali teatri milanesi per bambini, che da cinquant'anni vi si recano a vedere le "favole della realtà", spettacoli in cui sono affrontati argomenti dei programmi scolastici in maniera interattiva (foto 1)³. Prima, però, per tutti gli anni Sessanta e per la prima metà dei Settanta, è stato impegnato in una ricerca preziosissima sul lavoro dell'attore e, soprattutto, sulla resa vocale e fisica della parola poetica, profondamente legato alla tradizione letteraria italiana e sempre animato da un impegno politico determinante nel guidare l'interpretazione dei testi e la loro restituzione scenica. Di quell'epoca del Trebbo restano pochissime testimonianze video e audio, che tuttavia bastano a rendere l'idea dell'altissimo livello artistico di quel complesso di attori rimasto sempre ai margini della vita teatrale milanese e, soprattutto, l'originalità della sua ricerca nell'ambito del coevo teatro italiano, sia "istituzionale" che "d'avanguardia".

La parola trebbo⁴, con cui si indicano anche gli spettacoli dell'*ensemble* omonimo che li produce, rimanda alle origini di questa avventura teatrale che, fra alterne vicende, dura da quasi settant'anni: è un'italianizzazione del

considerata definitiva dall'autore, pubblicata dopo un'ultima revisione nel sesto e ultimo volume dell'edizione parigina delle sue tragedie, *Tragedie di Vittorio Alfieri da Asti*, uscita dai torchi di Didot Maggiore tra il 1787 e il 1789.

³ «I bambini al Trebbo costruiscono la dimensione magica dello spettacolo insieme agli attori», si legge sulla *home* del sito del teatro (<https://www.trebbo.it/>, 28 febbraio 2025). Le "favole della realtà" entrano per la prima volta nel repertorio del Trebbo nella stagione 1975-76 con il debutto del *Porcospino goloso*, spettacolo incentrato sulla vita e l'opera di Eugenio Montale, poeta rimasto vicino al Trebbo fin dai suoi primi anni di attività e, nel 1975, vincitore del Premio Nobel: «Si è voluto con questo spettacolo trasformare quello che quasi certamente sarà il primo incontro di alunni delle scuole elementari con un poeta "difficile" come Eugenio Montale, in un'occasione di festa in modo che il giovane spettatore ne riporti un'impressione piacevole e di conseguenza il desiderio di ri-incontrarlo. Lo spettacolo è fatto di momenti didascalici e di momenti di animazione alternati. È accompagnato da musiche e da proiezioni» (carta dattiloscritta senza titolo, contenente una presentazione dello spettacolo montaliano per bambini *Il porcospino goloso*, s.d., PV-CM-TRE); «Caratteristica dello spettacolo la partecipazione diretta dei piccoli spettatori che montano pupazzi, animano immagini del poeta (onde, barche, treni, animali ecc.) sviluppando in questo modo la propria creatività» (domanda di contributo da parte del Trebbo-CLT alla Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, settembre 1976, PV-CM-TRE). *Il porcospino goloso* è ancora oggi uno dei tanti spettacoli presenti nel repertorio del Trebbo. Sulle "favole della realtà" si rimanda a M. Taiani, *Le "Favole della realtà". Ventisette anni di spettacoli didattici al Trebbo*, Tesi di Laurea, prof. P. Mottana, relatore, prof.ssa S. Ulivieri, correlatore, Università degli Studi di Milano, 2002-2003, consultabile anche presso MI-TRE.

⁴ L'etimologia rimanda alla voce latina *trivium*, che sta a indicare l'incontro di tre strade, il trivio o, appunto, il trebbio (dalla voce *Trebbo* del *Vocabolario Treccani on line*, <https://www.treccani.it/vocabolario/trebbo/>, 28 febbraio 2025).



1. Teresita Fabris accompagna Eugenio Montale nella visita della mostra dei disegni ispirati alla sua poesia fatti dai piccoli spettatori del *Porcospino goloso* (1976-1977). (Aelle Foto)

romagnolo *trébb* che sta a indicare una riunione di amici, un incontro, una veglia. Nato come Trebbo Poetico nel 1956, per un'idea semplice quanto visionaria di Toni Comello e Walter Della Monica – quella di portare la poesia e i poeti nelle piazze italiane –, dopo circa cinque anni e l'abbandono di Della Monica, inizia a trasformarsi in una realtà stabile di ricerca teatrale animata da Comello e da Teresita Fabris⁵. Quest'ultima, all'epoca, è una giovanissima

⁵ Toni Comello (Mogliano Veneto 1926-Firenze 2007) e Walter Della Monica (Ravenna 1927-2023) tengono il loro primo trebbo ufficiale nella sala dell'asilo comunale di Cervia il 7 gennaio del 1956. Da allora, la loro formula di spettacolo rimane quella dell'alternanza di momenti di presentazione e commento dei testi poetici, a opera di Della Monica, e momenti di recitazione degli stessi, a opera di Comello. Va notato, però, che la formula, a un certo punto, si definisce ulteriormente grazie a una nuova caratteristica, quella della suddivisione in due parti, la prima dedicata a una scelta antologica di testi poetici della letteratura italiana dal 1200 al 1900 – con qualche incursione nella produzione poetica straniera – e la seconda, che si potrebbe definire monografica, dedicata a una scelta di poesie di un poeta contemporaneo, spesso presente in sala. Questa di dare voce ai poeti viventi, cercandone l'appoggio e diffondendone le più recenti creazioni, insieme all'idea, portata avanti con passione e con successo, di diffondere la poesia in maniera capillare nelle province



2. Teresita Fabris e Salvatore Quasimodo nella casa del poeta a Milano, durante la preparazione del trebbo *Del peccatore di miti* (estate 1962). (Foto di Giuseppe Bellone)

attrice autodidatta che si è distinta in uno dei concorsi per attori e dicatori banditi dal Trebbo Poetico e ha avuto qualche esperienza di rilievo nel teatro istituzionale italiano, fra le quali va almeno menzionata quella all'interno del Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman, nelle cui fila recita in *Questa sera si recita a soggetto* – rivestendo anche il ruolo di Mommina in sostituzio-

italiane presso un pubblico culturalmente eterogeneo e aperto verso il basso, è forse la più grande intuizione di Comello e Della Monica. Ne sono testimonianza le dichiarazioni entusiastiche rilasciate da vari poeti italiani, quali G. Ungaretti, S. Quasimodo, G. Caproni, A. Gatto, V. Sereni, trascritte in N. Ferrini, *Cinquant'anni fa il primo Trebbo poetico della poesia italiana di ogni tempo*, Montaleto (RA) 2007, pp. 54-55. Sia consentito il rinvio a Laurino 2019-2020. Inoltre, si vedano, sul Trebbo Poetico, Ferrini 2007 e G. Sgardi, *Gli ultimi aedi della poesia italiana (1956-1960)*, Tesi di Laurea, prof. A. Valentini, relatore, prof.ssa C. Colombati, correlatore, Università degli Studi di Macerata, 1988; su Comello e la sua esperienza artistica successiva a quella del Trebbo Poetico, S. Granata, *Toni Comello: teatro, poesia, resistenza culturale*, Milano 2008; nello specifico sul suo lavoro su Dante, M. Serina, *Teatro e Poesia. Dante sulla scena italiana contemporanea*, Tesi di Laurea, prof.ssa A. Cascetta, relatore, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, 1995-1996. Tutte le tesi menzionate sono consultabili anche presso MI-TRE.

ne di Adriana Asti e riscuotendo apprezzamenti dalla critica – e nei *recitals* *Caos* e *Mito e Libertà*⁶. I primi trebbi in cui Comello e Fabris collaborano intensamente sono *Fi' di Pietro Bernardone*, incentrato sulla figura di Francesco d'Assisi, e *Del peccatore di miti* (foto 2), dedicato all'opera di Salvatore Quasimodo, il quale partecipa in prima persona alla gestazione del copione e assiste alle sue rappresentazioni: l'iniziale formula antologica del Trebbo Poetico inizia a evolversi in qualcosa di più elaborato e teatrale, non solo scenicamente, ma anche drammaturgicamente⁷. Finalmente, nel 1963, presa consapevolezza del proprio rinnovato programma artistico, il Trebbo inizia a chiamarsi Centro di Lavoro Teatrale.

⁶ Teresita Fabris (Mare, Lugo di Vicenza 1942-) si classifica terza nella sezione attori della seconda edizione del Concorso Nazionale di Recitazione Trebbo Poetico, che si svolge nel giugno 1960 a Ravenna. Questo risultato le permette di sostenere un provino per la RAI-Radiotelevisione Italiana e uno, appunto, per il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman (dal pieghevole pubblicitario della serata conclusiva – «pubblico saggio di recitazione e proclamazione dei vincitori» – del 18 giugno 1960, PV-CM-TRE). Per un approfondimento su quella straordinaria impresa che ha impegnato Gassman dal 1959 al 1963, si rimanda, oltre al più generale G. Gambetti, *Vittorio Gassman*, Roma 1999, a M. Zindato, *Vittorio Gassman: dagli esordi al TPI*, Tesi di Laurea, prof. F. Prono, relatore, prof. N. Messina, correlatore, Università degli Studi di Torino, 2005-2006 e a I.F. Zindato, *Il teatro popolare italiano di Vittorio Gassman*, Tesi di Laurea, prof. Messina, relatore, Università degli Studi di Torino, 2000-2001 (entrambe le tesi sono consultabili anche presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, dove, peraltro, è conservato il fondo *Teatro Popolare Italiano*); per una veloce disamina delle principali produzioni del Teatro Popolare Italiano, si veda A. Frattali, *Rivisitare i classici in cinema-scope: il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman*, in «Il castello di Elsinore», n. 75, XXX, 2017, pp. 69-80; per un confronto tra i suoi *recitals* e i trebbi, sia consentito un'altra volta il rinvio a Laurino 2019-2020; infine, si segnala, anche se più focalizzato sugli aspetti architettonici della sua enorme struttura viaggiante chiamata Teatro-Circo, il recente contributo di A. Como *et alii*, *Il Teatro Popolare Italiano di Vittorio Gassman. Un progetto di Pino Giordano, Elio Giangreco ed Ezio De Felice dall'Archivio di Architettura e Ingegneria*, Napoli 2024.

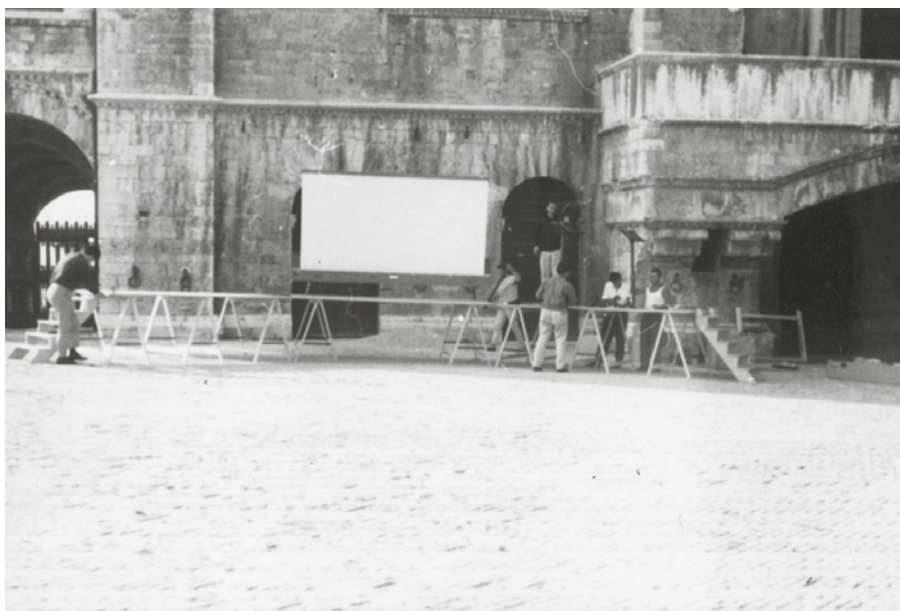
⁷ Si tratta di una drammaturgia originale che realizza una vera e propria fusione di testi, assemblando in inediti montaggi opere per lo più della tradizione letteraria italiana, della quale non sono indagati solo i capisaldi, ma, spesso, testi precedentemente rimasti nell'ambito specialistico degli studi filologici e dei quali è portata alla luce un'inaspettata teatralità. Per una ricostruzione, quasi sempre in assenza di reperti video e audio, dei trebbi menzionati nel presente contributo, si rinvia ancora a Laurino 2019-2020, mentre si forniscono in nota solo alcune informazioni essenziali. Quanto a *Fi' di Pietro Bernardone. Francesco d'Assisi. Trebbo storico-poetico* a cura di Toni Comello, la prima rappresentazione attestata, alla quale non prende parte Teresita Fabris, è quella del 27 settembre 1960 a Cesena, alle ore 21, presso la Chiesa dei Francescani dell'Osservanza, organizzata dal comitato per le onoranze francescane; non è possibile escludere, tuttavia, che tale recita sia stata preceduta da altre sulle quali non è stata ancora reperita documentazione. *Del peccatore di miti*, commissionato dall'Azienda autonoma per la stazione di cura e turismo di Acireale, in provincia di Catania, è presentato nel giardino della sede dell'azienda il 23 agosto del 1962 al cospetto del poeta insignito del Premio Nobel nel 1959, al quale è consegnata una medaglia d'oro.

Si intende formare una compagnia di teatro; pochi elementi (inizialmente cinque) giovani. / Vita e lavoro in comunità, in una “casa” del Trebbo: autoorganizzazione, sport, studio, lavoro (lettura e discussione dei testi, recitazione, mimo ecc.) / Collaborazione con rappresentanti della cultura teatrale e di altri campi invitati come ospiti nella casa del Trebbo (relazioni, conversazioni, consigli, ecc.) / Una forma di teatro di poesia e di idee, basato sulla recitazione su scarsissimi elementi materiali. / Attività agile, politica di bassissimi prezzi. / Attività da svolgere all’aperto, o presso gruppi industriali, cantieri, comunità di lavoro ecc. / Testi: adattamento di classici (più da dialoghi, che testi del teatro tradizionale); lavori scritti appositamente. / La compagnia del “Trebbo” su basi rigorose di metodo e di principi vuol diventare uno strumento di conoscenze e di divulgazione delle conoscenze in stretta collaborazione con le punte più avanzate e moderne della cultura italiana cui si vorrebbe chiedere aiuto perché costituissero un *plafond* o libero consiglio dell’iniziativa. / La compagnia del Trebbo lavorerà in passivo quasi completo: ha bisogno di finanziamenti di gruppi finanziari (stato, industrie, banche ecc.)⁸.

Il nuovo corso è inaugurato da *Era la Resistenza. 1922-1945*, un trebbo storico-politico che rimarrà in repertorio per molti anni⁹. Se *Era la Resistenza*

⁸ *Appunti per un progetto di costituzione di una compagnia di teatro «Trebbo Poetico»*, carta dattiloscritta, con varie correzioni apportate a penna, databile 1963 considerata la consonanza con le intenzioni programmatiche espresse in altri documenti coevi (PV-CM-TRE). Si tratta solo di pochi appunti finalizzati a fissare, in maniera ancora grezza, alcune idee fondamentali, forse in vista della stesura di un programma ufficiale che, probabilmente, non è mai stato redatto compiutamente. In Laurino 2019-2020 si tenta di ricostruire una sorta di manifesto del Trebbo-Centro di Lavoro Teatrale integrando una congerie di materiali testuali sparsi, quali stralci di interviste e di recensioni, brani da schede di presentazione del Centro e dei singoli spettacoli, lettere private, relazioni allegate alle domande di contributo inoltrate a vari enti finanziatori, note e appunti inediti su vari argomenti – come il lavoro degli attori, l’organizzazione delle attività, la creazione e la rappresentazione degli spettacoli. Nella stessa sede, sono messe in luce alcune affinità tra il programma del Trebbo-CLT e il *Manifesto per un nuovo teatro* di Pier Paolo Pasolini, pubblicato nel 1968 sulla rivista «Nuovi Argomenti» (gennaio-marzo 1968, pp. 6-22), senza, però, sottintendere una suggestione esercitata su Pasolini dalla realtà milanese e senza sovrapporre posizioni delle quali sono, invece, notate le peculiarità, determinate anche solo dal fatto che, mentre quella espressa da Pasolini nel suo *Manifesto* è una posizione teorica, le linee programmatiche del Trebbo-CLT sono in buona parte desunte a posteriori dall’analisi di un’attività artistica evidentemente condizionata da necessità pratiche, spesso prevalenti sui presupposti ideali. Si fa, tuttavia, presente che Pasolini ha conosciuto Comello e Della Monica e ha partecipato ad alcuni dei loro trebbi dedicati, nella parte monografica, alla sua poesia; non sembra, invece, aver avuto rapporti con il Centro di Lavoro Teatrale.

⁹ *Era la Resistenza. 1922-1945* debutta nel 1963 e, trasformandosi continuamente e considerevolmente dalla prima all’ultima edizione, è il trebbo che rimane più a lungo in repertorio, essendo ripreso, probabilmente per l’ultima volta, nel 1975 per celebrare il ventennale del Trebbo, oltre che il trentennale della Liberazione.



3-4. Arrivo e montaggio del palco mobile del Trebbo nella piazza di Gubbio per la rappresentazione di *Era la resistenza* (estate 1964).



5. Teresita Fabris e Toni Comello durante le prove di *Ahi serve Italia*. (Foto di Enzo Nocera)

6. Teresita Fabris e Catello Verde durante le prove di *Ahi serve Italia*. (Foto di Enzo Nocera)

è lo spettacolo simbolo della prima stagione itinerante del Trebbo (foto 3 e 4), del suo peregrinare per le province italiane alla ricerca dei propri spettatori, il successivo trebbo *Ahi serve Italia*, interamente dedicato alla vita e all'opera di Dante, segna lo stabilizzarsi dell'attività all'interno della nuova sede milanese (foto 5 e 6)¹⁰.

È dopo queste esperienze artistiche che Comello e Fabris arrivano ad Alfieri e alla sua *Antigone*, che diventerà un nuovo, particolarissimo trebbo del loro repertorio e che segnerà in maniera determinante il loro modo di essere attori e interpreti.

¹⁰ *Ahi serve Italia* debutta nel 1965 e rimane in repertorio fino al 1972, evolvendo continuamente, dalla prima all'ultima edizione, sia nella drammaturgia che nella messinscena. Come per molti altri trebbi, è difficile datarne con certezza il debutto. Tuttavia, le prime recite testimoniate da alcuni articoli di giornale sono quelle avvenute tra settembre e dicembre del 1965 fuori sede, sempre nell'ambito delle celebrazioni per il settimo centenario della nascita di Dante.

L'*Antigone* del Trebbo

Una premessa. *Antigone* non è uno dei testi di Alfieri più rappresentati nel Novecento e delle altre sue messinscena avvenute tra l'inizio degli anni Cinquanta e la fine degli anni Settanta non sembrano essere rimaste testimonianze video, reperibili, invece, per altri spettacoli alfieriani coevi¹¹. Dell'*Antigone* del Trebbo, invece, è visionabile una buona e integrale ripresa video che rende possibile l'analisi dello spettacolo¹². La letteratura critica sugli spettacoli alfieriani novecenteschi, tuttavia, non sembra averle dedicato studi¹³.

Il debutto ufficiale avviene ad Asti il 6 ottobre del 1966 per il Centro Nazionale di Studi Alfieriani (foto 7)¹⁴. In anteprima, lo spettacolo è presentato nell'agosto dello stesso anno a Poppi, nel cortile del Castello dei Conti Guidi¹⁵. Di questo pre-debutto è stato possibile reperire una sola recensione, che

¹¹ Per una disamina generale sulla tradizione della rappresentazione alfieriana e l'analisi più approfondita di alcune messinscena novecentesche, si rimanda ad A. Barsotti, *Alfieri e la scena: da fantasmi di personaggi a fantasmi di spettatori*, Roma 2001, e a M. Cambiaghi, *"Rapida... semplice... tetra e feroce": la tragedia alfieriana in scena tra Otto e Novecento*, Roma 2004 (a quest'ultima, si rimanda anche per un elenco dettagliato delle messinscena novecentesche).

¹² La ripresa è stata fatta in studio, a Lugano, dalla TSI-Televisione svizzera di lingua italiana nel 1967 ed è stata trasmessa dalla stessa e dalla televisione svizzera tedesca con sottotitoli in tedesco. Per i *credits*, se ne trascrivono i titoli di testa e di coda: «La TSI presenta *Antigone* di Vittorio Alfieri interpretato dal Centro di Lavoro Teatrale "Il Trebbo". Personaggi: Creonte, Toni Comello; Antigone, Teresita Fabris; Emone, Riccardo Pradella; Argia, Jolanda Cappelletti. Costumi: Alberto Malgarini, realizzati da Dea De Bono. Regia di gruppo diretta da Toni Comello. Regia televisiva di Eugenio Plozza»; «Luci, Udo Bekmann. Camera, Dario Bernasconi, Erhard Greub, Giorgio Studer. Suono, Roger Taddei, Franco Crivelli. Controllo immagini, Alfredo Guarisco. Trucco, Anna Foglia. Assistente di studio, Edoardo Grillo. Segretaria di produzione, Enrica Roffi».

¹³ Dalla lettura di Barsotti 2001, che dedica ampio spazio all'analisi degli spettacoli alfieriani fatti in Italia nella seconda metà del Novecento, non si desume nemmeno l'esistenza dell'*Antigone* del Trebbo. In Cambiaghi 2004, invece, l'*Antigone* del Trebbo è ricordata nell'elenco delle rappresentazioni alfieriane novecentesche.

¹⁴ Si riportano i *credits* dello spettacolo nella versione del debutto, come si ricavano dal manifesto (PV-CM-TRE), notando che Emone è interpretato da Dario Penne, sostituito, a partire dal 1967, da Riccardo Pradella: Toni Comello (Creonte), Teresita Fabris (Antigone), Dario Penne (Emone), Jolanda Cappelletti (Argia), Enrico Croci (Eurimedonte), Claudio Masacci (Ipseo); regia di gruppo diretta da Toni Comello; costumi di Alberto Malgarini, realizzati da Dea De Bono; luci, Roberto Brasey; assistente al palcoscenico, Enrico Croci; segretaria di produzione, Anna Bruno; spettacolo offerto al pubblico dal Centro Nazionale Studi Alfieriani e dal Comune di Asti.

¹⁵ La rappresentazione è promossa «dalla Società Dantesca Casentinese pro cultura, con l'adesione dell'azienda autonoma turismo e soggiorno del Casentino, del Comune di Poppi, della camera di commercio industria e agricoltura di Arezzo e dell'E.P.T.» (*Successo dell'«Antigone» rappresentata nel cortile del castello dei Conti Guidi*, «La Nazione», 31 agosto 1966; ritaglio di giornale, PV-CM-TRE). Teresita Fabris ricorda la sera del debutto. I quattro attori principali erano in scena – l'idea era che stessero come statue, ognuno con il proprio personaggio, durante l'ingresso del pubblico



7. Teresita Fabris (*Antigone*). Foto usata per il manifesto dello spettacolo. (Foto di Cesare Colombo)

rileva soprattutto la cura nella costruzione dei personaggi e l'armonia stilistica che lega il complesso degli attori:

Toni Comello [...] ha infuso nel personaggio di Creonte tutte le risorse (che sono molte e di alta qualità) di attore consumato; Teresita Fabris ha impersonato un'*Antigone* sensibile e fiera, rivelandosi al pubblico come una attrice ben preparata e di sicuro avvenire; Dario Penne ha dato vita a un Emone (personaggio difficile e complesso), di cui ha saputo mettere in luce il tormento per un amore impossibile che cozza contro un padre duro e spietato e un'*Antigone* che per Creonte prova un odio inestinguibile, finché il giovane cade vittima di questo groviglio indissolubile di passioni. Bene Jolanda Cappelletti nelle veci di Argia. La Compagnia di Prosa del Trebbo si è rivelata un complesso drammatico armonico (non abbiamo constatato neppure una battuta fuori tempo), affiatatissimo, composto di spiccate individualità, su cui si staglia quella assai forte di Toni Comello. Lo sfondo dell'interno del castello

– quando scoppiò un forte temporale: il pubblico era riparato sotto il colonnato del cortile, mentre loro, sotto l'acqua, rimanevano immobili nell'attesa che spiovesse per dare inizio allo spettacolo.

(una teoria di scale e, imponente, la torre), il sapiente gioco di luci hanno contribuito a creare un'atmosfera altamente suggestiva. Al termine della rappresentazione teatrale (recitata di getto senza intermezzi) applausi prolungati per tutti i bravissimi attori¹⁶.

Nell'articolo si segnala la presenza fra il pubblico del professor Bruno Migliorini, che ha voluto organizzare personalmente l'anteprima a Poppi. Anche lui, in una breve lettera a Comello, sembra notare l'omogeneità della recitazione e l'essenzialità dell'allestimento:

Caro Comello, a nome mio e di tutta la "Società dantesca casentinese pro cultura" mi congratulo vivamente con Lei e con tutti i Suoi collaboratori per l'ottimo successo dell'*Antigone* rappresentata il 27 agosto nel cortile del Castello di Poppi. La bravura e l'affiatamento degli attori e la messa in scena efficace nella sua sobrietà hanno raggiunto una presentazione incisiva della tragedia alfieriana, e i lunghi ripetuti applausi del pubblico, hanno dimostrato come esso abbia apprezzato lo spettacolo. Auguri per la vostra attività futura, grazie e saluti vivamente cordiali. Suo aff. Bruno Migliorini¹⁷.

La messinscena dell'*Antigone* è senza dubbio il risultato di uno sforzo straordinario da parte degli interpreti del Trebbo:

Questa esecuzione, frutto di anni di studio e di tre mesi di prove, segna nel programma del Trebbo un momento della conquista della recitazione alfieriana, liberata dagli ingombri spettacolari e dagli atletismi retorici, traduzione fonico gestuale – su basi sociostoricosemantiche metodologicamente rigorose – delle ragioni più autentiche e tuttora valide del testo, cozzo e groviglio di passioni arroventate nel buio del nostro io profondo¹⁸.

Il carattere innovativo dello spettacolo è evidenziato già nell'articolo di presentazione del debutto ad Asti, eloquente fin dal titolo, *Una nuova "Antigone" senza retorica*:

¹⁶ *Successo dell'«Antigone»* 1966.

¹⁷ Bruno Migliorini, lettera a Toni Comello dattiloscritta su carta intestata della Società dantesca casentinese pro cultura, firmata da Bruno Migliorini, datata 29 agosto 1966 (PV-CM-TRE). Teresita Fabris ricorda bene il pomeriggio all'indomani della rappresentazione, passato a discorrere con il professore, sotto un gran noce nel giardino della sua casa.

¹⁸ *La tragedia «Antigone» con Toni Comello e la Fabris*, 3 ottobre 1966 (ritaglio di giornale, dal quale non è ricavabile la testata, PV-CM-TRE).

[...] È la terza volta che viene rappresentata ad Asti questa tragedia; già nel 1953 e nel 1959 venne messa in scena da Gianfranco De Bosio, sempre sotto la egida del Centro Studi. Questa volta comunque è una novità per l'allestimento moderno e al tempo stesso rigorosamente fedele ai manoscritti alfieriani [...] Questa esecuzione, frutto di anni di studio e di tre mesi di prove, segna nel programma del Trebbo un momento importante della conquista della recitazione alfieriana, che è stata liberata da tutte le incrostazioni retoriche e spettacolari che in tutti questi anni di rappresentazioni alfieriane si erano venute sovrapponendo ai testi e alle intenzioni dell'autore. Molto spesso infatti accade che la recitazione assume toni che non corrispondono esattamente alle indicazioni, abbastanza precise, di Alfieri stesso; e ciò accade a causa di un malinteso senso dello spettacolo classico. Si tende cioè a farne un colosso quasi melodrammatico, che fatalmente va a cadere nel fumettone, strapieno di retorica, con movimenti in scena che sono spesso ripetizioni convenzionali¹⁹. All'origine di ciò c'è soprattutto quel "senso del mattatore" che sovente caratterizza gli attori; per fare una rilettura critica dell'Alfieri erano quindi necessari dei giovani. [...] un riconoscimento particolarmente lusinghiero è giunto a loro ed al Centro Alfieriano dal prof. Migliorini, docente di filologia all'Università di Firenze, il quale ha molto elogiato il lavoro di ricerca del gruppo. Di questo infatti si tratta soprattutto: questa «*Antigone*» è letta attentamente sul testo, ed ogni parola è quasi ricostruita nella recitazione del «Trebbo», con una «traduzione fonico-gestuale delle ragioni ancora attuali del testo». I termini, necessariamente difficili, di questa definizione, stanno ad indicare tutta una ricerca sociologico-storico-linguistica, e soprattutto, come dimostra il documentario, un ricerca sulle indicazioni dello stesso Alfieri²⁰.

¹⁹ Si riporta un brano citato nel documentario teatrale *Questa sera si recita all'Alfieri* che il Trebbo ha presentato ad Asti prima del debutto di *Antigone*, nel quale si ironizza sullo stile di recitazione degli attori "alfieriani" della tradizione: «Noi li vedemmo (e li vediamo tuttora) con ceffi da sicari, capelli a burrasca, occhi scarcerati, braccia lunghissime, passi da Convitato di Pietra, voce da oracolo, fremiti da leone... Chi da carnefice vuol farti il marchio ad ogni parola; chi (sbilanciato per erezione come la torre di Pisa) mette fuori parole rare rare, staccate, come avesse smarrita la parte...» Si tenta un'analisi del documentario su Alfieri del Trebbo nei due successivi paragrafi del presente testo, sulla base dell'unico copione dello spettacolo che è stato possibile reperire: T. Comello, G. Scalia, a cura di, *Questa sera si recita all'Alfieri*, 1966, 27 carte dattiloscritte numerate (copia unica, PV-CM-TRE). Il passo riportato nella presente nota si trova nella carta 24 ed è citato da G. U. Pagani-Cesa, *Sovra Il Teatro Tragico Italiano: Considerazioni Di G. U. Pagani-Cesa*, Venezia 1826, p. 141.

²⁰ Una nuova "*Antigone*" senza retorica, in «La nuova provincia», 5 ottobre 1966 (data e testata scritte su ritaglio di giornale, PV-CM-TRE).

“Questi tre si danno la mano”²¹

Io scrivo con la sola lusinga che forse, rinascendo degli italiani, si reciteranno un giorno queste mie tragedie; non ci sarò allora, sicché egli è un mero piacere ideale da parte mia... Del resto non vedo aurora di tal giorno in Italia. L'avere teatro suppone dapprima esser veramente nazione; poi suppone educazione privata e pubblica, costumi, cultura... Il miglior protettore del teatro, come d'ogni arte e virtù, sarebbe pur sempre un popolo libero²².

Con questo messaggio, lanciato idealmente da Alfieri ai teatranti del futuro, nella speranza che possano un giorno portare sulla scena le sue tragedie nell'ambito di un teatro rinnovato e in un'Italia finalmente unita e libera, si conclude il *Documentario teatrale, a cura di Toni Comello e Gianni Scalia, su Alfieri regista e interprete di se stesso*²³, che precede di un giorno il debutto dell'*Antigone*, andando in scena presso la casa di Alfieri il 5 ottobre 1966 alle ore 18: un ritratto del tragediografo attore, regista, *coach* di attori, critico, spettatore, da cui emerge la totale teatralità che pervade l'uomo, quella sua “volontà di organizzare tutta la vita in un teatro tragico”²⁴. Il titolo del documentario, *Questa sera si recita all'Alfieri*, esplicita fin da subito la volontà degli interpreti di adottare per la messinscena di *Antigone* un preciso modo di recitare e, soprattutto, di essere attori. Quel che appare chiaro è che il Trebbio, nel 1966, decide di fare un teatro d'avanguardia e di rottura recitando, con assoluta fedeltà alle intenzioni dell'autore, una tragedia di Alfieri: l'impegno artistico e politico non si esprime solo nella scelta di *Antigone* – cioè nella scelta di trattare i contenuti peculiari di quel testo, che pure, come si vedrà, sono sentiti come estremamente attuali e urgenti –, ma, anche e in primo luogo, nella scelta di fare propria, attualizzandola, la poetica teatrale rivoluzionaria del suo autore.

²¹ Da V. Alfieri, *Parere dell'Alfieri sull'arte comica in Italia*, Parigi 1788, edizione a cura di Toschi 1993, 4, t. II, p. 683. La prima stesura di questo *Parere* risale al 1785, ma è edito per la prima volta nel primo volume della già citata edizione parigina delle tragedie. Per assoluta precisione, va detto che quella pubblicata nell'edizione a cura di Toschi è «una prima, vivace redazione, originariamente acclusa ad una lettera indirizzata a Francesco Albergati Capacelli (del 12 agosto 1785)» (Ivi, p. 686).

²² Comello, Scalia 1966, c. 27. Sottolineatura dell'originale. Il brano è citato da V. Alfieri, *Risposta dell'autore*, Parigi 1788, edizione a cura di Toschi 1993, 4, t. I, p. 374. Questa *Risposta*, prima di essere edita nel primo volume della già citata edizione parigina delle tragedie, è pubblicata per la prima volta nel 1784 da Ranieri Simone de' Calzabigi in un opuscolo privo di indicazioni tipografiche, insieme alla *Lettera di Ranieri De' Calzabigi all'autore sulle quattro sue prime tragedie*.

²³ È questo il sottotitolo presente sul manifesto del debutto di *Antigone* ad Asti (PV-CM-TRE).

²⁴ Comello, Scalia 1966, c. 3.

Nel documentario non si parla mai esplicitamente del Trebbo e del teatro contemporaneo, eppure non si può fare a meno di intenderlo come un vero e proprio documento programmatico, attraverso cui gli attori del Centro di Lavoro Teatrale condividono con i propri spettatori una serie di riflessioni sulla propria attività artistica *outsider* rispetto al panorama teatrale italiano degli anni Sessanta. Perché è come se, ricostruendo la poetica teatrale di Alfieri attraverso i suoi scritti, avessero scoperto di rispecchiarsi a tal punto da identificarsi con quella compagnia di teatranti del futuro, destinataria del messaggio di rinnovamento del teatro lanciato ai posteri dal tragediografo del Settecento.

Prima di passare a una veloce rassegna dei contenuti del documentario, può essere interessante citarne ancora un brano, tratto un'altra volta dalla parte finale del copione, in cui la consonanza con Alfieri si scopre già nel significato simbolico del nome trebbo – *trivium* – che rimanda all'incontro delle tre vie dell'autore, dell'attore e dello spettatore:

- Veramente la compagnia addestrata al mio modo migliorava di giorno in giorno; e tenni allora per cosa più che certa, che se io avessi avuto denari, tempo e salute da sprecare, avrei in tre o quattr'anni potuto formare una compagnia di tragici, se non ottimi, almeno buoni assai, e del tutto diversa da quelle che in Italia si van chiamando tali, e ben diretta sulla via del vero e dell'ottimo... / - La compagnia "personale", su misura, diventava la speranza di una organica vita teatrale in Italia (spettacoli, attori, pubblici, rinnovati profondamente) che si opponesse in modo definitivo alla pratica abituale. E Alfieri tracciava, in una fervida anticipazione, un disegno che doveva portare al programma massimo di un teatro nazionale, derivato da centri teatrali stabili e dalla coordinazione delle attività delle varie compagnie nel frattempo formatesi e consolidatesi. Già nel Parere sull'arte comica aveva discusso condizioni e possibilità dell'integrale rinnovamento che investiva repertorio, organizzazione economica e tecnica degli attori, educazione dei pubblici... / - Per far nascere teatro in Italia, vorrebbero esser prima autori tragici e comici, poi attori, poi spettatori... Quando ci saranno autori sommi, gli attori dove non debbano contrastare con la fame, e recitare oggi il Brighella, e domani l'Alessandro, facilmente si formeranno a poco a poco da sé. Gli spettatori pure si formeranno a poco a poco il gusto, e la loro critica diventerà acuta in proporzione che l'arte degli attori diventerà sottile ed esatta; gli attori diventeranno sottili ed esatti, a misura che saranno educati, inciviliti, agiati, considerati, liberi, e d'alto animo... Gli autori in fine si perfezioneranno assai, quando, recitati da simili attori, potranno veder in teatro l'effetto d'ogni loro più menoma avvertenza, e giudicare dall'effetto dove s'abbia a mutare, dove a togliere, dove ad

aggiungere; e fra autori, attori, e spettatori, che tutti tre sanno e fanno il dover loro, presto si cammina d'accordo... Questi tre si danno la mano, e sono ad un tempo stesso tutti tre a vicenda cagione ed effetto della perfezione dell'arte...²⁵

Questa sera si recita all'Alfieri

Io credo che gli uomini debbano imparare a teatro ad essere liberi, forti, generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei propri diritti, e in tutte le passioni loro retti, magnanimi²⁶.

Da un lato questa nobile aspirazione ideale, dall'altro «il gran deserto del teatro italiano, pieno di maschere decrepite e di *silhouettes* canore, da ripopolare di eventi e personaggi reali»²⁷: gli attori del Trebbo sembrano riconoscersi in questa incapacità di Alfieri di conformarsi, appagandosene, al teatro esistente e nella conseguente esigenza di creare “qualcosa di nuovo”. Fin dall'inizio, il testo del documentario porta l'attenzione su Alfieri «uomo di teatro [che] aspirava a una riforma della teoria e della pratica teatrale»²⁸. «Il conte tragediografo “muoveva guerra ai tiranni”, come disse Leopardi, e alle vecchie macchine sceniche»²⁹: la rabbia contro la tirannide che traspare da tutti i testi di Alfieri si traduce anche in una guerra contro le convenzioni del teatro a lui contemporaneo, che non è d'arte e che non contribuisce all'elevazione dell'uomo libero.

Sono da venti anni che i nostri comici, smettendo le magie, gli Arlecchini e i Brighelli, si sono creduti entrare in riga di attori: ma hanno recitato delle

²⁵ Comello, Scalia 1966, cc. 25-26. Sottolineature dell'originale. I due brani sono citati rispettivamente da V. Alfieri, *Vita*, Firenze 1806, edizione a cura di A. Dolfi, Milano, 1987, epoca IV, cap. XXIII, p. 322 e Alfieri, *Parere dell'Alfieri sull'arte comica in Italia*, p. 683. Quanto alla *Vita* di Alfieri, va ricordato che, composta probabilmente tra il 1790 e il 1803, è stata pubblicata per la prima volta postuma dall'editore Piatti di Firenze nel 1806. L'edizione a cura di Dolfi riproduce, però, il testo filologicamente corretto dell'edizione a cura di Luigi Fassò, Asti 1951.

²⁶ Comello, Scalia 1966, c. 3. Il brano è citato da Alfieri, *Risposta dell'autore*, p. 373. È possibile riscontrare una certa corrispondenza tra queste parole alfieriane e alcune affermazioni programmatiche dei fondatori del Trebbo-CLT. Ad esempio: «Il problema era di far capire anche attraverso la forza espressiva dei poeti che chi pensa di più conta di più, che ciò che vale è partire dalla realtà immediata per superarla e costruire progetti per l'avvenire, perciò farsi in qualche modo artefici del proprio destino, padroni di sé stessi e non servi delle cose» (*Il Trebbo-Centro di Lavoro teatrale*, in «Il nuovo ideale», 27 marzo 1965, p. 2; ritaglio di giornale, PV-CM-TRE).

²⁷ Comello, Scalia 1966, c. 4.

²⁸ Ivi, c. 1.

²⁹ *Ibidem*. La citazione leopardiana è da *Ad Angelo Mai*: «in su la scena / mosse guerra ai tiranni» (edizione dei *Canti* a cura di Luigi Blasucci, Varese 2019, I, p. 101, vv. 159-160).

composizioni deboli, lunghe, snervate... Costoro non hanno mai neppur per ombra contentato nessuna persona di senso e di gusto: da prima perché non seppero mai bene la parte loro; perché cantarono i versi e non li recitarono (se pure quei versi erano recitabili non cantando); perché non capirono per lo più la metà di quel che cantarono...; perché hanno recitato oggi una tragediaaccia, e la sera prima una commediaccia; perché, perché, ecc. e ne infilzerei dei perché più di mille³⁰.

Insomma, «tutto da fare; in sé e fuori di sé: lingua, mezzi teatrali, regole tecniche dell'arte tragica»³¹. «La sua lotta per un teatro nuovo era la lotta per un repertorio, per un pubblico, per una nuova "gente di teatro"»³².

Sempre citando Alfieri, si spiega poi quali siano i tratti caratterizzanti la nuova tragedia:

[...] cinque atti, pieni, per quanto il soggetto dà, del solo soggetto; dialogizzata dai soli personaggi attori, e non consultori o spettatori; la tragedia di un sol filo ordita; rapida per quanto si può servendo alle passioni, che tutte più o meno voglion pur dilungarsi; semplice per quanto uso d'arte il comporti; tetra e feroce, per quanto la natura lo soffra; calda quanto era in me³³.

L'imperativo è ridurre all'osso, nel senso alto della ricerca del nucleo centrale, che solo deve riempire la tragedia. Quindi:

- economia dei personaggi, perché l'azione «è tanto più tesa quanto più si addensa attorno a quattro o cinque portatori del dramma», che, in quanto tali, non possono che essere caratteri «più alti di qualche palmo», cioè accesi e mossi solo «dalle passioni estreme e ultimative»³⁴;
- economia delle parole, perché «tutte le passioni estreme tendono piuttosto a concentrarsi nel cuore dell'uomo, che ad esternarsi; e le sole passioni deboli sono quelle che cercano sfogo di parole»³⁵;
- economia narrativa, con l'eliminazione degli elementi non necessari e non

³⁰ Comello, Scalia 1966, c. 2. Il brano è citato da Alfieri, *Parere dell'Alfieri sull'arte comica in Italia*, p. 685.

³¹ Ivi, c. 4.

³² Ivi, c. 1.

³³ Ivi, c. 4. Il brano è citato da Alfieri, *Risposta dell'autore*, pp. 367-368.

³⁴ Ivi, c. 6.

³⁵ Ivi, c. 5. Il brano è citato da V. Alfieri, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, Parigi 1788, edizione a cura di Toschi 1993, 4, t. II, p. 754. La prima stesura di questo *Parere* risale al 1788, ma è edito per la prima volta nel primo volume della già citata edizione parigina delle tragedie.

- verosimili, perché «Le tragedie arrivano al loro fine per via dei soli semplici e naturali mezzi somministrati dalla cosa stessa»³⁶;
- economia dei mezzi scenici, abolendo tutto l'«armamentario spettacolare che distrae dall'azione, e soffoca le passioni»³⁷.

Certo, questo «feroce laconismo»³⁸, che caratterizza ogni piano, ogni aspetto della tragedia, può comportare il rischio della durezza, dell'oscurità, anche dell'apparente uniformità. Rischio, però, che il «tragico crudelmente risparmiatore»³⁹ si assume, convinto di essere ripagato «all'atto pratico» – come amava dire – dall'«energia lodata»⁴⁰, cioè dall'efficacia teatrale delle sue tragedie, scritte per essere rappresentate e non per una lettura silenziosa.

Bisogna far vedere, costringere gli spettatori alla vicenda. In questo teatro delle «passioni forti», non delle «passioni deboli», nulla deve andare disperso in parole [...] Come un moderno inventore di *suspense*, Alfieri vuole «spandere nella tragedia quel velo continuo di terrore»⁴¹ che «sforza» gli spettatori a specchiarsi non in una monotona varietà, ma in una interiore lacerazione, nel drammatico partecipare ai contrasti della vita. «Orrore» e «pietà», «atterrire» e «commuovere» – ripete l'Alfieri – quell'«ondeggiamento di affetti suscettibili d'azione teatrale»⁴² ottenuto con il massimo di tensione e con il minimo dei mezzi⁴³.

Insomma, le tragedie di Alfieri sono pensate per far vivere allo spettatore un'esperienza forte, emotivamente e intellettualmente. Purché facciano pensare, possono anche risultare sgradevoli⁴⁴.

³⁶ Ivi, c. 6. Il brano è citato da Alfieri, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, p. 750.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Ivi, c. 7. L'espressione è tratta dai seguenti due passi alfieriani: «La soluzione di molte di esse [difficoltà] sarebbe forse più giusta e più facile, se fossimo all'atto pratico del vederle tutte [le tragedie] in teatro [...] quella energia lodata nasceva certamente da questa durezza biasimata» (Alfieri, *Risposta dell'autore*, pp. 373 e 377).

⁴¹ La frase è citata da Alfieri, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, p. 740.

⁴² La frase è citata da Alfieri, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, p. 719.

⁴³ Comello, Scalia 1966, c. 5.

⁴⁴ Si noti che questo continuo portare l'attenzione sulla forza quasi straniante dello stile alfieriano è una delle intuizioni più interessanti degli attori del Trebbio, per i quali provocare la commozione del pubblico, lungi dall'essere un modo per offuscarne la capacità critica – come può accadere in quello che Bertolt Brecht avrebbe chiamato teatro «gastronomico» –, è un modo per scuoterlo, scomporlo, metterlo in crisi: «La prima – non unica – funzione politica è di «commuovere» il pubblico, di sciogliere cioè con decisione e chiarezza (e dolcezza) le croste calcificanti dell'«ordine» e della «norma» sedimentate in un contratto sociale che mummifica l'uomo; di ren-

Non manca, nel documentario teatrale, una parte dedicata alle critiche mosse ad Alfieri dai suoi detrattori e alle parodie delle sue tragedie. Parodie come quella della «tragedia in scatola, di 50 versi, 10 per atto, o di 5 versi, uno per atto, o di un solo endecasillabo spezzato in 5 battute, una per atto... Che non facevano ridere»⁴⁵, e critiche spesso superficiali, perché dettate dall'incapacità di cogliere la peculiarità del teatro alfieriano, come quelle che sono elencate nel copione:

- stile duro, intralciato, oscuro, initaliano / - astruso, povero, improprio / - senza gusto e senza calore / - privo di facilità, di pieghevolezza, di naturalezza / - pleonasmi viziosi / - termini rancidi, antiquati / - locuzioni cattive e stravaganti / - costruzioni forzate, inversioni oscure / - ha giurato inimicizia mortale a tutti gli articoli / - schifosa pittura della tirannide / - vociferatore eterno di massime antimonarchiche / - idee aliene dal vero, principii che sono inganni dell'orgoglio umano, fonti di pericoli e di mali⁴⁶.

In risposta a tali critiche e parodie, sono riportati due epigrammi di Alfieri. Il primo, in cui il tragediografo, rivendicando la funzione stimolante del suo stile duro, prevede che solo in una società futura, costituita da cittadini liberi e pensanti, i suoi versi, ritenuti oscuri dai contemporanei, potranno apparire finalmente chiari: «Mi trovan duro; / anch'io lo so: / pensar li fo. / Taccia ho d'oscuro? / Mi schiarirà / poi libertà...»⁴⁷. Nel secondo tagliente epigramma, il bersaglio della polemica, invece, sono i giornalisti, che non criticano in maniera intellettualmente onesta, ma sulla base di quanto vengano vezzeggiati dai teatranti: «Dare e tor quel che non s'ha / è una nuova abilità. / Chi dà fama? / i giornalisti. / Chi diffama? / i giornalisti. / Ma chi sfama / i giornalisti? / Gli oziosi, ignoranti, invidi, tristi»⁴⁸.

dere libera, duttile la psiche, sensibilizzata e aperta agli stimoli del vero» (*Che cosa è il Trebbo*, carta dattiloscritta di presentazione del Trebbo-CLT, s.d., MI-TRE).

⁴⁵ Comello, Scalia 1966, c. 9.

⁴⁶ Ivi, c. 8.

⁴⁷ Ivi, c. 7.

⁴⁸ Ivi, c. 8. I due epigrammi, riportati integralmente, sono stati scritti tra luglio e agosto 1783 e sono rispettivamente numerati come XVIII, *Mi trovan duro*, e III, *Dare e tor quel che non s'ha*, nella prima edizione delle *Rime* allestita dall'autore, *Rime di Vittorio Alfieri da Asti*. Dalla tipografia di Kehl, co' caratteri di Baskerville, 1789, pp. 127 e 123, ora nell'edizione a cura di C. Cedrati, Alessandria 2015, pp. 252 e 281. Come scrive Cedrati nella nota al testo dell'epigramma XVIII (pp. 252-254), entrambi gli epigrammi appartengono a quel gruppo di testi «che si scagliano, da un lato, contro i pedanti fiorentini e, dall'altro, contro i «vari Giornalisti, Gazzettieri, Poeti, Corrieri europei, e altri simili» [come scrive Alfieri a margine di una delle stesure del sonetto *Non più*

In questa incomprensione da parte dei contemporanei, gli autori del documentario ravvisano la profonda solitudine dell'artista che costruisce uno stile unico e personale: «I suoi testi, i suoi personaggi, il suo stile nascono in perfetta solitudine: quella dell'autore che costruisce sulle rovine...»⁴⁹. Una solitudine in cui è difficile non immaginare un'immedesimazione degli attori del Trebbo, compagnia estranea al circuito del teatro ufficiale, ignorata dalla critica di sistema, spesso incompresa e oggetto di critiche superficiali, che ne fraintendono la cifra scarna ed essenziale come povera e sciatta e che ne licenziano i prodotti artistici come esperimenti di attori giovani, magari volenterosi, ma da non prendere troppo in considerazione. È sufficiente riportare solo un brano dei tanti che si trovano nelle carte di Comello e dai quali emerge la profonda insofferenza per la sordità del sistema teatrale e culturale, di cui i critici sono parte integrante e colpevole:

I critici giornalisti ci snobbano? Io informo i giornali; è dovere professionale dei critici andare a vedere gli spettacoli; se essi mancano ai loro doveri, si denuncia la mancanza al pubblico; noi lo facciamo oralmente. Ma i giornalisti, non so se pari o peggio degli attori, sono a cavallo tra cultura – di cui hanno la presunzione – e il pettegolezzo, a cavallo tra informazione e mistificazione (e sul punto, sempre, di cadere di qua), oralmente dicono una cosa, ne scrivono un'altra. Tutto da rifare, teatro, giornalismo, classe politica. “E il tempo passa”; questa sola vita, irripetuta se ne va, non ci resta che il colloquio coi pochi, prima della disperazione della solitudine⁵⁰.

«La legge sacrosanta del non staccarsi mai dal soggetto»⁵¹
(foto 8, 9 e 10)

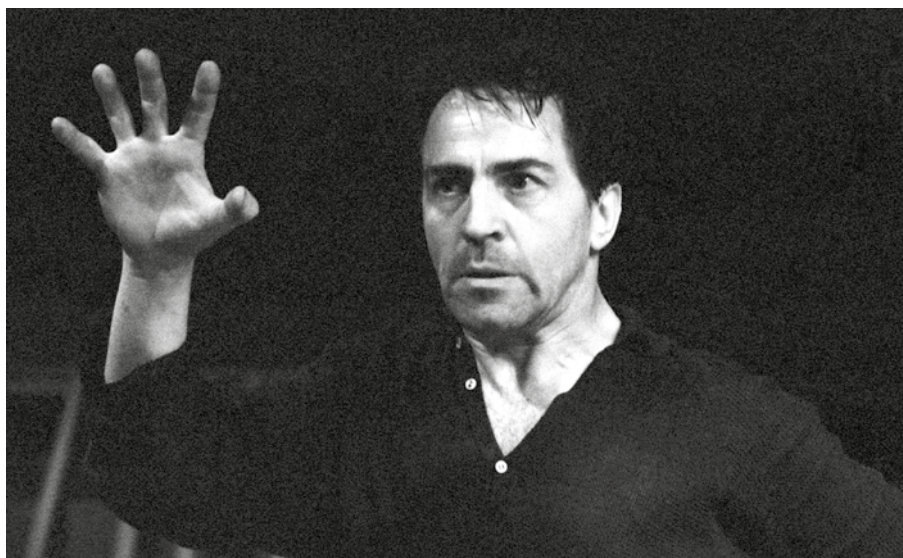
Gli attori del Trebbo si sottopongono con estremo rigore a quella che intendono come la legge fondamentale del teatro di Alfieri, cioè quella dell'adesione al soggetto senza alcuna dispersione. Sembrano comprenderne il signifi-

scomposta il crine, il guardo orrendo contenuta al *recto* della c. 75 di Alfieri 10, manoscritto cartaceo miscelaneo di complessive 76 cc. conservato presso la Biblioteca Medicea Laurenziana di Firenze] che dall'ambiente toscano avevano criticato il primo volume delle *Tragedie* stampato a Siena presso Pazzini e pubblicato nel marzo 1783».

⁴⁹ Ivi, c. 9.

⁵⁰ Toni Comello, lettera a Guido Lopez, 2 carte dattiloscritte, 21 maggio 1966 (PV-CM-TRE).

⁵¹ Comello, Scalia 1966, c. 5. La frase è citata da Alfieri, *Parere dell'autore su le presenti tragedie*, p. 747.



8. Teresita Fabris (*Antigone*) durante le prove dell'*Antigone* di Alfieri. (Foto di Cesare Colombo)
9. Toni Comello (*Creonte*) durante le prove dell'*Antigone* di Alfieri. (Foto di Enzo Nocera)
10. Teresita Fabris (*Antigone*) e Iolanda Cappelletti (*Argia*) durante le prove dell'*Antigone* di Alfieri. (Foto della Televisione Svizzera)

cato più profondo: ha a che fare con il fondamento stesso del genere tragico, che elimina qualsiasi velo illusorio dalla faccia della realtà⁵².

È utile prendere le mosse dalla dichiarazione programmatica presente nel breve testo di presentazione del Trebbo-CLT contenuto in un foglio di sala di *Antigone*: «Il Trebbo rifiuta la regia, la scenografia, le incrostazioni materiali o pseudo-culturali che soffocano il teatro in Italia»⁵³. Effettivamente, la regia è «di gruppo diretta da Toni Comello»⁵⁴. In una recensione all'indomani del debutto ad Asti si parla della guida di Comello: «una guida – precisa però l'interessato – che si svolge nell'ambito del lavoro di gruppo al quale partecipano su un piedestallo di parità tutti i componenti del Centro»⁵⁵. Non si deve cadere nell'errore di considerare quella sulla regia di gruppo solo una dichiarazione retorica di rifiuto d'«ogni qualsivoglia tirannide»⁵⁶ anche nell'ambito della creazione artistica. È piuttosto un impegno che conferma, ancora una volta, l'intenzione di portare in scena l'*Antigone* di Alfieri «all'Alfieri». In un passo del copione del documentario teatrale, Alfieri, alle prese con i suoi attori dilettanti, è definito «addestratore: cioè qualcosa tra il regista, il consulente “letterario” e l'*art-director* dei “peggiori fra i pessimi attori”»⁵⁷: è quindi necessaria una guida, la quale, piuttosto che profilarsi come regista dominante – rischiando di sovrastare l'autore, il testo e gli attori in nome della propria visione personale –, deve comportarsi come un *coach*, vale a dire come un attore fra gli attori capace di guidare i propri colleghi nella profonda comprensione del testo. Insomma, la strada della regia di gruppo intrapresa dalla compagnia del Trebbo, più che a un'eliminazione del regista, porta alla sua eclissi, facendolo scomparire fra gli attori, tutti chiamati a interpretare il testo senza imporsi su di esso, mettendo in campo, nel confronto con i personaggi, ciascuno la pro-

⁵² Si citano, al proposito, alcune battute dal dialogo tra l'Ombra di Sofocle e il Padre, dall'episodio IV di *Affabulazione* di Pier Paolo Pasolini: «OMBRA DI SOFOCLE: Cosa potrei dirti altro, abbi pazienza, / se non la verità? / PADRE: Ma io però... non so se voglio davvero saperla. / OMBRA DI SOFOCLE: Hai due orecchi e due occhi: / come autore teatrale / è a questi, che tu voglia o no / ch'io mi rivolgo. / PADRE: E allora parla. [...] OMBRA DI SOFOCLE: L'uomo si è accorto della realtà / solo quando l'ha rappresentata / E niente meglio del teatro ha mai potuto rappresentarla» (in P.P. Pasolini, *Teatro*, Milano 2001, pp. 514 e 520).

⁵³ Programma di sala dello spettacolo *Antigone* del Trebbo-CLT, pieghevole doppio (esterno in cartoncino, interno in carta), databile 1967 per la presenza, nel ruolo di Emone, di Riccardo Pradella (SI-FA).

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ V.R., *Rappresentata ieri da un giovane complesso. L'«Antigone» di Alfieri in chiave moderna ad Asti*, in «Gazzetta del Popolo», Torino, 7 ottobre 1966 (data e testata scritte su ritaglio di giornale, PV-CM-TRE).

⁵⁶ Comello, Scalia 1966, c. 4. L'espressione è citata da Alfieri, *Vita*, epoca IV, cap. I, p. 208.

⁵⁷ Ivi, c. 14.

pria peculiare sensibilità, cultura, esperienza di vita. È vero che a uno sguardo distratto lo spettacolo potrebbe apparire quasi privo di una lettura registica forte⁵⁸. Mancano, infatti, gli elementi appariscenti che, in maniera facilmente leggibile, mostrano allo spettatore la mano del regista: la scenografia sembra non esserci, riducendosi a una pedana di legno e a uno sgabello; i costumi si possono ricondurre ai modelli impersonali della tunica per i personaggi femminili e del completo vagamente militaresco – casacca, pantaloni aderenti e stivali – per i personaggi maschili; le luci hanno solo la funzione di segnare l'inizio e la fine dello spettacolo; la colonna sonora non c'è. Tuttavia, uno sguardo minimamente attento, in questo allestimento rigoroso e che solo superficialmente può essere definito incolore e privo di carattere, non può non rintracciare i segni di una regia consapevole, critica e appassionata, tanto forte quanto capace di scomparire. La scenografia non è assente, è ridotta all'osso. La pedana di legno davanti a cui si trovano gli spettatori del Trebbo è l'ideale scena sulla quale può prendere vita la tragedia di Alfieri: uno spazio vuoto, curatissimo, con una decisa e ricercata cifra estetica. L'assito della pedana, leggermente pendente verso il pubblico, è rivestito da una *moquette* grigia, che attutisce il rumore dei passi degli attori, assorbe la luce e rende cromaticamente omogenea la scena. L'unico elemento scenografico presente è il trono di Tebe, il simbolo del potere del tiranno, che, non a caso, è rappresentato da un semplice sgabello, il cui valore dipende solo dal peso che i personaggi, in modi diversi, gli attribuiscono con il loro stesso atteggiamento. I costumi sono accomunati da una stoffa grossa, grezza, lavorata cromaticamente con vernici

⁵⁸ In questo errore sembra essere caduto un recensore dello spettacolo rappresentato a Milano nel Chiostro della Società Umanitaria nel luglio del 1967, del cui articolo si riporta uno stralcio, interessante proprio perché rende la difficoltà di cogliere il valore della messinscena a causa della sua cifra originale, ma per nulla vistosa: «[...] Si sa, ce lo ha insegnato Giorgio Strehler, che l'unica valida maniera di affrontare oggi un classico è l'approccio impegnato criticamente, è il rileggere con spirito moderno e al tempo stesso rispettoso per l'intento di valutare e rivalutare i valori costanti, attivi di un'opera poetica. Alfieri è sempre stato trattato male dalla critica, che tuttora talvolta subisce il retaggio di quella romantico-risorgimentale. Ed è proprio nell'affrontare un autore così difficile dal punto di vista interpretativo, che salta fuori come la funzione della critica sui quotidiani dovrebbe essere rivoluzionata nel senso della preparazione e formazione del pubblico con discorsi tecnici e politico-culturali che siano finalmente critica preparata chiara e non elzevirismo a effetto. Non si può, da un lato, uscire di casa e andare a vedere l'«*Antigone*» senza una minima consapevolezza critica come non si può, dall'altro lato, spendere le energie di una brava attrice come Teresita Fabris e altri giovani attori in uno spettacolo acritico, scolastico che non vuol dire niente di nuovo, di vero. Insieme alla Fabris, sono stati applauditi Toni Comello, Riccardo Pradella e Jolanda Cappi nel chiostro della società Umanitaria in via Daverio» (Vice, «*Antigone*» presentato all'*Umanitaria*. Un po' scolastico l'Alfieri moderno, Milano, 23 luglio 1967; data scritta su ritaglio di giornale, sul quale, però, non è scritta la testata, PV-CM-TRE).

a spruzzo che le conferiscono una tinta non uniforme. Sono tutti sulle tonalità del grigio, a eccezione di quello di Creonte, di un verde marcio. La tunica delle donne è quasi un saio francescano: nella sua sostanziale sobrietà rende la forza dei caratteri femminili, accentuata, nel personaggio di Antigone, dal taglio cortissimo dei capelli di Teresita Fabris. Anche le casacche degli uomini sono minimali, ma mentre quella di Emone è molto scollata e priva di spalline – dando un'aria dimessa al personaggio del figlio –, quella di Creonte ha un girocollo alto, largo e rigido e delle spalline molto accentuate – correlativo oggettivo del carattere castrante e respingente del padre. Solo le guardie di Creonte indossano, sopra la casacca, una specie di pettorale in pelle di colore scuro e un elmo, sempre di colore scuro, fatto di cartapesta, che, unitamente a una maschera, ne copre completamente la faccia, dando loro un aspetto che non è più umano: è il volto tumefatto dei servi del potere, in cui a stento si discernono le cavità degli occhi, del naso e della bocca. I costumi non rimandano a un'epoca precisa, ma collocano i personaggi in un'ambientazione arcaica senza tempo. I fari non sono utilizzati per creare effetti, ma solo per isolare la pedana dal buio in cui sprofonda la platea, creando l'angusta bolla luminosa nella quale deve consumarsi lo scontro fra i personaggi. La musica non c'è perché non ci può essere, perché è quanto di più lontano ci sia dalla tragedia alfieriana. Il verso deve rimanere nudo nella sua durezza, anche nella sua spiacevolezza, facendo risuonare la sua armonia tutta tragica⁵⁹. Gli unici suoni ammessi sono quelli di scena: il passo attutito degli attori, le catene di Antigone e Argia, le spade fuori scena dei rivoltosi fomentati da Emone.

In questo contesto scenico, si muovono e parlano gli attori del Trebbio, con movimenti semplici ma misuratissimi e, soprattutto, con una straordinaria sintonia recitativa – è il segno più evidente della regia – nel dare voce al verso alfieriano, pur nelle precise caratterizzazioni dei personaggi.

I personaggi di Alfieri sono essenziali sia nel numero che nel carattere: numericamente sono i soli personaggi indispensabili a portare avanti l'azione⁶⁰ e del loro carattere è mostrato unicamente il nucleo incandescente. Infatti, sottratti al confronto con tiepidi personaggi secondari, sono costretti a rimanere soli con sé stessi o a scontrarsi tra pari. In entrambi i casi, la temperatura

⁵⁹ «...Armonia è di più specie: ogni suono, ogni rumore, ogni parola ha armonia... La tragedia [...] non canta fra i moderni; poco sappiamo se cantasse, e come cantasse fra gli antichi... Fatto sì è che, strumento musicale alla tragedia non si è attribuito mai... ogni giorno si dice la tromba epica, la lira delfica, il coturno e il pugnale della tragedia» (Comello, Scalia 1966, c. 4; il brano è citato da Alfieri, *Risposta dell'autore*, p. 375.)

⁶⁰ «Insieme alle quinte scenografiche, [Alfieri] spazza via le "quinte" umane, i personaggi secondari, l'"inutile e infelice prole" dei "personaggi muti che stanno in ascolto"» (Ivi, c. 6).

rimane altissima. È così che riescono a essere tragici e moderni allo stesso tempo, sublimi e reali: la loro grandezza non è quella della fissità statuarica di caratteri schematizzati, ma quella della tensione calda e continua di caratteri ricchissimi di sfumature psicologiche, costretti a vivere sulla scena esclusivamente in situazioni estreme. A tale condizione è connesso il loro modo di esprimersi. Gli endecasillabi che Alfieri costruisce per loro sono versi densi ed elaborati per poterne restituire l'infiammata complessità interiore: alla lettura, aspri, disarmonici, duri, rotti, creano in realtà una struttura capace di sostenere in maniera straordinaria l'attore che sappia servirsene per rimanere sempre aderente all'interiorità pulsante dei personaggi.

Quello che colpisce immediatamente ascoltando gli attori del Trebbo è la dizione degli endecasillabi alfieriani: ricercata e naturale allo stesso tempo. È evidente il lungo lavoro di scavo del verso, vivisezionato sillaba dopo sillaba alla scoperta di tutte le sfumature psicologiche ed emotive in esso comprese: il risultato è che gli endecasillabi paiono scaturire dall'interiorità dei personaggi in tutta naturalezza, pur nell'estrema elaborazione tonale. Gli attori non declamano e non cantano mai, non si abbandonano mai alla musicalità del verso⁶¹, ma sono sempre aderenti a intenzioni chiare. I toni, i ritmi sono continuamente variati, spesso sono fortemente serrati, comportando una difficile prova di articolazione, pur di tener dietro al flusso continuo dei pensieri e delle emozioni dei personaggi, che hanno nei versi il modo di esprimersi più connaturato al loro essere.

“Oscura la notte: or via; si vada...”⁶²

La parola notte ricorre dieci volte nella tragedia. È la notte «intorbidata»⁶³; la notte «oltre l'usato...oscura»⁶⁴ che presta «amico / velo»⁶⁵ – nelle parole di Argia – e che si ammantava del suo «più denso orrido vel» – in quelle di Antigone – «per favorir l'alto disegno»⁶⁶ della sepoltura di Polinice vietata dal tiranno; la notte che dovrebbe regnare «eterna / in questa terra d'ogni luce indegna»⁶⁷;

⁶¹ «[...] dalla cantilena nasce l'inverisimiglianza e dalla inverisimiglianza la noia» (ivi, c. 17). La frase è citata da Alfieri, *Risposta dell'autore*, p. 376.

⁶² Alfieri, *Antigone*, atto I, sc. 2, vv. 34-35.

⁶³ Ivi, atto II, sc. 2, v. 261.

⁶⁴ Ivi, atto I, sc. 3, v. 244.

⁶⁵ Ivi, atto I, sc. 1, vv. 5-6.

⁶⁶ Ivi, atto I, sc. 2, vv. 48-49.

⁶⁷ Ivi, atto I, sc. 2, vv. 46-47.

infine, la notte scelta da Creonte per giustiziare Antigone, «perch'ei del popol trema»⁶⁸. Ma è anche la lunga, lunghissima notte alla quale gli attori del Trebbo si costringono per indagare i significati più profondi della tragedia.

C'è il rischio di celebrare un rito ma soltanto per attori che non hanno il senso della realtà e che non si impegnano fuori dal teatro. Gli attori del Trebbo sanno che cosa accade “fuori” ed è per quel “fuori” che lavorano⁶⁹.

Nell'isolamento della loro camera oscura gli attori del Trebbo maneggiano come reagenti i versi di Alfieri per sviluppare una fotografia della realtà in cui vivono.

Il punto centrale delle ricerche è stato di capire «che cos'è» il testo prescelto, al di là delle definizioni più comode e superficiali. Deriva quindi la domanda “perché” questo testo venga recitato: ha già dato quanto poteva, o soddisfa ancora nostre esigenze attuali?⁷⁰

Nel corso degli anni Sessanta, il teatro occidentale riscopre il mito di Antigone: il mito per eccellenza della ribellione all'ordine costituito attraverso il sacrificio estremo dell'eroina decisa ad affermare un principio morale imprescindibile contro una legge ingiusta. Il Trebbo precede di qualche mese il debutto di un'*Antigone* destinata a fare epoca, quella del Living Theatre, che debutta il 18 febbraio 1967 a Krefeld, in Germania, e a Torino il 13 marzo e che si basa sull'adattamento del testo di Sofocle fatto da Bertolt Brecht nel 1948. Ma la scelta di affrontare il mito di Antigone nella sua variazione alfieriana è tutt'altro che scontata. Al di là dell'intento programmatico di indagare preferibilmente testi della tradizione italiana – «non per nazionalismo, ma perché è l'*humus* storico, sociale, culturale dal quale nasce il Trebbo»⁷¹ – l'*Antigone* di Alfieri appare agli attori del Trebbo il testo più urgente da affrontare per parlare della notte che opprime l'individuo.

Ci è apparso che il nodo primo della tragedia alfieriana è un contrasto tra un individuo che cerca le proprie vie di espansione e di sviluppo e le costrizioni che lo reprimono, siano queste esistenziali, o socio-storico-culturali⁷².

⁶⁸ Ivi, atto V, sc. 2, v. 46.

⁶⁹ *Che cosa è il Trebbo* s.d.

⁷⁰ *Una nuova "Antigone" senza retorica* 1966.

⁷¹ *Che cosa è il Trebbo* s.d.

⁷² *Una nuova "Antigone" senza retorica* 1966.

Ecco perché l'oscurità nella quale lavorano per tre mesi gli attori del Trebbo, costringendosi al buio anche durante la lunghissima sessione del lavoro a tavolino, acquista una valenza profonda, diventando la condizione fisica e mentale ineludibile per poter comprendere il testo. La claustrofobia che l'interprete inizia a soffrire nella camera oscura in cui si è rinchiuso, diventa la presenza oppressiva di un sistema politico, economico, sociale, culturale che impedisce la libertà dell'individuo. È questo il tema centrale della tragedia alfieriana ed è il tema politico che gli attori del Trebbo sentono come impellente.

Essi comprendono che il fulcro dell'*Antigone* di Alfieri non sta più nel contrasto tra principio morale e legge ingiusta. Non che questo tema sia assente. È anzi presentissimo, come dimostra il ritorno per ben quarantuno volte, nel testo della tragedia, della parola «pietà»⁷³, alla quale si ricorre continuamente per segnare l'opposizione insanabile tra chi agisce in nome di essa – Antigone *in primis*, ma anche Emone e Argia – e chi è mosso solo dall'utile – Creonte. Ma quello che in realtà sta più a cuore ad Alfieri è di porre l'accento sull'impossibilità della realizzazione piena dell'individuo.

A questa condizione di costante ostruzionismo della libertà individuale non sfugge nessuno. Non è libero di essere sé stesso l'uomo di potere, sia esso il tiranno del mito, il politico della società democratica o lo squalo della moderna borghesia imprenditoriale.

Creonte è brama di potere, ma condizionato da un ostacolo oggettivo, il figlio Emone, previsto continuatore ed effettivo oppositore di quel potere; di qui la difficile posizione del padre nei riguardi del figlio, e la difficile risoluzione essendo Creonte anticipatamente condizionato da un'ambizione cui lo portano il carattere, un'educazione, e in cui lo rafferma un lungo sacrificio (quel figlio erede e folle dispregiatore della «fortuna» faticosamente accumulata dal padre: dove riaffiora un altro dei tanti germi, in Alfieri, del dramma borghese; nato, questo, anche forse, dall'*humus* della sua avarizia?)⁷⁴.

Non può realizzarsi nemmeno il figlio dell'uomo di potere, che non riesce a conciliare l'affermazione della propria personalità individuale, alternativa rispetto a quella paterna, con il bisogno, percepito come irrinunciabile, di riconoscersi nel proprio padre. Il rapporto con il padre limita evidentemente

⁷³ Considerandola anche nella sua variante «pietade» e negli aggettivi derivati, come «spietato» e «pietoso».

⁷⁴ *Una nuova "Antigone" senza retorica* 1966.

Emone, ma, seppur in maniera diversa, anche Antigone, che appare schiacciata dalla figura di Edipo, del quale sente di dover scontare la colpa e al quale la stringe un infrangibile legame fatto di pietà filiale e senso del dovere⁷⁵.

Proprio dai contrasti che regolano i difficili rapporti tra genitori e figli, nascono i *tabù*⁷⁶ – familiari, ma anche sociali – che limitano la libertà dell'individuo: anche Antigone, la ribelle per antonomasia, non riesce a seguire fino in fondo la propria indole, perché condizionata da una serie di complessi che ha dentro di sé e non riesce a rimuovere. L'amore che prova per Emone è un elemento chiave per comprendere la peculiarità dell'eroina alfieriana: è un sentimento fortissimo che lei stessa riconosce come essenziale per la propria realizzazione, ma che si sente costretta a reprimere.

E anche l'eroina del rifiuto assoluto, Antigone, si contagia di questa modernità psicologica; innamorata di Emone, costretta dalle regole del vivere sociale, incapace di una libertà vera, che le faccia vedere come gli Dei, la Grecia, il Padre altro non siano che i paradigmi fossili che la costringono e la sacrificano. La sua predicazione di libertà e di giustizia altro non è che un indirizzo autentico ma inquinato dal sistema, e proprio il sistema spegne in lei, assurdamente, tragicamente, le rinascenti ragioni per vivere, cioè l'amore di e per Emone⁷⁷.

La notte avvolge tutti i personaggi. È, anzi, nei personaggi stessi. È una cappa opprimente che nega la libertà individuale, vale a dire la possibilità di dare vita, attraverso la propria realizzazione personale, a un ordine alternativo a quello costituito.

Nel programma di sala i temi della tragedia sono così elencati:

la schiavitù dei *tabù* (superstizione, tradizioni, onore ai parenti); la giovinezza (Antigone, Emone, Argia) sacrificata ai vecchi (Creonte, Edippo); la impossibilità di costruire un amore (Antigone-Emone) dove non c'è libertà (Creonte); il rapporto padre-figlio (Creonte-Emone); «diseducazione» straniante dei giovani del '700 (caso Alfieri), «ricerca» del padre, da parte del figlio, e, trova-

⁷⁵ «I difficili rapporti tra padre e figlio, di affetto e estraneità, ricerca e ricognizione del padre, e – scopertolo – suo definitivo rifiuto [...]» (*Ibidem*).

⁷⁶ È il termine usato nel testo contenuto nel già citato programma di sala dello spettacolo *Antigone* 1967: è evidente che Comello utilizza un termine della psicanalisi freudiana per far emergere la modernità dell'analisi psicologica alfieriana.

⁷⁷ *Una nuova "Antigone" senza retorica* 1966.

tolto, rifiuto finale di esso; l'incapacità (e l'impossibilità) di fare la rivoluzione, per chi non è libero dai *tabù* (classe egemone, Emone), al cui impulso, anche generoso, non resta, surrogato sterile, che la morte; la conquista borghese, del potere – anche economico – (Creonte), e la conseguente deformazione aberrante del rapporto padre-figlio, dove il primo vede e ama il secondo quale perpetuatore del privilegio⁷⁸.

C'è, però, un tratto fondamentale del carattere di Antigone che Teresita Fabris, con la sua interpretazione, fa emergere con chiarezza e che la distingue da tutti gli altri personaggi: è la lucidità spietata con cui sa guardare la realtà, facendosi forza grazie alla luce della ragione⁷⁹. Fabris, con la sua Antigone, fa brillare nell'opprimente oscurità il barlume della ragione, foriero di una piccola, ma solida speranza. Anche se la sua eroina non arriva a realizzarsi completamente, assurge, pur nell'oppressione, a una dignità umana che le deriva dalla coraggiosa capacità, non solo di comprendere la realtà e le persone che la circondano, ma anche di auto-analizzarsi, di vedere i propri limiti, e quindi di affrontarli, a volte riuscendo a superarli, altre volte accettandoli con consapevolezza. Ed è proprio in questa consapevolezza dell'individuo che si ristabilisce la sua libertà, anche quando essa diventa esclusivamente accettazione consapevole della propria limitazione.

Alle soglie del Sessantotto, prima che le istanze rivoluzionarie scoppino per mettere in discussione il principio di autorità in ogni sua manifestazione, il Trebbo porta in scena la tragedia della ribellione all'ordine costituito per eccellenza, ma, facendolo attraverso Alfieri, pone l'attenzione sull'estrema difficoltà di una vera ribellione, sul grado di razionalità e consapevolezza che richiede all'individuo, sulla forza d'animo e sulla durezza del sacrificio che

⁷⁸ Programma di sala dello spettacolo *Antigone* 1967.

⁷⁹ Si noti, per inciso, a dimostrazione della poetica coerente che sottende a tutte le produzioni del Centro di Lavoro Teatrale, che nel 1963 debutta un trebbo storico intitolato *Angelo Giuseppe Roncalli – Nella luce della ragione*, a proposito del quale Comello afferma: «[...] c'è stato (come già per San Francesco d'Assisi) un tentativo, ovviamente massiccio, di mistificazione ai danni di Roncalli. Ma la sua sfruttatissima (comoda!) «bontà» non era poi né il paternalismo che giustifica i meno, né la rassegnazione che obbliga i più. «Ragione» è nel testo roncalliano «Pacem in terris»: «i rapporti umani vanno regolati nella luce della ragione». Ragione che è il diritto fondamentale dell'uomo: diritto a capire, a conoscere, a prendere coscienza della propria posizione e delle condizioni (storiche, sociali, culturali, economiche, politiche, ecc.) nelle quali vive; diritto agli strumenti e ai mezzi per modificare e modificarsi; diritto di partecipare, capendo, su un piano di parità [...] alle decisioni dalle quali dipende la vita di tutti» (G. Ferro, *Il documentario su Giovanni XXIII e i nuovi programmi dell'istituzione*, in «Parliamoci», marzo 1964, testata e data scritte a mano su ritaglio di giornale, MI-TRE).

comporta, e anche sul rischio del fallimento al quale è destinata, quando è fatta da chi l'ordine costituito ce l'ha ormai inoculato dentro di sé⁸⁰.

«Come [Alfieri] dal cupo ove gli affetti han regno / tra[e] del vero e del grande accesi lampi!»⁸¹, così gli attori del Trebbo portano alla luce della scena il nucleo oscuro della tragedia alfieriana e, mantenendolo compresso nello spazio ridotto della loro pedana, lo fanno esplodere al cospetto degli spettatori, chiedendo a loro lo stesso sforzo di verità al quale si sottopone Antigone. Per gli spettatori che entrano nella piccola sala di via De Amicis, assistere all'*Antigone* significa essere costretti a un'esperienza fortissima, a tratti spiacevole: quella di entrare in uno spazio angusto e trovarsi coinvolti in uno scontro estremo, che possono scoprire essere dentro di loro.

La tragedia alfieriana è dunque in noi, in un coesistente quasi inestricabile di energie e di limiti: apparentemente e volontaristicamente tragedia di eroi, in profondo tragedia nostra, forse più che tragedia dramma, strumento psicanalitico per la liberazione del subconscio⁸².

Dal primo verso all'ultimo il clima è tesissimo e non ha mai un momento di scioglimento, fino alla fine. I cinque atti della tragedia sono recitati d'un fiato: 1292 versi in meno di due ore. Ma gli spettatori, come Antigone, devono vedere, devono capire. È solo dalla consapevolezza che può iniziare la ribellione contro tutti i *tabù*, anche quelli che ognuno porta dentro di sé. E il teatro può aiutare ad aprire gli occhi.

È per questo che, come scrive un anonimo spettatore, alla fine dello spettacolo l'applauso può apparire quasi inopportuno:

Perché la gente applaude? / Forse perché ha paura / e vuole mostrare a se stessa / che in fondo quell'uomo che ha agito / vissuto parlato / davanti ai suoi occhi / non è diverso dagli altri / e si china e sorride / anche solo felice,

⁸⁰ Cogliendo con acume anche questo aspetto meno lampante del messaggio di Alfieri, gli interpreti del Trebbo sembrano quasi anticipare certe riflessioni sul rischio del fallimento delle rivolte del Sessantotto proprio perché nate in seno alla classe borghese. Si pensi, ad esempio, alla notissima presa di posizione di Pier Paolo Pasolini all'indomani della battaglia di Valle Giulia del primo marzo del 1968 con la poesia *Il Pci ai giovani!!* (pubblicata su «Nuovi Argomenti», n.s., 10, aprile-giugno 1968), nella quale il poeta rileva con sarcasmo l'impossibilità di essere davvero altro da sé da parte dei ribelli figli della borghesia.

⁸¹ Il verso, tratto dal sonetto *A Vittorio Alfieri* di Giuseppe Parini, è citato da Comello nelle note di regia pubblicate in *Una nuova "Antigone" senza retorica* 1966.

⁸² *Una nuova "Antigone" senza retorica* 1966.



11. Scena dell'*Antigone* di Alfieri, nell'ultimo allestimento ispirato al *ring* del pugilato. (Foto di Enzo Nocera)

non dico orgoglioso / per accogliere un batter di mani. / Così con l'applauso
il teatro / diviene una finzione / iniziata, conclusa. / E uno lo ingoia, e lo suc-
chia / come una caramella / ma poi comunque finisce / nella realtà di un viso
/ colante cerone / di un viso di un uomo qualsiasi. / Per questo applaudiamo:
/ per rompere i nostri pensieri / per la paura di affrontare qualcosa / che
potrebbe turbare / la vita tranquilla di ognuno. / Per questo applaudiamo: /
per dire a noi stessi "È finito" / e non pensarci più / o solo dirne qualcosa /
per far vedere all'"amico" / che siamo persone "impegnate". / Ma cosa vuol
dire applaudire / qualcuno che non ti risponde / ma che rimane lì / e non
lo vedi davanti ai tuoi occhi / ritornare un uomo comune? / Significa avere
paura / trovarsi di fronte a se stessi: / stupidi: / stupide mani che battono /
come quelle di scimmie. / Stupidi e vuoti commenti / scendendo le scale. /
E vergogna. / Ma intanto, dietro le tende grezze / di sacco / nei corpi buttati
per terra / sudati / mani e abiti sporchi / forse gli stessi gravi pensieri. / Stu-
pidi applausi / ipocriti / fatti per difendere se stessi / non per lodare gli altri.
/ Ma quando tutto è immobile / rimasto così / e nessuno si alza a raccogliarli
/ allora per un attimo si ha paura / e ci si guarda le mani / stupide mani che

battono. / E d'improvviso si vorrebbe smettere / e rimanere lì fermi / come voi / affrontando i propri pensieri. / Sì, lo so, oggi nessuno l'ha fatto / ma col tempo accadrà / e voi dovrete rinunciare / a sentire, con gli occhi / chiusi e umidi di pianto e di sudore, / i passi della gente che se ne va. / Ma in quello stesso giorno / il teatro sarà vita per tutti⁸³.

⁸³ Anonimo, lettera agli attori dell'*Antigone* del Trebbio, 23 maggio 1969, carta dattiloscritta (PV-CM-TRE). A fondo pagina, in rosso, è scritta la seguente nota: «cerchiamo di decifrare la firma, volutamente illeggibile; vogliamo stabilire contatti con chi scrive queste cose per noi tanto importanti. Lo spettacolo cui la lettera si riferisce è "Antigone" di Alfieri; gli attori restano, "giustiziati", di fronte al pubblico, a testimoniare della fine di un mondo». Per comprendere quest'ultimo riferimento agli attori che rimangono di fronte al pubblico è necessario notare che la messinscena di *Antigone* ha subito un'evoluzione rispetto alla versione documentata dalla ripresa video del 1967. Non è stato possibile stabilire con precisione a partire da quando, ma sia dalla testimonianza di Teresita Fabris che da alcune foto dello spettacolo, risulta evidente che, da un certo momento in poi, l'allestimento è cambiato. Il palco, che nella prima versione è montato a ridosso di uno dei lati corti della sala, è spostato a ridosso di uno dei due lati lunghi e il pubblico, anziché tenuto in posizione frontale, ne è disposto ai tre lati. Il palco, inoltre, si trasforma in un vero e proprio *ring*: da rettangolare diventa quadrato ed è munito, lungo il perimetro, di un recinto che rimanda alla pedana del pugilato. Facendo muovere gli attori all'interno di uno spazio pensato per accogliere la lotta, è resa in maniera ancora più esplicita l'idea dello scontro fra i personaggi destinato a consumarsi in uno spazio ristretto e senza vie di fuga. Gli attori, inoltre, abbandonano i costumi di Alberto Malgarini per recitare tutti, uomini e donne, in calzamaglie nere e maglie larghe a girocollo di un colore verde scuro. È così perseguito con ancora più coerenza l'obiettivo della riduzione al minimo indispensabile di ogni elemento esteriore della rappresentazione. Lo sgabello-trono è sostituito da una panca posta in un angolo della pedana, sulla quale siedono gli attori quando non recitano, rimanendo sempre in scena. Scompaiono le guardie mute. Alla fine, il cadavere di Antigone è quindi visibile, e ad esso si aggiunge quello di Emone, mentre Creonte, dopo l'ultima battuta, si accascia, come privo di sensi, sul recinto del *ring*: in queste posizioni, gli attori rimangono immobili durante gli applausi, fino a quando il pubblico non lascia la sala. (foto 11)