



Università per Stranieri di Perugia

Nantes
Université



CORSO DI DOTTORATO
Scienze Letterarie, Librerie, Linguistiche
e della Comunicazione Internazionale
(Comunicazione della Letteratura e della Cultura Italiana nel Mondo)

ECOLE DOCTORALE N°643
Arts, Letters, Langues
(Langues et Littératures Romanes: Espagnol, Italien, Portugais, Autres Langues)

Ugo Gregoretti, autore e regista
Televisione, cinema, opera lirica e teatro

Dottorando
Michelangelo Cardinaletti

Direttore Prof. Giovanni Capecci (Università per Stranieri di Perugia)
Co-direttore Prof. Walter Zidarič (Université de Nantes)

Commissione

Prof. Giovanni Capecci (Università per Stranieri di Perugia)
Prof. Antonio Catolfi (Università per Stranieri di Perugia)
Prof.ssa Carmela Lettieri (Aix-Marseille Université)
Prof.ssa Elena Mosconi (Università degli Studi di Pavia)
Prof. Christian Uva (Università degli Studi Roma Tre)
Prof. Walter Zidarič (Université de Nantes)

Tesi presentata e difesa pubblicamente a Perugia il 21 dicembre 2023

A.A. 2022-2023

*Nell'universo dell'utilitarismo, infatti,
un martello vale più di una sinfonia,
un coltello più di una poesia, una
chiave inglese più di un quadro:
perché è facile capire l'efficacia di un
utensile mentre è sempre più difficile
comprendere a cosa possano servire
la musica, la letteratura o l'arte.*

Nuccio Ordine, *L'utilità dell'inutile*

INDICE

INTRODUZIONE	7
PARTE I. LA TELEVISIONE	
1. L'informazione e gli approfondimenti	27
1.a La «raccomandazione irresistibile» e l'assunzione in RAI	27
1.b Un incarico singolare: Santa Chiara patrona della tv	31
1.c I servizi giornalistici e le prime inchieste	35
1.d L'affermazione con il documentario: <i>La Sicilia del Gattopardo</i>	44
2. Intrattenimento, réclame e varietà	55
2.a L'Italia di <i>Controfagotto</i> . Gli sguardi sul costume di una rubrica innovativa	55
2.b Le dimissioni dalla RAI e i servizi da esterno	63
2.c <i>I R.A.S.</i> , un'inchiesta dedicata ai personaggi dalle «Ridotte Attitudini Sociali»	71
2.d Cosa c'entra Gregoretti con la musica leggera?	77
2.e <i>Incontri 1969</i> : conversazioni d'autore per il piccolo schermo	85
2.f Caroselli a viso aperto	91
2.g Un grande spettacolo di varietà: <i>Sabato sera dalle nove alle dieci</i>	98
3. La fiction e gli sceneggiati televisivi	104
3.a <i>Il circolo Pickwick</i> , un adattamento contro gli sche(r)mi	104
3.b «Fare cultura senza castigare». Appunti per una tv pedagogico-educativa nel segno dell'ironia	113
3.c Tentativi di contaminazione fra opera lirica, teatro e tv	122
3.d Il rapporto con i testi ispiratori e la moda strutturalista	132
3.e La tecnologia al contrario. L'introduzione del chroma-key per esaltare la finzione	143
4. I programmi culturali e la conduzione televisiva	151
4.a <i>Commedia cinematografica italiana</i> , la prima conduzione in una singolare antologia per la tv	151
4.b Uno spettacolo televisivo di incisioni discografiche: <i>Fonografo italiano</i>	157
4.c La «contro-tv dei ragazzi», ovvero <i>Buonasera con... Ugo Gregoretti</i>	163
4.d In viaggio con Ugo. Servizi e programmi per raccontare il Belpaese	169
4.e Dalla rubrica <i>Sottotraccia</i> alla conduzione di <i>Domenica in</i>	177
4.f <i>Lezioni di Design</i> e <i>Questo è il mio paese</i> : la collaborazione con RAI Educational	185

PARTE II. IL CINEMA

5. Gli anni del boom (1961-1964)	192
5.a L'incontro con Alfredo Bini e l'esordio cinematografico con <i>I nuovi angeli</i>	192
5.b L'esperienza di <i>Ro.Go.Pa.G.</i> : una graffiante satira sulla società dei consumi nell'episodio <i>Il pollo ruspante</i>	200
5.c Un caso di coproduzione internazionale nel film collettivo <i>Le più belle truffe del mondo</i>	206
5.d <i>Omicron</i> , il primo lungometraggio di ampio respiro tra fantascienza e critica sociale	213
5.e Un tentativo di rilancio con la commedia a sketch: <i>Le belle famiglie</i>	222
6. Il cinema dell'impegno politico	230
6.a Verso un cinema politico: dal progetto naufragato <i>I comunisti</i> al medimetro per il Partito Repubblicano <i>Cinque anni dopo</i>	230
6.b Un punto di contatto tra i Cinegiornali Liberi e l'Unitelefilm	237
6.c I casi di produzione di <i>Apollon: una fabbrica occupata</i> e <i>Contratto</i> : il documentarismo come impegno politico	242
6.d La direzione di Unitelefilm e il documentario <i>Vietnam, scene del dopoguerra</i>	247
6.e <i>Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani</i> : un film televisivo per gli esuli cileni	252
6.f Lo sguardo politico sulla città eterna: <i>Dentro Roma e Comunisti quotidiani</i>	258
7. Il cinema della «terza età» e le partecipazioni	269
7.a L'autobiografismo di <i>Maggio musicale</i>	269
7.b Una reunion di "grandi vecchi" nel lungometraggio collettivo <i>Scossa</i>	278
7.c L'ultima fatica cinematografica (mai) distribuita: <i>Io, il tubo e le pizze</i>	286
7.d Ugo Gregoretti attore: un sapido caratterista per il cinema e la televisione italiana	290

PARTE III. L'OPERA LIRICA E IL TEATRO DI PROSA

8. Una musa chiamata lirica	297
8.a Da Cimarosa a Rossini: i primi passi nella regia lirica teatrale	297
8.b Le riconferme dei primi anni Ottanta tra le note di Haydn, Stravinskij e Prokofiev	308
8.c Gli allestimenti dedicati a Verdi, Puccini e Bellini	319
8.d Donizetti e ancora Rossini: l'ironia di un regista al servizio dell'opera buffa	327

8.e Stagioni liriche all'insegna della novità: tra opere rare e compositori stranieri	335
8.f Gli anni Novanta e gli ultimi allestimenti	344
9. La prosa teatrale	353
9.a Da Goldoni a Petrolini: il debutto nel teatro di prosa e il sodalizio con Gigi Proietti	353
9.b L'«allegriissima simbiosi teatrale» con Stefano Satta Flores	366
9.c Ascesa e caduta di un fondatore: Benevento Città Spettacolo	372
9.d Il rapporto con Torino e la guida del Teatro Stabile	383
9.e Il teatro delle donne	395
9.f Un teatro "assurdo-napoletano": la collaborazione con Mario e Maria Luisa Santella	403
 CONCLUSIONI	 412
 APPENDICE 1 Documenti del Centro Studi Ugo Gregoretti	 417
 APPENDICE 2 Interviste	 430
 APPENDICE 3 Soggetti, sceneggiature, trattamenti e appunti manoscritti	 444
 BIBLIOGRAFIA	 445
 CRONOLOGIA DELLE OPERE	 485
 RINGRAZIAMENTI	 492

INTRODUZIONE

1. Perché una biografia?

Nel panorama italiano del secondo Novecento, Ugo Gregoretti si è distinto per il rilevante contributo offerto nel campo della cultura e dello spettacolo. La sua carriera, divisa tra televisione, cinema, opera lirica e teatro, ha esplorato nel profondo le varie possibilità espressive delle forme artistiche, sfidando costantemente le convenzioni. Tra l'eclettismo e l'innovazione, un simile profilo è parso ideale per attuare una ricostruzione di tipo biografico, non solo per esplorare la trama delle sue esperienze e interazioni con gli ambiti con cui si è confrontato, ma anche per osservare, da un nuovo angolo visuale, le dinamiche sociali, politiche e culturali dell'Italia che sono riflesse nella sua opera. La vita personale di Gregoretti è stata un mosaico di esperienze, sperimentazioni e rivoluzioni, intrecciate in modo inestricabile con un pezzo importante della storia del nostro Paese.

Sulla biografia come genere storico molto è stato scritto¹. Nell'affermarne la piena legittimità, Gabriele Turi scrive in un suo breve saggio: «la biografia non è altro che un “genere” della “specie” storia, al cui interno non esistono gerarchie predefinite: indaga cioè un soggetto specifico con gli stessi strumenti professionali usati per altri “generi”»². Affrontando l'ampio dibattito sull'argomento, Turi fa luce su alcune questioni fondamentali che, soprattutto in Italia, hanno accompagnato lo sviluppo di tale metodologia d'indagine. In particolare, lo storico ha notato come lo scetticismo italiano verso tale approccio derivi in gran parte dal timore che attraverso di esso «si produca una contaminazione fra storiografia e letteratura», attenuando in tal modo il rilievo “scientifico” della ricerca³.

¹ Cfr. M. Rebeschini, *La biografia come genere storiografico tra storia politica e storia sociale. Questioni e prospettive di metodo*, in “Acta Histriae”, n. 14, 2006, pp. 427-446. In particolare, va ad Arnaldo Momigliano il merito di aver sollevato fra i primi alcune questioni in riferimento al genere biografico e al suo rapporto con la storia, A. Momigliano, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 3-9.

² G. Turi, *La biografia: un «genere» della «specie» storia*, in “Contemporanea”, v. 2, n. 2, aprile 1999, p. 298.

³ Ivi, p. 294.

Nei confronti del genere, quindi, si è creata nel tempo tra gli accademici italiani una forma di diffidenza, anche perché la biografia è stata, ed è tuttora, «frequente e facile territorio di caccia di non professionisti della storia, in particolare dei giornalisti»⁴. Se tale consuetudine non ha infastidito gli storici anglosassoni più illustri, che molto si sono prodigati in questa direzione, la ritardata “scoperta” di questo metodo nella storiografia italiana è dovuta alla disattenzione rivolta al pubblico dei lettori, cioè ad una «insensibilità a quel tema della divulgazione della storia – che nella biografia ha trovato un canale privilegiato – sul quale in Italia si è troppo poco riflettuto»⁵. Una simile considerazione è applicabile anche al campo degli studi storici sul cinema e sulla televisione condotti in Italia. Nella sua fondamentale *Guida alla storia del cinema italiano*, Gian Piero Brunetta afferma chiaramente come «in Italia non c'è tradizione biografica»⁶. Eppure è innegabile come la biografia, in generale, rappresenti uno dei generi preferiti dai lettori, soprattutto per questa sua capacità di creare un ponte tra la sfera pubblica e quella privata, quindi tra la massa e l'élite.

Proprio per questo, proporre oggi uno studio biografico critico su una figura come Gregoretti significa anche concretizzare una più intensa «circolarità tra singoli e collettività»⁷, resa possibile grazie all'avvento dei nuovi media, per cui, secondo una suggestione del semiologo Roland Barthes, si assiste «all'irruzione del privato nel pubblico», o meglio «il privato viene consumato come tale, pubblicamente»⁸. Per queste ragioni, raccogliendo le considerazioni di Turi, è possibile ritenere come la biografia sia in definitiva «un frutto della contemporaneità, non solo per l'emergere di alcune nuove prospettive scientifiche [...], ma anche per ragioni connaturate alla maggiore riconoscibilità di singole individualità presso l'opinione pubblica»⁹.

Intraprendere una simile prospettiva di ricerca, inevitabilmente, impone anche delle cautele: occorre tenere ben a mente che la vita di una persona, da sola, non basta per rappresentare un'epoca; essa però può senz'altro essere un tassello importante

⁴ Ivi, p. 295.

⁵ Ivi, pp. 295-296.

⁶ G. P. Brunetta, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2016, epub.

⁷ G. Turi, *La biografia: un «genere» della «specie» storia*, op. cit., p. 297.

⁸ R. Barthes, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 98-99.

⁹ G. Turi, *La biografia: un «genere» della «specie» storia*, op. cit., p. 297.

per comprendere meglio un determinato periodo storico, «a patto tuttavia di misurarne la specificità in rapporto ad altri soggetti, i nessi che quell'individuo istituisce all'interno del suo gruppo sociale, culturale o politico»¹⁰. È per questo che la tecnica espositiva adottata ha cercato quanto più possibile di “far parlare” il protagonista e i suoi interlocutori, limitando di molto l'intervento dell'autore; questo darà ragione delle citazioni, a volte anche lunghe, tratte dalle sue dichiarazioni e dai suoi testi. Da qui l'idea di ripartire la tesi in tre parti, ciascuna dedicata a un argomento specifico della lunga carriera. La ripartizione in sezioni è, in questo senso, esclusivamente funzionale a una lettura per forme espressive (cinema, televisione, opera lirica e teatro) e non crea una reale differenziazione relativamente ai molteplici modi di operare di Gregoretti, sempre e comunque legati a coerenti convinzioni estetiche e a peculiari capacità interpretative. All'interno di ciascuna di esse verrà evidenziato il percorso dell'autore secondo uno sviluppo cronologico, senza tuttavia rinunciare anche all'individuazione delle tendenze, delle influenze, dello stile, della poetica e delle relazioni che hanno caratterizzato la sua opera e esistenza.

Nel caso specifico, dunque, lo studio della carriera di Gregoretti non è servito solo per ripercorrere cronologicamente le attività realizzate nel corso di una vita, ma anche per gettare nuova luce sulle modalità attraverso cui una persona non completamente “allineata” – Gregoretti è sempre stato allergico a qualunque tipo di categorizzazione –, ma con un'idea forte di autorialità, sia riuscita a esprimersi all'interno di un'industria, quale era quella dello spettacolo, in piena trasformazione.

Per tutte queste ragioni, la sua biografia si rivela utile non solo perché permette di ricostruire, per la prima volta, una visione completa dell'intera poliedrica carriera dell'autore, ma anche perché apre una finestra per comprendere le dinamiche complesse e variabili che hanno caratterizzato il mondo dello spettacolo del suo tempo. Seguendo il suo percorso, dagli esordi agli ultimi anni di attività, analizzando le fasi di crescita, le influenze e le sfide incontrate che hanno reso possibile l'evoluzione delle sue idee creative nel corso degli anni, nonché la varietà dei contesti con cui ha interagito, è quindi possibile esaminare da una nuova, ma

¹⁰ Ivi, p. 298.

non esclusiva prospettiva, innumerevoli tematiche che, dalla metà degli anni Cinquanta ai primi anni Duemila, hanno plasmato il panorama televisivo, cinematografico e teatrale italiano. In tal senso la sua biografia diventa quindi uno specchio delle trasformazioni del Paese quanto mai utile per approfondire in quale modo le esperienze personali possano legarsi ai mutamenti storici e alle tendenze del periodo. Lo sguardo biografico rappresenta quindi uno strumento efficace per esplorare la vita e la carriera di un autore come Gregoretti e, attraverso di essa, per rivivere un momento importante della nostra identità culturale.

2. *Le fonti e gli archivi*

Affrontare il tema delle fonti utilizzate in questa ricerca implica aprire una serie di considerazioni di ordine pratico e metodologico che non possono prescindere da una riflessione preliminare, ovvero che, nel caso di Gregoretti, si ha a che fare con una bibliografia pressoché inesistente. Ciò significa che il personaggio, che pure ha avuto una sua rilevanza all'interno del panorama culturale italiano, non è mai stato oggetto, fino ad ora, di studi, complessivi o parziali, riguardanti la sua attività. Salvo pochissimi testi – dove per altro è sempre Gregoretti a parlare in prima persona – come la breve e ironica autobiografia *La storia sono io*, il minuscolo libro-conversazione *Televisione e regia* edito da Giuseppe Blasi nel 1982 e la raccolta di brani raccolti nel 2012 da Luigi Barletta sotto l'emblematico titolo *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, le interviste realizzate da Mino Argentieri (*Gregoretti e il mezzo televisivo* in “Cinemasessanta”) e da Giorgio Tabanelli (*Il teatro dello specifico televisivo*, nel volume *Il teatro in televisione*), l'attività dell'autore risulta del tutto trascurata¹¹. Questo vuoto bibliografico, che fra l'altro ha rappresentato uno stimolo determinante per intraprendere una ricognizione complessiva, ha inevitabilmente indirizzato la ricerca verso fonti inedite o dimenticate in grado di illuminare un percorso veramente vario e articolato.

¹¹ Per uno sguardo più completo sulle opere riguardanti l'attività Ugo Gregoretti si rimanda alla bibliografia finale.

Fortunatamente il vasto archivio personale del regista è stato interamente conservato ed è, da qualche anno a questa parte, nella disponibilità di appassionati e studiosi presso il Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo¹², piccola cittadina nel Sannio alla quale la famiglia Gregoretti è legata da antica tradizione. Non poteva che essere questo, quindi, il luogo di partenza del lavoro¹³. Tale avvicinamento ai materiali personali dell'autore ha sicuramente ridotto la distanza con l'oggetto della ricerca¹⁴; tuttavia, è bene sottolineare come lo studio abbia tentato di cogliere e mettere in luce anche le contraddizioni dell'autore, nonché i limiti presenti nelle sue opere.

Per quanto riguarda lo spoglio non sono mancate difficoltà, in quanto l'archivio non è mai stato al centro di una vera e propria catalogazione¹⁵. Le carte in esso contenute, infatti, seguono la logica di archiviazione un po' confusionaria concepita dallo stesso regista. Come si può intuire, tale situazione ha reso la consultazione un po' accidentata e imprevedibile, anche perché condotta, per utilizzare un'espressione metaforica, in un clima da scavo archeologico: i documenti più sorprendenti sono emersi quasi per caso, aprendo magari un faldone insignificante e senza etichette.

In questo *mare magnum* documentario sono emersi telegrammi, sceneggiature, agende con appunti, contratti professionali, bozzetti scenografici, repertori fotografici, materiale paratestuale, rassegne stampa. Il taglio che si è voluto dare al lavoro ha imposto, una prima ricognizione e un sommario ordinamento dei materiali. Lo spoglio che è stato effettuato sull'archivio di Gregoretti, non risultando completo, dovrà prevedere in futuro ulteriori sondaggi. In aggiunta, si tengano in considerazione anche le criticità che una simile mole di documenti può

¹² Con Decreto n. 1957/2014, la Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Campania l'Archivio privato di Ugo Gregoretti è stato dichiarato «di interesse storico particolarmente importante». Fa parte del provvedimento anche una breve relazione illustrativa utile per avere un'idea di massima della varietà dei documenti contenuti nel fondo.

¹³ Per ciò che riguarda i fondi personali e le modalità di utilizzo dei materiali in essi contenuti si rimanda a E. Alessandrone Perona, *Gli archivi personali come fonte della storia contemporanea*, in "Contemporanea", v. 2, n. 2, aprile 1999, pp. 325-330.

¹⁴ Oltre a ciò, si fa presente che questa ricerca nasce in seguito a una serie di incontri avuti con Ugo Gregoretti dal 2016 al 2019, anno della sua scomparsa. La frequentazione diretta con l'autore è un fattore che ha determinato senz'altro un avvicinamento con la materia di studio; in ogni caso nel corso della ricerca non si è rinunciato a mettere in evidenza difetti e criticità.

¹⁵ Per un approfondimento sull'importanza degli archivi si veda D. Cavallotti, D. Lotti, A. Mariani (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema*, Milano, Meltemi, 2021.

presentare, complice anche l'articolazione del fondo su diversi locali che, sia per l'imperversare della pandemia, sia per lavori di ristrutturazione dello stabile, non sempre sono stati accessibili. Dunque, anche se si è cercato di scandagliare in profondità, non è stato possibile raggiungere la completezza del fondo. In ogni caso tutte le fonti rinvenute sono state fondamentali per ricostruire il profilo di Gregoretti nella sua interezza, e la consultazione di questo luogo, seppur non sempre immediata, ha permesso di rintracciare documenti di assoluto rilievo.

Nella ricostruzione di questa eclettica carriera, divisa tra televisione, cinema, opera lirica e teatro, le fonti sono state utilizzate in modo necessariamente differente. In riferimento ai primi due ambiti, è bene precisare sin d'ora che al contestuale studio del materiale cartaceo di pertinenza – sceneggiature, recensioni, documenti amministrativi – è stato possibile affiancare la visione della quasi totalità dei lavori realizzati da Gregoretti. La sua produzione televisiva, infatti, è totalmente consultabile, salvo pochissime eccezioni, sul Catalogo Multimediale delle Teche RAI, a cui si è fatto ampio ricorso. Attraverso questo prezioso strumento è stato possibile visionare i servizi realizzati durante i suoi primi anni in RAI, ma anche i numerosi sceneggiati e i contenitori culturali oggi quasi del tutto dimenticati. Allo stesso modo, è stato possibile rintracciare la totalità delle opere cinematografiche e documentaristiche, sia quelle ascrivibili al primo periodo, sia quelle della stagione militante iniziata durante il biennio delle lotte sociali, sia quelle – definite dallo stesso autore – della “terza età”. In particolare, per la ricostruzione dell'attività cinematografica di Gregoretti, sono stati di grande supporto l'Archivio Centrale dello Stato di Roma, che ha presentato una serie di documenti di tipo burocratico-amministrativo relativi all'iter produttivo e realizzativo delle varie opere, la Cinémathèque Française di Parigi, che ha restituito una serie di articoli e recensioni che hanno potuto mettere in risalto la ricezione di Gregoretti cineasta negli ambienti francesi e infine, per ciò che concerne il cinema politico, l'Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio e Democratico (AAMOD), che non solo mette a disposizione materiale audiovisivo, ma anche una serie di documenti collaterali, tra cui soggetti, sceneggiature e visti di censura, tutti molto utili.

Molto diverso è stato invece l'approccio con l'attività teatrale operistica e di prosa. In questi settori, infatti, non esistono, salvo rari casi, registrazioni di spettacoli. Non

poter fruire in nessun modo della rappresentazione, significa porre un evidente limite al ricercatore contemporaneo, per il quale l'unica possibilità di tentare un approccio con la messinscena teatrale è rappresentata, oltre che dal materiale fotografico, dalle recensioni d'epoca apparse nella cronaca della carta stampata. Elemento, questo, che fa molto riflettere anche su come si sia trasformata – e impoverita – la critica nel corso del tempo, visto e considerato che, negli anni in cui Gregoretti ha operato, tutti i maggiori quotidiani italiani, diversamente da quanto accade oggi, riservavano sempre ampi spazi allo spettacolo, spesso commentato da firme di rilievo come Massimo Mila, Michelangelo Zurletti, Rubens Tedeschi per la lirica, e Ubaldo Soddu, Rodolfo Di Giammarco, Ghigo De Chiara per la prosa. È attraverso questo materiale, quindi, che si è potuto affrontare questo cospicuo nucleo dell'opera gregoretiana, pur consapevoli che le costruzioni mentali derivate da simili letture non potessero in alcun modo offrire una verità oggettiva dei fatti, ammesso che ne sia mai esistita una. La temporaneità e l'unicità dell'esperienza teatrale, che si dissolve senza lasciare traccia se non nella memoria degli spettatori, nelle recensioni e nei ricordi degli attori, rendono oltremodo complessa una revisione a distanza basata su criteri di analisi scientifica. Senza poi trascurare il fatto che, in alcuni casi, i giudizi riguardanti il medesimo evento offrivano spesso pareri discordanti o, peggio ancora, liquidavano la regia con pochi aggettivi di comodo. Tuttavia, nell'ambito di questa operazione di ricerca, il contributo della critica non deve essere affatto sottovalutato, anche perché, come ammonisce Mario Lavagetto nel suo saggio *Eutanasia della critica*, «pensare che i testi [potremmo dire, quindi, anche le opere musicali e teatrali] parlino da soli, al di là e al di fuori di ogni possibile mediazione, è un'idea tanto vecchia quanto ingenua, e intimamente balorda»¹⁶.

L'eterogeneità di questo materiale, in definitiva, non lede il lavoro di ricerca svolto, teso a documentare certo la ricezione dell'autore, ma soprattutto a vagliare la varietà di proposte messe in campo, le invenzioni anticonformistiche, la personale predilezione per rottura degli schemi. Per il recupero del materiale fotografico e paratestuale, infine, sono stati molto preziosi anche gli archivi dei Teatri dove

¹⁶ M. Lavagetto, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005, p. 81.

Gregoretti ha operato, in particolare l'archivio del Teatro Stabile di Genova, gli archivi dei Teatri Regio e Stabile di Torino.

3. *Gregoretti e il rapporto con l'industria culturale del suo tempo*

Nel rievocare l'amicizia con Luigi Firpo, Gregoretti riferisce come lo storico e accademico torinese fosse particolarmente incuriosito dalla «conformazione accidentata» della sua cultura, «fatta di profondi abissi, ampie vallate e poche, sparse e impreviste emergenze»¹⁷. Tale ironica metafora si rivela utile per rendersi conto delle difficoltà che si incontrano qualora si voglia tentare di valutare il background culturale del regista. Dopo aver terminato gli studi ginnasiali all'Istituto Pontano di Napoli, una scuola cattolica diretta dai gesuiti che sancisce definitivamente la sua intolleranza a qualsiasi forma di disciplina, Gregoretti è avviato dai genitori agli studi universitari, ma pur cambiando tre diverse facoltà – architettura, giurisprudenza e lettere – non arriva mai al conseguimento del titolo¹⁸. Tuttavia, sin dalla giovane età, inizia a radicarsi in lui un amore profondo per l'arte, la letteratura, il cinema, che contribuisce ad alimentare una considerevole cultura personale e a formare quel temperamento eclettico che «si coniuga con la sua capacità di racchiudere in apologhi, in formati brevi, in parabole paradossali tutto un mondo, sia in diretta sui mutamenti sociali, sia in retrospettiva esplorando radici culturali del passato»¹⁹.

Gregoretti costruisce tutta la sua formazione in una dimensione meramente da autodidatta e la consolida grazie a un'innata curiosità verso il mondo circostante e una rara intelligenza che gli consente di assimilare e interiorizzare nozioni e concetti molto rapidamente. Con la stessa modalità, d'altronde, apprende il mestiere

¹⁷ U. Gregoretti, *Schegge di un sodalizio troppo breve*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, Napoli, Guida, 2012, p. 148.

¹⁸ Va tuttavia precisato che nei primi anni Duemila l'Università Suor Orsola Benincasa ha affidato a Gregoretti l'insegnamento "Scrivere per il cinema e la televisione" nell'ambito del Corso di Laurea in Imprenditoria e creatività per cinema, teatro e televisione. Inoltre, nel gennaio 2014, la stessa istituzione ha conferito al regista la Laurea Magistrale honoris causa in "Imprenditoria e Creatività per Cinema, Teatro e Televisione".

¹⁹ B. Roberti, *Un corsaro illuminista*, in A. Canadè, R. De Gaetano (a cura di), *Fata Morgana web 2019. Un anno di visioni*, Cosenza, Pellegrini, 2019, p. 445.

di autore televisivo e di cineasta: osservando e rubando con l'occhio. L'assenza – molto rimpianta – di maestri lo spinge, sin dai primi reportage giornalistici, a sperimentare nuovi linguaggi.²⁰ Nei lavori televisivi del primo periodo, Gregoretti ammicca continuamente al cinema, sia per tecniche di ripresa, sia per i tentativi di mescolamento – tra i primi che si ricordino – tra il genere documentario e la fiction, come dimostrano i risultati raggiunti nel 1960 con *La Sicilia del Gattopardo*.

Gregoretti, inoltre, alimenta continuamente la propria cultura, la costruisce *in itinere*, arricchendola grazie alle esperienze condotte nel corso della carriera, che lo agevolano nel confronto con un numero impressionante di testi e autori diversi. Qualunque sia l'argomento o l'autore, egli sfrutta l'occasione per entrare in profondità, per studiarlo e diventarne padrone. Ne è un esempio emblematico l'operazione messa in piedi nel 1982 con lo sceneggiato televisivo *Viaggio a Goldonia*, un adattamento dedicato all'opera omnia di Carlo Goldoni che lo porta, nel giro di breve tempo, a diventare un esperto della drammaturgia goldoniana attraverso lo studio intenso delle varie opere e antologie critiche.

Oltre a questo, tra i punti di forza di Gregoretti – e che in qualche modo contribuiscono alla sua qualifica come intellettuale – c'è anche la piena comprensione del contesto all'interno del quale opera. Attivo in televisione, al cinema e in teatro, il regista sviluppa una progressiva consapevolezza, come d'altronde conferma la radicale svolta ideologica maturata nel 1968, dei cambiamenti in corso, delle degenerazioni scaturite dal boom economico, con la conseguente affermazione di un nuovo tipo di società di massa, regolata e dominata dai principi del consumismo. È altresì al corrente del diffuso tasso di analfabetismo – oltre il 50% della popolazione – che, al momento della sua assunzione in RAI colpisce la popolazione italiana. In questo quadro in rapida evoluzione egli comprende bene il ruolo della nuova “industria culturale”, risentendo in modo evidente della critica delineata da Max Horkheimer e Theodor W. Adorno in *Dialettica dell'illuminismo* verso la produzione culturale di massa, le cui espressioni «non sono altro che affari»²¹. Gregoretti, da acuto osservatore, capisce

²⁰ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, v. II, Roma, Rai Eri, 2003, pp. 208-209.

²¹ M. Horkheimer, T. W. Adorno, *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010, p. 127.

di trovarsi di fronte a una mistificazione che impone alla cultura di assecondare una mera funzione commerciale di intrattenimento. È conscio anche del fatto che, nelle sue forme più dissidenti, essa «rimane comunque “affermativa”, poiché mina l'autonomia individuale, relegando l'individuo a un ruolo di fruitore passivo»²². Questa consapevolezza lo renderà capace – nei limiti del possibile – di realizzare, nei vari contesti in cui opera, delle piccole rivoluzioni culturali e pedagogiche, determinate dalla produzione di opere che sono concepite sempre in una chiave anticonformista, dichiaratamente avversa gli schemi consolidati. In altre parole, controcorrente, pur cercando sempre il dialogo con il pubblico degli spettatori. Quando Gregoretti inizia a muovere i suoi primi passi, la televisione stava emergendo come nuovo potente mezzo di comunicazione di massa. Attraverso i servizi giornalistici, le rubriche sul costume, gli sceneggiati televisivi, le trasmissioni culturali di cui è autore, Gregoretti cerca di eludere questo sistema manipolante, dando vita grazie alla sua connaturata *vis* polemica a una narrazione ricca di trovate originali.

Il rapporto di Gregoretti con il cinema è stato invece altalenante, ma sin dai suoi primi lavori è quanto mai evidente la critica satirica verso la società dei consumi. Con uno sguardo tra l'ironico e il disincantato, l'attività cinematografica degli esordi di Gregoretti si contraddistingue proprio per la capacità di cogliere e denunciare le storture in atto, per porre in essere una riflessione contro i pericoli dell'omologazione (*Il pollo ruspante* e *Omicron* su tutti). La sua refrattarietà ai dettami della religione culturale delle masse, non a caso, lo porterà ad allontanarsi dall'industria tradizionale, per abbracciare la causa militante attraverso un cinema svincolato da logiche di profitto, come dimostrano le esperienze condotte nell'ambito dei Cinegiornali Liberi di Cesare Zavattini, e il suo coinvolgimento nell'Unitelefilm, casa di produzione cinematografica del PCI. Soprattutto durante questa stagione politica, che non si esaurisce con il vento del Sessantotto ma continua per tutto il decennio successivo, si ha la percezione di come Gregoretti riconosca ed elabori le complesse trasformazioni sociali in atto.

Anche nel campo teatrale, infine, l'autore ha continuato a stravolgere le convenzioni dell'industria culturale. Le sue regie teatrali, sia nell'ambito operistico

²² Ivi [C. Galli, *Introduzione*], p. XVII.

che di prosa, sono caratterizzate da scelte anticonformiste e dalla volontà di esplorare nuove frontiere artistiche. La sua capacità di lavorare su testi meno noti e di enfatizzare l'ironia nei suoi spettacoli – altro tratto caratteristico del regista che rappresenta un po' il suo *fil rouge* poetico e stilistico – lo ha reso una figura unica nel panorama culturale italiano. Attraverso la sperimentazione e la sfida delle aspettative, Gregoretti ha dimostrato una tendenza costante alla provocazione e una perseveranza che gli ha permesso, nel tempo, di superare agevolmente le difficoltà, anche di natura economica, incontrate nel corso della carriera. Ha sempre cercato nuovi modi di raccontare storie e di presentare le proprie idee che si sono rivelate spesso in anticipo sui tempi. Questa innovazione costante gli ha consentito di superare le fasi calanti, trovando la forza di trasformare le delusioni in nuove occasioni di rilancio.

4. *Gregoretti chi? La ricezione critica di un autore incompreso*

Se oggi, in via generale, la conoscenza che si ha dell'opera di Gregoretti è circoscritta a poche realizzazioni – molti ad esempio ignorano del tutto il suo contributo in ambito teatrale – lo si deve in larga parte alla ricezione critica che ha accompagnato nel tempo la sua carriera. Si tratta di un quadro particolarmente eterogeneo, che ben riflette la complessità del suo lavoro. A determinare sin da subito una certa insofferenza da parte del pubblico e dei critici nei confronti di Gregoretti, ha senz'altro contribuito il gusto per la provocazione e lo spirito dissacrante, da valergli presto l'appellativo di «*enfant terrible*» della televisione italiana. In tal senso lo inquadra efficacemente Andrea Camilleri quando dice che «per Ugo, le cose, più sono serie, e meno seriamente devono essere testimoniate»²³. La costante irriverenza dei suoi primi lavori televisivi è costretta però a fare i conti con una mentalità ancora moralista e bigotta, che mal tollera le sue uscite canzonatorie, questo suo modo sfacciato di prendere per il bavero pregi e difetti del

²³ Prefazione di Andrea Camilleri a L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., p. 9.

costume nazionale. La prima reazione di molti, quindi, è quella della diffidenza, che, nei casi più avversi, sfocia anche in una dichiarata antipatia.

Da questo punto di vista le cose non migliorano con il suo passaggio dietro la macchina da presa. La sua provenienza televisiva, ma anche la mancanza di una vera formazione, rappresenta un'onta difficilmente sopportabile per i settori più avanzati della critica cinematografica²⁴, che evidentemente condividono le emblematiche parole di ostilità espresse da Alberto Moravia nei confronti del nuovo mezzo elettronico: «L'Italia televisiva è una sotto-Italia, un'Italia di serie B»²⁵. La classe intellettuale non presta troppa attenzione al nuovo fenomeno, ma anzi lo ignora, non ritenendolo in grado di incidere realmente sulla vita del Paese. Questo stato di cose si ripercuote soprattutto nelle critiche che accompagnano i suoi primi film, in certi casi sin troppo severe nel giudicare come inadeguato il linguaggio espressivo utilizzato per via di una evidente assonanza con le formule televisive.

Anche nell'opera lirica e in teatro, la tendenza di Gregoretti di stravolgere le consuetudini consolidate della messinscena non è stata sempre compresa e accettata. Le sue innovazioni, insieme alla sua visione anticonformista e controcorrente, lo hanno reso un autore particolarmente difficile da classificare. Inoltre, questa costante ricerca di nuove soluzioni scenografiche e drammaturgiche non ha messo il pubblico e la critica teatrale nelle condizioni di poter stabilire un'identità autoriale definitiva. Gregoretti, infatti, è stato un pioniere delle formule narrative fortemente anticonvenzionali e questa tendenza è stata accolta con freddezza da quella fetta di pubblico più conservatore, che infatti, spinto anche da una critica tendenzialmente sfavorevole, non è in grado di comprendere del tutto la portata di opere effettivamente in grande anticipo sui tempi.

Da un certo momento in poi, anche l'appartenenza politica ha senz'altro influito sulla sua ricezione. La militanza di Gregoretti tra le fila degli intellettuali di sinistra lo ha reso certamente invisibile agli ambienti della Democrazia Cristiana, entità politica all'epoca dominante nella vita del Paese. Inoltre, anche se iscritto al PCI, Gregoretti non è mai stato un autore realmente integrato, come attesta il mancato appoggio del partito in alcuni momenti cruciali della carriera.

²⁴ Per un quadro complessivo su tale argomento si rimanda a C. Bioni, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Bologna, ArchetipoLibri, 2013.

²⁵ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000, p. XXXI.

Tuttavia, nonostante le avversità, in molti hanno riconosciuto e apprezzato le novità contenute nelle sue opere. Guardando alla tv, in effetti, si noterà come egli abbia pionieristicamente inventato format di successo che hanno aperto la strada a trasmissioni o personaggi altrimenti inconcepibili: figure come Piero Chiambretti o Diego “Zoro” Bianchi, e trasmissioni come *Le iene* o *Una pezza di Lundini*, discendono direttamente dalle sue esperienze²⁶. Così nel cinema, dove ha reinventato il modello del film-inchiesta e del docufilm militante, e nel teatro d’opera, dove si è distinto per alcuni allestimenti avveniristici (si pensi a *L’italiana in Algeri* ambientata in un indefinito sultanato del petrolio) che si legano idealmente alle esperienze contemporanee condotte da un giovane regista come Damiano Michieletto.

Come si è visto, in tutti gli ambiti in cui Gregoretti ha operato, si è prodigato per elaborare nuovi linguaggi espressivi, stravolgendo la narrazione-tipo basata su regole ben consolidate. Molti hanno apprezzato sia la sua versatilità, sia la sua propensione alla sperimentazione. Anche il suo approccio leggero e disincantato, e quella abilità nel saper alleggerire la *gravitas* delle questioni terrene sono stati determinanti per rendere le sue opere coinvolgenti e accessibili al pubblico. Se dunque la ricezione critica di Gregoretti può essere considerata controversa e sfaccettata, è possibile asserire che nel tempo il suo status di precursore e innovatore è stato sempre più riconosciuto, così come le sue opere sono state rivalutate per il loro contributo allo sviluppo del panorama culturale italiano. Tuttavia, nonostante tale riscoperta, Gregoretti rimane una figura in larga parte trascurata e dimenticata.

5. *Il tratto d’ autore: l’ironia tra intermedialità e sperimentalismo*

La parabola professionale e artistica di Gregoretti trova difficilmente termini di paragone. Ciò che lo rende unico all’interno del panorama culturale italiano è questa sua capacità esplorativa nei confronti dei diversi mezzi di comunicazione di massa e delle varie forme di spettacolo. Era probabilmente naturale che la passione

²⁶ Cfr. M. Pellegrini, *Geniale esploratore, mai senza i suoi occhiali*, in “Ottoemezzo”, n. 46, agosto 2019.

maturata sin da piccolo per il grande schermo lo inducesse a tentare – in un contesto sostanzialmente libero da condizionamenti – delle contaminazioni di forme e di stili tra il linguaggio cinematografico e quello, nascente, della televisione. Sin dal primo periodo in RAI si intravedono nella sua attività le forme germinali di quello sperimentalismo che caratterizzerà il lungo confronto con l’universo audiovisivo italiano, facendo di lui un moderno Caboto dei vari *medium* esistenti. Un autore al contempo *multi-mediale* e *trans-mediale*²⁷.

È attraverso le brevi inchieste che costituiscono la rubrica *Controfagotto*, soprattutto, che Gregoretti mostra i migliori risultati di questo mescolamento. L’idea di realizzare un rotocalco televisivo all’interno del quale vengono introdotti le inquadrature e i ritmi tipici del montaggio cinematografico, nonché la voglia di allestire dei piccoli dialoghi tra le comparse arruolate, danno la misura di come in Gregoretti si sia ben presto radicata una forte e originale idea autoriale²⁸. Ciò ha reso possibile anche una comunicazione diretta tra i due mezzi, fino ad allora nettamente distinti, aprendo la strada a nuovi modi di narrare storie e di presentare idee.

Questi format egli li considera “prove generali” per il suo approdo al cinema, segnato da un debutto quasi da predestinato. Con *I nuovi angeli*, un film-inchiesta sulla generazione dei ventenni del boom economico, apre un interessante quanto breve itinerario sul grande schermo, interrottosi anzi tempo per le ragioni di cui sopra, ma che avrà modo di proseguire nel 1968, con la stagione dell’impegno politico, anch’essa segnata da idee innovative e rivoluzionarie.

Sempre nel 1968, avvia un’altra grande rivoluzione nei confronti dello sceneggiato. Con *Il circolo Pickwick* Gregoretti conia un approccio personalissimo al format della fiction, fino a quel momento ancorato saldamente alla tradizione “classica” di autori come Anton Giulio Majano, Sandro Bolchi, Daniele D’Anza, inserendovi all’interno clamorosi momenti di dissacrazione. Basti da sola l’idea di presentarsi in veste di cronista moderno nell’Inghilterra vittoriana per intervistare i personaggi della celebre spedizione dickensiana. I *topoi* e gli stilemi dello sceneggiato vengono

²⁷ Sull’argomento si veda P. Valentini, *Intermedialità*, in F. Andreazza (a cura di), *Fare storia del cinema*, Roma, Carocci, 2022, pp. 85-95.

²⁸ Molte utili riflessioni sul tema dell’autorialità si trovano in S. Cucchi, M. Lino, L. Marchese (a cura di), *Lo specchio senza fine. L’autorialità fra letteratura, cinema, teatro*, Roma, Carocci, 2023.

quindi deliberatamente rovesciati – il ritmo assomiglia a quello dei vecchi film comici muti – e il romanzo ne esce in una chiave ironica, allegra, filtrata di un «umore mediterraneo», per citare una fortunata critica apparsa sul quotidiano inglese “The Times”. In Italia, invece, lo sceneggiato genera roventi polemiche e induce Ettore Bernabei a sospendere Gregoretti per un quinquennio.

Negli anni Settanta, a seguito del “reintegro” in televisione, intraprende una personale sfida con il mezzo elettronico, contribuendo con il proprio lavoro ad una più precisa definizione di “specifico televisivo”²⁹. Sono anni in cui attorno a queste tematiche si articola un acceso dibattito: Gregoretti non solo sembra risentirne in modo evidente, ma tende anche a tradurre operativamente queste istanze, trasformandole, come nel caso di Gianfranco Bettetini, in regia. È soprattutto nell’ambito della fiction che egli consolida il proprio senso estetico dell’immagine, che tiene conto di tre direttrici principali: l’esaltazione della finzione scenica, la manipolazione dell’immagine attraverso la tecnologia elettronica (soprattutto attraverso il chroma-key), la chiave di lettura strutturalista dei testi, adattati sempre molto fedelmente, per dispiegare una funzione pedagogica. La sua attività registica, in particolare, rivela il tipo di rapporto che egli tende a sviluppare con la cultura consolidata del suo tempo, e come questa poi sia divenuta materia di personali rimaneggiamenti. Ciò svela la piena consapevolezza della dicotomia alto-basso, che ha appunto indotto l’autore a formulare una proposta colta ma al contempo in dialogo con la vasta platea popolare, con la più evidente conseguenza del suo ruolo di mediatore attivo nei confronti del pubblico, mettendosi dentro la finzione narrativa per smascherarla. La sua attitudine a esplicitarsi come figura di soggetto enunciatore³⁰ è costante: in fin dei conti non c’è nessun testo dove Gregoretti – in certi casi anche con un po’ di narcisismo – non si metta realmente in gioco, stabilendo con lo spettatore una sorta di patto molto trasparente dove egli, a differenza di altri colleghi che tendono a eclissare il proprio lavoro, si dichiara

²⁹ Cfr. U. Eco, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. Marrone, Milano, La nave di Teseo, 2018, epub.

³⁰ Ci si riferisce a quanto delineato da Gianfranco Bettetini, che appunto per soggetto enunciatore intende «quell’apparato simbolico che è principio ordinatore di tutti i processi semiotici di un testo e che regola anche le modalità di approccio al testo da parte dello spettatore: un apparato assente, produttore e prodotto dal testo, che lascia tracce del suo passaggio ordinatore sui suoi materiali significanti», G. Bettetini, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell’enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984, p. 7.

apertamente responsabile di quello che si sta mostrando. Tutto questo lo porta ad operare una scrittura matura, riflessiva, moderna.

Queste caratteristiche verranno poi adeguate anche nell'opera lirica e nel teatro di prosa che considera, insieme alla televisione e al cinema, parti di un sistema di vasi comunicanti. Egli è naturalmente attratto dalle forme dello spettacolo, ne avverte il continuo richiamo. Questo lo porta ad accettare sempre con entusiasmo le sfide che gli si pongono davanti, i numerosi incarichi che gli vengono proposti, anche in ambiti dove è digiuno di esperienze. Attraverso questa sua capacità di muoversi con disinvoltura tra i diversi ambiti, l'autore crea una sorta di sistema intermediale autoregolato dove gli stili e le forme fluiscono e si mescolano secondo finalità ben precise. Questo continuo spaziare rivela anche la difficoltà a identificarsi e ad affermarsi pienamente in uno dei vari settori affrontati. In tal senso Gregoretti, pur essendo un innovatore, non sempre è riuscito a raggiungere un vero grado di rivoluzione artistica; la sua forza risiede piuttosto nello spiccato intuito e nella brillante verve attraverso cui realizza le proprie regie. Tuttavia tale aspetto non deve indurre nell'errore di definirlo un autore a "bassa specializzazione". Anche se egli si presenta quasi sempre come una sorta di "intruso", soprattutto nella lirica e nella prosa, riesce sempre a mostrare una profonda professionalità che gli consente di attuare le proprie idee e di ottenere anche il consenso del pubblico.

La tendenza ad accogliere incondizionatamente gli inviti che lo raggiungono nel corso della carriera – Gregoretti non rifiuta mai le proposte che gli vengono fatte – può effettivamente assomigliare ad una sorta di presenzialismo, che tuttavia si traduce, in senso pratico, in una autolegittimazione autoriale, comprensibile da un punto di vista umano e psicologico – lo si vedrà bene nel corso della sua vita – per lenire quella frustrazione mai veramente superata che gli deriva dall'interruzione anticipata della sua carriera di cineasta. Questo aspetto non inficia il suo approccio sempre competente, attento, rigoroso e, al contempo, originale, innovativo e sopra le righe.

Un altro interessante aspetto che contribuisce a definire l'autorialità di Gregoretti è il fatto che egli ambisce a essere l'unico responsabile del processo creativo. Ciò è evidente nel fatto che egli è quasi sempre l'unico autore dei testi, nella convinzione che plasmare in solitaria il soggetto e la sceneggiatura di un'opera gli consenta di

avere maggiore libertà di scelta, di poter esprimere meglio la propria personale sensibilità, di non finire vittima dei condizionamenti altrui. Questo aspetto, oltre a far riflettere sulle problematicità caratteriali del regista, ha rappresentato in certi casi un vantaggio, ma in molti altri anche un grande limite. Sin dai suoi primi lavori televisivi, Gregoretti preferisce lavorare da solo: l'unico supporto di cui si dota è quello tecnico, degli aiuto-registi, dei direttori di fotografia, degli specialisti del suono³¹. Per ciò che concerne le inchieste che gli vengono commissionate dal telegiornale, la parte creativa – dall'idea, alla scrittura del soggetto – è una sua esclusiva prerogativa. In questa prima parte di carriera, che si rivelerà una grande palestra per l'esordio sul grande schermo, Gregoretti quantifica e qualifica attraverso il proprio apporto un riconoscibile taglio autoriale. Nel cinema, invece, l'autore sembra incontrare maggiori difficoltà. I lavori degli anni Sessanta, in misura diversa, sembrano risentire, soprattutto in sede di sceneggiatura, di alcuni difetti e ciò è forse spiegabile se si riflette su come Gregoretti, differentemente da colleghi come Ettore Scola, Antonio Pietrangeli, Francesco Rosi, non abbia mai fatto esperienze, prima del suo esordio, di scrittura cinematografica.

Nella stagione degli sceneggiati televisivi degli anni Settanta mantiene questa tendenza, salvo nei casi in cui si ritiene necessaria una consulenza specialistica, come in *Romanzo popolare italiano*, a cui collaborano Umberto Eco, Folco Portinari e Ezio Raimondi, e nel citato *Viaggio a Goldonia* con il contributo decisivo di Pier Benedetto Bertoli e Gerardo Guerrieri. È durante questa intesa stagione di allestimenti televisivi, però, che incontra una figura fondamentale come quella di Eugenio Guglielminetti. Lo scenografo astigiano sarà al centro di quella fervente sperimentazione elettronica posta in essere negli sceneggiati tv, così come sarà determinante nel suo percorso artistico nell'opera e, in misura minore, nel teatro di prosa. In definitiva, quella sponda ideale per plasmare su misura la cifra autoriale del proprio lavoro Gregoretti non la individua nel supporto alla scrittura, ma nell'ambito delle idee scenografiche.

³¹ È interessante rilevare come nel corso della carriera Gregoretti tenda a realizzare in solitaria le proprie opere. In particolare, relativamente al metodo di creazione, egli preferisce “fissare su carta” le proprie idee. Attraverso il materiale documentario posseduto nell'archivio si nota come l'autore sia portato scrivere a mano, su fogli o su agende, le prime idee del proprio lavoro. Successivamente passa alla stesura con la macchina da scrivere, come nel caso di sceneggiature, trattamenti, o altri testi.

Infine, resta da definire dell'intera opera gregorettiana l'essenza più intima, o meglio individuare il metro attraverso cui misurare il significato di ogni sua singola opera, ogni suo sforzo creativo. Nell'osservare la produzione, che spazia dal teatro, al cinema, alla tv, è possibile rintracciare una specie di marchio di fabbrica con cui l'autore riesce sempre a farsi riconoscere, sia nella realizzazione di una regia, sia in un allestimento teatrale. Esiste in lui un'indole connaturata e inconfondibile nell'esaltazione della componente ironica dell'argomento trattato. Questa vocazione all'umorismo definisce i contorni del tratto autoriale di Gregoretti, lo rende unico, come dimostra l'applicazione che egli intende farne, ad esempio, in chiave pedagogica, che si traduce nell'icastica formula del «fare cultura senza castigare», ovvero proporre temi culturali con divertimento. Inoltre, attraverso l'ironia intesa proprio «come approccio all'esistenza», egli ha sempre rifiutato di prendere troppo sul serio il proprio lavoro, scansando il rischio di qualsiasi automonumentalizzazione.

Con il suo lavoro Gregoretti si è dimostrato un autore impegnato in un vasto campionario di esperienze, e questa sua versatilità lo ha reso capace di non essere mai completamente assorbito in una sola delle dimensioni affrontate. La sua vocazione transmediale lo ha spinto a sperimentare, a ricercare nuove frontiere, sfuggendo a qualsiasi tentativo di confinamento in uno specifico ambito. Ripercorre oggi le tappe di questa lunga carriera può essere importante non solo per osservare da vicino i modi operativi di una mente particolarmente creativa, ma anche per comprendere meglio il nostro presente e per tracciare nuove prospettive di ricerca nel complesso e dinamico universo audiovisivo.

PARTE I

LA TELEVISIONE

Capitolo 1 L'informazione e gli approfondimenti

1.a La «raccomandazione irresistibile» e l'assunzione in RAI

Nell'insieme delle attività intraprese da Ugo Gregoretti nel corso della lunga carriera professionale, quella svolta in televisione rappresenta senza dubbio la parte più cospicua e significativa. Il suo rapporto con il piccolo schermo è stato intenso, talvolta aspro e conflittuale, e si è esplicitato durante decenni complessi. Nonostante ciò, grazie ad una profonda comprensione della natura del mezzo elettronico, egli è stato in grado di scrivere, con appassionata applicazione, pagine di rilievo nella storia della tv. Ripercorrerne le tappe significa attraversare mezzo secolo di avvenimenti, di mode, di tendenze, di evoluzioni sociali, di crisi politiche, che hanno accompagnato nel tempo la vita di generazioni di spettatori. Il suo modo dissacrante e perennemente ironico di osservare il mondo ha caratterizzato la sua intera produzione televisiva, rendendolo un precursore dei tempi e, insieme, un innovatore. Gregoretti ha raccolto le sfide della sua epoca e le ha lanciate nel futuro. Non tutti i pionieri della televisione italiana sono riusciti ad esprimersi nel segno dell'anticonformismo. Ed è indubbiamente curioso che un personaggio tanto influente nel panorama televisivo abbia avviato il proprio percorso grazie ad una serie di circostanze fortuite: da un lato, il vantaggio di appartenere, nel delicato contesto del dopoguerra, ad una famiglia influente del panorama sociale italiano; dall'altro, un eterno tergiversare con gli studi accademici, interrotti e ripresi – ricordando un po' Penelope con la sua tela – addirittura in tre diverse facoltà. È proprio il mancato raggiungimento del titolo, come vedremo, ad orientarlo definitivamente verso altre esperienze.

Ugo Gregoretti nasce a Roma il 28 settembre 1930, da padre originario di Venezia e madre oriunda cremonese, ma entrambi con natali romani¹. Qui, con i fratelli Luciano e Milly trascorre l'infanzia, frequentando nella vecchia sede di Piazza dei Cinquecento l'Istituto Massimo, una importante scuola cattolica della Capitale diretta dai Gesuiti. L'educazione che riceve in questi anni, complice anche la

¹ U. Gregoretti, *Parte...romano e Parte...nopeo*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, Napoli, Guida, 2012, p. 88

presenza costante di tate tedesche, all'epoca «fissazione delle famiglie altoborghesi»² quale era quella di Gregoretti, può dirsi senz'altro rigorosa, anche se questo non gli impedisce di far fiorire una immaginazione e una curiosità sicuramente fuori dal comune. Nel 1937, poco prima dello scoppio della guerra, nasce la quartogenita Lucilla. Gli anni del conflitto bellico lo traghettano rapidamente verso l'adolescenza e nonostante l'aria cupa di quel delicato momento storico, inizia a coltivare sin da bambino uno spirito mordace e un'attitudine allo scherzo. È in questo periodo, tra l'altro, che sperimenta i primi approcci con alcuni capolavori della letteratura³.

Per riconsiderare e comprendere il suo singolare itinerario professionale in ambito televisivo occorre partire dall'autunno del 1944, circa dieci anni prima della sua assunzione RAI. In quel frangente Gregoretti ha da poco compiuto quattordici anni e la sua famiglia si è appena trasferita a Napoli per seguire il padre Lucio, ingegnere ed ex ufficiale di Marina da poco nominato presidente dell'ATAN, l'Azienda Tranvie Autofilovie di Napoli. La guerra è agli sgoccioli e le strade della città sono invase di militari alleati. I mesi che seguono sono di grande rilevanza per il suo futuro. Il capoluogo partenopeo, frequentato negli anni dell'adolescenza, è per lui un luogo ricco di stimoli. Dopo la sistemazione della famiglia, viene iscritto direttamente nella quinta ginnasiale dell'Istituto Pontano, la scuola cattolica diretta dai padri gesuiti napoletani. A tale formazione si deve la momentanea vocazione spirituale che lo investe verso i sedici anni. Successivamente, l'infatuazione per il sacro muta in qualcosa di diverso: il rinvenimento di un manuale di storia dell'arte appartenuto al fratello Luciano fa scaturire una intensa passione per la pittura e la scultura. Tale interesse svela una predisposizione per le materie umanistiche pressoché totale.

Nel settembre del 1948, terminati gli studi liceali, slittati a causa degli esami di riparazione, inizia a frequentare l'Università per volontà dei genitori. Dopo aver esaminato l'offerta didattica della città decide di iscriversi al corso di laurea in architettura, inseguendo la propria passione per le discipline artistiche. Le prove del primo anno non presentarono particolari problemi e furono superate agevolmente.

² U. Gregoretti, *La storia sono io (con finale aperto)*, Roma, Aliberti, 2012, pp. 22.

³ Sull'infanzia di Gregoretti, *ivi*, pp. 16-50.

Tuttavia, non appena incontra materie più tecniche come il disegno geometrico, il percorso si arresta, spingendo Ugo a cambiare facoltà. Dopo la rinuncia agli studi la famiglia lo indirizza verso la facoltà di Giurisprudenza. Anche il nuovo tentativo, però, non va a buon fine. Gregoretti, complice la difficoltà riscontrata nell'iscriversi direttamente al terzo anno per mettersi in pari, si rende subito conto che il diritto non è una materia a lui congeniale e decide di interrompere nuovamente il percorso anzitempo. Spinto dal padre, ansioso che il figlio ottenesse un titolo, medita di provare con Lettere e Filosofia, anche in ragione di un crescente – e come si vedrà duraturo – interesse per la letteratura. In quel periodo Gregoretti sostiene buona parte degli esami, approcciati in verità con leggerezza, ma archiviati con voti brillanti grazie anche alla padronanza di un ampio lessico unita a una convincente oratoria. Lo scoglio che gli impedisce di conseguire la laurea, questa volta, è il latino. A nulla servono gli sforzi paterni di affidargli un insegnante privato per l'apprendimento della materia⁴.

Durante quegli anni di studio il padre, nel tentativo di arginarne l'inconcludenza, riesce a trovargli un piccolo incarico grazie alla conoscenza personale con Achille Lauro, il discusso comandante all'epoca sindaco di Napoli, che lo fa assumere nel giornale milanese di sua proprietà, "La Patria Unita", un quotidiano apertamente monarchico e in qualche modo nostalgico del ventennio fascista. Il periodo trascorso nel capoluogo lombardo durante i primi mesi del 1953, anno ricordato per le elezioni politiche regolamentate dalla cosiddetta "legge truffa", non è indimenticabile. Il giornale di Lauro, infatti, è alle prese con una battaglia serrata contro il nuovo sistema elettorale, congegnato per favorire i partiti di centro e indebolire le opposizioni rappresentate allora dal Pci, dal Movimento Sociale di Almirante e dal Partito Monarchico. Le votazioni avrebbero avuto luogo in giugno e la legge sarebbe stata approvata il 31 marzo. Durante quei giorni di dibattito, Gregoretti lavora in redazione come correttore di bozze. Avversando risolutamente le posizioni dei partiti più estremi e avendo in antipatia gli atteggiamenti dei suoi colleghi, medita, dalla sua posizione, una azzardata manovra di boicottaggio. Una

⁴ Cfr. U. Gregoretti, *La storia sono io (con finale aperto)*, op. cit., pp. 50-70. Le informazioni desunte da queste pagine trovano piena conferma anche in altre interviste rilasciate da Gregoretti nel corso del tempo, nonché nelle dichiarazioni rese dalla moglie, Fausta Capece Minutolo, rispondendo ad alcune domande che le abbiamo rivolto nel febbraio 2022.

sera, dopo essersi imbattuto in un titolo riguardante il Comandante Lauro, senza farsi notare riesce a sostituire il carattere di una parola storpiandone comicamente il significato; siglata la bozza come di consuetudine, la affida ai tipografi che in automatico allestiscono la rotativa per la stampa. Successivamente sottrae il documento incriminato dall'archivio in cui venivano depositate regolarmente tutte le bozze. Racconta Gregoretti: «un giorno corressi un pezzo delicato. Titolo: 'Giro elettorale di Lauro a Brescia'. Occhiello: 'Il comandante visita i monarchici della zona'. Io cambiai una consonante in zona. E sul giornale uscì 'mona'. Scoppiò un caso»⁵. Il giorno seguente, con la diffusione del quotidiano, le reazioni degli esponenti del partito di Lauro sono inevitabilmente rabbiose. Tutti all'interno della redazione sospettano sul suo conto, ma non è mai stato ritrovato alcuno straccio di prova. Dopo il fatto i reparti del giornale erano insorti e volevano rintracciare a tutti i costi il colpevole. Per evitare complicazioni, soprattutto nei confronti del padre, Gregoretti scrive una lettera di dimissioni «per motivi di salute», mentre si prepara a fare rientro a Napoli⁶.

Conclusa anche questa esperienza, raggiunge la famiglia e durante quell'estate trascorsa quasi interamente a Capri, senza un motivo particolare, ha una folgorazione. Forse a causa del tanto parlare che si faceva in quei mesi sulla televisione, intuisce che quel nuovo mezzo di comunicazione poteva interessarlo e che con esso avrebbe potuto esprimere appieno le proprie potenzialità. Nell'ottobre del 1953 palesa quindi ai genitori la volontà di cimentarsi con la tv. Il padre, piuttosto sorpreso dal desiderio del figlio, decide di mobilitarsi per farlo assumere in RAI, in cambio della promessa, mai mantenuta, di conseguire la laurea in Lettere. Trovandosi a ricoprire in quegli anni la carica di vice presidente della Confederazione Nazionale dei Trasporti, godendo quindi di una certa visibilità e di una fitta rete di relazioni con molti uomini influenti del paese, Lucio Gregoretti espone la questione ad Arturo Ferrari, suo amico e direttore generale dell'IRI, ente che deteneva il controllo anche della RAI, l'azienda che, sorta sulle ceneri dell'EIAR, aveva cambiato nel dopoguerra il proprio acronimo in Radio Audizioni

⁵ S. Truzzi, *Ugo Gregoretti racconta: «La mia TV da fannullone raccomandato»*, "Il Fatto Quotidiano", 26 novembre 2011.

⁶ U. Gregoretti, *La storia sono io (con finale aperto)*, op. cit., pp. 71-76.

Italiane⁷. Dovendo attraversare un momento complesso di riorganizzazione, i vertici avevano ordinato un contingentamento delle assunzioni, le quali, di fatto, vennero congelate. Nonostante ciò, attraverso il diretto interessamento di Ferrari, il 1° dicembre 1953 Gregoretti, forte di una «raccomandazione irresistibile»⁸, viene assunto come impiegato di categoria C, ovvero il rango aziendale proprio dei diplomati e dei tecnici, e fu destinato alla segreteria del direttore generale, carica ricoperta da Salvino Sarnesi, situata allora nell'antica sede di via delle Botteghe Oscure.

Il collocamento ai vertici amministrativi, sia pur come semplice dipendente, sarebbe servito per tutelarlo dalla circospezione e dalle avversità dei colleghi. Una sorta di protezione dietro la quale egli si sarebbe dovuto dedicare a mere faccende burocratiche. È probabile che, in quel frangente, nemmeno lui potesse immaginare il lungo ed articolato percorso che avrebbe condotto nel corso degli anni all'interno degli studi RAI.

1.b Un incarico singolare: Santa Chiara patrona della tv

Con la fine della guerra, grossomodo a partire dall'anno in cui la famiglia Gregoretti si trasferisce a Napoli, gli apparati tecnici della RAI riprendono energicamente le sperimentazioni sulla trasmissione delle immagini a distanza, così come stava accadendo negli altri paesi più sviluppati d'occidente. Tale sforzo si intensifica fino ai primi anni Cinquanta con l'obiettivo di dotare il paese di trasmettitori in grado di supportare la nuova rivoluzione tecnologica. Rispetto alle condizioni prebelliche, la situazione era molto migliorata. I risultati più evidenti emergono soprattutto nel Nord, più progredito economicamente. Non è un caso, infatti, che nell'ultimo quadrimestre del 1949 siano state scelte città come Torino e Milano per le prime dimostrazioni pubbliche⁹. I centri di queste due metropoli continuano ad essere coinvolti anche nell'aprile del 1952, momento in cui per la prima volta si effettuava

⁷ A. P. Lombardo, *Parla Ugo Gregoretti. Il profeta del design in tv*, "Artribune", 1 giugno 2015, rivista web, <<https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2015/06/intervista-ugo-gregoretti-autore-regista-presentatore-radio-televisione/>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

⁸ Con la consueta autoironia, Gregoretti ha riportato il fatto ripetutamente. Per averne conferma si rimanda a F. Abbate, *Gregoretti, io e la Rai*, "L'Unità", 28 marzo 2004.

⁹ I. Piazzoni, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci, 2014, p. 22.

la trasmissione, sempre in via sperimentale, di una programmazione giornaliera della durata complessiva di sei ore¹⁰. È nel corso di quell'anno che la televisione, pur sempre in una forma ancora embrionale, inizia ad assumere la connotazione che, con tutte le dissomiglianze del caso, la caratterizzerà fino ai giorni nostri, quale mezzo di comunicazione di massa a vocazione ricreativa, informativa e pedagogico-istruttiva. Nel dicembre del 1953, dopo mesi di prove tecniche, la televisione ha ormai collaudato le proprie trasmissioni sperimentali ed è pronta a fare il suo esordio ufficiale con l'arrivo del nuovo anno, più precisamente il 3 gennaio 1954. A quella data, la copertura di trasmissione sul territorio nazionale raggiunge circa il 34% della popolazione¹¹.

Assai distante dalle questioni tecnologiche, Gregoretti, con l'avvento ufficiale della tv, ha appena fatto in tempo a sistemarsi nella segreteria della direzione generale guidata da Salvino Sernesi, dove trascorre le prime settimane di lavoro familiarizzando con l'ambiente e sbrigando alcune semplici pratiche.

Il grande dibattito che stava accompagnando questa delicata fase di transizione tecnologica, non lascia indifferente la Chiesa, che già da tempo si era impegnata ad esercitare la propria influenza sui mezzi di comunicazione, con particolare riferimento alla radio e al cinema, per «rinvigorire – come osservato da Franco Monteleone – la diffusione della sua presenza in una società di massa»¹². L'idea di mantenere intatta la prerogativa di soggetto educativo popolare induce l'autorità religiosa a mettere in campo tutte le risorse necessarie per arginare il più possibile lo spirito laico e progressista in larga diffusione nel paese, convogliandolo verso finalità moralmente accettabili. Intuendone quindi il grande potenziale, la Chiesa cerca di dare sin da subito il proprio imprimatur al fenomeno televisivo.

È in questa rapida evoluzione storica, che intreccia il potere spirituale a quello dello Stato, che si verifica un fatto singolare che coinvolge inaspettatamente il neoassunto Gregoretti. Con l'ufficializzazione delle trasmissioni televisive la Chiesa si attiva per sollecitare i vertici RAI ad avanzare proposte in merito all'individuazione di un santo patrono della tv. La richiesta, particolarmente curiosa, viene formulata dal

¹⁰ F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2021, p. 273.

¹¹ AA.VV., *Dieci anni di televisione in Italia*, Roma, Rai, 1964, p. 339.

¹² F. Monteleone, *Storia della radio e della televisione in Italia. Costume, società e politica*, op. cit., p. 232.

Segretario di Stato pontificio, monsignor Giovanni Battista Montini, nonché futuro Paolo VI, per ordine di Pio XII, e giunge sulla scrivania di Sarnesi. Quest'ultimo, a causa delle numerose sollecitazioni di quel frenetico momento, non è però in grado occuparsene personalmente. Decide quindi di individuare una persona a cui affidare la delicata missione e pensa proprio a Gregoretti. Sarnesi era a conoscenza del fatto che quel ragazzo poco più che ventenne era riuscito ad entrare nell'azienda che dirigeva grazie ad una "spintarella", ma evidentemente ne aveva avuto sin da subito una buona impressione, ritenendolo adatto allo scopo.

Dopo una rapida convocazione per il conferimento di questo strano incarico, Gregoretti passa i giorni che seguono a documentarsi su numerosi libri a tema agiografico rimediati tramite l'ufficio dell'economato. È un momento di raccoglimento, quasi mistico, che si conclude con la lettura di uno dei passi dei Fioretti di Santa Chiara. Proprio qui si racconta un episodio che deve essergli parso assolutamente pertinente alla specificità del nuovo mezzo massmediatico. L'aneddoto che cattura l'attenzione di Gregoretti fa riferimento a quando la notte di Natale del 1252 Santa Chiara, bloccata in cella a causa di una grave infermità, riesce a vedere sulla parete antistante il suo letto la messa celebrata da Francesco all'interno della Basilica di Assisi. Tale visione, secondo Gregoretti, poteva considerarsi alla stregua di una trasmissione televisiva *ante litteram* in quanto l'evento fu visibile agli occhi della Santa in "presa diretta"¹³.

Convinto della propria intuizione stabilisce di sottoporla all'attenzione del direttore generale, il quale, divertito dall'idea, decide di accoglierla e di presentarla ufficialmente alla Santa Sede, pur serbandosi qualche timore sulle eventuali reazioni. Ricevuta la proposta, la Segreteria di Stato si affretta a replicare confermando il gradimento del Pontefice, non solo per la scelta di una figura molto amata dai fedeli, ma soprattutto per la motivazione, ritenuta pertinente e azzeccata. Anche se non si tratta di un incarico formale, Gregoretti assolve il compito affidatogli con sottile

¹³ A ricostruire la vicenda è lo stesso Gregoretti nella sua autobiografia, cfr. U. Gregoretti, *La storia sono io (con finale aperto)*, op. cit., pp. 78-80. La notizia è riportata anche in F. Abbate, *Roma. Guida non conformista alla città*, Roma, Cooper, 2007, pp. 268-269, e in A. Grasso, *Gregoretti e l'aneddoto su Santa Chiara, protettrice della tv*, "Corriere della Sera", edizione web, 9 luglio 2019, <https://www.corriere.it/19_luglio_09/gregoretti-l-aneddoto-santa-chiara-protettrice-tv-b36ff994-a266-11e9-b043-a64edc12ba66.shtml> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

intelligenza e la notizia ben presto si diffonde nei vari uffici dell'azienda, procurandogli una certa considerazione.

Nel 1954 Pio XII dichiara informalmente Santa Chiara patrona delle televisioni, sancendone ufficialmente la nomina qualche anno dopo, con il breve apostolico *Clarius explendescit* del 14 febbraio 1958, ritenendo quindi «opportuno porre questo ritrovato sotto una celeste protezione, che lo difenda dal male e ne favorisca l'uso retto e salutare»¹⁴. La Democrazia Cristiana, avendo compreso il grande peso che il nuovo mezzo di comunicazione è in grado di esercitare sugli spettatori, cerca di assicurarsene il controllo, sponsorizzando i manager cattolici più vicini al partito per i ruoli apicali dell'azienda. Sernesi, che fino a quel momento era riuscito a tenere fuori dalla RAI le pressioni politiche, è costretto, anche a causa delle forti ingerenze dei poteri ecclesiastici, a rassegnare le proprie dimissioni a ridosso delle elezioni politiche nazionali. Identica sorte tocca al presidente Cristiano Ridomi, sostituito dal suo vice Antonio Carrelli. A subentrare a Sernesi, indirizzato verso la guida dell'IRI, si preparava Giovan Battista Vicentini, già presidente dell'Azione Cattolica e persona altamente considerata dal Vaticano per i suoi trascorsi come amministratore delegato della Mulini Biondi e della Cereria Pontificia¹⁵.

Per la carica di amministratore delegato della RAI, invece, viene individuato Filiberto Guala, proveniente dal Movimento Laureati, anch'esso riferibile ai quadri dell'Azione Cattolica. Con la sua nomina viene contestualmente predisposta anche una delega di poteri dal Consiglio d'amministrazione alla sua figura, concentrando quindi in una sola persona amplissime e incondizionate facoltà gestionali¹⁶. In questo modo i vertici dell'azienda possono farsi interpreti delle esigenze della maggioranza politica del paese che, nonostante un risultato elettorale ben al di sotto delle aspettative, rimaneva nelle salde mani della DC. In egual misura, i nuovi

¹⁴ A. Grasso, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000, p. 73.

¹⁵ Sulle dinamiche politiche che coinvolsero i vertici aziendali della RAI in quel preciso periodo si veda F. Chiarenza, *Il cavallo morente. Trent'anni di Radiotelevisione italiana*, Milano, Bompiani, 1978, p. 67-69; F. Monteleone, *Storia della Rai dagli Alleati alla DC. 1944-1954*, Roma-Bari, Laterza, pp. 170-173.

¹⁶ Filiberto Guala è stato amministratore delegato dell'azienda dal 1954 al 1956. La sua gestione è particolarmente ricordata per i concorsi attraverso i quali entrarono in RAI molti giovani talenti, assunti col compito precipuo di "svecchiare" la programmazione televisiva. Fra questi si ricordano i cosiddetti "corsari" Umberto Eco, Gianni Vattimo, Furio Colombo, ma anche Angelo Guglielmi, Fabiano Fabiani, Emmanuele Milano e anche la regista Liliana Cavani, vedi A. Grasso, *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013, epub.

dirigenti si dimostrano alquanto solerti nell'intercettare le preoccupazioni provenienti dal Vaticano.

Questo mix di influenze favorisce una conduzione quasi assolutistica, volta a ridurre, se non a eradicare, le diverse componenti ideologiche e culturali che, nel corso della guida di Sernesi, erano riuscite a farsi largo. Allo stesso modo Vicentini, pur subordinato a Guala, unico e incontrastato *dominus* della politica aziendale fino al giugno 1956, introduce nella propria segreteria persone di sua fiducia, dando quindi libero mandato ai collaboratori del suo predecessore, fra i quali figurava anche Gregoretti. Quest'ultimo, che guardava con interesse al telegiornale anche grazie alla relazione instaurata con Vittorio Veltroni, che ne fu primo storico direttore, si vede inaspettatamente approvata la richiesta di trasferimento al settore dell'informazione. In quella redazione vi ritroverà alcuni dei nomi illustri della storia della RAI come Virgilio Sabel, Mario Soldati, Ugo Zatterin, Enzo Biagi e altri.

Il team costituito da questi validi redattori contribuì con grande professionalità a valorizzare il giornalismo e il documentarismo televisivo degli esordi, soprattutto nel primo delicato quinquennio di vita della tv, offrendo attraverso la realizzazione di sagaci inchieste uno spaccato quantomai immediato della società italiana del tempo e ancora oggi assai utile per comprendere quel delicato momento storico¹⁷.

1.c I servizi giornalistici e le prime inchieste

Approdato nel 1955 alla redazione del telegiornale, Gregoretti inizia a collaborare al programma *Semaforo*, una rubrica della durata di circa dieci minuti proposta al termine della lettura delle notizie della sera e all'interno della quale vengono mostrati vari aspetti del costume nazionale con piglio ironico e faceto. Questa formula ricalca un modello in via di diffusione anche in altri paesi esteri che prevede di inserire all'interno dello spazio informativo un contenitore culturale o di approfondimento. La trasmissione in questione, anche per il modo in cui viene impostata, anticipa alcuni dei tratti distintivi di un'altra fortunata trasmissione, la

¹⁷ Cfr. G. Gamaleri, *Teoria e tecniche delle comunicazioni di massa. Stampa, radio, televisione, new media*, Roma, Kappa, 2003, p. 185; A. Aprà, *Breve ma veridica storia del documentario. Dal cinema del reale alla nonfiction*, Alessandria, Falsopiano, 2017 p. 34.

rubrica *Controfagotto*, curata sei anni più tardi sempre da Gregoretti. In realtà già prima dell'avvento della tv erano state effettuate operazioni dai simili intenti, basti pensare al programma radiofonico *La giraffa*, in onda dal 1952 e affidato alle voci di Gianna Piaz e Roberto Berteà¹⁸. Nei piccoli servizi proposti al radioascoltatore, infatti, si possono identificare gli elementi germinali e distintivi di quelle esperienze televisive menzionate in precedenza, a riprova di quanto la televisione, pur essendo da sempre accostata per somiglianza al cinema, affondi in larga parte le proprie radici nel composito e stratificato background delle frequenze radio.

Tornando a *Semaforo*, il contributo di Gregoretti si registra nelle brevi inchieste filmate che, insieme a quelle di altri colleghi come Emilio Ravel, vanno a costituire il singolo numero. Ogni puntata, solitamente, veniva introdotta da Mino Guerrini¹⁹, il quale nelle vesti di conduttore improvvisato – egli viene infatti colto in flagrante dalla telecamera mentre sta compulsando la macchina da scrivere – illustra al pubblico l'argomento del giorno²⁰. La trasmissione è andata in onda a partire da martedì 3 maggio 1955 con una cadenza settimanale, più o meno regolare, ed è proseguita fino al novembre dello stesso anno. Presentando la prima puntata, il “Radiocorriere”, l'organo di informazione della radio e della televisione italiana, riporta nella programmazione la seguente didascalia: «dieci minuti di attualità settimanale su chi è arrivato nella Capitale e chi ne è partito»²¹, per poi omettere qualsiasi altra descrizione per il resto delle puntate. In tal modo si potrebbe giungere alla conclusione che l'obiettivo del rotocalco fosse esclusivamente focalizzato su Roma, ma nel corso dei mesi esso percorre ampiamente lo stivale giungendo, ad esempio, a Capri, a Pompei, al Lido di Ostia e in altri luoghi. Nell'antologia *Questo è il mio paese*, un compendio dei lavori televisivi di Gregoretti curato dallo stesso autore per Rai Trade nel 2001, è proprio l'autore a raccontare alcuni aneddoti su questa esperienza. In particolare, nel servizio dedicato alla condizione balneare

¹⁸ C. Ferretti, U. Broccoli, B. Scaramucci, *Mamma RAI. Storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, Firenze, Le Monnier, 1997, p. 138.

¹⁹ Mino Guerrini, che verosimilmente conosce Gregoretti per la prima volta in questa occasione, è un personaggio cruciale nella carriera di Gregoretti, soprattutto, come si vedrà, nel momento del passaggio dietro la macchina da presa cinematografica. Per approfondire il profilo di Guerrini si rimanda a C. Grizzaffi, R. Moccagatta (a cura di), *Mino Guerrini. Storia e opere di un arcitaliano*, Milano, Mimesis, 2021.

²⁰ G. B. Bernardi, *Semaforo*, “Radiocorriere”, a. XXXII, n. 47, 20-26 novembre 1955, p. 33.

²¹ La didascalia è riportata nella programmazione delle ore 20.50 del giorno martedì 10 maggio 1955, “Radiocorriere”, a. XXXII, n. 19, 8-14 maggio 1955, p. 23.

ostiense, il regista racconta come, nel soffermarsi sugli atteggiamenti goffi di un panciuto signore, sia stato sviluppato un prototipo della cosiddetta carrellata a precedere con mezzi assolutamente rudimentali, anticipando uno degli esempi più citati nella storia del cinema mondiale come quello realizzato nel film *A bout de souffle* (1960) di Jean-Luc Godard. Per mettere in scena la camminata del soggetto, spiega Gregoretti, è stato posto in essere un artigianale espediente attraverso il posizionamento dell'operatore, armato di una Paillard a molla 16mm, sulla testa di una scopa in paglia, trainata secondo l'esigenza della ripresa. In questa rubrica, dunque, emergono scorci della vita italiana anche geograficamente distanti, ma assai affini dal punto di vista del carattere sociale e culturale, resi godibili attraverso una satira genuina rivolta ai costumi e alle abitudini di un intero popolo²².

Il 1955 è per Gregoretti anche un anno di inchieste indipendenti, realizzate sempre per conto del telegiornale, ma proposte al pubblico separatamente da esso, come attesta la programmazione delle trasmissioni. Il 30 dicembre del 1955 realizza un servizio dal titolo *L'Europa a Napoli*, forse con l'idea di omaggiare la città nella quale egli aveva trascorso la sua adolescenza. Il modello è quello della breve inchiesta, assai sfruttato da Gregoretti nel corso degli anni Cinquanta e non solo. L'autore racconta dell'impegno culturale napoletano, incarnato da una elevata tradizione del pensiero i cui riferimenti vanno da Vico a Benedetto Croce, che mira a rinnovare in senso moderno e progredito, quindi "europeo", le strutture sociali della città.

La cultura partenopea ritorna anche in un servizio composto qualche mese più tardi e andato in onda il 10 maggio del 1956. Con *I nordici del golfo* Gregoretti, questa volta affiancato da Carlo Mazzearella, racconta il singolare fenomeno che ha spinto molti frequentatori stranieri del golfo di Napoli, e del sud Europa in generale, a trattenervisi per qualche tempo, se non per molti anni, o addirittura per tutta la vita. In questo servizio, che scruta anche gli anfratti più segreti dell'isola di Capri, si intrecciano le storie di scandinavi, tedeschi e russi che, richiamati per diverse ragioni in queste terre, hanno condotto esperienze dal profondo significato umano,

²² Si veda la puntata *La scoperta*, facente parte del primo numero dell'antologia *Questo è il mio paese* curata da Ugo Gregoretti nel 2001 e pubblicata in sette DVD da Rai Trade.

inseguendo chi la letteratura, chi l'arte, chi praticando un mestiere e chi anche solo per godere del paesaggio e del suo mite clima.

Di quello stesso anno è anche un servizio fra i più ricordati di quella parentesi professionale di Gregoretti, *Piazza San Marco*, un ritratto della durata di quindici minuti, andato in onda il 3 ottobre in seconda serata, di una delle piazze più belle e suggestive del mondo. A Venezia Gregoretti tenta di riassumere una giornata tipica nella piazza, presentando gli aspetti meno conosciuti del luogo e proponendo al pubblico, come al solito, un collage di situazioni e personaggi dal sapore mordace e sarcastico. In apertura la voce fuori campo commenta la presenza di un ubriaco, impersonato dallo stesso autore, che si aggira di mattino presto nella piazza affollata di piccioni. Gregoretti nel corso del servizio interpreta anche il divertente ruolo di un giovane playboy italiano alle prese con una turista tedesca, goffamente abbordata con un maccheronico *pastiche* linguistico.

Non è infrequente, in quel periodo, il ricorso a brevi interventi della gente del posto. Tali testimonianze non erano del tutto improvvisate, ma venivano concordate in via preventiva insieme all'autore, il quale si occupava personalmente di istruire su gesti e intonazione le proprie comparse²³. Tale modo di procedere, a ben guardare, non è distante da una certa prassi che ha caratterizzato il cinema neorealista, che sovente è ricorso all'utilizzo di attori non professionisti, presi "dalla strada" e preparati appena per le scene da girare. L'influenza di questa stagione culturale è evidente anche nella grammatica delle immagini. Le inquadrature e il montaggio supervisionati da Gregoretti risentono infatti della lezione dei grandi maestri del Neorealismo. I suoi servizi, per impostazione e contenuto, dimostrano un profondo debito nei confronti del linguaggio cinematografico e, in questo senso, contribuiscono a rivelare il potenziale del giovane autore, in grado non solo di confrontarsi agevolmente con tematiche diverse e tutt'altro che scontate, ma di farlo soprattutto in una chiave nuova e attualizzante. Ciò che emerge con forza da questi lavori, quindi, è una inconfondibile autorialità, cioè uno stile ben riconoscibile, determinato sia da un approccio semiserio agli argomenti, sia dal ritmo funzionale

²³ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., pp. 208-209.

e godibile delle immagini. Questo atteggiamento rimarrà invariato nel corso di quella decade.

Nel 1957 Gregoretti trasforma i propri servizi giornalistici in inchieste realizzate secondo lo schema del documentario, rivolgendo un'attenzione particolare alle tematiche ambientali. A marzo di quell'anno viene trasmesso il reportage dal titolo *Il lago malato*, riguardante le condizioni precarie del lago Trasimeno in Umbria. A giugno, con *Argini contro la paura*, propone al pubblico televisivo un toccante resoconto sulla lunga e faticosa opera di ricostruzione che è seguita all'alluvione che colpì la città di Salerno e le zone limitrofe nel 1954. In ottobre, infine, viene presentato *Dall'Adige al Garda*, un documentario che si snoda lungo il percorso fluviale delineato nel titolo, intercettando le popolazioni che vi risiedono. Nel complesso queste opere sono pregevoli e confermano la dote del loro autore, ampiamente valorizzata nel corso degli anni, di acuto e raffinato osservatore della realtà. Più precisamente, Gregoretti manifesta una singolare abilità di penetrare all'interno delle questioni del proprio tempo e di riproporle al pubblico con delicatezza e garbo, anche con un pizzico di ironia se l'argomento lo consente, sospendendo il proprio giudizio per favorire le libere opinioni degli osservatori, ai quali non devono essere imposti condizionamenti.

Il 1958 è ancora un anno di servizi giornalistici, ma l'attenzione di Gregoretti sembra virare anche su altre tematiche, come suggerisce un significativo contributo che egli realizza per la rete. Con *La Settimana Santa*, un'opera che intende mostrare le scene della passione di Cristo nella tradizione popolare italiana, l'autore intraprende un confronto su alcuni aspetti della vita religiosa del paese. Andato in onda il sabato di Pasqua con una durata circa di trenta minuti, questo lavoro ripercorre le tappe di Gesù attraverso la rievocazione che ne viene fatta in alcuni paesini italiani della penisola, partendo dall'inclinazione del capo del Cristo sulla croce, scena ripresa nella frazione piemontese di San Bernardo di Carmagnola (comune di Carmagnola, in provincia di Torino), per arrivare fino alla crocefissione ricostruita ad Assoro, in Sicilia, nella provincia di Enna.

Questa produzione, che due anni più tardi riceverà la menzione onorevole nella sezione documentario del premio internazionale promosso dall'UNDA

(Associazione Cattolica Internazionale per la Radio e la Televisione)²⁴, offre anche la possibilità di condurre qualche riflessione in più sui mezzi attraverso cui venivano preparati generalmente i servizi. Pur essendo destinati al pubblico della televisione, essi erano perlopiù ripresi in esterno, quindi venivano generalmente realizzati in pellicola. Una scheda relativa a tale produzione, edita dalla RAI e redatta in lingua francese, offre sul punto alcune informazioni²⁵. In essa si rileva che Gregoretti, per le riprese, ha utilizzato una macchina da presa Arriflex 16mm e una pellicola di negativo Ferrania S/2. Allo stesso modo il suono, che in questo caso comprende anche il commento musicale originale di Gino Peguri²⁶, è stato registrato su nastro magnetico di 16mm. Ciò spiega come questi lavori siano stati conservati fino ad oggi e siano ancora reperibili. Nella televisione delle origini, infatti, non era prevista, se non in rari casi, la registrazione dei programmi mandati in onda in diretta. Fino al 1958 la tecnologia dell'epoca non era ancora abbastanza sviluppata da prevedere l'archiviazione delle riprese effettuate con il mezzo elettronico, se non attraverso espedienti primitivi e di scarsa qualità, come attesta l'uso del vidigrafo, una particolare cinepresa posta davanti ad un teleschermo che imprimeva su pellicola ciò che veniva trasmesso nel monitor²⁷. Per tale ragione l'assetto operativo di cui sopra, s'intuisce, fu utilizzato da Gregoretti anche per i lavori precedenti e, con tutte le varianti del caso, sarà il sistema attraverso cui continuerà a lavorare in RAI in quel frangente. L'apparecchiatura in dotazione,

²⁴ La premiazione del III Incontro Internazionale di Televisione promosso dall'UNDA si è svolta a Montecarlo dal 15 al 21 febbraio 1960 assegnando i seguenti riconoscimenti: primo premio nella sezione documentario all'opera *I fratelli del deserto* (1959) di Fabiano Fabiani; menzione onorevole al documentario *La Settimana Santa* (1958) di Ugo Gregoretti; menzione onorevole al dramma *Giovanna di Lorena* (1959) diretto da Mario Ferrero. Si veda *Un premio internazionale al documentario «I figli [rectius: fratelli] del deserto»*, "Radiocorriere", a. XXXVII, n. 10, 6-12 marzo 1960, p. 19.

²⁵ Si tratta di un breve fascicolo editato dalla redazione del telegiornale della RAI in lingua francese, probabilmente redatto per i colleghi della stampa transalpina convenuti per visionare il servizio; il documento è stato rinvenuto presso l'archivio del Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo, vedi Appendice 3.

²⁶ Per una ricognizione complessiva sulla modalità tecniche di registrazione del video G. M. Corazza, S. Zenatti, *Dentro la televisione. Strumenti, tecniche e segreti della tv*, Roma, Gremese, pp. 194-208.

²⁷ Gino Peguri, nato a Thiene il 3 luglio 1929, è stato un compositore italiano molto attivo nella realizzazione dei commenti musicali delle prime trasmissioni televisive e per Gregoretti ha composto e curato il commento musicale di numerosi servizi televisivi di quel periodo. Nel corso della carriera Peguri ha anche realizzato svariate colonne sonore per il cinema. Per un breve profilo E. Comuzio, *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2004, pp. 680-681.

quindi, suffraga *a fortiori* l'interpretazione che induce a valutare lo stile di Gregoretti più cinematografico che televisivo. In questo senso, non è improprio considerare questi anni di lavoro giornalistico e di inchiesta come un grande apprendistato volto a corroborare la preparazione necessaria per il passaggio dietro la macchina da presa del grande schermo che avverrà non molti anni dopo²⁸.

Altri servizi interessanti del 1958 sono *XXIV maggio 1915*, un approfondimento storico sull'entrata in guerra dell'Italia nel primo conflitto bellico mondiale, e *Italiani in Brasile*, un articolato reportage che si è potuto avvalere anche dell'ospitalità del presidente Juscelino Kubitschek, il cui obiettivo era «cogliere alcuni aspetti significativi della nostra emigrazione in quel paese, e di inserirli in un panorama più vasto – necessariamente frammentario – delle grandi prospettive di sviluppo che si offrono alla confederazione brasiliana nell'attuale fase di decisiva riorganizzazione economica»²⁹.

Nel corso dell'estate cura un numero della rubrica di approfondimento giornalistico intitolata *Un campanile alla volta*, «nata per illustrare le minori città italiane oggi in fase di sviluppo»³⁰. Insieme a colleghi come Giulio Morelli, Giuseppe Sala, Romolo Marcellini, Francesco De Feo, Fiorenzo Serra, che ricostruiscono la vita di piccole cittadine quali Palestrina, Crema, San Benedetto del Tronto, Gubbio, Porto Torres, Gregoretti penetra nella laboriosa quotidianità di Castellamare di Stabia, mostrandone diversi momenti di vita: l'impegno di manovali e operai all'interno del cantiere della navalmeccanica, tra i più vetusti del mediterraneo, il frenetico via vai di avventori nel centro termale cittadino e, infine, la riscoperta archeologica da parte di un preside di liceo dell'antica Stabia.

Di inizio ottobre è invece *La litoranea di Ulisse*, un servizio sulla strada regionale ancora oggi nota come Via Flacca, in quanto attribuita al censore Lucio Valerio Flacco che la inaugurò nel 184 a.C. Le immagini ripercorrono il tratto che collega,

²⁸ «Attraverso quest'esperienza televisiva scoprii il mondo, le persone, i poveri, i non poveri, gli italiani di tutti i tipi e me ne innamorai. E avendo l'ambizione di fare il cinema propriamente detto, inventai allora, sempre con gran dispetto dei miei capi e capetti, un ibrido: perché nei miei servizi c'era l'informazione giornalistica però c'era anche un elemento di drammaturgia campale inventata lì per lì, che diventava racconto filmico. Io volevo documentare, ma in realtà volevo soprattutto raccontare», P. Donnarumma, *L'altra storia di Ugo Gregoretti*, "TerraNullius" 27 gennaio 2015, p. 3.

²⁹ *Italiani in Brasile*, "Radiocorriere", a. XXXV, n. 22, 1-7 giugno 1958, p. 12.

³⁰ G. Cane, *Un campanile alla volta: Porto Torres*, "Radiocorriere", a. XXXV, n. 33, 17-23 agosto 1958, p. 12.

nella provincia di Latina, le città di Terracina e Gaeta. Soltanto al termine dell'anno lo sguardo di Gregoretti tornerà ad insistere sulle festività religiose, soffermandosi in modo particolare sulla natività con *Buon Natale ovunque tu sia*, un lungo servizio che ogni anno viene trasmesso la sera della vigilia e che mette in scena «una serie di personaggi, incontri, ambienti, episodi colti della cronaca quotidiana e naturalmente intonati alla notte natalizia»³¹, come, nel caso di Gregoretti, gli zampognari abruzzesi in visita a Milano, i minatori sardi che festeggiano nel sottosuolo e la rappresentazione del presepe vivente che da tempi lontani ha luogo a Greccio, nell'alto Lazio. Sempre in riferimento al Natale, l'anno successivo allestisce *Quanno nascette o' ninno a Bettalemme*, e nel 1960, insieme a Giuseppe Lisi, Carlo Mazzarella, Emmanuele Milano e Giovanni Salvi, interviene nell'inchiesta collettiva dal titolo *Natale nel mondo*, una raccolta di pezzi che illustrano le varie celebrazioni del Natale nelle diverse zone del globo, dal nord Europa al centro dell'Africa. Gregoretti, nella puntata, rimane in Italia per raccontare la funzione della venuta della Santa Casa della Madonna da Nazareth a Loreto celebrata dai frati del Santuario.

Nel 1959 l'autore lavora a dei servizi illustrativi, volti a spiegare e rendere maggiormente comprensibili ai teleutenti determinati argomenti del vivere comune. Fra questi, se ne ricordano due confezionati a quattro mani. Nel febbraio, con Antonio Spinosa, realizza un servizio dal titolo *Come pagano le tasse gli italiani* e in luglio, attraverso una serie di quattro puntate preparate in collaborazione con Aldo Salvo, noto al pubblico per i suoi documentari radiofonici, si occupa di presentare le novità introdotte dal quadro legislativo sul codice stradale con *La legge della strada*.

In quegli anni il ritmo di crescita degli abbonamenti televisivi, nonostante l'alto costo delle apparecchiature (che infatti alimentava un ascolto collettivo sia privato che pubblico), è rapidissimo e va di pari passo con la copertura di trasmissione sul territorio nazionale, la quale, al termine del 1959, si avvale di 354 impianti che servono circa il 95,5% della popolazione italiana³². Questo progresso tecnologico, come ovvio, non prescinde dalla congiuntura del cosiddetto “miracolo economico”,

³¹ *Buon Natale ovunque tu sia*, “Radiocorriere”, a. XXXV, n. 51, 21-27 dicembre 1958, p. 14.

³² AA.VV., *Dieci anni di televisione in Italia*, op. cit., p. 347.

ovvero quel periodo che contribuì a migliorare strutturalmente il tenore di vita degli italiani. Nel loro piccolo, i servizi curati da Gregoretti rispecchiano egregiamente, all'interno di una proposta sempre più variegata (che abbraccia musica, balletto, teatro, fiction, varietà, informazione, sport), la volontà della RAI di incidere sulla trasformazione del paese concentrandosi anche su rubriche divulgative volte a formare e a sensibilizzare il senso civico del pubblico, così come, d'altro canto, hanno contribuito al recupero scolastico dei teleudenti sprovvisti di istruzione programmi ancora ricordati come *Telescuola* (1958) e *Non è mai troppo tardi* (1960)³³.

Dopo un lustro di attività intensa, Gregoretti inizia ad essere un nome abbastanza conosciuto nell'ambiente televisivo. Le sue realizzazioni sono apprezzate dai direttori della rete e dal pubblico, come conferma la sua continua presenza sui palinsesti. Ciò che contraddistingue il suo lavoro è il progressivo appropriarsi di un linguaggio ironico, divertente e mai volgare, orientato a tratteggiare satiricamente i molteplici aspetti del costume nazionale.

Il 1960, in questo senso, è un anno che prelude alla fortunata stagione delle rubriche di costume, strutturata attraverso un format che si presenta ai telespettatori meno istituzionale e più diretto. Con i due numeri di *Caccia al quadro (Il mestiere dell'antiquario e La fabbrica delle occasioni)*, trasmesso il 3 e il 10 febbraio, il suo sguardo indugia sul movimentato mercato d'antiquariato e sulle sue contraddizioni. Tale contributo, partorito in seno a quel grande laboratorio di idee che fu la sezione "Documentari e inchieste" del telegiornale allora diretto da Leone Piccioni, nasce infatti con l'idea di proporre un racconto dell'arte ben diverso dal freddo modello accademico. A riprova di quanto sostenuto in precedenza, quindi, sono utili le osservazioni di Cecilia Penati, la quale afferma che tale prodotto, nella sua unicità, «presenta forti elementi di costruzione formale, che vanno ben oltre un'impostazione puramente documentaria e lo avvicinano alle logiche della fiction, con la costruzione ironica e insistita dei personaggi (il falsario "pataccaro" di via Margutta, il marchese compratore, l'esperto del tribunale antiquario), l'utilizzo

³³ Sulla funzione educativa svolta dalla RAI cfr. L. Bravi, *La televisione educativa in Italia. Un percorso di storia sociale dell'educazione*, Roma, Anicia, 2021.

della *voice over*, che funziona a tratti anche come controcanto parodico, e la colonna sonora jazz»³⁴.

Altri lavori del 1960 che si ricordano sono *Trentadue da difendere*, un servizio di divulgazione scientifica realizzato in occasione della terza giornata stomatologica nazionale, *Donne in cammino*, un ritratto sull'emancipazione femminile nel mondo curato insieme a Luciana Giambuzzi (trasmesso il 25 aprile, nel secondo intervallo dell'opera teatrale in tre atti *Quando i pulcini cantano* di Arnaldo Boscolo), e *Viaggio in Africa occidentale*³⁵. A coronare un anno di fatiche, come si vedrà, è la vittoria al Prix Italia con il documentario *La Sicilia del Gattopardo*, un'opera complessa e di notevole significato culturale, identificata dallo stesso Gregoretti, anche negli ultimi anni di vita, come una delle realizzazioni più riuscite della sua intera carriera.

1.d L'affermazione con il documentario: *La Sicilia del Gattopardo*

Dal momento della sua assunzione in RAI, Gregoretti lavora per circa cinque anni nell'alveo della redazione del telegiornale, alla cui guida si succedono nell'ordine Vittorio Veltroni, Massimo Rendina e Leone Piccioni³⁶. Nel corso di questa prima parentesi professionale, come si è visto, egli riesce a farsi notare attraverso servizi acuti e intelligenti che gettano il loro sguardo sulle più disparate tematiche di attualità. Siamo ancora in un momento in cui Gregoretti non appare nel video e solo di rado presta la propria voce per il commento fuori campo dei suoi lavori, affidato solitamente ad annunciatori, doppiatori cinematografici o attori della prosa radiofonica come Francesco Sormano, Ivo Garrani o Renato De Carmine, la cui intonazione era evidentemente giudicata più consona e familiare per il pubblico di allora. Per tale ragione alla fine degli anni Cinquanta la notorietà di Gregoretti è

³⁴ C. Penati, *Teleschermi d'arte. Per una storia dei programmi sull'arte nella tv italiana*, in A. Grasso, V. Trione (a cura di), *Arte in tv. Forme di divulgazione*, Monza, Johan & Levi, 2014, epub.

³⁵ *Viaggio in Africa Occidentale* rappresenta il secondo reportage estero di Gregoretti dopo *Italiani in Brasile*. Gregoretti si recò con l'operatore Adriano Maestrelli nelle ex colonie francesi nord-occidentali per esaminare gli sviluppi del referendum di adesione alla Communauté française, soffermandosi anche sulla decisione della Guinea di non affiliarsi.

³⁶ Sugli sviluppi dell'organizzazione aziendale della RAI di quegli anni si rimanda a F. Chiarenza, *Il cavallo morente. Trent'anni di Radiotelevisione italiana*, op. cit., pp. 81-103.

esclusivamente circoscritta alle sole inchieste, promosse dal settore informazione, di cui egli appare esclusivamente come autore e curatore.

Il primo vero scatto importante avviene nel 1960, anno in cui realizza *La Sicilia del Gattopardo*, un documentario di circa quarantacinque minuti che segna una svolta cruciale nella sua carriera e che, al contempo, rappresenta un grande successo editoriale per la RAI, che di tale opera promuove la produzione. Il mediometraggio è infatti tra le opere vincitrici della dodicesima edizione del prestigioso Prix Italia, uno dei più importanti concorsi radiotelevisivi internazionali del momento. Il premio, istituito a Capri nel 1948 per iniziativa della radio italiana, nacque proprio col fine di favorire un maggiore scambio tra i paesi partecipanti, sia per arginare l'annoso problema della veloce deperibilità dei prodotti radiotelevisivi, sia per dimostrare come attraverso questi mezzi di comunicazione fosse possibile la ricerca di un codice espressivo artistico e autonomo.

L'edizione del 1960 si svolge il pomeriggio del 10 ottobre nell'aula magna dell'Università di Trieste. Nel corso della solenne cerimonia, officiata dal Magnifico Rettore Agostino Origone, intervengono molte personalità di spicco del panorama politico e televisivo, come l'onorevole Lorenzo Spallino, ministro delle Poste e delle Telecomunicazioni, il sindaco della città Mario Franzil, il Presidente RAI Antonio Carrelli e l'amministratore delegato RAI Marcello Rondinò. Le opere in gara nella sezione del documentario televisivo sono addirittura tredici, e la giuria, composta dai responsabili dei maggiori enti radiotelevisivi del mondo, viene chiamata a effettuare la selezione all'interno di una variegata proposta. Dopo attente valutazioni, gli esperti, esprimendosi a maggioranza, scelgono di premiare il documentario di Gregoretti per la sua elevata qualità e per il significativo valore culturale dei fatti mostrati. Al regista, già gratificato oltre ogni aspettativa, è conferito anche un cospicuo premio in denaro pari a 14.500 franchi svizzeri³⁷.

Nel frattempo la stampa italiana accoglie molto positivamente la scelta dei giudici, come attestano i toni entusiastici e le parole di elogio spese nei confronti de *La Sicilia del Gattopardo*, non solo per l'orgoglio di un riconoscimento assegnato ad un connazionale (l'ultimo fu Carlo Alberto Chiesa nel 1958 con *L'isola di*

³⁷ Un servizio illustrativo completo sull'edizione del Prix Italia 1960 si rintraccia in G. Cane, *Premio Italia 1960*, "Radiocorriere", a. XXXVII, n. 43, 23-29 ottobre 1960, pp. 3-4.

Favignana), ma soprattutto per il pregevole livello estetico e tecnico rivelato dall'opera e ampiamente sviscerato nelle puntuali analisi dei giornalisti³⁸.

La vittoria in questa prestigiosa manifestazione determina un nuovo corso nella carriera di Gregoretti, il cui talento, ampiamente tratteggiato ed esaltato nelle pagine dei maggiori quotidiani nazionali, giunge ad una piena e più completa consacrazione appena un mese dopo, con il passaggio sul piccolo schermo del documentario. Attraverso l'ampia diffusione, con repliche anche nel corso del 1961, Gregoretti riesce definitivamente ad affermarsi come uno dei più validi autori televisivi del panorama culturale nazionale³⁹.

Messa a fuoco l'importanza di tale realizzazione, è interessante ora entrare più nel dettaglio, al fine di comprendere meglio le intenzioni che hanno orientato il regista sulla scelta della materia trattata, sui modi realizzativi e sugli obiettivi prefissati dell'operazione. Già dal titolo del documentario si coglie in modo inequivocabile il riferimento e la fonte d'ispirazione: al centro di questo progetto è infatti *Il Gattopardo* di Giuseppe Tomasi di Lampedusa, una delle opere della letteratura italiana più rilevanti del Novecento. Tomasi, come noto, discendeva da una famiglia della nobiltà siciliana, legata ai principi di Lampedusa e ai duchi di Palma di Montechiaro, e il suo romanzo (l'unico che compose in quanto non era uno scrittore di professione) racconta, attraverso la storia della famiglia aristocratica dei Salina, gli stravolgimenti politici e sociali che la Sicilia subì durante gli anni dell'unificazione italiana. Protagonista del romanzo è il principe Don Fabrizio Salina, figura ispirata al bisnonno dello scrittore, Giulio Fabrizio Tomasi, meglio

³⁸ Scrive Sergio Surchi su "La Nazione": «il documentario resta comunque una prova non solo di coraggio e di passione, ma anche di studio di applicazione 'tecnica' a una difficile, quasi insondabile creatura poetica», S. Surchi, *La «Sicilia del Gattopardo»*, "La Nazione", 16 novembre 1960; o ancora Gian Franco Venè su "A.B.C.": «è nel suo genere un piccolo capolavoro. Non si tratta di un documentario vero e proprio, bensì d'un lungometraggio televisivo dedicato all'illustrazione critica più che aneddotica, di un libro famosissimo», G. F. Venè, *Il Gattopardo morde ancora in Sicilia*, "A.B.C.", 18 novembre 1960; o anche Gaspere Gozzi che su "La Tribuna del Mezzogiorno" osserva come dal documentario sia emerso «uno stile senza retorica, costruito su di un senso acuto della realtà, da un uomo che ha evidentemente una delle doti fondamentali per narrare per immagini: occhi che sanno vedere ciò che è importante, vedere e restituircelo con tutta la carica di emozione che hanno provato. Per questa sua capacità possiamo ben dire che Gregoretti ha giustamente meritato il Premio che ha coronato le sue fatiche», G. Gozzi, *La Sicilia 'vera' di Ugo Gregoretti*, "La Tribuna del Mezzogiorno", 28 novembre 1960.

³⁹ In quello stesso anno, più precisamente il 22 maggio, Gregoretti ottiene l'iscrizione all'Albo dei giornalisti professionisti di Roma. In sede di Appendice 1 Tab.1 è possibile vedere una copia della notifica.

conosciuto col soprannome di “gattopardo” per via del felino rampante effigiato nello stemma araldico della casata. È stato osservato come l’autore del romanzo, nel vergare le proprie pagine, abbia compiuto una completa identificazione con questo personaggio, prestandogli propri caratteri, sensazioni e pensieri.

Il romanzo fu pubblicato postumo nel 1958 e divenne presto un caso internazionale in ragione di una singolarissima avventura editoriale, tuttora considerata come una delle più suggestive del secolo scorso. Tomasi, infatti, non conobbe mai la fortuna della sua opera. Prima di morire si era molto prodigato per sottoporre il proprio dattiloscritto ad alcune importanti case editrici come Mondadori e Einaudi, ma in entrambi casi la sua proposta fu rifiutata. L’autore lasciò la vita terrena con il rimorso di aver scritto pagine destinate a un eterno oblio e mai avrebbe immaginato che la sua fatica letteraria, tradotta oggi in oltre venticinque lingue, potesse diventare un caposaldo imprescindibile della nostra letteratura⁴⁰.

Il libro giunse alla pubblicazione quasi fortuitamente. Attraverso una serie di conoscenze la moglie di Tomasi, principessa Alexandra Wolff-Stomersee, era riuscita a far recapitare il dattiloscritto alla traduttrice e scrittrice Elena Croce, figlia del noto filosofo, la quale però non diede più che un’occhiata a quell’incartamento. Alcuni mesi dopo, Elena Croce ebbe però l’occasione di proporre il testo a Giorgio Bassani, interessato a nuove segnalazioni editoriali da parte di amici per la collana “I contemporanei” di Feltrinelli di cui era stato da poco nominato responsabile. Bassani si accorse immediatamente di avere tra le mani un’opera di grande valore e, nonostante il dattiloscritto de *Il Gattopardo* gli fosse giunto con il suo autore ormai scomparso, cercò di mobilitarsi per pubblicarlo, facendo alcuni interventi sul testo. Grazie al suo interessamento l’editore Feltrinelli pubblica il romanzo nel 1958, in una prima tiratura ridotta di solo 3.000 copie. Il successo è immediato e clamoroso, tanto che nel 1959, sempre su iniziativa di Bassani, il romanzo viene presentato al Premio Strega, dove trionfa in modo assolutamente inaspettato superando anche la non semplice concorrenza de *La casa della vita* di Mario Praz. La singolare vicenda editoriale rende questo libro un caso internazionale,

⁴⁰ Per approfondire le dinamiche editoriali de *Il gattopardo* si veda il saggio di G. C. Ferretti, *La vicenda editoriale del «Gattopardo»*, in *Mito e letteratura. Studi offerti ad Aulo Greco*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 291-303.

consentendo fra l'altro a Feltrinelli di godersi un successo di vendite mai realmente sperato⁴¹.

In seguito a tale clamorosa popolarità la provincia agrigentina (dove si trova Palma di Montechiaro, la città che nella finzione letteraria viene chiamata Donnafugata) diviene meta di studiosi, fotografi e giornalisti, i quali accorrono per vedere dal vivo i luoghi sommamente affrescati nelle pagine del racconto. Una volta giunti, però, vengono accolti dall'incertezza più totale perché del tutto ignote sono le fonti d'ispirazione cui era ricorso l'autore per comporre la sua storia. Nascono a tal proposito polemiche e accesi dibattiti, soprattutto tra chi affermava che le scene del romanzo avessero un fondamento reale e chi, al contrario, sosteneva che quanto descritto non foss'altro che il frutto dell'immaginazione dello scrittore.

L'eco di queste aspre argomentazioni giunge anche a Gregoretti, il quale, incuriosito dalla vicenda, medita di affrontare l'argomento proponendo alla RAI la realizzazione di un documentario su questa articolata vicenda letteraria. Il mandato – racconta Gregoretti – gli viene conferito da Antonio Piccone Stella, all'epoca direttore centrale dei servizi giornalistici, in uno scenario del tutto particolare e inedito: il giovane Gregoretti ottiene il placet proprio nel giorno del suo matrimonio con Fausta Capece Minutolo, celebrato a Napoli il 28 aprile 1960⁴². Qualche settimana dopo sarebbe approdato in Sicilia per iniziare i lavori. L'idea è quella di realizzare non un documentario asettico e schematico, ma un appassionante racconto per immagini che sviluppi una linea narrativa su tre livelli differenti strettamente connessi tra loro, offrendo quindi una triplice prospettiva: quella dei personaggi del racconto e in particolare di Don Fabrizio, quella dell'autore e della genesi del romanzo e, infine, quella dei luoghi e delle dimore a esso collegate⁴³.

Dopo essere arrivato in Sicilia nell'estate di quell'anno accompagnato da una troupe di operatori e tecnici, Gregoretti capisce che il primo passo fondamentale per la sua ricostruzione è quello di avvicinare la vedova dello scrittore, non solo per ricevere una formale autorizzazione per l'iniziativa, ma anche per conoscere più da

⁴¹ G. Lanzi Tomasi, *Le avventure del Gattopardo*, "Il Sole 24 Ore online", 8 luglio 2011, <http://www.ilsole24ore.com/art/commenti-e-idee/2011-07-08/avventure-gattopardo-063858_PRN.shtml> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

⁴² O. Guerrieri, *Gregoretti a nozze col Gattopardo*, "La Stampa", 21 agosto 1995.

⁴³ Per comprendere meglio questa tripartizione narrativa si rimanda a S. G. Biamonte, *Tre storie parallele in «Sicilia del Gattopardo»*, "Il Giornale d'Italia", 16 novembre 1960.

vicino i particolari rilevanti legati al marito e alla sua opera letteraria. Fino a quel momento, infatti, tutti coloro che tentavano di approfondire questa vicenda si scontrarono con l'assoluto riserbo dei familiari, diffidenti e gelosi custodi della memoria di Tomasi. Nonostante le iniziali difficoltà, Gregoretti riesce ad entrare nelle grazie della principessa per via della discendenza aristocratica della novella sposa Fausta. L'appartenenza della signora Gregoretti alla famiglia napoletana dei Capece Minutolo predispone alquanto favorevolmente la vedova di Tomasi alle visite di quel giovane giornalista. Dopo svariati incontri, anche se non tutti proficui – come rammenta l'autore – a causa dell'incostanza della nobile, viene finalmente concessa l'autorizzazione per procedere con le riprese⁴⁴. Così scrive Gregoretti nelle note introduttive al suo documentario:

Quando siamo giunti in Sicilia questa ridda di ipotesi e di contrasti filologici non era ancora cessata, ma contro di essa si era elevata, come una diga, pateticamente inascoltata, la vedova dello scrittore, la principessa Alessandra di Lampedusa, nata baronessa Wolff Stomersee, che affermava di essere la sola persona a conoscenza delle cose. «Non esiste nulla nella realtà di quello che mio marito ha scritto» sosteneva la principessa nei tre colloqui che abbiamo avuto con lei nella penombra della libreria di casa Tomasi. «Gli interni di Villa Salina sono immaginari come i saloni di Donnafugata o la sala da ballo tutta d'oro o il giardino con la fontana mitologica. Sono soprattutto ricordi, ricordi poetici che mio marito aveva del suo palazzo avito di Palermo, del meraviglioso palazzo Lampedusa che le bombe hanno distrutto in questa guerra. Solo questo dovete dire: che non esiste più nulla di quanto è stato descritto, sono soltanto ricordi». Come sempre vi era un po' di esagerazione sia dall'una che dall'altra parte. Se era vero che gran parte delle descrizioni ambientali corrispondevano ai ricordi poetici dello scrittore, era pur vero che questi ricordi non risalivano tutti a cose scomparse. Riuscimmo infatti ad individuare ed a ritrarre, non senza difficoltà, la villa del Gattopardo nel paese feudale dei Tomasi (Palma di Montechiaro), la chiesa del *Te Deum* ed il convento di clausura, fondato dai religiosissimi avi dello scrittore. Riuscimmo altresì a farci accettare in case patrizie "chiusissime" per riprendere interni fastosi, che potessero offrire una immagine reale di quello che l'autore aveva visto e descritto⁴⁵.

⁴⁴ Gli incontri con la principessa Alexandra Wolff-Stomersee sono rievocati con il consueto atteggiamento ironico e mordace dallo stesso autore in U. Gregoretti, *La storia sono io (con finale aperto)*, op. cit., pp. 96-97.

⁴⁵ U. Gregoretti, *La Sicilia del Gattopardo – Note introduttive*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, op. cit., pp. 111-113.

Le riprese, coordinate dal direttore di fotografia Adriano Maestrelli, si svolgono dal 23 giugno al 16 luglio 1960 e vengono effettuate su pellicola 16mm. Gregoretti, oltre a curare la regia si occupa anche della redazione dei testi di commento alle scene, letti in *voice over* da Ivo Garrani. Ad accompagnare le immagini è intervenuto anche il commento musicale curato ancora una volta da Gino Peguri e che attinge al repertorio melodrammatico di Donizetti, come attesta l'*overture* inserita nei titoli di apertura, tratta dal *Don Pasquale*, o l'aria *Tu che a Dio spiegasti l'ali* dalla *Lucia di Lammermoor*, riarrangiata nella sequenza finale per il suono metallico del pianino meccanico.

Il documentario si apre con una lunga ed emblematica sequenza di metacinema. Siamo all'esterno e l'obiettivo inquadra la parete laterale del convento dei Cappuccini di Palermo. La voce fuori campo avverte: «i frati stanno per andare a letto, aspettiamo che si spenga l'ultima luce». Poi una breve pausa e ancora: «via libera!». Dopo questa indicazione ecco sbucare un potente riflettore il cui raggio luminoso si abbatte sul muro di cinta dell'edificio religioso. Man mano la scena si popola di tecnici, elettricisti e manovali intenti a trasportare il materiale necessario per effettuare delle riprese. Attraverso uno stacco l'inquadratura si sposta all'interno delle catacombe. Alle pareti dei cunicoli scorgiamo una serie di elementi mortuari, ossa, teschi, corpi imbalsamati per opera dei frati mummificatori. Ancora una volta si impone sul borbottare romanesco dei membri della troupe la voce narrante di Ivo Garrani: «poiché di morte dovremo parlare, morte di una società, morte di un'epoca, morte di un'illusione di predominio eterno, eccoci di fronte alla morte della Sicilia intera». La squadra di operatori è infatti scesa nelle profondità del terreno per ricercare, tra le tante sepolture illustri di quel luogo, la tomba del vero "gattopardo", avo dello scrittore. Contestualmente al primo colpo di ciak, un anziano frate barbuto interrompe i lavori chiedendo delucidazioni. Edotto sulla missione, spiega ai tecnici che la tomba del "gattopardo" non si trova nelle catacombe, bensì nel cimitero superiore. Dopo un controllo presso l'ufficio del soprintendente d'archivio del convento viene individuato sulla cartina topografica

il loculo di Giulio Fabrizio Tomasi, scomparso il 27 settembre 1885. È sull'inquadratura fissa della sua lapide che scorrono rapidi i titoli di testa⁴⁶.

La ricostruzione dettagliata di questa sequenza iniziale appare utile perché, oltre ai curiosi elementi messi in mostra, la carrellata di immagini dice molto sulle scelte espressive adottate da Gregoretti. In primo luogo si tratta di un incipit assolutamente fuori dalle normali convenzioni del documentario e che crea subito una certa presa nello spettatore. Lo stile delle inquadrature, degli stacchi, dei rallenti, degli zoom mostra inoltre una disinvolta spregiudicatezza nella costruzione filmica del racconto, senz'altro originale e differente dalle proposte coeve, abituate ad una standardizzazione del punto di osservazione in genere più statico e vincolato. Anche la presenza di alcuni accorgimenti ricercati dal regista – come gli sguardi e le battute in dialetto siciliano dei frati del convento – sono qui volutamente inseriti per far emergere, anche in un contesto colto, elevato e sacro, quel registro ironico e meno istituzionale che per l'autore è – e sarà sempre – una prerogativa irrinunciabile.

Sviluppandosi, come anticipato, su tre livelli, la rievocazione di Gregoretti ha inizio presso la villa di San Lorenzo ai Colli di proprietà dei Lampedusa, la dimora dove Giulio Fabrizio Tomasi, da «reputato astronomo», aveva allestito sulla torretta un piccolo osservatorio personale, successivamente dismesso a causa dell'eccessivo peso della strumentazione. All'interno di questa abitazione una nipote del Principe racconta di come il famoso “gattopardo”, differentemente da quanto emerge dal romanzo, tendesse a trascurare il patrimonio per le sue puerili passioni, mostrando maggiore interesse per la costruzione delle «casinette», ossia piccoli modellini cartonati di ville di campagna, o per lo studio delle stelle.

Dopo aver rievocato la figura del nobile avo, ci si sposta verso il palazzo dello scrittore a Palermo, nel quartiere Kalsa, dove risiede la vedova Alexandra, che però non appare mai nelle riprese. A quella possente libreria che contorna il salone, rendendo l'ambiente un luogo ideale per la composizione letteraria, Tomasi preferiva il rumore dei locali pubblici per scrivere il proprio romanzo, come racconta il buffo cameriere di un caffè, convinto che il suo illustre cliente, tra una

⁴⁶ U. Gregoretti, *La Sicilia del Gattopardo*, Documentario RAI, 1960, sequenza 0:00:00 – 0:06:07, reperibile al link <<https://www.raiplay.it/video/2018/07/La-Sicilia-del-Gattopardo-7293b59d-6bc9-4350-b553-bb4f8d6312e7.html>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

sigaretta e l'altra, invece di occuparsi di letteratura, annotasse perlopiù «cose di casa».

Successivamente, ricordando la figura di Tancredi Falconieri, il nipote del Principe che sceglie di unire il blasone della classe aristocratica alla quale appartiene con le ricchezze dell'alta borghesia rappresentata dalla moglie Angelica Sedàra, Gregoretti si mette alla ricerca di una figura che per certi versi possa assomigliare al personaggio del racconto e la individua nello strampalato barone Mario Samonà, dando vita ad una scena antologica. Girando per la trafficata città di Palermo a bordo di una anacronistica carrozza a cavallo, il titolato spiega come l'aristocrazia siciliana, nel corso dei decenni, sia stata protagonista dei cosiddetti "voli di rondini", ovvero voli di feudi, di ricchezze, di patrimoni. Beni ingentissimi che, appunto, prendevano il volo per via di prodigalità eccessive e di un tenore di vita al di sopra di ogni immaginazione. Così, con una smorfia beffarda, afferma sardonicamente il nobile: «io guardo con una serenità olimpica alla riforma agraria perché io sono stato già scorporato dai miei nonni; la riforma agraria l'hanno applicata loro, in un modo allegro, veramente allegro, mentre quella di oggi è triste, tristissima».

Continuando la ricerca dei luoghi di Donnafugata, il centro feudale immaginario del Principe di Salina, l'obiettivo di Gregoretti giunge a Palma di Montechiaro, per ritrarre altri luoghi simbolo del romanzo. Gli interni del palazzo ducale ospitano ora gli uffici amministrativi comunali. Gli impiegati che ci lavorano sono ripresi, con lo stile graffiante del regista, nella loro indifferenza. «Sono sciocchezze, fesserie», affermano noncuranti della storia che risplende dal soffitto, dominato al centro dall'unica immagine del gattopardo che a oggi si conservi: un felino rampante, azzurro su fondo oro, dalla cui pancia pende desolante il filo elettrico per l'illuminazione della sala. Poi ancora la chiesa madre del *Te Deum* e il monastero delle monache benedettine di clausura «fondato dai religiosissimi avi dello scrittore», dove la troupe è costretta ad aggirarsi munita di campanelli per avvertire le sorelle del proprio passaggio e farle quindi celare in tempo ai loro occhi⁴⁷.

⁴⁷ Questo particolare rituale dei campanelli desta grande impressione in Gregoretti, tanto da citarlo nuovamente nel suo lungometraggio cinematografico a episodi *Le belle famiglie* (1964), relativamente al segmento con Annie Girardot intitolato *Il principe azzurro*.

Non manca, infine, un malinconico riferimento a Concetta, la figlia del Principe di Salina innamorata vanamente del giovane Tancredi. Nel rammentare il personaggio, Gregoretti riesce a riprendere presso un rigattiere del mercato di “robivecchi” la triste scena dell’apertura dei bauli appartenuti ad una nobile zitella, con il conseguente riemergere dalla polvere del passato di un ricco corredo nuziale mai utilizzato. Oltre agli abiti, riaffiora dalle casse anche un profondo senso di tristezza, stimolato dalla nostalgia per i fasti di un’epoca ormai dissolta. Un simbolico trapasso temporale, espresso sapientemente anche nel parallelismo dell’ultima amara sequenza, dove sono rintracciati i luoghi di morte dei protagonisti della vicenda, il Principe di Salina e lo scrittore Tomasi di Lampedusa, il primo spentosi sul terrazzo dell’albergo Trinacria a Palermo, il secondo a Roma, per via di un destino avverso, in una squallida camera di Piazza Indipendenza.

Si conclude con questa immagine la serie di scene raccolte e assemblate con acume da Gregoretti. In questo estroso collage si possono scorgere molti dei tratti peculiari del regista, espressi attraverso soluzioni di regia che diventano sempre più il marchio di fabbrica delle sue realizzazioni televisive. Un gusto estetico che non intende rinunciare ai valori espressivi della settima arte. Non è un caso, infatti, che di questo documentario scriverà su una rivista specializzata di cinema anche Paolo Gobetti: «ha colpito soprattutto per la sicurezza con cui ha costruito un ritmo nuovo, spezzato, fatto di lunghe panoramiche, e di brevi appunti, di annotazioni appena suggerite, che paiono fluire volta a volta lente o vorticose, fino all’apparente immobilità dell’intervista, che invece sa cogliere tutti i riflessi della vita e della realtà e rendere un’esperienza umana».⁴⁸

Per concludere, un fatto certamente non trascurabile è il ruolo giocato da *La Sicilia del Gattopardo* per la ben più nota trasposizione cinematografica realizzata da Luchino Visconti e uscita nelle sale nel marzo del 1963. Senza entrare nel merito dell’opera viscontiana, pare opportuno ribadire ancora una volta che fu proprio il documentario di Gregoretti a fornire al regista milanese molti degli input fondamentali per l’allestimento scenografico del suo film. Poco dopo la vittoria al Prix Italia e prima della messa in onda televisiva, Visconti chiese alla Rai di

⁴⁸ P. Gobetti, *La piaga dei premi*, “Cinema Nuovo”, a. IX, n. 148, novembre-dicembre 1960, p. 541.

visionare l'opera in anteprima e l'azienda acconsentì permettendo direttamente all'autore di fare gli onori di casa. In quel periodo il produttore Goffredo Lombardo non aveva ancora affidato ufficialmente il film a Visconti, e anzi sembrava orientato verso il compaesano Ettore Giannini. Tuttavia nell'ambiente – come conferma lo stesso Gregoretti – si sapeva che sarebbe stato Visconti a realizzare *Il Gattopardo*⁴⁹. Basti come ulteriore prova che, in quella visita presso gli uffici RAI, il regista milanese si fece accompagnare anche dalla sua sceneggiatrice di fiducia Suso Cecchi d'Amico e dal sodale Francesco Rosi. Nella sala proiezioni del centro di produzione di via Teulada 66 – ricorda Gregoretti – Visconti e suoi collaboratori poterono effettuare un vero e proprio «sopralluogo in poltrona»⁵⁰ di tutti quei luoghi faticosamente rintracciati, come lo sfarzoso salone da ballo fitto di ori e di specchi di Palazzo Valguarnera-Gangi, al quale si era avuto accesso in via eccezionale. Locations che, con il valore aggiunto del colore, si rivedranno in tutta la loro magnificenza nelle eleganti inquadrature del film.

Questo piccolo documentario, realizzato con intelligenza e competenza, è tra le opere più interessanti della produzione di Gregoretti, tanto da poter assurgere a manifesto di uno stile che, inquadratura dopo inquadratura, rivela spiccate capacità e serie ambizioni. È anche grazie a questa opera che Gregoretti, non molto tempo dopo, riesce ad esordire sul grande schermo per iniziativa di Alfredo Bini, un audace produttore che, dopo averlo notato per le sue divertenti inchieste e per questa pregevole e originale rievocazione letteraria, decide di coinvolgerlo, come si vedrà più avanti, per la realizzazione di un film incentrato sulla gioventù italiana degli anni Sessanta dal titolo *I nuovi angeli*.

⁴⁹ Questo aneddoto relativo all'adattamento cinematografico viscontiano è riportato in A. Anile, M. G. Giannice, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di destra in un successo di sinistra*, Milano, Feltrinelli 2014, epub.

⁵⁰ M. Cardinaletti, *Ricordo di Ugo Gregoretti*, "Drammaturgia", 21 luglio 2019, rivista web <<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=7524>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

Capitolo 2 Intrattenimento, réclame e varietà

2.a L'Italia di *Controfagotto*. Gli sguardi sul costume di una rubrica innovativa

Con il successo de *La Sicilia del Gattopardo* Ugo Gregoretti raggiunge una vasta notorietà sul piano nazionale e questo particolare gradimento di pubblico induce la sezione giornalistica della RAI a conferire all'autore un nuovo incarico. L'idea prende corpo nei primi mesi del 1961 ed è quella di pianificare una rubrica quindicinale di attualità incentrata su alcuni singolari aspetti del costume italiano. Con *Controfagotto* – questo il titolo del nuovo programma – Gregoretti intraprende definitivamente la strada che già nel corso degli anni Cinquanta sembrava essergli più congeniale, ovvero quella del caustico e ironico osservatore della realtà. Viene quindi elaborato un nuovo contenitore, ben differente dal resto delle altre realizzazioni coeve nell'ambito dell'inchiesta e per questo destinato a rimanere nella memoria di molti, in forza di una proposta tematica originale, filtrata attraverso quella inconfondibile inclinazione umoristica in grado di dar risalto a molteplici e meno noti aspetti del costume italiano¹.

In quest'ottica *Controfagotto* è un prodotto utile non solo per riconsiderare e rivalutare l'operato dell'autore, ma anche per intercettare i frammenti di una mentalità e di una consuetudine assai diffuse in quel preciso momento storico. Irriverente e contro gli schemi, l'approccio gregorettiano alle varie tematiche restituisce un quadro vivido ed estremamente preciso delle manie di un'intera società. Anche per tale ragione la rubrica, insieme alle altre realizzate nel corso degli anni Sessanta, risulta di fondamentale importanza nella ricostruzione della nostra identità collettiva. Anche a distanza di anni gli spaccati di vita illustrati appaiono estremamente significativi, e ciò è ancor più rilevante se si riflette sul fatto

¹ All'interno del panorama televisivo dell'epoca, Aldo Grasso definisce *Controfagotto* come «un'autentica novità espressiva, una forma di satira che fonde, con grande eleganza e disinvoltura, il reportage di costume, il saggio critico, la fiction e la tirata ironica», A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana. 1954-1979*, Milano, Il Saggiatore, 2019, pp. 211-212.

che la lettura critica di tali eventi è stata svolta con estro e intuito da un autore che ha costruito la propria carriera senza una vera preparazione tecnica².

Andato in onda dal febbraio al luglio 1961, *Controfagotto* viene presentato al pubblico con l'eloquente sottotitolo *Sguardi sul costume*. Dal suo peculiare punto di osservazione, Gregoretti indugia infatti su molti aspetti nascosti, ma comunque vivi e reali (e in parte ancora attuali) del carattere nazionale, andando spesso alla ricerca delle situazioni più insolite, meno conosciute, ma che potessero avere la capacità di descrivere con efficacia certi costumi del tempo. Attraverso questa esperienza Gregoretti ha modo di saggiare maggiormente la propria attitudine verso quella caratterizzazione satirica dei fatti che aveva già sperimentato in alcune precedenti inchieste. Un esperimento analogo, lo si è visto, fu condotto con la rubrica *Semaforo*, il cui intento era proprio quello di mettere in luce i vizi comportamentali degli italiani in relazione a particolari fenomeni. Senz'altro affine, infatti, è l'indole dissacratoria con cui vennero descritti e messi in mostra personaggi e situazioni; tuttavia *Semaforo*, non occupando uno spazio autonomo all'interno della programmazione televisiva, in quanto proposto in coda al telegiornale, si presentava più come una breve appendice del Tg della durata di circa dieci minuti. *Controfagotto*, al contrario, pur subendo la penalizzazione della messa in onda a tarda sera (solitamente dopo le 23), riesce a ricavare all'interno del palinsesto un ampio spazio dedicato, con otto articolati appuntamenti della durata di circa quarantacinque minuti ciascuno.

Nel corso della sua produzione *Controfagotto* si propose ai telespettatori con cadenza quindicinale; inizialmente la rubrica viene trasmessa il giovedì sera, poi, dal mese di aprile, è spostata al sabato. La singola puntata è strutturata in più servizi, che tuttavia non seguono una vera continuità tematica. In tal senso il rotocalco può essere considerato alla stregua di una breve e variegata rassegna, certamente curiosa e divertente, di alcuni fatti insoliti della cronaca che si era scelto di raccontare. Gregoretti non è il solo a confezionare le piccole inchieste dei vari numeri, ma si avvale anche della partecipazione di altri colleghi giornalisti. In qualità di ideatore del programma, quindi, assume il ruolo di supervisore, garantendo alla rubrica un

² Afferma Gregoretti: «purtroppo non ho avuto maestri. È questo uno dei miei limiti. Ho imparato, insieme con altri, a giocare con le cineprese e le moviole negli anni Cinquanta. Sono un autodidatta puro», G. Blasi, *Televisione e regia. Conversazione con Ugo Gregoretti*, Napoli, Guida, 1985, p. 5.

funzionamento simile a quello di una redazione giornalistica. In particolare, la formula adottata si caratterizza proprio per i ficcanti lanci svolti dall'autore, che nel video appare comodamente seduto su una poltrona tappezzata da un motivo floreale situata all'interno di un elegante salone.

A tal proposito occorre ricordare che il programma ha la sua importanza anche perché con esso si palesa per la prima volta, e in modo ufficiale, il volto di Gregoretti ai telespettatori. Apparso fugacemente per qualche breve comparsata nei servizi realizzati negli anni Cinquanta, qui si presenta agli italiani in una versione più istituzionalizzata. Anche l'abbigliamento scelto, come la giacca shetland a quadri – ben riconoscibile nonostante il bianco e nero degli apparecchi tv –, assurge a tratto caratteristico del personaggio, come d'altronde attesta anche l'esordio nella fiction televisiva con il discusso sceneggiato *Il circolo Pickwick* del 1968³. La scelta di apparire in video, in ogni caso, è indotta da una singolare scoperta, riferita dallo stesso Gregoretti. Recatosi un giorno in azienda per ritirare la busta paga, viene a sapere che il collega Tito Stagno, in qualità di conduttore sportivo, godeva di una indennità video di 16.000 lire. Una cifra importante per quei tempi, tanto da convincere Gregoretti a sovrintendere la conduzione del suo *Controfagotto*⁴.

Ma da dove deriva il nome di questa rubrica? Per meglio comprendere il significato del singolare titolo che le venne dato è interessante recuperare la risposta fornita dalla redazione del "Radiocorriere" a Lino Stiparolo, un curioso teleutente vicentino, rivoltosi alla posta dei lettori proprio per un chiarimento sul punto:

Ciò che è contro è per definizione anticonformista, e una rubrica che si propone di «grattare» la pelle del nostro costume non può che essere anticonformista. Però non deve «grattarla» al punto di scorticarla, altrimenti diviene polemica e, come tale, perde efficacia, in quanto nessuno di noi accetta dichiarate lezioni di costume. Ebbene il controfagotto è contro, ma sta in orchestra al posto suo, a fianco dei fagotti. Tutti questi motivi e anche un

³ Come si vedrà nell'ambito del terzo capitolo, Gregoretti presenterà al pubblico il proprio sceneggiato televisivo *Il circolo Pickwick* (1968) con questo specifico abbigliamento.

⁴ «Se sono apparso invece per la prima volta è dipeso da una circostanza casuale: sbirciando, intanto che facevo la fila alla cassa della Rai, ho scoperto che Tito Stagno sulla sua busta paga aveva una indennità di sedicimila lire. Mi spiegò che si trattava dell'indennità video», F. Abbate, *Gregoretti, io e la Rai*, op. cit., p. 22.

po' il ricordo dell'infortunio del controfagotto a *Lascia o raddoppia*, hanno suggerito il titolo alla fortunata rubrica.⁵

Le otto puntate realizzate non solo lasciano un segno rimasto a lungo nella memoria collettiva, ma diventano un punto di riferimento e modello di tante idee televisive formulate successivamente e che arrivano sino ai giorni nostri⁶. Non è un caso, infatti, che Angelo Guglielmi, entrato in RAI subito dopo l'assunzione dei noti "corsari" arruolati da Guala, in qualità di direttore della programmazione vuole confrontarsi proprio con Gregoretti per la realizzazione di *Specchio segreto*, la celebre trasmissione derivata dall'idea americana delle candid andata in onda nel 1964. Gregoretti, in quegli anni impegnato sul set del film *Omicron*, suggerisce, insieme al produttore Giuseppe Colizzi, il nome di Nanni Loy. Questa indicazione viene ritenuta senz'altro più idonea, in quanto era necessario proporre al pubblico un volto sconosciuto, come richiesto dalle esigenze della trasmissione, il cui presupposto era «la non riconoscibilità del "provocatore"»: il volto di Loy, in questo senso, si rivelò particolarmente funzionale⁷.

La rubrica *Controfagotto*, anch'essa, se vogliamo, "specchio" di un'intera società, è definita da Mario Pogliotti «una prova di maturità e di civiltà», in cui gli aspetti contraddittori del nostro paese sono stati colti «senza saccenteria e soprattutto senza quella punta di autolesionismo che partecipa anch'essa del nostro costume nazionale»⁸. In effetti, chi vedeva sul piccolo schermo questi spaccati di vita si divertiva a riconoscersi o, magari, ad associare l'episodio a qualche conoscente. I soggetti interessati non ne escono quasi mai offesi o indignati; essi vengono tratteggiati sempre con umana *pietas* e, quando l'occasione lo consente, Gregoretti non si esime dal finire anche lui coinvolto in questi schernevoli siparietti. Tutte ragioni che contribuiscono a determinare l'alto gradimento di pubblico.

⁵ *Ci scrivono*, "Radiocorriere", a. XXXVIII, n. 19, 7-15 maggio 1961, p. 2. L'«infortunio del controfagotto» cui si fa riferimento avvenne durante la trasmissione *Lascia o raddoppia* e riguardò l'eliminazione di Lando Degoli, un concorrente esperto di melodramma caduto per via di una domanda mal formulata. Per questa ragione Degoli presentò un ricorso che fu vinto, determinando la sua riammissione e creando, conseguentemente, un vero e proprio caso nazionale.

⁶ Volendo fare un esempio, basti pensare alla trasmissione televisiva Mediaset *Le Iene* che, con tutte le differenze e le cautele del caso, ricalca in modo abbastanza evidente il modello dell'inchiesta satirica plasmata da Gregoretti con il suo *Controfagotto*.

⁷ R. Brunelli, *Nanni Loy, la vera tv cappuccino*, "L'Unità", 21 agosto 2005.

⁸ M. Pogliotti, *Controfagotto*, "Radiocorriere", a. XXXVII, n. 17, 23-29 aprile 1961, pp. 12-13.

Tra gli aspetti più elogiati di *Controfagotto*, e ancora visibile dopo sessant'anni, oltre alla carica ironica destinata a divenire la cifra distintiva del suo autore, è la disinvoltura e la scioltezza con cui è stata utilizzata la cinepresa. Lo stile spiccatamente cinematografico, con tecniche di ripresa moderne e angolazioni inconsuete, segna uno strappo evidente con la regia televisiva tradizionale. All'inquadratura fissa si sostituiscono soggettive, primi piani, campi-controcampi, carrellate. La regia, dovuta a un autodidatta, rappresenta «una ulteriore prova del suo modo, originale e personalissimo, di usare la macchina da presa», anche grazie ad un «montaggio di prim'ordine, di una perfetta, intima aderenza fra immagine e commento»⁹.

A dichiarare gli intenti della nuova trasmissione è lo stesso autore nell'apertura della prima puntata, che spiega: «il compito della rubrica non è quello di darvi delle notizie importanti, o comunque necessarie alla vostra informazione, ma piuttosto quello di individuare in un qualsiasi tipo di notizia, o di tema di attualità, grande o piccolo che sia, lieto o triste che sia, quegli spunti capaci di stimolare alcune osservazioni generali sui costumi del nostro tempo»¹⁰. Rispetto all'esordio della rubrica, risulta illuminante il contributo realizzato dallo stesso Gregoretti e proposto in apertura di puntata. Per rintracciare alcuni insoliti aspetti del costume nazionale il regista decide di puntare il proprio obiettivo sulla mondanità un po' volgare e artefatta del Festival di Sanremo, la grande manifestazione canora in grado di offrire anche una serie di gustosi aneddoti secondari, nascosti, ma che pure dicono molto su certe abitudini tipicamente italiane. Attraverso una costruzione sapiente delle immagini l'autore, curando con molta attenzione il moderno montaggio del proprio servizio, sceglie alcuni fenomeni da descrivere: avvicina due caporioni napoletani della claque sanremese (brillante il rapido montaggio con gli applausi finali), discute con sottile ironia con il sarto personale di Joe Sentieri, e sfotte con delicatezza Claudio Villa (che ben si presta al gioco del suo intervistatore) e un suo ingombrante ammiratore, associando a queste scene sempre un commento spiritoso e acuto¹¹. Gregoretti per queste sue brevi inchieste riscopre ancora una volta

⁹ gis., *Uno sguardo su San Remo*, "L'Unità", 10 febbraio 1961.

¹⁰ U. Gregoretti, *Controfagotto. Sguardi sul costume*, rubrica quindicinale RAI, 1961, prima puntata, reperibile al link <<https://www.raiplay.it/video/2018/01/Controfagotto-Puntata-1-1b9a0d7b-b66f-40f0-8ee1-0c90ce490940.html>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

¹¹ Cfr. *Controfagotto*, "Corriere d'Informazione", 10 febbraio 1961.

l'importanza dei personaggi, e li esalta come era accaduto con il professore "pataccaro" nel celebre segmento di *Caccia al quadro*. Completano il primo numero un servizio di Carlo Mazzaella sui tipi di donna nella società del tempo, tratteggiati in una satirica intervista a Franca Valeri, una riflessione di Enrico Emmanuelli sui ragazzi che si disperano, in certi casi fino al suicidio, per alcune disavventure scolastiche e una divagazione sulla passione cinofila di Totò¹².

Questo tipo di costruzione, determinato sia dalla pluralità degli argomenti, sia dalle differenti sensibilità dei collaboratori, fa riscontrare sin dalla prima puntata una significativa differenza di toni e di registri. Tale diversità di approcci ha rappresentato il limite più evidente della rubrica; appariva già chiaro all'epoca, infatti, che «quando ci si avvicina alla cronaca, al "fatto" con spregiudicatezza e partendo da una certa angolazione si possono ottenere buoni risultati, quando lo si fa in termini di oggettiva descrizione si hanno risultati modesti»¹³. Nel prosieguo delle puntate *Controfagotto* continua a strutturarsi esattamente seguendo questa impostazione, ovvero con la raccolta di servizi di vario tenore su temi del costume nazionale introdotti e raccordati dall'ideatore della rubrica. Come si diceva, ai vari numeri del quindicinale collaborarono molti giovani giornalisti dell'epoca, fra i quali si rammentano – oltre ai citati Emmanuelli e Mazzaella – Piero Angela, Emilio Fede, Nanni Cardona, Carlo Guidotti, Carlo Laurenzi, Sergio Giordani, Enrico Moscatelli, Giorgio Salvioni, Ugo Zatterin, Armando Dossena.

Nella seconda puntata del rotocalco l'autore confeziona due piccole brevi inchieste: la prima dedicata al fenomeno dei cosiddetti "pappagalli", ovvero i giovani maschi italiani intenti a importunare, anche con evidente insistenza, le ragazze e le signore che passeggiano per strada; la seconda incentrata sui due vincitori dei ricchissimi premi (100 e 50 milioni) della lotteria di *Canzonissima*. Nel primo caso, per descrivere questo malcostume italiano, Gregoretti costruisce in modo abbastanza evidente la scena, coinvolgendo uno sfrontato giovanotto dall'accento siciliano che a tutti gli effetti sembra istruito per le riprese. Secondo Lino Micciché, «invece di cogliere il gallismo nella realtà, di "scoprirlo" tra la folla, Gregoretti lo ha ricostruito in ossequio alla paura che a Via del Babuino si ha, dopo alcuni episodi

¹² *L'intelligente "Controfagotto" di Gregoretti*, "La Notte", 10 febbraio 1961.

¹³ Monitor (pseud.), *Visto alla tv. L'amico di casa*, "Il Paese", 10 febbraio 1961.

di querele da parte di persone prese dalla realtà»¹⁴; ad altri osservatori, invece, la sequenza è apparsa «bella e veristica, [...] con un alternarsi continuo di volti e situazioni, di espressioni popolaresche e di concetti profondi»¹⁵. Andando oltre le divergenti opinioni, risulta senz'altro d'impatto il diverbio fra il regista e il molestatore, proposto al pubblico con una certa spregiudicatezza linguistica: «vai via – dice la voce fuori campo di Gregoretti – lasciala stare, vattene!», mentre l'altro replica inviperito: «ma che vuoi da me, ma che è tua sorella?»; «che c'entra, sei uno scemo, vattene!», dice infine l'autore nel liquidarlo brutalmente. Di tutt'altro tenore, invece, è il servizio dedicato ai vincitori della lotteria, il signor Generali di Milano e il signor Dominici di Narni, dal quale emerge un maggior grado di verità, dove la scena sembra ripresa senza particolari filtri, e nel corso della quale viene messa in mostra la genuinità dei personaggi, il primo riconducibile al profilo dell'impiegato borghese, il secondo al giovane bracciante del contesto agricolo e contadino. «Ecco come nasce un nuovo conservatore» – chiosa ironicamente Gregoretti a proposito di quest'ultimo – osservandolo mentre si prova abiti nuovi e prende lezioni di guida¹⁶.

Nei numeri successivi l'autore indugia sulle tematiche più disparate. Ad esempio, ritenendo gli aristocratici un argomento non molto affrontato, decide di elaborare un servizio sulla singolare figura di Don Francesco dei Principi del Drago, un titolato tutt'altro che votato alla mondanità, un fine intellettuale che, fra letture filosofiche e raffinati acquarelli, si divide fra il suo castello di Filacciano e Parigi¹⁷. In un altro servizio, invece, approfondisce l'attività di un gruppo di pensionati dell'associazione Pro Ladispoli dediti all'organizzazione della celebre Sagra del Carciofo, svelando gli intrecci politici con l'amministrazione comunale e mostrando tutta la serie di manifestazioni collaterali all'evento accompagnate dalle vivaci note della banda del paese¹⁸. In un altro contributo ancora viene invece affrontato da vicino il fenomeno dei ragazzi scappati di casa in seguito ad un brutto voto scolastico o per il rimprovero di un genitore. Gregoretti si avvicina alle tematiche del disagio giovanile con tatto, senza eccedere nella trattazione ironica

¹⁴ L. Micciché, *Controfagotto rischia di stonare*, "Settimana Radio Tv", 18 marzo 1961, p. 7.

¹⁵ vice, *Ieri sul video*, "Gazzetta del Popolo", 24 febbraio 1961.

¹⁶ gi. dia., «*Il denaro è tutto*», dice Don Jaime, "La Notte", 24 febbraio 1961.

¹⁷ Cfr. Vice, *Due trasmissioni di costume paesano*, "Momento Sera", 14 aprile 1961.

¹⁸ Ibidem.

degli argomenti. Al massimo, approfitta per rivolgere qualche ironica tirata d'orecchi ai genitori, ritenuti i principali responsabili di tali condotte¹⁹.

Tra tutti questi servizi, risulta particolarmente riuscito e suggestivo quello dedicato alle balie, messo in onda nel corso del terzo numero di *Controfagotto*, e che indaga su un fenomeno all'epoca assai diffuso, detto appunto «baliatico», per il quale molte ragazze della periferia contadina emigrarono verso le città per occuparsi dei figli altrui. L'inchiesta, ambientata in Ciociaria, è «svolta con un sottofondo continuo e sorvegliatissimo di umorismo: eppure, tra una battuta e l'altra, tra un'immagine curiosa e un'altra, è venuta fuori con amarezza la miseria di certi contadini e la patetica situazione dei bambini illegittimi che le ragazze-madri di città affidano, per poche lire e con un minuscolo corredo, alle donne di campagna»²⁰. Lo sguardo di Gregoretti, dunque, tenta di esplorare le origini di queste donne, capirne le storie personali, svelare le motivazioni che le spingono a raggiungere la città per svolgere questo delicato lavoro. Emerge un ritratto malinconico della realtà contadina, mostrata in tutta la sua povertà e arretratezza culturale. Molto stimolante, sia da un punto di vista visivo che del dialogo, la scena con la balia Faustina, ripresa furtivamente dall'obiettivo mentre allatta un piccolo infante di tre mesi; la giovane spiega, manifestando i propri dubbi nei confronti della medicina ufficiale, come una signora che vive fra le montagne abbia guarito il figlio dal verme solitario attraverso uno strano rito. Scorci come questo, immortalati da Gregoretti in tutta la loro autenticità, lasciano ben intendere perché la rubrica abbia suscitato un interesse così grande nei confronti di molti spettatori, successo non a caso suggellato, nel mese di luglio, con il Premio nazionale Guglielmo Marconi per la televisione²¹.

L'esperienza di *Controfagotto* si conclude l'8 luglio 1961, senza che il suo ideatore potesse rivolgere un saluto di commiato al proprio pubblico. Per la conduzione in studio dell'ottava puntata Gregoretti, ufficialmente assente «per altri impegni di lavoro», è sostituito da Luisella Boni, incaricata di annunciare anche la temporanea

¹⁹ *Controfagotto spregiudicato osservatorio dell'epoca*, "Roma", 30 aprile 1961.

²⁰ U. Buzzolan, *Cronaca televisiva*, "La Stampa", 17 marzo 1961.

²¹ La manifestazione si svolse presso l'Isola del Giglio il 2 luglio 1961, con conferimento del premio *ex aequo* (mezzo milione di lire ed un cinghiale d'oro ciascuno) a Gregoretti per *Controfagotto* e a Sandro Bolchi per *Re Lear* e *La pazza di Chaillot*, vedi I. Vitali, *A Gregoretti e Bolchi il Premio Marconi TV*, "Il Paese", 3 luglio 1961.

sospensione estiva del rotocalco, divenuta poi definitiva²². Giunge dunque all'epilogo una delle più interessanti trasmissioni di inizio anni Sessanta, non solo per le importanti novità introdotte dal punto di vista delle tecniche di ripresa, grazie alla scelta delle inquadrature, a una certa inventiva nel montaggio, al ritmo moderno e nuovo delle immagini, tanto che si parlò addirittura di «*nouvelle vague* televisiva», ma anche per aver portato una ventata di novità tra le proposte del tempo, ritenute dagli stessi osservatori della carta stampata banali, ripetitive, eccessivamente moralistiche e soprattutto incapaci di qualsiasi forma di ironia²³.

Questo programma lascerà un solco profondo in Gregoretti tanto che dopo essersi cimentato in altri campi dello spettacolo, nel 1990 progetta e realizza, con immutato entusiasmo, un remake dal titolo *Sottotraccia*. Il richiamo alla sua storica rubrica è nel sottotitolo: *Controfagotto trent'anni dopo*. Anche se il panorama nel frattempo è cambiato, l'oggetto dell'indagine è lo stesso e riguarda l'Italia minore, della provincia e dei piccoli paesi.

2.b Le dimissioni dalla RAI e i servizi da esterno

Dopo il favorevole riscontro avuto con *Controfagotto*, Gregoretti, sempre nel corso del 1961, viene coinvolto dal produttore Alfredo Bini per prendere parte al film *I nuovi angeli*, un lungometraggio di imminente realizzazione dedicato ai giovani italiani. L'autore televisivo è inizialmente informato dell'operazione dal collega Mino Guerrini, individuato dalla produzione come regista principale, in quanto

²² Gregoretti, in effetti, era appena stato coinvolto da Alfredo Bini per prendere parte al film *I nuovi angeli* e si era dovuto recare con una certa urgenza in Sicilia per unirsi alla troupe, cfr. *Gli angeli di controfagotto*, "La Settimana Incom illustrata", 9 luglio 1961, p. 12; tuttavia, anche alla luce dei problemi di censura che la rubrica aveva dovuto subire, molti sospettarono un allontanamento volontario: «Il Gregoretti, autore della rubrica *Controfagotto*, il suo mestiere lo conosce e proprio per questo la rubrica si è appunto chiusa in bruttezza con un numero in cui il Gregoretti non è comparso. Il fatto non è chiarissimo, né la fonte competente ha fornito ai teleabbonati ragioni chiare per giustificare questo improvviso ed immotivato esilio del Gregoretti. La rubrica di cui si parla aveva una sua forza di osservazione e, ciò che più conta, aveva i suoi appassionati. È stata spesso una rubrica intelligente e dotata di una notevole carica di anticonformismo, merce che dovunque in Italia si va facendo sempre più rara. Sono state forse queste le ragioni per cui i dirigenti televisivi ne hanno deciso la sospensione fino a nuovo ordine? [...] C'è in giro una gran paura dell'intelligenza e qua e là i cretini con la doppia "c" maiuscola ne profittano, per vivere una facile trionfante stagione. La televisione, si direbbe, teme i Gregoretti, perché non vuole essere turbata nella sua etica e la sua etica è quella della "prima pietra"», *Cronache della tv*, "Il Messaggero", 11 luglio 1961.

²³ L. Garelli, *Controfagotto: un esperimento riuscito*, "La Settimana Incom illustrata", 25 marzo 1961 p. 18.

responsabile di un'inchiesta sul tema per il settimanale "Tempo"; la sua inesperienza in ambito cinematografico, tuttavia, fa propendere Bini a relegarlo alla sola redazione del soggetto, concedendo quindi a Gregoretti la chance di dirigere il film²⁴. In fin dei conti, trattandosi di un'indagine sulle abitudini e sui costumi della gioventù del miracolo economico, l'inventore di *Controfagotto* si rivelava sicuramente più adatto, in quanto, con la sua rubrica, aveva dimostrato una certa competenza in materia, filtrata attraverso soluzioni registiche innovative e coraggiose, nonché uno spirito ironico e canzonatorio. Proprio con questo schiudersi, anche inaspettato, delle porte del cinema, Gregoretti matura la drastica decisione di dimettersi dalla RAI per dedicarsi a tempo pieno alla sua carriera di cineasta. Come si è brevemente anticipato, ma sul punto si tornerà diffusamente nella seconda parte, Gregoretti decide di interrompere la propria avventura sul grande schermo nel 1964, amareggiato dagli esiti di botteghino non sempre felici e dalla valutazione negativa espressa da quei critici che tendevano a screditarlo pregiudizialmente a causa della provenienza televisiva. Nonostante l'intensa stagione cinematografica che porta Gregoretti a rescindere formalmente il proprio legame con la RAI, contrattualmente in essere dal dicembre 1953, negli anni Sessanta il regista continua saltuariamente a lavorare per la televisione pubblica "da esterno", sovente come inviato di specifiche trasmissioni di attualità e informazione. Dopo aver ricevuto l'incarico di portare a compimento *I nuovi angeli*, il regista richiede l'aspettativa all'azienda televisiva per il tempo necessario per effettuare le riprese, prendendo poi la decisione di licenziarsi contestualmente all'uscita nelle sale del film tra il gennaio e il febbraio del 1962²⁵.

Nell'aprile di quello stesso anno Gregoretti viene coinvolto da Enzo Biagi, all'epoca direttore del telegiornale, per realizzare un servizio per la sua trasmissione *R.T. Rotocalco Televisivo*, uno dei primi settimanali della tv italiana interessato a raccontare l'Italia nelle sue molteplici sfaccettature e andato in onda sul Secondo

²⁴ F. Faldini, G. Fofi (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano raccontata dai suoi protagonisti. 1960-1969*, Milano, Feltrinelli, 1981, p. 217.

²⁵ Il fatto è stato riferito dalla moglie Fausta Capece Minutolo e trova conferma nelle dichiarazioni dello stesso Gregoretti durante l'incontro *Finale aperto. Il cinema di Ugo Gregoretti*, minuto 0:10:45, reperibile al link <https://www.youtube.com/watch?v=4I_n3BLyLjk&t=2247s> (ultima consultazione 30 ottobre 2023) e in G. Calligarich, *Presto Gregoretti abbandonerà la tv*, "Settimana Radio TV", 7 maggio 1961, p. 22.

canale, inaugurato dalla RAI nel novembre dell'anno precedente²⁶. Il format ricalcava quello già visto in *Controfagotto*, sia pur spogliato della carica ironica, con Biagi in studio pronto a presentare e a lanciare i servizi sui vari argomenti del giorno. La redazione, se si esclude la partecipazione sporadica di Gregoretti, era composta da tutti nomi illustri del giornalismo come Fabiano Fabiani, Sergio Zavoli, Ugo Zatterin, Jader Jacobelli, Gianni Granzotto e altri²⁷. Per la puntata del 14 aprile, Gregoretti si occupa di realizzare una piccola inchiesta dal titolo *La raccomandazione*, non a caso incentrata su uno dei più antichi e radicati malcostumi italiani che, per ironia della sorte, lo aveva interessato neanche dieci anni prima, indirizzando in modo decisivo la sua vita.

Per questa trasmissione l'autore confeziona un'inchiesta che osserva e commenta, non senza stoccate di pungente sarcasmo, questo singolare fenomeno tipicamente nostrano. Quello di Gregoretti è il secondo servizio dei sei preparati per la trasmissione ed è anche quello su cui i brevi articoli della carta stampata si soffermarono di più, non solo per il richiamo esercitato dall'argomento scottante, un vero e proprio tabù nell'Italia perbenista degli anni Sessanta, ma anche per essere stato costruito attraverso una regia disinvolta e sottilmente caustica, capace di suscitare generali apprezzamenti, come scrive, ad esempio, Vincenzo Buonassisi sulle colonne del "Corriere della Sera": «forse mai la televisione ci aveva dato un documento così spregiudicato e mordente»²⁸.

Dopo una breve introduzione di Biagi, il pezzo viene aperto dallo stesso Gregoretti, che introduce i telespettatori al delicato argomento sfruttando la presenza di un cartello stradale recante la dicitura "autorità", adatto per riflettere sui significati contenuti in quella medesima parola e quindi per specificare quanto in Italia sia viva la «soggezione, ancestrale, storica per l'autorità, per il suo potere un po' prevaricatore, per la sua capacità di prevalere, magari a nostro danno, ma anche a

²⁶ Già nel 1959 la RAI si era impegnata a realizzare il Secondo canale, ma la trasmissione divenne ufficiale soltanto il 4 novembre 1961, con circa due ore di programmazione quotidiana nella fascia serale. Nato su impulso di Ettore Bernabei con l'intenzione ufficiale di effettuare nuove sperimentazioni televisive, finì per alimentare il sospetto che fosse il luogo dove destinare tutta la programmazione indesiderata.

²⁷ Cfr. E. Biagi, *La vita è stare alla finestra. La mia storia*, Milano, Rizzoli, 2017, epub.

²⁸ V. Buonassisi [V. B.], *I fasti de «La raccomandazione» illustrati dal Rotocalco-TV*, "Corriere della Sera", 15 aprile 1962.

nostro beneficio»²⁹. Dopo questo breve, ma necessario cappello introduttivo, la scena si sposta a bordo di un'automobile, attraverso la quale l'autore, insieme ad alcuni tecnici della RAI, si dirige verso la meta dell'inchiesta, ovvero l'ufficio di un noto politico democristiano. Durante il breve viaggio, documentato attraverso inquadrature suggestive che ritraggono l'interno dell'abitacolo e i passeggeri a bordo, Gregoretti si intrattiene in chiacchiere con i suoi collaboratori, dando maggiore risalto a un giovane romano un po' gonzo, che da subito dichiara il desiderio di ottenere un posto fisso come manovale della tv. È attraverso questo personaggio dello sprovveduto, caratterizzato da una marcata cadenza romanesca, che Gregoretti inizia a costruire il proprio servizio finalizzato ad approfondire quei meccanismi che inducono le persone influenti ad esercitare il potere della raccomandazione.

Assieme alla troupe un po' arrangiata, l'autore arriva infatti a violare la segretezza degli uffici romani dell'onorevole Salvatore Foderaro, un reale esponente della DC calabrese di allora. Dapprima il politico crede di dover riferire sulla sua intensa attività di parlamentare, rendendo conto, quindi, della grande mole di lavoro che deve sbrigare ogni giorno, ma le sue parole acquistano il sapore della beffa non appena Gregoretti, munito di microfono e camera da presa, lo conduce sullo scivoloso oggetto dell'inchiesta. A questo punto emerge una realtà, piuttosto incredibile e desolante, di corrispondenze fittissime che l'onorevole intrattiene con quanti lo rintracciano in cerca di un aiuto, un sostegno, una mano. Viene mostrato persino un archivio con oltre seicentomila pratiche di elettori che si raccomandano a lui per i motivi più diversi. Gregoretti intende restituire l'immagine di un grande barone della raccomandazione, una specie di protettore cui milioni di calabresi, e non solo, si appellano per alimentare le proprie speranze. Compresa le esigenze del giornalista, l'onorevole Foderaro, senza reticenza alcuna, descrive un quadro impietoso di questa particolare attività, soffermandosi soprattutto sui risvolti politici delle sue pubbliche relazioni, fatte di «lettere che si riferiscono alla

²⁹ U. Gregoretti, *La raccomandazione*, servizio, in E. Biagi, *R.T. Rotocalco Televisivo*, rubrica settimanale RAI, seconda puntata, sequenza 0:14:31 – 0:26:20, reperibile al link <<https://www.raiplay.it/video/2020/06/RT---Rotocalco-Televisivo---Puntata-del-14041962-5eef6569-a6c5-43fd-a9bb-745c6fb8c72f.html>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

“segnalazione” di particolari necessità locali» e che consentono all’eletto di instaurare un «rapporto umano e di vera amicizia» con i propri elettori.

A conclusione di questa amara inchiesta, Gregoretti intercede nei confronti dell’influente politico per chiedere di comporre una “letterina” anche per il giovane avventizio della tv che lo ha accompagnato, il quale, dopo essere stato esaudito, non esita ad esternare la propria misera gratitudine: «io la ringrazio Onorè de quello che ha fatto per me, che non sono neanche calabrese». Anche se la scena sa di costruito, occorre osservare che la sostanza di questo personaggio non inficia affatto la formula narrativa prediletta da Gregoretti per cui la finzione e la cronaca si fondono tra loro in armonia³⁰. In questo senso l’autore, insieme agli altri partecipanti al servizio, dà vita ad una rappresentazione che sembra essere quasi del tutto autentica e in questi termini l’inchiesta, accolta sostanzialmente in modo positivo dagli osservatori, si presenta come una satira moderna, anticipatoria di un certo modo di fare televisione. Anche per questo all’interno della trasmissione di Biagi *La raccomandazione* di Gregoretti «ha una forza polemica irresistibile»³¹, proprio per questa capacità di illustrare con aria scanzonata i risvolti più eclissati di un costume deteriore, invero descritto con falsa innocenza dagli stessi uomini delle istituzioni. A questo servizio, destinato a far molto parlare di sé, non sono mancate alcune notazioni critiche, come per esempio nel commento di Mino Doletti, che accusa il regista di aver riversato, nelle sue immagini e nei suoi commenti, «un abbondante carico di cattiveria»³². Accogliendo tale spunto di riflessione, in effetti, si deve constatare come la narrazione, accompagnata da quella punta di cinismo rivolta soprattutto all’indirizzo del giovane manovale (ad un certo punto l’onorevole dirà a Gregoretti: «che è un caso umano si vede»), si compia in un ritratto eccessivamente caricato e volutamente grottesco, omettendo anche, come osservato da Sergio Surchi, di fare «un’osservazione meno passeggera, meno allegra, di quello che è il dramma, spesso, che induce a chiedere quelle “raccomandazioni”»³³.

³⁰ Anche Ivano Cipriani, sottolineando la spregiudicatezza del servizio, osserva: «dal punto di vista tecnico e realizzativo Gregoretti ha superato ogni altro suo lavoro, televisivo e cinematografico, risolvendo in un preciso gioco creativo il rapporto tra elementi di finzione ed elementi di cronaca: trasformando sé stesso e gli altri in personaggi del tutto autentici», I. Cipriani [Iv. Cip.], *Le raccomandazioni. Capitolo fondamentale dell’RT*, “Il Paese”, 15 aprile 1962.

³¹ Scap., *RT-2: ottimo*, “Avanti!”, 15 aprile 1962.

³² M. Doletti, *Serate alla tv*, “Il Tempo”, 15 aprile 1962.

³³ S. Surchi, “*RT*” numero 2, “Il Popolo”, 15 aprile 1962.

Sempre nel 1962, e sempre da esterno, Gregoretti riceve l'incarico di realizzare una puntata della trasmissione televisiva *Libro Bianco*, un'altra rubrica settimanale composta da numeri di carattere monografico, trasmessa a partire da domenica 19 novembre 1961 sul canale Nazionale «all'insegna della più vasta e imparziale informazione»³⁴. Il titolo, come viene spiegato sul "Radiocorriere",

vuole indicare per l'appunto la vastità della gamma di argomenti che il nuovo programma abbraccia; argomenti di natura diversa, quale legato a fatti e a circostanze di stretta attualità, quale invece orientato sulla ricerca storica delle origini di fatti e di fenomeni i quali, pur sempre, di per sé stessi o per le loro conseguenze, rappresentano dati attuali e presenti della nostra vita, o perlomeno della vita di una parte del nostro globo³⁵.

Il 18 giugno del 1962 va quindi in onda *Libro bianco n. 18*, con il sottotitolo *Un giorno nel principato di Monaco*, una lunga inchiesta della durata di circa un'ora realizzata dal giornalista che, con le sferzate del suo *Controfagotto*, si era meritato l'appellativo da parte della stampa di «*enfant terrible*» della tv italiana, proprio per questa sua congenita indisciplinazione nei confronti della morale corrente che teneva in allarme i dirigenti della tv. In questo speciale, l'autore inserisce una serie di argomenti riguardanti le controverse dinamiche del principato, affrontando, fra le altre cose, lo strascico glamour della decisione di Grace Kelly di fare ritorno al cinema in un film di Hitchcock e, soprattutto, la delicata relazione con la Francia, i cui rapporti erano entrati nel pieno di una crisi diplomatica a causa dell'ambiguo sistema fiscale monegasco che permetteva a molti francesi di eludere il fisco impiantando i propri affari a Montecarlo³⁶. Nei mesi in cui Gregoretti si trova a svolgere l'inchiesta la tensione raggiunse livelli preoccupanti. In quella escalation lo stesso generale Charles De Gaulle, seriamente turbato che il principato potesse diventare una sorta di paradiso fiscale degli evasori francesi, minacciò con un ultimatum di dispiegare drappelli di doganieri francesi lungo il confine tra i due stati (cosa che di fatto avvenne nell'ottobre di quell'anno); a sua volta, Ranieri sospese la costituzione e invitò la popolazione, in caso di assedio, alla resistenza

³⁴ a. z., *Per la nuova serie "Libro bianco". Dagli zar a Lenin*, "Radiocorriere", a. XXXVIII, n. 47, 19-25 novembre 1961, p. 24.

³⁵ Ibidem.

³⁶ *L'uomo di "Controfagotto" a zonzo nella città di Grace*, "Stampa Sera", 19 giugno 1962.

passiva. A permettere di superare quel difficile momento furono proprio le capacità diplomatiche della principessa Grace. Appare quindi evidente come tutto questo materiale si prestasse per la realizzazione di un'inchiesta di ampio respiro su Montecarlo e sulle complesse vicende interne³⁷.

Giunto nel principato Gregoretti è costretto a constatare sin da subito l'omertà degli abitanti, il cui silenzio non era stato interrotto nemmeno dai numerosi e assillanti giornalisti interessati soprattutto al gossip dei principi Grimaldi. Alla luce di ciò l'autore cerca con pazienza di ottenere anche un incontro con Ranieri, ma non verrà mai ricevuto. Questa totale circospezione dei monegaschi suggerisce a Gregoretti l'idea per aprire il proprio servizio. Conducendo l'inchiesta sempre in prima persona, l'autore mette in scena le proprie difficoltà di approccio tentando di raccogliere le confidenze del *conciierge* del proprio albergo, inizialmente disposto a concedersi alle telecamere italiane per poi tornare sui propri passi una volta confrontatosi con il direttore della struttura, il quale poneva come condizione indispensabile la possibilità di valutare anticipatamente le domande dell'intervista. La faccia rassegnata di Gregoretti chiude un cappello introduttivo che sibillinamente vuol soffermarsi sull'impossibilità di raccogliere informazioni di qualunque tipo dagli abitanti del posto, indotti al silenzio più totale.

Messi da parte gli obiettivi principali, l'inchiesta si dipana nel pieno stile gregoretiano. L'autore, «con gli occhi di chi è abituato a scrutare con spregiudicatezza e a non meravigliarsi di niente»³⁸, si introduce all'interno di una scuola per canzonare le interrogazioni di un maestro elementare, intento a sollecitare i propri alunni non sulla storia o sulla geografia, ma sul nome e sulla nazionalità della consorte di Ranieri e su tutte quelle notizie che in Italia erano appannaggio esclusivo della cronaca mondana. Successivamente intercetta Monsieur Fabi, il direttore della "Gazzetta di Monaco", fiero oppositore della famiglia Grimaldi, intervistato in un faccia a faccia che, con le cautele del caso, fa emergere una interessante metafora per spiegare la reticenza degli abitanti. Secondo Fabi il principato deve intendersi come una specie di società per azioni presieduta

³⁷ Cfr. e. m., *Libro bianco n. 18. Il Principato di Monaco*, "Radiocorriere", a. XXXIX, n. 25, 17-23 giugno 1962, p. 24.

³⁸ C. Stampa, *Un maligno alla corte di Monaco*, "TV Sorrisi e Canzoni", n. 19, 13 maggio 1962, p. 8.

da Ranieri e i cui direttori generali sono i dignitari di corte, soltanto in quest'ottica si potrà comprendere perché i dipendenti, cioè gli abitanti, non ne potrebbero mai parlar male³⁹. Più suggestivo è il passaggio all'interno del Casinò di Montecarlo, dove *croupiers*, operai e fattorini mantengono il riserbo più assoluto. Più gioviali e aperti sembrano i pensionati dello stesso Casinò, una serie di gaglioffi vegliardi dalle facce allegre e rubiconde che favoleggiano con aneddoti clamorosi, come il racconto sulle cosiddette «sistemiere», ovvero quelle anziane e avidi frequentatrici di tavoli da gioco in grado di rimanere appostate per l'intero giorno, addirittura «facendosi tutto sotto», per poi essere portate via quando il miasma si faceva insopportabile. In questo ampio e singolare reportage condotto da Gregoretti viene inserito anche un breve ritratto dell'armatore greco Aristotele Onassis, stabilitosi nel principato per trasferire la sede fiscale della sua compagnia marittima Olympic e divenuto poi acquirente dell'intera Société des Bains de Mer, la più antica società di Montecarlo comprensiva delle più importanti attrattive del luogo. È grazie a lui, anfitrione anche di un affezionato frequentatore di quei siti come Winston Churchill, che la città avrà il suo rilancio sul piano internazionale.

Nel corso degli anni Sessanta Gregoretti continua a realizzare dei brevi servizi per le trasmissioni RAI, facendo segnalare la propria presenza all'interno dello storico rotocalco *TV7*, una sorta di appendice del Tg1 inaugurata nel gennaio del 1963 e in onda in seconda serata per occuparsi di politica, società, cultura, sport e altri temi di attualità. Nel 1964, ad esempio, realizza una curiosa inchiesta sportiva sull'incontro calcistico Bologna-Inter del 7 giugno 1964, unico caso nella storia del campionato italiano in cui lo scudetto venne assegnato attraverso una gara di spareggio presso lo Stadio Olimpico della capitale. Intitolato *La disfida di Roma*, il pezzo riassume tutti i fatti che riguardarono tale evento, fra i quali anche le infondate accuse di doping rivolte al team bolognese, nonché la morte improvvisa del suo presidente Renato Dall'Ara, avvenuta quattro giorni prima dell'incontro. Il reportage di Gregoretti, recuperando il modello teatrale dei pupi siciliani, è basato sulla curiosa idea di far credere che gli avvenimenti di questo match sportivo venissero cantati nei paesini siciliani con la stessa enfasi epica di una *chanson de*

³⁹ Ibidem.

geste, resa altamente evocativa anche grazie alla partecipazione del poeta dialettale Ignazio Buttitta e del cantastorie Vito Santangelo⁴⁰.

Su simili frequenze sono sintonizzati gli altri pezzi realizzati verso la metà della decade come *Il pensionato Vestuto*, rivolto alla storia del signor Vestuto costretto a restituire il proprio denaro allo Stato per la diminuzione della pensione, *Le mele e il codice*, che racconta la vera storia del furto di sette mele punito con sedici mesi di reclusione, nonché un insolito servizio, sempre per TV7, dedicato all'anteprima del proprio film *Omicron* (1963) allestita presso Sgurgola, un piccolo comune in provincia di Frosinone, fra i cui abitanti Gregoretti si intrufola per seguire da vicino le vicende dell'evento e per condurre, grazie al contributo di soggetti a dir poco bizzarri, interviste autoironiche e piene di umorismo. È in effetti sulla stravaganza del genere umano che l'autore, qualche anno più tardi, concentrerà il proprio interesse, affrontando il tema della socialità da un'angolazione inedita per dar vita, come vedremo, ad una eccezionale inchiesta.

2.c I R.A.S., un'inchiesta dedicata ai personaggi dalle «Ridotte Attitudini Sociali»

Dopo aver concluso una stagione cinematografica breve quanto intensa, segnata da qualche successo e molte critiche, nel corso del 1965 Gregoretti inizia a preparare un nuovo progetto televisivo che si prefigura per certi versi in continuità con l'esperienza di *Controfagotto*. Il titolo della trasmissione in questione, messa in onda a partire dalla fine del maggio dell'anno successivo⁴¹, prende spunto del celebre acronimo R.A.M., ovvero "ridotte attitudini militari", particolarmente ambito dai giovani ragazzi che in quegli anni erano chiamati a passare la visita di leva per la cosiddetta "naja". Gregoretti rivisita la sigla in R.A.S., per indicare, appunto, le "ridotte attitudini sociali" di alcuni soggetti che, per diverse ragioni, hanno deciso di situarsi al di fuori delle normali consuetudini della vita associata, che si caratterizzano per una qualche stravaganza – non quella dello snobismo –

⁴⁰ V. Santangelo, *La mia vita di cantastorie. Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci*, Brescia, Grafo, 2006, pp. 96-97.

⁴¹ «La TV l'ha tenuta in archivio per molto tempo per motivi di "cautela", e oggi, per i medesimi motivi di "cautela" ne manda in onda la prima puntata venerdì a tarda ora», *Arrivano i R.A.S.*, "L'Unità", 21 maggio 1966.

che li rende unici nel loro genere e che li esclude dalla noia del quotidiano, del logico e dell'ordinario⁴². Il 27 maggio 1966, dunque, esordisce sul canale Nazionale la rubrica *I R.A.S.*, che nel progetto iniziale doveva essere articolata in sei puntate, ma che alla fine si ridusse a solo tre numeri. Quella concepita da Gregoretti è una eccezionale vetrina di tipi umani messa in mostra con il consueto stile ironico, anche se in questa circostanza le taglienti stoccate dell'autore non sono rivolte tanto all'indirizzo dei soggetti intervistati, quanto nei confronti della società che, in un modo o nell'altro, ha spinto costoro ad uscire dalle codificate norme di comportamento comunitarie. Lo sguardo di Gregoretti nei confronti di questi ribelli – costruito al solito con abili soluzioni di montaggio – oscilla tra l'ammirazione e la compassione, e tenta, per quanto possibile, di mettere in risalto le ragioni dei loro comportamenti, osservati spesso nell'ottica di una più vasta polemica nei confronti del consumismo, che ha fatto dell'omologazione dei soggetti una sua prerogativa, annullando quindi qualsiasi forma di originale creatività individuale. Ancora una volta appare chiarificatrice l'introduzione alla prima puntata, svolta sempre da Gregoretti nella singolare cornice dei giardini di Bomarzo, con gli spaventosi mostri di pietra costruiti anch'essi nel segno dell'anticonformismo per volere del Principe Vicino Orsini, etichettato dallo stesso autore come un R.A.S. *ante litteram* del Cinquecento, evidentemente saturo di tutti gli stilemi classici abusati dalla cultura del suo tempo. Al termine della sigla, animata e congegnata dall'estro del fumettista Pino Zac su musica jazzistica di Gino Peguri, ecco inquadrato Gregoretti, che con il campo allargato vedremo situato in prossimità della bocca spalancata dell'Orco – la più nota scultura del complesso monumentale – pronto per rivolgersi agli spettatori:

Buonasera signori. Ecco a voi il primo numero de *I R.A.S.*, una serie di incontri con personaggi dalle "erre a esse", ridotte attitudini sociali, personaggi i quali per un motivo o per l'altro sono stati messi in castigo dalla società, o che al contrario ritengono di aver loro stessi messo la società in castigo, voltandole le spalle, scrollandosela di dosso un bel giorno come un impermeabile vecchio; o più semplicemente personaggi i quali vagheggiano un ideale di vita diverso, più libero, più poetico, più originale, e che conducono una propria battaglia privata, oscura, donchisciottesca, talvolta dura, talvolta grottesca, per affermare a

⁴² G. Sibillia, *I «RAS» di Gregoretti in tv*, "TV Sorrisi e Canzoni", n. 44, 15 maggio 1965, p. 34.

modo loro le proprie convinzioni, preferendo magari una vita da isolati, da incompresi, da spostati, perfino da barboni pur di non piegarsi di fronte alle esigenze del conformismo. Si tratta perlopiù di gente semplice e fortemente individualista, per cui questa loro protesta, chiamiamola così, poche volte assurge a consapevolezza culturale, ideologica, ma si traduce perlopiù in un comportamento istintivo, in un modo di vivere fuori dalle righe, in iniziative strampalate, ma che a nostro avviso obbediscono sempre a sentimenti autentici e a motivazioni quasi sempre rispettabili.

All'interno della produzione televisiva di Gregoretti tale rubrica è stata colpevolmente dimenticata. Questo catalogo confezionato dall'autore, che appare alla visione odierna ancora vivace e attuale, merita una nuova attenzione non solo perché rappresenta un esemplare unico all'interno della considerevole produzione televisiva di allora, ma anche perché siamo di fronte a un programma coraggioso e moderno che permette di cogliere l'espressione più felice e compiuta dello spirito d'osservazione, sensibile e ironico al contempo, che ha contraddistinto le sue realizzazioni. All'autore va inoltre il merito, non scontato, di essere riuscito a lasciare a questi strani personaggi, così come appare nel video, la serena naturalezza di esibire la loro bizzarria, senza far intravedere qualsiasi strascico di costruito, a differenza di quanto magari era potuto accadere in certi servizi allestiti per *Controfagotto*, dove l'operato di Gregoretti, in certi casi, è sembrato rifarsi al mockumentary, il fenomeno del falso documentario o docu-fiction, quella forma espressiva che si serve della formula documentaristica per mettere in scena argomenti ricostruiti secondo le tecniche di stile e le strategie narrative tipiche della fiction per meglio presentare personaggi e situazioni agli occhi dello spettatore⁴³. Questa trasmissione, alla stregua della precedente, ha dovuto patire la penalizzazione dell'orario di messa in onda, fissato irrimediabilmente nella tarda serata, a nocumento non solo del valido lavoro di inchiesta condotto dall'autore, ma anche di quanti avrebbero potuto trovare un interesse negli argomenti affrontati. Questa tendenza a esiliare le produzioni gregorettiane sempre più verso gli orari notturni (si consideri che già a partire dalle 22.30 la maggior parte del pubblico televisivo degli anni Sessanta iniziava a spegnere i propri apparecchi per coricarsi),

⁴³ Sull'argomento si veda C. Formenti, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Milano, Mimesis, 2013.

svela l'opportunistica circospezione dell'azienda: così facendo si cercava di limitare il più possibile l'urto delle polemiche derivanti dalle rinomate provocazioni cui Gregoretti aveva abituato dirigenti e spettatori sin dai primi anni di servizio. Ma chi sono veramente i R.A.S.? Con quali soggetti interloquisce l'autore? In che modo si esplica la loro ribellione? Quando Gregoretti matura l'idea di realizzare questa trasmissione inizia anche una ricerca certosina dei soggetti che, secondo un preciso intento, vuole mostrare nel suo museo televisivo. Durante una partecipazione al programma musicale *Johnny 7*, condotto da Johnny Dorelli, è proprio Ugo Gregoretti a lanciare un appello al pubblico per la ricerca di questi personaggi. Questo invito a farsi avanti – come annota Giuseppe Sibilla – «ha scatenato un temporale di lettere e di offerte di collaborazione», per poi rilevare che «sono venuti alla luce soltanto il tradizionale scontento degli italiani, la loro mania di persecuzione e di incomprensione»⁴⁴. Per tale ragione l'autore ha dovuto fare un lavoro di ricerca piuttosto approfondito, anche perché quanto più le attitudini sociali di questi individui sono ridotte, tanto difficile è entrarvi in contatto. È stato per questo necessario fare un'accurata indagine, costruita anche attraverso il passaparola degli amici e con i pareri degli esperti. I soggetti rintracciati, infatti, non sono i ribelli delle nuove leve, della contestazione globale o i cosiddetti capelloni – avverte Gregoretti – ma si tratta di «gente più anziana, isolata, molto spesso incanutita in una protesta che dura da trenta, quaranta, cinquanta anni, eroi della coerenza e della fedeltà a sé stessi, Don Chisciotte minimi sempre perdenti ma giammai ripiegati»⁴⁵. La differenza anagrafica messa in evidenza dall'autore è quindi l'elemento chiave per classificare questi eccezionali tipi umani, contraddistinti da una spiccata necessità di isolamento e individualismo, contrapposta al rifiuto per il ritrovo comunitario che è invece prerogativa dei giovani contestatori di quel periodo.

I soggetti intervistati da Gregoretti nel corso delle tre puntate sono molteplici e tutti caratterizzati da una qualche stravaganza. Nel complesso l'autore incontra diciotto R.A.S., diciotto persone rintracciate sull'intero territorio nazionale. Essendo impossibile svolgere un discorso individualizzato, vale la pena soffermarsi sul

⁴⁴ G. Sibilla, *I «RAS» di Gregoretti in tv*, op. cit., p. 34.

⁴⁵ U. Gregoretti, *Gregoretti ci spiega i «R.A.S.»*, "Radiocorriere", a. XLIII, n. 21, 22-28 maggio 1966, p. 14.

personaggio che inaugura la serie, sfruttando il pretesto per svolgere una riflessione più ampia sul senso di questa operazione e cercando di esaminare nel dettaglio alcune delle scelte registiche con cui Gregoretti ha ritenuto di tratteggiare tali profili.

La serie si apre con il signor Guido De Mario, un corpulento operaio della periferia industriale milanese con una stramba passione per le lumache. Il soggetto era già noto al pubblico televisivo di allora per essere apparso alla trasmissione *La fiera dei sogni* mettendo in mostra le sue fantasiose manie: mangiare ortiche, parlare ai sassi, addomesticare le lumache. Gregoretti nel descrivere questo personaggio ne prende in esame una giornata tipo e la riassume attraverso il consueto montaggio di stampo cinematografico cui aveva già abituato gli spettatori nel corso degli anni e che nel frattempo aveva corroborato nella sua esperienza ufficiale dietro la macchina da presa. Già dal principio proviamo subito una certa tenerezza nei confronti di questo individuo dai lineamenti rotondi e animato da una dolce sensibilità. Tutte le mattine il signor De Mario raccoglie dalle aree verdi che cingono la strada una cospicua quantità di fiori ed erbe aromatiche, per portarli in dono ai propri colleghi. Prima di vederlo nel consueto giro delle postazioni per l'omaggio floreale di rito, Gregoretti mostra il rimprovero di un superiore nei confronti di De Mario per aver messo sopra un pezzo in assemblaggio una piccola lumaca di sua proprietà a fargli compagnia.

La stranezza del personaggio emerge con tutta la sua forza poco dopo, quando l'uomo viene ripreso in una sorta di processione nel suburbio di Milano con i due figli al seguito; in mano hanno alcune piccole creazioni a tema naturalistico, etichettate dall'artefice come «pitture da trasporto», che inevitabilmente destano la curiosità dei passanti. Intercettati alcuni individui, si sviluppano subito delle conversazioni surreali, colte da Gregoretti in tutta la loro autenticità. Dopo aver raccolto un rametto di erba, De Mario chiede ad un bambino: «non ti piace l'ortica? Guarda!», per poi infilarci il ramoscello in bocca. «Ma non punge?», domanda il giovane interlocutore, ma il R.A.S., invece di rispondere normalmente, fornisce una risposta totalmente sconnessa: «No, perché l'ortica... sa perché la mangio? Ciao, grazie!». A conclusione dell'episodio lo sguardo di Gregoretti chiosa con assoluta dolcezza sul volto del ragazzino – interdetto, ma anche un po' incuriosito dal buffo

signore – tanto da mostrarcelo nell’atto di assaggiare qualche foglia di ortica per poi ricredersi, con sguardo compiaciuto, sulla loro bontà. Questo primo esempio rende perfettamente l’idea della stravaganza dei soggetti intervistati da Gregoretti ed è particolarmente utile per cogliere lo spirito che ha animato la rassegna. Inoltre è già sufficiente questo primo personaggio per mettere in evidenza come l’autore, nello strutturare la trasmissione, sia stato giustamente trattenuto dal fare della facile e volgare ironia sulle astrusità degli intervistati. Sostanzialmente il regista, con questa rubrica, vuole offrire un divertimento che parte senz’altro dalle particolarità de *I R.A.S.*, ma vuol perseguirlo senza riderne malignamente alle spalle, e piuttosto punzecchiando attraverso di loro il resto dei cosiddetti “idonei”. Quello ora preso in esame è quindi solo uno dei tanti soggetti individuati e messi in scena con delicata ironia dall’autore. A tal proposito osserva il critico Ugo Buzzolan: «è un umorismo di qualità superiore, ricco di mordente, e insieme fine, sottile, garbato dove di continuo vibra una nota calda e di umano affetto»⁴⁶.

Tra gli isolati e i ribelli individuati da Gregoretti, trovano spazio tanti altri strampalati figuri: c’è il fantino che vive per la sua cavalla, il veggente Vacchi patito radio-estetista, il filobellico Camilleri Bellera che vive di alfabandiera e marce militari, l’inventore della bicicletta con le ali, il ladro Ernesto che riesce a mangiare gratis e a farsi pagare dal barbiere che lo rade, lo spassoso Pippo Campanini⁴⁷, cultore di Giuseppe Verdi e collezionista di coppe, salami e culatelli, Mamma Manara, un’anziana dall’aria docile che racconta di essere stata una temibile rivoluzionaria e di aver attentato alla sicurezza di Stato con una sollevazione armata finendo in galera quattro o cinque volte, il signor Monella, che dedica la propria vita alla creazione di un’autostrada a dieci corsie per evitare ogni possibilità di incidente, il cavalier Fusconi, custode della tomba di Dante Alighieri a Ravenna, l’ingegner Chelazzi di Perugia, misconosciuto progettista di edifici a mille piani, e via di seguito una umanità variopinta e reietta, messa ai margini, non accettata, ritenuta inadatta e per questo incapace di far parte del resto della collettività.

⁴⁶ U. Buzzolan, *La galleria degli stravaganti*, “La Stampa”, 4 giugno 1966.

⁴⁷ L’inchiesta di Gregoretti è per Pippo Campanini una sorta di trampolino di lancio, in quanto dopo quest’esperienza divenne anche un caratterista del cinema italiano, partecipando a diversi film di Bernardo Bertolucci come *Strategia del ragno* (1970), *Novecento* (1976), *La luna* (1979).

Attraverso questi ritratti così autentici, Gregoretti muove la sua severa critica nei confronti delle ipocrisie della società consumistica, vero bersaglio di questo rotocalco, che nega la possibilità ai tutti i R.A.S. di condurre una vita libera da pregiudizi, svelando quindi l'essenza di un mondo sempre più conformato e conformista. È nelle parole di Gregoretti, infine, che si rintracciano le oneste intenzioni che hanno animato questo speciale prodotto televisivo: «divertire senza offendere. Ironia intesa come pudore, come mezzo per disciplinare e rendere più penetrante la simpatia e la tenerezza che questi personaggi hanno destato nel nostro animo e che noi speriamo di aver saputo trasmettere ai nostri spettatori»⁴⁸.

2.d Cosa c'entra Gregoretti con la musica leggera?

Nell'estate del 1966, appena un mese dopo la messa in onda della singolare inchiesta *I R.A.S.*, Gregoretti è nuovamente coinvolto dalla RAI per seguire da vicino gli sviluppi del Cantagiro, la celebre manifestazione canora itinerante inaugurata nel giugno del 1962 e divenuta da quel momento un appuntamento fisso per milioni di italiani⁴⁹. Concepito dalla mente di Ezio Radaelli, il Cantagiro si strutturava in tappe quotidiane nelle maggiori città italiane, emulando nel format il seguitissimo Giro d'Italia, con la ovvia differenza che nella competizione non vi prendevano parte i ciclisti, ma noti cantanti di musica leggera del momento. Per diversi anni, nel periodo a cavallo tra giugno e luglio, lo stivale fu percorso dalla famosa carovana di automobili dei cantanti, spesso scoperte per garantire un più diretto contatto con i numerosi ammiratori. Raggiunte le varie destinazioni, ogni sera gli artisti dovevano sfidarsi non solo a suon di canzoni, eseguite rigorosamente dal vivo in presenza di una nutrita orchestra, ma anche attraverso divertenti giochi di abilità. Nell'edizione d'esordio furono coinvolti anche due nomi illustri del teatro musicale italiano come Pietro Garinei e Sandro Giovannini per mettere a punto l'organizzazione spettacolare dell'evento. Ogni serata, inoltre, occorreva costituire una giuria popolare, composta da cinquanta persone selezionate tra il pubblico delle varie località, incaricata di decretare, attraverso l'ausilio delle palettine numerate,

⁴⁸ U. Gregoretti, *Gregoretti ci spiega i «R.A.S.»*, "Radiocorriere", op. cit., p. 14.

⁴⁹ Per una storia completa della manifestazione si veda G. C. De Carlo, J. Triviani, *Il Cantagiro. Dal 1962 a oggi. Una storia, un'emozione, un'opportunità*, Milano, ABeditore, 2017.

il vincitore della giornata. Fino al 1965 la rassegna musicale prevedeva la presenza di due gironi, il girone A, dedicato ai cosiddetti “big”, e il girone B, riservato alle nuove proposte canore. La conclusione di ogni tappa, di regola, si svolgeva in stadi affollatissimi e andava a costituire uno spettacolo frenetico, pieno di gags e situazioni divertenti. Per molti anni il Cantagiro ha terminato il proprio itinerario nella città di Fiuggi, allestendo qui una finale sviluppata in più serate. L’intero evento si svolgeva in un clima allegro e festoso, reso ancor più godibile dalla verve di spigliati e spiritosi conduttori come Nuccio Costa, Enrico Maria Salerno, Dany Paris, Daniele Piombi, Pippo Baudo e soprattutto dalla travolgente simpatia dei direttori di gara incaricati di supervisionare il corretto svolgimento delle prove di abilità, arruolati fra i più noti volti del mondo dello spettacolo.

A partire dalla prima edizione, la RAI segue gli esiti delle tappe con costanti collegamenti radiofonici e frequenti servizi giornalistici proposti nell’ambito del telegiornale, dando puntuali aggiornamenti al pubblico in ascolto. Nel 1965 il successo di pubblico fu tale che la RAI concesse addirittura la diretta in Eurovisione delle due serate finali⁵⁰. Sull’onda del consenso popolare, nelle edizioni successive la televisione italiana inizia a trasmettere non solo la finale, ma anche la serata inaugurale e alcune tappe, oltre alle costanti e quotidiane dirette radiofoniche⁵¹.

Nell’anno in cui Gregoretti è chiamato a seguire il Cantagiro, la manifestazione ha ormai raggiunto la quinta edizione e l’itinerario riguarda un articolato percorso che da Biella, località della partenza programmata il 22 giugno, passa anche per Torino, Genova, Verona, Bologna, Ancona, Perugia sino a giungere alla tradizionale stazione finale di Fiuggi, sede delle due serate conclusive in programma l’8 e il 9 luglio. L’edizione del ’66 è ricordata anche per l’introduzione del girone C, dedicato appositamente ai complessi musicali, in quella circostanza aggiudicato

⁵⁰ M. Emanuelli, *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Milano, Greco&Greco, 2004, p. 194.

⁵¹ Tra le trasmissioni radiofoniche si rammenta *Arriva il Cantagiro*, trasmesso sul Secondo Programma della radio a partire dal 1963 e affidato alla conduzione di Silvio Gigli, incaricato di presentare canzoni, notizie e curiosità della manifestazione. È interessante notare che in quello stesso anno Gregoretti è protagonista di una rilevante esperienza radiofonica. Si tratta di una serie di intervalli del mattino andata in onda nel mese di novembre, vedi. U. Gregoretti, *Le quindici albe radiofoniche*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., pp. 113-114. A tal proposito in Appendice 1, Tab.5, è proposta la relazione del gradimento relativo alle sue conduzioni.

dagli Equipe 84 con la canzone *Io ho in mente te*⁵². Per dirigere la gara viene scelto il popolarissimo attore romano Mario Carotenuto, che nel corso delle operazioni è spesso affiancato, oltre che dall'orchestra diretta dal maestro Gigi Cichellero, dal presentatore Nuccio Costa, colui che insieme ad Alberto Lupo condurrà le importanti dirette televisive del Cantagiro del 1° e del 9 luglio, trasmesse rispettivamente sul Secondo e sul canale Nazionale.

Gregoretti, come si diceva, è incaricato dalla RAI per svolgere la funzione di reporter della manifestazione, ruolo che assolve ovviamente secondo la sua maniera, cercando quindi di documentare i momenti più curiosi dell'evento per poi sottoporli alla sua personale speculazione umoristica. Anche per favorire una maggiore diffusione delle immagini e degli avvenimenti del Cantagiro, Radaelli inserisce nel palinsesto del Secondo canale una apposita trasmissione quotidiana basata proprio sulle ironiche annotazioni di Gregoretti sviluppate nel corso delle varie tappe della rassegna canora.

Da questo presupposto prende spunto il programma *Cantagiringiro*, uno spettacolo televisivo con la regia di Stefano Canzio che, oltre a proporre alcune curiosità del Cantagiro raccolte da Antonio Amurri e Leone Mancini (che insieme a Radaelli erano gli autori della trasmissione), è appunto intervallato dai servizi speciali confezionati ogni giorno da Gregoretti, il quale «abbigliato come un nordista della guerra di secessione americana» è sembrato «spaesato tra la gente che prende sul serio la musica leggera»⁵³. I suoi interventi, che spesso si avvalgono della complice partecipazione di Carotenuto, si concentrano non tanto sul palcoscenico delle esibizioni, quanto sul variegato contorno della manifestazione, ovvero sugli aspetti e sui personaggi più insoliti che vi gravitano, inevitabilmente tratteggiati dall'autore con sagace ironia. Nel gioco delle parti poteva anche accadere che il canzonatore Gregoretti finisse a sua volta con l'essere canzonato dai suoi intervistati, come confermano alcuni sketch realizzati sul filo sottile dell'autoironia, volutamente elaborati anche per suscitare un maggiore divertimento del pubblico. È in questo clima leggero e disteso che l'inviato, dimostrandosi totalmente impreparato sulle vicende canzonettistiche italiane, costruisce un divertente siparietto nel quale si

⁵² G. C. De Carlo, J. Triviani, *Il Cantagiro. Dal 1962 a oggi. Una storia, un'emozione, un'opportunità*, op. cit., pp. 82-83.

⁵³ vice, *Spettacolo in fondo al mare*, "La Stampa", 24 giugno 1966.

vede costretto a remunerare profumatamente la consulenza del piccolo Ciccio, il figlio del regista Canzio, al fine di ricevere informazioni sulle canzoni e sui cantanti presenti in gara. Per testare la preparazione del giornalista, il giovane lo interroga mostrando i ritratti di alcuni interpreti. «Questo chi è? Lo deve azzeccare, questo qui è facile», chiede maliziosamente il ragazzo, ma Gregoretti, che si finge ignaro, replica senza vergogna: «E che ne so io? È Dracula»; «ma che Dracula, questo è Ricky Gianco», si sentirà rispondere con sdegno. Sono battute brucianti come questa a darci la misura di come Gregoretti, ancora una volta, assolve il proprio compito di osservatore, marcando sempre più quella cifra umoristica, a tratti anche sottilmente caustica, che da *Controfagotto* in poi caratterizza il suo penetrante sguardo sul costume italiano. Ma è anche in una breve conversazione con Carotenuto che si coglie lo spirito graffiante dell'autore nel presentare il proprio lavoro: «io dovevo cominciare stasera, ma ho le idee molto confuse. Prima di tutto perché mi hanno fatto raccomandazioni a morire, proprio. Radaelli mi ha pregato di non canzonare il Cantagiuro. Alla RAI mi hanno pregato di non canzonare il pubblico. E io che faccio, chi canzono?».

Lungi dall'attenersi dalle consegne ricevute, i servizi raccolti da Gregoretti per *Cantagiringiro* presentano una massiccia quantità di pungenti battute, in taluni casi esasperate fino a raggiungere una perfidia che mai si era vista fino a quel momento nei suoi lavori. Alcune scene, infatti, presentano un retrogusto acido, ben sintonizzato con l'alterigia palesata dall'autore nei vari interventi, e che trova la sua piena esplicazione in un piccolo ma non irrilevante dettaglio del suo abbigliamento, rappresentato dai frivoli sandali alla caprese – sicuramente poco consoni per un reporter a caccia di notizie – sfoggiati per l'intera rassegna. Questo atteggiamento altezzoso di Gregoretti nei confronti dell'entourage canoro è evidentemente costruito. Tuttavia, in alcune circostanze, i suoi commenti appaiono eccessivamente caricati di esternazioni caustiche, rivolte in particolare all'indirizzo dei cantanti; se queste stoccate furono accolte con ilarità dallo spettatore culturalmente più elevato, senz'altro seccanti e intollerabili, come vedremo, risultarono agli occhi dell'italiano medio, portato in quei caldi mesi estivi a idealizzare e idolatrare i propri beniamini. Con *Cantagiringiro* per la prima volta Gregoretti si muove con una totale sfrontatezza nei confronti dell'ambiente circostante, mostrandosi sicuro e meno

ingessato del solito, come attesta anche qualche sua uscita in dialetto romanesco. La sottile cattiveria di Gregoretti emerge, ad esempio, nell'intervista alla mamma di Montarolo Pinuccio, un bambino ossessionato dalla musica leggera, che balla dalla mattina alla sera, definito malignamente dall'autore come un «tipico prodotto della civiltà canora», dileggiando così anche l'incolpevole madre. Successivamente l'atteggiata crudeltà di Gregoretti si sfoga tutta contro il giovane Bobby Solo, che in quella edizione fu il suo bersaglio preferito. È proprio nel corso di un'intervista al cantante, fatta dichiaratamente controvoglia, che il reporter svela tutta la sua spocchia intellettualistica. Ricevuto lo scherzoso invito dall'artista per una sfida a braccio di ferro, Gregoretti replica piccato: «non mi metto su questo piano di confidenza, semmai, non lo so, facciamo una sfida in filologia romanza». Queste canzonature, come prevedibile, provocano le reazioni inviperite di molte ammiratrici. Di ciò Gregoretti farà materia per un divertente quadretto, come quando dopo aver ascoltato una fan convenuta per difendere il proprio idolo, chiederà alle autorità di farla allontanare commentando indispettito: «ma guarda un po' se uno deve pure stare a subire queste pressioni, i ricattini, le fans...ma vadano a scuola, va!».

Nel corso di quella estate Gregoretti si sofferma con pungente umorismo anche sul fenomeno dei capelloni da poco esploso in Italia e che aveva lasciato perplessi tutti quei molti cittadini dalla mentalità un po' antiquata. In quell'edizione del 1966, come si diceva, venne inaugurato anche un terzo girone dedicato ai complessi musicali, i cui membri, in gran parte, si presentarono sfoggiando lunghe capigliature. A proposito di ciò, è molto divertente il finto dibattito giornalistico inscenato da Gregoretti, nel quale alcuni colleghi della stampa erano chiamati a rispondere sulla controversa questione: «capelloni sì, o capelloni no?». Per comporre questa gag l'autore contrappone ai lati di un lungo tavolo due fazioni, quella dei moderati, «filo-cantante-individuale-melodico», capeggiata da Sandro Delli Ponti de "Il Resto del Carlino", e quella dei progressisti, «filo-capelloni e filo-complessi», il cui leader è Ivano Davoli di "Paese Sera". Le argomentazioni delle parti, declamate con oratoria pomposa e magniloquente, presentano spunti davvero comici, come attesta l'esternazione esasperata di Carlo Giovetti de "Il Giorno": «questo non è più un festival di canzoni, questa è la mostra-mercato delle criniere,

la fiera del bulbo capillifero». Il giornalista Delli Ponti è coinvolto da Gregoretti anche in un altro divertente sketch in cui entrambi denunciano pubblicamente le gravi minacce di percosse ricevute da alcuni cantanti per le loro esternazioni. In particolare, ad avercela con Delli Ponti è l'eterno ragazzo Gianni Morandi, intenzionato a «fargli saltare gli occhiali dal naso» per dei commenti poco lusinghieri espressi dal giornalista sul suo conto. Ma alla fine tutto si risolve in un'amichevole riconciliazione, documentata da Gregoretti, che si offre di fare da paciere con le sue solite uscite ironiche. Conclude la carrellata degli scorci confezionati dall'autore il passaggio della carovana dei cantanti nel giorno della finale, con Gregoretti che, tra una battuta e l'altra, dimostrerà di aver imparato a conoscere, grazie all'immane supporto di Ciccio Canzio, tutti i nomi degli artisti in gara. L'autore tornerà a parlare della sua esperienza al Cantagiro in un articolo apparso sul "Radiocorriere" l'anno successivo, nel quale, rivolgendosi al direttore Ugo Zatterin, si esprime con un filo di ironica polemica nei confronti dell'industria culturale del suo tempo, soprattutto quando afferma che «il mondo della canzone e quello del Cantagiro in particolare è troppo monotonicamente strutturato sul denaro perché possa stimolare interessi giornalistici diversi da quelli che si devono a un qualunque settore della compra-vendita di prodotti»⁵⁴.

Il legame tra Gregoretti e la musica leggera, nonostante lo scetticismo iniziale, ha occasione di consolidarsi anche grazie a questa esperienza itinerante, divenendo così significativo da indurre l'autore a partecipare nel 1967 ad uno show televisivo sul tema. Si tratta della trasmissione intitolata *Ci vediamo stasera da...*, uno spettacolo musicale in sei puntate monografiche incentrate su alcuni personaggi del panorama cinematografico e televisivo italiano come Ugo Tognazzi, Rosanna Schiaffino, la coppia Paolo Panelli e Bice Valori, Sandra Milo, Tomas Milian e, appunto, Ugo Gregoretti. I testi delle varie puntate erano preparati da Maurizio Costanzo e Sandro Continenza, mentre a Mariella Palmich era affidato il ruolo di presentatrice. Alla regia si scambiarono Stefano Canzio, già coinvolto in *Cantagiringiro*, e Salvatore Nocita. Il presupposto di questo programma, come suggerisce anche il titolo, si basa sul fatto che l'azione si svolgesse tutta all'interno

⁵⁴ U. Gregoretti, *La patria di Canzio tra le bandiere di Radaelli*, "Radiocorriere", a. XLIV, n. 26, 25 giugno-1 luglio 1967, p. 27.

della vera abitazione del protagonista, luogo di ritrovo per numerosi ospiti. Nel caso di Gregoretti, ad esempio, partecipano non solo cantanti come Lucio Dalla e il complesso degli Equipe 84, ma vi prendono parte anche una buona rappresentanza del cast de *Il circolo Pickwick*⁵⁵. L'adunata presso la casa dei coniugi Gregoretti di Mario Pisu, Leopoldo Trieste, Guido Alberti, Gigi Ballista, Alessandro Cutolo, Maria Monti, Gianna Pederzini e Gigi Proietti, quest'ultimo nel ruolo di intrattenitore con tanto di chitarra alla mano, rappresenta un eccellente spot pubblicitario per lo sceneggiato televisivo – in onda solamente l'anno successivo – anche grazie all'esecuzione estemporanea, eseguita dal coro dei convenuti, della celebre e orecchiabile ballata che accompagna i titoli di coda dello sceneggiato⁵⁶.

Un ulteriore rilevante contatto con il mondo della musica leggera e del cantautorato Gregoretti lo ha nel 1972, anno in cui realizza per la tv uno speciale dedicato a Sergio Endrigo intitolato *Un giorno come un altro. Le nuove canzoni d'amore di Sergio Endrigo*, trasmesso il 20 ottobre in seconda serata sul canale Nazionale. L'anno prima Endrigo aveva terminato di incidere il suo noto album *Nuove canzoni d'amore*, una raccolta di dieci brani incentrati sulle molteplici forme dell'amore, realizzato grazie alla collaborazione di Sergio Bardotti per i testi e di Luis Bacalov per gli arrangiamenti. Dopo la sua pubblicazione, il disco riscosse un buon successo di pubblico e per ampliare la platea dei fruitori si pensò, a fini promozionali, di trarne uno speciale per il piccolo schermo dal quale potesse emergere non solo la proposta musicale, ma anche uno scorcio privato e inedito sul cantante.

Recatosi a Mentana presso la villa del cantante per discutere della proposta, Gregoretti conosce qui anche gli storici collaboratori, Bacalov e Bardotti; con quest'ultimo ha modo di lavorare gomito a gomito per la stesura della sceneggiatura. In questa nuova esperienza l'autore tenda a confrontarsi con il mondo della musica leggera senza la strafottenza che aveva caratterizzato il *Cantagiringiro*, dedicandosi con assoluta serietà alla realizzazione di questo singolare progetto. Se da un lato contribuì la soggezione verso il misticismo e la non comune sensibilità del protagonista, dall'altro pesò enormemente la grave

⁵⁵ *Ci vediamo stasera da Ugo Gregoretti*, "Radiocorriere", a. XLIV, n. 51, 17-23 dicembre 1967, p. 56.

⁵⁶ Continuando questo gioco di rimandi musicali, si fa presente che fu proprio Gregoretti, nell'ultima puntata dello sceneggiato, a far esordire per la prima volta sul piccolo schermo il cantante britannico Mal assieme al complesso dei The Primitives.

perdita subita, in quello stesso anno, con la morte di leucemia della figlia Valentina⁵⁷. Anche in ragione di ciò, questo speciale è assolutamente unico nel panorama della produzione televisiva di Gregoretti, in quanto sembra rivelare, anche nella scelta delle inquadrature (soprattutto per alcuni primissimi piani), un inedito sguardo intimistico, di fatto agli antipodi rispetto al consueto trattamento ironico della materia tipico del regista⁵⁸.

Questo video, che tra i produttori annovera Carlo Tuzii, assume la forma del docufilm musicale, all'interno del quale Endrigo viene colto nella riservatezza della sua grande casa di campagna, alla presenza dei familiari e degli amici più stretti. Si vedono nel corso delle immagini la piccola figlia Claudia, le bambine di Bardotti, Bacalov con i figli Giovanni, Anna Paola e Daniel, ma anche il buffo pappagallo Paco e il cocker Colpo. L'unica a non comparire, se non fugacemente, è la moglie Maria Giulia Bartolucci detta Lula, riluttante alle telecamere e per questo sostituita dall'attrice e modella israeliana Aliza Adar⁵⁹.

Il tappeto musicale di sottofondo è costituito interamente dalle canzoni di Endrigo, che scorrono e accompagnano la quotidianità dell'artista mentre è alle prese con la scrittura di un testo, oppure si trastulla con dei piccoli trenini elettrici, o trascorre del tempo all'aperto per giocare a calcio insieme a dei ragazzini. La strutturazione del filmato, che ha una durata complessiva di circa quarantacinque minuti, rappresenta una somma di brani dove musica e immagini sono ben combinate, creando un connubio efficace e suggestivo simile a quanto avviene nei moderni videoclip. In questo senso, quindi, tale lavoro risulta anche anticipatorio e rivelatore di certe strategie promozionali dell'industria musicale, soprattutto nell'elaborazioni di contenuti visivamente accattivanti e coinvolgenti.

Dopo questa esperienza il rapporto tra Gregoretti e la musica si consoliderà tutto in direzione dell'ambito operistico, settore nel quale, a partire dalla fine degli anni Settanta, il regista si prodigherà con interessanti risultati. Un primo diretto contatto con il mondo della lirica, però, lo ha nel 1969, anno in cui dedica un'intera trasmissione al celebre tenore Mario del Monaco. Insieme a questo, come vedremo,

⁵⁷ In Appendice 1, Tab.7 è proposta una breve lettera di Cesare Zavattini datata 7 gennaio 1969 riguardante lo stato di salute di Valentina.

⁵⁸ Cfr. C. Endrigo, *Sergio Endrigo, mio padre. L'artista gentiluomo*, Milano, Baldini+Castoldi, 2021, epub.

⁵⁹ Ibidem.

altri interessanti incontri, sviluppati sempre con sottile ironia, coinvolgono Gregoretti nel corso di quel fatidico anno.

2.e *Incontri* 1969: conversazioni d'autore per il piccolo schermo

Dopo le polemiche suscitate dalla messa in onda nel 1968 dello sceneggiato televisivo *Il circolo Pickwick*, sul quale ci soffermeremo nel prossimo capitolo, il 1969 di Ugo Gregoretti è segnato, oltre che dalla realizzazione di alcuni caroselli televisivi, come si vedrà più avanti, da una serie di incontri con alcune illustri personalità del mondo culturale e civile del panorama italiano ed internazionale, intervistati nell'ambito della trasmissione televisiva *Incontri*, ideata nel 1967 dal giornalista e dirigente RAI Gastone Favero. Gregoretti, in alcuni casi anche con la collaborazione di Enzo Tarquini, è chiamato a condurre le interviste di *Incontri* 1969, trasmissione in quattro puntate monografiche andate in onda tra l'agosto e l'ottobre di quello stesso anno. Le conversazioni, nonostante fossero condotte con tono leggero, rappresentano per la televisione del periodo un momento di serio approfondimento. I quattro soggetti individuati da Favero per la trasmissione e ai quali Gregoretti deve rivolgere le proprie domande sono lo storico inglese Denis Mack Smith, l'ingegnere Carlo Maurilio Lerici, il pediatra Benjamin Spock e il cineasta Roberto Rossellini.

Prima di entrare nel dettaglio di questi incontri, c'è un servizio realizzato sempre da Gregoretti nel 1969 che si pone in continuità con quelli che passeremo in rassegna, affrontando anch'esso una conversazione faccia a faccia con il celebre tenore italiano Mario Del Monaco. Pur non rientrando nella serie *Incontri* 1969, questo appuntamento televisivo, andato in onda il 7 aprile sul Secondo canale con il titolo *Il tenore*, ne rappresenta in qualche modo il prologo, tanto che in esso si intravedono le ragioni che molto probabilmente hanno indotto Favero a scegliere un autore come Gregoretti per effettuare le interviste della sua trasmissione. È d'altronde la sua stessa presenza, nonché l'inclinazione perlopiù sarcastica della sua conduzione, ad affiliare tale incontro ai successivi, offrendo quindi un valido supporto in questo tentativo di accostamento.

L'incontro con Del Monaco è costruito da Gregoretti in una chiave originale, mostrando l'indole contestataria e il temperamento sanguigno del cantante toscano, attraverso «un esempio vivacissimo di come affrontare con ironico garbo il mondo venerato e venerando dei sommi divi della lirica»⁶⁰. Questo ampio servizio della durata di circa un'ora è interamente incentrato sull'artista e sviluppato secondo una volontà illustrativa, cioè intenzionato a far conoscere al pubblico i risvolti meno noti che si celano dietro l'attività di un artista della voce. Per raggiungere tale scopo, vengono coinvolte nella trasmissione altre figure utili per sviluppare una vera e propria lezione sull'argomento. Gregoretti, quindi, si interfaccia con il critico musicale Giovanni Carli Ballola, lo scenografo Piero Zuffi e il direttore d'orchestra Pierluigi Urbini. Inoltre, per arricchire la spiegazione anche di nozioni scientifiche viene interpellato l'otorinolaringoiatra Marcello Valerio che, in un divertente sketch, sarà chiamato a valutare le voci di Del Monaco e dell'attore Gigi Ballista, noto per la sua vocalità roca e gracchiante, dando così origine ad una simpatica schermaglia tra i due⁶¹.

Nel corso della puntata, la cui regia è curata da Lino Procacci, si apprezza ovviamente anche la grande estensione vocale di Del Monaco, esecutore dal vivo di alcune celebri arie del repertorio verdiano, come *Morte di Otello*, *Di quella pira*, e anche la canzone napoletana *Core 'ngrato*. L'incontro, nel suo complesso, risulta ben al di fuori dalle consuete trasmissioni sull'argomento, con un approccio tutt'altro che ossequioso, nel quale «Mario Del Monaco – come ha osservato Buzzolan – s'è prestato con generosità sontuosa al gioco di Gregoretti», dando vita ad «un'intervista di raro divertimento, con polemiche, battibecchi e battute del tipo “Per essere grandi tenori bisogna studiare molto, parlare poco, mangiare poco, non fumare, non bere, andare a letto presto e astenersi dagli sforzi sessuali”»⁶². Uno stile di vita, questo, che non sembra entusiasmare il gruppo di quattro giovani cantanti lirici convocati da Gregoretti per avere una pluralità di opinioni. Anche alla luce di ciò, tale trasmissione rimane quindi un intelligente esempio di come si possa affrontare, con la giusta dose di leggerezza e ironia, un ambito musicale ritenuto

⁶⁰ U. Buzzolan, *A tu per tu con Mussolini*, “Stampa Sera”, 13 aprile 1969.

⁶¹ Per un breve riepilogo sui partecipanti e sui contenuti della trasmissione si veda la scheda di sintesi *Il tenore*, “Radiocorriere”, a. XLVI, n. 14, 6-12 aprile, p. 85.

⁶² U. Buzzolan, *A tu per tu con Mussolini*, op. cit.

sacro e inviolabile. Tale incontro, se vogliamo, riveste una certa rilevanza nella carriera di Gregoretti anche per essere stato il primo contatto diretto con il mondo della lirica, quella musa a cui il regista si dedicherà con profonda passione e applicazione nel corso dei decenni a seguire.

Dopo questa trasmissione Gregoretti viene dunque individuato da Gastone Favero per allestire le quattro rilevanti interviste programmate per la trasmissione *Incontri* 1969. Il primo appuntamento, trasmesso il 18 agosto sul Secondo, riguarda una conversazione con lo storico inglese Denis Mack Smith, noto soprattutto per i suoi studi sul Risorgimento italiano⁶³. Per l'occasione Gregoretti si recò personalmente a Londra, questa volta sul serio, dopo il finto viaggio nel polistirolo allestito a Prima Porta per l'adattamento televisivo de *Il circolo Pickwick*. Lo storico inglese Mack Smith era noto al pubblico italiano di allora per alcuni volumi di grande successo sulla storia d'Italia elaborati con «occhio né celebrativo, né denigratorio, ma “imparziale”, britannicamente imparziale»⁶⁴, attraverso uno stile felice, facilmente comprensibile e in grado di stimolare la curiosità anche di lettori poco avvezzi alla manualistica. Nel suo servizio Gregoretti raggiunge lo studioso nel college oxfordiano riservato esclusivamente ai professori più importanti del paese, i quali liberi dall'attività didattica possono dedicarsi esclusivamente alla ricerca. Nel 1969 Mack Smith è un signore di mezza età, di alta statura, dal volto simpatico e dall'italiano sporcato dalla cadenza inglese. Gregoretti lo intrattiene con domande argute, divertenti, originali e anche irriverenti, «rompendo per certi versi la tradizione un po' sussiegosa della rubrica *Incontri*» e soprattutto riuscendo «ad evitare i toni agiografici», in una discussione che si è rivelata «molto ricca di spunti e molto istruttiva»⁶⁵.

Il secondo ospite selezionato da Favero per la sua rubrica è Carlo Maurilio Lerici, noto ingegnere che si dedicò ad una serie di attività industriali e commerciali rivolte al campo degli acciai speciali e inossidabili e che, parallelamente, portò avanti nel corso della sua vita un vivo interesse nei confronti delle discipline umanistiche, con particolare riferimento all'archeologia, dando vita anche ad una fondazione che

⁶³ Un profilo puntuale di Denis Mack Smith è stato tracciato contestualmente alla messa in onda dell'incontro in G. Rossini, *Il male antico del Risorgimento*, “Radiocorriere”, a. XLVI, n. 33, 17-23 agosto 1969, pp. 22-23.

⁶⁴ vice, *Uno storico inglese parla dell'Italia*, “La Stampa”, 19 agosto 1969.

⁶⁵ G. Cesareo [g. c.], *Controcanale. Incontro con Mack Smith*, “L'Unità”, 19 agosto 1969.

opera in questo settore e che porta il suo nome. L'incontro, realizzato da Gregoretti con la collaborazione di Enzo Tarquini e trasmesso il 25 agosto, è stato condotto sempre con spirito leggero, senza per questo affrontare gli argomenti in modo disimpegnato. Così come lo hanno presentato Gregoretti e Tarquini, Carlo Maurilio Lerici appare una figura piuttosto singolare, essendo non solo un grande ingegnere industriale, ma anche un appassionato studioso e un generoso benefattore delle iniziative a carattere culturale. Il nome di Lerici, oltre alla fondazione, è infatti legato anche all'Istituto Italiano di Cultura di Stoccolma, di cui fu fondatore, nonché ad una casa di riposo per anziani⁶⁶.

Nel corso dell'incontro lo sguardo di Gregoretti è rivolto soprattutto sulla passione per l'archeologia del suo interlocutore, di cui mette in risalto la profonda conoscenza del popolo etrusco, civiltà sulla quale Lerici ha condotto studi approfonditi con impeccabile rigore. Gregoretti approfitta infatti della trasmissione per illustrare al pubblico il metodo di scavo congegnato dall'ingegnere, che si avvale sia delle prospezioni dei geologi sia delle trivellazioni del suolo con sonde specifiche. Questa metodologia gli ha permesso di intestarsi il merito di molte scoperte archeologiche che, in quegli anni, suscitarono l'irritazione degli accademici più involuti⁶⁷. Così, tra i vari argomenti affrontati, l'ingegnere concede a Gregoretti anche molte divagazioni sul suo vissuto personale, dimostrando di non aver alcuna remora nel parlare, ad esempio, del trauma al braccio rimediato da bambino che lo rese invalido. Tutto l'incontro, infatti, è stato «condotto sul filo dell'ironia e dimostrava – continua Giovanni Cesareo – come l'ironia sia una ottima lente per fotografare un personaggio, al di là delle apparenze»⁶⁸. Dall'appuntamento, dunque, emerge la tempra di un settantanovenne ancora voglioso di imprese, anche se ormai limitato dalla poca disponibilità di denari dopo gli investimenti fatti per scopi scientifici, culturali e umanitari.

Il terzo appuntamento della serie è dedicato al famoso pediatra americano Benjamin Spock, anche se, come vedremo, in questo caso si registrarono alcune vicissitudini relative alla messa in onda della puntata. Il personaggio di Spock viene ritenuto

⁶⁶ Un ritratto di Carlo Maurilio Lerici, così come emerge dall'intervista di Gregoretti e Tarquini, è delineato in vice, *L'ingegnere che ama gli etruschi*, "La Stampa", 26 agosto 1969.

⁶⁷ Ibidem.

⁶⁸ G. Cesareo [g. c.], *Controcanele. Sul filo dell'ironia*, "L'Unità", 26 agosto 1969.

particolarmente adatto agli scopi illustrativi della rubrica di Favero. Il suo nome, d'altronde, era noto anche in Italia, in particolare per via di una fortunata opera di carattere divulgativo dal titolo *Baby and Child Care*, circolata sotto il titolo di *Il bambino. Come si cura come si alleva*. Oltre a ciò, il medico era balzato agli onori della cronaca anche per certe sue posizioni politiche contro la guerra in Vietnam, dalle quali scaturì una lunga vicenda giudiziaria, nata con l'accusa di cospirazione e conclusasi, come statuito dal Tribunale di Boston, con una completa assoluzione⁶⁹.

Come si diceva, la puntata di *Incontri 1969* dedicata a Spock, realizzata ancora una volta dal tandem Gregoretti-Tarquini recatosi personalmente negli USA per svolgere l'intervista, fu programmata per lunedì 22 settembre, ma inaspettatamente, poco prima della messa in onda, la trasmissione venne annullata per iniziativa del presidente della RAI Aldo Sandulli, dal vicepresidente Italo De Feo e dall'amministratore delegato Ettore Bernabei, evidentemente preoccupati che certe scene di violenza della polizia americana contro i manifestanti per la pace nel Vietnam potessero in qualche modo agitare i rapporti con gli Stati Uniti. I vertici aziendali avevano già richiesto dei tagli, ma non li ritennero sufficienti, optando quindi per la sospensione del programma⁷⁰.

Questa decisione scatenò tra i colleghi giornalisti una serie di polemiche e contestazioni che alla fine costrinsero i vertici aziendali ad acconsentire alla messa in onda della puntata⁷¹. Il 13 ottobre, con tre settimane di ritardo, venne infine trasmessa una versione dell'incontro del tutto modificata, censurata dalle strette maglie di vigilanza della RAI, nonostante Spock – a quanto risultò agli addetti ai lavori – si rivolse agli intervistatori «senza alcuna esasperazione»⁷². La

⁶⁹ Vedi *Incontri 1969: Benjamin Spock*, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 38, 21-27 settembre 1969, p. 73.

⁷⁰ «I tre dirigenti hanno scoperto che i tagli apportati non erano sufficienti: ne hanno chiesti altri e ben più sostanziosi. Al termine di questa gravissima operazione censoria, tuttavia, il servizio sarebbe divenuto totalmente impresentabile. Di qui la decisione finale – che forse era l'obiettivo iniziale di tutta la operazione – di rinunciare definitivamente all'incontro con Benjamin Spock e di sostituirlo con il Nobel giapponese», *Chi ha paura di Spock?*, "L'Unità", 23 settembre 1969.

⁷¹ «Questo mezzo passo indietro nasceva, oltre che dalle denunce pubbliche, anche dagli interventi operati dall'Agirt (l'associazione dei giornalisti televisivi) e, in particolare, da una tempestosa riunione della assemblea di redazione del Telegiornale», *No dei giornalisti TV alla censura*, "L'Unità", 27 settembre 1969.

⁷² «In buona misura egli aveva manifestato preoccupazione per "il mondo che si avvia verso la catastrofe"; in particolare il servizio mostrava una sequenza in cui Spock narra ai nipoti, come una fiaba con morale, la sua esperienza in carcere», *Chi ha paura di Spock?*, op. cit.

conversazione risultò spenta, sconnessa, sviluppata secondo un ritmo assolutamente alieno agli standard degli autori; si impiegò quasi tutto il lungo girato relativo alle minuziose annotazioni del medico sul suo libro e sulla sua attività di pediatra. Agli autori, che non rifiutarono di apporre il proprio nome al servizio, venne rivolta la critica di aver chinato la testa alla censura e di averla avallata firmando un'inchiesta dal contenuto manipolato e totalmente mistificato⁷³.

Conclude questa rassegna di incontri una figura ben nota a Gregoretti e con la quale aveva avuto modo di confrontarsi qualche anno prima a partire dal suo esordio cinematografico con *I nuovi angeli* e nel successivo film a episodi *Ro.Go.Pa.G.* L'ultimo appuntamento, andato in onda il 27 ottobre sul Secondo canale, è infatti dedicato a Roberto Rossellini, protagonista di una serrata intervista svoltasi interamente all'interno dell'abitazione del giornalista (come suggerisce la libreria lignea che fa da sfondo alla scena). Gregoretti conosce bene il cineasta e pur accostandosi con il lei – inevitabilmente ricambiato con il tu del maestro – riesce a far emerge il tratto più dolce e divertente di Rossellini che, nonostante la fama internazionale, è qui rappresentato in tutta la sua umiltà, capace di ironizzare persino sul proprio mito. Nel ritratto più inconsueto che si possa immaginare e «al di fuori di valutazioni agiografiche o affrettate», il regista parla «di moltissimi argomenti trattandoli con estrema franchezza»⁷⁴. Grazie alle stuzzicanti domande di Gregoretti, vengono affrontati temi come la contestazione di Venezia, i progetti televisivi su Socrate e su Caligola, il suo amore per l'arte, la sua direzione del Centro Sperimentale, il suo sceneggiato *La presa del potere di Luigi XIV* e altro ancora. A differenza degli incontri precedenti, che si sono distinti per alcune trovate sceniche senz'altro funzionali, in questo caso la conversazione si sviluppa tutta allo stesso livello, senza interruzioni o intromissioni di sorta. Gregoretti predispone il suo taccuino giornalistico e offre al pubblico un'ora di grande profondità, durante la quale non si avverte mai la pesantezza del costruito, in quanto il discorso sviluppato da Rossellini appare del tutto naturale, «per la disinvoltura e l'immediatezza con cui ha parlato e per la varietà degli argomenti che ha trattato in

⁷³ Cfr. G. Cesareo [g. c.], *Controcanale. Spock censurato*, "L'Unità", 14 ottobre 1969.

⁷⁴ *Incontri 1969: Roberto Rossellini*, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 43, 26 ottobre-1 novembre 1969, p. 95.

forma semplice, non cattedratica»⁷⁵. Forse per la devozione che si riserva a un mostro sacro del suo calibro, anche nell'ottica di presentare agli spettatori un personaggio del tutto spogliato di quell'aura che da sempre lo circonda, Gregoretti ha elaborato una formula del tutto inconsueta, rinunciando all'inserimento di altro materiale che avrebbe probabilmente potuto rendere l'incontro «più preciso nell'analisi e ricco»⁷⁶. A tutti gli effetti, però, la conversazione è intesa come una specie di confessione, un'autoanalisi nel corso della quale si possono intercettare i pensieri e i giudizi espressi da Rossellini sulla base di varie sollecitazioni. Ragion per cui l'intervista «si rivolgeva ad un pubblico non vastissimo di appassionati, di intenditori di studiosi», in quanto «mirava esplicitamente a scavare in profondità nell'animo e nel mondo artistico di Rossellini»⁷⁷.

Oltre alle interessanti dichiarazioni del cineasta, questo incontro risulta particolarmente rilevante perché fa emergere le inclinazioni politiche dell'intervistatore-Gregoretti, il quale ponendosi talvolta in opposizione al proprio interlocutore, non tarda a svelare il proprio credo ideologico, espresso in virtù di quella necessità intellettuale che proprio sul finire della decade lo aveva condotto a testimoniare da vicino, attraverso documentari di grande rilevanza, i cambiamenti sociali e politici di quel delicato momento storico, segnato da continue rivolte operaie e agitazioni sindacali. È anche per tale ragione che l'ironia di Gregoretti appare in questo appuntamento del tutto stemperata, come si diceva, non solo per la vetustà o per la deferenza che si deve a un personaggio come Rossellini, ma anche perché era nell'aria un nuovo clima, meno sereno e disteso, preludio di un cambiamento che in quel frangente mal si conciliava con l'indole ironica e giocosa di Gregoretti.

2.f Caroselli a viso aperto

Il rapporto tra prodotto e pubblicità, tra bisogno e consumo, è un tema che tocca da vicino Gregoretti a partire dai primissimi anni Sessanta. Per intendersi è sufficiente recuperare il celebre episodio del regista *Il pollo ruspante*, tratto dal film collettivo

⁷⁵ U. Buzzolan, *A tu per tu con Rossellini*, "La Stampa", 28 ottobre 1969.

⁷⁶ G. Cesareo [g. c.], *Controcanale. Un'ora con Rossellini*, "L'Unità", 28 ottobre 1969.

⁷⁷ U. Buzzolan, *A tu per tu con Rossellini*, op. cit.

Ro.Go.Pa.G. del 1963 e di cui si dirà meglio più avanti. È opportuno evocare questo segmento proprio per mettere in luce alcuni aspetti che riflettono su tali argomenti e, più in generale, sul delicato momento di transizione che la società del miracolo economico stava attraversando. Elemento sicuramente interessante è la fonte d'ispirazione, nonché filo conduttore dell'episodio, ovvero *I persuasori occulti* di Vance Packard, un saggio del 1957 che analizza con precisione i meccanismi e le tecniche persuasive dell'industria pubblicitaria. Una scelta senz'altro interessante e che ben si presta, svelando l'attenzione di Gregoretti verso tali tematiche, per introdurre il percorso che il regista ha compiuto all'interno del sistema pubblicitario italiano, in modo particolare in quel fortunato programma televisivo che fu *Carosello*, trasmesso dalla RAI dal 1957 al 1977.

All'interno di questa storica e longeva trasmissione i contenuti pubblicitari venivano elaborati secondo una precisa formula di intrattenimento ed erano proposti al pubblico nella prima serata. Ogni singolo numero era costituito da sketch comici, canzoni e numeri di varietà, al fine di costruire la pubblicità nel modo più accattivante possibile. Queste réclame, che pure seguivano le ferree regole del marketing (sia dal punto di vista delle immagini che del messaggio), divennero molto popolari tra il pubblico e contribuirono alla diffusione dei più vari prodotti e delle più disparate marche presenti sul mercato italiano. In virtù del successo presso i telespettatori, con entusiasmo particolare tra le fasce dei più giovani, *Carosello* ha rappresentato un'importante pagina della storia della televisione italiana, divenendo un vero e proprio fenomeno di costume e influenzando in modo determinante l'industria pubblicitaria televisiva italiana⁷⁸.

Si è evocato non a caso l'episodio *Il pollo ruspante* proprio perché attraverso di esso Gregoretti stabilisce un contatto diretto e, al contempo, contraddittorio con questo singolare fenomeno. Dopo un primo spot realizzato per *Carosello* l'anno precedente, e di cui si parlerà a breve, il regista decide di citare il programma all'interno del film, con un necessario cambio di nome in *Tamburello*, nell'ottica di una denuncia che intendeva mettere sul banco degli imputati il potere inibitorio

⁷⁸ Per uno sguardo completo e aggiornato si veda D. Cimorelli, S. Roffi (a cura di), *Carosello: pubblicità e televisione. 1957-1977*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019; molto utili anche V. Molinari, *Carosello... e poi tutti a nanna. 1957-1977 I vent'anni che hanno cambiato l'Italia*, Sestri Levante, Gammarò, 2019; G. Croce, *Tutto il meglio di Carosello 1957-1977*, Torino, Einaudi, 2008.

della televisione, esercitato anche da pubblicità che attuano nei confronti degli individui un irreversibile processo di spersonalizzazione, di omologazione, all'insegna di una furiosa corsa verso il benessere e il consumo più sfrenato, i cui esiti sono ben messi in evidenza nel finale. Si diceva di un rapporto contraddittorio proprio perché, nonostante la personale critica introdotta all'interno di una commedia, Gregoretti cede, come molti altri colleghi, alle lusinghe – soprattutto economiche – della pubblicità televisiva. In questo senso *Carosello* viene visto dall'autore come una fonte non indifferente di sostentamento, i cui introiti sono atti a rispondere a quelle urgenti necessità economiche finalizzate alle «esigenze alimentari di una famiglia in crescita»⁷⁹.

Il suo primo contatto con *Carosello*, come si diceva, avviene proprio nel 1962, l'anno antecedente al film *Ro.Go.Pa.G.*, per proseguire la serie iniziata da Enzo Trapani per conto di Schering, la nota industria farmaceutica tedesca (dal 2006 del gruppo Bayer) produttrice di medicinali come Veramon e Coricidin, specifici per le cefalee e le sindromi influenzali. Lo spot, intitolato *Le zanzare ovvero degli scocciatori*, vede quale interprete protagonista Ernesto Calindri e per quanto riguarda la nuova edizione del 1962 è proprio Gregoretti a curarne la regia e la sceneggiatura. Come osserva Marco Giusti, rispetto al precedente esso «mantiene la sua freschezza e acquista un certo sarcastico realismo»⁸⁰. L'intero ciclo è concepito su misura per l'umoristico *savoir faire* di Calindri, intento a dare consigli su come liberarsi da fastidiosi scocciatori che si possono incontrare nella vita di ogni giorno. Nello sketch *Dica una cifra*, ad esempio, l'attore è alle prese con una boriosa marchesa dalla quale riuscirà a liberarsi, non senza fatica, grazie a risposte sarcastiche e provocatorie.

Dopo questa serie, per lungo tempo, Gregoretti sospende la sua partecipazione a *Carosello*. Un'ulteriore brevissima citazione, al più, si rintraccia in un'altra sua opera cinematografica, come attesta il chiaro ed evidente richiamo nell'episodio *Il principe azzurro* dal film a episodi *Le belle famiglie* (1964). Va tenuto conto anche del fatto che negli anni Sessanta Gregoretti, come ben si percepisce anche dalle tematiche del suo cinema, tende a sviluppare una critica abbastanza serrata nei

⁷⁹ Ricorda Gregoretti: «ero molto engagé, forse pure troppo... anche se poi, avendo cinque figli, campavo con i caroselli», P. Donnarumma, *L'altra storia di Ugo Gregoretti*, op. cit., p. 11.

⁸⁰ M. Giusti, *Il grande libro di Carosello*, Milano, Sperling & Kupfer, 1995, p. 511.

confronti della società capitalistica del suo tempo ed è forse anche per tale ragione che decide di tenersi lontano dall'attività pubblicitaria⁸¹. Tuttavia rimane interessante evidenziare come il regista torni a realizzare degli spot pubblicitari nel 1969, all'indomani della contestazione generale che, fra le altre cose, favorirà il suo interesse per le vicende operaie e sindacali facilitando la sua adesione al Pci. In effetti il 1969 è un anno scandito da partecipazioni a *Carosello*. Un esempio è lo spot pubblicitario per le pastiglie del gruppo Valda Laboratori Farmaceutici. Dopo averlo diretto nel 1968 ne *Il circolo Pickwick* nel ruolo di Winkle, in questa circostanza Gregoretti si avvale ancora del talento interpretativo di Gigi Ballista. La serie, dal titolo *Il banditore*, si sviluppa sfruttando proprio la voce roca e gracitante dell'attore, il quale, negli sketch, veste i panni di un banditore di aste che spiega quanto sia importante per il suo mestiere avere una bella voce, cosa appunto possibile grazie alle pastiglie alla menta Valda⁸². Nello stesso anno Gregoretti si occupa di curare la regia, su sceneggiatura di Umberto Simonetta, della réclame commissionata da Philips per conto dell'agenzia pubblicitaria Intermarco Italia amministrata da Carlo Mozzati⁸³. Negli episodi del ciclo *Tanti amici più uno* vediamo che i protagonisti sono dei bambini sempre coinvolti in storielle che hanno a che fare con le lampadine. I giovanissimi saranno molto importanti nel prosieguo dell'attività di Gregoretti per *Carosello*, come si evince in modo particolare negli sketch realizzati per la nota cartiera mantovana Burgo Scott, con particolare riferimento alla linea di prodotti Baby Scott, riguardante i dispositivi igienici per infanti. La cosa sicuramente rilevante di questa partecipazione è che Gregoretti prende parte agli sketch nel ruolo di sé stesso. Il noto autore televisivo, nonché padre di cinque figli, fu ritenuto un ottimo testimonial per gli spot legati alla puericultura. Negli episodi, infatti, Gregoretti istruisce le mamme a preparare le pappe e a fare i bagnetti. Nel ciclo del 1969 intitolato *Il primo figlio* lo vediamo destreggiarsi abilmente, sotto gli occhi di madri apprensive, nel cambio di pannolini

⁸¹ Alla fine della decade Gregoretti compie una vera svolta ideologica verso sinistra, facendo proprie le istanze della contestazione, ma, a onor del vero, lo sguardo critico nei confronti della società del boom era già ampiamente presente all'interno del suo cinema, come in *Omicron* (1963), dove attraverso una pungente satira fantascientifica accusa il sistema capitalistico e le pessime condizioni in cui sono costretti a lavorare gli operai delle fabbriche.

⁸² M. Giusti, *Il grande libro di Carosello*, op. cit., p. 566.

⁸³ Cfr. Ugo Gregoretti e la Philips, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 47, 23-29 novembre 1969, p. 47.

o nel convincere bambini piagnucolosi a mangiare la propria pappa; in queste scenette l'autore, ironizzando sulle trascorse esperienze, non perde l'occasione per condurre delle mini inchieste interrogando alcune mamme spaesate. L'autore è riconfermato anche nel 1970 per un nuovo lancio pubblicitario dei pannolini di Burgo Scott, con una seconda serie dal titolo – questa volta decisamente più esplicito – *Inchieste*⁸⁴.

Il fatto che Gregoretti apparisse in prima persona nelle pubblicità che realizzava, a differenza di molti altri suoi colleghi d'area che preferirono rimanere nell'ombra, tenendo quindi nascosto il loro legame con il cosiddetto “potere padronale”, favorì le simpatie della tipografia romana Apollon; gli operai, infatti, concessero al regista di realizzare un importante documentario sull'occupazione dello stabilimento e, in una certa misura, i guadagni di tali prestazioni (ricavati da questa attività legata alla pubblicità) furono investiti dal regista proprio per la produzione di tale film⁸⁵.

La fama di esperto dell'infanzia lo porta a realizzare come sceneggiatore la serie commissionata da Gazzoni per l'aranciata liofilizzata. Diretta da Alfredo Angeli, la pubblicità dal titolo *Un amico di nome eccetera* recupera l'idea del coniglio invisibile presente nel film *Harvey* (1950) di Henry Koster mettendo al centro delle storie, tutte scritte da Gregoretti, un bambino e il suo coniglietto immaginario animato dalla voce di Elio Pandolfi⁸⁶. Nel 1970 l'autore torna a ideare e a dirigere in prima persona un carosello su commissione della Perugina, la celebre industria del cioccolato sorta a Perugia grazie al talento imprenditoriale di Luisa Spagnoli. Nel pubblicizzare i cioccolatini Bonheur, Gregoretti, con la collaborazione del giornalista Gaio Fratini, costruisce degli episodi interpretati da Corrado Olmi nei quali, dopo l'apertura di un sipario, l'attore presenta tre diversi cori, uno romantico, uno classico e uno moderno, con la particolarità che i tre organici vocali sviluppano le loro melodie tutti insieme⁸⁷. Nel 1971 Gregoretti è chiamato a dirigere sul set, sia pur pubblicitario, l'amico e collega Nanni Loy, già coinvolto nel film *Le belle famiglie*. Questo spot, commissionato da Algida e finalizzato alla promozione del

⁸⁴ M. Giusti, *Il grande libro di Carosello*, op. cit., p. 119.

⁸⁵ Cfr. G. Ienna, F. Lancialonga, *Pas la tristesse ouvrière, mais la joie ouvrière*, “Studi culturali”, a. XIII, n. 2, agosto 2016, p. 249; E. Grossi, *Carosello e il cinema*, in D. Cimorelli, S. Roffi (a cura di), *Carosello: pubblicità e televisione. 1957-1977*, op. cit., pp. 215-217.

⁸⁶ M. Giusti, *Il grande libro di Carosello*, op. cit., p. 254.

⁸⁷ Ivi, p. 430.

gelato Boomerang, viene elaborato attraverso un simpatico sketch che gioca sulla popolarità di Loy, divenuto ormai celebre per le sue candid in *Specchio segreto*, per ironizzare sulla protesta giovanile di quel periodo⁸⁸.

La partecipazione di Gregoretti a *Carosello* si estende fino al biennio 1974-1975, momento in cui è testimonial e autore dei primissimi cortometraggi commissionati dalla Coop, la cooperativa dei lavoratori che lanciava per la prima volta a livello reclamistico la sua catena di supermercati. Questa operazione si delinea non senza difficoltà, dettate da un lato dalle diffidenze dell'entourage Sipra, la società che gestiva la pubblicità della RAI, nei confronti di una scivolosa politicizzazione – in questo caso spiccatamente a sinistra – di *Carosello*, e dall'altro dalla contrarietà dei quadri più radicali della Coop verso quella che era considerata una mera esaltazione della merce. I dirigenti più progressisti, invece, ne compresero le opportunità e per questo cercarono di sviluppare un'idea legata al mondo del lavoro e della produzione vicino al Movimento Cooperativo di Consumo. Riuniti sotto il titolo *I canti dei lavoratori*, gli episodi che vennero realizzati veicolarono un messaggio non solo pubblicitario, ma anche sociale e culturale, raccogliendo appunto i motivi della tradizione popolare che hanno accompagnato gli sviluppi del Movimento. In tal senso questi canti «sono la voce di un lavoro che si svolge insieme, con la collaborazione di tutto un gruppo e sono pertanto espressione di una comunità attiva e dei suoi sentimenti»⁸⁹. Per la selezione di queste melodie fu essenziale il contributo di Michele Straniero, un valido e impegnato musicologo che operò insieme ai responsabili pubblicitari della Coop una ricognizione amplissima sulla materia, scegliendo tra diverse centinaia di registrazioni i quattro canti oggetto della trasmissione.

Gregoretti, convinto di partecipare anche per la propria appartenenza politica, ritiene «giusto conferire al racconto televisivo un timbro di autenticità quotidiana»⁹⁰, ragion per cui, nel video, non solo contribuisce personalmente come interprete, dimostrando inequivocabilmente la sua “partecipazione”, ma coinvoglie anche il suo secondogenito Gianlorenzo. Gli episodi realizzati per questa réclame,

⁸⁸ Ivi, p. 46.

⁸⁹ G. Bas., *I nostri primi caroselli*, in B. Cremascoli, *Coop Italia. Periodico d'informazione del consorzio cooperativo nazionale fra le cooperative di consumo*, n. 81, maggio-giugno 1974, p. 40.

⁹⁰ Ivi, p. 43.

infatti, giocano interamente sul rapporto padre-figlio: il regista viene mostrato mentre svolge per conto della Coop le ricerche folkloristiche e antropologiche sulle classi lavoratrici; puntualmente il ragazzo interviene per rivolgere domande un po' ingenuie, ma che in realtà sono utili per mettere in luce «aspetti significativi della vita e delle condizioni di lavoro della gente che è stata, di fatto, la protagonista di questo o quel canto»⁹¹, anche al fine di rendere più diretto e comunicativo il messaggio pubblicitario di fondo. Al termine di ogni episodio una voce fuori campo recita con enfasi lo slogan mentre scorrono le immagini di vari supermercati: «La Coop è un servizio al consumatore. È il nostro negozio. È cooperativo».

Appare in tal modo evidente come la costruzione di questo «carosello di sinistra»⁹² – così definito dal suo stesso autore – abbia messo in evidenza alcune delle contraddizioni che finiscono con l'investire anche le realtà a carattere cooperativistico, impegnate nel sociale ma inevitabilmente ancorate alle necessità del mercato. In tal senso «questi brevi filmati – come ha rilevato anche Simone Colafranceschi – sorprendono davvero nel mostrare la compresenza di antagonismo e omologazione, impegno etico politico e logiche commerciali»⁹³. Nonostante ciò gli spot pubblicitari della Coop rappresentarono un esito unico all'interno del multiforme contenitore di *Carosello*, anche a riprova di come l'operato di Gregoretti abbia sempre rifiutato di conformarsi alle consuetudini e alle mode del tempo. Un'ulteriore dimostrazione di tale atteggiamento è sicuramente data dalle idee innovative apportate anche nell'ambito del varietà, genere televisivo al quale Gregoretti, nel segno di una non comune poliedricità, ha saputo dare nuova linfa, come attesta la sua partecipazione in qualità di autore allo show musicale *Sabato sera dalle nove alle dieci*, trasmesso nel 1974 contestualmente alla messa in onda dei primi caroselli Coop.

⁹¹ Ibidem.

⁹² E. Grossi, *Carosello e il cinema*, in D. Cimorelli, S. Roffi (a cura di), *Carosello: pubblicità e televisione. 1957-1977*, op. cit., p. 217.

⁹³ S. Colafranceschi, *Luoghi di consumo e identità nel boom economico italiano*, in M. De Castris, *Cibo e società. Una relazione da esplorare*, Roma, Roma Tre-Press, 2018, p. 173.

2.g Un grande spettacolo di varietà: *Sabato sera dalle nove alle dieci*

Dopo averlo scoperto e lanciato nel celebre sceneggiato tv del 1968 *Il circolo Pickwick*, di cui si parlerà nel prossimo capitolo, Gregoretti ritrova Gigi Proietti per un singolare esperimento televisivo nell'ambito del varietà. Nel secondo semestre del 1973 il regista viene coinvolto per predisporre i testi di un grande spettacolo musicale programmato per il sabato sera in prima serata. Sul genere in questione le idee di Gregoretti sono molto chiare: «ho sempre sostenuto che lo spettacolo di varietà televisivo è abbastanza scadente, e non sono poi tanto originale in questa affermazione»⁹⁴. Questa considerazione, tratta da un'intervista rilasciata a "L'Unità", viene contestualizzata poco dopo: «noi autori che pretendiamo di essere più rigorosi degli altri, non dovremmo limitarci a disprezzare aristocraticamente questo tipo di spettacolo, ma accettare le possibili occasioni di intervenire, nella convinzione forse presuntuosa, di poter operare se non altro un piccolo spostamento qualitativo e togliere spazio a quei qualunquisti che egemonizzano soprattutto copioni e testi»⁹⁵. In queste parole, dirette e inequivocabili, si colgono le intenzioni con cui Gregoretti decide di partecipare alla realizzazione di *Sabato sera dalle nove alle dieci*, un varietà musicale in quattro puntate andato in onda sul canale Nazionale tra il gennaio e il febbraio 1974⁹⁶.

Senz'altro singolare è il fatto che l'invito a partecipare a questo spettacolo non sia stato formulato direttamente dalla RAI, sicuramente non entusiasta dopo gli esiti de *Il circolo Pickwick*, ma sia arrivato grazie alla segnalazione di Gigi Proietti, che nel frattempo era stato individuato dall'azienda come *showman* della trasmissione. Fu proprio l'attore romano, forse per debito di riconoscenza nei confronti del regista che lo aveva coinvolto e lanciato nell'adattamento dickensiano, ad aver offerto l'opportunità a Gregoretti di partecipare⁹⁷.

Il contributo del regista per questo spettacolo è esclusivamente legato alle redazioni dei testi delle puntate; la regia televisiva, infatti, viene affidata al ventinovenne Giancarlo Nicotra, un giovane autore che in quell'occasione è incaricato di eseguire

⁹⁴ M. Trombetta, *Come nasce un nuovo varietà*, "L'Unità", 14 luglio 1973.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ G. Nicotra, U. Gregoretti, *Sabato sera dalle nove alle dieci*, varietà musicale RAI, 1974, reperibile al link <<https://www.raiplay.it/programmi/sabatoseradallenovealledieci>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

⁹⁷ D. Montemagno, *Gigi Proietti, una biografia*, Roma, Edizioni Sabinae, 2022, p. 95.

il montaggio delle riprese effettuate in studio, ovviamente registrate prima della messa in onda. A completare il cast tecnico-artistico della trasmissione figurano anche il maestro Vito Tommaso con la sua orchestra, Gino Landi quale autore di elaborate coreografie, Gaetano Castelli, realizzatore delle scene, e Maria Teresa Palleri Stella, confezionatrice dei costumi.

Dopo aver accettato di predisporre i testi per questo spettacolo, Gregoretti si pone subito il problema di come «riuscire a far venir fuori un Proietti nuovo come uomo-guida dello spettacolo e quindi come cantante, perno di fatti coreografici, ed utilizzare le sue qualità di attore comico»⁹⁸. Sulla base di questo assunto matura l'idea di rivisitare la formula tradizionale del varietà concependo le puntate come quattro atti unici in cui, ogni volta, Proietti è chiamato a interpretare il protagonista di una diversa storia. In ciascuna di queste circostanze viene sfruttata l'idea di inserire all'interno della scena allestita un televisore acceso, in modo tale da strutturare lo spettacolo su un doppio binario, dove da un lato viene raccontata una vicenda, sempre comica e divertente, esterna al piccolo schermo e interpretata con estro da Proietti, e dall'altro, ovvero internamente all'apparecchio televisivo, prende vita regolarmente il varietà musicale condotto con frizzante simpatia sempre dallo stesso attore. Così facendo Gregoretti ha «bellamente voltato le spalle agli schemi cosiddetti classici [...] per inventare un qualcosa che, pur non distruggendo l'immagine dello show, ne rivoluziona il concetto, la tecnica»⁹⁹

La prima puntata, andata in onda il 27 gennaio, si apre mostrando una coppia di ladri, nei panni di Proietti e Massimo Giuliani, intenti a svaligiare un lussuoso appartamento. Mentre ha luogo il furto, i due lestofanti sono puntualmente distratti dalle immagini di una tv rimasta accesa dove si sviluppa il varietà musicale. In questo intervallarsi di situazioni, che dall'appartamento si spostano nello studio televisivo, si dipana lo spettacolo scandito da divertenti gags e da godibili momenti musicali. Prende parte a questa prima puntata anche Bice Valori, nel ruolo della domestica che, inaspettatamente, irrompe nell'abitazione arrestando l'azione ladresca dei due malviventi. La cameriera, posizionatasi davanti allo schermo per seguire lo spettacolo, sarà il pretesto per continuare a creare quel ponte che collega

⁹⁸ M. Trombetta, *Come nasce un nuovo varietà*, op. cit.

⁹⁹ C. Silva, *Aria nuova con Proietti*, "Il Giorno", 27 gennaio 1974.

le due dimensioni. Attraverso questa inconsueta formula Gregoretti intende supplire all'espedito del teatro nel teatro, trasformando i vari ospiti d'onore in attori per le diverse scenette, così da evitare la formale presentazione codificata dalle convenzionali formule televisive¹⁰⁰. Inevitabile, nel gioco preparato da Gregoretti, sarà il contatto tra la cameriera-Valori e il ladro-Proietti, con tanto di risvolto esilarante: il ladro viene infatti scambiato per il vero Proietti e proprio in tal modo riuscirà a farla franca. Una chiosa, questa, utile anche per ironizzare sulla suggestione esercitata dal divo nei confronti del pubblico dei telespettatori¹⁰¹. L'intera puntata, cui prendono parte anche il Mago Silvan e una coppia di danzatori di flamenco, si sviluppa un buon ritmo grazie alla costruzione del copione elaborato da Gregoretti, il quale predispone i due differenti piani di azione in modo tale che essi si incontrino e si intersechino in completa continuità e, in certi casi, fino a confondersi l'uno nell'altro.

Lo schema si ripete così nel corso dei tre successivi appuntamenti, inserendo ogni volta una trovata originale attraverso cui allestire lo sketch esterno al televisore. Nella seconda puntata, grazie alle camaleontiche espressioni facciali di Proietti, Gregoretti recupera il fantasioso personaggio dalla duplice personalità scaturito dalla penna di Louis Stevenson, ovvero il docile dottor Jekyll in grado di trasformarsi nel terribile e mostruoso Mr. Hyde. Questa scissione tra bene e male, ben evidenziata dall'interpretazione di Proietti, viene sfruttata per porre in essere una divertente deformazione dello spettacolo televisivo: assunta la pozione, «nel delirio dell'allucinazione tale show gli appare tutto scombiccherato, le ballerine ondeggiando, i ballerini restano in mutande, il microfono esplode, gli scenari si sfasciano, nello studio irrompono schiere di indiani che cominciano a tirare frecce all'impazzata, e poi arrivano dei nazisti, e dei poliziotti, un putiferio, una battaglia furibonda, gente a cavallo, pubblico mitragliato»¹⁰². Dopo essersi buttato in strada e aver rapito la bella infermiera interpretata da Beba Loncar, l'abietto individuo torna a barricarsi in casa per sfuggire alla polizia, ma nel tentativo di riacquisire le sue normali fattezze ingurgita una dose massiccia di antidoto trasformandosi in una persona dalla straordinaria bontà: per effetto contrario, quindi, «guarda il video e lo

¹⁰⁰ Cfr. dib., *Programma musicale per topi d'appartamento*, "Roma", 28 gennaio 1974.

¹⁰¹ Ibidem.

¹⁰² U. Buzzolan, *Jekyll fra gli angeli*, "La Stampa", 3 febbraio 1974.

scorge popolato di angeli [...] i quali con le loro alucce splendenti e la loro brava aureola eseguono un armonioso balletto al suono di celesti melodie»¹⁰³. È dunque attraverso la strutturazione di una duplice dimensione che la carica ironica di Gregoretti si rivela, sfruttando a trecentosessanta gradi le doti di Proietti e coinvolgendo in una chiave originale tutti gli ospiti della serata, come attesta, in questa seconda puntata, la divertente partecipazione di Sandra Milo, nelle vesti di una donnina di casa dall'aria languida e scanzonata¹⁰⁴.

La terza puntata non si discosta da questo assetto, presentando al di fuori del video le avventure di uno smargiasso Proietti-*playboy*, destinato tuttavia a concludere la sua avventura amorosa in un nulla di fatto. La partner prescelta, interpretata da Adriana Asti, dopo aver raggiunto l'uomo nella sua abitazione svela una irrefrenabile dipendenza nei confronti della tv. Un modo, se vogliamo, per affrontare sarcasticamente la generazione dei cosiddetti «vidioti», gli schiavi del video, ovvero quegli spettatori annichiliti e completamente subordinati alla (pre)potenza delle immagini televisive¹⁰⁵. Sfruttando tale pretesto, la preda femminile resterà incollata allo schermo per l'intera serata, non per seguire il *Rischiatutto*, sua trasmissione preferita ma non visibile a causa di problemi di ricezione, ma lo show del Proietti-conduttore in onda sul canale Nazionale. Secondo questo assetto, dunque, si intervallano i vani tentativi di seduzione con i numeri musicali del varietà, attraverso un elaborato *divertissement* che risponde pienamente allo stile di un autore eclettico come Gregoretti e di un mattatore quale Proietti. Nel prosieguo dello show viene anche simpaticamente boicottata la celebre orazione funebre di Marco Antonio nel *Cesare* di Shakespeare, interpretata dal Proietti-conduttore: dal divano del suo appartamento l'irriducibile dongiovanni attua una comica manipolazione dell'audio per sostituire la voce dell'apparecchio con ritmi di tango o con gli acuti di Claudio Villa, ridicolizzando la performance del suo antagonista, cioè egli stesso, che definisce esplicitamente «un imbecille». Il tutto risulta particolarmente funzionale grazie agli azzeccati stacchi di regia e agli arrangiamenti di Vito Tommaso. Esasperato dalle resistenze della donna, il padrone

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ Ibidem.

¹⁰⁵ Cfr. A. Cavallo, *Gigi Proietti «dongiovanni» con Adriana Asti...vidiota*, "Il Mattino", 10 febbraio 1974.

di casa fa persino saltare l'impianto della luce al fine di poterla distrarre dall'apparecchio, ma ecco citofonare il vicino, l'avvocato Michelini interpretato da Leopoldo Trieste, il quale, per la gioia della donna, risolverà il guasto ripristinando la visione delle trasmissioni. «Forse il linguaggio è ancora ostico per lo spettatore televisivo – osserva Enrico Mazzuoli –, drogato anche lui da formule opache, ma l'esperimento è considerevole e intelligente»¹⁰⁶.

La cornice esterna dell'ultima puntata del programma, ritenuta dai critici la più debole, è animata dalle vicissitudini di un barbone (sempre Proietti) stanziato dentro ad una baracca ai bordi del Tevere dove, tra rifiuti di ogni genere, spicca la presenza di un inverosimile televisore fabbricato con alcuni rottami di fortuna¹⁰⁷. A fargli compagnia un giovane ragazzino, con il quale conversa e scambia opinioni. Nello specifico, Gregoretti delinea la figura di un clochard-intellettuale che mordacemente sviluppa una personale contestazione nei confronti del consumismo. Così, tra una disavventura e l'altra, si susseguono sul piccolo video le performance del varietà, che nella puntata in questione ospita un apprezzato nome della musica italiana come Massimo Ranieri. Quest'ultimo capitolo è l'ennesima riprova delle mutevoli capacità di Proietti, abile animatore sia nel ruolo di cantante, sia nel ruolo di attore, specie nel caso in questione, dove il malinconico personaggio non rinuncia a salutare il pubblico con un profondo spunto di riflessione travestito da tagliente battuta; interloquendo con un roditore convenuto nella sua stamberga, il barbone afferma beffardamente: «tutti e due rifiutiamo i consumi e consumiamo rifiuti». Un sorriso amaro, quello che ne scaturisce, e che torna a sottolineare l'interesse dell'autore nei confronti di tematiche di più ampio respiro sociale¹⁰⁸.

È interessante rilevare come questo spettacolo venga impostato sul modello della commedia musicale, secondo un filo conduttore ben chiaro e riconoscibile dal principio. Si tratta di una sorta di *happening* che però procede logicamente, rimanendo coerente allo spettacolo e alla vicenda presentata. Nel complesso,

¹⁰⁶ E. Mazzuoli, *Proietti sta bene nei panni di Petrolini*, "La Nazione", 10 febbraio 1974.

¹⁰⁷ «Può essere benissimo che qualcuno lo abbia trovato meno movimentato e meno "zeppo" degli altri. Ma talune verità stanno sempre nel mezzo. Meno movimentato sì. Nel senso di ridda di "numeri", ma certamente più fluido dei precedenti. Teatralmente parlando, più costruito», C. Silva, *Un barbone di cervello*, "Il Giorno", 17 febbraio 1974.

¹⁰⁸ Cfr. A. Gangarossa, *Abbiamo visto. Sabato sera dalle 9 alle 10*, "Il Messaggero", 19 febbraio 1974.

quindi, tale trasmissione si posiziona assolutamente al di fuori delle consuete convenzioni del varietà, palesando una certa insofferenza al ritmo lento e monocorde a cui il pubblico televisivo di allora era abituato, qui puntualmente infranto dal funambolismo di Proietti, *one-man-show* quanto mai adeguato per esprimere quella cifra ironica e pungente concepita dal profondo senso dell'umorismo di Gregoretti e che trova nella regia di Nicotra una valida sponda per la riuscita dell'operazione.

Parlando del grande successo della trasmissione, vista ogni sera da venti milioni di telespettatori, spiega Proietti: «pare che sia piaciuta ai bambini, ai giovani e a quel pubblico medio che cominciava a essere stanco dei soliti “pastoni” con tanti “ospiti”, magari illustri, chiamati a riempire i vuoti del copione»¹⁰⁹. Non sorprenda, dunque, questa conclamata rottura dello schema tradizionale: Gregoretti, nel segno del proprio anticonformismo, ha sempre abituato il proprio pubblico alla distruzione dei luoghi comuni per fornire una forma di intrattenimento libero, intelligente e non pedante. Tutto questo sarà particolarmente evidente con i suoi singolari sceneggiati televisivi, presentati in rassegna nel prossimo capitolo e che vedono nella figura di Gigi Proietti, quale sorprendente istrione ne *Il circolo Pickwick*, il perfetto anello di congiunzione.

¹⁰⁹ G. Grieco, *Gigi Proietti: “chi sono e dove voglio arrivare”*, “Gente”, 25 febbraio 1974, pp. 8-10.

Capitolo 3 La fiction e gli sceneggiati televisivi

3.a *Il circolo Pickwick*, un adattamento contro gli sche(r)mi

Sin dai primi anni del mezzo televisivo la fiction è stata uno dei generi più seguiti e amati dal pubblico. Già nei primi dieci anni di vita della tv questo settore aveva presentato un'ampia e variegata offerta di sceneggiati televisivi, ovvero opere a soggetto che erano solitamente ispirate a testi della tradizione teatrale e letteraria. In questo senso la RAI volle avviare un vero e proprio processo di formazione del gusto popolare, cercando di attirare l'attenzione sia degli individui culturalmente più arretrati, sia di quanti, invece, avevano una formazione più elevata. Per raggiungere un tale compromesso risultò necessario provvedere ad una adeguata trasposizione dei testi, attraverso una formula che mediasse fra le diverse posizioni. La proposta di questi sceneggiati, d'altronde, era incentivata dall'azienda proprio per favorire una maggiore divulgazione culturale. In questo modo la televisione continuava a rappresentare uno strumento di intrattenimento e, al contempo, un valido ausilio per elevare il livello d'istruzione degli spettatori italiani¹.

Con lo sviluppo tecnologico e, soprattutto, con il superamento della presa diretta, si arginarono anche quelle problematiche che sovente scalfivano la qualità dei prodotti finali. Grazie alla registrazione elettronica delle trasmissioni si eliminarono molti difetti tecnici, relativi soprattutto all'audio e al cambio delle scenografie, che erano imposti dalle performance dal vivo. Questo tipo di pratica, inoltre, consentì al mezzo televisivo di affrancarsi progressivamente dal mondo del palcoscenico, che nel frattempo era confluito in molte delle sue espressioni nei teatri di posa televisivi².

È in quest'ordine di cose che la fiction, per contrastare le critiche di quanti negavano alla tv qualsiasi velleità artistica, divenne il luogo d'elezione per la sperimentazione e la ricerca di un peculiare linguaggio espressivo che, superando l'annoso dibattito

¹ Sull'argomento degli sceneggiati e, più in generale della fiction televisiva, si rimanda alle numerose pubblicazioni della collana VQPT edita da Rai Eri, con particolare riferimento alle opere di Milly Buonanno.

² Per un quadro dettagliato sulla compenetrazione delle maestranze teatrali con la televisione delle origini cfr. AA.VV., *Dieci anni di televisione in Italia*, op. cit., pp. 77-81.

sull'individuazione dello specifico televisivo, potesse finalmente mostrare l'unicità di questa forma di comunicazione. Tra la schiera dei più strenui difensori delle possibilità artistiche del mezzo elettronico c'è anche Ugo Gregoretti. Dal 1968, anno della messa in onda de *Il circolo Pickwick*, l'acuto e graffiante osservatore del costume nazionale diventa infatti anche autore di numerosi sceneggiati televisivi che, attraverso audaci scelte di regia, hanno cercato di esplorare e approfondire le grandi potenzialità di questo fertile terreno.

Quando Gregoretti viene contattato dalla RAI per allestire *Il circolo Pickwick*, la sua prima trasposizione televisiva tratta dal romanzo omonimo di Charles Dickens, siamo poco oltre la metà degli anni Sessanta³. A quella data, come si vedrà nella seconda parte, Gregoretti aveva acquisito un bagaglio di competenze non indifferenti grazie all'esperienza maturata nel mondo del cinema. Tuttavia la sua carriera di cineasta, sviluppatasi nell'arco di un triennio, non decollò mai veramente anche in ragione di un radicale pregiudizio espresso della critica, secondo il quale non era tecnicamente concepibile che un autore televisivo potesse cimentarsi dietro la macchina da presa. Le difficoltà riscontrate lungo l'accidentato cammino indussero Gregoretti a rinunciare prematuramente alla carriera cinematografica, facendogli quindi riconsiderare l'idea di un ritorno – per citare le parole del regista – «nei confini angusti (ma solo per dimensioni geometriche) del piccolo schermo televisivo»⁴.

In quello stesso periodo la fiction rappresentava un settore di grande traino per la televisione pubblica⁵. In qualche caso, tuttavia, le trasposizioni iniziarono a mostrare segni di stanchezza, probabilmente dovuti ad un processo realizzativo che negli anni si era sempre più standardizzato. Il *modus operandi* risultava in effetti condizionato dagli incalzanti ritmi di produzione, divenuti più stringenti per assecondare i crescenti bisogni del pubblico. Alcune di queste opere,

³ Il contratto relativo alla commissione da parte della RAI dello sceneggiato tv *Il circolo Pickwick* è stato rinvenuto presso il Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo. Il documento è indirizzato ai due autori Ugo Gregoretti e Luciano Codignola e riporta la data del 27 luglio 1966. Per la visione si rimanda all'Appendice 1, Tab.6.

⁴ U. Gregoretti, *Gregoretti: il mio viaggio con Pantalone*, "Corriere della Sera", 13 marzo 1982.

⁵ Sulla fortuna e sulla tradizione italiana dello sceneggiato televisivo si vedano, fra gli altri, O. De Fornari, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2011; B. Fabbri, *Una tradizione di successo: lo sceneggiato televisivo*, in M. Buonanno, *Storie e memorie. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, Roma, Rai Eri, 2003, pp. 157-171.

inevitabilmente, rivelarono un appiattimento sia dei contenuti, sia della prassi realizzativa.

Quando Gregoretti torna a lavorare in RAI, per esordire appunto nello sceneggiato televisivo, coglie immediatamente questo atteggiamento e lo osserva con occhio critico⁶. Non è un caso, quindi, che la sua prima trasposizione si ponga in aperto contrasto con la formula dello sceneggiato classico. Successivamente sarà egli stesso ad ammettere di aver voluto creare un prodotto “kamikaze”, cioè che a costo di immolarsi sull’altare della critica rompesse con la consolidata tradizione del teleromanzo ben espressa da autori come Anton Giulio Majano, Sandro Bolchi, Daniele D’Anza⁷. Siamo d’altronde prossimi agli anni della contestazione generale e Gregoretti, pronto ad una imminente e radicale svolta ideologica, ritiene giusto esprimere così la sua personale polemica contro l’establishment della fiction televisiva di allora. Non è ancora giunto il momento per compiere la profonda riflessione sulla natura e sulle possibilità espressive del mezzo elettronico che lo investirà a partire dagli anni Settanta, ma già da questo primo adattamento l’autore mostra alcune peculiari soluzioni che contraddistinguono in modo inconfondibile il suo personale stile nella regia televisiva.

Gregoretti ha dunque l’opportunità di cimentarsi con la fiction grazie all’invito offerto dalla RAI di realizzare l’adattamento de *Il circolo Pickwick* di Charles Dickens, opera d’esordio del celebre scrittore inglese⁸. Solitamente quando si doveva realizzare la trasposizione sul piccolo schermo di un’opera letteraria, il regista doveva provvedere alla sua riduzione entro i limiti stabiliti dalla produzione,

⁶ «Sono stati stabiliti tempi cosiddetti industriali, che si adattavano benissimo alla realizzazione di un prodotto mediocre. La bassa qualità non la imputerei necessariamente agli autori, ma anche alla codificazione secondo cui una puntata di un tele-romanzo doveva essere ultimata in tempi consoni agli standards della routine televisive eretta addirittura a modello esemplare. Che per anni si inondasse il pubblico italiano con prodotti generalmente scadenti non veniva preso in considerazione, non suscitava nessun rimorso», M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, “Cinema Sessanta”, v. XVII, n. 116, luglio-agosto 1977, p. 46.

⁷ A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana. 1954-1979*, Milano, Il Saggiatore, 2019, p. 350.

⁸ Per questa opera letteraria gli editori Chapman e Hall ingaggiarono inizialmente il pittore Robert Seymour per realizzare alcune vignette su generiche disavventure di un gruppo di gentiluomini; Dickens venne coinvolto solo in un secondo momento, ma stimolato dalle illustrazioni elaborò il corposo romanzo che oggi conosciamo. Il testo fu pubblicato in dispense a partire dal 1835 e rappresenta l’unico caso in cui fu Dickens ad ispirarsi dall’opera di un illustratore e non viceversa; cfr. G. Baldini, *L’inevitabile incontro di Pickwick con la TV*, “Radiocorriere”, a. XLV, n. 6, 4-10 febbraio 1968, pp. 20-21.

che nel caso della RAI non erano del tutto esigui, in quanto gli sceneggiati si sviluppavano in un numero ampio di puntate (dalle sei alle otto) della durata di circa un'ora ciascuna. La fase iniziale della lavorazione prevedeva lo studio approfondito del testo sul quale si sarebbe dovuta operare la successiva selezione delle scene per le riprese. In quest'occasione, a lavorare sull'adattamento de *Il circolo Pickwick* Gregoretti non è solo, ma si avvale della collaborazione di Luciano Codignola, uno sceneggiatore già navigato per questo tipo di esperienze, che la RAI aveva deciso di affiancargli proprio per evitare – essendo noto l'anticonformismo gregorettiano – che il prodotto finale si allontanasse troppo dagli schemi consuetudinari⁹. Cosa che di fatto non accadde, in quanto Gregoretti e Codignola realizzarono una riduzione televisiva dichiaratamente libera, nella quale si è tentato di tradurre e interpretare non tanto il significato letterale del testo, quanto lo spirito allegro e goliardico attraverso cui Dickens ha costruito nel complesso la sua storia.

Ad uno sguardo più approfondito, le molteplici licenze adottate dagli autori nello sceneggiato evidenziano anche la volontà di provvedere ad una italianizzazione della materia del racconto, proprio per renderla più familiare al pubblico nazionale. Una strada, questa, che in futuro non sarà più percorsa dal regista in virtù di una radicale conversione al rispetto rigoroso dei romanzi ispiratori. L'impostazione adottata per *Il circolo Pickwick*, però, appare in quel frangente giustificata anche per la recente esperienza della pratica cinematografica che, come noto, nelle trasposizioni tende a personalizzare e a rivisitare, in alcuni casi anche clamorosamente, l'opera di partenza¹⁰. In questo, infatti, Gregoretti usa Dickens – suggerisce Italo Moscati – «come una miniera di materiale letterario da usare in chiave personalissima»¹¹. Di conseguenza anche la lentezza che aveva contraddistinto fino a quel momento lo sceneggiato veniva rimpiazzata da una

⁹ Nel contratto di commissione rinvenuto presso il Centro Studi Ugo Gregoretti vengono messe nero su bianco una serie di condizioni che, oltre a riservare l'esclusività dell'opera, investono la committenza di ampi poteri decisionali sulla produzione. In particolare, al punto b) dell'accordo, gli autori concedono alla RAI la facoltà di apportare in qualsiasi momento «le modificazioni e gli adattamenti che si rendessero comunque ed a nostro discrezionale giudizio necessari anche in relazione alle particolari esigenze proprie del mezzo televisivo». Tale enunciazione pare interessante perché, oltre a segnalare un interesse verso le questioni tecnico-linguistiche della tv, dimostra in modo inequivocabile come gli organi competenti dell'azienda televisiva abbiano giudicato idoneo alle trasmissioni questo adattamento destinato a suscitare molti clamori.

¹⁰ Cfr. C. Battisti, *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre Corte, 2008.

¹¹ I. Moscati, *Gregoretti e Pickwick*, "Radiocorriere", a. XLV, n. 6, 4-10 febbraio 1968, p. 49.

velocità di situazioni mai vista (è la prima volta che la RAI promuoveva una trasposizione totalmente comica), molto affine, per altro, ai ritmi frenetici scanditi dai film comici dell'epoca del muto proiettati a una velocità non consona alle regole del tempo, con effetto di forte accelerazione, come confermano le scene accelerate che inevitabilmente manifestano una vocazione più cinematografica che televisiva. Come anticipato in precedenza, Gregoretti non ha ancora compiuto quella presa di coscienza delle possibilità espressive del mezzo elettronico ed è per questo che – come sostenuto anche dallo stesso regista – è possibile affermare che l'adattamento sia stato realizzato in larga parte come un film¹².

Il circolo Pickwick, costituito da sei puntate andate in onda sul canale nazionale a partire dal 4 Febbraio 1968, si presenta come uno sceneggiato frizzante, scandito da gags e scene esilaranti, palesando sin da subito un ritmo e una verve che raramente si rintracciano nelle trasposizioni del periodo¹³. L'allestimento risulta anticonvenzionale e destabilizzante già a partire dai minuti iniziali. Gregoretti, rievocando le proprie inchieste satiriche sul costume – format attraverso cui il suo volto era divenuto familiare agli spettatori italiani – decide di mostrarsi in prima persona nella scena, non come attore vero e proprio, ma nel ruolo del reporter che tutti riconoscono. All'inizio di ciascuna puntata si assiste ad una piccola introduzione curata dal regista. È un'invenzione scherzosa, una sorta di canzonatura che egli rivolge a sé stesso e, ovviamente, al canonico impianto del teleromanzo, ritenuto eccessivamente accademico e paludato. La sua è anche una dichiarazione programmatica per esprimere la volontà di non prendersi troppo sul serio, e, in relazione all'argomento trattato, un chiaro tentativo per elaborare una trasposizione che, per non tradire lo spirito umoristico dello scrittore inglese, risulti dinamica e divertente. Attraverso questa stravagante trovata, Gregoretti vuole immediatamente

¹² M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, op. cit., p. 47.

¹³ Per un'interessante disamina di questo adattamento in relazione al testo dickensiano e alle sue altre trasposizioni audiovisive si rimanda a S. Tomaiuolo, *La televisione dell'Ottocento: i vittoriani sullo schermo italiano*, Milano-Udine, Mimesis 2021, epub.

creare un legame col suo pubblico, accompagnandolo per mano fra i protagonisti del racconto e facendolo sentire parte dell'esperienza¹⁴.

Come spesso accade nel corso della sua pluridecennale esperienza di autore di fiction, Gregoretti è invitato a lavorare allo sceneggiato su commissione e durante i mesi di lavorazione non subisce vincoli o controlli particolari. Questo gli permette di realizzare l'opera seguendo le sue personali intuizioni, all'insegna dell'anticonformismo e del rinnovamento. Ragion per cui, come si diceva, la rottura dello schema tradizionale del teleromanzo è evidente sin dai primi minuti. A titolo d'esempio valga la sequenza iniziale della prima puntata. La scena si apre ritraendo Gregoretti all'interno di un salone intento a sfilarsi un soprabito, prontamente raccolto da un gentile maggiordomo. L'outfit indossato dal regista è il più riconoscibile possibile. Nonostante l'assenza di cromia del bianco e nero, spicca l'inconfondibile blazer shetland a quadri con cui i telespettatori avevano imparato a conoscerlo a partire dalla celebre rubrica *Controfagotto*. Guardando la camera, il regista rivolge un cortese saluto e, nelle vesti di un improbabile reporter munito di microfono a filo, ci introduce nella storia: «Buonasera signori. Ci troviamo nella sede sociale del circolo Pickwick a Londra; è il 15 settembre 1837 e questa sera è riunita l'assemblea straordinaria dei soci per approvare un'importante iniziativa». Parodiando le trascorse esperienze televisive, lo vediamo aggirarsi un po' impacciato (risulta evidente il gesticolare confuso della mano destra, che nervosamente entra ed esce dalla tasca della giacca) per i locali del club pronto a intrufolarsi nella sala dove è convocata la riunione, suscitando lo stupore di un anziano socio. «Chi sono?», chiede costui al maggiordomo di sala, indicando Gregoretti e la sua troupe. «È la televisione», si sente rispondere. Non è passato nemmeno un minuto e abbiamo già assistito a una falsificazione della storia che basta da sola a illustrare le intenzioni dissacratorie dell'autore. Ma non è tutto, perché Gregoretti, prima di sfilarsi e dare il via alla trasposizione vera e propria, cerca di interagire con i protagonisti del racconto. Si avvicina così al consesso

¹⁴ Questo espediente, spogliato della carica ironica, fu successivamente utilizzato anche da autori più "istituzionalizzati", basti pensare al ruolo affidato a Giulio Bosetti, sempre pronto ad entrare in scena in giacca e cravatta, per declamare le memorie del Vasari nello sceneggiato *La vita di Leonardo da Vinci* (1971), proprio mentre, intorno a lui, in ambienti medievali e costumi quattrocenteschi, si muovono indisturbati i protagonisti della storica ricostruzione affidata alla regia di Renato Castellani.

riunito per deliberare sul viaggio esplorativo di quattro soci chiamati a riferire sui costumi dell'Inghilterra del loro tempo. Ecco che sono presentati nell'ordine il poeta Snodgrass, interpretato da Leopoldo Trieste¹⁵, lo *sportsman* Winkle, cui darà le sembianze Gigi Ballista¹⁶, il *playboy* Tupman, ovvero Guido Alberti¹⁷, e infine Mario Pisu, nei panni del presidente «perpetuo e fondatore» Samuel Pickwick¹⁸. Il regista rivolge loro, come fosse un'intervista, domande sulla missione che andranno a compiere. Nelle risposte non mancano risvolti comici, coniugati con la paradossale e anacronistica presenza delle telecamere. È lo stesso Pickwick a richiamare sardonicamente l'assemblea all'ordine nei momenti di maggiore confusione: «attenzione signori, siamo inquadrati»¹⁹. È esattamente in accorgimenti di questo tipo che si riverbera lo spirito ironico che ha caratterizzato il successo delle sue rubriche di costume, sul modello del già citato *Controfagotto*, codificando quello stile che pervade integralmente la sua sfaccettata e multiforme carriera. Introducendosi in questo modo nello sceneggiato, Gregoretti intende far confluire il modello dell'inchiesta nella narrazione della fiction televisiva attraverso quella che si direbbe una inconciliabile contaminazione dei codici espressivi, definendo un espediente che, nel corso del tempo, assurge a suo tratto caratteristico, e che viene portato alla sua forma più inverosimile nello sceneggiato *Viaggio a Goldonia* del 1982.

L'accoglienza riservata a *Il circolo Pickwick* è piuttosto fredda già all'indomani della prima puntata. La critica, in larga parte, si scaglia irritata contro questa realizzazione, esprimendo giudizi decisamente severi. Morando Morandini parla di un «Dickens all'amatriciana» in cui il regista «non ha il senso della misura, l'arte del togliere, la saggezza del fermarsi a tempo»²⁰; Gino Fantin commenta in modo drastico: «Forse il regista Gregoretti voleva sovrapporre all'umorismo del testo

¹⁵ Vedi I. Dragoni, *Un lirico fannullone*, "Radiocorriere", a. XLV, n. 8, 18-24 febbraio 1968, p. 49.

¹⁶ Vedi I. Dragoni, *Il maldestro Winkle*, "Radiocorriere", a. XLV, n. 7, 11-17 febbraio 1968, p. 51.

¹⁷ Vedi I. Dragoni, *Il maturo play-boy*, "Radiocorriere", a. XLV, n. 9, 25 febbraio-2 marzo 1968, p. 45.

¹⁸ Vedi M. Serini, *Gregoretti lo ha scelto per la sua vittoriana dignità*, "Radiocorriere", a. XLV, n. 6, 4-10 febbraio 1968, pp. 20-21.

¹⁹ U. Gregoretti, *Il circolo Pickwick*, sceneggiato RAI, 1968, prima puntata, sequenza 0:00:00 – 0:06:09, reperibile al link <<https://www.raiplay.it/video/2017/11/Il-Circolo-Pickwick---Puntata-1-179bccf0-4a22-4985-af0f-f53bf4b27c09.html>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

²⁰ M. Morandini, *Circolo Pickwick. Fase sgangherata*, "Il Giorno", 19 febbraio 1968.

originale un suo metro greve, aspro, pesante. Ma il risultato è stato sgradevole»²¹. Certo, si registrano anche degli apprezzamenti, ma in buona sostanza si attaccava Gregoretti perché aveva osato profanare la solennità della grande tradizione – si passi il termine – “teleromanziera” italiana. In questo assalto alla diligenza, appare singolare che vi risulti anche il celebre scrittore e umorista Achille Campanile, scagliatosi contro la presunzione di Gregoretti nell’aver realizzato un adattamento «all’insegna della sguaiataggine»²². Sostanzialmente positivo è invece il giudizio espresso dal corrispondente speciale del “Times” di Londra. Pur riconoscendo un’atmosfera «Fellini-like», dato che molti attori erano già stati scelti per i film del grande regista riminese, come Leopoldo Trieste protagonista ne *I vitelloni* (1953), o Mario Pisu e Guido Alberti presenti in *8 ½* (1963), o, ancora, Enzo Cerusico tra i fotografi de *La dolce vita* (1960), l’osservatore del “Times” afferma che non risulta minata l’originalità del «Latin approach» di Gregoretti, il cui merito resta quello di aver trovato «just the right mood for reinventing the Pickwickian adventures for an Italian audience», in quanto «the spirit is still Dickensian, but the kind of humor is more Mediterranean»²³. Oltre a riferire di uno eccellente «Dickensian quartet», relativamente ai quattro protagonisti, l’articolo inglese offre anche lo spunto per elogiare la performance dell’imbroglione Jingle, «the most successful of the first instalment», affidata alla prova interpretativa di Gigi Proietti, giovane esordiente in un primo vero ruolo in grado di esaltare le sue caratteristiche attoriali di mattatore²⁴. Trasversali sono invece gli apprezzamenti per gli effetti di scena, soprattutto per l’allestimento degli esterni. Monumentale è stata la ricostruzione della città inglese di Ipswich, interamente fabbricata nella periferia romana, in località Prima Porta, sotto le indicazioni dello scenografo Carlo Cesarini da Senigallia. Ore di lavoro per allestire locande, taverne, stazioni di posta, rimesse per cavalli e diligenze, municipio, chiesa e abitazioni. Il risultato è visivamente molto efficace²⁵. Anche gli abiti, confezionati da Danilo Donati, sono di pregevole fattura e si stagliano in modo armonico sul fondale scenografico dell’Inghilterra vittoriana. Nel corso degli anni

²¹ G. Fantin, *Un Dickens con le convulsioni*, “Corriere della Sera”, 5 febbraio 1968.

²² A. Campanile, *La televisione spiegata al popolo*, Milano, Bompiani, 1989, p. 429.

²³ *Pickwick for Italians*, “The Times”, 19 febbraio 1969.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Per un approfondimento sulla scenografia de *Il circolo Pickwick* si veda l’articolo *Old England a Prima Porta*, “Radiocorriere”, a. XLIV, n. 21, 21-27 maggio 1967, pp. 28-29.

Gregoretti rivaluterà anche questa impostazione visiva, preferendo una strada più illusoria e inverosimile per la ricostruzione degli ambienti, ulteriormente estremizzata, come si vedrà più avanti, con l'introduzione tecnologica del chroma-key²⁶.

L'insieme di questi elementi rende lo sceneggiato un prodotto decisamente anticonformista e provocatorio. Va tuttavia sottolineato che le soluzioni adottate dal regista destarono l'irritazione del pubblico e della critica anche perché, banalmente, non furono comprese. Il cambiamento sociale che sarebbe scaturito da quel fatidico '68 non aveva ancora investito la popolazione, né, tanto meno, il pubblico televisivo delle famiglie italiane, saldamente ancorato ai valori consumistici della società del boom. In sostanza nel paese dominava ancora una mentalità troppo chiusa e retriva. Anche in ragione di ciò il direttore generale della RAI Ettore Bernabei impose a Gregoretti un allontanamento forzato dagli studi televisivi per un periodo di circa cinque anni²⁷. Non sappiamo se a indurlo a questa decisione furono soltanto le risultanze dell'indice di gradimento, che fece piombare *Il circolo Pickwick* al penultimo posto della classifica, o l'impertinenza dello stesso Gregoretti, che divertito ricorda:

Bernabei mi chiamò nel suo ufficio e mi mostrò in silenzio un foglio che riportava, incolonnati, gli indici di gradimento dei programmi messi in onda nel trimestre: al primo posto figurava *Canzonissima*, al penultimo il *Pickwick* e all'ultimo il ciclo di film di Dreyer. Io presi il foglio, lo esaminai attentamente, lo capovolsi e glielo restituii dicendo: "Ecco il vero indice di qualità".²⁸

Conclusasi un po' amaramente l'esperienza de *Il circolo Pickwick*, Gregoretti tornerà a dirigere uno sceneggiato televisivo soltanto nel 1974, con *Le tigri di Mompracem*, un personale adattamento tratto dal celebre racconto salgariano. In questo lungo periodo di stop, in compenso, avrà modo di approfondire la propria

²⁶ Il chroma-key è un espediente elettronico che permette di fondere insieme due o più sorgenti video ed è stato molto utilizzato da Gregoretti nei suoi sceneggiati televisivi a partire dagli anni Settanta. Sull'applicazione di tale strumento si ritornerà diffusamente nell'ultimo paragrafo del presente capitolo.

²⁷ C. Ferretti, U. Broccoli, B. Scaramucci, *Mamma RAI. Storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, op. cit., p. 278.

²⁸ U. Gregoretti, *Quell'incontro segreto fra cinema e televisione*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., p. 130.

appartenenza politica e di impegnarsi, negli anni difficili delle lotte operaie, con docufilm di profondo significato sociale²⁹.

Prima della messa in onda, nessuno poteva immaginare questo sceneggiato potesse destare tutto questo clamore. D'altronde esso avrebbe soltanto dovuto raccontare «la storia della spedizione di quattro gentiluomini in viaggio d'istruzione», esattamente come canta Gigi Proietti nell'originale ballata – su testo dello stesso Gregoretti – che accompagna i titoli di coda delle puntate di questo singolare prodotto televisivo³⁰.

3.b «Fare cultura senza castigare». Appunti per una tv pedagogico-educativa nel segno dell'ironia

Nel corso degli anni Settanta, dopo aver metabolizzato l'esperienza de *Il circolo Pickwick*, Gregoretti ha occasione di sviluppare una grande competenza nell'ambito della fiction televisiva. Il ritorno in tv, che avviene nel 1974, è propiziato ancora una volta da una proposta rivoltagli dal centro di produzione della RAI. In questa occasione l'autore viene coinvolto in un ciclo di sceneggiati, dal titolo *Libri in casa*, dove i registi sono chiamati ad allestire opere di carattere letterario. Il progetto che lo riguarda è incentrato sulla trasposizione del romanzo di Emilio Salgari *Le tigri di Mompracem* che, come nel caso di Dickens, rappresenta un'altra opera d'esordio³¹. Il regista vi si dedica con quello spirito di innovatore che ha sempre contraddistinto il suo lavoro, dando il via con questo adattamento alla sua profonda e personale rivalutazione delle qualità espressive offerte dal mezzo elettronico. In questo senso *Le tigri di Mompracem* – che è anche il primo lavoro televisivo a colori di Gregoretti – prelude in modo eloquente a quella serie di novità tecniche, narrative e registiche che saranno sfruttate dall'autore nel corso del tempo, andando a definire il suo personale modo di intendere le peculiari possibilità artistiche della

²⁹ Nei cinque anni trascorsi lontano dalla RAI Gregoretti approfondisce la propria vocazione ideologica, avvicinandosi alle tematiche della contestazione operaia e delle lotte sindacali, fenomeni sui quali concentrerà la propria attività di documentarista militante.

³⁰ La composizione delle musiche di commento de *Il circolo Pickwick*, come da condizioni contrattuali, venne affidata al compositore Francesco Saverio Mangieri direttamente dalla RAI; all'interno della colonna sonora fu tuttavia inserita anche *La ballata di Pickwick* composta da Gigi Proietti su testo di Ugo Gregoretti e Calibi, pseudonimo di Mariano Rapetti.

³¹ A. Grasso, *Il libro e la televisione. Storia di un rapporto difficile*, Roma, Rai Eri, 1993, p. 57.

tv. Ma ancor più di ciò, l'aspetto rilevante di questo sceneggiato risiede nell'essere costruito attraverso un'impostazione inedita e accattivante, studiata opportunamente da Gregoretti per favorire una maggiore comprensione del messaggio culturale in esso contenuto. Questo tipo di approccio contraddistinguerà la sua intera produzione nella fiction, contribuendo a far emergere un inconfondibile tratto autoriale.

Grazie a questo adattamento salgariano Gregoretti ha l'occasione di rinsaldare il suo rapporto con il piccolo schermo interrottosi dopo *Il circolo Pickwick*. Nella televisione l'autore continua a intravedere l'opportunità di un grande riscatto personale a seguito dell'amaro epilogo della sua avventura cinematografica, conclusasi anche per i mediocri risultati di botteghino³². A tal proposito occorre ricordare come la tv di allora si presentava assolutamente libera dai condizionamenti economici che regolavano, e tuttora regolano, il complesso mercato che sostiene il cinema. La RAI, che si alimentava tramite le sottoscrizioni annuali degli abbonamenti, non produceva le varie trasmissioni in base a logiche di profitto. Pur dotata di un sistema di vigilanza pronto a censurare contenuti moralmente inadatti o politicamente scomodi, la televisione pubblica dell'era Bernabei valutava i propri prodotti esclusivamente tramite il gradimento del pubblico³³. All'epoca, come spiega anche Enrico Menduni, non era tenuto in considerazione nemmeno il cosiddetto share, ovvero il dato relativo al numero degli spettatori sintonizzati: «L'indice di ascolto, importante in America, non interessava i dirigenti delle tv europee; per loro era importante valutare il "gradimento" dei programmi, essere rassicurati circa la loro qualità e la funzione svolta presso il pubblico»³⁴. È sostanzialmente per questo motivo che Gregoretti decide di dedicarsi alla televisione di finzione con rinnovato entusiasmo, ritenendola non solo il mezzo più adatto per esprimere liberamente la propria creatività, ma anche lo strumento

³² Alcune considerazioni espresse dal regista relativamente agli incassi dei suoi film si rintracciano in A. Gnoli, *Ugo Gregoretti*, "La Repubblica", 10 febbraio 2013.

³³ Per un quadro sulla gestione Bernabei si veda R. Morrione, *La Rai nel paese delle antenne. Uomini e vicende del più discusso dei mass media. Dall'era Bernabei all'era della riforma*, Roma, Napoleone, 1978; F. Pinto, *Il modello televisivo. Professionalità e politica da Bernabei alla Terza rete*, Milano, Feltrinelli, 1980. Sulla gestione politica della tv negli Sessanta si rimanda ad A. Catolfi, *Televisione e politica negli anni Sessanta*, Quattro venti, Urbino, 2006.

³⁴ E. Menduni, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2016, p. 57.

attraverso cui perseguire quella vocazione pedagogica che aveva saputo ben interpretare sin dai tempi de *La Sicilia del Gattopardo*.

La fragilità della televisione di allora, secondo Gregoretti, è determinata dalla «debolezza storica, culturale della sua timidezza nell'affermare una propria validità anche sul piano espressivo»³⁵. Il regista ha infatti conosciuto da vicino le problematiche che essa dovette affrontare sin dalla sua nascita per affermare una propria dignità di linguaggio. Ciò era reso complicato anche per la difficoltà di classificare questo fenomeno, nel quale confluivano simultaneamente componenti molto eterogenee. Le critiche rivolte alla tv, inoltre, miravano a contestare il carattere ibrido attraverso il quale era di fatto impensabile offrire, soprattutto sul piano delle opere di finzione, una proposta significativa dal punto di vista artistico. Gli sceneggiati, nello specifico, erano considerati meri prodotti di consumo in quanto propaggine dei fotoromanzi di rivista. Gregoretti, inoltre, ritiene che siano stati gli stessi autori a limitare le enormi potenzialità del mezzo elettronico, adagiandosi su convenzioni di ripresa trite e obsolescenti. La obbligatorietà del primo piano, il montaggio necessariamente lento, il fasto eccessivo della ricostruzione scenica, i dialoghi interminabili, l'impostazione attoriale ancora troppo teatrale, sono tutti elementi che secondo il regista impediscono alla fiction di raggiungere una sua autonoma fisionomia mediale, rispetto sia al teatro che al cinema³⁶.

È alla luce di queste problematiche che Gregoretti tenta di definire, nel campo della fiction, un nuovo indirizzo di ricerca orientato verso una chiara e inequivocabile direzione, ovvero «enucleare un linguaggio che sia prima di tutto pedagogico e, immediatamente dopo la preoccupazione di far sì che il linguaggio pedagogico sia linguaggio *tout court* e riassorba e annulli il possibile arido pedagogismo»³⁷. In questa prospettiva, quindi, gli autori televisivi avrebbero dovuto sforzarsi di elaborare i propri prodotti attraverso formule originali in grado di promuovere in via prioritaria l'accrescimento culturale del pubblico. Appare in questo senso folgorante l'ironica e icastica formula con cui il regista ha riassunto la sua personale

³⁵ M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, op. cit., p. 44.

³⁶ Cfr. U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op.cit., pp. 212-214.

³⁷ M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, op. cit., p. 43.

interpretazione della missione pedagogica della tv: «fare cultura senza castigare»³⁸. Una enunciazione che, anche per la scelta non casuale del verbo «castigare», sembra rifarsi in modo evidente alla celebre locuzione latina attribuita a Giovenale *castigat ridendo mores*, letteralmente «corregge i costumi ridendo», una considerazione che sembra quanto mai in linea con lo spirito di osservazione dell'autore. Tale definizione rappresenta l'assioma principale che ha guidato Gregoretti nella realizzazione di tutte le sue creazioni nell'ambito della fiction televisiva e che risulta evidente a partire proprio da *Le tigri di Mompracem*. Attraverso questa regola basilare, orientata a un approccio leggero e umoristico, Gregoretti si è confrontato con molte opere della tradizione letteraria e teatrale senza squalificarne la materia del racconto, realizzando sceneggiati innovativi e di considerevole portata educativa. I suoi lavori hanno cercato di promuovere una divulgazione culturale molto distante dal noioso insegnamento cattedratico. Non per questo Gregoretti ha ritenuto di operare nei suoi lavori delle semplificazioni di convenienza volte al raggiungimento di un più vasto pubblico, anche perché sapeva che la stratificazione culturale degli spettatori non lo avrebbe comunque consentito. Al contrario, i suoi adattamenti televisivi, che da Salgari in poi iniziano a relazionarsi in modo più aderente con l'opera originaria, possono presentare contenuti anche particolarmente elaborati, con informazioni storiche verificate scrupolosamente, fornendo un quadro di riferimento che vuole coinvolgere il fruitore in un dichiarato processo educativo. In questo senso, negli sceneggiati di Gregoretti si assiste alle vicende sempre con distacco, perché il fine non è quello di immedesimarsi in una storia appassionante, ma quello di conoscere e comprendere le ragioni, la temperie culturale, i meccanismi narrativi che hanno condizionato gli scrittori durante la stesura delle loro pagine.

La formula ideata nel 1974 per *Le tigri di Mompracem* è decisamente esplicativa³⁹. Il regista, interessato alla genesi dell'opera salgariana, si reca personalmente a Verona, presso l'archivio storico de "La Nuova Arena", il quotidiano che nelle annate 1883-1884 ospitò in appendice i brani del romanzo originariamente

³⁸ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 211.

³⁹ Per entrare nel dettaglio della sceneggiatura si rimanda a U. Gregoretti, *Le tigri di Mompracem. Una serata con Emilio Salgari*, Milano, Einaudi, 1974.

intitolato *Le tigri della Malesia*. Le pagine del giornale, soprattutto quelle riguardanti gli avvenimenti politici e i fatti sociali della Verona di fine Ottocento, stimolano in lui una stravagante idea, ovvero costruire lo sceneggiato su un doppio binario, mostrando da un lato le fantastiche vicende del racconto, e dall'altro alcuni curiosi episodi della vita veronese del tempo. Partendo dalla scrivania di Emilio Salgari, le immagini si intervallano, ritraendo le gesta del coraggioso Sandokan, interpretato da Gigi Proietti, in opposizione alle notizie di cronaca del giornale, dove appunto il romanzo è apparso a puntate. «Un modo – spiega Gregoretti – per poter cogliere con evidente concretezza quei rapporti complessi, spesso molto indiretti e non sempre visibili, che legano un prodotto culturale di evasione come *La tigre della Malesia*, all'ambiente, alla società che lo hanno espresso»⁴⁰. Quello che vediamo, dunque, non è un adattamento televisivo tradizionale, ma rappresenta una lettura critica dell'opera di Salgari, ottenuta attraverso un'ampia rivisitazione dello schema classico dello sceneggiato. Differentemente da come accade in *Sandokan*, il fortunato adattamento televisivo di Sergio Sollima del 1976, ne *Le tigri di Mompracem* di Gregoretti è quasi del tutto assente la possibilità di un coinvolgimento emotivo da parte degli spettatori, in quanto l'obiettivo primario della trasposizione resta il fine educativo, come d'altronde attestano gli interventi didascalici del regista stesso in *voice over*. A controbilanciare la laboriosità di una simile presentazione, intervengono una serie di divertenti e rocambolesche situazioni tratte dal romanzo, rese ancor più piacevoli grazie alla interpretazione funambolica di Gigi Proietti⁴¹.

Da analoghe premesse nel 1975 Gregoretti sviluppa l'innovativo progetto intitolato *Romanzo popolare italiano*, un ciclo di cinque sceneggiati tratti da altrettante corpose opere letterarie scritte tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento che furono di grande consumo presso le classi popolari. Gli adattamenti di questi romanzi, sui quali si tornerà più avanti, pongono subito un altro aspetto che è centrale nello spirito pedagogico dell'autore, ovvero la compressione totale dei tempi. Gregoretti, infatti, ritiene opportuno contenere la considerevole lunghezza

⁴⁰ N. Ferrero, *Con Sandokan sui teleschermi*, "L'Unità", 20 ottobre 1973.

⁴¹ Il proficuo sodalizio artistico tra Gregoretti e Proietti nato con *il circolo Pickwick*, aveva avuto modo di corroborarsi nell'ambito del varietà televisivo *Sabato sera dalle nove alle dieci*, andato in onda appena prima dell'allestimento salgariano.

dei testi selezionati in singole riduzioni televisive della durata di un'ora⁴². Ad ottimizzare la riuscita contribuì anche la consulenza di tre illustri esperti di semiotica e filologia come Umberto Eco, Folco Portinari e Ezio Raimondi, coinvolti da Gregoretti affinché fosse correttamente assolta la funzione didattico-culturale che il progetto si prefiggeva. L'autore, come suo solito, si aggira all'interno dei cinque romanzi selezionati per svolgere, attraverso una precisa scelta di linguaggio, un istruttivo commento critico. Anche in questo caso, come conferma Aldo Grasso, prevale uno stile didascalico che ricorre ripetutamente alla tecnica dello straniamento⁴³. Gregoretti nel corso della carriera resterà fedele a questi principi, pur variando in certi casi le proprie soluzioni.

Nel 1977, ad esempio, nel realizzare l'adattamento televisivo in due puntate (più una terza dedicata al *making of*) del romanzo *Uova Fatali* di Michail Bulgakov, l'autore sviluppa una proposta decisamente più narrativa, lasciando ampio spazio alla fedele ricostruzione di alcune pagine del racconto. In questo caso però è interessante notare come l'intento pedagogico del regista, che comunque non rinuncia a raccordare con commenti fuori campo le varie sequenze, si concentri tutto nella ricostruzione scenografica delle inquadrature. Gregoretti, grazie alla collaborazione dello scenografo e costumista Eugenio Guglielminetti, arricchisce le immagini dello sceneggiato con fondali elaborati elettronicamente grazie alla tecnologia del chroma-key, proseguendo quella personale ricerca che mira a esplorare tutte le potenzialità espressive del mezzo televisivo. È soprattutto in questo lavoro che l'autore getta le basi per un altro aspetto fondamentale della propria estetica di autore televisivo, ossia la necessità di dichiarare, anche attraverso l'allestimento, il carattere finzionale della trasposizione. La realizzazione di una fiction, tanto più se fatta all'interno di studi o teatri di posa, non può avere secondo Gregoretti le stesse pretese naturalistiche che contraddistinguono il set cinematografico. In quest'ottica si otterrebbe infatti un maggiore effetto di falsità se si cercasse di inseguire a tutti i costi il realismo piuttosto che, invece, dichiarare da subito la finzione della ricostruzione scenica.

⁴² Opere letterarie di simili dimensioni erano usualmente trasposte in quattro o più puntate, basti pensare ad alcuni celebri adattamenti televisivi di quegli anni come *E le stelle stanno a guardare* (1971, nove puntate) di Anton Giulio Majano, *Moby Dick* (1973, quattro puntate) di Carlo Quartucci, *Anna Karenina* (1974, sei puntate) di Sandro Bolchi.

⁴³ A. Grasso, *Storia critica della televisione italiana. 1954-1979*, op. cit., pp. 484-485.

Dopo questa esperienza Gregoretti elabora due sceneggiati ispirandosi a opere di autori contemporanei, *Ma che cos'è questo amore?* (1979, due puntate), tratto dal romanzo breve di Achille Campanile, e *Straparole* (1981, tre puntate), basato su una serie di novelle e racconti minori di Cesare Zavattini. In entrambi i casi l'autore comprende l'inutilità di svolgere una riflessione critica sulle pagine umoristiche e surreali di questi scrittori, per tale ragione ritiene più sensato insistere sulla realizzazione visiva delle scene, cercando di armonizzare le situazioni assurde e paradossali ben espresse nei testi di riferimento. In quest'ottica l'autore non intende assolutamente bersagliare con le sue analisi i godibili sketch allestiti sul piccolo schermo con puro scrupolo. Per tale ragione gli adattamenti in questione si svincolano in modo evidente dalla traiettoria fin qui tracciata, anche se rimangono validi esempi per comprendere e analizzare gli istinti autoriali – dal confronto col testo all'uso della tecnologia – che dominano una ricerca estetica unica nel suo genere.

Ritornando al ragionamento precedente, tra i progetti pedagogico-istruttivi elaborati da Gregoretti spicca un ambizioso allestimento del 1982 tratto dall'opera omnia di Carlo Goldoni. Con *Viaggio a Goldonia*, uno sceneggiato televisivo in tre puntate, l'autore decide di mescolare insieme circa un centinaio di opere goldoniane, compresi i libretti d'opera e gli intermezzi, per costruire un vasto collage di brani scelti secondo un preciso criterio tematico⁴⁴. Per farlo Gregoretti si avvale della collaborazione di Pier Benedetto Bertoli, co-sceneggiatore, e Gerardo Guerrieri, tra gli intellettuali di riferimento del teatro italiano. Attraverso uno studio approfondito delle pagine di Goldoni è stato possibile concepire la fantastica Goldonia, una località immaginaria dove vengono fatti rivivere situazioni e personaggi del commediografo. Gregoretti in questa realizzazione un po' surreale recupera le antiche credenziali giornalistiche e vi si introduce come un reporter intenzionato ad affrontare la materia della sua inchiesta. Con il solito espediente destabilizzante, l'autore, nell'antefatto della prima puntata, conduce una conferenza stampa presso gli studi RAI di Torino, sede delle riprese, e spiega ai colleghi accorsi l'obiettivo della sua missione: raggiungere Goldonia attraverso una macchina del

⁴⁴ Per comprendere la natura di tale strutturazione si rimanda, anche in questo caso, alla sceneggiatura: U. Gregoretti, *Viaggio a Goldonia*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

tempo – un dispositivo predisposto per viaggiare «nel passato immaginario, letterario, teatrale»⁴⁵ – per mostrarne la realtà sociale, la struttura economica, il clima culturale, i conflitti di classe, l'uso del tempo libero, il ruolo della donna. Differentemente da *Il circolo Pickwick*, dove il regista appare solo all'inizio delle puntate in un abbigliamento moderno, qui Gregoretti ritiene utile un mascheramento con parrucche e vestiario d'epoca per passare inosservato. Nel corso dello sceneggiato, infatti, egli partecipa alla finzione del racconto come protagonista della storia, interpretando il personaggio chiave del giornalista-forestiero che tiene insieme tutti i brani selezionati, messi in scena anche grazie alla partecipazione di oltre duecento attori. L'idea di fondo su cui si basa tutta l'operazione è quella di creare «una specie di guida “spettacolarizzata” a Goldoni»⁴⁶, costruita all'insegna di un pedagogismo determinato a mostrare in una prospettiva divertente, ironica, e soprattutto non pedante, il caleidoscopico universo che emerge dalle pagine di commediografo. È anche per questo che l'autore individua in *Viaggio a Goldonia* il suo «programma televisivo testamentario»⁴⁷, in quanto in esso vi confluiscono le eclettiche esperienze maturate in tv nel corso della carriera⁴⁸.

Nel 1983, mentendosi fedele al percorso qui evidenziato, Gregoretti rinnova la sua ricetta nel singolare adattamento *Il Conte di Carmagnola* di Alessandro Manzoni, anche noto con il titolo *La recita scolastica del Conte di Carmagnola*. Questo lavoro televisivo di una singola puntata, tra i più invisibili del regista, costituisce una intelligente rivisitazione del classico manzoniano. Nel descrivere le proprie intenzioni, Gregoretti è molto chiaro: «fare tutto *Il Conte di Carmagnola* nel modo “giusto”, tradizionale, con la recitazione dovuta, in televisione sarebbe stato un suicidio, un genocidio nei riguardi degli spettatori e un suicidio dell'autore, perché è improponibile»⁴⁹. In effetti mai nessuno ha azzardato una trasposizione sul

⁴⁵ Ivi, p. 18.

⁴⁶ L. Giustolisi, *Con Gregoretti a «Goldonia»*, “Paese Sera”, 14 marzo 1982.

⁴⁷ U. Buzzolan, *Se nella Venezia del Settecento viene a curiosare Ugo Gregoretti*, “La Stampa”, 14 marzo 1982.

⁴⁸ Per un'analisi più approfondita di questo progetto televisivo rimando al mio M. Cardinaletti, “*Viaggio a Goldonia*” di Ugo Gregoretti. *Un curioso reportage nel mondo letterario di Carlo Goldoni*, in G. Marozzi, F. Marti, F. Piangerelli (a cura di), *Sistema Binario. Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale*, Macerata, eum, 2023 (in corso di stampa).

⁴⁹ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 240.

piccolo schermo di questo componimento. Gregoretti, tuttavia, vede nella complessa opera manzoniana l'ennesima sfida per dimostrare ancora una volta come sia possibile, attraverso il peculiare linguaggio della tv, adeguare il tono elevato della materia trattata alle esigenze del pubblico televisivo. Questo incarico rappresenta l'occasione per dare nuova linfa alla formula utilizzata negli adattamenti fin qui presi in esame, i quali, pur strutturati su due livelli (commento critico e sequenza sceneggiata), si limitano a trasporre fedelmente le pagine dei testi letterari di partenza. Per la prima volta, dunque, Gregoretti decide di elaborare un soggetto originale all'interno del quale impiantare l'opera ispiratrice. Invece che affrontare direttamente la tragedia, il regista immagina un professore di liceo, interpretato da Nello Mascia, alle prese con l'allestimento dell'opera stessa in ambito scolastico. L'avversità dei colleghi a questo progetto animerà lo spirito battagliero del docente, il quale finirà preda di deliri immaginifici che daranno spazio all'interno dello sceneggiato alla ricostruzione dei momenti salienti narrati dal Manzoni. La strana amalgama che ne risulta, composta sempre con sorvegliata misura, è una sorta di telefilm che ha come unico scopo quello di originare un intrattenimento ricevibile dagli spettatori, anche in virtù di una forma nuova e inconsueta che rinnova gli intenti ironici di una trasposizione che non intende rinunciare a promuovere un fine istruttivo. Che il risultato sia squisitamente televisivo lo osserva anche il critico Ugo Buzzolan: «È televisione al mille per mille, è un valido prodotto televisivo e soltanto televisivo, e rallegriamoci di questo in tempi in cui sul video c'è una carenza paurosa di fantasia originale»⁵⁰.

Dopo questo sceneggiato, Gregoretti dirada la sua presenza sul piccolo schermo, in quanto maggiormente impegnato nei teatri italiani per le stagioni di prosa e le regie liriche. Gli anni Ottanta sono contrassegnati anche dall'intenso lavoro delle direzioni artistiche affidategli, quella del Teatro Stabile di Torino e quella della rassegna culturale Benevento Città Spettacolo, di cui fu anche ideatore. Escludendo la trasposizione dell'opera teatrale di Raffaele Viviani *L'ultimo scugnizzo*, trasmessa sul terzo canale nel 1992 e che verrà analizzata più avanti, l'autore tornerà a realizzare uno sceneggiato televisivo solo nel 1996, trasponendo in una

⁵⁰ U. Buzzolan, *Al bar con il Conte di Carmagnola*, "La Stampa", 13 ottobre 1983.

variante totalmente moderna e attualizzata, con la collaborazione di Bernardino Zapponi, il capolavoro di Alexandre Dumas padre, *Il conte di Montecristo*, che nella versione gregorettiana, ambientata nell'Italia di tangentopoli, diverrà *Il conto Montecristo*, giocando appunto sull'equivoco dei significati per alludere ad un ricco conto bancario estero. L'Italia degli anni Novanta è radicalmente mutata. La cesura col passato si rivela drastica e il tramonto della DC segna anche la fine di un'epoca. I tempi sono più cupi, gli scandali più ricorrenti e Gregoretti non ha più le energie per inventare contenuti culturali per un pubblico che non sa più recepirli. Preferisce, con questa ultima fiction, inseguire la sua vocazione più profonda, quella di osservatore della realtà, facendo confluire la sua vena ironica e dissacrante in una fiction satirica che, partendo da Dumas, mette sotto accusa l'establishment del Paese.

3.c Tentativi di contaminazione fra opera lirica, teatro e tv

Come abbiamo visto, sin dall'inizio delle trasmissioni la televisione ha goduto del contributo delle diverse arti teatrali che, con l'avvento del mezzo elettronico, sono state in parte travasate nella programmazione del piccolo schermo per cercare di appagare le esigenze e i bisogni del pubblico. Lo spettacolo teatrale, d'altronde, presenta delle affinità con la tv degli esordi, proprio per questa sua peculiarità di esprimersi in contemporaneità agli eventi messi in scena. Pur trattandosi di forme medialità totalmente differenti⁵¹, teatro e televisione, per un breve periodo, sono state accomunate dal fattore della simultaneità fra rappresentazione e fruizione. Trascurando il minimo scarto temporale fra l'azione scenica e la sua trasmissione sul piccolo schermo, si può sostenere che, sotto questo aspetto, esista una parità di condizione fra lo spettatore teatrale e quello televisivo. Tuttavia il mezzo elettronico riproduce un'immagine filtrata da uno schermo e per tale ragione non è in grado di garantire una visione completa e totale, come quella che può essere offerta dalla scena teatrale. Inoltre la televisione, nella sua composizione per immagini, si serve in gran parte del linguaggio cinematografico. Il regista televisivo plasma la visione

⁵¹ Sulla possibile inclusione del teatro tra le forme medialità si rimanda a F. Deriu, *Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva "mediologica"*, in "Mantichora", n. 5, 2015, pp. 59-65.

secondo un gusto personale, scegliendo, anche durante le dirette, ciò che deve essere mostrato, sia che si tratti di un dettaglio, di un primo piano o di un campo totale. Se le differenze fra queste due forme medialità sembrano essere molteplici, quei pochi, ma rilevanti tratti in comune, oltre ad una serie di ragioni culturali, hanno consentito alla televisione di instaurare con il teatro un proficuo sodalizio⁵². La grande produzione delle fiction RAI delle origini ha fatto spesso ricorso a testi, registi e interpreti del teatro italiano. Molti dei grandi adattamenti, inoltre, hanno dimostrato di subire passivamente lo stile teatrale, per via di un andamento lento, ricco di pause, e di una recitazione talvolta poco realistica ed eccessivamente impostata. Gregoretti, da sempre irregolare e anticonformista, non ha mai accettato questo metodo di lavoro. Nell'intenso periodo in cui si è dedicato con forza innovatrice alla realizzazione dei suoi sceneggiati, l'autore ha avuto modo di lavorare anche alla trasposizione televisiva di opere liriche e soggetti teatrali. Durante gli anni Settanta, infatti, Gregoretti inizia a prendere confidenza col mondo del teatro, provando un'attrazione irresistibile e indomabile verso le arti che da sempre eleggono il palcoscenico quale loro unico luogo di celebrazione. Contestualmente al lavoro in tv, l'autore viene scelto per curare la regia di numerosi allestimenti lirici e soggetti teatrali in giro per l'Italia. Questa profonda e intensa passione, che si avrà modo di esplorare e approfondire nell'ultima parte dell'elaborato, emerge proprio quando egli è chiamato a confrontarsi con la trasposizione sul piccolo schermo di opere teatrali. Il suo lavoro è interamente orientato a ricercare, attraverso il peculiare linguaggio televisivo, soluzioni nuove, inedite, originali, senza voler in nessun modo provvedere ad una ripresa passiva degli eventi. È sulla base di queste convinzioni che il regista spiega il proprio punto di vista: «si deve prendere il teatro e passarlo attraverso il tritacutto della televisione per poi ricomporlo», perché «non si deve sentire nessuna eco di palcoscenico»⁵³. Nel gennaio 1975, con *Il cappello di paglia di Firenze*, Ugo Gregoretti si misura per la prima volta con la trasposizione televisiva di un'opera lirica, affrontando per l'occasione una farsa musicale in due tempi composta da Nino Rota, su libretto

⁵² Per un quadro teorico sulla relazione tra teatro e televisione si veda A. Grasso, *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Milano, Vita e Pensiero, 2000, pp. 113-126.

⁵³ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 230.

della madre Ernesta Rinaldi, e tratta da Eugène Labiche. Si tratta di un'opera buffa, in stile *vaudeville*, che tra molti equivoci racconta la storia di una nobildonna che ha perduto il proprio cappellino di paglia, inavvertitamente riposto nei pressi di un cespuglio e divorato dagli appetiti di un cavallo appostato nei paraggi. La piacevole musica di Nino Rota rende scorrevole la vicenda un po' artificiosa, talvolta con l'inserimento di citazioni in stile donizettiano o rossiniano, talvolta facendo tesoro del proprio bagaglio musicale, grazie al quale sarà poi destinato a entrare nel novero dei grandi compositori per il cinema. L'opera è datata 1945 e si inserisce in un momento di grande creatività per Rota, che tra il 1943 e il 1950 compone interessanti commenti musicali per molti film d'estrazione popolare⁵⁴. Gregoretti sa che il suo lavoro è strettamente vincolato dalla partitura del compositore, il quale peraltro partecipa all'operazione televisiva in prima persona, dirigendo le musiche che dovranno poi essere assemblate in playback alle riprese. Inoltre il regista è costretto a fare i conti con i movimenti dei cantanti, abituati a muoversi secondo le consuetudini dell'ampio spazio del palcoscenico e non secondo le necessità dell'inquadratura televisiva. È lo stesso Gregoretti a spiegare le difficoltà incontrate: «Impossibile incanalare questo magma prorompente e ridurlo a un linguaggio per immagini com'è quello televisivo, perché è impossibile ottenere le immagini giuste, data la fossilizzazione del cantante lirico in determinati atteggiamenti»⁵⁵. Non potendo obbligare i cantanti a stravolgere le loro radicate abitudini di movimento, il regista decide quindi di individuare una differente chiave interpretativa dell'opera, al fine di valorizzarla rispetto alle esigenze del piccolo schermo. Gregoretti comprende che per ottenere una valida trasposizione dell'opera è necessario accentuare la comicità dei vari personaggi, attraverso l'esagerazione dei gesti e della mimica facciale. Lasciando quindi agli artisti la facoltà di muoversi secondo le loro consuetudini, l'autore concepisce una regia televisiva interamente studiata per esaltare la *vis* comica della farsa, con un risultato finale molto originale.

⁵⁴ Seppur lontani dalla imponente notorietà delle partiture per Federico Fellini o Luchino Visconti, i commenti musicali di film come *Mio figlio professore* (1946), *Le miserie del signor Travet* (1946), *Vivere in pace* (1947), *Il delitto di Giovanni Episcopo* (1947), *Fuga in Francia* (1948), *Campane a martello* (1949), sono tappe fondamentali nella carriera di Rota per la sua affermazione nel mondo della musica per il cinema. Su Rota R. Dyer, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Londra, Palgrave Macmillan, 2010.

⁵⁵ D. Gianeri, *Con un salto dal comico al grottesco*, "Radiocorriere", a. LII, n. 2, 5-11 gennaio 1975, p. 72.

Per questo adattamento, come per quelli che vedremo, è centrale il ruolo svolto dalla scenografia, congegnata insieme allo scenografo Eugenio Guglielminetti. Si insiste, anche in questo caso, sulla ricostruzione dei fondali vistosamente finti, elaborati attraverso il chroma-key, per dichiarare in modo esplicito che si tratta di una ricostruzione falsa e inverosimile, come una scelta di linguaggio ben precisa⁵⁶. A un anno di distanza da questa rappresentazione Gregoretti realizza la trasposizione televisiva di un'altra importante opera lirica del repertorio italiano. Siamo nel gennaio del 1976 quando viene trasmessa sul piccolo schermo un'inconsueta versione de *L'italiana in Algeri*, il dramma giocoso composto da Gioachino Rossini su libretto di Angelo Anelli⁵⁷. Si tratta di una scelta assolutamente congeniale alla sensibilità del regista, in quanto il grande compositore pesarese era rinomato per esprimere all'interno delle proprie partiture un innato umorismo musicale. In questa realizzazione Gregoretti si prefigge di creare nuove soluzioni registiche, non solo per continuare la propria ricerca espressiva sul linguaggio televisivo, ma anche per fare un passo in avanti rispetto alla precedente esperienza. Di particolare interesse sono le annotazioni dello stesso autore sulla sua singolare operazione:

Se si fa della televisione, io dico, la si deve fare davvero. E non limitarsi alla ripresa di un fatto, di uno spettacolo teatrale, lirico o letterario che sia. Ecco questo è il modo in cui ho scelto di realizzare *L'italiana in Algeri*. È, in altre parole, lo sforzo preciso di ricercare e identificare il linguaggio specifico televisivo che, prima di essere un linguaggio, è uno strumento espressivo che certo ha alcune parentele con il cinema, ma pochissime con il teatro. Le opere liriche riprese in diretta non hanno secondo me nulla di propriamente televisivo, in quanto le telecamere riprendono in modo automatico, «subalterno» uno spettacolo che è nato per il palcoscenico permettendo di realizzare al più un avvicinamento ottico e non “fisico”⁵⁸.

In questa prospettiva, e soprattutto con un'opera come *L'italiana in Algeri*, Gregoretti si pone «il problema di come far vivere la musica o, meglio, di come

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Nel 1979 il regista curerà anche una bizzarra versione interamente destinata al teatro e che vedremo nel corso dell'ultimo capitolo.

⁵⁸ U. Gregoretti, *Ho voluto uno spartito per immagini*, “Radiocorriere”, a. LVIII, n. 14, 5-11 aprile 1981, p. 55.

rappresentarla». In relazione a ciò, egli intende affrontare la partitura come fosse una materia da plasmare, cercando quindi «di trasformare la vitalità musicale in vitalità scenica». Per far questo, il regista mira a ricomporre «l'unità dello spartito», mostrando sulla scena, al tempo stesso, cantanti e musicisti⁵⁹. Grazie ad alcuni accorgimenti, dunque, riesce ad inserire all'interno della rappresentazione dei piccoli gruppi orchestrali, opportunamente mascherati secondo le esigenze della trasposizione, e sfruttati secondo il montaggio per dare maggiore consistenza e rilievo alla componente musicale. Prima di lasciare spazio ai personaggi dell'opera, Gregoretti non perde l'occasione di esibire la propria "graffiante" ironia: con il lieve e furtivo pizzicato d'archi della ouverture, la macchina da presa indugia su un simpatico gatto appostato sopra un pianoforte di scena, pronto a balzar via con il primo forte accordo eseguito a gran volume dai legni e dagli ottoni dell'orchestra. La vicenda si svolge in gran parte in una sorta di grande albergo arredato in stile moresco, dichiaratamente contraffatto, ricreato dal solito Guglielminetti. Si tratta della residenza di Mustafà, il potente Bey di Algeri, luogo dove la giovane italiana Isabella giunge per rintracciare il suo amato Lindoro, rapito dai pirati e venduto come schiavo proprio al governatore della provincia algerina. La trasposizione televisiva è animata da un autentico carosello di suoni e di colori, di invenzioni fantasiose e provocatorie, luci colorate, drappeggi, turbanti, divani svolazzanti e buffi personaggi che rimandano, come affermato dallo stesso autore, alla più alta tradizione dell'avanspettacolo. Con questo allestimento Gregoretti dimostra come, al netto delle critiche, l'opera lirica possa essere materia per audaci sperimentazioni anche nei confini ristretti del piccolo schermo⁶⁰.

Grazie all'iniziativa di Renato Oliva, autorevole anglista dell'Università di Torino, nel 1977 Gregoretti viene coinvolto dal centro di produzione RAI della medesima città per realizzare l'adattamento di due commedie inglesi mai tradotte e rappresentate in Italia: *La casta fanciulla di Cheapside* di Thomas Middleton e *Tre ore dopo le nozze*, scritta a sei mani da John Gay, Alexander Pope e John Arbuthnot. Si può quindi intuire come Gregoretti intenda trasporre queste opere teatrali senza rinunciare alla potenzialità del medium di destinazione. Secondo l'autore, infatti, le

⁵⁹ D. Gianeri, "Sento un fremito..." e il divano decolla, "Radiocorriere", a. LIII, n. 4, 25-31 gennaio 1978, pp. 82-85.

⁶⁰ N. Ferrero, *Un dramma giocoso per Gregoretti*, "L'Unità", 13 dicembre 1975.

peculiarità del mezzo elettronico possono contribuire ad una resa fedele e al tempo stesso originale dei testi di partenza, nonostante essi siano stati concepiti per essere rappresentati in un contesto totalmente differente. Con l'occasione il regista intende dimostrare come la televisione, contrariamente a quanto si crede, possa offrire l'elaborazione di una versione che risulti soprattutto svincolata dall'impostazione scenica e recitativa tipica del teatro. La *pièce* di Middelton, scritta nel 1613, appartiene alla categoria della *city comedy* e, oltre a essere una delle sue fatiche più riuscite, è considerata una delle espressioni più alte del cosiddetto teatro giacomiano, da Giacomo I Re d'Inghilterra, variante del precedente e più noto periodo elisabettiano. L'operazione di Oliva è particolarmente significativa, poiché la sua traduzione ha consentito la diffusione di un'opera a lungo ignorata. La storia propone una rilettura opposta e contraria a quella più celebre di *Romeo e Giulietta*. In questo caso i due amanti divisi dalle famiglie riusciranno a farla franca, fingendosi morti e inscenando un funerale fasullo che servirà loro per giungere indisturbati davanti all'altare e convolare a nozze⁶¹. Sotto questa linea principale ne scorrono altre che, ovviamente, si intrecciano e si confondono, rendendo la commedia un'opera molto vivace. Middelton è l'orchestratore di una serie di beffe che vanno tutte a compimento e risolveranno i nodi della storia con esiti positivi, senza rinunciare a svelare il cinismo, l'avidità e la corruzione morale di quella società. Nella commedia, però, c'è anche spazio per riflettere sul rapporto che i singoli individui hanno con la collettività. La diceria e la malalingua serpeggiano fra i personaggi di questa Londra seicentesca, dove i fatti privati sono puntualmente messi in piazza, in un gioco ossessivo di speculazioni e prese in giro⁶².

Trattandosi di un'opera da destinarsi a un pubblico televisivo, l'allestimento di Gregoretti, andato in onda in due puntate nel gennaio del 1979, si sforza di ridurre al minimo l'impostazione teatrale, cercando di dare al racconto un ritmo più sostenuto. Anche se, giocoforza, alcune tracce di teatralità rimangono visibili, l'adattamento assume una veste del tutto nuova, anche perché Gregoretti sfrutta il montaggio elettronico in funzione delle necessità narrative. La regia è molto stravagante e risulta funzionale alla trasposizione di questa divertente commedia.

⁶¹ *Questo matrimonio s'ha da fare*, "La Repubblica", 23 gennaio 1979.

⁶² E. Mazzuoli, *Gregoretti elisabettiano*, "La Nazione", 26 gennaio 1979.

Grazie all'intervento dello scenografo Guglielminetti è stato possibile ricostruire un ambiente sul modello del Globe Theatre di Londra, a più livelli. Traendo ispirazione dall'*Enrico V* di Laurence Olivier, Gregoretti prende questo schema strutturale e lo ripropone collocando nella parte bassa gli esterni (le strade, la piazza) e nella parte alta gli interni (soprattutto le abitazioni, qui ricreate senza pareti di confine per esigenze registiche). In questo modo è stato possibile inserire sulla scena anche un pubblico fittizio con un abile gioco delle parti dove gli stessi attori, quando non devono recitare, diventano spettatori: le strade erano al tempo stesso sia luogo di rappresentazione che platea. Come avviene con le scatole cinesi, lo spettatore televisivo potrà vedere a sua volta altri spettatori intenti ad assistere alla commedia. A tutti gli effetti siamo di fronte a una rappresentazione nella rappresentazione, che segnala la volontà del regista di differenziarsi il più possibile dal modello tradizionale di prosa televisiva⁶³. Molto interessante è la trovata del guercio con l'occhio bendato, il quale attraverso l'uso del cannocchiale favorisce il primo piano del volto degli attori. Il tributo alla grande invenzione di Galileo è un acuto stratagemma attuato dal regista al fine di variare il monotono utilizzo dei primi piani a stacco, di cui generalmente si abusa nella maggioranza degli sceneggiati. Lo strumento ottico è utilizzato solo quando necessario: l'immagine si caratterizza per un focus rotondo, messo in luce da un mascherino circolare. Aggiornando la grammatica televisiva, Gregoretti ha ironicamente ridefinito la sua inquadratura, con il termine di «intondantura»⁶⁴. Il cannocchiale ha un ulteriore significato, in quanto oltre a essere un espediente tecnico, è anche lo strumento per suggerire come i fatti della società vengano filtrati, quindi a volte anche deformati, dalle dicerie del popolo, esattamente come una lente è in grado di deformare gli oggetti osservati⁶⁵. L'obiettivo della telecamera è tendenzialmente fisso e posto al livello inferiore, quello della strada, salvo alcune sporadiche carrellate che lo fanno muovere per seguire il percorso della strada stessa o per passare, con il dolly, dal piano terra a un livello superiore. I movimenti della camera sono però attenti a rispettare una certa geometricità, procedendo in linea retta orizzontalmente o

⁶³ P. Perona, *Gregoretti gira con il cannocchiale*, "La Stampa", 2 dicembre 1977.

⁶⁴ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 225.

⁶⁵ A. Bevilacqua, *Giulietta e Romeo alla rovescia*, "Corriere della Sera", 25 gennaio 1979.

verticalmente. Quanto al gruppo di interpreti, confessa il regista, voleva essere «un equivalente italiano, disponibile allora, di un cast “shakespeariano”»⁶⁶. Ovvero attori che fossero in grado di esternare in modo deciso le loro passioni e i loro sentimenti, senza evadere troppo dallo stile inglese.

Altro aspetto che risalta da questo adattamento è come Gregoretti cerchi sempre di tirar fuori dalle opere che affronta degli aspetti cronachistici. Ne *La casta fanciulla di Cheapside* non risparmia il pubblico di un fatto storico realmente accaduto riportato da Middleton nella sua commedia. La vicenda si svolge in periodo di Quaresima e sappiamo dall'autore che, per agevolare il mercato del pesce, il governo aveva imposto il divieto di commerciare la carne. Tutto questo genera un vivacissimo traffico di contrabbando che si alimenta negli angoli bui della città. Gregoretti, non senza ironia, si sofferma su questo fenomeno con spirito giornalistico, con l'intenzione di «rappresentare uno spaccato di una certa società, quella inglese del '600, dai “rumori” fortemente assonanti con quelli di oggi»⁶⁷. Poi, come da copione, inserisce due spie che, una volta stanati i trasgressori, agiscono con la forza delle intimidazioni per sequestrare loro la carne. Uno dei due interpreti è napoletano e viene fatto recitare con questo accento. Una scelta registica che, assieme a quella del lamento funebre delle puritane bigotte trasformato in un pianto di prefiche napoletane, sarà molto contestata. In realtà queste caratterizzazioni permettono allo spettatore italiano di sentirsi parte del mondo rappresentato, e così facendo questa commedia assume un retrogusto tutto mediterraneo.

Sempre nel 1979 va in onda l'adattamento gregorettiano, questa volta in una singola puntata, di *Tre ore dopo le nozze*, una commedia composta nel 1716, ovvero a poco più di un secolo di distanza da *La casta fanciulla di Cheapside*, da John Gay, con la collaborazione di due amici e colleghi, Alexandre Pope e John Arbuthnot. Il trio degli autori compone un'opera che, al di là della vicenda principale, smaschera con sarcasmo la falsità del mondo intellettuale inglese di inizio Settecento⁶⁸. Le due riduzioni televisive, tra loro intimamente collegate, costituiscono in questo senso

⁶⁶ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 229.

⁶⁷ f. l., *Splendida e casta fanciulla*, “L'Unità”, 26 gennaio 1979.

⁶⁸ L'adattamento di Gregoretti si basa sulla traduzione operata nelle tesi di laurea di Elsa Bagnis e Alda Calvo, due allieve di Renato Oliva.

un'esperienza unitaria del loro regista, anche per la vicinanza del periodo di realizzazione. *Tre ore dopo le nozze* è la storia di un matrimonio di convenienza tra una giovane intraprendente e un vecchio medico danaroso. La commedia, che inizia con il benvenuto in casa della avvenente consorte, assume ben presto i toni della farsa. La novella sposa, infatti, si darà molto da fare per far avvicinare gli amanti fatti intrufolare furtivamente nell'abitazione attraverso buffi travestimenti. Sotto questo pretesto, gli autori svolgono una sottile satira di costume, rivolta all'indirizzo di taluni intellettuali e al mondo che li circonda, fatto di una cultura ostentata e non realmente posseduta. Il tutto è assemblato dal regista in un sorprendente mosaico fatto di imbrogli, colpi di scena, equivoci e inganni volti a mettere in ridicolo un mondo pervaso di superbia e ignoranza. Il rispetto del testo da parte di Gregoretti è pressoché totale e la sua regia, come la precedente, è sobria e senza eccessi. Un contributo notevole è dato dagli attori, che partecipano con una recitazione misurata, dallo humor in stile anglosassone. Paolo Bonacelli, nel ruolo del marito, è riuscito ad apportare alla commedia la sua vivacità cinematografica, mentre Daria Nicolodi, la giovane sposa, gioca il ruolo assegnatole con frizzante e vivace spregiudicatezza. A proposito del personaggio è la stessa attrice a riferirne il carattere in un'intervista: «Nel gioco dell'inganno è l'unica che ha coscienza della sua finzione, è autentica e istintiva»⁶⁹.

Escludendo *Il circolo Pickwick*, è la prima volta che in un adattamento televisivo di Gregoretti non è presente lo scenografo Eugenio Guglielminetti, qui sostituito da Ezio Vincenti, autore di una scenografia ricreata quasi totalmente in interni che trae ispirazione dalle ambientazioni dal pittore inglese William Hogarth. Il tratto dell'artista è presente e ben riconoscibile sia nei fondali, sia nei quadri esibiti alle pareti delle abitazioni. Noto anche per le sue illustrazioni satiriche, lo scenografo adatta il suo stile in modo funzionale agli elementi farseschi messi in scena, così come pertinente appare il beffardo commento musicale che accompagna le vicende, tratto da Igor Stravinsky⁷⁰. La regia di Gregoretti, in questo caso, rinuncia al primo piano ottenuto con l'espedito del cannocchiale ne *La casta fanciulla di Cheapside*, preferendo la fissità dell'inquadratura che obbliga gli attori a movimenti

⁶⁹ a. v., Nicolodi in crinolina «gioco degli inganni», "La Stampa", 3 settembre 1978.

⁷⁰ U. Buzzolan, Satira del '700 sui falsi intellettuali, "La Stampa", 31 marzo 1979.

prestabiliti e appositamente studiati per le soluzioni sceniche adottate. Al di là delle argomentazioni degli studiosi sulla eccezionale riscoperta di queste due opere, è nelle trasposizioni televisive di Gregoretti che può essere rintracciato l'unico originale tentativo di coinvolgere un vasto pubblico attraverso una contaminazione dei linguaggi che sfrutta a pieno le potenzialità del mezzo elettronico.

Gregoretti torna ad occuparsi della trasposizione televisiva di un'opera teatrale soltanto nel 1992, anno in cui va in onda su Rai2, in una puntata singola, *L'ultimo scugnizzo*, tratto dall'opera omonima di Raffaele Viviani. Il regista aveva già affrontato questo testo in teatro, con lo stesso cast, nel 1986, e lo aveva portato in tournée per i tre anni successivi⁷¹. Nonostante questo, l'adattamento ideato per il piccolo schermo si svincola del tutto dalla messinscena precedente. Si tratta – come afferma Gregoretti nell'introduzione dello sceneggiato – di una riduzione quasi cinematografica. Vedendo la versione televisiva, infatti, non si ha la suggestione del palcoscenico; la regia si fa apprezzare per la combinazione di inquadrature che riescono a esaltare tutte le battute di Viviani, cercando di vivacizzare la materia drammaturgica con il contingentamento delle pause teatrali. Trattandosi di un testo napoletano, è interessante come Gregoretti abbia ritenuto di inserire, segnatamente in alcuni dialoghi, i sottotitoli in italiano per rendere comprensibili le battute espresse nel dialetto più autentico. Il lavoro di trasposizione televisiva – come ricorda lo stesso autore – è stato un processo difficile ed entusiasmante allo stesso tempo: «Abbiamo fatto un “lifting” a *L'ultimo scugnizzo*, eliminando l'atmosfera che in teatro avvolge lo spettatore e lo fa partecipe di quanto accade in palcoscenico e soprattutto togliendo quei tempi morti che provocano allo spettatore la voglia di cambiare canale. Il risultato è un lavoro assolutamente televisivo»⁷². Come si evince da questa trasposizione, Gregoretti non ha mai rinunciato, neanche nelle ultime fatiche per la tv, a dimostrare come il linguaggio televisivo sia in grado di esprimere una proposta dal significativo valore artistico. In tal senso, secondo Gregoretti, l'autore che intraprende simili traiettorie non potrà mai essere classificato come una figura inferiore rispetto ai registi cinematografici e teatrali.

⁷¹ Cfr. A. Savioli, *La rivolta di Viviani*, “L'Unità”, 9 aprile 1986; G. De Chiara, *Lo scugnizzo di Viviani tra gioia e amarezza*, “Avanti!”, 9 aprile 1986.

⁷² Ugo Gregoretti con i sottotitoli «traduce» il teatro napoletano, “Corriere della Sera”, 31 agosto 1992.

Sulla predisposizione artistica del mezzo elettronico e, soprattutto, sull'autorialità televisiva Gregoretti, come afferma in questa tagliente dichiarazione, non è mai voluto scendere a compromessi:

La difendo talvolta anche scontrandomi con gli amici e i compagni i quali sostengono ad esempio che non esiste l'autore televisivo e così a un compagno, che stimo, io ho risposto: «aspetta che io prima vada sotto un tram, perché soltanto eliminandomi fisicamente riuscirai a sopprimere un autore televisivo».⁷³

3.d Il rapporto con i testi ispiratori e la moda strutturalista

In tutte le sue realizzazioni nell'ambito della fiction televisiva Gregoretti è sempre partito da un'opera letteraria, teatrale o lirica già esistente. Messo da parte quello spirito ribelle che aveva contrassegnato l'esperienza de *Il circolo Pickwick*, il regista inizia a meditare maggiormente sulle modalità di trasposizione dei testi, affinché l'adattamento possa rimanere più fedele possibile alla versione originale e alle intenzioni dei vari autori. Intraprendere operazioni simili senza scivolare nella pedanteria non è però un compito semplice, soprattutto se si hanno pretese educative nei confronti di una platea vasta ed eterogenea come quella televisiva. La pratica cinematografica dalla quale lo stesso Gregoretti proviene, ha d'altronde dimostrato che è possibile trasformare l'opera ispiratrice a proprio piacimento, restituendo in molti casi dei prodotti – anche di successo – completamente rivisitati. Nella costruzione dello sceneggiato Gregoretti è profondamente convinto che con il testo originario si debba mantenere un rapporto critico, il che significa «non superare quella che è la radice letteraria»⁷⁴, evitando dunque di realizzare un prodotto che possa abusare di licenze. Nella sua prima esperienza televisiva Gregoretti aveva ammesso di essersi preso ampie libertà di reinventare il testo: «a quei tempi avevo l'idea (che poi ho cambiato nel tempo, maturando) che l'autore-regista potesse stravolgere o riscrivere di sana pianta un romanzo con la massima

⁷³ M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, op. cit., p. 43.

⁷⁴ Ivi, p. 42.

disinvoltura e libertà»⁷⁵. Questo sceneggiato, come si vedrà, si distingue in modo sostanziale dall'intera produzione successiva.

A partire dal 1974 con *Le tigri di Mompracem*, tale convinzione del «rispetto quasi maniacale del testo»⁷⁶ inizia a radicarsi sempre più vistosamente nelle sue realizzazioni. Tuttavia il rispetto ossequioso della fonte letteraria, non deve intendersi nelle opere di Gregoretti come un vincolo assoluto. Come si può evincere dagli adattamenti da lui realizzati, l'approccio al testo di partenza rimane comunque libero, non nel senso di uno stravolgimento degli elementi, ma nell'offerta di una particolare visione critica elaborata secondo una originale trasposizione audiovisiva. In alcuni casi la lettura del libro ha condotto il regista a compiere un'analisi di tipo strutturalista⁷⁷, enucleata spesso in prima persona (grazie alla presenza sulla scena o con la voce fuori campo), volta ad illustrare tutti gli artifici narrativi messi in atto dai vari autori con due evidenti conseguenze. La prima, già rilevata, che impedisce ogni tipo di identificazione fra spettatore e personaggi, senza tuttavia precludere un coinvolgimento che, nel caso di Gregoretti, è più istruttivo che emotivo; la seconda, che intende ricordare al pubblico che ci si trova in un contesto di finzione (oltre agli effetti in chroma-key, vengono mostrati sulla scena attrezzi, cameramen, aiuto-scenografi, ecc.), dichiarando quindi in modo palese la natura caratterizzante della fiction. Quest'ultimo aspetto induce Gregoretti a fare dell'antinaturalismo una precisa scelta di linguaggio.

⁷⁵ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 220.

⁷⁶ M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, op. cit., p. 42.

⁷⁷ Negli anni settanta Gregoretti, come molti altri registi e intellettuali dell'epoca, risentì molto dell'influenza del pensiero strutturalista e cercò di applicarlo alle sue opere televisive. Il pensiero strutturalista, sviluppatosi principalmente nel campo della semiotica e della critica letteraria, si interessava alla struttura dei testi, alla linguistica, e alla teoria della narrativa. Gregoretti, nella sua attività televisiva, volle applicare questo approccio, cercando di smontare i testi per far emergere nel contesto stesso dello sceneggiato i meccanismi narrativi sottostanti. Nei suoi adattamenti, egli assume spesso il ruolo di conduttore, guidando gli spettatori nella visione in modo critico. Questa pratica poteva includere l'analisi delle strutture narrative, dei simboli, delle metafore e degli altri elementi che costituivano il tessuto del testo. L'obiettivo di Gregoretti era duplice. Da un lato, intendeva fornire una lettura strutturalista delle opere, facendo comprendere il significato più profondo e nascosto di ciò che si stava guardando. Dall'altro, cercava di stimolare gli spettatori a esplorare nuovi modi di interpretazione e di fruizione dei programmi televisivi. Questo metodo alla si rivelò particolarmente innovativo per l'epoca e dimostrava la volontà di Gregoretti di spingersi oltre le convenzioni. Attraverso la decostruzione dei testi televisivi, Gregoretti cercò di portare un livello di complessità e profondità all'interno del *medium* televisivo, aprendo nuove prospettive nel modo in cui le opere venivano concepite e comprese dal pubblico.

Un eclatante esempio di strutturalismo letterario-televisivo è rintracciabile nel ciclo *Romanzo Popolare Italiano*, trasmesso nel 1975 e costituito da cinque riduzioni tratte da altrettanti romanzi ottocenteschi e primonovecenteschi apparsi a puntate sulle colonne dei quotidiani: *L'assedio di Firenze* di Francesco Domenico Guerrazzi, *I misteri di Napoli* di Francesco Mastriani, *I ladri dell'onore* di Carolina Invernizio, *Gli ammonitori* di Giovanni Cena e *La freccia nel fianco* di Federico Zuccoli⁷⁸. Sin dal dopoguerra si era assistito ad un grande revival del romanzo popolare e del *feuilleton*, come attesta anche la produzione cinematografica del periodo⁷⁹.

Negli anni Settanta, inoltre, torna di moda quell'approccio teorico, sviluppatosi già qualche decennio prima, riguardante i diversi campi del sapere, come la linguistica, la psicologia, la letteratura, la filosofia, basato sull'idea che la realtà sia composta da strutture o schemi che organizzano le relazioni tra gli elementi. Questo fenomeno aveva finito con l'investire anche la critica letteraria, la quale, a sua volta, aveva iniziato a mettere al centro della propria indagine le strutture narrative e tematiche della letteratura, come i motivi, le simmetrie, le opposizioni; veniva anche dato un particolare risalto al contesto culturale, ritenuto importante per la sua influenza sulla comprensione dell'opera stessa, così come rilevanti erano considerate le relazioni tra le opere letterarie quali elementi di un unico grande sistema. E proprio il fatto che lo strutturalismo letterario si avvallesse di metodi scientifici, come la linguistica, la semiotica, la teoria dei sistemi, spinse la direzione dei Culturali Tv RAI a chiedere il supporto di figure esperte come Umberto Eco, Folco Portinari e Ezio Raimondi, al fine individuare i titoli da trasporre per il ciclo in questione.

Il regista designato, Gregoretti, appropriandosi del metodo strutturalista, s'incarica di cucire insieme i pezzi dei vari racconti attraverso la sua stessa presenza, interpretando una sorta di critico campale, sempre pronto a fornire i ragguagli necessari allo spettatore⁸⁰. Questo ciclo di sceneggiati, peraltro, segna anche l'inizio

⁷⁸ Per uno studio approfondito sui testi selezionati e sulla loro trasposizione si rimanda all'analisi svolta da Mariella Giuliano nel suo M. Giuliano, *Il romanzo popolare italiano. Dal narrato allo sceneggiato*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

⁷⁹ A tal proposito basti pensare a film come *Bacio di una morta* (1949) di Guido Brignone, *La cieca di Sorrento* (1953) di Giacomo Gentilomo, *Divina creatura* (1975) di Giuseppe Patroni Griffi.

⁸⁰ Cfr. U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 211.

del sodalizio artistico con il compositore Fiorenzo Carpi, autore delle musiche originali di molti altri sceneggiati di Gregoretti, nonché dell'importante film autobiografico del regista *Maggio musicale* (1989). Per il ciclo *Romanzo popolare italiano* l'autore entra nella scena in prima persona e illustra con dovizia di particolari tutti i meccanismi narrativi, offrendo anche informazioni biografiche sugli scrittori. È all'interno di questo vivace intervallarsi di pezzi sceneggiati e interventi analitici, che sono rilette, spesso sul filo dell'ironia, le pagine dei cinque autori. Gregoretti è a tutti gli effetti un conduttore che si barcamena fra gli attori di scena e i tecnici dello studio televisivo, dando ordini e fornendo le opportune indicazioni di regia. Il risultato finale è del tutto insolito e non sorprende che esso abbia lasciato interdetti molti spettatori⁸¹.

La prima puntata è dedicata all'opera mastodontica di Francesco Domenico Guerrazzi pubblicata nel 1836 e intitolata *L'assedio di Firenze*. Trattandosi di un componimento così vasto da renderne impossibile una fedele messa in scena, l'autore sceglie di portare l'attenzione degli spettatori solo su alcune parti del testo, per sceneggiarle e, al contempo, analizzarle criticamente. L'adattamento – riflette Carlo Scaringi – «si richiama all'*Orlando furioso* ronconiano: anche qui infatti si gioca a carte scoperte, con i trucchi scenici svelati apertamente, con attori in abito contemporaneo che si mescolano con quelli in costume, con interventi esplicativi e critici di Gregoretti, con notazioni ironiche ma sostanzialmente giuste»⁸². In tal modo, in pieno stile gregorettiano, la rappresentazione si avvale delle spiegazioni del regista, che spesso vediamo interloquire con attori, tecnici e aiutanti, non senza risvolti divertenti. A ben vedere, come ha osservato Mino Doletti, «si tratta di una “rilettura” svolta su due piani: quello dell'azione vera e propria, con straordinaria ricchezza e sgargianza di mezzi e quella del commento in disparte (come un coro), fatto da Gregoretti sempre presente a impicciarsi di tutto, a fare a pezzi tutto, a imbrattarsi perfino le mani di sangue (inchiostro rosso, s'intende) nelle scene più truculente»⁸³. Alla luce di ciò appaiono quanto mai efficaci le parole dello stesso Doletti, quando afferma che «nessuno va dimostrando di saper prendere come lui

⁸¹ Cfr. I. Moscati, *Negli ingenui misteri del fogliettone*, “Radiocorriere”, a. LII, n. 47, 16-22 novembre 1975, pp. 24-27.

⁸² C. Scaringi, *Una «rilettura» divertente*, “L'Avanti”, 21 novembre 1975.

⁸³ M. Doletti, *Sul tavolo anatomico il «romanzo popolare»*, “Il Tempo”, 22 novembre 1975.

un'opera per distenderla sul tavolo anatomico e dissezionarla a cuor duro e impietoso»⁸⁴.

Il secondo capitolo del ciclo è invece dedicato a *I misteri di Napoli* di Francesco Mastriani, uscito in dispense tra il 1869 e il 1870. In questa trasposizione televisiva si procede con l'analisi strutturalista, ma questa volta Gregoretti utilizza un espediente differente rispetto al precedente capitolo. Nel caso in esame assistiamo al ritrovo in una taverna napoletana di tre grandi ammiratori contemporanei dello scrittore, riuniti per leggere a turno alcuni brani del romanzo. Dopo essersi accomodati intorno a un tavolo della locanda, i tre convenuti (interpretati da Ferruccio Amendola, Gianni Mantesi e Giacomo Rizzo) iniziano la lettura di alcuni passi. La telecamera li riprende a distanza e sulla parete retrostante, via via, iniziano a materializzarsi personaggi e ambienti de *I misteri di Napoli*. In questo caso – afferma Italo Moscati – «lo strutturalismo impiegato e piegato dall'ironia del regista, si rivela utile in quanto svela nei meccanismi letterari e comunque del racconto popolare le trappole, i trucchi e anche, perché no, le vene di una tensione in positivo per la realtà della gente»⁸⁵. Di Mastriani, oltre ai procedimenti narrativi, si vogliono sottolineare l'aderenza alla realtà, la forza della denuncia sociale, il sentimento popolare, andando oltre le numerose critiche che a questo fecondo inventore di storie (autore di oltre cento opere) sono state rivolte nel tempo. È questo l'intento di Gregoretti e dei suoi consulenti, ovvero di rileggere le pagine dello scrittore eliminando quei pregiudizi che hanno minato la sua intensa attività. In tal modo il regista, «senza rinunciare al suo spirito ironico e chiaramente dissacrante, non ha potuto fare a meno di sottolineare nei suoi interventi sul teleschermo, quanto vi era di positivo negli intenti del Mastriani», sia pur nell'impossibilità di trasporre «il contenuto di tutte le 1572 pagine dell'opera»⁸⁶. Il terzo capitolo della rassegna è costituito da *I ladri dell'onore*, composizione del 1894 di Carolina Invernizio, considerata tra le maggiori esponenti del cosiddetto

⁸⁴ Ibidem.

⁸⁵ I. Moscati, *I camorristi di Napoli*, "Radiocorriere", a. LII, n. 48, 23-29 novembre 1975, p. 54.

⁸⁶ A. Cavallo, *Il mondo de «I misteri di Napoli» nella sintesi di Ugo Gregoretti*, "Il Mattino", 28 novembre 1975.

romanzo d'appendice a intreccio borghese⁸⁷. Gregoretti, sin dal principio, non perde occasione di ricordare come questo tipo di formula abbia riscosso tanto successo fra gli strati sociali più bassi. La possibilità di ascendere verso le classi elevate ha stimolato infatti la fantasia di tante umili lettrici, impiegate di bottega, sarte, lavandaie, che anelavano gli eleganti salotti così minuziosamente descritti nelle pagine dei suoi libri. È in questa direzione che l'autore ha operato «lo smontaggio dei meccanismi narrativi, oltre che per svelarne la gratuità [...], per precisare con le immagini e i suoi personali interventi da regista-conduttore le caratteristiche di un ambiente e di una mentalità»⁸⁸. Gregoretti entra nel racconto con l'intento di problematizzare un mero prodotto di consumo come il romanzo popolare della Invernizio: si aggira fra i personaggi, sorseggia con loro una tazza di tè e ne approfitta per illustrare allo spettatore – rivolgendosi direttamente all'obiettivo della telecamera – il codice etico e valoriale della scrittrice, corrispondente alle diffuse abitudini dell'epoca. In una recensione Mario Soldati elogia l'autore per essersi presentato in prima persona nel proprio sceneggiato, ma lo ritiene colpevole di aver indugiato «sistematicamente, incessantemente, a un sorriso ironico, saputo, “superiore”, sprezzante per la materia da lui esposta e spiegata», e soprattutto di non aver «compiuto il miracolo di fondere l'ironia con la pietà»⁸⁹. Più conciliante Angelo Gangarossa che definisce l'adattamento «una mosca bianca, un raro esempio di come si possa fare uno spettacolo intelligente, spregiudicato, aperto a tutti, senza riserve»⁹⁰.

Con *Gli ammonitori* di Giovanni Cena, un romanzo uscito a puntate sulle colonne della “Nuova Antologia” tra il 1903 e il 1904, Gregoretti individua il soggetto per la quarta puntata. Seppur affine a certe tematiche già enucleate nell'opera di Mastriani, qui Gregoretti pone in essere una riflessione più profonda e ideologizzata, che inevitabilmente attraversa anche Antonio Gramsci, autore, durante gli anni difficili del carcere, di acute e profonde analisi sulla letteratura

⁸⁷ In riferimento a tale episodio è possibile vedere l'appunto manoscritto di Gregoretti presente in Appendice 1, Tab.8, al fine di ben comprendere in quale modo è stata attuata la destrutturazione del testo dall'autore nel suo allestimento.

⁸⁸ I. Moscati, *Terzo esempio: l'intreccio borghese*, “Radiocorriere”, a. LII, n. 49, 30 novembre-6 dicembre 1975, p. 138.

⁸⁹ M. Soldati, *Il vorticoso imbroglio della Invernizio*, “Il Mondo”, 18 dicembre 1975.

⁹⁰ A. Gangarossa, *I ladri dell'onore*, “Il Messaggero”, 5 dicembre 1975.

popolare⁹¹. In *Cena* è posto al centro il sentimento umanitario manifestato da tanti intellettuali nei confronti delle classi più povere, una solidarietà che si è tradotta in una vera e propria migrazione verso il mondo dei contadini e degli operai, di tanti esponenti del mondo della cultura, fra cui letterati, scienziati, filosofi, antropologi. Per tale ragione – spiega l'autore in uno dei suoi interventi – tale genere letterario è stato definito di “andata al popolo”. Il regista è sempre presente nello sceneggiato per svelare e rendere noti i trucchi narrativi dell'opera, ma questa volta non compare mai fra i personaggi della storia. Non lo vediamo confondersi con i protagonisti, piuttosto comunica con lo spettatore da un elegante studio sul cui sfondo si intravede un'immensa libreria. Di tanto in tanto recupera alcuni volumi riposti su un tavolino per proporre ai telespettatori brani significativi e riflessioni critiche. Sostiene Morando Morandini che, «con affetto non disgiunto dall'ironia, Gregoretti ha messo in giusta luce gli aspetti più caratteristici del romanzo e del suo autore, le contraddizioni, il pessimismo un po' lacrimoso, i limiti idealistici e retorici del suo riformismo sociale, la sensibilità anche troppo verbosa del suo sdegno per condizioni di vita e di lavoro del proletariato torinese, umiliato e offeso dalla mostruosa macchina della società»⁹²

Conclude il ciclo *La freccia nel fianco* di Luciano Zuccoli, un'opera del 1913 tra le più importanti dello scrittore italo-svizzero, noto soprattutto per le sue storie di amori improbabili che tanto appassionavano le signore della cosiddetta Italicetta giolittiana. Gregoretti, per questo capitolo finale, ritorna fra i suoi personaggi, affidando questa volta la lettura delle pagine di Zuccoli a sette signore borghesi, che rivivono le vicende del romanzo fra gli stessi protagonisti. Non mancano le ironiche osservazioni del regista, subito pronto a smascherare le trovate narrative dell'autore. Inoltre, dalle pagine di Zuccoli, vengono desunti gli interni delle abitazioni in perfetto stile liberty, sontuosamente ricostruite dallo scenografo Guglielminetti. Di contro gli esterni, e in particolare la vista del lago, hanno una

⁹¹ Gregoretti, con l'aiuto dei suoi consulenti, rilegge questi romanzi attraverso la lente delle osservazioni sviluppate da Antonio Gramsci nel suo *Quaderno 21*, dedicato appunto ai problemi della cultura nazionale italiana, sfruttando dichiaratamente i precisi riferimenti che l'intellettuale sviluppa intorno al contesto letterario italiano, al pubblico dei lettori, al concetto di “nazional-popolare”, ai diversi tipi di romanzo popolare e alle differenze con il teatro. Sul punto si rimanda a A. Gramsci, *Scritti di letteratura*, a cura di Lelio La Porta, Roma, Editori Riuniti, 2019.

⁹² M. Morandini, *Una Torino umbertina*, “Il Giornale”, 12 dicembre 1975.

notevole dimensione di falsità scenografica, come sempre accade negli sceneggiati di Gregoretti. Lo sceneggiato si conclude con una breve postfazione, nella quale si assiste alla proiezione, in una piccola sala, dell'adattamento cinematografico de *La freccia nel fianco* del 1945 di Alberto Lattuada. A proposito dell'aderenza ai testi ispiratori, Gregoretti, con un fare volutamente canzonatorio, svela tutti i tradimenti che la versione per il grande schermo ha effettuato nei confronti della materia del racconto. Secondo Italo Moscati, invece, l'intero ciclo sul romanzo popolare delineato da Gregoretti procede in tutt'altra direzione, perché se è vero che «il cinema cerca di appendersi ai pretesti letterari per conquistare l'occhio del pubblico ammaliandolo con la sontuosità e la ricchezza», al contrario «la televisione si colloca nell'ambito della industria culturale e delle sue opzioni con maggiore scrupolo, con una più circostanziata linea di proposta» attraverso «un attento esame dei testi presi in considerazione con una chiara visione delle possibilità e degli equivoci che sono ad essi inerenti»⁹³. Si tratta di una dichiarazione forse sproporzionata, ma che aiuta a comprendere le differenti modalità di approccio ai testi poste in essere dalla televisione e dal cinema.

Lo slancio strutturalista di Gregoretti, dopo questa esperienza, tenderà ad affievolirsi nelle successive trasposizioni letterarie. Nel 1977 ottiene l'incarico di allestire lo sceneggiato *Uova fatali*, tratto dal romanzo del 1925 di Michail Bulgakov. Lo scrittore russo ambienta la vicenda del racconto nel 1928, quanto basta per descrivere una Mosca totalmente avveniristica, in cui circolano trentamila automobili, esplodono insegne elettriche, sorgono quei moderni grattacieli che hanno definitivamente risolto la crisi degli alloggi. Questo mito di una Mosca votata al favoloso sviluppo economico è una suggestione che non investe solo Bulgakov, ma pervade gran parte della cultura d'avanguardia di quel periodo, in poesia, in pittura, in architettura, in teatro e nel cinema. Tali aspetti non saranno trascurati nella realizzazione scenografica dello sceneggiato. A fianco di questo mito del progresso, però, resiste la tradizione, impersonata nel racconto dal protagonista, il professor Persikov, uno scienziato di fama mondiale che conduce ambiziosi esperimenti e che ben tollera il nuovo potere socialista, in quanto tale potere lo tratta

⁹³ I. Moscati, *Ecco Zuccoli, fabbricante di consolazione*, "Radiocorriere", a. LII, n. 51, 14-20 dicembre 1975, pp. 112-114.

con tutti i riguardi. Alla luce di quanto messo in evidenza, l'adattamento si propone di relazionarsi al testo con totale rispetto, sia per ciò che riguarda lo sviluppo narrativo, avvalorato nel video dalla lettura fuori campo dei passi più significativi del romanzo, sia per la costruzione dell'impianto figurativo, allestito in direzione di uno scenario completamente onirico e immaginifico. In effetti il tratto saliente di questo sceneggiato risiede proprio nell'essere immerso all'interno di un'atmosfera fantastica, resa possibile visivamente grazie agli accorgimenti scenografici curati dall'estro e dall'inventiva di Eugenio Guglielminetti.

Nel 1979 Gregoretti ha l'occasione di rappresentare per la televisione il romanzo breve *Ma che cos'è quest'amore?* composto nel 1927 dal celebre umorista Achille Campanile, scomparso appena due anni prima. Si tratta di un'opera che comprende tutte le caratteristiche della travolgente e innovativa comicità dello scrittore, sviluppata con ritmi serratissimi e scandita da incessanti battute che traggono alimento dalla demolizione di luoghi comuni, dal rincorrersi di giochi di parole e dal susseguirsi incalzante di equivoci e situazioni imbarazzanti. È il trionfo dell'assurdo: lo stesso Gregoretti ne rimane sorpreso e durante le riprese ne parla con i suoi collaboratori, attribuendo a Campanile l'invenzione della comicità anglo-americana alla Woody Allen con mezzo secolo di anticipo. La regia è il frutto di un solerte lavoro di congiunzione tra scene, dialoghi e situazioni assurde, in modo lineare, senza quegli strappi dovuti al non quantificabile numero di battute presenti nel romanzo di Campanile. È un tocco morbido quello di Gregoretti, gradevole nel ritmo e sapiente nella guida degli attori, mai oltre le righe pur costretti a muoversi all'interno di una storia totalmente paradossale e in un impianto scenografico volutamente innalzato a simbolo di una finzione assoluta⁹⁴. È in questa dimensione che, come si vedrà nel prossimo paragrafo, l'adesione al testo operata da Gregoretti tende maggiormente ad esplicitarsi nella ricerca delle giuste immagini che possano rappresentare un valido corrispettivo a questo tipo di assurda comicità. «La difficoltà di questo lavoro – afferma il regista – era di staccare i personaggi dalla pagina senza tentare di farne personaggi veri, ma conservando quello strano

⁹⁴ Cfr. U. Buzzolan, *Anche la tv riscopre Campanile umorista dai dialoghi surreali*, "La Stampa", 6 novembre 1979.

rapporto tra realtà e finzione creato da Campanile»⁹⁵. *Ma cos'è quest'amore?* è infine anche una specie di promessa o, se vogliamo, di sportiva rivincita che il regista ottiene nei confronti di quella brutale stroncatura rivolta da Campanile all'indirizzo della riduzione televisiva de *Il circolo Pickwick*. È lo stesso Gregoretti a ricordarlo: «mi sono 'vendicato' cercando di rappresentare Campanile nel modo più alto di cui fossi capace, mettendo al servizio del suo straordinario 'romanzo breve' tutto quel talento di regista che egli mi rimproverava di non avere»⁹⁶.

Il profondo e intenso rapporto avuto con Cesare Zavattini durante la stagione del cinema militante tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, induce Gregoretti a mettere in scena per la televisione alcuni racconti minori dello scrittore. Con *Straparole*, uno sceneggiato in tre puntate andato in onda nel 1981, il regista allestisce per la tv alcune delle pagine più sconosciute dello sceneggiatore luzzarese⁹⁷. Ecco quindi riemergere novelle, racconti, piccole storie, pezzi narrativi più o meno brevi, persino pagine di diario nelle quali sono già presenti quelle idee, quelle scintille destinate poi a illuminare la miglior stagione del nostro cinema. Tra gli scritti prescelti si ricordano *Parliamo tanto di me*, *Riandando*, *Lettere da Cuba*, *I poveri sono matti*, *Io sono il diavolo*. Vengono trasposti numerosi brani stracolmi di inventiva e di originalità, talvolta semplici flash che sembrano ricordare, per rapidità, le celebri *Tragedie in due battute* del quasi coetaneo Achille Campanile poc'anzi menzionato. L'adesione alle fonti primarie, anche in questo caso, si manifesta attraverso la scrupolosa ricerca di un equivalente (tele)visivo del carattere surreale espresso dallo scrittore. Grande importanza per la resa finale, quindi, è stata conferita all'assetto scenografico allestito con la solita precisione da Eugenio Guglielminetti. Ha sottolineato Gregoretti: «io non dimentico mai l'Autore, vivo o defunto che sia, vietandomi quelle licenze che molti si concedono quando affrontano una sceneggiatura scritta da altri. [...] io mi sono messo umilmente al servizio dell'autore, imponendomi una completa fedeltà di traduzione in immagini

⁹⁵ M. Giammusso, *Gregoretti stasera in TV salda un «vecchio conto» con Campanile*, "Corriere della Sera", 8 novembre 1979.

⁹⁶ U. Gregoretti, *Centocinquanta Campanile Canta*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, op. cit., pp. 116-117.

⁹⁷ Cfr. D. Gianeri, *Gregoretti e Zavattini si sfidano a «Straparole»*, "Stampa Sera", 9 novembre 1981, p. 23.

televisive»⁹⁸. Per questo collage zavattiniano è stato coinvolto il laboratorio di esercitazioni sceniche diretto da Gigi Proietti. I giovani allievi-attori, scritturati in blocco, furono trasferiti a Torino e per tre mesi lavorarono intensamente sotto la guida attenta di Gregoretti⁹⁹.

Assai diversi, come si è visto, sono stati gli approcci con autori significativi della nostra letteratura come Carlo Goldoni e Alessandro Manzoni. In *Viaggio a Goldonia* Gregoretti ha affrontato quasi tutta la produzione del commediografo attraverso un'operazione spregiudicata e originale che ha dato origine ad una fusione di numerosi brani, messi insieme attraverso un preciso criterio tematico. Non si segue nessuna trama goldoniana, eppure lo sceneggiato trasuda dello spirito del commediografo. Anche *La recita scolastica del Conte di Carmagnola* presenta un punto di vista inconsueto, elaborato attraverso la costruzione *ad hoc* di un singolare soggetto. Molto interessante è la contaminazione dei registri che ne risulta, sublimata dalla lettura del maestoso coro dell'opera, interpretato nello sceneggiato dalla voce di Vittorio Gassmann, particolarmente aderente alle scene di guerra tratte da conflitti contemporanei ed efficientemente montate da Silvano Agosti sul sottofondo di una musica in stile verdiano, confezionata da Giancarlo Chiamello autore della colonna sonora.

Gregoretti conclude la propria esperienza nella fiction nel 1996 con *Il conto Montecristo*, un'ultima trasposizione letteraria in sei lunghe puntate che rileggono quasi integralmente l'opera dell'autore francese ambientandola nell'Italia di Tangentopoli. Dopo molti anni di digiuno con gli sceneggiati televisivi, l'autore dimostra di aver completamente rinunciato a quel principio di aderenza al testo che aveva caratterizzato molte delle sue produzioni precedenti e che aveva contribuito a definire il personale tratto autoriale per il piccolo schermo. In quest'ultimo lavoro, però, non si esime dall'utilizzare diffusamente il chroma-key per la ricostruzione scenografica, un espediente che resta centrale nell'estetica del regista quale

⁹⁸ D. Gianeri, *Zavattini dalla A alla Z*, "Radiocorriere", a. LVIII, n. 45, 8-14 novembre 1981, p. 71.

⁹⁹ Proietti ricorda: «*Straparole* andò in onda su Rai Tre e ottenne una discreta attenzione. Erano tutti molto bravi. Il regista ottimo. Lo scenografo eccelso. Non sarebbe potuta andare diversamente. Andò talmente bene che iniziammo a pensare di far lavorare gli studenti anche in altre cose», in G. Proietti, *Tutto sommato qualcosa mi ricordo*, Milano, Rizzoli, 2013, pp. 189-190.

strumento per definire in modo inconfondibile la resa espressiva dell'immagine televisiva.

3.e La tecnologia al contrario. L'introduzione del chroma-key per esaltare la finzione

A partire dagli anni Settanta, parallelamente all'incremento della programmazione della RAI, si assiste al continuo e rilevante progresso tecnologico del mezzo elettronico, esplicatosi soprattutto attraverso l'interessante introduzione del chroma-key, un espediente in grado di combinare insieme più sorgenti video. Queste nuove condizioni si rivelano assai importanti nell'ambito della fiction, soprattutto perché consentono agli autori televisivi di concepire maggiori soluzioni nell'allestimento degli impianti scenografici. In tal senso, l'innovazione ha certamente favorito il proliferare di nuove possibilità espressive nelle ricostruzioni sceniche operate all'interno degli studi.

Il chroma-key, o chiave cromatica, è una tecnica di composizione visuale ancora oggi utilizzata che consente di sovrapporre due o più immagini video in modo da sembrare che siano state registrate insieme. Questa tecnica viene spesso utilizzata per creare effetti speciali, ma anche per plasmare sfondi e ambientazioni virtuali personalizzati. La tecnica del chroma-key si applica utilizzando uno sfondo dal colore uniforme, spesso verde o blu, che viene poi sostituito dalle immagini o dai video inseriti in post-produzione. Ad esempio, se un attore registra una scena in cui cammina davanti a un telo verde, il colore verde può essere sostituito con un altro sfondo. In questo modo, l'attore sembrerà essere effettivamente nella nuova ambientazione, anche se in realtà la sequenza è stata registrata in uno studio o in un altro luogo¹⁰⁰. Tale espediente è molto rilevante nella carriera televisiva di Gregoretti perché, oltre ad aver favorito la realizzazione di opere originali e dalla forte carica innovativa, ha reso possibile una profonda ricerca orientata a illustrare la specificità del linguaggio elettronico, dimostrando come questa forma di

¹⁰⁰ Per una più precisa definizione di chroma-key si veda A. Grasso (a cura di), *Enciclopedia della televisione* Garzanti, Milano, Garzanti, 1996, p. 142.

comunicazione avesse già in sé gli strumenti necessari per emanciparsi dalla subalternità in cui era stata relegata dalle altre arti dello spettacolo.

Prima di analizzare le modalità con cui Gregoretti ha ritenuto di applicare il chroma-key all'interno dei suoi sceneggiati, occorre recuperare la riflessione svolta dall'autore sulle peculiarità del linguaggio televisivo. Il ragionamento parte dalla constatazione che la tv sia portata a riprodurre immagini che tendono spiccatamente al naturalismo, andando alla ricerca spasmodica di un senso di verità, per poi riproporlo agli spettatori. Questo discorso può certamente ritenersi valido per ciò che attiene l'aspetto della cronaca e del documentario, con particolare riferimento alle trasmissioni giornalistiche e di attualità. Tuttavia lo stesso principio, secondo Gregoretti, non può essere applicato alla cosiddetta televisione di finzione. Secondo l'ottica del regista, sarebbe un clamoroso errore di valutazione ritenere che la fiction possa avanzare le stesse pretese naturalistiche del cinema. Su un set cinematografico, infatti, tutto può essere reso credibile; la televisione del periodo, al contrario, avendo come suo luogo elettivo lo studio, si trova a confrontarsi con una serie di limitazioni non indifferenti che intaccano qualitativamente effetti ottici e sonori. Per tale ragione Gregoretti è persuaso che all'interno di uno studio sia pressoché impossibile predisporre un allestimento veritiero, e che anzi «si ottiene un risultato di notevole falsità se si pretende di contrabbandare le ricostruzioni eseguite negli “studi” televisivi come naturalisticamente credibili»¹⁰¹.

Questa posizione si è ben presto radicata in una vera e propria scelta estetica che, grazie all'ausilio del chroma-key, ha abiurato ogni intenzione di realismo. L'analisi del regista ruota tutta intorno al processo realizzativo in studio, considerato appunto un luogo assimilabile ai teatri di posa, non nel senso che vi si debba fare del teatro, ma che in esso sia possibile ricostruire esclusivamente un'evidente finzione scenica, nello stesso modo in cui avviene sul palcoscenico. Abbandonare ogni pretesa naturalistica, dunque, ha condotto Gregoretti, non solo a intraprendere soluzioni scenografiche che nel tempo sono divenute un peculiare tratto stilistico, ma anche a riconoscere nell'utilizzo del chroma-key lo strumento ideale per

¹⁰¹ M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, op. cit., p. 43.

favorire la realizzazione di opere orientate verso una dimensione dichiaratamente artefatta¹⁰².

L'utilizzo di tale espediente, tuttavia, oltre a essere frequente anche in ambito cinematografico, non è esente da vincoli. All'epoca, per sfruttare le potenzialità del chroma-key era indispensabile mantenere l'inquadratura della telecamera fissa, al fine di non perdere il segnale video dell'immagine da sovrapporre. Quest'obbligo ha condotto Gregoretti a fare ampio uso dell'«obiettivo paralizzato»¹⁰³, evitando rigorosamente carrellate e zoom, con la naturale conseguenza di dover allestire lo spazio scenico con grande meticolosità, soprattutto per evitare che gli interpreti, con i loro movimenti, uscissero dal campo visivo. È anche in ragione di ciò che Gregoretti, nel corso della sua parentesi nell'ambito della fiction, si convince a utilizzare per le proprie riprese una sola telecamera, predisponendo la scena in funzione di ogni singola inquadratura. In questo senso, la condizione della fissità della camera, che assurge a elemento distintivo della regia di quel periodo, è estremamente utile anche per favorire la resa antinaturalistica enucleata in precedenza e di cui ora si dirà più dettagliatamente.

Nello sceneggiato *Le tigri di Mompracem*, dove le avventure fantastiche di Sandokan si intrecciano con la cronaca veronese di fine Ottocento, si assiste per la prima volta all'utilizzo della nuova tecnologia. La trasposizione è infatti caratterizzata dall'ampio impiego del chroma-key, opportunamente sfruttato per ricreare fondali scenografici dall'effetto irrealistico e fantastico. Da questo momento in poi, l'utilizzo del trucco elettronico sarà ricorrente in tutte le sue realizzazioni, soprattutto per l'allestimento di ambientazioni contraffatte, costruite grazie alla collaborazione dell'eclettico Eugenio Guglielminetti, figura con cui Gregoretti allaccia un proficuo e intenso sodalizio artistico e professionale. Sul fronte della sperimentazione linguistica del mezzo televisivo, il regista ha trovato nello scenografo un complice ideale per dare seguito alle proprie convinzioni estetiche¹⁰⁴.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), in G. Tabanelli, *Il teatro in televisione. Regie e registi: dalle prime trasmissioni in diretta al digitale*, op. cit., p. 239.

¹⁰⁴ Interessanti in tal senso sono le parole dello scenografo: «lavorare con Gregoretti è una sollecitazione continua, un'avventura affascinante. Lui dà sempre l'impostazione generale alla scenografia, e in quell'ambito mi lascia assoluta libertà; sinora non l'ho mai deluso. Ma è anche merito suo. Sa chiarirti così bene quello che ha in testa che non ha ancora finito di dirtelo e hai già capito esattamente ciò che vuole. Le mie scenografie, quindi, sono in gran parte sue», in D. Gianeri,

Dopo l'esperienza con Carlo Quartucci in *Moby Dick* e durante gli anni di collaborazione con Gregoretti presso il Centro di Produzione RAI di Torino, Guglielminetti – come osserva Folco Portinari – arriva a concepire «una scenografia non più ancillare né intesa come riproduzione illustrativa del reale, ma come una macchina dinamica, pronta alle metamorfosi allusive, la cui specificità e il cui linguaggio originale valevano, espressivamente, quanto quello registico, in un gioco di reciproche sollecitazioni»¹⁰⁵.

Altre interessanti soluzioni frutto della loro collaborazione sono rintracciabili nella serie del *Romanzo Popolare Italiano*, applicate con l'intento di promuovere il carattere finzionale dell'iniziativa anche per rafforzare l'analisi strutturalista condotta dall'autore. Le cartoline paesaggistiche selezionate dallo scenografo diventano veri e propri fondali su cui inserire i personaggi del racconto, i quali, però, non devono dare «l'impressione di essere stati ritagliati con le forbici e appiccicati sullo sfondo»¹⁰⁶. In quest'ottica, ribadisce Guglielminetti, la scenografia «deve vivere col testo e grazie al testo, fare corpo unico, fondersi al punto da poter essere dimenticata», fin quando non occorra «dar risalto alle situazioni straordinarie create dal regista»¹⁰⁷. Ed è ciò che accade nei capitoli del *Romanzo Popolare Italiano*, la cui cornice – dice lo scenografo – «doveva essere forzata, pacchiana, vistosa», anche grazie alla luce «straordinaria e finta» del chroma-key¹⁰⁸. Per le ragioni già illustrate, inoltre, Gregoretti evita scrupolosamente di realizzare i primi piani, impostando la scena funzionalmente all'inquadratura, esattamente come il pittore organizza puntigliosamente ogni dettaglio all'interno della propria tela. Vengono escluse zoommate e carrellate: con la telecamera posta a una media distanza è come se Gregoretti tentasse di riprodurre delle istantanee dell'epoca. Sottolineando la propria posizione, spiega l'autore: «ho preferito che il pubblico potesse capire che l'artificio scenico è meglio di un impossibile realismo»¹⁰⁹. In

Guglielminetti *l'uomo di cui non si parla*, "Radiocorriere", a. LII, n. 50, 7-13 dicembre 1975, p. 138.

¹⁰⁵ E. Torta, E. Guglielminetti, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per la televisione 1962-1995*, Torino, Lindau, 1996, p. 125.

¹⁰⁶ D. Gianeri, *Guglielminetti l'uomo di cui non si parla*, op. cit., p. 138.

¹⁰⁷ Ibidem.

¹⁰⁸ Ibidem.

¹⁰⁹ I. Moscati, *Niente svolazzi in questi sceneggiati*, "Radiocorriere", a. LII, n. 47, 16-22 novembre 1975, p. 29.

egual misura, i fondali elettronicamente ricostruiti con il chroma-key vengono intelligentemente sfruttati per arricchire con gusto il panorama visivo e musicale delle trasposizioni televisive de *Il cappello di paglia di Firenze* e de *L'italiana in Algeri*, basate entrambe su due importanti opere liriche¹¹⁰.

La sperimentazione elettronica condotta da Gregoretti nel corso degli anni Settanta trova il suo vertice nell'adattamento televisivo del 1977 del romanzo *Uova fatali*. Il testo di Bulgakov, con la sua trama avveniristica e dai risvolti fantascientifici, è senza dubbio l'esempio più interessante per ciò che riguarda la manipolazione illustrativa del chroma-key. Facendo ricreare a Guglielminetti delle ambientazioni irreali, scrupolosamente ispirate alle indicazioni testuali dello scrittore, Gregoretti ottiene la ricostruzione visiva della città di Mosca in una chiave totalmente futurista, sul cui sfondo svetta il costruttivismo di Majakovskij, Malevic, Tatlin, oltre alle grafiche della propaganda rivoluzionaria sovietica. Nelle scene viene esaltato il frenetico ritmo di vita degli abitanti, non distante da quello che oggi anima la piazza di Piccadilly Circus a Londra: le persone vanno di fretta per le strade della città, dominate da enormi palazzoni scuri sui quali sfolgorano scintillanti insegne luminose (il riferimento americano torna anche nel passaggio di alcune automobili d'inizio secolo di chiara fattura statunitense)¹¹¹. Di tanto in tanto, da un grande teleschermo, vengono annunciate le notizie attraverso la proiezione di cinegiornali che fanno evidentemente il verso all'oratoria trionfalistica utilizzata durante il ventennio fascista. Come ha osservato Ezio Torta, collaboratore dello scenografo, «la fantasia del binomio Guglielminetti-chroma-key non si esaurisce nella staticità un po' fredda delle architetture e dei progetti urbanistici», ma «grazie alla propensione gregorettiana alla multimedialità», trova la sua acme nell'intrigante interpolazione di alcuni inserti tratti dal film del 1929 *L'uomo con la macchina da presa*, diretto da Dziga Vertov¹¹². Questa soluzione, vistosamente finta, alimenta

¹¹⁰ Relativamente a *Il cappello di paglia di Firenze* afferma Guglielminetti: «l'apporto del chroma-key è significativo. Troverà un suo momento di grande efficacia con le *silhouettes* del corteo matrimoniale attraverso una Parigi tratta da quelle *gravures* dell'«*Illustration*» dove scorgiamo una Tour Eiffel in costruzione, strade, la piazza di Montparnasse e il Boulevard St. Michel allegati», in E. Torta, E. Guglielminetti, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per la televisione 1962-1995*, op. cit., p. 130.

¹¹¹ Cfr. D. Gianeri, *Una satira sui mostri generati dalla burocrazia*, «Radiocorriere», a. LIV, n. 9, 27 febbraio - 5 marzo, 1977, pp. 14-15.

¹¹² E. Torta, E. Guglielminetti, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per la televisione 1962-1995*, op. cit., p. 148.

comunque nello spettatore un certo stupore, soprattutto nel vedere il protagonista Pérsikov (interpretato da Gastone Moschin) salire e scendere da un tram catturato nei fotogrammi della pellicola del cineasta russo.

Questa propensione al contenuto illusorio è sublimata nella ricostruzione di due giganteschi mostri generati dal “raggio rosso”. Sono elaborazioni plastiche di considerevoli dimensioni riguardanti un serpente e un’iguana, entrambe partorite dal talento ingegneristico di Giorgio Ferrari¹¹³. Appaiono volutamente finti anche per alludere alla sottile metafora sviluppata dallo scrittore nel proprio romanzo, il quale identifica nelle creature mostruose i mali generati dalla burocrazia del suo tempo. Come anticipato, lo sceneggiato presenta anche una terza interessante puntata, una sorta di appendice che non segue lo sviluppo narrativo del romanzo, ma è presentata al pubblico con l’intenzione di svelare tutti i trucchi elettronici che hanno reso possibile la realizzazione scenica dell’adattamento. In questo terzo episodio Gregoretti illustra nel dettaglio l’applicazione e il funzionamento dei fondali scenografici elaborati grazie alle peculiarità del chroma-key, senza però darne una spiegazione tecnico-scientifica; con la consueta ironia, il regista sviluppa invece un discorso meramente pratico, mostrando con esempi concreti come sia stato possibile assecondare le sue personali esigenze di regia all’interno dello studio torinese allestito opportunamente con i fondali monocolori. Inoltre viene svelato in quale modo siano stati congegnati i movimenti delle enormi bestie: la loro anima è fatta di complicati ingranaggi azionati da appositi solenoidi. Non che ce ne fosse bisogno, ma il regista, con il solito humor, ne approfitta per tranquillizzare lo spettatore sulla buona salute degli interpreti che, nel corso dello sceneggiato, sono stati divorati dai mostri.

Guardando gli sceneggiati televisivi successivi si nota come l’utilizzo del chroma-key, sempre in un’ottica illusoria e inverosimile, diventa un aspetto irrinunciabile nell’estetica gregoretiana, tanto da ricorrere a questo espediente persino ne *Il conto Montecristo*, il suo ultimo sceneggiato televisivo del 1996. Ma ancor prima di questo, l’artificio elettronico viene applicato in modo suggestivo nello sceneggiato

¹¹³ Le gigantesche riproduzioni di Giorgio Ferrari vennero utilizzate anche nel varietà musicale *Arrivano i mostri* (1977), un programma in quattro puntate a cura di Sergio Giordani, Enrico Tovaglieri, Luigi Turolla, condotto da Lino Banfi e Cochi Ponzoni. È importante rilevare che la presenza di tali costruzioni, nonché la prossimità della messa in onda con *Uova fatali*, ha indotto gli storici ad attribuire, in modo del tutto erroneo, la regia di questo programma a Gregoretti.

Ma che cos'è quest'amore?, dove, sempre grazie al contributo di Guglielminetti, vengono ricostruiti, come in un sogno dai contorni sfumati, ambienti salottieri, viali alberati, piroscafi in mare aperto, affrescando un panorama vagamente surreale che ben si addice al tenore paradossale della vicenda, come spiega lo stesso scenografo: «Capri, Napoli, la grotta azzurra, il mare intarsiati in chroma-key con collage appositamente ricreati si inseriscono in una trasposizione ironica e grottesca»¹¹⁴. Particolarmente efficaci, in questo senso, risultano anche gli scorci della città, con tanto di vista finto-mare: il continuo passaggio di virtuali auto d'epoca, con i loro motori rombanti, rende particolarmente inverosimile la rappresentazione.

Allo stesso modo, risulta finta e artificiale l'elaborazione scenografica di *Viaggio a Goldonia*, dove gli esterni sono totalmente costruiti sullo sfondo di opere pittoriche originali di Canaletto e di Tiepolo. In questa realizzazione, come nota anche Nicola Fano sulle colonne de "L'Unità", «l'uso del mezzo televisivo è particolarmente originale per quella sua smaccata passione per la finzione: i fondali dipinti o comunque finti si sprecano, dal momento che tutte e tre le puntate sono state registrate interamente in studio»¹¹⁵. L'autore della suggestiva cornice scenica è in questa occasione addirittura coinvolto per recitare un breve e divertente cameo. Nei panni di un pittore vedutista, ha un breve scambio di battute con il giornalista-forestiero Gregoretti, conduttore dell'inchiesta su Goldonia: «Belli, bravo!», afferma il reporter dopo essersi imbattuto nelle opere dell'artista di strada; «Grazie, signore!», ribatterà costui; «Posso sapere il suo nome?», insiste Gregoretti; la replica è inevitabilmente sarcastica: «Eugenio Guglielmi, detto il Guglielminetto». Come ha puntualizzato Pier Marco De Santi, il chroma-key «è certamente il ferro del mestiere su cui ha fatto leva il binomio Gregoretti-Guglielminetti alla ricerca di fantasiose e continue sollecitazioni visive, per le quali il regista dà l'impostazione generale alla scenografia e lo scenografo, in assoluta libertà, procede alla ideazione di quanto sta nei desideri del regista»¹¹⁶.

A ben vedere, dunque, la "chiave cromatica" è stata l'arma migliore attraverso cui il regista, nel corso della sua produzione, ha potuto perseguire le proprie

¹¹⁴ E. Torta, E. Guglielminetti, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per la televisione 1962-1995*, op. cit., p. 159.

¹¹⁵ N. Fano, *La macchina del tempo per incontrare Goldoni*, "L'Unità", 18 marzo 1982.

¹¹⁶ P. M. De Santi, *Il totale artificiale. Guglielminetti. Arte, scene e costumi di quarant'anni di spettacolo*, Roma, Gremese, 1986, p. 199.

convinzioni, alimentando attraverso la manipolazione dei fondali quella vocazione illusoria che ha caratterizzato non solo una chiara e inequivocabile linea espressiva, ma anche un preciso tratto distintivo della sua personale identità autoriale per il piccolo schermo. Tale espediente tecnologico, in conclusione, rappresenta una cartina di tornasole per comprendere l'indirizzo estetico attuato dal regista e ben sintetizzato nella seguente dichiarazione:

L'esaltazione, l'uso della non realtà propria alla qualità dell'immagine televisiva (nel senso di accentuare questa non realtà e quindi di arrivare a un tipo di rappresentazione in cui si rinuncia al realismo e al naturalismo) mi ha persuaso che la telecamera può rivelarsi, ribaltando la sua antica (e a mio giudizio negativa) esperienza naturalistica, un mezzo straordinario, ancora più efficace della macchina da presa cinematografica nella direzione di una ricerca favolistica e fantastica.¹¹⁷

¹¹⁷ M. Argentieri, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, op. cit., p. 43.

Capitolo 4 I programmi culturali e la conduzione televisiva

4.a *Commedia cinematografica italiana*, la prima conduzione in una singolare antologia per la tv

L'attività televisiva di Ugo Gregoretti non si esaurisce nelle forme fin qui prese in esame, ma si arricchisce, soprattutto a partire dalla fine degli anni '70, di altre soluzioni. In questa seconda frazione temporale, infatti, Gregoretti ha modo di apparire sul piccolo schermo per intraprendere vari progetti, di natura mutevole e non sempre definibile, che in parte recuperano certe esperienze del passato e le riaggiornano al tempo presente, pur senza rinunciare a mettersi in gioco in vesti nuove e sostanzialmente inedite. In questo senso è possibile affermare che tale parentesi professionale di Gregoretti, per lo più orientata verso l'ambito culturale, la cronaca e l'intrattenimento, sia soprattutto caratterizzata dalla partecipazione ai programmi in qualità di conduttore e presentatore televisivo. Occorre precisare che, nel caso specifico, questo ruolo è interpretato in una chiave assolutamente personale, caratterizzata da quello stile a metà tra l'ironico e il serio che ha contraddistinto l'autore nel corso della carriera. Nei lavori ora in esame la figura del conduttore televisivo, intesa nel modello più classico, sarà parzialmente riformulata da Gregoretti attraverso un linguaggio colto e raffinato, per questo non sempre in grado di raccogliere l'entusiasmo di un vasto pubblico, ma comunque capace di offrire un punto di vista anticonvenzionale nei confronti della pluralità di argomenti via via affrontati. La presenza in qualità di conduttore non si riduce mai alla semplice illustrazione dei contenuti, ma quasi sempre dà luogo a una riflessione intelligente, determinata da un'approfondita conoscenza del tema proposto e da una concreta partecipazione alla realizzazione del programma stesso. Tale ruolo, come vedremo, è rivestito in modo predominante nei programmi di questa nuova stagione.

Il primo tra questi è *Commedia cinematografica italiana*, un singolare progetto prodotto dalla Italtlevisionfilm andato in onda, per quattro puntate, a partire dal 21 ottobre 1978. Altre quattro puntate, confezionate contestualmente a questo primo ciclo e rimaste per lungo tempo in sospeso, daranno vita ad una seconda edizione

soltanto nel gennaio del 1980. Nonostante il divario temporale di oltre un anno, i due cicli rispondono al medesimo progetto e vanno a costituire un'opera unitaria e logicamente strutturata.

Lo scopo del programma è quello di analizzare in modo sistematico il fenomeno cinematografico e culturale convenzionalmente noto col nome di commedia all'italiana. Affrontando tale genere ci si propone di illustrare al pubblico televisivo le tematiche principali e i meccanismi creativi che hanno permesso la realizzazione di film che nel tempo hanno riscosso un enorme successo nazionale e internazionale. In effetti, il programma nasce anche in seguito alla constatazione di quella inarrestabile e massiccia diffusione delle nostre pellicole avvenuta all'estero, in particolare, nella vicina Francia. In questo modo, ha osservato Gregoretti, «uno dei prodotti più veri di una cultura popolare realmente e largamente sentita come tale dalla stragrande maggioranza del pubblico italiano, e insieme una specializzazione artigianale dove rifluiscono al massimo pregi e difetti dell'intelligenza italiana sono dunque riusciti a perforare il muro, in passato infrangibile, della differenza di linguaggio»¹. Ciò, inconfutabilmente, a riprova della piena rivalutazione di un genere che, dopo essere stato per anni mal tollerato in patria dalla critica più autorevole, si apprestava a diventare, ormai, «un simulacro da riverire, quasi senza riserve» e la cui importanza «non è più contestabile»².

Sviluppato secondo il modello dell'inchiesta, il programma si rivela un esperimento del tutto inedito per il palinsesto di allora. La trasmissione, gratificata anche dalla messa in onda sul Primo canale, scaturisce da un'idea di Anna Maria Tatò, nota per la sua attività registica, ma anche per essere stata l'ultima compagna di vita di Marcello Mastroianni. L'attuazione di questo progetto viene affidata a Ugo Gregoretti, che non opera solo, ma si avvale della collaborazione di Silvio Ferri, un giovane e valido assistente alla regia su cui si dirà meglio più avanti. Agli occhi della produzione Gregoretti sembra il più adatto a cui affidare la direzione dei lavori, non solo per la sua navigata esperienza televisiva, ma anche per l'alto grado di confidenza con l'oggetto dell'indagine e del suo ambiente, avendolo frequentato direttamente, come attesta la sua militanza, sia pure in un lasso di tempo ridotto, tra

¹ *Viaggio nella commedia all'italiana*, "Il Mattino", 4 gennaio 1980.

² Ibidem.

le fila dei cineasti di questo fortunato genere³. I suoi primi lungometraggi, infatti, si nutrono totalmente dei codici e degli stilemi tipici del genere; e ancor più evidenti sono i rapporti personali intrecciati con molti degli interpreti e autori, cosa che successivamente lo ha indotto, in alcuni casi, a prendere parte in qualità di interprete a film di colleghi e amici, come accaduto, ad esempio, con Alberto Sordi e Ettore Scola⁴. Inoltre l'autore, anche in virtù della sua esperienza personale, avrebbe potuto offrire un contributo sostanziale grazie alla sua approfondita conoscenza dei costumi italiani e della sua ben nota e caustica inclinazione verso quel registro ironico e satirico che ha caratterizzato molti suoi lavori.

Per questa operazione, dunque, Gregoretti pensa di sviluppare una macro indagine tematica condotta attraverso una strutturazione semplice e immediata, facilmente accessibile al distratto pubblico televisivo. Lo schema delineato prevede la divisione delle puntate in due sezioni. Una volta individuato uno o più temi tipici cui dedicare la singola puntata, nella prima parte, solitamente più lunga, si avvicinano alcune sequenze di film, poste una di seguito all'altra e talvolta ridotte per esigenze di sintesi con l'inserimento in sovraimpressione dei classici puntini, come accade per abbreviare le citazioni scritte, mentre nella seconda, più breve, vengono invece proposte interviste inedite, condotte dall'autore, ai principali artefici, individuati tra registi e sceneggiatori.

All'interno di ogni singolo appuntamento non mancano le osservazioni dell'autore, che si palesano talvolta con commenti fuori campo applicati alle scene selezionate, talaltra direttamente in prima persona, introducendo l'argomento e raccordando i vari momenti del programma. Questa sua presenza sullo schermo, ricorrente all'inizio dei singoli numeri, conferma come il suo ruolo sia fondamentale per guidare lo sviluppo di un simile contenitore culturale.

Commedia cinematografica italiana ha suscitato una certa attenzione del pubblico anche per la riproposizione – all'epoca non scontata – di numerosi spezzoni

³ Per alcuni film del suo primo periodo Gregoretti viene annoverato fra gli autori della commedia all'italiana. Si veda, a tal proposito, la scheda di approfondimento realizzata da Enrico Giacobelli nella sua opera monografica sulla commedia all'italiana, E. Giacobelli, *La commedia all'italiana*, Roma, Gremese, 2015, p. 329.

⁴ Nel corso della carriera Gregoretti si è reso disponibile per alcune amichevoli partecipazioni nei film di colleghi e amici. Segnatamente al contesto della commedia all'italiana si registra la sua partecipazione ai film *Amore mio aiutami* (1969) e *Il comune senso del pudore* (1976) di Alberto Sordi, e ai film *C'eravamo tanto amati* (1974) e *La terrazza* (1980) di Ettore Scola.

cinematografici di film di successo, ben presenti nell'immaginario collettivo degli italiani⁵. Una chiave per la buona riuscita dell'operazione, quindi, è stata proprio l'opportunità offerta ai telespettatori di rivedere in un singolare collage molti frammenti della commedia all'italiana. E il fatto che questa raccolta tematica di segmenti, montati secondo un preciso ordine, fosse accompagnata dalle inedite e interessanti dichiarazioni di registi e autori, non rese la trasmissione un prodotto per pochi intenditori o esperti della materia, ma al contrario coinvolse un pubblico ben più vasto, come d'altronde era logico aspettarsi anche dalla scelta aziendale di mettere in onda il programma sul canale Nazionale, storicamente il più importante e il più seguito dai teleutenti.

Come si è detto, sia le quattro puntate del primo ciclo, andate in onda nel 1978, sia le seconde quattro rimaste a lungo in sospeso e trasmesse solo nel 1980, sono elaborate seguendo una selezione delle sequenze più significative di opere della commedia all'italiana, individuate sulla base di uno o più argomenti prestabiliti. Più in particolare il progetto predisposto da Gregoretti affronta nell'ordine i seguenti temi: 1) Amicizia e coraggio, 2) Rapporti difficili, 3) Ricchi e padroni, 4) La storia della commedia, 5) I poveri, 6) Cinema e tv, 7) La politica, 8) La malavita. In apertura della prima puntata è proprio Gregoretti a presentare il progetto illustrandone brevemente contenuti e caratteri. In quelle prime battute si sofferma su alcuni importanti aspetti. Nella sua introduzione spiega anzitutto perché si è voluto chiamare il programma *Commedia cinematografica italiana*. L'autore chiarisce da subito che la trasmissione vuole riconsiderare, a partire dal titolo, l'etichetta di "commedia all'italiana", eliminando la particella "all", ritenuta appunto – afferma l'autore – come un «suono vagamente spregiativo, schizzinoso che testimonia ancora l'incomprensione che la critica nostrana ha mostrato nei confronti di questo vitalissimo ed originale fenomeno della nostra cultura». Sempre nell'introduzione del primo numero Gregoretti fa un'altra importante precisazione. I telespettatori vengono avvertiti di alcune importanti omissioni operate nella selezione degli spezzoni causate non da una scelta autoriale, bensì

⁵ Va tenuto presente che all'epoca della messa in onda del programma era alquanto complicato recuperare la visione di un film uscito nelle sale cinematografiche, in quanto i passaggi televisivi avvenivano ancora di rado e con diversi anni di ritardo, ben diversamente da quanto accade oggi, dove la reperibilità dei film del passato è molto più rapida e agevole attraverso il mondo del web e delle varie piattaforme di distribuzione.

dall'impossibilità di ottenere la licenza per il loro utilizzo. Questo inconveniente, dovuto all'avidità dei detentori dei diritti, spinse Gregoretti a polemizzare apertamente contro le varie case di distribuzione, in particolare lanciando una frecciatina all'indirizzo della Titanus, la quale – ironizza Gregoretti – alle richieste del programma «ha risposto come l'eroe della canzone di Giarabub: non si cede neppure un metro».

Per cercare di dare un'idea più precisa della strutturazione del programma, vale la pena entrare un po' più nel dettaglio e per farlo può essere utile prendere come modello la prima puntata. Nel corso della stessa viene affrontato il tema dell'amicizia tra personaggi maschili, con uno sguardo particolare rivolto anche alla “variante del coraggio”, ben evidente in tutti quei personaggi tratteggiati generalmente come vigliacchi, ma nei quali improvvisamente scatta un impulso eroico decisivo per difendere o soccorrere un amico⁶. Per approfondire la rappresentazione di tali comportamenti umani, molto efficacemente descritti dalla commedia all'italiana, Gregoretti propone e commenta sequenze, non necessariamente in ordine cronologico, di film come *Il sorpasso* (1962), *La marcia su Roma* (1962), *Il Gaucho* (1964), *Il tigre* (1967) e *Una vita difficile* (1961), tutti di Dino Risi, *C'eravamo tanto amati* (1974) e *Riusciranno i nostri eroi a ritrovare l'amico misteriosamente scomparso in Africa?* (1968) di Ettore Scola, *Amici miei* (1975) di Mario Monicelli, *Tutti a casa* (1960) di Luigi Comencini. Nella seconda parte, invece, sono state raccolte le stimolanti testimonianze degli stessi registi, con l'inclusione anche degli sceneggiatori, fra i quali Rodolfo Sonego, Sergio Amidei, le storiche coppie Leo Benvenuti e Piero De Bernardi, Agenore Incrocci e Furio Scarpelli, tutti collaboratori che, lavorando sottotraccia, hanno sempre offerto a questo genere cinematografico un contributo prezioso e fondamentale. Ragion per cui, sottolinea Gregoretti, appare evidente come «i succhi del giornalismo umoristico degli anni '40 – dal “Marc'Aurelio”, con Fellini, sono usciti in moltissimi – si sono mescolati con l'intenzione realistica del dopoguerra e con il virtuosismo da mattatori dei protagonisti del comico nostrano, quasi tutti selezionati

⁶ In riferimento alla prima puntata, è interessante recuperare una recensione apparsa su “L'Unità” nella quale si riflette sul senso dell'operazione. In particolare viene affermato come questa fatica di Gregoretti sia piuttosto «indirizzata al cimitero», in quanto «questo nostro, tanto discusso, tipico prodotto ha in fondo cessato di vivere proprio quando è stato addomesticato a esigenze morali un po' posticce», d.g., *Buoni e cattivi della «commedia all'italiana»*, “L'Unità”, 24 ottobre 1978.

dalla dura scuola dell'avanspettacolo», dando vita ad «un impasto difficile da definire in poche parole ma ricco di una curiosa, straripante e spesso perfino contraddittoria vitalità»⁷.

Seguendo pedissequamente questo schema, dunque, le puntate si susseguono con la conduzione di Gregoretti, ormai indirizzato verso un nuovo tipo di rapporto con la tv, determinato da un cambio di prospettiva perlopiù inedito. Tale esperienza, per altro, è stata condotta in un periodo molto particolare della sua carriera, contrassegnato da un'intensa attività televisiva, come dimostrano le realizzazioni nell'ambito della fiction, ma anche di costante e progressivo avvicinamento al mondo del teatro. In ogni caso questa operazione rimane pensata e congegnata per il pubblico dei telespettatori e nel complesso gli otto capitoli confezionati hanno richiesto agli autori un faticoso lavoro di ricerca e di montaggio. Nonostante il buon riscontro di pubblico, la trasmissione ha comunque suscitato la perplessità dei critici, non solo attanagliati da un ancestrale e sussiegoso snobismo nei confronti della commedia, ma anche insofferenti verso un profilo irregolare come quello di Gregoretti, questa volta reo di «non essersi sforzato troppo, facendo una specie di album di famiglia della commedia all'italiana»⁸. La replica è in questo caso pacata e delinea in modo chiaro l'intenzione che ha mosso l'operazione: «la scelta di una serie di brani famosi suddivisi per temi (l'amicizia, ecc.) mi è sembrata l'unica scelta possibile volendo fare un discorso critico che fosse anche divertente. Ho cercato insomma di fare quattro film "ad episodi" (genere tipico della commedia all'italiana) utilizzando come "episodi" spezzoni che mi piacevano e che il pubblico avrebbe gradito rivedere»⁹. Questo tipo di costruzione, rilancia ancora Gregoretti, «forse servirà anche a far rivedere molti sull'autentico valore di un prodotto di consumo, e anzi di largo consumo, ove l'arguzia ed il mestiere, a volte logorato ma spesso splendidamente vivo di sceneggiatori, registi ed attori, compresi in genere fra i 45 e i 65 anni, hanno consentito di ricreare la realtà italiana degli anni '50, '60, e '70 con una prontezza quasi clinica e una capacità mimetica quasi magica»¹⁰.

⁷ *Viaggio nella commedia all'italiana*, op. cit.

⁸ *Il dopo di Ugo Gregoretti*, "Radiocorriere", a. LV, n. 48, 26 novembre - 2 dicembre 1978, p. 8.

⁹ Ibidem.

¹⁰ *Viaggio nella commedia all'italiana*, op. cit.

4.b Uno spettacolo televisivo di incisioni discografiche: *Fonografo italiano*

Come anticipato, è attraverso l'esperienza di *Commedia cinematografica italiana* che l'autore consolida la propria collaborazione con Silvio Ferri. Ritenendolo un valido assistente alla regia, Gregoretti decide di valorizzare al meglio il suo talento nel successivo progetto RAI andato in onda nell'ottobre del 1979, ovvero appena un anno dopo il primo ciclo dedicato alla commedia all'italiana, con il titolo di *Fonografo italiano*. Ferri, che si era fatto notare non solo come aiuto-regista di Gregoretti in alcuni dei suoi precedenti lavori televisivi e cinematografici, ma anche per aver affiancato un grande cineasta italiano come Ettore Scola in alcuni dei suoi film più importanti come *C'eravamo tanto amati* (1975), *Brutti, sporchi e cattivi* (1976), *Una giornata particolare* (1977), viene individuato come regista principale di questo nuovo programma culturale¹¹. È lo stesso Gregoretti a raccontare le ragioni che lo spinsero ad affidare a lui la regia: «sia io che Scola ci eravamo presi l'impegno di fargli trovare finalmente uno sbocco professionale in qualche modo da protagonista. E diciamo che io ho preceduto Scola: anche perché far esordire un giovane nel cinema, oggi, è assai più complicato che non farlo esordire in televisione»¹². Oltre a questa partecipazione, Ferri è anche ricordato per aver curato la regia del celebre programma Mediaset *OK, il prezzo è giusto!*, fortunato gioco a premi in onda dal dicembre 1983 su Canale 5 nella fascia preserale, con la conduzione di Gigi Sabani, successivamente sostituito da Iva Zanicchi¹³.

Nel programma *Fonografo italiano* la figura di Gregoretti, pur non occupandosi della regia, rimane comunque centrale. Egli può essere infatti considerato l'artefice principale, in quanto ne è sia l'ideatore che il supervisore, oltre a occuparsi personalmente della conduzione delle varie puntate. Nelle modalità con cui ha assolto questo compito, Gregoretti ha in parte rievocato alcune attività del passato. In particolare, ripensando all'esperienza di *Controfagotto* si noterà una certa

¹¹ Silvio Ferri, in particolare, ha preso parte anche alla realizzazione del docufilm *Apollon: una fabbrica occupata*, importante testimonianza della partecipazione di Gregoretti al fenomeno dei Cinegiornali Liberi di Cesare Zavattini e di una sua ampia adesione al fenomeno del cinema militante avvenuta durante il biennio delle lotte sociali 1968-1969.

¹² A. M. Mori, *Le canzoni del tempo che fu*, "La Repubblica", 17 ottobre 1979.

¹³ Cfr. W. Cazzulani, *Dietro le quinte di "OK, il prezzo è giusto!"*, "Telepiù", n. 12, 25 marzo 1990, pp. 114-117.

somiglianza nel modo attraverso cui l'autore si è presentato nel video, ovvero svolgendo alcune presentazioni in prima persona, con riprese rigorosamente in studio, al fine di introdurre i vari servizi. Sia in *Commedia cinematografica italiana*, sia in *Fonografo italiano*, Gregoretti recupera quell'esperienza, pur aggiornandola in una chiave nuova, concepita anche grazie ad un ben più considerevole bagaglio personale. A differenza di quando giovanissimo presentava con sottile ironia i vari segmenti di *Controfagotto*, nei lavori ora presi in esame, ferma restando la consueta gestualità rigida e vagamente ingessata, egli mostra una maggiore autorevolezza che conferisce alla spiegazione un carattere senza dubbio più istituzionale. Attraverso un tono tendenzialmente più serio, Gregoretti diventa agli occhi del pubblico una guida credibile e convincente. Non è quindi un caso che, nel corso della restante parentesi professionale, egli ricoprirà spesso questo ruolo, identificato chiaramente a partire dai titoli di testa. Discorso che, ovviamente, rimane valido sia per le trasmissioni preregistrate, che per quelle in presa diretta.

Fonografo italiano è stato trasmesso sul Secondo canale a partire dall'ottobre del 1979. Dopo aver raccontato sul piccolo schermo la vivace stagione della commedia all'italiana, il focus è ora rivolto ad un importante pezzo di storia della canzone del nostro paese. In particolare, la trasmissione trae la propria ispirazione da un'importante pubblicazione discografica curata dalla Fonit-Cetra riguardante la vita musicale e del costume in Italia che dall'ultima decade dell'Ottocento arriva fino all'inizio della seconda guerra mondiale¹⁴. Anche in questo caso il progetto, composto complessivamente di sei puntate strutturate sulla durata breve della mezz'ora, si apre con Gregoretti che fa da padrone di casa, introducendo i telespettatori all'argomento. L'ambientazione è quella di un classico studio televisivo allestito con un piccolo tavolino di fronte alla postazione del conduttore e un giradischi poco a lato. Come sovente accade nei primi numeri delle trasmissioni culturali di questo tipo, la figura nel video è incaricata di fornire una presentazione della materia, cioè deve illustrare al pubblico in ascolto il significato e, se possibile, anche le finalità del programma. Gregoretti, dunque, sin da subito offre una definizione tanto sintetica, quanto precisa e puntuale della rassegna,

¹⁴ Per un approfondimento si rimanda a E. Ravel, *Un amarcord a 33 giri*, "Radiocorriere", a. LVI, n. 23, 3-9 giugno 1979, pp. 51-53.

classificata come «una consistente operazione di recupero e di riproposta di vecchie incisioni discografiche pubblicate tra il 1890 e il 1940». Tale iniziativa, viene poi chiarito, è frutto dell'intenso lavoro svolto da Paquito Del Bosco, musicologo e collezionista, curatore di una lunga ed accurata selezione di circa seicento brani musicali, raccolti per dar vita ad una inedita collana discografica, comprensiva di cinquanta vinili *long-playing* e pubblicata dalla Fonit-Cetra sotto il titolo, appunto, di *Fonografo italiano*¹⁵. A chi maliziosamente faceva osservare come questa trasmissione fosse, di fatto, una trovata pubblicitaria dell'etichetta discografica, Gregoretti replicava sardonicamente come gli autori del programma fossero «tra i più meritevoli dell'applicazione di un articolo della legge di riforma che dice che la RAI deve appoggiare le consociate»; essendo dunque la Fonit-Cetra realmente una consociata, Gregoretti afferma che «questo incontro tra le due aziende, che si verifica per il tramite del programma *Fonografo italiano*, a livello produttivo e culturale sia assolutamente dei migliori»¹⁶.

Illustrato il tema della trasmissione, Gregoretti ne affronta subito la strutturazione, sciogliendo l'apparente nodo che un simile progetto parrebbe presentare. In effetti, il titolo del programma sembra voler intendere che si voglia proporre agli spettatori il contenuto di alcuni dischi di musica, concentrando quindi l'attenzione sull'ascolto. In realtà la missione delineata dagli autori è ben più sottile e delicata, in quanto non vuole limitarsi alla mera riproduzione dei brani, ma intende concentrarsi, attraverso il peculiare linguaggio televisivo, sull'allestimento di un corrispettivo visivo della componente musicale proposta, sviluppato attraverso la costruzione di scene in cui gli interpreti, guidati da Ferri, potessero cantare e mimare attraverso il playback, le canzoni e il loro contenuto. Nei vari allestimenti che accompagnano le puntate, però, è quanto mai evidente la partecipazione di Gregoretti, che di questo progetto non è solo la figura che guida all'ascolto, ma contribuisce in modo sostanziale anche alla parte registica, come attesta, d'altronde, il coinvolgimento di figure come Eugenio Guglielminetti e Mariolina Bono, incaricati rispettivamente di realizzare le scenografie e i costumi. Costoro sono due storici collaboratori di Gregoretti, avendo infatti preso parte a decine di sceneggiati

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ A. M. Mori, *Le canzoni del tempo che fu*, op. cit.

diretti dall'autore. È proprio Guglielminetti a ricordare l'ambientazione allestita in un palcoscenico a doppio boccascena, dove «una parte guarda a un pubblico moderno, l'altra a un ambiente da *café-chantant* inizio secolo», dando vita a «una dilatazione d'ambiente per superare il rischio che la ripresa abbia la caratteristica monotona di una diretta teatrale»¹⁷. E che lo stile gregoretiano circonda questo lavoro è lapalissiano anche nel modo in cui Guglielminetti ha inteso le proprie scenografie, ricorrendo all'espedito del chroma-key, strumento ormai peculiare a caratteristico del loro sodalizio. In tal modo, gli interpreti arruolati per questo singolare prodotto televisivo – spiega Gregoretti nella prima puntata – «hanno prestato le loro facce, le loro bocche, i loro gesti, i loro corpi alle voci e ai suoni antichi contenuti in questi dischi». Così facendo, quindi, gli attori che si muoveranno sulla scena potranno avere la voce di cantanti come Pasquariello, Petrolini, Maldacea, dando luogo «a momenti di suggestiva, veramente insolita resurrezione».

Alla luce di queste dichiarazioni è chiaro come l'intero programma di Silvio Ferri si basi proprio sull'utilizzo del playback, quella tecnica che prevede appunto che un interprete possa cantare e recitare senza emettere suoni in diretta, ma muovendo le labbra in sincrono con una voce, anche la propria, precedentemente registrata¹⁸. Questa strategia, che per molto tempo è stata utilizzata in molte trasmissioni televisive o festival musicali, non ultimo Sanremo, ha l'enorme vantaggio di proporre la componente vocale nella condizione acustica migliore, in quanto la registrazione viene appunto eseguita non all'impronta, su un palcoscenico alla presenza del pubblico, ma in uno studio, in assenza di rumori e esaltando la migliore qualità. Così facendo la performance è caratterizzata da una prestazione canora perfetta. Gregoretti, conferendo il giusto entusiasmo per l'utilizzo di questo espediente all'interno del programma, tiene a sottolineare che «fino ad oggi del play-back ci si era limitati a sfruttare questi vantaggi meramente pratici e funzionali e mai, ch'io sappia, le potenzialità creative, suggestive, surreali, evocative che pur

¹⁷ E. Torta, E. Guglielminetti, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per la televisione 1962-1995*, op. cit., p. 149.

¹⁸ Gregoretti riflette sull'applicazione del playback in questo lavoro in U. Gregoretti, *Attori di oggi che parlano con le voci di ieri*, "Radiocorriere", a. LVI, n. 42, 14-20 ottobre 1979, pp. 38-42.

possiede»¹⁹. Proprio per questo Gregoretti concede generosamente i meriti al regista della trasmissione:

«l'esperimento di Ferri ci sembra che apra una delle possibili nuove e originali vie di applicazione dell'espedito, che in questo caso diventa mezzo espressivo, linguaggio: quella di far cantare e recitare attori di oggi con voci di artisti di ieri, di far letteralmente rivivere grandi artisti scomparsi come Maldacea, Petrolini o piccoli e medi cantanti ed attori dei primi decenni del Novecento attribuendo loro le voci incise su vecchi dischi ad un gruppo di bravissimi attori di oggi che recitando in play-back le fanno proprie con sincronismi labiali perfetti»²⁰.

Le prestazioni degli attori diretti da Ferri, dunque, sempre secondo il presentatore, sono «un buon surrogato dell'emozione diretta che provava lo spettatore di allora», e danno vita ad una rappresentazione che risulta «di gran lunga più efficace e sorprendente di qualsiasi altro tipo di imitazione o evocazione fino ad ora tentato»²¹. La prima delle sei puntate di *Fonografo italiano* ha come sottotitolo *Femmine e malafemmine*, e propone alcuni dei più suggestivi brani della canzone napoletana di inizio Novecento, che individuano in Nicola Maldacea uno degli interpreti di riferimento²². I pezzi selezionati, che in certi casi si rifanno apertamente al genere della cosiddetta sceneggiata napoletana, cioè con la presenza all'interno della canzone di brevi segmenti dialogati in un vivace e appassionato dialetto, sono stati recuperati appunto dalle incisioni eseguite su 78 giri dalla casa discografica Fonit-Cetra e risultano di grande immediatezza. Fra questi si possono citare *Femmina 'e niente*, *'O festino*, *'A legge*, *M'avite 'a perdunà*, *False lacrime*. Nelle puntate che seguono, vi sarà spazio per ampia rassegna di canzoni del periodo, che faranno tornare alla luce interpreti come Rodolfo De Angelis, Ettore Petrolini, o ancora il Vittorio De Sica di *Parlami d'amore Mariù*, Odoardo Spadaro, il Trio Lescano, Carlo Buti, sino al dimenticato Farfariello. Si tratta, dunque, di una messa in scena che offre «uno spiraglio inconsueto sulle condizioni di vita, i sentimenti, gli umori,

¹⁹ Ivi, p. 40.

²⁰ Ivi, pp. 40-41.

²¹ Ivi, pp. 41-42.

²² Le restanti puntate hanno i seguenti titoli 2) *La pax littoria tra Caporetto e Addis Abeba*; 3) *Anni '30: i protagonisti*; 4) *Cartoline da Little Italy*; 5) *Re e regine del caffè-chantant*; 6) *Patrioti, pornografi e poeti*.

le perversioni e le passioni di quell'Italia poi non tanto lontana dal nostro oggi»²³, che per altro non si esaurisce all'interno dei confini nazionali, ma arriva sino oltreoceano, al porto di New York ad esempio, dove fra sofferenze e tristezza si canta per alleviare la lontananza dalla propria patria (all'emigrazione italiana è infatti dedicata la quarta puntata col sottotitolo di *Cartoline da Little Italy*). La proposta, «sfuggendo qui alle malinconie scontate del revival per recuperare invece la suggestione provocatrice dell'ironia»²⁴, è davvero variegata e fa apprezzare un grande assortimento di canzoni, da quelle del *café-chantant* in voga durante gli anni del regime fascista, a quelle del dopolavoro, a quelle pubblicitarie, a quelle cinematografiche, a quelle pornografiche dai contenuti sconci e senza filtri. Si tratta quindi di una delicatissima responsabilità perché, come dice il regista Ferri, «invece che dare la voce all'immagine, si dà immagine alla voce»²⁵, e ciò rappresenta di per sé una grande novità all'interno di una società – quella di fine anni Settanta, ma non così distante da quella attuale – dove tutto è plasmato dalle immagini e al suono non rimane che uniformarsi ad esse. Protagonisti delle diverse tappe sono nove attori professionisti che cambiano continuamente di ruolo: Rossano Jالenti, Renata Biserni, Maria Luisa Santella, Micaela Pignatelli, Eli Galleani, Mario Santella, Riccardo Peroni, Nicola Del Buono. A questi si aggiunge a ogni puntata un protagonista d'eccezione che interpreta il cantante più importante: Cochi Ponzoni sarà dunque nei panni di Maldacea, Massimo De Rossi in quelli di Petrolini, Flavio Bucci mimerà De Angelis e Stefano Satta Flores incarna una singolare versione di Pasquariello emigrato in terra d'America.

Un dato sicuramente importante di questa impresa, «che è prima collana discografica – spiega Gregoretti – e poi trasmissione televisiva», riguarda il fatto che non si è avvertito l'obbligo di «tener conto di quei possibili destinatari che, per ragioni di età, siano testimoni del tempo di cui parliamo e delle sue canzoni», spiegando che più che trattarsi di una operazione nostalgia, si tratti di una «operazione ironia»²⁶. In questo senso, lo scopo del programma secondo Gregoretti è stato quello di «rivolgersi a quel pubblico di giovani che da un po' di tempo a

²³ m. c., *Sciantose, cocottes, mamme in lacrime, mezzo secolo di storia in 600 canzoni*, "La Stampa", 19 ottobre 1979.

²⁴ Ibidem.

²⁵ G. Fabre, *Mamma, patria e sentimento quale italico tremor!*, "L'Unità", 19 ottobre 1979.

²⁶ A. M. Mori, *Le canzoni del tempo che fu*, op. cit.

questa parte vuole frugare nel nostro passato prossimo, andando per esempio al ripescaggio del cinema del dopoguerra, così come ci rivolgiamo a quelli, tra i non più giovani, capaci di vivere la propria biografia con autoironia». Ed è proprio questo lo spirito con cui Gregoretti ha condotto materialmente questa singolare operazione.

4.c La «contro-tv dei ragazzi», ovvero *Buonasera con... Ugo Gregoretti*

Nel marzo 1980 Ugo Gregoretti accetta l'invito di condurre la trasmissione televisiva *Buonasera con...*, un contenitore di intrattenimento pomeridiano della Rete 2 rivolto al pubblico dei più giovani. Questa programma, andato in onda dal 1977 al 1982, aveva la sua singolare peculiarità nel cambio mensile del conduttore, in modo tale che si creasse un continuo ricambio nell'arco dell'anno. Durante la sua produzione, alla guida del programma si avvicendarono alcuni dei nomi più importanti del mondo dello spettacolo. In questo modo la partecipazione di un dato personaggio avrebbe determinato il completamento del titolo interrotto dai puntini di sospensione. Fra coloro che presero parte alla trasmissione si ricordano, fra gli altri, Mario Carotenuto, Nanni Loy, Il Quartetto Cetra, Renato Rascel, Maria Giovanna Elmi, Alice ed Ellen Kessler, Luciano Salce, Macario, Rita Pavone, Franca Rame, Alberto Lupo, Ave Ninchi, Peppino De Filippo e molti altri.

Ascrivibile al genere del varietà televisivo, *Buonasera con...* può essere classificato come un vero e proprio programma contenitore, nel senso che al suo interno venivano fatti confluire molti prodotti televisivi provenienti dall'estero, come miniserie tv e cartoni animati. Anche per tale ragione il programma è ancora oggi molto ricordato da quella generazione che tra la fine degli anni Settanta e l'inizio degli anni Ottanta era poco meno che adolescente. La cospicua importazione dall'estero di tutti questi prodotti ha conferito alla trasmissione un ruolo rilevante nella diffusione, soprattutto presso il pubblico dei più giovani, di una grande quantità di contenuti, già affermati nei paesi di provenienza e destinati ad ottenere un enorme successo anche presso l'audience nazionale. Ad allietare i pomeriggi di tanti ragazzi italiani, infatti, sono stati dei veri e propri cult come il *Muppet Show*, *La famiglia Addams*, *La famiglia Robinson*, *Tom & Jerry*, *Atlas Ufo Robot*, *Dottori*

in allegria, Ciao Debby!, Capitan Harlock, George e Mildred, Mork e Mindy, Il nido di Robin, Alla conquista del west e via di seguito.

Questo programma, essendo stato concepito per rivolgersi in particolare ai giovani, era stato logicamente inserito nella fascia oraria pomeridiana, tradizionalmente riservata a tutte quelle iniziative di carattere pedagogico e di intrattenimento e che era convenzionalmente denominata come “TV dei ragazzi”²⁷. Sin dai primi anni la RAI è sempre stata attenta ai bisogni dei più piccoli. Nel corso degli anni il servizio televisivo ha sempre cercato di alimentare una proposta dedicata a quel target anagrafico di bambini e adolescenti, con l’obiettivo di intrattenerli e di fornire allo stesso tempo una serie di strumenti adeguati alla loro educazione e formazione, assolvendo dunque la missione educativa che negli anni del suo sviluppo la RAI ha sempre cercato di perseguire. La “TV dei ragazzi” ha avuto un grande impatto culturale e ha contribuito all'educazione e all'intrattenimento di molte generazioni di ragazzi italiani fino agli anni Settanta, decade in cui, anche per via della riforma, si assistette ad una progressiva rinuncia al pedagogismo per andare verso la sperimentazione di nuovi linguaggi come attesta, ad esempio, il programma *Uoki-Toki* (1975) ideato dalla scrittrice di libri per l’infanzia Donatella Ziliotto, che rappresenta il primo vero “contenitore” *ante litteram*. Da questo momento la cosiddetta “TV dei ragazzi” ha iniziato a produrre una serie di programmi televisivi caratterizzati dalla presenza di personaggi colorati e divertenti, canzoni o jingle memorabili e storie coinvolgenti, tutti modelli che di lì a pochi anni saranno imitati dalla concorrenza berlusconiana. Si è trattato in ogni caso di un processo irreversibile di trasformazione che nel tempo, come si è visto, ha attuato forme e metodologie differenti²⁸. Quella che un tempo era convenzionalmente riconosciuta come “TV dei ragazzi”, oggi non esiste più. Le abitudini di fruizione dei più giovani hanno subito un cambiamento radicale a causa della diffusione di piattaforme di streaming come Netflix, Disney+, Amazon Prime e YouTube e i programmi per bambini e ragazzi sono ora disponibili in una grande varietà di formati e non sono più limitati alla trasmissione televisiva tradizionale.

²⁷ Per uno sguardo complessivo sulla “TV dei ragazzi” si rimanda a M. D’Amato, *La TV dei ragazzi. Storie, miti, eroi*, Roma, VQPT/Rai-Eri, 2002.

²⁸ R. Sardo, M. Centorrino, G. Caviezel, *Dall’Albero azzurro a Zelig: modelli e linguaggi della tv vista dai bambini*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 34-35.

Tornando al ruolo di contenitore svolto dal programma *Buonasera con...*, occorre precisare che la pratica della messa in onda di programmi d'acquisto era già diffusa a partire dai primi anni Settanta, con il precipuo scopo di attuare una politica di contenimento dei costi. Come noto, con la riforma della RAI del 1975 vengono ridefinite le strutture aziendali e la programmazione televisiva destinata al pubblico dei ragazzi è affidata alla direzione centrale dei programmi tv culturali e di integrazione scolastica. Ciò comporta anche una spartizione della programmazione con il Secondo canale, nel frattempo rinominato Rete 2, dove si mantiene la rubrica per ragazzi con la nascita di "Tv2 ragazzi", un segmento importante del palinsesto che amplia la fascia di programmazione dalle ore 17 alle 20. Vengono così mantenuti gli appuntamenti tradizionali, ma sono inseriti anche programmi di attualità, di intrattenimento e rubriche culturali. Dagli anni Ottanta, invece, si deve fronteggiare in modo più sistematico la competizione delle emittenti private, e ciò alimenta una politica mirata proprio ad un maggiore coinvolgimento delle fasce giovanili, una sorta di fidelizzazione che si attua, non senza difficoltà, con la proposizione di programmi contenitore che potessero intercettare i gusti dell'audience²⁹.

Come si è detto, la trasmissione *Buonasera con...* è a tutti gli effetti un contenitore all'interno del quale la RAI, alla luce delle esigenze aziendali sopra illustrate, riversava una cospicua quantità di prodotti televisivi d'importazione. Tuttavia il programma, prima di dare spazio alla serie o al cartone animato di turno, si apriva con una parte riservata al protagonista che poteva essere di lunghezza variabile. Alcune volte questa sezione era di breve durata, e lasciava subito spazio al contenuto successivo, altre volte, invece, era molto più corposa e prevedeva sketch, monologhi, oppure venivano condivisi dal conduttore alcuni suoi precedenti lavori. I responsabili della prima edizione Italo Felici e Antonietta Sambati hanno spiegato che «la trasmissione è un intrattenimento molto informale con il pubblico, sia con quello che si raccoglie nello studio televisivo, sia con quello che sta davanti ai teleschermi chiuso in casa»³⁰. La novità del programma, inizialmente in onda tutti i giorni esclusi la domenica e il lunedì, è rivolta alla figura del conduttore, ogni

²⁹ Cfr. A. Grasso (a cura di), *Enciclopedia della televisione* Garzanti, op. cit., pp. 796-798.

³⁰ *Insieme, cordialmente*, "Radiocorriere", a. LIV, n. 44, 30 ottobre-5 novembre 1977, p. 72.

mezzo rivestita da un personaggio diverso proveniente dal mondo dello spettacolo che parla di sé, delle sue esperienze, della sua vita, di quanto accade nella società, di fatti di attualità. Nel complesso ogni singola puntata, comprensiva del contenuto straniero, ha una durata di circa un'ora, e accompagna il pubblico della Rete 2 fino all'edizione serale del telegiornale. Per capire meglio il funzionamento della trasmissione è sufficiente recuperare la prima puntata del 2 novembre 1977, intitolata *Buonasera con... Mario Carotenuto*. L'attore romano, scelto per questo nuovo debutto, svolge proprio una sorta di annuncio programmatico, prima di lasciar spazio alla serie inglese *Caro papà* con Patrick Cargill.

Gregoretti raggiunge il timone di *Buonasera con...* nel marzo 1980. Tuttavia non si tratta di un esordio assoluto con la trasmissione. Egli era stato coinvolto nel maggio 1979 per la conduzione di una singola puntata nell'ambito di un mese in cui i conduttori, eccezionalmente, variavano non con cadenza mensile, ma tutti i giorni. In particolare si alternarono personaggi come Mario Marengo, Elisabetta Terabust, Luigi Malerba, Paolo Rossi, Bruno Munari, Sergio Endrigo, Dario Fo. In quel mese di maggio, i conduttori hanno preceduto il celeberrimo *Muppet Show*, varietà per bambini animato dai curiosi pupazzi ideati da Jim Henson. Gregoretti, dunque, ha l'opportunità di condurre per un intero mese la trasmissione, e quindi di svolgere un discorso organico anche sulla propria attività di autore, solo nel marzo 1980. Anche lui, nell'inaugurare la propria conduzione, illustra al pubblico il funzionamento della trasmissione, entrando un po' più nel dettaglio per ciò che riguarda la caratterizzazione che egli intende dare. Prima di introdurre la serie tv che avrebbe dovuto accompagnare il suo mese, ovvero la serie inglese *Billy il bugiardo*, Gregoretti spiega che nel corso delle varie puntate, venti per l'esattezza, si avrà modo di rivedere alcune sue realizzazioni, sia quelle recenti che quelle più datate, di ambito televisivo o cinematografico, ma vi sarà spazio anche per una serie di sketch realizzati appositamente per la trasmissione, definita sin dall'apertura come una «contro-tv dei ragazzi», formula alquanto significativa per sottolineare l'approccio anticonvenzionale e irregolare che ha caratterizzato i contenuti proposti.

Dallo studio televisivo RAI della fiera di Milano, alla presenza di un ristretto pubblico, Gregoretti anima la parte di trasmissione a lui affidata. Tra i momenti

originali dello show si rammentano quelli in cui l'autore è intento a giocare insieme a un gruppo di bambini, proponendo intrattenimenti di vario tipo e rievocando i "giochi di una volta", ma anche presentando qualche curiosa novità³¹. In uno di questi brevi numeri, che non si svolgevano in diretta ma venivano lanciati come piccoli servizi dal Gregoretti conduttore e mostrati su di uno schermo all'interno dello studio, si assiste anche a dei divertenti scherzi telefonici che venivano architettati dalla combriccola dei piccoli amici ai danni di soggetti rintracciati all'interno dell'elenco telefonico e scelti per il loro buffo cognome.

Tuttavia l'invenzione più particolare del programma è forse un'altra, e coinvolge i tre attori Maria Monti, Stefano Satta Flores e Massimo De Rossi. Questi sono stati ingaggiati per recitare alcune scenette nelle quali, però, non avrebbero dovuto utilizzare voci proprie, ma quelle di personaggi famosi e ben noti al pubblico provenienti dal mondo della politica, dello spettacolo e dello sport. Attraverso l'ausilio del playback, esattamente quello strumento attraverso cui Silvio Ferri aveva basato il funzionamento di *Fonografo italiano*, vengono utilizzate le voci di Amintore Fanfani, Gianni Agnelli, Sofia Loren, Benito Mussolini, Nilla Pizzi, Vittorio Gassman, Gustavo Thoeni, che Gregoretti aveva precedentemente ricavato da nastri di interviste radiofoniche, da dischi di canzoni o di poesie, da registrazioni di discorsi pubblici. Erano sempre le stesse, ma ogni volta venivano assemblate in modo diverso, per situazioni diverse. Occorre osservare che non tutte le sfumature comiche di questi numeri potevano essere colte dal pubblico dei più giovani, e ciò rappresenta in qualche modo la volontà di offrire uno spunto ironico e parodistico che potesse attrarre anche i meno giovani alla visione. Pur essendo ben consapevole di essere stato coinvolto in una «trasmissione "recipiente"», che quindi aveva il «fine di "contrabbandare" la solita serie»³², le venti puntate di *Buonasera con... Ugo Gregoretti* andate in onda nel marzo del 1980 hanno dato l'opportunità all'autore di esprimere nuovamente il proprio spirito pedagogico e di dare prova della sua collaudata esperienza di padre³³. Gregoretti infatti, nella parte del contenitore a lui riservata, svolge questa missione cercando di coinvolgere il più possibile i ragazzi,

³¹ Cfr. S. Garambois, *Provocatore, ma solo per gioco*, "L'Unità", 2 marzo 1980.

³² P. Boccacci, *Se parlo di me è per sfottere con civiltà i difetti altrui*, "Paese Sera", 5 marzo 1980.

³³ Tema sul quale si era già espresso apertamente nel luglio 1978 durante la partecipazione in qualità di ospite alla trasmissione *Padri e figli*, curata da Federica Taddei e Silvia Aloisi, cfr. M. Doletti, *Donna è bello*, "Il Tempo", 3 maggio 1976.

pur essendo ben consapevole che molti degli spettatori collegati sono soprattutto interessati alla serie che sarebbe seguita. Riferendosi al proprio vissuto familiare afferma: «mio figlio per esempio quando si accinge a guardare il telefilm e si deve sorbire anche l'incorniciatura precedente di *Buonasera con...* si arrabbia moltissimo»³⁴. E ciò viene ribadito nell'ambito di una più ampia riflessione sul ruolo della tv e sull'opportunità o meno di dare a queste serie importate dall'estero una cornice a tutti i costi, scherzando anche sul fatto che fino all'ultimo minuto non sapeva con quale serie sarebbe stato abbinato. I testi delle trasmissioni sono stati scritti dallo stesso Gregoretti e da Alfredo Cerrato, mentre la regia è stata curata da Chicca Mauri Cerrato.

L'esperienza della conduzione televisiva nell'ambito di trasmissioni legate all'universo giovanile arriva sino al 1982, anno in cui Gregoretti è nuovamente al centro di un'iniziativa volta a indagare le dinamiche familiari dei ragazzi italiani. Si tratta di un programma televisivo totalmente differente rispetto a quello appena esaminato, realizzato in seno al DSE (Dipartimento Scuola ed Educazione), struttura televisiva dedicata alla produzione di programmi di taglio didattico e informativo nata ufficialmente con la riforma del 1975³⁵. Il progetto editoriale, dal titolo *Ugo Gregoretti, in nome e per conto, domanda*, prevede lo sviluppo di quattordici appuntamenti, trasmessi in diretta ogni lunedì alle 13.30 sulla Rete 2, condotti appunto da Gregoretti con l'obiettivo di affrontare problemi quotidiani dei bambini e delle loro famiglie. Nell'ambito di questa trasmissione vengono intervistati, telefonicamente o direttamente in studio, nuclei familiari provenienti da tutte le regioni di Italia per esporre le proprie problematiche. Questo programma, che non ha tratti comuni col precedente, si colloca a metà strada tra l'inchiesta sociale e il servizio informativo e si avvale della collaborazione di Angelo Gangarossa, giornalista e scrittore, Angela Ricciardi, Alberto D'Angelo, che ne è anche il regista, e con la consulenza esterna di Alessandro Salvini, docente di psicologia all'Università di Padova. All'interno della trasmissione si è ritenuto di non far intervenire degli esperti al fine di evitare, come ha ribadito Gregoretti, che sui temi particolarmente sentiti come quelli dell'educazione dei figli e dei

³⁴ P. Boccacci, *Se parlo di me è per sfottare con civiltà i difetti altrui*, op. cit.

³⁵ Per quanto riguarda la storia del Dipartimento Scuola Educazione si veda D. Goffredo, *Il progetto DSE: il servizio pubblico per cultura, scuola, lavoro*, Torino, Nuova ERI, 1992.

comportamenti degli adulti nei confronti dei minori, si potesse dare l'impressione che esista una risposta univoca e definitiva. Proprio per questo il programma, senza darsi uno schema precostituito cerca di snodarsi anche tra le altre, importanti e serie questioni relative alla famiglia, come la relazione di coppia, il modo di crescere i figli, nonché la loro educazione. Nel suo complesso questa trasmissione si rivela un interessante esperimento per far conoscere al vasto pubblico televisivo, senza filtri e senza particolari ipocrisie, situazioni scomode vissute da molte famiglie italiane. Come ha spiegato Gregoretti, la trasmissione è stata impostata con «l'intenzione di far affiorare, dai dialoghi in “diretta”, dai conversari con gli ospiti, frammenti veridici ed esemplari di esperienza quotidiana che siano giusti con il nostro fine», ovvero «di trasmetterli, senza mediazioni»³⁶. Volendo essere più preciso, chiarisce sempre il responsabile: «pensiamo che se le parole hanno un peso chi possiede “esperienze” possa essere definito “esperto”. I nostri ospiti, esperti delle loro esperienze e resi Esperti delle loro Esperienze, sostituiscono sul video l'Esperto Ufficiale Convenzionale (che con sollievo di non pochi spettatori questa volta non c'è); un collettivo di esperti che ogni settimana si rinnova e si rivolge a quell'altra moltitudine di esperti che si chiama “il pubblico”»³⁷.

4.d In viaggio con Ugo. Servizi e programmi per raccontare il Belpaese

Nel terzo capitolo si è visto che tra la fine del 1981 e l'inizio del 1982 Gregoretti è impegnato nelle riprese dello sceneggiato *Viaggio a Goldonia*, un adattamento costruito mescolando insieme oltre cento brani estratti dall'opera omnia del commediografo Carlo Goldoni. Concepito attraverso l'escamotage del viaggio nel tempo, questo prodotto televisivo si apre con un bizzarro antefatto che lascia spazio a una simulata conferenza stampa, tenuta dallo stesso regista, alla presenza di giornalisti intervenuti per comprendere meglio lo scopo della missione. Rispondendo ad una delle tante domande rivoltegli, Gregoretti annuncia che il suo arrivo a Goldonia è previsto durante una delle prime sere del carnevale. Pochi istanti dopo, eccolo catapultato nella dimensione letteraria rielaborata nel chroma-key di

³⁶ U. Gregoretti, *Per me il vero Esperto è chi ha fatto esperienze*, “Paese Sera”, 29 aprile 1982.

³⁷ Ibidem.

Guglielminetti, all'interno di un bailamme di suoni e di colori. Si tratta di un frammento breve, ma non privo di significato. La scelta di inaugurare con questo passaggio la prima delle tre puntate che costituiscono lo sceneggiato conferma la consapevolezza dell'autore circa l'importanza di un fenomeno di vasta portata culturale. Un osservatore attento ai fatti del costume come Gregoretti, infatti, non poteva sottovalutare la rilevanza di una manifestazione tradizionale che trascende il mero folklore. Il carnevale – a partire dall'etimologia della parola – incarna significati profondi e misteriosi che possono essere utilizzati come strumenti di una ricerca antropologica volta a misurare le sfumature e le particolarità di un determinato contesto sociale.

Questa considerazione preliminare è utile per proseguire l'itinerario di una carriera dagli esiti imprevedibili, che inducono Gregoretti ad esplorare, anche nel corso degli anni Ottanta, le molteplici possibilità di approccio al mezzo televisivo. In particolare, oltre alle esperienze maturate nell'ambito della fiction, in quel periodo l'autore coltiva un rapporto su più fronti con la tv, talvolta incaricandosi di svolgere il ruolo di conduttore, talaltra recuperando le antiche credenziali di cronista. In questo senso il carnevale appare un valido elemento per agganciarsi alla prima di una serie di collaborazioni meno rilevanti che tuttavia insistono sulla traiettoria fin qui tracciata. Il riferimento è a un incarico professionale che nel 1982 gli ha consentito di occuparsi del coordinamento di uno speciale televisivo dedicato proprio alla manifestazione del carnevale veneziano. Questo ciclo di collegamenti, trasmessi in diretta su Raitre con il titolo *Carnevale '82*, è infatti pressoché concomitante alla messa in onda dello sceneggiato di cui si è appena detto. Occorre sin da ora precisare che, nel caso in questione, non è possibile parlare di una conduzione televisiva in senso stretto. Questo perché Gregoretti, nel raccontare le evoluzioni della rassegna, non è in uno studio, ma si trova direttamente a contatto con l'ambiente posto sotto osservazione. Qui l'autore si comporta come un inviato chiamato a riferire sui momenti significativi delle celebrazioni, servendosi di quello spirito di osservazione ironico e scanzonato che aveva ben messo in evidenza nelle realizzazioni degli anni Cinquanta e Sessanta. Come si vedrà, Gregoretti torna a rivestire il ruolo di conduttore in altri lavori successivi, idealmente legati a quello appena citato anche per il fatto che insieme vanno a costituire i pezzi di una grande

indagine anticonvenzionale sulle particolarità del nostro territorio, della nostra storia e della nostra cultura. Attraverso quello che può essere definito un personale “viaggio in Italia” tra fatti di cronaca e costume, Gregoretti, di volta in volta e in forme differenti, osserva fenomeni e problemi, anche di stagioni passate, di alcune delle città più importanti del paese.

Nel febbraio 1982, dunque, Gregoretti si occupa di allestire i collegamenti televisivi per commentare da vicino il carnevale veneziano. La manifestazione aveva ripreso ad essere celebrata soltanto da pochi anni, più precisamente nel 1979, su iniziativa di alcune associazioni del luogo e, in particolare, grazie all’impegno profuso dal direttore artistico Maurizio Scaparro, all’epoca alla guida della Biennale Teatro di Venezia³⁸. Da poco tornato alla ribalta nazionale, il carnevale si avviava con grandi auspici a diventare un appuntamento fisso per la città e per gli innumerevoli turisti convenuti, anche in virtù di un cartellone che ogni anno si rinnovava e si faceva ricco di proposte. Sin dal suo ritorno sulle scene, quindi, la grande festa poté contare su un’attenzione mediatica non indifferente. In particolare, il servizio pubblico aveva affidato l’incarico di curare la diretta televisiva alla sede regionale del Veneto, rientrando, come le omologhe, sotto la giurisdizione di Raitre, un nuovo canale del servizio pubblico istituito in seguito alle disposizioni della riforma e inaugurato ufficialmente nel 1979. Una delle particolarità dell’evento riguardava il fatto che ogni anno il comitato organizzatore doveva individuare un tema che avrebbe veicolato tutte le iniziative.

Quando Gregoretti accetta l’invito di occuparsi dei collegamenti televisivi, l’organizzazione sceglie di proporre un argomento del tutto inedito. Il direttore artistico Scaparro è infatti convinto dell’opportunità di far incontrare all’interno di questa edizione le due culture che hanno maggiormente influenzato il teatro italiano, ovvero quella veneziana e quella napoletana³⁹. È Scaparro a spiegare le intenzioni di questa sua idea: «verificare, in un ambiente diverso e comunque modificato, tutti quelli che sono i nuovi fermenti drammaturgici, teatrali, spettacolari napoletani, a mio avviso vivissimi, in uno spazio scenico irripetibile,

³⁸ Per approfondire la storia della Biennale Teatro durante la direzione di Maurizio Scaparro si rimanda L. Trezzini, *Una storia della Biennale Teatro*, Roma, Bulzoni, 2004, pp. 135-141.

³⁹ Cfr. C. Della Corte, *Com’è pazzo Venezia soltanto un anno dopo*, “Radiocorriere”, a. LXI, n. 7, 14-20 febbraio 1982, pp. 44-51.

come quello di Venezia, e in un tempo come quello del carnevale, dove gli incontri assumono valenze e forse anche fascino diversi»⁴⁰.

Nel corso della trasmissione *Carnevale '82* Gregoretti appare come una sorta di moderatore incaricato di commentare il flusso delle immagini e i vari avvenimenti in compagnia di alcuni simpatici compagni di viaggio come Leopoldo Mastelloni, fantasista *en travesti*, e Irene Bignardi⁴¹. Il suo forte legame con la città di Napoli lo porta a giudicare con entusiasmo la scelta di Scaparro: «finalmente la teatralità napoletana che oggi rappresenta il fenomeno più ricco, proprio per ricchezza di apporto, ha trovato qui a Venezia la sua degna ribalta»⁴². Secondo Gregoretti, infatti, è «inammissibile che nella città dove si sviluppano le maggiori promesse teatrali del nostro tempo, non ci siano strutture pubbliche che consentano ai napoletani di fare di Napoli un centro della loro ricerca e della loro proposta»⁴³. Da queste convinzioni, l'autore muove il suo sguardo e commenta con sottile sarcasmo e con stile misurato le pittoresche situazioni di questa magmatica edizione.

L'anno seguente il singolare e inaspettato viaggio di Gregoretti fa tappa nella capitale grazie alla collaborazione con la trasmissione televisiva *Dolce Roma*, andata in onda su Raitre e curata dalle registe Ninì Perno e Loretta Ricci. Dopo l'esperienza trascorsa nella baraonda carnevalesca della Venezia napoletanizzata di Scaparro, l'autore si concede una divagazione sulla città eterna in un programma che lo vede di nuovo in studio, nel ruolo di conduttore. Questa volta, però, si tratta di una peregrinazione nel passato. L'obiettivo posto dagli autori, infatti, è quello di mostrare alcuni scorci della capitale tratti non dal contesto attuale, ma dal decennio 1950-1960, per ritornare a «quando di notte ruggivano i leoni», come suggerito, citando Ennio Flaiano, nel sottotitolo del programma⁴⁴. Costituito da otto appuntamenti della durata di circa mezz'ora, il ciclo si avvale dell'esperienza e del garbo ironico di Gregoretti per presentare e lanciare una selezione di filmati

⁴⁰ Cfr. Archivio Storico delle Arti Contemporanee (a cura di), *Il Carnevale squarcia la nebbia. Venezia, Scaparro, la Biennale 1980, 1981, 1982, 2006 dall'archivio storico della Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2022, p. 128.

⁴¹ La testimonianza di Leopoldo Mastelloni rispetto alla sua partecipazione alla rassegna carnevalesca è rintracciabile in M. G. Gregori, *Queste calli silenziose aspettano il Carnevale*, "L'Unità", 18 febbraio 1982.

⁴² E. Baldo, *Ecco il Carnevale secondo Gregoretti*, "La Stampa", 19 febbraio 1982.

⁴³ Ibidem.

⁴⁴ E. Mazzuoli, *Quando Roma era più dolce*, "La Nazione", ed. Firenze, 21 novembre 1983.

d'epoca, alcuni dei quali tratti anche dal proprio repertorio, e cuciti insieme sulla base di un argomento prestabilito, appositamente individuato per orientare lo sviluppo della singola puntata. Nel corso della serie, ad esempio, si passa dalle Olimpiadi di Roma del 1960 alle mitiche vacanze dei romani al lido di Ostia, in un collage di brani che, arricchiti dalle notazioni di Gregoretti, contribuiscono a dare allo spettatore uno spaccato autentico del periodo.

Dopo aver svelato la Roma degli anni Cinquanta, Gregoretti fa scalo a Napoli, città alla quale è da sempre legatissimo per le note ragioni biografiche. Verso la fine del 1983 la redazione del Tg1, all'epoca guidata da Albino Longhi, contatta l'autore per realizzare un servizio all'interno della rubrica *Tam Tam*, uno spazio di approfondimento del giornale dedicato ai fenomeni di costume e società. L'incarico prevedeva la realizzazione di una piccola inchiesta incentrata sul modo attraverso cui il capoluogo partenopeo si prepara ad accogliere le festività natalizie. In questo servizio Gregoretti sembra essere tornato indietro di quasi trent'anni, quando giovane e ancora inesperto, armato di cineprese in 16 mm, si accingeva a realizzare i suoi primi reportage. In questo documento, della durata di circa mezz'ora, riaffiora lo stile attraverso cui ha saputo osservare con il suo sguardo ironico e impertinente la realtà circostante. Nei confronti di Napoli Gregoretti manifesta una sorta di venerazione, esplicita nel tentativo di elevare la città al di sopra del luogo comune che costantemente la squalifica. L'autore, dunque, indugia su molti particolari teneri e vivissimi di una cultura che trasuda di saperi e di passione⁴⁵. Emblema della potenza della cultura napoletana è, ad esempio, l'allestimento da parte di Roberto De Simone della "Cantata di Natale", una rassegna musicale che unisce insieme la forma del concerto con la rappresentazione scenica, attraverso il recupero di partiture del Seicento e del Settecento eseguite nella affascinante cornice della chiesa di San Domenico Maggiore. Con questo sottofondo musicale Gregoretti si aggira nel cuore della città, per mostrare i grandi maestri artigiani della terracotta, un mestiere che passa di generazione in generazione, o per accompagnare la preghiera di un'anziana devota all'interno di una chiesa dove è stato allestito un presepe ad altezza naturale. Questo viaggio, condotto da Gregoretti con sobria leggerezza, si snoda anche fra gli affollati mercati e le ricevitorie del lotto, anche

⁴⁵ *Il Natale nei bassi di Napoli*, "Stampa Sera", 21 dicembre 1983.

per mostrare come in questa città viva una tradizione di credenze antiche – si pensi alla cabala – che sconfina dalla realtà presente ed evoca storie di vita e di cultura millenaria. Ha spiegato l'autore: «ho cercato di stare lontano da quelli che sono i nuovi luoghi comuni sulla città, cioè i suoi mali e la camorra, per affrontare i “vecchi” luoghi comuni, cioè gli aspetti della tradizione, che ora vengono nuovamente “vissuti”»⁴⁶.

Lo sguardo di Gregoretti su Napoli non si esaurisce tuttavia nel 1983, ma si estende sino all'anno successivo, momento in cui insieme alla collaborazione di Peter Nichols, corrispondente del “Times”, e Riccardo De Sanctis, compone un nuovo speciale sulla città sempre per conto del Tg1. Se nel lavoro precedente ci si era soffermati su tutti quegli aspetti stravaganti legati al Natale, in questa occasione gli autori si soffermano su tutta una serie di fenomeni minori e sconosciuti, in modo tale da offrire uno sguardo non convenzionale sulle abitudini dei napoletani, allargando dunque la visione complessiva sulla città⁴⁷. In particolare, i giornalisti Gregoretti e Nichols sembrano voler mettere in evidenza contraddizioni, contrasti, disagi di un luogo da sempre avvolto da un suggestivo fascino. Il loro servizio comincia con la visita a casa del maestro Vincenzo Vitale, figura nota nel mondo della musica per essere stato mentore del direttore d'orchestra Riccardo Muti. Successivamente i due reporter si introducono all'interno del Teatro San Carlo per assistere alle prove dell'allestimento della *Lucia di Lammermoor* diretta da Daniel Oren, per poi proseguire con un passaggio all'istituto di studi filosofici dove si svolge un convegno internazionale alla presenza di studiosi italiani e tedeschi. L'ampio servizio cerca di mettere in mostra anche la laboriosa realtà industriale napoletana, in particolare con la visita allo stabilimento di produzione dell'Aeritalia, una fabbrica di aeroplani situata a Pomigliano d'Arco. E ancora molti altri scorci del sapere locale: si succedono le voci dell'architetto-urbanista Cesare De Seta, attento alla rivalutazione dei quartieri fatiscenti del centro, e di Alberto Monroy, direttore della stazione zoologica Anton Dohrn di Napoli, che riferisce sulle importanti ricerche dell'istituto nel campo della neurobiologia e della biochimica⁴⁸. Il duetto Gregoretti-Nichols funziona e alimenta una narrazione che,

⁴⁶ U. Gregoretti, *Io vi racconto il Natale fuori da casa Cupiello*, “L'Unità”, 24 dicembre 1983.

⁴⁷ f. c., *Ecco Napoli e la sua cultura secondo Nichols e Gregoretti*, “La Stampa”, 6 maggio 1984.

⁴⁸ R. Di Biasi, «*Inside Naples*», tutto il fascino dei giacobini, “L'Unità”, 6 maggio 1984.

tra un fatto e l'altro, accompagna le immagini con commenti divertenti, dall'humor inglese, che senz'altro aiutano a mantenere vivo l'interesse dei telespettatori.

Dopo questo doppio approfondito excursus sulla città di Napoli, Gregoretti torna di nuovo a lavorare per Raitre nel programma *Una città, un problema*, una trasmissione che si propone di indagare i problemi locali che sono tuttavia di richiamo e rilevanza nazionale. Questa rubrica, dopo aver affrontato Roma e Genova, affida a Gregoretti la conduzione di una puntata dedicata a Torino. Il capoluogo piemontese, come si vedrà più avanti, è particolarmente significativo per l'autore, in quanto egli ha qui trascorso un periodo breve ma molto rilevante della sua vita professionale che lo ha visto, dal 1985 al 1989, alla direzione del Teatro Stabile. Per la regia di Sergio Ariotti, questo numero si prefigge di entrare nel merito della questione riguardante il Lingotto, il più grande stabilimento di produzione della Fiat, una faccenda che, anche per la realtà storica che rappresenta, ha evidentemente una rilevanza e una portata ben più ampia rispetto al contesto regionale. La puntata, costruita intorno alla conduzione di Gregoretti – che Ugo Buzzolan definisce «di amabile piglio comunicativo, uno speaker per niente ufficiale, tutto il contrario del maestro di cerimonia»⁴⁹ – è articolata e al tempo stesso scorrevole, anche per la capacità di non cadere in momenti di stanchezza, evitati grazie alla proposizione di elementi di cronaca diretta come interviste, dibattiti, o ricorrendo anche a filmati d'epoca recuperati dall'archivio della Fiat. Senza esaltazioni e con delicatezza, Gregoretti ne ripercorre la storia, dal primo dopoguerra sino agli anni del fascismo. Ma dopo i fasti di questa grande realtà industriale italiana, segnati dalla produzione di modelli iconici come la Topolino, e dopo aver rievocato l'eroica resistenza degli operai contro i nazifascisti, c'è spazio anche per l'amara constatazione circa lo stato di abbandono dello stabilimento, cui era seguito, nel corso degli anni Ottanta, un grande dibattito per riflettere sul suo potenziale utilizzo. Il racconto procede con interesse, nutrito di dichiarazioni, interviste e discussioni che hanno visto coinvolti intellettuali ed esponenti del mondo della cultura torinese come Luigi Firpo, Tullio Regge, Claudio Gorlier, o l'architetto Lucio Passarelli e lo storico Nicola Tranfaglia. Il tutto sullo sfondo del Lingotto, un ambiente dagli spazi sterminati che dopo di allora è finalmente tornato

⁴⁹ U. Buzzolan, *Gregoretti racconta Lingotto-story*, "La Stampa", 6 dicembre 1985.

in funzione come grande complesso polifunzionale, in grado oggi di ospitare anche un considerevole centro commerciale⁵⁰.

Nuovamente nel capoluogo piemontese, Gregoretti realizza nel 1988 un programma che si inserisce nel ciclo televisivo *Viaggio in Italia*, un progetto che prevedeva una collaborazione tra le sedi regionali RAI di Roma, Milano, Napoli e, appunto, Torino. Nel segno di una partecipazione sempre più intensa nelle produzioni Raitre – emittente a lui politicamente vicina anche per l’influenza interna esercitata dal Partito Comunista – Gregoretti allestisce, con la collaborazione di Giorgio Treves alla regia, un appuntamento che, come ha osservato Buzzolan, rappresenta «un colorito e dialettico “racconto” d’impegno che testimonia la robusta capacità produttiva di un centro regionale»⁵¹. Intitolato *La casbah dei santi*, lo speciale è interamente dedicato al quartiere che gravita intorno Porta Palazzo, dove sono situati il Balon e il Cottolengo, la Basilica di Valdocco e il Santuario della Consolata. Un quartiere rimosso, fatto di cortili bui, case fatiscenti. Proprio dal Balon inizia il viaggio intenso e interiore di Gregoretti, «nel ventre oscuro della città», per entrare a contatto con brandelli di umanità, gente povera e sfiancata da lavori usuranti e umilianti, ma anche per recuperare frammenti di storia torinese, come le importanti figure dei cosiddetti “santi sociali”. Il tutto si svolge in un clima di empatia, all’interno del quale viene intervistato il mondo degli ultimi, di ferrovieri, di venditori, di piccoli commercianti. Si sviluppa su questo binario quella che è a tutti gli effetti una trasmissione di denuncia. La casbah, d’altronde, è un termine scelto non a caso, volto a sottolineare la condizione di degrado del contesto che ospita torinesi, meridionali, nuovi immigrati, dove è possibile ascoltare la testimonianza di un travestito o di un giovane vittima di abusi omosessuali da parte di suoi coetanei⁵². Il viaggio di Gregoretti attraversa anche le stanze del Cottolengo, abitate da destini diversi che si incrociano, non solo dei malati ricoverati, ma anche di persone che aiutano e si dedicano con passione al prossimo. L’autore conclude questo viaggio tenebroso nella casbah torinese offrendo una flebile luce di speranza,

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ U. Buzzolan, *Nella casbah dei programmi regionali*, “La Stampa”, 7 ottobre 1988.

⁵² ad. pro., *Immagini ed emozioni nella Torino nascosta*, “La Stampa”, ed. Torino, 4 ottobre 1988.

soffermandosi sulle associazioni che aiutano i senzatetto a sopravvivere alla giornata⁵³.

La serie di realizzazioni composte da Gregoretti nel corso degli anni Ottanta, pur rappresentando uno sforzo sicuramente minore rispetto a quello profuso in altre stagioni della sua carriera, dimostra come in questi anni di lavoro non sia mai venuta meno la poliedricità dell'autore, caratteristica fondamentale di chi con la tv ha avuto una relazione proficua e articolata. Oltre agli importanti sceneggiati, nonché al lavoro in altre forme di spettacolo come la lirica e la prosa, nel corso di questo decennio Gregoretti conferma la propria presenza nel video per proporsi come guida televisiva, cioè un accompagnatore esclusivo all'interno dei vari prodotti televisivi proposti, tutti evidentemente accomunati da uno spiccato valore educativo e culturale.

4.e Dalla rubrica *Sottotraccia* alla conduzione di *Domenica in*

Nel corso degli anni Novanta, dopo una carriera lunga e costellata di esperienze varie e sfaccettate, le tracce di Gregoretti nel mondo televisivo iniziano sensibilmente a diradarsi per poi perdersi del tutto con l'avvento del nuovo millennio, segnato anche dall'ascesa alla guida del paese di Silvio Berlusconi, figura che non rinuncerà, durante gli anni dei suoi governi, a dare una propria impronta al servizio pubblico. Quest'ultima decade del Novecento non è comunque priva di significato per l'autore tanto che, come abbiamo già visto, realizza nel 1996 un singolare sceneggiato tratto dall'opera letteraria *Il conte di Montecristo* e ambientato nell'Italia di tangentopoli. Ma oltre a ciò, Gregoretti è protagonista anche di altre apparizioni, dagli esiti non sempre felici, ma comunque determinanti e rilevanti all'interno del suo percorso nel piccolo schermo.

Il primo fra questi è il programma *Sottotraccia*, andato in onda su Raitre in seconda serata durante l'estate 1991 e poi riproposto fino al 1994. Quando Gregoretti inizia ad allestire la trasmissione, non concepisce certamente un format innovativo. L'idea, infatti, è quella di recuperare totalmente lo spirito della rubrica sul costume realizzata nel 1961, come d'altronde attesta anche il sottotitolo di questa nuova

⁵³ R. Moliterni, *Nel ventre di Torino la Casbah dei santi*, "TorinoSette", 7 ottobre 1988.

operazione: *Controfagotto trent'anni dopo*⁵⁴. Nonostante si trattasse a tutti gli effetti di una riedizione, la proposta ha suscitato una rinnovata attenzione da parte del pubblico, anche per la curiosità che solitamente destano i remake. Al centro nel nuovo progetto è sempre il cocktail di situazioni “minori”, stavolta pescate in una Italia molto diversa, attraversata da grandi stravolgimenti sociali e politici. Con uno sguardo acuto e una vena di ironia sottile, Gregoretti è riuscito ad attrarre nuovamente i telespettatori grazie alla proposta di scorci sul paese “non ufficiale”, quello che in tv non viene raccontato, se non con intenzioni informativo-paesaggistiche in trasmissioni come *Linea verde* o in format docu-reality di produzioni tipo *Scene da un matrimonio*, ricordato per le sardoniche incursioni di Davide Mengacci⁵⁵.

La presenza di Gregoretti, come già si è evidenziato per *Controfagotto*, è funzionale per garantire lo sviluppo del programma. In questo caso oltre a rivestire il ruolo di presentatore, è anche autore unico dei servizi che costituiscono i vari appuntamenti. Da uno scranno ligneo, caratterizzato da una seduta barocca e fastosa, quasi una sorta di trono, l'ideatore del programma si incarica di annunciare al pubblico i piccoli segmenti che costituiscono la rubrica. Per ciò che riguarda la prima stagione Gregoretti ha confezionato quindici appuntamenti settimanali della durata di circa trenta minuti, uno spazio che generalmente ospitava tre o quattro servizi. Lo schema è rimasto invariato nel corso delle edizioni successive e queste riconferme testimoniano come la rubrica sia ben presto diventata un appuntamento fisso dei telespettatori, divertiti nell'osservare le «affettuose canzonature» di Gregoretti rivolte a personaggi e argomenti, rese godibili da un linguaggio sempre accessibile e spiritoso. Il capostruttura responsabile del programma Giancarlo Santalmassi ha spiegato che «in un momento in cui in tv trionfano i sapori forti: immagini di guerra, soap opera, schiaffi in diretta, *Sottotraccia* proporrà una garbata miscela di ironia e senso dell'umorismo»⁵⁶. E forse tali intenti sono già chiari nella sigla iniziale del programma, affidata alla canzone *C'est si bon*, un brano che rimanda al provincialismo e alla sfacciataggine del memorabile personaggio sordiano nel film *Costa azzurra* (1959), che sornionamente la intona. È probabile che tale scelta non

⁵⁴ Cfr. U. Piancatelli, *Ugo sottotraccia*, “Il Piccolo”, 28 giugno 1991.

⁵⁵ A. Comazzi, *Sulle tracce dell'Italia con l'ironia di Gregoretti*, “La Stampa”, 15 luglio 1991.

⁵⁶ *Rai 3 reportage satirici di Gregoretti*, “Avanti!”, 27 giugno 1991.

sia un riferimento casuale. Alberto Sordi, d'altronde, ha incarnato l'italiano medio in tutte le sue declinazioni: anche per questo tale rinvio riesce a rappresentare efficacemente lo spirito che anima la rassegna di Gregoretti, appunto costellata di tanti personaggi italiani medi e sconosciuti. L'irriverente sincerità e il cinico distacco applicati alla narrazione dall'autore non fanno altro che lasciare allo spettatore la possibilità di una interpretazione libera, per riflettere senza rinunciare al sorriso. In questo senso, quindi, l'approccio gregoretiano alla materia appare totalmente libero dalla noia analitica e pedagogica dei nuovi commentatori, e attraverso un dolce e graffiante modo di raccontare si prende la libertà di farsi beffe del prossimo, senza però correre il rischio di offendere, perché come chiarisce l'autore «se al gusto per l'umorismo si aggiungono curiosità per il mondo e simpatia per le persone, sfottere e amare diventano la stessa cosa»⁵⁷.

Nel complesso, dunque, *Sottotraccia* ha fatto registrare un discreto successo per la sua capacità di esplorare i retroscena della società italiana, rivelando le contraddizioni di un costume che, una volta posto sotto osservazione, appare decisamente diverso dalle apparenze. Gregoretti infatti si muove letteralmente "sottotraccia", scavando nel tessuto sociale, politico ed economico del paese, mettendo in luce tematiche spesso ignorate o dimenticate. Attraverso interviste penetranti e mirate, riesce a far emergere l'elemento umoristico delle storie, permettendo a persone comuni di esprimere per la prima volta le proprie opinioni e le proprie esperienze in un contesto televisivo. In tal senso la rubrica appare come una finestra aperta sulla realtà, in cui le voci isolate trovavano finalmente spazio per farsi conoscere.

Altro elemento di forza di *Sottotraccia* risiede nella sua capacità di far riflettere il pubblico. Gregoretti sfida le opinioni preconfezionate, stimola la critica e invita gli spettatori a interrogarsi sulle dinamiche della realtà circostante. La trasmissione intende stimolare lo spirito di osservazione dello spettatore, sottolineando l'importanza di leggere attraverso l'ironia i molteplici fatti del quotidiano. La capacità di Gregoretti di rintracciare e far emergere le storie "sotterranee" del Paese, nonché di raccontarle con educato umorismo, rappresenta il fattore determinante per il successo di questo remake. La sua voce calma e pacata, unita al sorriso

⁵⁷ S. Scateni, *Gli italiani della porta accanto*, "L'Unità", 27 giugno 1991.

complice e beffardo, ha spinto il pubblico a immergersi con rinnovata curiosità in queste microstorie che, come ha sottolineato il regista, «vogliono essere piccole metafore, non esternate, ma lasciate all'intuito di chi le vede»⁵⁸.

In concomitanza con la realizzazione della rubrica estiva *Sottotraccia*, Gregoretti viene contattato dalla RAI per una insolita offerta di collaborazione. Nel corso del 1992 si profila l'ipotesi di un suo coinvolgimento nel celebre programma *Domenica in*, storico varietà domenicale inaugurato nell'ottobre del 1976 e ancora oggi regolarmente in onda. *Domenica in* è tra le trasmissioni più longeve della RAI e deve il proprio successo all'invenzione di una formula che ha saputo creare il giusto mix tra intrattenimento e informazione. Questo progetto rappresenta un'autentica novità nel palinsesto televisivo, soprattutto per la sua considerevole durata. Nella configurazione iniziale, infatti, il programma avrebbe dovuto coprire l'intera fascia oraria della domenica pomeriggio, dall'immediato dopopranzo all'ora di cena. Questa scelta editoriale, in realtà, fu la conseguenza della politica di austerità imposta dal governo il quale, alla luce della crisi petrolifera determinata dai rincari imposti dai paesi arabi, si pose come obiettivo quello di disincentivare il più possibile le uscite domenicali degli italiani. Ragion per cui i dirigenti della televisione di Stato si adoperarono per la creazione di un programma-fiume che trattenesse le famiglie davanti al teleschermo⁵⁹.

Tra i fautori principali di questo progetto, a cui si deve anche l'invenzione del titolo, c'è il noto presentatore Corrado Mantoni, uno dei volti di punta dell'azienda a cui fu affidata la conduzione della prima edizione che si avvale della regia di Lino Procacci⁶⁰. La trasmissione è stata condotta nel corso degli anni da numerosi personaggi televisivi che hanno contribuito a decretarne il successo. Tra i presentatori più rappresentativi figura indubbiamente Pippo Baudo, che ha guidato il programma per molti anni, sempre facendo leva sulla sua popolarità e sul suo carisma. Ma *Domenica in* è stato anche condotto da molte figure femminili provenienti dal mondo dello spettacolo come Raffaella Carrà, Marisa Laurito, Edwige Fenech e soprattutto Mara Venier, ancora oggi alla guida del programma⁶¹.

⁵⁸ *L'Italia con ironia*, "Il Messaggero", 27 giugno 1991.

⁵⁹ Per una breve ricognizione sullo sviluppo di *Domenica in* si veda A. Grasso (a cura di), *Enciclopedia della televisione Garzanti*, op. cit., pp. 217-219.

⁶⁰ Ibidem.

⁶¹ Ibidem.

Se inizialmente *Domenica in* era caratterizzata da un approccio di classico e garbato intrattenimento, nel corso degli anni ha adottato un modello più dinamico e moderno, divenendo di fatto un vero e proprio contenitore all'interno del quale si succedono diversi momenti che possono essere dedicati al cinema, al teatro o alla musica leggera. In particolare, con l'era di Pippo Baudo diventa anche una piattaforma per la promozione editoriale in cui gli scrittori intervenivano per pubblicizzare le loro opere. Attraverso questa varietà di iniziative è sicuramente più semplice per il pubblico da casa agganciarsi alla trasmissione nel corso del pomeriggio, trovando sempre lo spunto per un coinvolgimento. Altre sostanziali variazioni dell'impostazione del programma si hanno con la conduzione di Mino Damato nel 1985, il quale impose un taglio maggiormente giornalistico, per poi passare nel giro di un paio di anni alla strategia giovanilista con lo spazio-dibattito tra Roberto D'Agostino e le "ragazze pon pon" introdotto dal nuovo autore Gianni Boncompagni⁶².

Dopo un fugace ritorno di Baudo nel 1991, è l'edizione del 1992-1993 a determinare un nuovo cambio di registro. Il capostruttura di Raiuno responsabile della trasmissione Brando Giordani illustra le rinnovate intenzioni: «vogliamo fare una *Domenica in* più disinvolta», al fine di «dare una svolta alla ripetitività, alla banalità e alla deficienza»⁶³. Per la composizione della squadra dei conduttori si pensa a Toto Cutugno, sfruttando anche il traino del consenso determinatosi dopo la sua vittoria all'Eurovision Song Contest del 1990. A lui, si decide di affiancare una figura femminile spigliata e prorompente come Alba Parietti, nella speranza che la chimica di questa coppia possa ammaliare il pubblico televisivo. I giochi vengono affidati a Jocelyn, autore e conduttore televisivo di origini tunisine, mentre la parte autoriale viene assunta da Giorgio Calabrese, Mario D'Amico, Roberto Gandus, Riccardo Donna (che fu anche il regista) e Ugo Gregoretti. Quest'ultimo ha un coinvolgimento sostanziale nella realizzazione dei contenuti. In primo luogo a lui si deve l'idea di strutturare la trasmissione come una sorta di grande competizione geografica e territoriale fra nord e sud, pensata con il fine goliardico "anti-bossiano" di dimostrare come in Italia convivessero pacificamente modelli

⁶² O. Calabrese, S. Cavicchioli, I. Pezzini, *Vuoto a rendere. Il contenitore: slittamenti progressivi di un modello televisivo*, Torino, VQPT/Nuova ERI, 1989, p. 70.

⁶³ S. Garambois, *Una domenica In...vincibile*, "L'Unità", 10 settembre 1992.

culturali differenti⁶⁴. Proprio Gregoretti e Calabrese, all'interno del programma, s'incaricano di rivestire il ruolo di allenatori delle due squadre, rispettivamente quella meridionale e quella settentrionale, che si sarebbero dovute fronteggiare nello sviluppo delle puntate in una serie di giochi sul tema. Sempre su idea dello stesso Gregoretti, inoltre, si pensa di dare maggiore concretezza a tale strutturazione attraverso l'allestimento contestuale del programma sia negli studi di Milano che in quelli di Napoli, in una sorta di colloquio fra questi due blocchi del Paese. Ma a causa del budget limitato si deve rinunciare agli studi milanesi, per organizzare la trasmissione interamente nei centri di produzione RAI del capoluogo partenopeo⁶⁵. Inoltre a Gregoretti, più partecipe sulla scena a fianco dei conduttori ufficiali, viene affidato il compito di stimolare gli ospiti in studio, di incitare con argute e divertenti arringhe il caloroso pubblico presente, e di creare fittizie occasioni di scontro. La parte dedicata alle interviste di attualità, infine, è affidata a Guglielmo Zucconi⁶⁶. L'idea di questa competizione fra le due sfere geoculturali ha inevitabilmente anche ricadute politiche. In particolare, questa proposta si pone in aperto contrasto con le posizioni federaliste della Lega di Umberto Bossi, e per certi versi assume toni quasi propagandistici a sostegno dell'idea di unità italiana. Ciò, inevitabilmente, suscita le ire dei leghisti, tanto da esortare i propri sostenitori allo sciopero del canone televisivo. Tra i protagonisti della polemica infuriata nel novembre 1992 contro la trasmissione figura anche il regista e politico Massimo Scaglione, capogruppo al Senato del partito leghista, il quale giudica la trasmissione «faziosa e volgare», tesa dichiaratamente a «criminalizzare il federalismo» all'interno di uno spettacolo che invece di unire l'Italia «non fa altro che accentuare il contrasto Nord-Sud mascherato da un generale “volemose bbene”»⁶⁷. Nella sua invettiva, Scaglione punta il dito proprio contro Gregoretti, che definisce un «comunista raccomandato dalla dc», e al gioco da lui curato dal titolo “Tangentopoli”, puntualizzando: «le tangenti sono una cosa molto grave, che c'entra il gioco in tv?»⁶⁸. A questi duri attacchi, che furono persino oggetto di un caso parlamentare, replica senza mezzi termini Gregoretti: «il contenuto dell'interrogazione è talmente demenziale che non

⁶⁴ S. Garambois, *Tu vuo' fa' il Pippo Baudo*, “L'Unità”, 26 agosto 1992.

⁶⁵ si. ro., *E c'è Gregoretti il provocatore*, “La Stampa”, 28 agosto 1992.

⁶⁶ S. Garambois, *Una domenica In...vincibile*, op. cit.

⁶⁷ M. Tropeano, *Bloccate Domenica In, o boicottiamo la Rai*, “La Stampa”, 2 novembre 1992.

⁶⁸ Ibidem.

vale la pena di perdere tempo. Scaglione è uno spettatore e può giudicare come crede qualsiasi cosa: ne ha pieno diritto. Certo non vorrei che dietro tutto ci fosse del livore personale. Scaglione ha sempre cercato di estendere il proprio potere “artistico” in Rai in tutte le direzioni. Evidentemente questa della commissione di vigilanza è l’ultima tappa. Mi domando dove vuole arrivare. Forse a dirigere la Rai»⁶⁹.

Annunciata con grandi aspettative, già nel mese di novembre la trasmissione si appresta dunque ad attraversare momenti complessi. A rendere ancor più incandescente la situazione sono le dimissioni presentate da Brando Giordani. Quest’ultimo è fortemente convinto che la RAI, nella figura del direttore di rete Carlo Fuscagni, non stesse facendo alcuno sforzo per sostenere il contenitore e che anzi attuasce una sleale concorrenza interna in favore degli altri canali, come d’altronde sembra confermare la promozione fatta da Fabrizio Frizzi, durante il varietà del sabato sera, in favore del programma *Acqua calda* di Nino Frassica, in onda su Raidue in concomitanza con *Domenica in*⁷⁰. Per convincere il capostruttura a ritirare le dimissioni, Gregoretto scrive un accorato appello, condiviso dai tecnici e artisti della trasmissione, nel quale si definisce Giordani «uno dei rarissimi vulcani della tv non ancora spenti, uno che resiste imperterrito con fantasia, coraggio e tenacia al generale incanagliamento aziendale»⁷¹. Sempre in quel mese di novembre, quale funesto presagio, si consuma anche il sorpasso nel numero degli ascolti ad opera della concorrenza. Il programma della berlusconiana Mediaset *Buona domenica*, condotto su Canale 5 dalla coppia Lorella Cuccarini e Marco Columbro, vince la gara dell’auditel, facendo registrare un risultato destinato a ripetersi spesso sino a fine della stagione⁷². Viene vanificata persino la buona partenza di ascolti, come attesta il risultato dell’ultima domenica di ottobre del 1992 con quasi cinque milioni di teleutenti collegati, rispetto ad una media scivolata al termine della trasmissione a due milioni e quattrocento mila spettatori⁷³.

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ S. Garambois, *Raiuno senza Brando*, “L’Unità”, 23 novembre 1992.

⁷¹ Ibidem.

⁷² A. Comazzi, *Domenica In...sostenibile (tanto da rimpiangere Baudo)*, “La Stampa”, 27 aprile 1993.

⁷³ S. Fumarola, *Domenica TV, la spunta Alba*, “La Repubblica”, 27 ottobre 1992.

L'esito infausto di questa edizione è stato determinato da molteplici fattori. Non soltanto l'idea di concepire il programma attraverso la contrapposizione geografica tra nord e sud si rivelò fallimentare, ma anche la scelta dei due conduttori principali ha fatto registrare una totale mancanza di alchimia: se brillante e in perfetto equilibrio è parso il tandem della concorrenza Columbro-Cuccarini, slegato e in perenne contrasto si è mostrato il duo Cutugno-Parietti. Anche gli osservatori della carta stampata hanno preso atto delle difficoltà sorte a causa di un rapporto mai veramente decollato, agitato da una continua smania di prevalere, dove sotto i finti sorrisi, la sfera personale si logorava a furia di reciproche sgomitare⁷⁴. E pensare che i due, poco prima del debutto, rispondevano alle domande della stampa rivolgendosi una sfilza di affettuosi complimenti. Parietti: «Toto è paziente, accomodante, sono doti che apprezzo molto quando si lavora»; Cutugno: «già adesso c'è un certo feeling. Non ci saranno problemi, ne sono certo»⁷⁵. Ciononostante, al termine dei lavori lo stesso Gregoretti, persuaso e amareggiato dalla cattiva riuscita, ha affermato: «è finito tutto in una Babele di linguaggi e di stili che non si sono integrati fra loro»⁷⁶.

Al netto delle criticità evidenziate, questa esperienza segna comunque una tappa molto importante nella multiforme carriera di Gregoretti. Gettando lo sguardo oltre le dispute politiche, la sua presenza all'interno dello studio di *Domenica in* ha contribuito a portare nelle case degli italiani contenuti intelligenti e non scontati. Nel corso delle puntate, entrando direttamente sulla scena e sostenendo dall'interno la conduzione, la sua figura è stata senz'altro di aiuto nel mediare tra i caratteri dei due presentatori. Sempre presente in un angolino dell'inquadratura, Gregoretti si è dimostrato pronto ad intervenire all'occorrenza per prendere la parola, svolgere qualche riflessione, animare con il suo sottile umorismo i giochi allestiti, accogliere via via gli ospiti di giornata, attraverso uno stile impostato e misurato, ma nutrito anche della consueta verve ironica, la stessa con cui comporrà dei brevi versi goliardici in risposta alle polemiche sul risultato degli ascolti:

Al picco m'impicco
Più alto d'ascolto

⁷⁴ C. Caccia, *Baci d'addio all'aglio per l'ultima Domenica*, "La Stampa", 26 aprile 1993.

⁷⁵ U. Gregoretti, *Boccata di erotismo*, "Radiocorriere", a. LXIX, n. 43, 25-31 ottobre 1992, p. 32.

⁷⁶ C. Caccia, *Baci d'addio all'aglio per l'ultima Domenica*, op. cit.

Dall'onta travolto
Per l'ultimo smacco

Oppure mi ficco
Quel picco nel retto

E sogno lo share
Provando piacer!⁷⁷

4.f Lezioni di Design e Questo è il mio paese: la collaborazione con RAI Educational

Il 1982 è stato un anno denso di impegni per Gregoretti. Fra le realizzazioni di quei mesi si è rammentato anche il programma d'inchiesta *Ugo Gregoretti, in nome e per conto, domanda*, promosso dal Dipartimento Scuola Educazione. Dopo la collaborazione avuta con l'autore, il DSE ha continuato a svolgere la propria funzione di divulgazione culturale, anche se nel tempo ha più volte cambiato nome e forme di intervento. Prima di assumere la denominazione attuale di Rai Cultura, il DSE venne ribattezzato nel 1995 con il nome di Videosapere, poi, dal 1997 al 2014, con la sigla Rai Educational. Gli anni Novanta, in particolare, sono segnati da grandi stravolgimenti tecnologici, determinati dalla rivoluzione di internet e dei supporti digitali, sempre più al centro delle nuove strategie di promozione culturale. Tali circostanze hanno inevitabilmente investito anche la RAI, sollecitata a ridiscutere il proprio ruolo pedagogico e sociale per cercare di rimanere al passo coi tempi. In tal senso Renato Parascandolo, direttore di Rai Educational dal 1998 al 2002, può essere annoverato tra i grandi riformatori dei modi di divulgazione del sapere in televisione. Giornalista di lungo corso, con esperienza diffusa in ambito radiotelevisivo, Parascandolo giungeva alla guida della struttura con una chiara visione sul nuovo ruolo che la televisione del servizio pubblico avrebbe dovuto interpretare per garantire, anche in funzione delle sfide del futuro, un progresso culturale diffuso. A dimostrazione di ciò, valga l'idea che gli ha consentito di allestire, già prima della sua nomina di direttore, il programma tv *MediaMente*, un innovativo format televisivo trasmesso su Raitre dal 1994 al 2002 con l'obiettivo di alfabetizzare gli italiani sulle questioni informatiche. Inoltre, durante gli anni in

⁷⁷ U. Gregoretti, *Il Lunedì dell'autore (Sadomasocauditel)*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, op. cit., p. 63.

cui Parascandolo diresse Rai Educational furono intrapresi una grande quantità di progetti che abbracciavano la quasi totalità delle discipline, spaziando dall'ambito umanistico a quello scientifico. Lo spirito enciclopedico che ha caratterizzato il suo mandato è dettagliatamente documentato all'interno di un volume edito dalla RAI, non destinato al commercio, dove sono elencate tutte le produzioni del suo quadriennio, con specificazione anche dei prodotti (Libri, CDrom, DVD) derivati da alcune trasmissioni televisive. Quest'opera è una sorta di grande catalogo che riepiloga le produzioni di Rai Educational e offre, al contempo, una interessante nota introduttiva redatta da Parascandolo. Il contenuto delle sue righe rappresenta un piccolo manifesto sulle possibili linee di ricerca pedagogico-educative che il mezzo televisivo del nuovo millennio dovrebbe intraprendere e su cui si è ritenuto di impostare il progetto editoriale della struttura. Volendo superare lo scarto tra cultura e mass media in modo tale da trarre un reale vantaggio dallo sviluppo tecnologico, Parascandolo pone come centrale il tema dell'intermedialità, che definisce «una sorta di “giostra” nella quale un *medium* rinvia agli altri, li alimenta e li promuove»⁷⁸. Ciò significa che gli autori «non progettano più *programmi televisivi*, bensì *opere per multi-media* che sfruttano non solo i diversi linguaggi, propri di ciascun mezzo di comunicazione, ma anche la loro interazione», al fine di garantire un risultato più completo in termini di approfondimento⁷⁹.

A partire dalla fine degli anni Sessanta Parascandolo, in qualità di giornalista, cura per la RAI numerosi programmi e inchieste. Risale a quel periodo il primo contatto con Gregoretti, sfociato poi in una più assidua frequentazione anche al di fuori della vita aziendale. Entrambi legati dalla convinzione che la tv rappresenti uno strumento fondamentale per la divulgazione culturale, le due personalità suggellano questa consuetudine di rapporti proprio all'interno di Rai Educational. È su impulso di Parascandolo, infatti, che Gregoretti, al termine degli anni Novanta, torna nuovamente a lavorare per l'ex DSE, incaricandosi di occuparsi della conduzione televisiva di uno stimolante programma sulla storia del design italiano. La trasmissione, intitolata *Lezioni di Design* e andata in onda nel corso del 1999, è ideata per introdurre il grande pubblico a questa disciplina, al fine di esplorarne i

⁷⁸ Nota introduttiva di Renato Parascandolo al volume *Rai Educational 1998-2002. Progetto editoriale, trasmissioni televisive, opere intermediali*, Roma, Rai Educational, 2002, p. 5.

⁷⁹ Ibidem.

suoi aspetti teorici e pratici, e spiegarne la sua influenza sul nostro ambiente e sulla nostra vita quotidiana. La decisione di realizzare un programma su tale argomento deriva quindi dalla crescente consapevolezza dell'importanza del design italiano nella società contemporanea.

Il progetto editoriale è curato da Stefano Casciani, Anna Maria Del Gatto e Maurizio Malabruzzi, che ne è anche regista. La conduzione delle puntate viene invece affidata a Gregoretti, che assume un importante ruolo anche nella fase di allestimento e di redazione⁸⁰. L'autore, da sempre molto ferrato negli studi storico-artistici, porta la sua sensibilità anche in un ambito che conosceva appena e le cui reminiscenze andavano rintracciate nella breve frequentazione della facoltà di architettura. Nonostante la poca dimestichezza con le questioni del design, Gregoretti manifesta da subito la capacità di guidare il programma e condividere con il pubblico il suo entusiasmo per l'argomento. Dopo uno studio serrato della materia, si dimostrerà in grado a trasmettere con un linguaggio facilmente accessibile i concetti principali e i punti teorici salienti.

La trasmissione è realizzata grazie ad un lavoro mastodontico che si conclude con l'edizione di oltre trenta puntate della durata di circa quaranta minuti l'una. Lo scopo degli autori è quello di offrire ai telespettatori un approfondimento serio e al contempo divertito sul design e sull'architettura moderna italiana, cioè affrontare i nuovi sviluppi di quella disciplina tanto amata dalle élite quanto sconosciuta al grande pubblico. La trasmissione, dunque, intende illustrarne la storia recente, nelle varie declinazioni, e presentarne i principali artefici, rivolgendo quindi lo sguardo alle applicazioni pratiche e al loro impatto nel contesto civile e urbano.

Nel corso delle puntate, *Lezioni di Design* si concentra su diversi aspetti del design, tra cui il design industriale, il design degli interni, il design dei prodotti, il design grafico. In particolare, ogni episodio affronta un argomento specifico e fornisce una panoramica delle teorie e una serie di esempi rilevanti. La trasmissione, in tal modo, ha quindi tentato di rendere il design fruibile a un pubblico ampio e variegato, spiegando i concetti in modo chiaro e utilizzando esempi pratici. Inoltre si è sempre cercato di fornire uno sguardo anche sul lavoro di esponenti famosi e sulle maggiori tendenze contemporanee. Oltre ai contenuti visivi e alle dissertazioni di Gregoretti,

⁸⁰ Ivi, p. 173

nello studio di *Lezioni di Design* sono apparsi alcuni dei designer e architetti più illustri, come Paolo Portoghesi, Sergio Pininfarina, Giorgetto Giugiaro, Ettore Sottsass, Lisa Ponti, Achille Bonito Oliva, Antonio Citterio, Cristina Morozzi. La presenza degli ospiti ha contribuito ad arricchire il programma con le loro esperienze, le loro prospettive e i loro apporti significativi.

Questo tipo di impostazione, in parte, è sembrato recuperare il modello collaudato da Piero Angela in *Quark*, strutturato attraverso pochi ma efficaci elementi: uno studio interattivo, servizi illustrativi, esempi pratici, interviste con ospiti. Per tale ragione *Lezioni di Design*, anche in virtù dello stile ironico del padrone di casa Gregoretti, può ritenersi una grande opportunità per il pubblico di comprendere meglio il ruolo del design nella vita quotidiana, evidenziando l'importanza della funzionalità, dell'estetica e dell'innovazione nella progettazione di oggetti e ambienti. Risulta quindi evidente la funzione informativa ed educativa di una serie che ha contribuito a incrementare sensibilmente la consapevolezza nei confronti di questa disciplina. A confermare la rilevanza del programma, d'altronde, è anche l'eccezionale conferimento del Compasso d'Oro, un prestigioso premio internazionale assegnato dall'ADI (Associazione per il Disegno Industriale) ai prodotti più significativi del design⁸¹.

Conclusa questa avventura, nel 2000 Parascandolo ha l'opportunità di coinvolgere nuovamente Gregoretti nei piani operativi di Rai Educational, anche se in una chiave totalmente differente. Il direttore, infatti, immagina di avviare la produzione di una serie di trasmissioni attraverso cui importanti autori televisivi della RAI potessero raccontare la propria carriera in un ampio excursus autobiografico, dando luogo a dei veri e propri "Meridiani televisivi". Tale idea nasce anche dalla decisione aziendale di incorporare all'interno di Rai Educational l'intera struttura della Teche Rai. Una circostanza senz'altro idonea per recuperare dall'immenso archivio audiovisivo materiali destinati all'oblio. Per sperimentare questa strada, ancor prima di Gregoretti, si era individuato il nome di un altro decano del giornalismo italiano come Sergio Zavoli. Con il ciclo *Sergio Zavoli. Diario di un cronista*, viene sviluppata una serie articolata in cinquantacinque appuntamenti della durata di circa trenta minuti ciascuno. Capitalizzando l'esperienza diretta di

⁸¹ *I premi ADI*, "L'Unità", 16 ottobre 2001.

un giornalista illustre come Zavoli, il racconto procede in prima persona, non solo per rivivere le tappe di una carriera interminabile, ma anche per mettere in risalto i momenti salienti della storia d'Italia del secondo dopoguerra. Nell'ottica del direttore, questa operazione di recupero dal *mare magnum* delle teche avrebbe permesso alle nuove generazioni di servirsi di uno strumento pratico e al contempo facilmente accessibile per rileggere la carriera dei profili selezionati. In tal modo Zavoli, attraverso una narrazione in prima persona, una specie di diario illustrato, presenta il materiale selezionato disegnando un itinerario storico, sociale e civile lungo più di mezzo secolo⁸².

Contestualmente al progetto di Zavoli, Parascandolo invita Gregoretti a sviluppare un programma dalle analoghe finalità. Intitolato *Questo è il mio paese*, l'autore allestisce un viaggio in quindici appuntamenti di un'ora l'uno che riassume la sua intera parentesi televisiva. Il programma appare sin da subito molto diverso da quello di Zavoli, pur abbracciando lo stesso arco temporale. Entrambi, infatti, possono essere considerati due pionieri della RAI, anche se si sono espressi in modi del tutto differenti. Se Zavoli mantiene un'impostazione squisitamente giornalistica, l'approccio di Gregoretti al mezzo televisivo, esplicitosi nelle forme più varie, è apparso sempre leggero e scanzonato, filtrato da un sottile umorismo applicato come lente d'osservazione non solo per raccontare il costume degli italiani, ma anche per allestire in modo originale una lunga serie di sceneggiati televisivi⁸³.

Questo è il mio paese, dunque, tende ad assomigliare a una navigazione irregolare all'interno della realtà italiana del secondo Novecento, sviluppando un percorso che ovviamente tiene conto del lavoro incessante e cospicuo svolto da Gregoretti durante la sua attività sul piccolo schermo. Nel corso delle puntate, dedicate a trasmissioni o argomenti ben definiti, Gregoretti presenta dei brevi spezzoni riepilogando le ragioni che lo hanno spinto ad osservare i fenomeni e i cambiamenti della società italiana da quel determinato punto di vista. L'intero ciclo, dunque, non ripercorre in alcun modo la storia ufficiale dell'Italia, ma tante piccole storie che raccontano con dolce ironia le grandezze e le miserie del nostro paese, andando a

⁸² *Rai Educational 1998-2002. Progetto editoriale, trasmissioni televisive, opere intermediali*, op. cit., p. 264.

⁸³ *Ibidem*.

costituire, al contempo, un ampio compendio sull'attività televisiva dell'autore⁸⁴. Non è un caso, dunque, che sia stato proprio questo uno degli ultimi lavori televisivi di Gregoretti. *Questo è il mio paese*, infatti, rappresenta l'ultimo tentativo di riavvolgere il nastro per ripercorrere tutta la strada fatta, cogliendo l'occasione anche per fare un bilancio professionale. Un modo non banale, "alla Gregoretti", per congedarsi da una professione vissuta sino all'ultimo con coraggio e con inguaribile umorismo.

⁸⁴ Ivi, p. 266.

PARTE II

IL CINEMA

Capitolo 5 Gli anni del boom (1961-1964)

5.a L'incontro con Alfredo Bini e l'esordio cinematografico con *I nuovi angeli*

È alla fine del maggio 1961 che la notizia inizia a circolare: Ugo Gregoretti è pronto a lasciare il programma televisivo *Controfagotto* per esordire nel mondo del cinema. L'opportunità per fare questo grande salto è offerta dal giornalista Mino Guerrini e dal produttore Alfredo Bini, già tra loro in accordi per un film di prossima produzione. Gregoretti era da tempo alla ricerca di un'occasione per debuttare sul grande schermo: tutta l'attività televisiva del primo periodo, d'altronde, è orientata verso uno stile più cinematografico che televisivo. Questo lo si può dedurre osservando alcuni aspetti che hanno caratterizzato i suoi lavori, come l'ampio uso di macchine da presa cinematografiche, la predilezione per ambienti esterni, l'adozione di una grammatica di ripresa che fa proprio un certo tipo di movimenti, di inquadrature, di situazioni che hanno molto più a che fare con la prassi filmica. L'ambizione di raggiungere questo mondo, dunque, non era motivata solo da un velleitario desiderio, ma era sorretta da una profonda e intima inclinazione verso tali registri. Ciò può dirsi evidente, ad esempio, nel documentario *La Sicilia del Gattopardo*, un prodotto che si distingue in modo netto – per contenuti, stile di regia, modalità di racconto e montaggio – dalle altre realizzazioni del periodo, come attestano i giudizi favorevoli ricevuti. La forma cinematografica, in ogni caso, non è emersa in modo casuale in quell'opera, ma trova i suoi elementi germinali nei prodotti composti a partire dalla seconda metà degli anni Cinquanta. Basti pensare alla rudimentale trovata nella rubrica *Semaforo* per realizzare la carrellata attraverso l'escamotage del trascinamento dell'operatore posto sulla spazzola di una scopa di paglia. Un'intuizione semplice, ma non priva di significato, che rivela molto della visione di un autore che sin dagli esordi di carriera individua nel linguaggio della settima arte la sua principale fonte di ispirazione¹.

¹ Gregoretti ha parlato del proprio desiderio di cimentarsi con il cinema in più occasioni; in particolare si rimanda a G. Fofi, F. Faldini (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, vol. 3, Bologna, Cineteca di Bologna, 2021, p. 234.

È attraverso l'emulazione di alcune soluzioni registiche ammirate nelle sale cinematografiche della Roma del dopoguerra che Gregoretti cerca di plasmare nel contesto ben più povero di quei primi esperimenti televisivi il proprio codice espressivo e il proprio mestiere. Pur trattandosi di un apprendistato da autodidatta, Gregoretti riesce a mettersi in mostra, facendosi notare non solo dal pubblico televisivo, ma anche da tutta una serie di professionisti dell'industria cinematografica. La buona prova nel documentario, successivamente confermata negli esiti della rubrica *Controfagotto*, in particolare con i servizi che Gregoretti stesso aveva confezionato e che davano la misura di una certa qualità autoriale, induce il produttore Alfredo Bini – lo stesso che aveva fatto esordire Pier Paolo Pasolini con *Accattone* (1961) – a coinvolgerlo in una produzione targata Arco-Galatea-Titanus². Anche se con un iter del tutto anomalo, si concretizza l'ipotesi per un suo passaggio dietro la macchina da presa. Quando l'8 luglio 1961 va in onda l'ultima puntata di *Controfagotto*, Gregoretti non è al suo solito posto e a sostituirlo c'è il volto gentile e aggraziato di Luisella Boni. È lei ad informare i telespettatori che l'ideatore della rubrica è assente «per altri impegni di lavoro». All'inizio di luglio, dopo essere stato incaricato ufficialmente da Bini, Gregoretti si reca in Sicilia per iniziare le riprese con Mino Guerrini, individuato quale regista per questo nuovo film che avrebbe dovuto intitolarsi *I nuovi angeli*³. A lui, infatti, si deve l'idea che anima l'operazione, ovvero un'acuta inchiesta giornalistica apparsa sulle colonne del settimanale “Tempo” e incentrata sulle problematiche delle giovani generazioni nell'Italia del boom economico⁴.

Guerrini e Gregoretti si conoscono sin dai tempi di *Semaforo* ed è proprio il primo a metterlo a conoscenza del progetto. Durante un incontro fortuito al Festival di Sanremo del 1961, anno in cui Gregoretti aveva confezionato il celebre servizio che inaugura il primo numero di *Controfagotto*, i due si raccontano i rispettivi progetti, fin quando Guerrini non rivela di un film in cantiere sui giovani del loro tempo,

² Sono questi gli anni degli esordi cinematografici che vedono protagonisti molti giovani registi italiani. Per una mappatura di quei debutti si veda L. Micciché, *La nuova ondata e la politica dei debutti: percorsi cinematografici*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 136-159; V. Buccheri, *Mappe per un debutto: profili e tendenze nel cinema degli esordienti*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, op. cit., pp. 160-170.

³ *Gli angeli del controfagotto*, “La Settimana Incom illustrata”, 9 luglio 1961, p. 22.

⁴ Vedi M. Guerrini, *I ventenni non sono pazzi*, “Tempo”, n. 48, 26 novembre 1960, pp. 20-30.

idea che piace e interessa molto Gregoretti che immediatamente espone alcune interessanti proposte⁵. Nel giro di breve, dunque, il giornalista riferisce dell'incontro al produttore, il quale si dichiara disponibile a coinvolgere Gregoretti anche per avere maggiori garanzie dal punto di vista registico. Bini, che non era nuovo ad una serie di iniziative coraggiose, aveva inizialmente pensato di far debuttare Guerrini per cercare di trasferire sullo schermo l'indagine di carattere sociologico che egli aveva sviluppato, mettendo insieme, quindi, una serie immagini che evocassero le domande cui si era cercato di rispondere: chi sono, cosa fanno, cosa vogliono e pensano i giovani ventenni del miracolo economico? Guerrini, però, essendo un giornalista della carta stampata incontra presto delle difficoltà nello sviluppo del progetto, ragion per cui Bini è persuaso dall'idea di includere nella lavorazione anche il giovane autore di *Controfagotto*.

Dopo alcuni incontri preliminari si giunge alla composizione di un soggetto di venti cartelle che in copertina reca la scritta: ««I nuovi angeli” di Mino Guerrini e Ugo Gregoretti»⁶. All'interno sono catalogati fatti ed episodi riferibili all'universo giovanile senza un preciso ordine, anzi palesando una certa sconnessione temporale e geografica. In sostanza quelli raccolti sono perlopiù spunti, ipotesi, linee di ricerca di un corpus di idee dal quale gli autori avrebbero potuto attingere senza seguire uno schema preconfezionato. È lo stesso Guerrini a spiegare: «Gregoretti ed io gireremo il film senza sceneggiatura, andremo per l'Italia, dalla Sicilia risaliremo la penisola e poi la ridiscenderemo fino a Roma: ci serviremo solo della traccia rappresentata dal soggetto, ma è probabile che qua e là incontreremo cose di cui non supponevamo neppure l'esistenza e quelle gireremo immediatamente»⁷. Nel definire la natura dell'opera, continua Guerrini: «Il nostro sarà un film inchiesta, un film del tutto libero»⁸. Ciò che è interessante di queste dichiarazioni è il continuo uso del plurale.

⁵ I. Cipriani, *Dalla televisione al cinema il regista di «Controfagotto»*, "Il Paese", 30 maggio 1961.

⁶ Ibidem. Nella medesima intervista emergono ulteriori elementi interessanti: inizialmente l'opera, strutturandosi come una inchiesta, avrebbe dovuto avvalersi di una introduzione e di una conclusione a cura di tre importanti personalità di quel periodo: un cattolico, padre Virginio Rotondi; uno psicanalista, Emilio Servadio; un artista comunista, Renato Guttuso; viene inoltre rivelato che il filo conduttore era inizialmente affidato a due giovani presi dalla strada e messi sulle tracce dei loro coetanei in una sorta di viaggio esplorativo. Come noto il progetto finale subì molteplici variazioni.

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

Siamo alla fine del maggio 1961 ed evidentemente l'opera è ancora concepita come uno sforzo congiunto a quattro mani. Tuttavia, al termine della lavorazione, è solo Gregoretti a vedersi attribuiti i meriti della regia. Il giornalista, infatti, si allontana progressivamente dal progetto iniziale, non solo per uno stile di vita definito dallo stesso Bini come «scapestrato», ma anche per una oggettiva difficoltà nel relazionarsi con la macchina da presa⁹. È probabile, infatti, che Guerrini abbia pensato di tirare in ballo Gregoretti perché sin dal principio non si sentiva nelle condizioni di dirigere il film, non avendo egli alcun tipo di esperienza e avvertendo il peso non indifferente delle responsabilità, cosa peraltro confermata dal direttore di fotografia Tonino Delli Colli, che racconta di aver avuto con lui un rapporto piuttosto complesso durante la fase iniziale delle riprese¹⁰. Questi elementi inevitabilmente spingono Bini ad affidarsi a Gregoretti, relegando Guerrini alla sola esplorazione degli ambienti e delle situazioni. La scelta di puntare sul giovane autore televisivo avrebbe senz'altro assicurato una maggiore professionalità durante la lavorazione, garantendo il rispetto dei tempi e rassicurando, oltre a Delli Colli, anche gli altri tecnici di rango coinvolti, come il montatore Nino Baragli. In quei mesi intensi di lavorazione Gregoretti mette in piedi un film-inchiesta sulla gioventù italiana del boom economico. L'opera, tuttavia, non segue il modello del coevo documentario *Cronaca di una estate* (*Chronique d'un été*, 1961) di Jean Rouch e Edgar Morin, il quale pur palesando severe pretese in senso sociologico, finiva con l'offrire un ritratto della realtà francese assai vago e prudente¹¹. *I nuovi angeli*, al contrario, trova un più preciso riferimento in alcune idee elaborate da Cesare Zavattini, teorico del cosiddetto pedinamento, che miravano a cogliere la realtà in flagrante, nel suo divenire¹². Non è un caso, infatti, che questo film di Gregoretti, sia pur involontariamente, recuperi un progetto naufragato dello stesso Zavattini che avrebbe dovuto intitolarsi *Italia mia*, e che riaggiorni la formula giornalistica espressa nel film *L'amore in città* (1953), promosso sempre dallo scrittore luzzarese, ma destinato ad un successo modesto anche per la diversità dei

⁹ G. Fofi, F. Faldini (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit., p. 235.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Cfr. *I nuovi angeli*, "Gazzetta del Popolo", 15 febbraio 1962, p. 7.

¹² Per un approfondimento sull'estetica zavattiniana si rimanda a D. Angelucci, *Estetica e cinema*, Bologna, Il Mulino, 2009.

registi coinvolti¹³. Tra l'altro la sua uscita nelle sale è più o meno contestuale a *Le italiane e l'amore* (1961), un film collettivo in undici episodi commissionato da Zavattini e tratto dai fatti reali che emergono nelle lettere raccolte da Gabriella Parca nel libro *Le italiane si confessano*¹⁴.

Gregoretti porta ne *I nuovi angeli* la sua esperienza di autore televisivo cercando di elaborare una continuità di discorso, un comune denominatore tra i due linguaggi che dimostri come tra cinema e televisione non esista – al contrario di quello che si è sempre creduto – un divario insanabile. Egli costruisce l'opera attraverso le sue qualità di osservatore del costume, appropriandosi di una freschezza di stile che si rifà in modo eloquente al linguaggio cinematografico. In questo grande affresco egli cerca di cogliere tutti i fermenti sotterranei di un fenomeno eccezionale, ovvero l'affermazione di una nuova generazione di uomini e donne. Siamo di fronte ad un viaggio nel costume e nella mentalità dei giovani italiani, in cui il tema generazionale è scelto come canone interpretativo della realtà. Una realtà che si vuole rappresentare in modo oggettivo e problematico, come dimostra la scelta di selezionare attori presi dalla vita, tenendo conto delle trasformazioni determinate dal miracolo economico e dalla congiuntura.

Il film è costituito da sette episodi, preceduti da un prologo, che ha funzione introduttiva, una sorta di invito alla riflessione su quanto si vedrà, e che soprattutto sottolinea come le situazioni possono essere molto differenti da come le si immaginano. L'opera, infatti, si apre con una coppia sorpresa in atteggiamenti amorosi all'interno di un'automobile presa d'assalto da presunti delinquenti e violentatori. La voce narrante – dello stesso Gregoretti – spiega invece che questi altri non sono che una turba di «teddy-boy della morale», intenti a impartire una «lezione correttiva», a suon di botte e colpi di pennellate di vernice nera, ai due malcapitati. Dopo un impatto iniziale piuttosto irruento, Gregoretti abbandona il

¹³ A. Solmi, *I nuovi angeli dell'Italia 1961*, "Oggi", 15 febbraio 1962.

¹⁴ Per un confronto tra i due film si veda M. Verdone, "*Le italiane e l'amore*" e "*I nuovi angeli*", "Bianco e Nero", a XXIII, n. 2, febbraio 1962, pp. 54-57. In particolare il critico osserva: «La superiorità del film di Gregoretti, rispetto a taluni sketches di *Le italiana e l'amore*, è nella necessità morale di voler dire quello che è riuscito a esprimere. Il suo discorso, condotto sull'uomo, è tutto spontaneo e necessario – anche se vi sono sbandamenti ed estremismi cui avremmo volentieri rinunciato [...]. Nelle *Italiane e l'amore* vi sono discorsi – *L'infedeltà coniugale*, *L'educazione sessuale dei figli* – che in fondo non sono necessari; o che, pur potendolo, non sono diventati tali. [...] Nei *Nuovi angeli* formula e forma si fondono agevolmente».

tono aggressivo e ne adotta uno più pacato, limitandosi a esporre certe situazioni, certi tipi umani, certi ambienti. Il film parte da alcune piccole situazioni della vita siciliana, dominata da feroci gelosie familiari, dove onore e amore sono due sentimenti intercambiabili e i fidanzamenti devono superare un lungo e complesso cerimoniale. I giovani, osservati da vari punti di vista, sono al centro di una indagine il cui sottofondo umoristico non ci fa comunque perdere di vista la loro condizione umana. Il ballo per soli uomini – già visto in *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi – è una immagine efficace, così come graffiante è la ricerca di avventura dei giovani maschi con la donna di malaffare, che però è repressa tra le proteste delle madri.

L'autore non abbandona ancora il mezzogiorno e rivolge il proprio sguardo al gallismo della Napoli dei giovani annoiati, intenti ad attirare su uno yacht alcune modeste ragazze, che però ricordano come l'onore non sia sempre in vendita¹⁵. Dal sud si passa in Toscana, dove si assiste alla storia di un mezzadro che è costretto ad abbandonare la campagna perché i figli non vogliono lavorarla e qui fa capolino il problema sociale, che torna vivo, poco dopo, con un ultimo affaccio in Trinacria, nella storia del giovane sposo che, volendo un buon posto di lavoro, si mette alla ricerca di una raccomandazione che tuttavia si rivelerà vana di fronte al disumano esame psicotecnico richiesto per accedere allo stabilimento della Montecatini sorto in provincia di Agrigento. Questo delicato momento offre comunque l'occasione per sviluppare una critica sociale che, come vedremo, nella seconda parte del film si fa più scoperta e premeditata.

Successivamente ci si sposta su una spiaggia dell'Adriatico, dove questa volta sono le ragazze a insidiare i giovani, lodando le loro qualità fisiche e cercando di trascinarli in fugaci avventure amorose. Suggestivo l'apologo della straniera che dà la caccia ai nominativi di un elenco di «puttani» autoctoni fornitole da una conterranea. L'avanzata verso il nord s'imbatte prima in una fiaccolata di giovani

¹⁵ Sono piuttosto evidenti, in questo episodio, le assonanze con il coevo *Leoni al sole* (1961) di Vittorio Caprioli e col relativo soggetto di Raffaele La Capria, in quanto entrambe le opere sembrano mettere in luce la vivace gioventù napoletana degli anni Sessanta e le dinamiche di genere che caratterizzano il rapporto tra i giovani. Sia Gregoretti che La Capria, e con esso Caprioli, esplorano il tema della mascolinità e della seduzione, spesso in modo ironico e critico. Questo aspetto evidenzia la capacità comune di cogliere elementi rilevanti della società italiana dell'epoca e di trasporli in opere che riflettono la complessità delle relazioni umane.

lombardi dell'Acli (associazioni cristiane lavoratori italiani) che intonano inni religiosi, e poi approda alla fabbrica di automobili milanesi della Innocenti, svelando il ritmo della catena di montaggio di stampo fordista che scorre inesorabile, non concede tregua, e nei suoi risvolti più grotteschi è in grado di evocare persino il ricordo chapliniano di *Tempi moderni* (*Modern Times*, 1936). Ma in queste immagini si avverte anche tutto il peso che Ermanno Olmi aveva tentato di descrivere con *Il posto* (1961), affrontando vicende umane dilaniate dal diabolico dilemma che divide fra libertà morale e libertà economica. In questo efficace ritratto trova posto una serie di soggetti ancora un po' timorosi nei confronti dell'opinione dei padroni, ma desiderosi di cambiar vita, di fare un salto di classe, diventando magari impiegati grazie al sacrificio degli studi serali. È in questo anelito di mutar forma, di aspirare anch'egli al colletto bianco, che l'operaio manifesta tutta la propria alienazione. Queste storture sociali, determinate del sistema neocapitalistico, con particolare riferimento alle dinamiche della fabbrica, saranno temi importanti nella carriera cinematografica di Gregoretti tanto da essere ripresi e sviluppati nelle opere successive. In ogni caso il lungo segmento, oltre a suggerire in modo evidente l'interesse del regista per argomenti di ordine socio-politico, è girato senza veli e finzioni di sorta, ben strutturato anche dal punto di vista delle tecniche di ripresa.

I deliri suscitati dalla società dei consumi sono ben tratteggiati anche nell'episodio finale che si svolge all'interno di un rifugio antiatomico fatto costruire da un magnate romano nel sottosuolo della propria villa¹⁶. Durante una festa organizzata alla presenza di ricchi signori che si lasciano andare al ritmo di incalzanti musiche, il figlio del proprietario conduce nel bunker una sua coetanea. Sono due giovani malinconici che non hanno voluto partecipare al divertimento dei genitori ai piani superiori, preferendo mettersi al riparo in quel luogo isolato, ma comunque fornito di tutti i comfort. Il film termina con i due ragazzi che assistono alla visione su un piccolo televisore del film-inchiesta che si sta concludendo: *I nuovi angeli* di Ugo Gregoretti. «Le solite sciocchezze sul nostro conto», commenta il ragazzo, avanzando una *boutade* che – anche se ostentatamente modesta – restituisce

¹⁶ Negli anni Sessanta, con il progredire della guerra fredda, si faceva sempre più concreto il pericolo di un allarme nucleare, tanto che in Italia furono molteplici i casi in cui le persone abbienti provvidero a realizzare dei bunker antiatomici nei pressi delle loro abitazioni.

un'indicazione sui propositi del regista, intento ad attenuare i sospetti che influenzano negativamente il giudizio sui giovani, e che concede una ironica chiosa finale per sottolineare la propria origine televisiva¹⁷.

Questo film, nel complesso, isola alcune zone geografiche e “psicologiche” dell'Italia, tentando di mostrare le espressioni umane più curiose, più imprevedute, più sconcertanti: il sesso, anzitutto, che viene affrontato in modo diffuso nel corso della pellicola. Ma oltre al tema dell'amore vengono individuati altri grandi problemi che investono le giovani generazioni: la grave arretratezza sociale della Sicilia, una terra di depressione morale e civile, tagliata fuori dal progresso e ancora ferma in una visione di stampo feudale; la crisi delle campagne toscane, con il relativo inurbamento; la condizione degli operai nelle grandi fabbriche del nord industrializzato e maniaco dei tempi di produzione. I “nuovi angeli”, dunque, sono quella generazione di giovani che si trova ad affrontare i fermenti di una congiuntura fatta non solo di “miracoli”, ma anche di “equivoci” economici, e che rende manifeste tutte le debolezze della società di fronte alle grandi e repentine trasformazioni del tempo.

La lente di Gregoretti tenta il più possibile di riprendere una realtà autentica, senza che vi siano apposti i filtri deformanti della parodia. È infatti palese, nel film, una rinuncia piuttosto programmatica ad ogni intervento sulla materia, salvo in rari casi dove si compone una rappresentazione graffiante che talvolta sfocia nel grottesco. Come ha notato Enrico Emanuelli: «egli non vuole scoprire le cause o mostrare le conseguenze di determinate situazioni della nostra vita nazionale, ma desidera soltanto individuarle facendo poi affidamento sull'intelligenza e sulla sensibilità dello spettatore»¹⁸.

In questa pellicola, costruita giorno per giorno e senza una sceneggiatura vera e propria, si compie dunque un viaggio attraverso la nazione che viene espresso anche con l'assorbimento di alcuni dei mondi narrativi del migliore recente cinema, da Fellini a Visconti, da Germi a Lattuada, senza però che questa tendenza al racconto prenda mai il sopravvento, sostituendosi a quella immediatezza che il regista

¹⁷ Cfr. A. Farassino, U. De Berti, *Le invenzioni: dalla tecnica allo stile*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, op. cit., p. 390.

¹⁸ E. Emanuelli, *Un nuovo angelo*, “La Stampa”, 16 febbraio 1962.

intende preservare con stacchi molto netti.¹⁹ In questo modo il lungometraggio, arricchito anche dal funzionale commento musicale di Piero Umiliani, si distingue anche per una certa novità delle osservazioni, per l'autenticità dell'esposizione, per il ritmo del montaggio, suggerendo anche la possibilità di percorrere con nuovi generi strade alternative rispetto agli schemi tradizionali del film d'invenzione²⁰. La pellicola, pur richiamandosi alle trascorse esperienze televisive, è a tutti gli effetti un saggio squisitamente cinematografico, ragion per cui questa prova spingerà Gregoretti verso la carriera di cineasta. Un'altra spia circa la compiutezza cinematografica di tale opera è la circolazione che ebbe nelle rassegne internazionali, dalla vicina Francia, che la seleziona alla prima edizione della Semaine de la critique a Cannes, al London Film Festival nella capitale britannica²¹, sino a giungere oltreoceano nel 1963 per il First New York Film Festival. Bini, che aveva creduto fortemente in questo progetto, vincendo peraltro la propria scommessa, ormai persuaso dalle capacità del giovane esordiente decide di coinvolgerlo anche in una produzione successiva.

5.b L'esperienza di *Ro.Go.Pa.G.*: una graffiante satira sulla società dei consumi nell'episodio *Il pollo ruspante*

Dopo l'affermazione inaspettata de *I nuovi angeli*, confermata dal discreto successo di botteghino e di critica, Alfredo Bini, in ragione del contratto professionale ancora in essere, decide di proporre a Gregoretti una nuova collaborazione²². Nel 1962 prende corpo il progetto di *Ro.Go.Pa.G.*, un lungometraggio collettivo al quale partecipano, oltre a Gregoretti, Roberto Rossellini, Jean-Luc Godard e Pier Paolo

¹⁹ È presente ne *I nuovi angeli* una lieve, ma comunque riconoscibile, influenza di questi registi. È infatti probabile che all'epoca delle riprese Gregoretti avesse visto una serie di film usciti nel 1960 come *La dolce vita* di Federico Fellini, *Rocco e i suoi fratelli* di Luchino Visconti, *Divorzio all'italiana* di Pietro Germi, *Dolci inganni* di Alberto Lattuada.

²⁰ Durante una lezione di cinema tenuta al Bari Film Fest nel 2014, Gregoretti, in riferimento alla realizzazione del film, espone una interessante «teoria dell'improvvisazione», che appunto riguarda la modalità estemporanea con cui fu realizzato il film, avanzando per certi versi una posizione teorica provocatoria per un ipotetico filone basato sull'assenza di regole nella composizione della sceneggiatura, si veda dal minuto 00:13:24 al link <<https://www.youtube.com/watch?v=PAwhj-oXTt8&t=2413s>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

²¹ Per gli estratti delle positive recensioni britanniche del film, cfr. CF 3671, u. cons 309, *I nuovi angeli*, *Successo de "I nuovi angeli" a Londra*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

²² A. Bini, *Hotel Pasolini. Un'autobiografia dietro le quinte del cinema italiano*, a cura di S. Isola, G. Simonelli, Milano, Il Saggiatore, 2018, p. 61.

Pasolini. Le sillabe iniziali dei loro cognomi offrono lo spunto per lo stravagante titolo, che da provvisorio – scelto da Bini per sbrigare le pratiche burocratiche durante la lavorazione – diverrà poi definitivo, prima delle annose vicende giudiziarie che colpiscono il film. Il lungometraggio, uscito nelle sale nel febbraio 1963, è frutto di una coproduzione tra Italia e Francia, rispettivamente rappresentate da Arco Film, Cineriz e Société Cinématographique Lyre²³.

Pur presentandosi come un'opera alquanto diseguale, sia a livello stilistico che interpretativo, il film, nel suo insieme, non appare come una ricostruzione bozzettistica, come spesso accade nei film a episodi, ma compie una lettura originale e sfaccettata sulla condizione psicologica e sociale di quel tempo, tutta tesa al progresso scientifico, all'automatismo, all'evoluzione industriale. Con questo progetto, nato da un'idea di Rossellini, si è voluta registrare l'impossibilità dell'uomo di liberarsi dalla sua atavica inclinazione al conformismo, vittima di un sistema che vuole domarlo con metodi più scaltri e razionali, aprendo quindi il campo ad una serie di speculazioni sulle cosiddette relazioni umane e sul lavaggio dei cervelli²⁴. Si affronta da diversi punti di vista il condizionamento psicologico dell'uomo contemporaneo, alienato da persuasori occulti, da deliri collettivi del costume, da anomalie psichiche causate da esplosioni atomiche e da anacronismi sociali. Il film, quindi, intende illustrare le disarmonie che scaturiscono da una condizione ambientale eccessivamente organizzata e spersonalizzata.

L'episodio firmato da Gregoretti, intitolato *Il pollo ruspante*²⁵, vede come protagonisti di una tagliente satira sul consumismo Ugo Tognazzi e Lisa Gastoni²⁶. Traendo ispirazione da Vance Packard e dalla sua opera *I persuasori occulti* (*The Hidden Persuaders*, 1957)²⁷, dipinge con ironia dissacrante il piccolo borghese

²³ L'iter burocratico relativo agli accordi di coproduzione è ricostruibile attraverso CF 4165, u. cons. 382, *Le più belle truffe del mondo*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Inizialmente l'episodio di Gregoretti recava il titolo *Ad alto livello*, cfr. CF 4065, u. cons 363, *Ro.Go.Pa.G.*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

²⁶ Sull'episodio e sul ruolo di Tognazzi si rimanda E. Mosconi, *Sinfonie della roba nella commedia italiana. Ugo Tognazzi e Il pollo ruspante* in D. Bruni, M. Cinquegrani (a cura di), *Grandi magazzini. Il cinema italiano e l'immaginario dei consumi*, Marsilio, Venezia 2023 (in corso di stampa).

²⁷ *I persuasori occulti* è un saggio del 1957 del sociologo statunitense Vance Packard che presenta un'acuta indagine sulle pratiche pubblicitarie e di marketing dell'epoca e rappresenta uno dei primi testi critici sulla pubblicità di massa e il suo impatto sulla società.

italiano, il signor Togni²⁸, ossessionato dalle pubblicità che lo obbligano perentoriamente ad acquistare una quantità di beni, utili e meno utili. Il consumatore medio viene presentato nella sua inarrestabile marcia di adeguamento ai mutevoli standard di vita; il profilo tratteggiato da Gregoretti, con moglie e due bambini al seguito, rincorre il perpetuo rinnovamento dei prodotti: prima il televisore, poi l'automobile, e infine il sogno del cottage vista lago suggerito dall'invitante pubblicità edilizia. È proprio quest'ultima la ragione che spinge la famiglia Togni a intraprendere una gita fuori porta per visionare i lotti di terreno di un nuovo complesso residenziale.

Durante il viaggio Gregoretti affila le lame della satira nella sequenza girata all'interno dell'autogrill Pavesi di Fiorenzuola d'Arda, dove viene svelato il perverso meccanismo delle proiezioni subliminali, della coercizione dell'inconscio, della pubblicità psicologica che imbriglia l'uomo moderno del miracolo economico²⁹. Questi aspetti emergono a partire dal percorso che si è costretti a fare all'interno della struttura, imbattendosi in scaffalature piene di beni per lo più inutili, ma che comunque attirano l'attenzione e inducono all'acquisto, e sono mostrati con tutta la loro carica polemica nel ristorante, dove anche il menù segue rigide combinazioni prestabilite secondo la logica americana. Quando il signor Togni chiede se il pollo servito sia ruspante o di allevamento si comprende appieno il significato del titolo dell'episodio. Inevitabilmente la signorina addetta all'ordinazione replica che il pollo è di allevamento, dando l'assist al protagonista per spiegare al figlio, interpretato da Ricky Tognazzi, la differenza tra le due varianti. "Ruspante" è il pollo cresciuto in libertà, all'aria aperta, nutrito con mangimi genuini e che per questo si contrappone al suo omologo, che vive in regime di allevamento, svegliato, nutrito e spennato secondo un iter regolatissimo che segue i ritmi estenuanti del ciclo di produzione. Gregoretti, attraverso un sagace parallelismo, accosta il pollo "da batteria" all'individuo della società dei consumi, inesorabilmente diretto verso una omologazione senza via d'uscita. Si comprende, dunque, come l'episodio voglia anche rappresentare una umoristica metafora: il

²⁸ Un cognome interessante, che può senz'altro derivare dall'abbreviazione di Tognazzi, ma anche da un'allusione, neanche troppo velata, all'allora Ministro dell'industria e del commercio Giuseppe Togni.

²⁹ A tal proposito si veda anche S. Colafranceschi, *Luoghi di consumo e identità nel boom economico italiano*, in M. De Castris, *Cibo e società. Una relazione da esplorare*, op. cit., pp. 172-173.

pollo ruspante è il simbolo di quella libertà economica individuale che la società italiana del dopoguerra si avvia a perdere³⁰. Gregoretti vuole mostrare come l'uomo degli anni Sessanta assomigli al pollo da batteria che risponde ad un volere superiore, in cambio di una esistenza solo apparentemente comoda, ma che in realtà è monotona e dalle brevi aspettative di vita. Il pollo ruspante è sparito dall'orizzonte, sostituito dai polli che fanno tutto a comando, diventando insipidi e senza qualità. Allo stesso modo si comportano gli individui, omologati di fronte al falso idolo del miracolo economico, di cui industriali e agenti pubblicitari sono gli officianti. A riprova di ciò, si veda la conclusione emblematica della sequenza dove tutti i commensali del ristorante si trasformano, come in una comica grottesca, in polli da allevamento, ben ordinati nei loro tavoli.

Ripreso il viaggio, la famiglia raggiunge i terreni di un prossimo complesso residenziale nel pieno della campagna brianzola, segnalato da un cartello pubblicitario su cui trionfa la scritta "La Svizzera dei Lombardi". La visione di quei lotti si rivelerà tuttavia una pura illusione. L'idea di potersi costruire la casa vista lago, infatti, tramonta non appena vengono dichiarati i folli prezzi di vendita che obbligherebbero la famiglia a intraprendere una via irta di cambiali. A dissuadere dall'acquisto del terreno è anche l'atteggiamento arrogante dell'intermediario, che prima distrugge rabbiosamente un campo di cavoli coltivato di nascosto dal guardiano meridionale e, successivamente, con cinismo imprenditoriale, non risparmia le proprie battute di fronte all'imbarazzo della coppia meneghina costretta ad ammettere di non avere disponibili i milioni per pagare in contanti la cifra richiesta. Il signor Togni, ovvero il lombardo che vuole essere "all'altezza", viene descritto in modo pungente e palesa nel finale tutta la sua insofferenza, determinata da un disagio interiore che lo divide tra il desiderio di allinearsi alle comodità moderne e l'istintiva reazione ai condizionamenti imposti dalla società dei consumi. Il rigurgito di autocoscienza, già emerso nelle lodi del pollo ruspante, si sfalda tuttavia nell'epilogo: terminata la visita e ormai ripresa la strada di casa, il protagonista si esibisce in una guida nevrotica fatta di sorpassi spericolati che si concluderà in tragedia. Un esito cupo, uno sbalzo improvviso che rompe la

³⁰ Cfr. B. Di Marino, *Esterno/interno giorno. Spazio urbano, design d'interni e immagine pubblicitaria*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, op. cit., p. 273.

trattazione umoristica condotta sul costume dell'epoca con tono estroso e aggressivo, ma non privo di una velata simpatia verso le vittime. Un finale che lascia spazio anche a due considerazioni: la prima, che lo stesso protagonista non aveva ancora realizzato di essere lui stesso un tipico pollo da allevamento, sollecitato, governato, imprigionato dal sofisticato meccanismo neocapitalistico; la seconda, che questo suo rifiuto all'adeguamento è comunque pagato con la vita, quasi a voler sottintendere che non è possibile fuggire dal condizionamento che il miracolo economico ha imposto come una nuova religione agli italiani. A dimostrazione di come tale apologo si possa inserire all'interno del genere della cosiddetta commedia all'italiana, valga l'osservazione di Enrico Giacobelli nel tentare un accostamento con *Il sorpasso* (1962) di Dino Risi, che di poco lo precede; due soggetti all'apparenza distanti, ma in fondo collegati, come spiega il critico: «L'episodio avrebbe potuto intitolarsi anch'esso *Il sorpasso*: ne è una versione tascabile, una sintesi quasi astratta nella sua estrema concretezza»³¹.

Di grande efficacia è l'idea di composizione dell'episodio, che prevede di intervallare alla vicenda gli stralci di una conferenza – ovviamente d'invenzione – presieduta da un certo professor Pizzorno, celebre studioso di sociologia³². Questo grottesco personaggio è chiamato a relazionare a una ristretta platea di capitani d'industria e tecnici di pubblicità sulle «nuove prospettive offerte dall'io segreto del consumatore medio», chiarendo dunque quali sono le strategie per intervenire a livello del subconscio per indurre gli individui a cedere di fronte alle tentazioni del mercato. Nel prendere la parola, il noto studioso deve però ricorrere a un apparecchio elettronico per amplificare la propria voce: come se fosse laringectomizzato, il soggetto comunica con l'ausilio di un laringofono appoggiato alla gola che fa emettere suoni metallici, dalla cadenza robotica, rendendo l'oratore del tutto disumanizzato nella sua fredda e cinica disamina dalle cui considerazioni puntualmente si materializzano le scene di vita ordinaria della famigliola borghese capeggiata da Tognazzi.

³¹ E. Giacobelli, *La commedia all'italiana*, op.cit., p. 55.

³² Il riferimento al sociologo italiano Alessandro Pizzorno è esplicito. Nel film il personaggio è interpretato da Luciano Ceccotti, attore non professionista e non accreditato, ma comunque noto negli ambienti di Cinecittà per la sua attività di fiorista nei vari set cinematografici attraverso l'azienda di proprietà Cinefloor.

Una volta terminati e montati i vari episodi³³, la pellicola passa in censura senza particolari problemi, ricevendo il nulla osta con il solo divieto ai minori di 18 anni. Il film viene presentato in prima mondiale a Milano ed ha una circolazione piuttosto ridotta, come racconta il produttore Bini, a causa del sequestro ordinato dalla Procura della Repubblica di Roma nei confronti dell'episodio *La ricotta* di Pier Paolo Pasolini, ritenuto scandaloso nella rappresentazione della Passione di Cristo e per questo meritevole dell'accusa di vilipendio alla religione di stato³⁴. In quel frangente Bini, evitando scelte di puro interesse commerciale, decide di ritirare il film dalla circolazione. Dopo una lunga e travagliata vicenda giudiziaria, terminata con la condanna di Pasolini a quattro mesi di reclusione, e dopo le modifiche ordinate dalla sentenza, la pellicola torna nelle sale nel dicembre 1963 con il nuovo titolo *Laviamoci il cervello* ottenendo però modesti incassi³⁵. I ritardi per il rilascio dei permessi alla diffusione impediscono lo sfruttamento delle programmazioni autunnali già fissate, compromettendo anche la distribuzione, interdetta persino in Francia, tanto da far saltare l'accordo di coproduzione. Dal punto di vista economico l'operazione si rivela un totale fallimento³⁶.

In ogni caso il film, sin dalla sua prima circolazione, è accolto da giudizi contrastanti. Alla luce dei commenti tutt'altro che benevoli rivolti dalla critica a *Illibatezza*, il segmento di Rossellini, e a *Il nuovo mondo* di Godard, giudicati il primo una prova troppo superficiale, il secondo un racconto eccessivamente concettuale, Gregoretti può sentirsi gratificato dal generale apprezzamento rivolto al suo episodio.

³³ In Appendice 3 è possibile consultare la sceneggiatura dell'episodio. Facendo un confronto tra essa e il film è possibile notare lo slittamento di alcune sequenze, talvolta anticipate, talaltra anteposte rispetto a quanto indicato sul dattiloscritto.

³⁴ A. Bini, *Hotel Pasolini. Un'autobiografia dietro le quinte del cinema italiano*, op. cit., p. 63.

³⁵ Cfr. CF 4065, u. cons 363, *Ro.Go.Pa.G.*, *Sentenza Corte di Appello*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

³⁶ Ivi, p. 67.

5.c Un caso di coproduzione internazionale nel film collettivo *Le più belle truffe del mondo*

L'intreccio di traiettorie tra Rossellini, Godard e Gregoretti non è legato esclusivamente a *Ro.Go.Pa.G.*, ma risale ad un curioso fatto accaduto nel maggio del 1962, determinante per il coinvolgimento del giovane regista italiano in un nuovo progetto cinematografico. In quel mese Gregoretti si trova a Cannes per assistere alla proiezione del suo *I nuovi angeli*, selezionato nel programma della Semaine de la critique, una nuova sezione del festival. Nella medesima occasione il film collettivo *Boccaccio '70* (Luchino Visconti, Federico Fellini, Vittorio De Sica, Mario Monicelli, 1962) è scelto per inaugurare fuori concorso la manifestazione. In occasione della proiezione gli organizzatori, senza alcun preavviso, decidono di operare deliberatamente il taglio dell'ultimo episodio, quello diretto da Monicelli intitolato *Renzo e Luciana*, motivando la decisione con la scusa dell'eccessiva lunghezza del film³⁷. Una volta giunta la notizia in Italia, l'Anac (Associazione Nazionale Autori Cinematografici), per replicare a questo gesto ritenuto oltraggioso, invita i registi italiani presenti a Cannes a boicottare tutte le iniziative della rassegna. Anche Gregoretti, quindi, pur non essendo ancora socio dell'Anac, decide di adeguarsi alla disposizione, come d'altro canto gli suggerisce Rossellini, convenuto per presentare al pubblico proprio *I nuovi angeli*. Non potendo assolvere il proprio compito, il grande Maestro del Neorealismo affida l'incarico a un giovanissimo Jean-Luc Godard³⁸. Questa rapida conoscenza che il cineasta francese fa di Gregoretti, poi sfociata nella collaborazione professionale in *Ro.Go.Pa.G.*, lo induce nel luglio di quell'anno a indirizzare al collega il seguente telegramma: «Cher ami je tourne un sketch pour un producteur qui admire beacoup J nuovi angeli STOP nous serions tres desireux tous les deux que vous fassiez un

³⁷ L'episodio è riferito dallo stesso autore in M. Monicelli, *La commedia umana. Conversazioni con Sebastiano Mondadori*, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 225-227.

³⁸ Il regista riferisce l'episodio in U. Gregoretti, *Io e l'ANAC*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., pp. 104-105. Sempre in questa sede Gregoretti racconta di come l'Anac, al tempo, fosse molto selettiva nell'ammissione dei propri soci e che lui stesso fu costretto a subire una lunga anticamera, terminata proprio dopo i fatti di Cannes. Nell'Appendice 1, Tab.2 è possibile trovare la richiesta d'iscrizione inoltrata all'Anac da Gregoretti con l'appoggio dei colleghi Francesco Rosi, Roberto Rossellini e Luigi Zampa.

autre sketch de ce film consacre aux plus belles escroqueries dans le monde STOP veuillez me dire si le projet vous interesse amities»³⁹.

Questo documento è senz'altro importante perché testimonia la modalità attraverso cui Gregoretti viene coinvolto ne *Le più belle truffe del mondo* (*Les plus belles escroqueries du monde*), un film collettivo in cinque episodi ideato nel 1962, realizzato e prodotto nel corso del 1963, e infine distribuito nelle sale cinematografiche nel 1964. Il dispaccio restituisce inoltre un'immagine nitida del clima di amicizia e collaborazione che ha animato le relazioni tra gli intellettuali francesi e italiani di quel periodo. In questo senso esso rappresenta una evidente dimostrazione di come il cinema abbia di fatto incentivato uno scambio continuo – di idee, di registi, di attori, di risorse – tra i due Paesi, anche in virtù di un'intesa che persiste dalla lontana epoca del muto, dove le interazioni erano peraltro favorite dall'assenza del problema linguistico, e che formalmente si consacra nel secondo dopoguerra quando, il 29 ottobre 1946, vengono siglati a Parigi, in presenza dei rappresentanti dei rispettivi apparati cinematografici nazionali, gli accordi di coproduzione⁴⁰.

Il progetto de *Le più belle truffe del mondo* nasce in Francia e il produttore che Godard menziona nella sua missiva è il poliedrico Pierre Roustang, anche sceneggiatore e regista, il quale per le truffe del suo film pensa di ispirarsi a fatti realmente accaduti. In un'intervista rilasciata al quotidiano francese "Combat" dichiara: «avant de sélectionner les cinq faits divers réels qui servent de base aux scénarios, nous avons examiné des centaines d'escroqueries. L'imagination dont font preuve les auteurs est stupéfiante»⁴¹. Non è un caso che il film, nella versione francese, si apra con un cartello alquanto emblematico: «Ces histoires sont authentiques. Toute ressemblance avec des événements ou des personnages ayant existé n'est pas fortuite».

³⁹ Il telegramma originale è custodito presso l'Archivio del Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo. La riproduzione è rintracciabile nell'Appendice 1, Tab.3.

⁴⁰ Per uno sguardo approfondito sulle relazioni cinematografiche tra Italia e Francia si veda J. Gili, A. Tassone (a cura di), *Parigi-Roma. 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, Milano, Editrice Il Castoro, 1995.

⁴¹ R. Quinson, *Godard, Chabrol, Gregoretti et Polanski réalisent un film a sketches sur l'escroquerie*, "Combat", 19 marzo 1963.

Prima di individuare i soggetti e le ambientazioni, Roustang si mette alla ricerca dei possibili registi da coinvolgere nel progetto. In primo luogo riesce ad accaparrarsi la partecipazione di due emergenti registi suoi connazionali, Claude Chabrol e, ovviamente, Jean-Luc Godard, i quali sono incaricati di occuparsi della trasposizione di due truffe rispettivamente ambientate a Parigi e a Marrakech. Dato che nelle intenzioni dell'opera il tema della truffa deve essere affrontato su scala internazionale, è per la Francia del tutto naturale cercare il coinvolgimento dell'Italia. Godard, quindi, fa da tramite per l'inserimento di Gregoretti, autore di un episodio messo in scena nei rioni di Napoli. Oltre a lui viene coinvolto il giovane talento polacco Roman Polanski, per la prima volta all'opera in un lungometraggio realizzato fuori dalla Polonia comunista con un episodio ambientato ad Amsterdam⁴². Infine, per ciò che concerne il caso giapponese, la designazione del regista rimane a lungo in sospeso, tanto che prima del maggio 1963, a riprese già iniziate, non c'è ancora traccia di un nome. La scelta per la truffa ordita a Tokyo ricade su Horimichi Horikawa, noto per essere stato l'assistente alla regia di Akira Kurosawa in numerosi film.

Parallelamente al completamento del casellario di argomenti, registi e città, Roustang si attiva anche per reperire i fondi necessari alla realizzazione dell'opera. Credendo nella buona riuscita del film, probabilmente anche grazie alla presenza di nomi in ascesa, le case di produzione dei vari paesi coinvolti, eccezion fatta per il Marocco, confluiscono rapidamente nell'operazione. Ben tre sono le produzioni francesi convenute per finanziare il film: oltre alla Ulysse Productions di Roustang, sono coinvolte la Lux C.C.F. di Parigi e la Primex Films di Marsiglia. Appurata la presenza di Gregoretti si consolida subito l'asse Parigi-Roma, favorito anche dagli accordi di coproduzione vigenti, con l'ingresso della Vides Cinematografica di Franco Cristaldi. Questi due blocchi rappresentano i maggiori finanziatori del film. Il progetto però, sia per la variegata ambientazione degli episodi, sia per la diversa provenienza dei registi, include inevitabilmente anche altri enti di produzione. D'altronde una pellicola con tali premesse non può non godere di un appoggio

⁴² La cronaca dell'epoca dà la curiosa notizia della partecipazione al film di François Truffaut e di Andrzej Wajda, probabilmente individuati in un primo momento al posto di Claude Chabrol e Roman Polanski. È probabile che Truffaut sia stato costretto a lasciare, come d'altronde riporta l'articolo, per la realizzazione di *Fahrenheit 451*, film terminato soltanto nel 1966, vedi J. Leroux, *Le "truffe" di Truffaut*, "La Notte", 24 ottobre 1962.

transnazionale. Si aggregano, quindi, la consociata giapponese Toho-Towa di Tokyo, e, a concludere il quadro, la olandese Caesar Film Productie, a dimostrazione di come l'articolato meccanismo delle coproduzioni – in questo caso in misura davvero eccezionale – può talvolta essere in grado di legare e mettere insieme anche le più disparate realtà⁴³.

I cinque episodi raccontano di truffe molto differenti fra loro, anche perché sono calate nei luoghi in cui sono rappresentate. Trattandosi di cinque sensibilità diverse, emergono inevitabilmente difformità sia dal punto di vista tematico che dello stile di regia. In ogni caso il *fil rouge* che lega le intenzioni dei cinque autori è soltanto quello di raccontare, senza filtri moralistici di alcun tipo, “la truffa”, in special modo quando essa viene elevata ad arte, ponendo al centro del racconto la maestria e l'estrosità del gesto, che quando non ha risvolti grotteschi, sfocia direttamente nell'assurdo.

L'episodio diretto da Gregoretti, intitolato *Il foglio di via (Le feuille de route)*, racconta la storia di Rosetta, una prostituta interpretata da Gabriella Giorgelli, che viene allontanata da Napoli con il foglio di via, un dispositivo legale che obbliga il destinatario, reo di condotte socialmente pericolose, al confino⁴⁴. Rientrata in città furtivamente, riesce a regolare la propria posizione attraverso uno stratagemma congegnato da uno studente di giurisprudenza suo cliente e successivamente messo in atto con l'aiuto del protettore Giuseppone, intenzionato a grandi affari. Per aggirare il foglio di via, quindi, la ragazza convola a nozze con un vecchietto dell'ospizio comunale al fine di acquisirne la residenza. L'anziano, però, non ha ancora raggiunto la pace dei sensi e vedendosi trascurato dalla donna decide di denunciare il falso matrimonio.

È la cronaca del tempo ad offrire l'assist per la realizzazione del soggetto, ispirato a fatti realmente accaduti. In una intervista Gregoretti rivela che questo episodio era stato inizialmente pensato per una delle puntate della rubrica *Controfagotto*, ma a causa della materia al tempo ritenuta “scandalosa” fu scartato⁴⁵. L'argomento, oltre ad essere di grande interesse sociale, è intimamente collegato a questioni

⁴³ Cfr. C. Cosulich, *Gli eroi della truffa*, “A.B.C.”, 23 giugno 1963, pp. 49-52.

⁴⁴ Non era la prima volta che il cinema affrontava questo argomento, si pensi al film *Foglio di via* del regista Carlo Campogalliani, uscito nelle sale nel 1954.

⁴⁵ A tal proposito si veda g. b., *Gregoretti gira a Napoli un episodio rifiutato dalla tv per «Controfagotto»*, “Stampa Sera”, 9 febbraio 1963.

giurisprudenziali che riguardano da vicino l'Italia di quegli anni. La violazione legale del foglio di via, che obbligava a lasciare il territorio comunale, era una pratica diffusa, soprattutto da parte di ragazze costrette dalla vita a intraprendere la via del marciapiede. In questo caso il trucco era piuttosto semplice: convincere in cambio di una somma di denaro qualche gentile vecchietto di prenderle in sposo; una volta celebrato il matrimonio si ristabiliva agli occhi della legge la regolarità della propria posizione. Estremamente rappresentativo del clima di intolleranza nei confronti di certi temi è il visto della censura italiana che, pur approvando il film, si esprimeva in tal modo: «La Commissione, a maggioranza, stabilisce che la visione del film debba essere vietata ai minori degli anni 18, avendo particolare riguardo al 4 episodio che ha per oggetto la “truffa a Napoli”. Le sequenze contengono scene erotiche, indulgono a comportamenti amorali, contengono battute volgari che influiscono negativamente sulla particolare sensibilità dei minori»⁴⁶.

Per realizzare questo episodio viene scelto come luogo di riprese il geroconio napoletano del Rione Carità. Vengono così ritratti i tanti anziani che vi risiedono, sopraffatti dalla vita, le cui storie sono drammatiche e dolorose; ma su questi aspetti l'obiettivo del regista indugia solo rapidamente, pur non risparmiandosi efficaci ed autentici primi piani su quei volti consumati dal tempo e dall'età. Non manca comunque il calore umano del regista, il quale prende parte al film come attore interpretando un buffo sacerdote intento ad allietare i pomeriggi dei poveri vecchietti dirigendo alcuni spettacoli improvvisati con dei ragazzi: esilarante la scena dei pugni sulle scarpe per guidare la goffa performance degli attori arruolati. Senza rinunciare al solito sguardo ironico sul costume, Gregoretti – anche per via della durata ridotta che si conviene agli sketch – preferisce concentrarsi sulla vicenda personale della prostituta, cercando di elaborare attraverso una contaminazione del linguaggio cinematografico con lo stile da rotocalco un'arguta satira su un diffuso e alquanto deteriorato costume del tempo. Questo tipo di approccio ha tuttavia indotto i critici ad osservare come la storia risulti epidermica e perda l'occasione di approfondire la triste condizione delle principali vittime di

⁴⁶ Per il dettaglio del visto di censura si rimanda al database Italia Taglia, progetto di ricerca sulla censura cinematografica italiana, reperibile al link <<https://www.italiataglia.it/>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

questo raggiro, ovvero i tanti vegliardi che avevano finito di popolare decine di ospizi. Vittorio Ciuffa ha osservato: «la macchina da presa di Gregoretti è costretta a sfiorare superficialmente e frettolosamente questi episodi, questi ambienti: il pubblico vuole la storia piccante delle donnine allegre, vuole la straripante grazia anatomica della Giorgelli. E paga fior di quattrini per andare al cinema, per far guadagnare centinaia di milioni a dive e produttori. Cosa gli importa dei poveri vecchi malati, disperati, del Rione Carità?»⁴⁷.

Nel 1964 il film è pronto. Terminate le riprese ed effettuato il montaggio degli episodi, non resta che avviare la distribuzione della pellicola nelle sale cinematografiche dei vari Paesi. Poco prima dell'uscita del film, con un colpo di scena, la produzione – probabilmente nella persona di Roustang – decide di tagliare l'episodio di Jean-Luc Godard. Le ragioni non sono mai state ufficialmente chiarite, ma è probabile che l'episodio sia stato reputato troppo difficile per i gusti di un pubblico in cerca di divertimento. Anche in Italia le cose non vanno diversamente: l'edizione curata da Leo Benvenuti non include il segmento di Godard, del quale, infatti, non è mai stato editato il doppiaggio. Di fatto colui che era stato tra gli animatori del progetto e aveva favorito l'inclusione di Gregoretti si vedeva improvvisamente estromesso dal film⁴⁸.

Significativa è risultata la ricerca nel catalogo degli Archives Françaises du Film del Centre National du Cinema (CNC), che di questo film restituisce due risultati: il primo fa riferimento alla versione mutila dell'episodio di Godard, l'altro a quella integrale. In questo secondo caso la scheda offre informazioni molto interessanti. Sotto la voce “Observation” è riportato: «Cette version est la version complète incluant le sketch de Jean-Luc Godard “Le Grand escroc” ainsi que les scènes de liaison, écartés du film lors de sa sortie en salles, l'oeuvre ayant été considérée comme trop longue. La version “courte” qui ne comporte que quatre sketches est également déposée au CNC»⁴⁹. Se l'episodio di Godard è stato successivamente recuperato e reintegrato nel film, non si hanno invece notizie delle scene di

⁴⁷ V. Ciuffa, *Le ragazze allegre che sposavano i vecchietti*, “Corriere d'Informazione”, ed. notturna, 5-6 febbraio 1963.

⁴⁸ Gregoretti ricostruisce la vicenda in J. Gili, A. Tassone (a cura di), *Parigi-Roma. 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, op. cit., p. 108.

⁴⁹ Si rimanda al link <<http://lise.cnc.fr/Fiches/Oeuvre/ResultatRechercheSimple.aspx>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

collegamento cui si fa menzione. Pur restando ignota la paternità, è possibile riscoprirne almeno il curioso contenuto: «Des inspecteurs de police attendent un faux-monnayeur dans un bateau échoué qui est aussi son atelier. Pour passer le temps, ils se racontent des histoires: ce sera cinq escroqueries qui ont eu lieu dans différents coins du globe. Le soir venant, les inspecteurs se rendent compte qu'ils ont été pris dans un traquenard, la marée est montée et ils se retrouvent en pleine mer»⁵⁰.

Circolato, dunque, senza le scene di collegamento e senza l'episodio di Godard, il film ha una accoglienza molto severa, sia in Francia che in Italia. Viene risparmiato solamente il segmento di Polanski, che in qualche modo è visto come una ulteriore conferma del talento di un regista destinato a far parlare molto di sé. Recensendo il film per "Cahiers du Cinema", Jacques Bontemps liquida con un paio di righe gli episodi di Gregoretti e Horikawa: «Les deux plus minables entourloupettes du monde filmées avec une déperdition d'énergie qui se solde par la même nullité»⁵¹. Ancor più violento Claude-Jean Philippe su "Telerama": «Les sketches japonais et napolitain sont d'une poudicité insigne. Ce dernier est de surcroît ignoble»⁵². Ma non tutti si pongono in termini così critici e distruttivi. Di ben altro avviso, ad esempio, è il noto critico di "Liberation" Jeander, il quale intravede nello sketch italiano un grande potenziale: «Ce sketch de Ugo Gregoretti aurait pu être le point de départ d'un de ces films italiens mordants, voire agressifs, de la veine des "Monstres" ou de "Seduite et abandonnée". Le personnage du client adolescent rangé et pieux est cependant assez pittoresque pour mettre dans ce sketch une note assez subtile»⁵³. La fredda accoglienza del pubblico francese nei confronti dell'episodio italiano è probabilmente imputabile anche a dei banali problemi tecnici, come fa osservare Roger Tailleur: «Ce sketch, comme le japonais, souffre beaucoup d'un doublage platement "égalisateur"»⁵⁴.

In Italia, invece è Morando Morandini sulle colonne "Bianco e Nero" a usare la mano pesante nei confronti del connazionale, puntando il dito ancora una volta contro la provenienza televisiva: «quel che contestiamo sono le qualità registiche

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ J. Bontemps, *Quatre sans coup*, "Cahiers du Cinema", n. 159, ottobre 1964, p. 70.

⁵² C. J. Philippe, *Le plus belles escroqueries du monde*, "Telerama", 30 agosto 1964.

⁵³ Jeander, *Le plus belles escroqueries du monde*, "Liberation", 19 agosto 1964.

⁵⁴ R. Tailleur, *Le plus belles escroqueries du monde*, "France observateur", 20 agosto 1964.

di Gregoretti, il suo gusto, la sua cultura. Come la parziale riuscita de *I nuovi angeli* e dell'episodio di *Rogopag* dimostrano, i suoi sono i limiti di un vivace giornalismo televisivo, quando non è sostenuto dall'immediatezza di un cronachismo più o meno ricostruito, l'incapacità di trovare un linguaggio, la mancanza di lucidità, la pesantezza dell'approccio, il cinismo romanesco della sua complicità con la materia narrativa diventano palesi»⁵⁵.

Se fino ad allora il regista si è espresso a livello cinematografico soltanto attraverso la limitante formula degli episodi, nel corso del 1963 si palesa finalmente la possibilità di realizzare un film partendo da un soggetto di ampio respiro. Tale opportunità è propiziata proprio da Cristaldi, il quale, oltre a intervenire nella coproduzione de *Le più belle truffe del mondo*, decide in quello stesso anno di coinvolgere Gregoretti in un altro progetto. Il suo occhio di imprenditore esperto aveva intravisto nelle prime, e sicuramente acerbe prove cinematografiche del giovane autore, delle notevoli qualità da coltivare.

5.d Omicron, il primo lungometraggio di ampio respiro tra fantascienza e critica sociale

Grazie ad una proposta di collaborazione del produttore Franco Cristaldi, che contestualmente non aveva mancato di dare il suo appoggio al film collettivo *Le più belle truffe del mondo*, nel 1963 Gregoretti inizia la preparazione di *Omicron*, una commedia satirica di fantascienza che sviluppa in modo tutto particolare una profonda critica al sistema capitalistico⁵⁶. L'opportunità di realizzare questo film – il primo dell'autore non a episodi – nasce quando Cristaldi gli propone di allestire un soggetto per rileggere in chiave attuale la storia del *Don Chisciotte*. Nell'approntare questo classico, Gregoretti coglie un'idea illuminante esposta nella prefazione del volume a sua disposizione, che appunto azzarda un parallelismo tra la letteratura cavalleresca e la letteratura di fantascienza, quali fenomeni di “rassicurazione” nei confronti dell'ignoto. In quello stesso periodo il regista si

⁵⁵ M. Morandini, *Le più belle truffe del mondo*, “Bianco e Nero”, a. XXVI, n. 2, febbraio 1965, p. 77.

⁵⁶ Anche in questo caso si tratta di una coproduzione, cfr. CF 4298, u. cons. 410, *Omicron*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

imbatte anche nelle pagine della *Inchiesta alla Fiat*, un'indagine sociologica pubblicata su "Nuovi Argomenti" a cura di Giovanni Carocci che, partendo dalla rappresaglia sindacale del 1957, cercava non solo di rilanciare il "caso Fiat" a livello nazionale, ma anche di rivelare le dinamiche più scomode di quella realtà industriale. Questi due elementi lo fanno propendere verso la creazione di un soggetto fantascientifico che affronti al contempo i problemi della classe operaia, senza tradire lo stile ironico e sagace che aveva caratterizzato le sue opere precedenti⁵⁷.

Con l'occasione Gregoretti ha quindi modo di esplorare più in profondità alcuni temi a lui cari. In *Omicron*, infatti, vengono ampiamente sviluppate le idee che hanno guidato la realizzazione dell'episodio ambientato in fabbrica in un segmento de *I nuovi angeli*, dove sono sommariamente tratteggiate alcune considerazioni sulle precarie condizioni cui i giovani operai sono costretti dai ritmi della catena di montaggio. Questo nuovo film, inoltre, si aggancia giocoforza anche alla carica polemica enucleata nel successivo *Il pollo ruspante*, dove l'autore ha voluto mettere sul banco degli imputati il condizionamento imposto dalla nuova società dei consumi durante gli anni del boom economico. Quest'ultimo, per certi versi, sviluppa un tema affine e complementare a quello di *Omicron*. Il soggetto di Gregoretti, infatti, elabora una pungente satira che investe il rovescio della medaglia, che riguarda non direttamente il consumismo, ma le contraddizioni che governano il ciclo produttivo, con particolare riferimento alla situazione degli operai costretti a lavorare a ritmi infernali per soddisfare le richieste di un mercato sempre più in espansione. Sono argomenti, questi, che preludono in modo chiaro e inequivocabile alla futura stagione cinematografica che l'autore intraprende durante gli anni della contestazione, attuando dal punto di vista ideologico una svolta "militante"⁵⁸.

⁵⁷ Per una ricostruzione della genesi di *Omicron*, si veda l'intervento del regista durante l'incontro *Ugo Gregoretti racconta Omicron*, "Percorsi di cinema", Anac, 2006, reperibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=CgMrLEDnFNc&t=2790s>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023); si veda anche G. Ienna, F. Lancialonga, *Pas la tristesse ouvrière, mais la joie ouvrière! Intervista a Ugo Gregoretti*, "Studi Culturali", a. XIII, n. 2, Agosto 2016, pp. 254-247.

⁵⁸ Si fa riferimento alle realizzazioni durante gli anni delle lotte sociali che saranno affrontate nel corso del prossimo capitolo.

Quando Gregoretti compone il soggetto e la sceneggiatura di *Omicron*, servendosi di tanto in tanto della preziosa consulenza dello stesso Cristaldi, sembra vagamente ispirarsi anche al celebre racconto di Ennio Flaiano *Un marziano a Roma* (1954). Pur trattandosi di due storie molto diverse, Gregoretti sfrutta lo spunto di partenza del testo per avvalersi, nel suo film, degli occhi imparziali di una creatura extraterrestre che gli consentano di mostrare le incongruenze e gli errori della società italiana. Se Flaiano mette in piedi un'acuta satira sul mondo dello spettacolo, l'interesse del regista è invece concentrato a osservare da vicino le dinamiche operaistiche del nord industrializzato al fine di svelare le nuove storture determinatesi con l'affermazione del sistema neocapitalistico.

La storia, ambientata a Subalpia, città fittizia che nell'aspetto è evidentemente Torino, ha inizio con il ritrovamento di un cadavere nei pressi di un cantiere: si tratta dell'operaio metalmeccanico Angelo Trabucco (Renato Salvatori), dipendente della SMS, una fabbrica che vuole chiaramente alludere al colosso automobilistico Fiat⁵⁹. Portato in ospedale per far eseguire sul suo corpo l'esame autoptico si scopre che l'uomo non è morto e quando inizia lentamente a risvegliarsi ci rendiamo conto che all'interno del suo corpo si è insinuato un essere incorporeo e ultraterreno di nome Omicron, proveniente dal pianeta Ultra con l'obiettivo di catturare informazioni sulla Terra in vista di una potenziale invasione. Dopo aver preso confidenza con l'organismo che lo ospita, l'alieno riesce gradualmente, e per imitazione, a recuperare il controllo di tutte le attività sensoriali: prima la vista, poi l'udito e via di seguito il tatto, i movimenti, la voce. Trabucco è vivo, ma è solo un automa, un involucro controllato dall'essere extraterrestre che, nel progressivo ambientamento nella nuova struttura, sarà protagonista di una serie di situazioni comiche e grottesche.

La sua "perfezionata" capacità di riproduzione dei gesti umani induce i luminari della clinica a diagnosticare un tipo di "follia imitativa" che sembra non avere alcuna cura. Dimesso dalla struttura, l'operaio viene successivamente condotto nella sua fabbrica per la visita di idoneità e, nell'esaminarlo, il medico si rende subito conto che la presunta malattia ha in realtà favorito lo sviluppo di poteri

⁵⁹ Alcune interessanti annotazioni sull'agglomerato urbanistico messo in evidenza dall'inquadratura aerea dei titoli di testa si rintracciano in S. Brioni, D. Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2019, pp. 85-86.

straordinari. Il nuovo Trabucco è infatti in grado di replicare un'azione con molta più precisione e velocità di un essere umano comune, come dimostra la capacità di fumare un'intera sigaretta con un solo respiro. Intuito il potenziale vantaggio di tali facoltà, i padroni decidono di reintegrarlo: rimesso alla pressa, l'operaio accorcia incredibilmente i tempi di produzione già piuttosto stringenti, provocando una grave preoccupazione tra i colleghi che darà origine a scioperi e accesi dibattiti sindacali.

Dopo essersi istruito su vari aspetti, Omicron è pronto a proseguire la sua relazione ai gerarchi di Ultra. In particolare egli è convinto di invadere la Terra con un esercito di poche unità: spiega infatti che sul globo esistono creature di "prima scelta" e creature di "seconda scelta"; quelle di prima sono molto più rare, quelle di seconda sono molto più numerose e hanno un valore ben diverso: «un commendatore di prima scelta vale di più di mille nullatenenti di seconda scelta». Questo perché – continua Omicron – le creature di prima scelta hanno tutto il potere e le ricchezze a disposizione sulla Terra. Quello che occorre fare, quindi, per controllare il pianeta è incorporarsi principalmente in esse senza eliminare quelle di seconda scelta, indispensabili al loro mantenimento e a regolare, in qualità di consumatori, il ciclo di produzione del sistema economico locale.

Il piano è convincente e il comando di Ultra stabilisce di invadere la Terra a stretto giro. Quando tutto sembra deciso, ecco che Omicron dovrà fare i conti con un inaspettato problema: bloccato nel corpo dell'umano e sempre più coinvolto nelle proteste degli operai, si troverà alle prese con il risveglio della "coscienza di classe" di Trabucco. Ormai del tutto indebolito, l'alieno cerca di avvisare il proprio pianeta circa i pericoli dell'invasione, ma è troppo tardi. Tornato in sé, l'operaio cerca di invitare i compagni alla rivolta, ma ormai loro non rispondono più: sono totalmente "alienati", procedono come automi verso la fabbrica e mentre camminano a passo spedito calpestano Trabucco e lo uccidono. Nell'ultima sequenza i dirigenti sono riuniti per approvare un nuovo statuto. È la fine di qualsiasi libertà. Mentre si dà lettura degli articoli, fumano le loro sigarette in un solo respiro: l'invasione è ormai cominciata.

Presentato in concorso alla 24^a Mostra del Cinema di Venezia all'epoca diretta da Luigi Chiarini, *Omicron* viene proiettato il 3 settembre 1963, lo stesso giorno del

film inglese *The Servant* di Joseph Losey, un'opera sulla degradazione e la perversione del costume britannico che racconta l'inversione di ruoli tra servi e padroni. Il film di Gregoretti partecipa al festival veneziano insieme a molti altri film italiani, fra i quali spicca anche il vincitore del Leone d'oro *Le mani sulla città* di Francesco Rosi⁶⁰. È molto probabile che la scelta di prendere parte alla Mostra abbia costretto il regista ad affrettare i tempi di lavorazione, come attestano d'altronde i diversi rimaneggiamenti che il film ha subito, soprattutto nella seconda parte, e che si possono desumere anche dalle recensioni dell'epoca. È stata del tutto estromessa, ad esempio, la presenza di Omega, un altro ultriano in missione sulla Terra con cui Omicron entra in competizione, quasi a voler sottintendere l'esistenza di una lotta di classe anche nel pianeta invasore⁶¹; anche lo stesso finale prevedeva una conclusione diversa: al posto dell'ultima sequenza riservata ai padroni, si mostrava la rinuncia all'invasione da parte di Ultra e il ritorno di Omicron dopo la morte di Trabucco, ucciso per mano dei compagni totalmente "alienati"⁶².

È lo stesso Cristaldi – come racconta Gregoretti – a ordinare le modifiche e a far eseguire le riprese di nuove scene, tentando un'operazione simile a quella verificatasi molti anni dopo con *Nuovo Cinema Paradiso* (1988) di Giuseppe Tornatore⁶³. Ma a differenza di questo, che ottiene un successo clamoroso dopo la riedizione, *Omicron* continua a far registrare incassi mediocri, anche per la cattiva pubblicità che ne fa la Fiat, esercitando la propria influenza persino nei confronti della casa di distribuzione Lux del torinese Riccardo Gualino, amico dell'avvocato Agnelli. Quest'ultimo, peraltro, è al corrente sin dall'inizio del progetto attraverso l'intermediazione di Gino Pestelli, capo-ufficio stampa della Fiat cui si chiese l'autorizzazione, ovviamente negata, per girare il film all'interno degli stabilimenti torinesi⁶⁴. Per gli interni, infatti, la produzione ottiene l'autorizzazione ad effettuare

⁶⁰ Per uno sguardo su quell'edizione della Mostra e sulla direzione di Luigi Chiarini si veda G. P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2022, pp. 419-433.

⁶¹ N. M. Lugaro, *Ambiguità di un film inglese e fantascienza all'italiana*, "L'Italia", 4 settembre 1963.

⁶² D. Zanelli, *Gli «ultriani» rinunciano a invaderci*, "Il Resto del Carlino", 4 settembre 1963.

⁶³ Nel telegramma contenuto nell'Appendice 1, Tab.4 Cristaldi riferisce a Gregoretti di un esisto «smoderatamente soddisfatto» da parte degli agenti francesi della Lux.

⁶⁴ G. Fofi, F. Faldini (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit., p. 149.

le riprese all'interno del Nuovo Pignone di Firenze, uno stabilimento industriale che l'ENI aveva rilevato poco tempo prima⁶⁵.

La versione definitiva che noi oggi conosciamo appare in ogni caso costruita secondo un andamento narrativo scorrevole. In effetti, la trama del film risulta già abbondantemente basata sui dialoghi esplicativi tra Omicron e il pianeta Ultra, ed è probabilmente per questo che si è ritenuto di semplificare rimuovendo la terza voce di Omega. Le misure adottate, in fin dei conti, risultano corrette anche per cercare di dare maggiore risalto al protagonista, Renato Salvatori, che sullo schermo si dimostra abile nel gestire questo doppio ruolo e nel tradurre i contrasti tra le due identità con una comicità diretta ed efficace⁶⁶. Salvatori incarna un personaggio vero e sfaccettato, con i suoi desideri e la sua determinazione, anche mentre si trova immerso nella realtà della fabbrica. Per interpretare il ruolo di Omicron e catturare l'espressività della sua "follia imitativa", l'attore si è addirittura avvalso degli insegnamenti di un mimo, che lo ha guidato nell'eseguire i movimenti del personaggio, accompagnati con efficacia dalla colonna sonora di Piero Umiliani, ricordata come ultima collaborazione del suo sodalizio con Gregoretti⁶⁷. Il jazz concepito è talvolta esasperato e aggressivo, talvolta delicato e dimesso, comunque ricco di contrappunti per esaltare la rappresentazione grottesca del film, senza rinunciare a offrire allo spettatore una sonorità che in qualche modo possa richiamare una dimensione spaziale.

⁶⁵ G. Ienna, F. Lancialonga, *Pas la tristesse ouvriere, mais la joie ouvrière! Intervista a Ugo Gregoretti*, op. cit., p. 247.

⁶⁶ Inizialmente il protagonista di *Omicron* avrebbe dovuto essere Marcello Mastroianni, ma l'attore alla fine preferì prendere parte al coevo *I compagni*, una commedia di Mario Monicelli incentrata anch'essa sui temi della fabbrica e della questione operaia, si veda l'incontro *Ugo Gregoretti racconta Omicron*, "Percorsi di cinema", Anac, 2006, minuto 00:46:27, reperibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=CgMrLEDnFNc&t=2790s>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

⁶⁷ Nell'intervista che abbiamo personalmente raccolto nel 2016, Gregoretti riferiva così circa la rottura del suo sodalizio con il compositore: «Sentendoci in qualche modo coinvolto nel fiasco, Umiliani, a mia insaputa, rivendette le musiche di *Omicron* ad un altro produttore o regista, sicuramente autore di filmetti ad alto incasso. Venni poi a sapere che aveva fatto questa operazione, che continuo a ritenere molto scorretta e volgare, non certo una prova d'amicizia e di solidarietà. Naturalmente non mi venne più voglia di lavorare con lui, finché un giorno c'incontrammo in un ristorante all'aperto lungo viale Mazzini, di quelli un po' improvvisati. Venne al mio tavolino e mi fece una partaccia perché non lo avevo fatto più lavorare. Gli dissi: «ma scusa, tu mi hai fatto questo torto di prendere le musiche da *Omicron* per metterle in un altro film»; e lui rispose: «ma quello era un filmetto italiano». Insomma parlò malissimo anche di *Omicron* e allora lo mandai definitivamente a quel paese».

Sin dalla sua apparizione al Lido veneziano – ed è anche questo il motivo per cui si è ritenuto di procedere con le modifiche sopra menzionate – l’opera ha ricevuto un’accoglienza alquanto contrastante. Gian Luigi Rondi sulle colonne de “Il Tempo”, nonostante riconosca come la vicenda sia svolta «con un certo estro e con una acuta e colorata fantasia», riferisce di una seconda parte che sul piano narrativo «è molto meno felice, difetta di soluzioni davvero spiritose e mostra troppo di frequente la corda delle sue intenzioni polemiche, rimaste il più delle volte allo stato grezzo, senza veri riscatti o in sede drammatica o in sede umoristica»⁶⁸; Giovanni Grazzini, sul “Corriere della Sera”, oltre a sostenere in modo alquanto miope – si pensi a ciò che avvenne nel ‘68 – che Gregoretti avesse recuperato posizioni ideologiche largamente superate dal moderno sindacalismo come lo sfruttamento della fabbrica e la lotta di classe, parla di un film che «non riesce a essere né carne né pesce, e in definitiva nemmeno una storia ben connessa», che anzi dimostra come l’indole del regista «lo risucchia verso minute osservazioni grottesche anziché spingerlo verso le grandi vette della satira»⁶⁹; più accogliente il commento di Lino Micciché su “Avanti!”, che non esita a dire «che *Omicron* è per Gregoretti un film importante: [...] la sua prova di maggior interesse», anche se poi critica l’autore per «gli eccessi di un temperamento razionalmente beffardo che può andare bene per fare dell’anticonformismo televisivo, ma non è sufficiente a fare nascere un’opera cinematografica»⁷⁰. È forse questo il punto nodale per riflettere sulle numerose stroncature e sul modesto risultato ottenuto dal film. Sul regista, sin dagli esordi, gravava il granitico e diffuso pregiudizio della sua provenienza televisiva, alimentato dagli ambienti dell’intellettualità vicini al mondo del cinema che da sempre nutrivano una profonda avversione verso il piccolo schermo. Sintomatica di ciò è la conclusione cui lo stesso Salvatori arriva – che pure aveva molto creduto nel progetto e nelle capacità del suo autore – nel giustificare la scarsa affluenza di pubblico nelle sale: «non ci andavano perché è un film televisivo, Gregoretti è un regista televisivo che può fare solo televisione»⁷¹.

⁶⁸ G. L. Rondi, «*Omicron*»: *fantascienza e umorismo asserviti a una polemica troppo scoperta*, “Il Tempo”, 4 settembre 1963.

⁶⁹ G. Grazzini, *Un abietto servo londinese rialza il prestigio di Losey*, “Corriere della Sera”, 4 settembre 1963.

⁷⁰ L. Micciché, *Dal pianeta Ultra un invito alla coscienza di classe*, “Avanti!”, 4 settembre 1963.

⁷¹ G. Fofi, F. Faldini (a cura di), *L’avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit., p. 149.

Omicron, in realtà, è a tutti gli effetti un'opera cinematografica, che anzi attesta come il proprio autore avesse tutte le carte in regola per cimentarsi con il grande schermo. Ne è una dimostrazione il moderno linguaggio adottato, costruito attraverso soluzioni registiche che svelano una capacità non comune di percepire e organizzare lo spazio (soprattutto quello interno della fabbrica), ma anche per la scioltezza con cui il montaggio favorisce il passaggio dagli interni agli esterni, senza tralasciare l'innovativo escamotage delle voci fuori campo per alludere alla comunicazione extraterrestre, che di conseguenza ha richiesto molta attenzione nella preparazione delle scene e delle inquadrature.

In questo film, inoltre, Gregoretti ha soprattutto il merito di aver introdotto nella commedia – sia pur con intenti sarcastici – il genere solitamente considerato inferiore della fantascienza, fornendo ispirazione anche per successive altre opere a sfondo satirico e sociologico come *Il disco volante* (1964) di Tinto Brass e *La decima vittima* (1965) di Elio Petri. All'interno di un'opera concepita in totale autonomia, il regista mescola alcuni elementi della satira di costume con il genere della *science-fiction*⁷², dando origine a quello che si potrebbe definire un film fantaoпераistico che esplora un territorio ancora incontaminato, offrendo uno sguardo profondo e realistico sulla vita degli operai, evidenziando le difficoltà e le ingiustizie a cui essi sono sottoposti nell'era del neocapitalismo. In questo senso, in *Omicron*, si coglie chiaramente non solo l'influenza del già citato *Tempi moderni* di Chaplin, ma anche il messaggio di fondo che anima *A me la libertà!* (*À nous la liberté*, 1931) di René Clair⁷³. Il film, infatti, utilizza un'allegoria molto evidente: sfruttando il contesto fantascientifico esplora la realtà della fabbrica, la condizione degli operai e il sistema industriale, elaborando una critica corrosiva – come mai era stato fatto in precedenza – verso l'automatismo del lavoro, la disumanizzazione, il taglio dei tempi e l'alienazione causati dal regime di forza e di oppressione imposto dai dirigenti delle grandi aziende dell'Italia del boom, fautori di una grande rivoluzione tecnocratica tesa a regolare in modo unilaterale e a proprio esclusivo vantaggio il rapporto produzione-consumi. Le intenzioni polemiche di Gregoretti

⁷² A proposito delle influenze presenti in *Omicron* da parte della cosiddetta “narrativa di invasione” e degli evidenti richiami al film *L'invasione degli ultracorpi* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) di Don Siegel, si veda S. Brioni, D. Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, op. cit., p. 86.

⁷³ Cfr. D. Zanelli, *Gli «ultriani» rinunciano a invaderci*, op. cit..

si scagliano contro la scienza dello sfruttamento dell'uomo e, nella fattispecie, dello sfruttamento dell'operaio, così come viene praticato nel regime neocapitalistico di in una grande industria automobilistica del nord⁷⁴.

La trovata di questo soggetto cinematografico dimostra ancora una volta la capacità di Gregoretti nel cogliere i problemi essenziali in cui si contorce il Paese. Il motivo fantastico, infatti, è soltanto un pretesto per costruire una commedia satirica su una società divisa sostanzialmente in due classi: quella che produce e quella che consuma. La carica polemica del film è racchiusa nell'assioma che si fa palese nella conclusione: le leggi imposte dalla classe dominante, che sono dure, ferree e disumane, possono essere accettate solo da esseri che abbiano perduto la propria consapevolezza. Il ritrovamento della coscienza rappresenta la principale opportunità per attuare una lotta di classe che, secondo le intenzioni dell'autore, è necessaria per evitare il completo asservimento e la totale alienazione dei lavoratori. Per le ragioni esposte *Omicron* è uno dei rari lungometraggi che, con quasi dieci anni di anticipo rispetto a *La classe operaia va in paradiso* (1971) di Elio Petri, ha tentato di esplorare un mondo fino allora pressoché sconosciuto alla nostra cinematografia. In particolare, questo racconto avveniristico vanta il merito di descrivere attraverso il filtro ironico dell'autore la dura condizione degli operai italiani, senza temere di puntare il dito contro un'importante realtà industriale del paese come la Fiat. Proprio per questo il film colpisce nel segno. Gregoretti si scaglia senza esitazioni contro il circolo chiuso dell'economia, in cui l'operaio finisce per investire tutti i suoi guadagni nell'acquisto di una macchina che lui stesso ha costruito. Ma non è solo questo il bersaglio delle sue critiche: il regista prende di mira anche il sistema di sorveglianza e delazione che impera nei grandi complessi

⁷⁴ A tal proposito un'interessante interpretazione che mette in relazione l'emigrazione operaia nel nord con l'alienazione è avanzata in S. Brioni, D. Comberiati, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, op. cit., p. 86, dove, fra l'altro, si riflette anche sulle partecipazioni cinematografiche di Renato Salvatori inerenti al tema: «*Omicron* is represented as the waste product of the capitalist world, and the place where he is found also seems to support this interpretation. His alienation is double: he is an extraterrestrial and he is an alienated worker within the capitalist mode of production. Moreover, Trabucco can be seen as representing those "aliens" who migrated to work in Turin from the southern Italy or from neighboring towns like Ivrea, where Trabucco was born. Indeed, Renato Salvatori's most famous roles included an Italian immigrant in Germany in Francesco Rosi's *I magliari* [*The Magliari*] (1959) and a southern immigrant to Milan in Luchino Visconti's *Rocco e i suoi fratelli* [*Rocco and His Brothers*] (1960). Consequently, we can see Salvatori's presence here as hinting at the importance of the migration theme in *Omicron*, as well as the connection between Gregoretti's movie and other – arguably non-genre – movies».

industriali. In questo contesto la personalità dell'individuo viene ridotta a un numero e la qualità del lavoro è giudicata solo in base a rigide metriche quantitative, ignorando l'umanità e il valore delle persone al di là dei risultati produttivi. Ed è singolare come una commedia custodisca nel finale un così chiaro messaggio politico. Lungi dal tradire la propria conclusione, come molte volte è successo ad altri registi, Gregoretti aggredisce non solo sul piano del costume ma su quello delle idee la macchina neocapitalista, svelando il prezzo politico del disarmo morale scaturito dal cosiddetto miracolo economico: sono gli uomini stessi ad essersi alienati, ad essersi auto invasi, incapaci ormai di utilizzare la propria coscienza, così come i padroni i quali, interessati esclusivamente al profitto, hanno completato la loro disumanizzazione.

5.e Un tentativo di rilancio con la commedia a sketch: *Le belle famiglie*

Dopo aver fatto i conti, suo malgrado, con i mediocri risultati di *Omicron*, Gregoretti tenta di dare una sferzata alla propria carriera di cineasta con l'obiettivo di risalire, in primo luogo, il versante degli incassi. Il regista si era infatti convinto che se avesse dimostrato ai produttori di essere in grado di fare un film di cassetta avrebbe riguadagnato la fiducia necessaria per tornare a realizzare un cinema a lui più congeniale. L'occasione per un rilancio viene offerta dai produttori Pietro Notarianni e Giuseppe Colizzi, con le rispettive case Archimede Film e Crono Film. Quest'ultimo era il nipote di Luigi Zampa, noto per aver mosso i primi passi a Cinecittà come aiuto-regista e per essersi successivamente affermato come produttore, ottenendo i più grandi successi con il lancio della celeberrima coppia Bud Spencer e Terence Hill, che a partire dal film *Dio perdona...io no!* (1967) diede avvio al cosiddetto filone del "fagioli western"⁷⁵. Colizzi aveva incontrato professionalmente Gregoretti già ne *I nuovi angeli* per il coordinamento della redazione della pseudo sceneggiatura, come d'altronde documentano i titoli di testa, che servì da traccia per le riprese del film. A riprova dei suoi molteplici talenti e di una sensibilità artistica non comune, egli fu scelto come co-sceneggiatore anche

⁷⁵ Per una biografia di Giuseppe Colizzi si rimanda a F. Carrà, *Bud Spencer e Terence Hill. La vera storia di Giuseppe Colizzi*, Alessandria, Falsopiano, 2012.

perché in quegli anni aveva tentato di intraprendere la carriera di scrittore, licenziando alle stampe due romanzi di discreto successo come *La notte ha un'altra voce* (1958) e *Orrendamente legittima* (1960). Successivamente ritrova Gregoretti in *Omicron*, film in cui investe parte cospicua delle proprie risorse partecipando come direttore di produzione. Messosi in proprio con la società di produzione Crono Cinematografica, sarà determinante nell'offrire al regista la possibilità di un rilancio attraverso la commissione di una commedia per il grande pubblico.

Nei primi mesi del 1964 Gregoretti inizia ad allestire il nuovo progetto cinematografico, ovvero una commedia a episodi che avrebbe dovuto dissacrare con una comicità di facile presa l'istituto familiare nelle sue varie contraddizioni. Uno sguardo satirico e dissacrante nei confronti dell'istituzione familiare aveva d'altronde iniziato a manifestarsi sempre più insistentemente nel cinema italiano proprio tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio dagli anni Sessanta, in film come *Giovani mariti* (1958) di Mauro Bolognini, *El cochecito* (1960) di Marco Ferreri, *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi⁷⁶. Da questo presupposto nasce *Le belle famiglie*, un lungometraggio che, come ha osservato Luca Barattoni, «relentlessly attacks the miseries and insecurities of the 'Italian way' of patriarchy», e che consiste di quattro episodi diseguali «where one can find crass satire and subtle irony» in riferimento ad aspetti deteriori delle famiglie italiane⁷⁷.

I produttori, dotati di grande senso pratico ed economico, nel definire con il regista il piano di lavorazione del film stabiliscono subito le loro condizioni: realizzare una commedia non volgare e sguaiata, che al tempo stesso potesse divertire e attirare il grande pubblico. Gregoretti è consapevole di trovarsi di fronte a una grande occasione per riabilitarsi e cerca di attenersi a queste indicazioni. Inizialmente si mette al lavoro elaborando una serie di piccoli soggetti in grado di suscitare l'ilarità dello spettatore, ma anche di stimolare alcune riflessioni non banali, con punte di amarezza, secondo lo stile proprio della commedia all'italiana. Di contro, la produzione intende rilanciare come regista di cassetta, ragion per cui ritiene, dopo aver dato uno sguardo al trattamento allestito – che peraltro inizialmente prevedeva otto sketch – di dirottarlo verso soluzioni più corrive secondo un'ottica di facile

⁷⁶ Cfr. L. Barattoni, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012, p. 197.

⁷⁷ Ibidem.

successo⁷⁸. Per rispondere a tale indirizzo e mitigare, quindi, il tono “intellettuale” del regista, si decide di coinvolgere per la stesura della sceneggiatura un affermato autore di commedie come Stefano Vanzina, in arte Steno⁷⁹. Regista, sceneggiatore e vignettista, Steno era conosciuto presso il grande pubblico per aver diretto nel corso degli anni Cinquanta pellicole entrate sin da subito nell’immaginario collettivo nazionale come, per citare due opere agli estremi del decennio, *Guardie e ladri* (1951) e *I tartassati* (1959), entrambe animate dall’interpretazione di Totò e Aldo Fabrizi, attori che al tempo godevano di una enorme popolarità. Nonostante il clima disteso, durante le settimane trascorse alla composizione della sceneggiatura i due palesano le rispettive differenti sensibilità. Dopo alcuni giorni di lavoro, Gregoretti, anche a causa di un temperamento mansueto e conciliante, rinuncia a molte delle idee iniziali, ormai persuaso del fatto che l’unico obiettivo del film fosse quello di fare risultato al botteghino. In quella strana situazione i due autori fanno fatica a trovare la giusta amalgama per una banale incomprensione di fondo: se da un lato Steno tenta di avvicinarsi ai registri più “impegnati” mostrati da Gregoretti, dall’altro il regista elabora soluzioni votate alla pura comicità. Nonostante queste difficoltà di intesa – che in parte spiegano anche perché Gregoretti abbia quasi sempre preferito agire in modo autonomo nella redazione dei soggetti e delle sceneggiature – si consolida un clima di amicizia e di affetto reciproco⁸⁰.

Terminata la lavorazione, *Le belle famiglie* debutta al cinema durante il Natale 1964, rappresentando quasi una sorta di cine-panettone *ante litteram*. Nella sua versione definitiva il film si compone di quattro episodi. Il primo, intitolato *Il principe azzurro*, ironizza sulle vicende di una ingenua ragazza siciliana (Annie Girardot) vittima delle angherie dei genitori e dei tre fratelli maschi. Dopo aver scritto una lettera a Donna Lucrezia, la curatrice di una rubrica appartenente a una

⁷⁸ All’interno dell’Archivio del Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo è possibile reperire il trattamento del film, contenente nel complesso otto sketch (con indicazioni di massima per gli attori): 1) *Il nonno*, 2) *Il principe azzurro*, 3) *Gelosia* (poi intitolato *Il bastardo della regina*), 4) *Reciproco accordo* (poi intitolato *La cernia*), 5) *Aree depresse*, 6) *Amare è un po’ morire*, 7) *L’orfano*, 8) *Lieti eventi*, cfr Appendice 3. Se gli episodi 1 e 5 non sono stato successivamente sviluppati è interessante notare come l’episodio 8 fosse invece in uno stato avanzato di lavorazione, come risulta nei documenti contenuti in CF 4706, u. cons. 493, *Le belle famiglie*, Archivio Centrale dello Stato, Roma.

⁷⁹ G. Fofi, F. Faldini (a cura di), *L’avventurosa storia del cinema italiano*, op. cit., p. 372.

⁸⁰ Ibidem.

rivista femminile, riesce inizialmente a evadere da quella cappa di oppressione grazie alla propria immaginazione. Promessa sposa ad un uomo dalle fattezze ripugnanti, capisce che ha un solo modo di salvarsi e incontrare il proprio principe azzurro: sposarsi in Cristo, divenendo monaca di clausura e ribaltando anche la sottomissione alla quale la famiglia l'aveva relegata. Il secondo sketch, *Il bastardo della regina*, affronta una vita coniugale ormai logora, dove una moglie (Susy Andersen) cerca di far ingelosire il marito (Nanni Loy) introducendo in casa un seducente cameriere vietnamita. L'uomo, inizialmente indifferente, finisce col cacciare di casa la consorte, per coccolarsi in un contesto esplicitamente omoerotico l'efebico domestico. Il terzo episodio, intitolato *La cernia*, mette in scena uno spavaldo dongiovanni romano (Tony Anthony) che, dopo essere stato bidonato da una ragazza milanese, si mette alla ricerca di lussuose avventure lungo la riviera adriatica. Il galletto s'imbatte in una coppia di turisti tedeschi e subito se la intende con la robusta e slanciata signora (guardandola dall'alto in basso dirà: «anvedi che cernia da ducento chili che t'ho stanato»). Per vantarsene agli occhi degli amici elabora un trucco per farla spogliare, ma quando i sodali la vedono non condividono affatto l'entusiasmo (dirà uno di loro: «c'ha l'attaccatura der braccio che fa difetto, è un po' cicciotta»). Infine, dopo un bagno notturno in compagnia della tedesca, sorprenderà il marito di lei a fornicare con la milanese, fatto che lo farà imprecare contro la vacuità del vincolo matrimoniale e del valore della famiglia. L'ultimo sketch, *Amare è un po' morire*, racconta la storia di una mogliettina stralunata (Sandra Milo), affetta dal complesso della crocerossina che la induce a ricoprire di dolci attenzioni sia il marito (Totò), sia l'amante (Jean Rochefort), solo finché questi sono malati. Quando guariscono, troverà la felicità grazie a un incidente d'auto che rende malconcio il medico che li curava (Adolfo Celi), fino ad allora ignorato nonostante da tempo si prodigasse in palesi lusinghe nei confronti della donna.

Il film è composto attraverso la formula a sketch per diverse ragioni. A partire dal biennio 1962-1963, inseguendo una logica commerciale ben precisa, la commedia all'italiana aveva iniziato a intraprendere in modo sistematico una strutturazione narrativa basata su più racconti distinti. Agendo in questo modo si cercava di ridurre ai minimi termini il rischio d'impresa legato alla realizzazione della pellicola. In

primo luogo si ricorreva al coinvolgimento di più nomi noti che potessero – come si usa dire in gergo – “fare locandina”; in secondo luogo confidando nella maggiore capacità di attrazione delle diverse vicende proposte⁸¹.

In questa pellicola, Gregoretti, forte anche dell'accordo di coproduzione con la Francia⁸², può infatti contare su attori affermati e internazionali, come Annie Girardot, Jean Rochefort, Sandra Milo, Tony Anthony. I coinvolgimenti più interessanti, però, sono quelli di due italiani: Nanni Loy e Totò. Il primo è infatti alla sua prima partecipazione cinematografica in qualità di attore, anche se già aveva avuto modo di mettersi in mostra come regista in particolare con *Audace colpo dei soliti ignoti* (1959) e *Le quattro giornate di Napoli* (1962). Gregoretti, già amico di Loy, stabilisce di coinvolgerlo dopo aver apprezzato le sue doti attoriali nella preparazione di *Specchio segreto* (non ancora messo in onda all'epoca delle riprese del film), un programma che, come si è visto, egli ha conosciuto da vicino in quanto in un primo momento si ventilò proprio una sua conduzione. Per la trasmissione Loy aveva realizzato le candid in prima persona, andando a caccia di situazioni buffe, in mezzo alla strada, nei bar, anche con curiosi travestimenti. Gregoretti, ammaliato dalla brillantezza della recitazione, giustifica così la scelta: «purtroppo in Italia gli attori comici sono volgarucci e quelli brillanti sono tutti d'un pezzo, recitano come se avessero sempre la racchetta del tennis in mano. Per questo ho scelto Nanni»⁸³.

Altra cosa riguarda l'ingaggio di Totò, al tempo ormai quasi del tutto cieco. È la produzione, nella figura di Colizzi, a volere, se non a imporre, la presenza del grande attore napoletano. Sulla carta Totò rappresentava la maggiore garanzia per la buona riuscita del film, soprattutto per l'enorme popolarità di cui godeva presso il pubblico. I tempi comici del “principe della risata” avrebbero facilmente consentito al regista – che infatti inizia le riprese partendo proprio da questo episodio – di sintonizzarsi al meglio sulle frequenze di quelle amenità grossolane di facile consenso. Per cercare di convincerlo a partecipare al film, Gregoretti pensa

⁸¹ Cfr. D. Bruni, *Film a episodi, non sempre cinema per pigri*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, op. cit., p. 254.

⁸² Per maggiori dettagli sul rapporto tra Gregoretti e la Francia, in riferimento sia alle coproduzioni (quattro film su cinque) e alla collaborazione con gli attori francesi si veda J. Gili, A. Tassone (a cura di), *Parigi-Roma. 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, op. cit., pp. 107-108.

⁸³ L. Settimelli, *I «mostri» di Nanni Loy*, “L'Unità”, 9 ottobre 1964.

di fare leva su un suo punto debole, ovvero l'ossessione per l'araldica nobiliare. È cosa nota, infatti, che Totò, per acquisire il titolo, si adoperò per essere adottato da un anziano marchese napoletano e che successivamente intraprese con l'aiuto di svariati specialisti approfondite ricerche genealogiche per elevare ulteriormente il proprio rango aristocratico. Una volta ricevuto dall'attore, il regista fa quindi in modo di dirottare il discorso sull'argomento, al fine di poter dichiarare il proprio legame matrimoniale con una nobildonna napoletana, discendente dalla casata dei Capece Minutolo Del Sasso. È questa, sostanzialmente, la ragione che induce Totò ad accettare la parte e a stringere un rapporto di grande cordialità con il giovane Gregoretti⁸⁴.

Nonostante il parterre di nomi illustri, e nonostante le battute e le gags di semplice consumo, il film non riesce ad affermarsi. Dal punto di vista degli incassi *Le belle famiglie* si rivela un altro fallimento. La principale ragione di questo insuccesso è da rintracciare a livello delle idee messe in campo. Le scelte, infatti, sembrano insistere su una serie di luoghi comuni triti e ritriti che il cinema aveva diffusamente affrontato. Si pensi al personaggio di Sandra Milo che ricalca piuttosto fedelmente il ruolo che l'attrice aveva interpretato quello stesso anno nel film *La donna è una cosa meravigliosa* (1964) di Mauro Bolognini. Inoltre, alcune trovate narrative sono palesemente riprese da alcuni suoi film precedenti: oltre al chiaro riferimento delle suore di clausura che si celano al suono dei campanelli agitati dagli uomini di passaggio, già visto ne *La Sicilia del Gattopardo*, il regista attinge in modo sostanzioso e senza particolari rielaborazioni a molte delle idee che aveva presentato nel suo primo lungometraggio *I nuovi angeli*, che riguardano, ad esempio, la retrograda mentalità siciliana di quel tempo o certi atteggiamenti del gallismo italiano che in questo caso servono a mettere in risalto la disinibizione delle donne straniere nelle avventure sessuali che vengono consumate nel promiscuo e perturbante litorale adriatico⁸⁵.

A limitare la buona riuscita di questo film, che pure in sede di trattamento presenta soggetti stimolanti e meno superficiali, è anche la preoccupazione che accompagna

⁸⁴ Cfr. O. Caldiron, *Totò*, Roma, Gremese, 2001, p. 279.

⁸⁵ Per uno sguardo complessivo sul cinema balneare e sui significati molteplici che possono essere evocati dall'arenile si rimanda a C. Uva, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2021.

l'autore durante la lavorazione. La necessità di fare risultato dal punto di vista economico ha vincolato in modo decisivo l'estro creativo del regista, tratto in errore anche dalle influenze esterne che spingevano verso la creazione di un prodotto che facesse ridere a ogni costo. Gregoretti, infatti, non è solito alla risata facile e gratuita, ma è più dedito alla stoccata, all'ironia sottile, all'umorismo sagace. Non che questi aspetti siano del tutto assenti nel film, ma è evidente che gli episodi sono stati concepiti per rimanere all'interno dei confini limitanti della commedia spicciola.

Infine, occorre nuovamente sottolineare come la provenienza televisiva del regista, che già in precedenza aveva condizionato negativamente la critica e l'opinione pubblica, pesa ancora come una grave onta, ragion per cui gli osservatori del tempo, in maggioranza, derubricano il film molto sbrigativamente come minore e triviale. Pur concordando sul fatto che *Le belle famiglie* non rappresenti certamente la prova registica più riuscita di Gregoretti, occorre comunque riconoscere a tale pellicola la capacità, sia pur in poche situazioni, di accennare a delle intriganti riflessioni. Per ciò che riguarda la condizione femminile il regista fornisce due ritratti contrapposti: in *Il principe azzurro* Annie Girardot riassume con acume il personaggio della donna che finisce «vittima di un immaginario che si nutre di speranze e aspettative fin troppo convenzionali», mentre in *Amare è un po' morire* Sandra Milo, seppur sviluppando lo stesso discorso avanzato da Bolognini, contribuisce a far «risaltare parossisticamente la componente materna della propria identità»⁸⁶. Allo stesso modo pare indovinato e avanguardistico il riferimento all'omosessualità⁸⁷ sviluppato ne *Il bastardo della regina*, episodio che, collateralmente, vuole soffermarsi anche sulla nevrosi di un marito sessualmente represso, delineando in tal modo un tema che il cinema italiano di quegli anni aveva timidamente iniziato ad affrontare e che Gregoretti utilizza con una discreta sensibilità e al di fuori della banale caratterizzazione macchiettistica. Al netto di queste osservazioni appare evidente come la sua parabola registica, costellata nel complesso di opere tutt'altro che scadenti, si sia consumata mediante un sostanziale equivoco di fondo. A riprova

⁸⁶ D. Bruni, *Film a episodi, non sempre cinema per pigri*, in G. De Vincenti (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, op. cit., p. 263

⁸⁷ Sull'argomento si rimanda a M. Giori, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, Utet Università, 2019.

di ciò, basti pensare al crescente interesse e al mutamento dei giudizi che tali pellicole hanno ottenuto negli anni.

In ogni caso la grande delusione incassata da Gregoretti, verso il quale non sono risparmiate dure critiche, lo induce ad abbandonare il mondo del cinema⁸⁸. È lo stesso regista a raccontare che sono state proprio le violente stroncature ricevute a convincerlo a lasciare la cinepresa: una sorta di resa o di ammissione di inadeguatezza di fronte alle pietre scagliate. Questo frattura, vissuta con sincera sofferenza interiore, è tuttavia propizia per un ritorno alla televisione, preferita per la maggiore libertà d'espressione e per i minori condizionamenti economici. Dopo *Il circolo Pickwick* ha di nuovo occasione di confrontarsi con il grande schermo, per percorrere, attraverso una svolta militante e d'impegno politico, una strada insolita e alternativa. Siamo prossimi agli anni della contestazione e delle agitazioni operaie e Gregoretti, non insensibile a quei temi, darà un concreto sfogo a questa sua necessità di partecipazione.

⁸⁸ Una recensione del film dai toni piuttosto aspri è stata scritta da Giovanni Grazzini, il quale, a proposito de *Le belle famiglie*, affermava: «La ragione per cui Gregoretti è un autore cinematografico che non fa sensibili progressi, anzi per voluttà di provocazione si invischia in un sarcasmo da saputello, sta nella sua scarsa capacità di elaborare un racconto (qui confermata non soltanto dalla spezzatura del discorso in episodi, ma dalla loro sconnessione narrativa: lampante nel terzo) e dalla iattanza con cui presenta come nuove delle idee fatte, raccolte in un magazzino di luoghi comuni già saccheggiato dai collezionisti di battute, situazioni e umori che non appartengono tanto alla critica di costume, come forse crede Gregoretti, quanto a un repertorio di spiritosaggini grossolane e talvolta al polverume del più inelegante avanspettacolo», G. Grazzini, *Rassegna cinematografica. Le belle famiglie*, "Corriere della Sera", 31 dicembre 1964.

Capitolo 6 Il cinema dell'impegno politico

6.a Verso un cinema politico: dal progetto naufragato *I comunisti al mediometraggio per il Partito Repubblicano Cinque anni dopo*

Alla luce dei risultati ottenuti con la commedia *Le belle famiglie*, Gregoretti matura l'idea di interrompere anzitempo la propria esperienza cinematografica. Nel corso degli anni, l'autore ha più volte rievocato questo aspetto della sua carriera, sottolineando come a spingerlo verso tale drastica decisione sia stato soprattutto il severo giudizio che la critica – all'epoca assai poco benevola nei confronti degli esordienti – ha riservato alle sue opere. Se alcune osservazioni sembrano tutt'oggi condivisibili, molte altre sono indubbiamente mosse da un pregiudizio riguardante l'origine televisiva. Intervenuto nel 2014 al Bari Film Fest, Gregoretti ha ricordato come il suo approdo sul grande schermo sia stato visto dagli stessi ambienti del cinema come una sorta di profanazione, per il fatto che «un miserando rospo, dal pantano maleodorante della disprezzatissima televisione, aveva osato compiere un salto e planare nella sala dell'olimpico dei maestri del cinema»¹. Tenendo conto del fatto che un'affermazione del genere, carica di amarezza personale, possa in qualche modo configurarsi come una immagine utile per giustificare il mancato raggiungimento di un obiettivo – nella fattispecie il riconoscimento dello status di autore cinematografico – non si può negare come le opere del regista siano state accolte e osservate, in molti casi, con una certa superficialità. Attraverso le critiche Gregoretti, anche in ragione di un carattere non certo esuberante e incline al divismo, ha subito una sorta di *moral suasion* che, nel lungo periodo, ha finito per convincerlo circa la propria inadeguatezza dietro la macchina da presa². Questo

¹ Dichiarazione di Gregoretti al Bari Film Fest 2014, minuto 00:27:32, reperibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=PAwhj-oXTt8&t=2413s>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023). Gregoretti esprimeva medesime riflessioni già nel 1982, si veda G. Blasi, *Televisione e regia. Conversazione con Ugo Gregoretti*, Napoli, Guida, 1982, p. 6.

² Sul punto sono emblematiche le dichiarazioni di Gregoretti rilasciate in occasione del suo ritorno dietro la macchina da presa con il film *Maggio musicale* (1989): «Ho ruminato l'idea per due anni, dopo aver vinto una specie di sterilità isterica che mi spingeva a credere di non essere più capace di scrivere per il cinema. Mi ero convinto, dopo le stroncature che avevano accompagnato l'uscita del mio ultimo film [*Le belle famiglie*], di non poter proseguire su quella strada; ho avuto un attacco di pusillanimità e, invece di incassare e progredire, non ho più provato a girare», F. Caprara, *Gregoretti: «Quel film sono io»*, «La Stampa», 30 maggio 1989.

aspetto appare rilevante per definire un tratto distintivo del carattere di questa poliedrica figura, e che riguarda una debole attitudine nell'imporsi all'interno dei vari contesti, anche a causa di un temperamento tutt'altro che sanguigno e autoritario. Tendenzialmente accondiscendente, Gregoretti ha sempre operato al massimo delle proprie potenzialità in quelle occasioni in cui i condizionamenti esterni – compresi quelli legati al dato economico – erano pressoché nulli, o dove comunque il suo lavoro veniva generalmente apprezzato³. Per questa ragione, dunque, il regista si distacca dal cinema per tornare a lavorare in RAI, al tempo svincolata dalla logica dell'audience, preparando dapprima la stravagante galleria di tipi umani in *R.A.S.* e allestendo poi lo sceneggiato *Il circolo Pickwick*. Tuttavia il suo ritorno nel piccolo schermo è temporaneo: il disappunto provocato da quest'ultimo adattamento, come si è visto, determina a partire dal 1968 un allontanamento dagli studi televisivi per circa cinque anni. Un'occasione che l'autore sfrutterà per tornare a cimentarsi, sia pur con modalità differenti e decisamente anticonvenzionali, con la settima arte.

Le fonti sull'autore, dunque, tendono convenzionalmente a riferire di un ritorno dietro la macchina da presa durante gli anni della contestazione, in particolare per la realizzazione di due opere intimamente connesse a quel caldo periodo della storia politica italiana che sono *Apollon: una fabbrica occupata* (1969) e *Contratto* (1970), di cui si dirà meglio più avanti. Tuttavia, più approfondite ricerche sul periodo che va dal 1964 al 1968, ovvero in quel frangente in cui è dato per assodato il ritiro di Gregoretti dalle scene cinematografiche, hanno restituito un risultato di grande interesse. La notizia rivela che la separazione di Gregoretti dal grande schermo non si è consumata in modo drastico e repentino. Dopo l'insuccesso de *Le belle famiglie*, l'autore sembra tutt'altro che intenzionato a rinunciare al cinema, come attesta un articolo apparso sull'edizione del 24 febbraio 1965 del quotidiano "L'Unità". Questo pezzo conferma come in quel periodo il regista fosse al lavoro per un nuovo film. Dal testo emergono interessanti informazioni che riguardano un

³ Nel corso della carriera Gregoretti diventerà più impermeabile alle critiche e resisterà con maggior forza alle pressioni esterne durante il periodo delle regie liriche, anch'esso foriero di difficoltà relazionali e accoglienze turbolente. Di questa sua ritrovata fierezza, il regista offre una prova tangibile nella celebre sfuriata affidata a Malcom McDowell in *Maggio musicale* nei confronti degli attori (veri interpreti lirici del calibro di Shirley Verrett e Chris Merritt) intenzionati in un'ostentata arroganza a non attenersi alle disposizioni della regia.

progetto, effettivamente mai realizzato, di cui finora si erano totalmente perse le tracce:

I comunisti in Italia sono il tema del film-inchiesta che Ugo Gregoretti sta preparando per due società cinematografiche romane. «Non sarà un film provocatorio – ha dichiarato Ugo Gregoretti all'ANSA – ma può darsi che susciti polemiche. Ad ogni modo desidero precisare che non è appoggiato dai comunisti e neppure dagli anticomunisti. Io non sono comunista. Sono un democratico progressista e cercherò di realizzare un panorama del comunismo che sia il più possibile obiettivo e nello stesso tempo il meno urtante nel tono, anche se nel contenuto lo sarà di più. *I comunisti* sarà dunque un'indagine libera e spregiudicata, una risposta alla domanda che molti italiani comunisti e non comunisti si pongono, e cioè: “Come mai dal 1945 ad oggi il numero dei comunisti in Italia è andato aumentando, nonostante che gran parte della politica nazionale e internazionale abbia avuto come fine principale l'imbrigliamento e l'impovertimento del flusso elettorale comunista, con l'ausilio di fatti clamorosi?”. Le conclusioni del film non le so neppure io: non sarà solo un film che cercherà di valutare se le iniziative prese per “vincere” il comunismo da una parte siano state sufficienti, sbagliate, contraddittorie, ma cercherà di analizzare il fenomeno anche dalla parte opposta, cioè nel cuore stesso del movimento comunista». «È verso questo tipo di cinema-inchiesta che io mi sento portato – ha proseguito Gregoretti – ed è solo attraverso questo cinema che io sento il contatto immediato con la realtà, così come è accaduto nella mia opera prima *I nuovi angeli*. Quando mi sono avvicinato al cinema tradizionale con *Le belle famiglie* ho imboccato un vicolo cieco che non fa per me, dall'estrema libertà sono passato al più pesante condizionamento, per cui ora questo nuovo film significa liberarmi dalle incrostazioni dannose che mi sono rimaste e riprendere contatto con la realtà, riguadagnare quindi il terreno perduto». Circa il nuovo film Gregoretti ha detto: «I noleggiatori sono stati presi di contropiede: volevano farmi fare un giallo alla James Bond. Dopo essermi chiuso in casa per un mese a studiare l'idea del giallo, ho portato loro l'attuale progetto che, alla fine, hanno accettato». Gregoretti non ha ancora deciso se nel film saranno presentati fatti ricostruiti: «La ricostruzione – precisa il regista – comporta sempre una invenzione che, per quanto possa essere ispirata alla obiettività, è sempre sintomo di una scelta. Io voglio fare un film obiettivo, che possa contribuire alla comprensione generale. Dovrò fare una enorme attenzione nella scelta della esemplificazione e corredarla di pezze d'appoggio documentaristiche (interviste con persone) in modo che il racconto possa suscitare il meno possibile sospetti di tendenziosità, ma sgorgi direttamente da situazioni tipiche». *I comunisti* è un film che costerà poco: verrà girato, probabilmente, in 16 millimetri e “trasportato” quindi in trentacinque. Le riprese

cominceranno in giugno ed il film sarà pronto per la nuova stagione cinematografica 1965-66.⁴

Sono molteplici gli aspetti significativi di questo articolo sui quali vale la pena soffermarsi. In primo luogo l'argomento. È senz'altro un dato curioso che nel 1965 Gregoretti maturi l'idea di incentrare la propria inchiesta cinematografica su un movimento politico. Fino ad allora l'autore non aveva mostrato titubanze nel manifestare le proprie idee all'interno delle opere realizzate, svelando una aperta affinità con le istanze di sinistra, come ad esempio scriveva Gian Luigi Rondi nell'osservare come l'alieno di *Omicron* si facesse «delle vicende terrene una idea molto vicina a quella della propaganda marxista»⁵. Tuttavia in quel periodo egli – come prudentemente chiarisce nell'articolo – non si dichiara ancora comunista, preferendo la definizione di democratico progressista. La sua concreta vicinanza a tale ideologia è d'altronde confermata dalla realizzazione, nel 1968, di un mediometraggio commissionato dal Partito Repubblicano, un'interessante produzione che si vedrà meglio tra poco. Anche se nel 1965 Gregoretti non ha ancora una dichiarata appartenenza politica, è sicuramente in questo periodo che l'autore intraprende, sia pur inconsciamente, una condivisione di fondo con le battaglie avanzate dal Partito Comunista. Ciononostante, il regista chiarisce che l'operazione, a scanso di equivoci, non intende prendere le parti di nessuno e il suo obiettivo è soltanto quello di essere un'indagine obiettiva⁶.

È nei propositi dell'opera, dunque, che emerge il secondo aspetto interessante, ovvero il recupero del modello dell'inchiesta quale strumento d'espressione cinematografica. Il soggetto che il regista prefigura, quindi, rappresenta non solo un chiaro tentativo per tornare verso un genere avvertito come più vicino alla propria sensibilità, ma allude anche a un bisogno fisiologico di non corrompere ulteriormente la propria identità artistica. Il regista rievoca l'esperienza de *Le belle famiglie* senza mediazioni, ricordando i pesanti condizionamenti subiti. Con il film

⁴ «*I comunisti*» un film inchiesta di Ugo Gregoretti, "L'Unità", 24 febbraio 1965.

⁵ G. L. Rondi, «*Omicron*»: fantascienza e umorismo asserviti a una polemica troppo scoperta, op. cit.

⁶ Non si può escludere che le idee abbozzate per questo soggetto siano in parte confluite nel successivo *Comunisti quotidiani*, un docu-film che Gregoretti gira in occasione delle elezioni amministrative e regionali del 1980 su commissione dell'Unitefilm, la casa di produzione del Pci.

in lavorazione, al contrario, intende recuperare lo spirito che ha contraddistinto *I nuovi angeli*, nella convinzione che riconquistando l'idea di un cinema-verità sarebbe riuscito a esprimersi al meglio, suscitando magari anche gli apprezzamenti dalla critica.

Il terzo aspetto che merita attenzione riguarda la dinamica con cui il regista spiega come sia arrivato a ideare questo soggetto. Inizialmente, due sconosciute società di produzione menzionate nell'articolo avevano proposto di commissionare un film giallo in stile spionistico, sulla falsariga del personaggio di James Bond, un genere che in Italia ha ottenuto un notevole successo, anche con numerose varianti parodistiche. Questa proposta va interpretata come un'operazione per garantire maggiori incassi. Tuttavia, Gregoretti, credendo fortemente nella propria autorialità, rifiuta in modo netto la strada del cinema commerciale, rinunciando alle opportunità che a quel tempo i vari filoni del cinema di genere, come il western, il peplum, il giallo, l'horror e la fantascienza stavano offrendo⁷. Questo progetto, di cui oggi non rimane alcuna traccia, conferma quindi in modo significativo il desiderio di Gregoretti di proseguire la sua attività cinematografica in modo coerente con la sua inclinazione artistica. Inoltre, le modalità di realizzazione annunciate – il basso costo di produzione, il formato 16mm – sono elementi tipici di una prassi filmica che contraddistinguerà tutta la sua esperienza nel cinema militante, e che si delinea totalmente al di fuori da quelli che sono i confini dell'industria audiovisiva tradizionale, anche per le tipologie di fruizione che, in modo quasi categorico, hanno rifiutato la canonica sala di proiezione per inserirsi nei circuiti minori e alternativi, contribuendo a definire una parentesi cinematografica totalmente diversa dal cinema propriamente detto.

Sebbene *I Comunisti* rimane un'idea inespressa, c'è un altro film che Gregoretti riesce a portare a termine poco prima delle agitazioni sociali della fine del decennio. Si tratta di un mediometraggio, della durata di circa un'ora, che comunque non si

⁷ Il cinema dei generi fu frequentato come soluzione temporanea da diversi autori "impegnati", si pensi, ad esempio, al caso di Florestano Vancini con il western *I lunghi giorni della vendetta* (1967), firmato tra l'altro con lo pseudonimo Stan Vance, o a Damiano Damiani autore di *Quién sabe?* (1966), o, ancora, a Giuliano Montaldo con il poliziesco *Ad ogni costo* (1967). In qualche modo di genere possono essere definite anche le esperienze di Elio Petri con *La decima vittima* (1965), e due singolari film diretti da Citto Maselli come *Fai in fretta a uccidermi...ho freddo!* (1967) e *Ruba al prossimo tuo* (1968).

svincola dalla materia politica. Durante la campagna elettorale delle elezioni politiche del 1968, Gregoretti viene contattato dal Partito Repubblicano di Ugo La Malfa per la realizzazione di *Cinque anni dopo*, un filmato propagandistico destinato a denunciare i mali atavici che affliggono il parlamento italiano⁸. Lo stile ironico che caratterizza questo lavoro sembra in parte ispirarsi all'esperienza de *La raccomandazione*, servizio dove Gregoretti era riuscito a violare la segretezza dello studio di un vero deputato della DC impegnato a scrivere le "letterine" richieste dagli elettori. In questa circostanza è La Malfa a stabilire personalmente i contatti con il regista romano. Il segretario del Pri si era avvicinato gradualmente al mondo del cinema grazie alla sua relazione con l'attrice Elena Altieri, una figura centrale nella sua evoluzione di uomo pubblico. Dopo la sua elezione a segretario di partito, diverse personalità del mondo dello spettacolo fornirono pubbliche dichiarazioni in suo sostegno⁹. In particolare, la Altieri aveva favorito i contatti tra La Malfa e l'entourage felliniano, che includeva numerosi artisti di rilievo, fra i quali si ricorda anche l'attore Leopoldo Trieste¹⁰. È assai probabile che sia stato proprio quest'ultimo – nel 1968 legato a Gregoretti per aver partecipato allo sceneggiato *Il circolo Pickwick* – a fare da tramite tra l'autore e il politico.

Nel corso di quell'anno, in occasione della campagna elettorale per le elezioni politiche, Gregoretti si rende quindi disponibile per realizzare il film. L'opera, nata con l'obiettivo di rappresentare «un'amara satira del modo in cui le forze politiche hanno operato», anima la vivace campagna elettorale del 1968, offrendo un contributo sostanziale per il recupero del terreno da parte del Pri che vide incrementare il proprio bacino elettorale di circa 200.000 voti rispetto alla tornata precedente. Il mediometraggio viene terminato con il contributo di un giovanissimo Gianni Amelio quale aiuto regista, di Ennio Ceccarini alla sceneggiatura, di Benedetto Ghiglia per le musiche originali e di Riccardo Cucciolla per la direzione del doppiaggio¹¹.

⁸ Per uno sguardo complessivo sul cinema d'ambientazione parlamentare si veda L. Albano, *Cinema e Parlamento: i 'mostri' e gli 'eroi'* in L. Violante (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 17*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 887-906.

⁹ Nel 1972 diversi attori popolari come Paola Borboni, Arnaldo Foà, Vittorio Gassman dichiararono il voto al Pri, Cfr. P. Soddu, *Ugo La Malfa. Il riformista moderno*, Roma, Carocci, 2009, p. 146.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ivi, pp. 238-239.

Questo singolare mediometraggio rappresenta senza dubbio una novità all'interno del dibattito politico. Sebbene il mondo delle immagini in movimento sia stato manipolato a scopi di propaganda elettorale sin dai tempi più remoti e bui della storia del Paese, nell'Italia del dopoguerra è forse la prima volta che le strategie di comunicazione politica si confrontano con un prodotto del genere¹². *Cinque anni dopo*, infatti, si presenta strutturato sul modello del docu-film, ovvero secondo una formula che prevede la sapiente contaminazione tra l'inchiesta e la finzione narrativa. Lo scopo di questo lavoro, d'altronde, è quello di coniugare il fatto reale con un contesto ricreato appositamente, al fine di suscitare determinati sentimenti negli elettori circa le problematiche che attanagliano le aule parlamentari. In questo caso l'elemento di finzione è determinato non solo dall'elaborazione di una sceneggiatura precostituita, ma anche dal fatto che tutte le scene sono ricostruite in ambienti diversi dalle vere aule del potere e con attori presi dalla vita. La selezione degli interpreti ha rappresentato una fase molto importante per la buona riuscita del film, soprattutto per rintracciare i profili che rispondessero nella fisionomia e nella corporatura all'immagine del politico-tipo presente nell'immaginario collettivo del tempo¹³. Gli attori, secondo la volontà del regista, dovevano sembrare reali, al punto da poter essere scambiati per veri onorevoli.

All'interno del mediometraggio è presente anche lo stesso autore nelle vesti di cronista. Munito di microfono, Gregoretti si aggira all'interno del transatlantico – allestito nella grande hall dell'Hotel Excelsior di Roma – per intervistare con la solita vena satirica i vari attori-politici i quali, seguendo la sceneggiatura, sono chiamati a smascherare, anche con trovate grottesche e surreali, le storture del Parlamento italiano: si pensi alla scena in cui l'obiettivo malizioso del regista insegue il presidente della commissione antimafia fino al guardaroba, dove recupera, oltre al soprabito, anche una lupara. Le caustiche annotazioni del regista sono espresse altresì con l'ausilio del *voice over*, che suggerisce un chiaro recupero

¹² Un'operazione simile negli intenti, ma piuttosto diversa nei risultati l'ha condotta il regista Romolo Marcellini con il documentario *Dieci anni della nostra vita*, commissionatogli da ambienti prossimi alla Democrazia Cristiana nel 1953.

¹³ Si veda la puntata *La politica è una missione*, facente parte del secondo numero dell'antologia *Questo è il mio paese* curata da Ugo Gregoretti nel 2001 e pubblicata in sette DVD da Rai Trade.

di quei codici espressivi che l'autore aveva utilizzato con particolare ingegno nelle sue prime inchieste televisive¹⁴.

Nonostante sia oggi un lavoro quasi completamente dimenticato¹⁵, *Cinque anni dopo* rimane un interessante esperimento nella carriera di Gregoretti e rappresenta l'ennesima conferma di come egli riesca ad attuare felicemente una commistione tra gli elementi del linguaggio televisivo e la prassi filmica. È in questa prospettiva, in effetti, che Gregoretti sembra ottenere i risultati più felici, anche in virtù di una carica anticonformistica che pone tali lavori in grande anticipo sui tempi, spiegando in parte le ragioni di un'incomprensione che ha sovente contribuito a collocare il regista ai margini della storia del cinema italiano. Ripartendo da qui, è possibile rileggere la parentesi cinematografica di Gregoretti, considerando anche come le scelte adottate nelle opere degli anni della contestazione, come si vedrà nei prossimi paragrafi, abbiano rappresentato non solo un evidente elemento di rottura, ma abbiano alimentato anche una eccezionale e proficua riflessione sul modo di intendere il cinema militante.

6.b Un punto di contatto tra i Cinegiornali Liberi e l'Unitelefilm

Quando in Italia scoppiano le prime agitazioni dell'intensa stagione sessantottina, Ugo Gregoretti è ancora molto distante dall'area del Pci. Ciò è testimoniato non solo dalla sua collaborazione con il Partito Repubblicano di Ugo La Malfa, ma anche dal fatto che la sua adesione al partito avviene formalmente, e non senza qualche titubanza, solo nel 1970¹⁶. I fattori che determinano il suo repentino avvicinamento alle istanze della sinistra sono molteplici. Un elemento determinante scaturisce dalle amare vicissitudini professionali. Tuttavia, la decisione di Bernabei di non includere l'autore nei progetti aziendali per circa un quinquennio è propizia

¹⁴ Il riferimento più puntuale, per toni e modi realizzativi, è sicuramente la serie *Caccia al quadro*

¹⁵ Una copia di questo lavoro è conservata presso l'archivio della Fondazione Ugo La Malfa.

¹⁶ «Io sono troppo incurabilmente borghese, intriso di borghesità dalla testa ai piedi, anzi sono anche mezzo aristocratico», con queste parole Gregoretti rammenta ironicamente il vano tentativo di far desistere il segretario della sezione Cassia del Pci dall'«affibbiargli» la tessera del partito, U. Gregoretti, *La storia sono io (con finale aperto)*, op. cit., p. 108.

per avviare quella riflessione personale che lo condurrà a esprimere, attraverso un ritorno al mezzo cinematografico, una radicale svolta ideologica¹⁷.

Un primo vero impatto con i fenomeni agitatori Gregoretti lo ha durante la Mostra del Cinema di Pesaro del '68, alla quale partecipa più per curiosità che per un reale desiderio di impegno politico¹⁸. Il clima arroventato che circonda l'intera manifestazione, dai cortei studenteschi alle cariche della polizia, è per lui un vero shock. In quell'occasione il processo di adesione alle istanze di lotta subisce infatti una significativa accelerazione, trovando una più intima sollecitazione durante la contestazione della Mostra veneziana, alla quale Gregoretti assiste in qualità di presidente dell'Anac¹⁹.

In quei mesi concitati si distingue in modo particolare l'attività di Cesare Zavattini, impegnato già a partire dalla fine del 1967 nella costituzione dei Cinegiornali Liberi (CL), un movimento culturale basato sulla teorizzazione di un cinema nuovo che ha grande rilevanza durante gli eventi delle agitazioni sociali. Nel suo manifesto, lo scrittore luzzarese invita l'intera collettività a stravolgere la pratica filmica inseguendo principi del tutto rivoluzionari: l'aderenza ad una immediata attualità, l'abolizione del confine tra i generi, l'estensione massima della platea dei realizzatori e la diffusione capillare delle opere²⁰. In altre parole, si sostiene la necessità di un cinema svincolato dalle logiche di profitto, collettivo e autoprodotta, che può essere intrapreso dalla gente comune anche con i formati ridotti in 16 e 8 mm. Sono idee, queste, che Zavattini aveva iniziato ad esporre già negli anni Cinquanta e che trovano una prima concreta attuazione nell'ideazione del lungometraggio collettivo dal titolo *Cinegiornale della pace* (1963), e ottengono il loro massimo accoglimento durante le lotte studentesche e operaie²¹. Presupposti di

¹⁷ U. Gregoretti, *Quell'incontro segreto fra cinema e televisione*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., p. 130.

¹⁸ *Le incertezze del Pci. Conversazione con Ugo Gregoretti*, in A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, 2002, p. 162.

¹⁹ Sulla contestazione veneziana si veda G. P. Brunetta, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, op. cit., pp. 475-496. Sulle vicende che riguardano direttamente Gregoretti in qualità di presidente dell'Anac si rimanda a U. Gregoretti, *Io e l'ANAC*, op. cit., pp. 105-106; G. Ienna, F. Lancialonga, *Pas la tristesse ouvriere, mais la joie ouvrière! Intervista a Ugo Gregoretti*, op. cit., pp. 255-256.

²⁰ R. Nepoti, *Il documentarismo militante*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano XI volume (1965- 1969)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, p. 328.

²¹ M. Bertozzi, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008, p. 193.

questa esperienza, annota Roberto Nepoti, sono «il declino dell'intellettuale di professione – il regista, nel caso – e l'affrancamento dai condizionamenti ideologici dell'industria cinematografica borghese»²². Non è un caso, quindi, che nel corso della decade si stesse facendo strada al di fuori dei circuiti commerciali il cosiddetto documentario militante come specifica forma d'intervento sul mondo²³.

Tutti questi principi vengono ampiamente condivisi dai responsabili della Unitelefilm (UTF), il soggetto di produzione cinematografica e documentaria del Partito Comunista Italiano fondato nel 1963²⁴. L'Unitelefilm – come ricorda il primo direttore Mario Benocci – è stata creata con l'impulso decisivo del responsabile della Sezione stampa e propaganda Luciano Romagnoli e con la contestuale ascesa alla guida della segreteria di Luigi Longo, succeduto a Togliatti dopo la sua improvvisa scomparsa. Pur trattandosi di una società privata a carattere autonomo, l'Unitelefilm nasce di fatto come strumento ausiliario alle esigenze politiche del partito. Oltre all'attività di produzione, che ha luogo solamente attraverso i finanziamenti del Pci, il nuovo apparato è infatti incaricato di gestire l'archiviazione e la conservazione di tutti quei materiali audiovisivi di natura prevalentemente documentaristica realizzati per fini propagandistici. Inoltre, esercita direttamente il controllo sulla distribuzione non solo delle più recenti opere commissionate, ma anche di un'ampia gamma di film d'importazione sovietica. Ciò rappresenta un incentivo fondamentale alla maggiore partecipazione degli iscritti nella vita delle sezioni, alimentando una crescente aggregazione che sarà determinante per superare le iniziali e non irrilevanti diffidenze palesate dai quadri storici nei confronti di questa nuova divisione²⁵.

I primi contatti tra l'Unitelefilm e i Cinegiornali Liberi risalgono al biennio delle agitazioni sociali del '68 e del '69. Le dichiarazioni rilasciate da Zavattini nel corso del tempo attirano l'attenzione di una cospicua parte di giovani autori e intellettuali italiani, dando avvio a una intensa discussione sulle finalità del cinema. Una

²² R. Nepoti, *Il documentarismo militante*, op. cit., p. 328.

²³ Ivi, p. 327.

²⁴ Per un approfondimento sui primi anni di attività della Unitelefilm si veda G. Fantoni, *Italy through the Red Lens Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946–79)*, Londra, Palgrave Macmillan, 2021, pp. 115-138. Per quanto riguarda invece la cultura cinematografica comunista promossa nel periodo tra il 1945 e il 1960 si veda M. Zilioli, *Pagine rosse. Cinema, politica e stampa comunista*, Milano, Meltemi, 2023.

²⁵ M. Benocci, *Esigenze nuove*, op. cit., p. 150.

perfetta istantanea di quel periodo può considerarsi il *Cinegiornale libero di Roma* n. 1 (1968), un documentario di circa mezz'ora nel quale vari personaggi riuniti a casa di Zavattini, fra cui Liliana Cavani, Marco Bellocchio, Salvatore Samperi, Elda Tattoli, Silvano Agosti e altri, animano un dibattito intorno alla domanda: «il cinema è finito?». Ciò che lega questo fenomeno all'esperienza – sia pur molto differente – dell'Unitelefilm è proprio la volontà di raggiungere un pubblico alternativo a quello delle sale, ma partecipe, e al contempo, di attrarre l'attenzione degli spettatori televisivi, come attesta l'esperienza di *Terzo Canale*, una serie di servizi informativi prodotti a partire dalle elezioni del 1968²⁶. In questo modo l'Unitelefilm intende esercitare un ruolo di netta contrapposizione non solo nei confronti delle case di produzione dominanti, ma anche verso il monopolio radiotelevisivo della RAI, all'epoca interamente amministrato dalla Democrazia Cristiana. I Cinegiornali Liberi, quindi, esprimono una filosofia ampiamente condivisa dall'apparato produttivo del Pci anche per l'inequivocabile capacità – osserva Christian Uva – «di sottrarsi ai condizionamenti sempre più stringenti cui si ritiene sia stata sottoposta in Italia la produzione e la circolazione culturale, in primo luogo quella cinematografica»²⁷. In più, oltre all'ingresso nel direttivo nazionale dei Cinegiornali Liberi di alcuni quadri dell'Unitelefilm, fra cui Mario Benocci e Ventura Valentini, occorre considerare la circolazione dei medesimi cineasti come Citto Maselli, Giuseppe Ferrara e Elio Petri tra i due ambienti. Per tutte queste ragioni l'incrocio di traiettorie tra l'Unitelefilm e i Cinegiornali Liberi si rivela inevitabile. A suggellare in modo concreto l'incontro tra queste due singolari realtà produttive del panorama cinematografico italiano del secondo dopoguerra sarà, nel 1969, proprio Gregoretti.

A partire dalla calda estate del 1968 l'autore, insieme ad altri cineasti nell'orbita dei Cinegiornali Liberi, viene contagiato dal desiderio di dare un contributo concreto e operativo alle lotte operaie. All'interno del dibattito in corso di sviluppo, si aprono interrogativi su come collegarsi con il movimento operaio e su come intervenire fattivamente. L'occasione per approfondire tale tema viene offerta

²⁶ E. Taviani, *Cinema, politica e propaganda*, in A. Medici, M. Morbidelli, E. Taviani (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, op. cit., p. 141.

²⁷ C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2017, p. 40.

dall'episodio dell'occupazione, da parte dei lavoratori, di una tipografia della capitale dislocata sulla Tiburtina nel giugno di quell'anno²⁸. Questo avvenimento desta un notevole interesse tra gli autori cinematografici, da tempo alla ricerca di un pretesto per entrare in contatto con la classe operaia. Nella Roma del tempo esistevano ancora poche fabbriche, pertanto i registi potevano concentrare la loro attenzione prevalentemente sul sottoproletariato urbano, o, al più, sul mondo contadino. Per tale ragione l'occupazione dell'Apollon – questo è il nome della tipografia – è fonte di interesse per molti cineasti, fra i quali anche Gregoretti²⁹.

Nelle settimane immediatamente successive all'episodio, si susseguono svariati incontri tra i registi e gli operai, solitamente nella sala mensa della fabbrica, ma da subito emergono tra le parti ampie divergenze. In primo luogo perché – come ricorda Gregoretti – gli autori cercano di suggerire, quasi di imporre, una linea di lotta più dura e intransigente, ma sostanzialmente impraticabile per il rischio concreto di porre fine all'occupazione a causa dei probabili arresti che ne sarebbero scaturiti³⁰. In secondo luogo perché si pone la questione nevralgica che aveva iniziato a investire il cinema militante, cioè quella della “delega”, ovvero la volontà da parte dei registi di spogliarsi degli strumenti del mestiere per cederli direttamente ai protagonisti degli eventi documentati³¹. Questo per evitare, in qualità di soggetti attivi, di ripristinare un rapporto di dominio e sopraffazione. Tali pretese appaiono al collettivo dello stabilimento come delle mere velleità intellettualistiche, incapaci di portare un reale contributo alla loro causa. Così, ben presto, la maggior parte dei registi perde l'interesse e si allontana, perché ritiene il contesto non sufficientemente rivoluzionario. In pochi decidono di rimanere, accettando di lavorare nel modo stabilito dagli occupanti, appoggiando quindi, attraverso le conoscenze tecniche della macchina da presa, la loro linea d'intervento. I Cinegiornali Liberi, che seguono da vicino la questione, si dichiarano da subito

²⁸ Sulla vicenda dell'Apollon si rimanda a G. Sircana, *A partire dall'Apollon. Testimonianze e riflessioni su cultura, cinema e mondo del lavoro a quarant'anni dall'autunno caldo*, Roma, Ediesse, 2010.

²⁹ U. Gregoretti, *Esperienze d'autore*, in «Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Convegno internazionale e rassegna di film inediti a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico, Roma, 20-21 novembre 1998», Roma, Ministero per i beni e le attività culturali - Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 212-213.

³⁰ Ibidem.

³¹ C. Uva, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, op. cit., p. 42.

disponibili a sostenere l'impresa. Dopo la produzione di lavori grezzi e sconnessi, il coinvolgimento di un regista come Gregoretti significa intraprendere una svolta "autoriale", capace di apportare un incremento della qualità stilistica dei documentari³². Gregoretti, d'altronde, ha orientato la sua intera carriera in direzione di eccezionali rotture degli schemi consolidati, in grado di fuoriuscire spesso, con il suo anticonformismo, dai confini tracciati dai canali ufficiali e istituzionali dell'industria culturale e audiovisiva. Far parte di questa esperienza, quindi, è un esito del tutto naturale.

6.c I casi di produzione di *Apollon: una fabbrica occupata* e *Contratto: il documentarismo come impegno politico*

Quando la notizia che un piccolo collettivo di autori è alle prese con un film sull'occupazione dell'Apollon raggiunge i dirigenti comunisti, in modo automatico si pensa di convogliare nel progetto anche le risorse dell'Unitelefilm. La società di produzione del Pci, d'altronde, era in dialogo già da tempo con il movimento dei Cinegiornali Liberi, condividendo soprattutto la linea di intervento basata su un cinema d'azione «alternativo e contrapposto al sistema produttivo e distributivo tradizionale»³³. Il coinvolgimento dell'Unitelefilm, seppur limitata nei mezzi a disposizione, avrebbe garantito una più ampia diffusione, soprattutto nel circuito internazionale³⁴. Per tale ragione si concorda di assegnare ufficialmente a questo soggetto il ruolo di principale responsabile durante le fasi di produzione e di distribuzione del film. La regia del lungometraggio *Apollon: una fabbrica occupata*, circolato anche con il titolo di *Cinegiornale libero di Roma n. 2*, viene quindi affidata a Gregoretti, responsabile della regia, affiancato da Sergio Boldini, Giulietto Chiesa, Diego Fiumani e Valerio Veltroni.

Nel corso degli incontri preparatori alle riprese si stabilisce «che il filmato non avrebbe dovuto avere un valore di documentazione, ma che dovesse diventare *ipso facto* uno strumento di lotta», quindi «un film in senso proprio, non esattamente

³² Ivi, p. 43.

³³ Ivi, p. 40.

³⁴ Per comprendere la portata delle relazioni internazionali della Unitelefilm cfr. M. Benocci, *Esigenze nuove*, op. cit., pp. 150-151.

fiction, ma qualcosa di somigliante»³⁵. L'opera, secondo la prospettiva dell'autore, oltre a raccontare i fatti, avrebbe dovuto anche «emozionare, commuovere, divertire»³⁶, interpretando a tutti gli effetti il ruolo ibrido del docu-film, in una formula capace di fondere insieme il genere documentario e la finzione narrativa. È proprio questa, peraltro, la ragione principale dei violenti attacchi mossi dai critici più estremisti³⁷.

Quanto alle riprese vere e proprie, desta curiosità ciò che racconta sempre il regista a proposito della struttura dello stabilimento, location obbligata per allestire il set. La fabbrica era infatti dotata di numerosi capannoni con spazi non dissimili dai teatri di posa di Cinecittà, all'interno dei quali gli operai avrebbero potuto agevolmente fare gli attori, i figuranti, le comparse. Inoltre, poiché l'opera avrebbe dovuto raccontare la storia di quei mesi di occupazione, viene concordato un canovaccio sugli avvenimenti salienti da mettere in scena³⁸. Un'iniziativa, questa, che si può senz'altro ritenere unica nel suo genere e il cui sperimentalismo è certificato da due altri elementi fondamentali per il completamento dell'opera: la voce narrante in *voice over* di Gian Maria Volonté e la presenza di una colonna sonora originale, interamente free jazz, elaborata da un trio di giovani artisti composto da Mario Schiano, Marcello Melis e Marco Cristofolini. Anche per particolari come questi, evidentemente, Roberto Nepoti sottolinea come il film aspirasse a mettere in evidenza un'esperienza di lotta «emblematica dell'unità dei lavoratori, di una corretta dialettica tra base e avanguardia, della creatività delle masse e – in termini specifici – di un nuovo modo di produzione cinematografica di classe»³⁹.

Nel luglio 1970, sul bollettino n. 3 dei Cinegiornali Liberi, un piccolo organo di informazione sull'attività del movimento, vengono pubblicate molte informazioni sull'operazione, con particolare riferimento anche al bilancio consuntivo

³⁵ U. Gregoretti, *Esperienze d'autore*, op. cit., pp. 213-214.

³⁶ *Le incertezze del Pci. Conversazione con Ugo Gregoretti*, op. cit., p. 163.

³⁷ Ad attaccare brutalmente il contenuto film furono in particolare Pio Baldelli, Goffredo Fofi, Adriano Aprà, ma anche soggetti collettivi come il comitato di lotta della Rhodiatocce, che in una lettera definisce il film «un aborto fatto in clinica con illustri chirurghi», cfr. S. Della Casa, *Il cinema militante*, in G. Canova (a cura di), *Storia del cinema italiano XI volume (1965- 1969)*, op. cit., pp. 354-355.

³⁸ U. Gregoretti, *Esperienze d'autore*, op. cit., p. 214.

³⁹ R. Nepoti, *Il documentarismo militante*, op. cit., p. 329.

riguardante la produzione e la distribuzione del film per il periodo che va dal novembre 1968 all'aprile 1970. Questi dati sono di grande utilità per ricostruire la provenienza dei contributi economici che hanno consentito la realizzazione dell'opera. Alla voce "uscite" risultano "spese di produzione" per un totale di L. 3.522.000, e "spese di gestione, organizzazione e distribuzione" pari a L. 5.995.000 (compresa la stampa di n. 41 copie in 16 mm), per un ammontare complessivo di L. 9.517.000. Nell'elenco delle "entrate", invece, si può constatare la ricezione di denaro da parte di: a) gruppi parlamentari senato e camera del Pci; b) CGIL; c) Comitato Occupazione Apollon; d) ARCI Nazionale; e) Ugo Gregoretti⁴⁰; f) Unitelefilm per i mezzi tecnici. I proventi ricavati da questi soggetti, corrispondenti a L. 1.632.000, sono appena sufficienti per iniziare i lavori. Per coprire le spese anticipate per la produzione del film (preparato in circa quattro mesi, con undici giorni di riprese effettive e nove di edizione), risulta quindi fondamentale avviare il processo di distribuzione della pellicola. In particolare, oltre al prestito concesso dal Centro Cinegiornali Liberi di L. 1.800.000, sostengono il bilancio i ricavi derivanti dal noleggio copie, dalla vendita di n. 28 copie al circuito antagonista, dalla vendita di n. 1 copia alla tv finlandese, per un totale di L. 7.299.000. Attraverso questa dinamica economica, e con un passivo conclusivo di L. 586.000, il film può essere concluso e distribuito⁴¹.

Una volta terminato il montaggio, infatti, ha inizio la fase più delicata relativa alla sua circolazione. L'opera viene diffusa in molte fabbriche italiane, negli ospedali, nelle piazze, nei circoli ARCI, inserendosi in quel circuito post-sessantottino di controinformazione opposto ai cosiddetti canali "padronali". Al 31 dicembre 1969, in Italia, si contano 1200 proiezioni, con una media di 200 spettatori a evento, per un dato complessivo di circa 240.000 presenze⁴². Inoltre, grazie all'impegno dell'Unitelefilm *Apollon: una fabbrica occupata* è oggetto di una importante distribuzione estera, con proiezioni in Germania occidentale, in Svizzera, negli Stati

⁴⁰ Gregoretti contribuì personalmente devolvendo l'intero *cachet* derivato dalla commissione di alcuni caroselli pubblicitari, cfr. E. Grossi, *Carosello e il cinema*, in D. Cimorelli, S. Roffi (a cura di), *Carosello: pubblicità e televisione. 1957-1977*, op. cit., pp. 215-217.

⁴¹ Vedi *Bollettino dei Cinegiornali Liberi*, n. 3, Nuova Serie, luglio 1970, p. 9

⁴² In Appendice 1, Tab.10 è proposta una selezione di manifestini riguardanti le proiezioni pubbliche del film. Al Tab.11, invece, una comunicazione sempre riguardante *Apollon* diffusa dal gruppo Comunisti della RAI-TV.

Uniti (dove si reca personalmente Gregoretti), e con passaggi alla tv finlandese e alla tv svedese⁴³. Il docufilm suscita tra il pubblico operaio un grande sentimento di solidarietà, tanto che le rappresentazioni si concludono abitualmente con il passaggio dei lavoratori dell'Apollon per raccogliere le sottoscrizioni, una sorta di colletta determinante per proseguire l'occupazione e raggiungere l'obiettivo: la riapertura della fabbrica⁴⁴.

Dopo l'esperienza di regia in *Apollon: una fabbrica occupata*, nel 1970 Gregoretti viene incaricato di realizzare il documentario *Contratto - Scene dell'autunno caldo dei metalmeccanici*, un'opera totalmente differente, eppure intimamente connessa alla precedente. A promuovere tale iniziativa è Bruno Trentin, sindacalista al vertice della FIOM, rimasto favorevolmente impressionato dal docufilm sull'Apollon, tanto da sceglierlo come strumento di agitazione durante le vertenze che anticipano l'autunno caldo. Sono due lungometraggi, questi, che rappresentano – come suggerisce Silvio Grasselli – «un canone minimo, un diorama in due parti che illustra almeno alcuni dei registri e delle forme che contraddistinguono il documentario italiano di quel tempo»⁴⁵. Un dittico che, soprattutto nei modi di produzione, è alquanto rappresentativo di un certo modo di intendere il cinema o, nel caso specifico, il documentarismo militante.

Per fotografare quella drammatica stagione di rinnovi contrattuali, da cui deriva il titolo di questa seconda opera, Gregoretti decide di non procedere con lo stesso metodo della precedente. Egli ritiene che la formula migliore sia quella di realizzare un lungo documentario riguardante i fatti reali accaduti nel Paese. Secondo un andamento non cronologico, dunque, il filmato mostra gli eventi di quella stagione in modo documentaristico, con il solo inserimento di una voce di commento agli episodi mostrati affidata a Riccardo Cucciolla. L'obiettivo di Gregoretti inquadra proteste, volti e voci per cercare di dare il senso complessivo delle agitazioni: lo

⁴³ Ivi.

⁴⁴ Il film ottenne anche degli apprezzamenti dal mondo intellettuale, come attesta la recensione di Gianni Rodari apparsa su "Paese Sera" nella quale si afferma: «Il film è stupendo, vero, pieno, intenso dalla prima immagine all'ultima. Poteva cadere nella retorica populista ma non ci è cascato. Poteva diventare uno schema a tesi, una lezione dalla cattedra, ma invece è sempre vivo e concreto. Commuove. Senza trucchi, senza mai giocare con i sentimenti e con l'intelligenza di chi guarda. Lo capirebbe un bambino e piacerebbe anche a Carlo Marx», U. Gregoretti, «Apollon», *che volgari quegli operai!*, "L'Unità", 5 maggio 2003.

⁴⁵ S. Grasselli, *Un eclettico in prima linea*, note al DVD *Apollon: una fabbrica occupata – Contratto, due film di Ugo Gregoretti*, Shockproof/CSC, Collana Forum, 2019.

sguardo dell'autore si concentra sulle piazze, luogo elettivo di cortei operai, discorsi sindacali, assemblee di fabbrica e mobilitazioni studentesche. Le riprese effettuate lungo tutta la penisola vengono effettuate tra grandi difficoltà, in quanto non sempre è possibile acquisire informazioni sulle manifestazioni con il congruo anticipo. Il tutto complicato anche dal fatto che il film, come ricorda Gregoretti, è stato realizzato «con penuria di quattrini e in un clima un po' caotico, dove la struttura dell'Unitefilm rivelò una certa inadeguatezza»⁴⁶.

La procedura per l'acquisizione delle immagini, in parte in bianco e nero, in parte a colori, risulta invece alquanto disorganizzata. Addirittura si assiste a scambi clandestini di materiale girato con la Rai, anch'essa impegnata in quegli anni a documentare i fatti sulle lotte sindacali, pur rimanendo estranea alle situazioni più roventi. L'Unitefilm, anche in questo caso, si limita a predisporre i mezzi tecnici per le riprese, mettendo nella disponibilità dell'autore anche la sala per il montaggio. È in questo luogo, come rammenta Gregoretti, che si svolse la grande riflessione che consentì di determinare tutta la cifra inventiva del film⁴⁷. In sostanza, la produzione di questo documentario, questa volta svincolato dal movimento dei Cinegiornali Liberi, rimase saldamente sotto il controllo dell'Unitefilm, ma gli esigui contributi per la realizzazione provennero dai tre sindacati metalmeccanici che di fatto commissionano l'opera, cioè FIOM, FIM e UILM. Tra gli elementi che il documentario mette in evidenza, infatti, c'è anche quello della sospirata unità sindacale, auspicio apertamente dichiarato nei titoli di coda della pellicola. Anche per tale ragione *Contratto* può ritenersi un singolare fenomeno di produzione cinematografica a carattere sindacale.

Tuttavia, nonostante la notevole risonanza, *Contratto* non ha la stessa diffusione di *Apollon* e, in realtà, viene utilizzato anche con altre finalità. Se *Apollon* si era posto l'obiettivo di diventare vessillo agitatorio per sostenere le ragioni dell'occupazione attraverso una ricostruzione degli avvenimenti in forma narrativa, *Contratto* propone più una funzione illustrativa, in quanto non può sostenere una lotta che di fatto si era già conclusa, né preludere a qualcosa che sarebbe venuto dopo.

⁴⁶ *Le incertezze del Pci. Conversazione con Ugo Gregoretti*, op. cit., p. 165.

⁴⁷ *Ibidem*.

In definitiva queste esperienze condotte da Gregoretti con l'Unitelefilm, struttura che peraltro diresse dal 1970 al 1974, oltre a rappresentare uno spaccato di quegli anni turbolenti della storia d'Italia, dicono ancora molto su come il cinema, immune a qualsiasi forma di coercizione, potesse esprimersi, soprattutto in momenti incerti e drammatici come quelli illustrati. I film di Gregoretti rappresentano quindi una testimonianza tangibile delle innumerevoli possibilità attraverso cui un'opera cinematografica può realizzarsi, prendendo, se necessario, vie inconsuete, alternative, per quanto di difficile classificazione.

6.d La direzione di Unitelefilm e il documentario *Vietnam, scene del dopoguerra*

Dal 1970 al 1974, ovvero durante gli anni della direzione dell'Unitelefilm, Gregoretti è piuttosto attivo nel coordinamento delle produzioni e dei progetti di carattere politico e propagandistico del Pci. Fra i lavori che cura in prima persona, risalta un insolito spot elettorale dal titolo *Tribuna Padronale*, uno sketch di venti minuti elaborato nell'ambito delle elezioni amministrative del giugno 1971, le stesse che porteranno Gregoretti ad essere eletto nel consiglio comunale di Roma⁴⁸. Questo contributo, realizzato con la collaborazione di Silvio Ferri, fa parte di un ciclo più ampio commissionato dall'Unitelefilm, costituito di cinque brevi film di autori vicini al partito come Bernardo Bertolucci, Maurizio Rotundi, Massimo Mida, Antonio Bertini e Spartaco Cilento⁴⁹. Dopo l'esperienza di *Cinque anni dopo*, Gregoretti è nuovamente coinvolto in una campagna elettorale, con la differenza di trovarsi su una sponda politica diversa, di sviluppare un soggetto più circoscritto, e di affrontare un'elezione locale e non nazionale. Mantenendo comunque intatti gli intenti satirici di fondo, il regista concepisce un cortometraggio sotto forma di intervista televisiva. Nel filmato, l'intervistatrice, interpretata da Edmonda Aldini, introduce al pubblico un noto cavaliere del lavoro, cioè Duilio Del Prete, dando vita a una conversazione che sin da subito si rivela grottesca e caricaturale. L'intento propagandistico dell'autore è quello di denunciare con una graffiante satira politica

⁴⁸ Gregoretti fu eletto in consiglio comunale nelle liste del Pci con 4136 preferenze, cfr. I nomi dei nuovi consiglieri, "L'Unità", ed. Roma, 29 giugno 1971.

⁴⁹ D. Natoli, *Roma in cinque film*, "L'Unità", 11 giugno 1971.

il problema sempre più crescente della speculazione edilizia nella capitale. Il dialogo concepito da Gregoretti, infatti, assume presto un tono apertamente esasperato, utile per porre sotto attacco lo strapotere e il cinismo dello speculatore, che dichiara come i suoi affari siano guidati non dal cervello o dal cuore, ma da una specie di bussola che lo conduce «verso la massima rendita e il massimo profitto»⁵⁰. Alla meschinità del personaggio, qui utile per tratteggiare polemicamente l'intera categoria dei palazzinari romani, si associa il progressivo smascheramento dell'intervistatrice, figura allusiva di un potere – quello dell'informazione – compiacente, anch'esso parte di un sistema corrotto e avverso all'ideologia comunista, l'unica, come cerca di chiarire lo spot, impegnata a voler bloccare la piaga della speculazione edilizia. Oltre al dato politico, questo documento è particolarmente interessante perché rappresenta una valida prova interpretativa da parte dei due attori (anch'essi d'area Pci), abili nel restituire una parossistica interpretazione che rende ancor più chiaro ed esplicito il bersaglio della critica⁵¹. Altre regie minori che Gregoretti realizza per conto dell'Unitelefilm durante gli anni della presidenza sono *Antifascisti a Roma*, una serie di immagini raccolte negli ultimi giorni del novembre 1971 in occasione di un'imponente manifestazione svoltasi nella capitale contro la rinascita del fascismo e le tentazioni autoritarie; la versione cinematografica de *Il bagno* (1972), tratto da Vladimir Majakovskij e messo in scena dalla compagnia Il Granteatro sotto la direzione di Carlo Cecchi⁵²; *Morte sul lavoro*, un'inchiesta sulle morti bianche filmata insieme al giornalista Wladimir Tchertkoff (noto per il documentario del 2003 *The sacrifice*, riguardante i liquidatori di Chernobyl). Inoltre, nel 1974, Gregoretti realizza anche uno dei celebri caroselli impegnati nella battaglia contro l'abrogazione del divorzio, e che vedono il coinvolgimento dell'amico Gigi Proietti, con il quale quell'anno realizza,

⁵⁰ Il video del corto e il testo della sceneggiatura sono consultabili nell'archivio online dell'Aamod, reperibile al link <<http://patrimonio.aamod.it/aamod-web/film/detail/IL8300001329/22/tribuna-padronale.html?startPage=0&idFondo=>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

⁵¹ D. Natoli, *Roma in cinque film*, op. cit.

⁵² Sulla destinazione di questa realizzazione racconta Gregoretti: «Cercammo di venderlo alla Rai, ma il film fu abbinato a un breve documentario di Luigi Perrelli, *Majakovskij e il suo tempo*, con un testo scritto da Aggeo Savioli. Quando lo portai a Emanuele Milano, in Rai, per convincerlo a comprarlo, e questi sentì il testo di Savioli che parlava dei paesi che già erano socialisti e di quelli che ancora purtroppo non lo erano, l'agognato sbocco televisivo naturalmente non ci fu», *Le incertezze del Pci. Conversazione con Ugo Gregoretti*, op. cit., p. 168.

tra le altre cose, il varietà televisivo *Sabato sera dalle nove alle dieci* e l'adattamento de *Le tigri di Mompracem*.

Lasciata la guida dell'Unitefilm al giornalista de "L'Unità" Dario Natoli, Gregoretti, pur essendo al contempo determinato a mantenere viva la propria collaborazione con la RAI attraverso la realizzazione di esperimenti televisivi – il 1975 è l'anno de *L'italiana in Algeri* e del ciclo *Romanzo popolare italiano* – non allenta il proprio rapporto con l'Unitefilm e rimane vicino al Pci, tanto che nel 1976 sarà eletto nuovamente consigliere comunale in occasione del mandato di sindaco a Giulio Carlo Argan⁵³. Ma prima ancora della carriera politica, che questa seconda volta interrompe anticipatamente presentando le dimissioni dopo soli due anni, è nel 1975 che elabora l'audace idea di realizzare un'inchiesta sul Vietnam appena liberato. È dalle riflessioni che accompagnano la notizia della fine della guerra, nell'aprile del 1975, che l'Unitefilm e Gregoretti iniziano a gettare le basi di *Vietnam, scene del dopoguerra*, un ampio e approfondito reportage sulla situazione del paese dopo la fine delle ostilità. Con questo progetto, che rappresenta la prima spedizione per documentare la devastazione fisica e morale lasciata da vent'anni di conflitto, il Pci italiano cerca di cogliere l'opportunità politica di accostarsi all'eroica resistenza dei vietnamiti del sud in funzione anti-americana. Stabilito il piano di lavorazione dell'opera, la troupe, capeggiata da Gregoretti e costituita da Romano Ledda quale autore dei testi e Alberto Marrama per la direzione della fotografia, s'imbarca per il Vietnam nel giugno di quello stesso anno. Senza uno schema precostituito e con l'idea di raccogliere ciò che sarebbe apparso lungo il cammino, il regista pianifica di percorrere i 1700 km della strada "n.1" che collega Hanoi a Saigon, attraversando le città e le campagne vietnamite, purtroppo note per i terribili avvenimenti di guerra che vi si sono verificati. Nell'itinerario disegnato dalla macchina da presa di Gregoretti si vedono anche le

⁵³ Nel 1976 furono tanti, a Roma, gli artisti, i professionisti, i docenti universitari, a candidarsi consiglieri comunali: l'urbanista Piero della Seta, Giancarlo Sbragia, Lucio Lombardo Radice, Maria Carta (cantante folk piuttosto nota in quegli anni), Vittorio Bachelet (che pochi mesi dopo venne eletto vicepresidente del Consiglio superiore della magistratura), l'architetto paesaggista Vittoria Calzolari, il giovane Renato Nicolini. Accanto a loro occupavano gli scranni dell'Aula Giulio Cesare politici di professione del calibro di Oscar Mammì, Luigi Petroselli, Ugo Vetere, Giulio Andreotti, Ugo La Malfa, ma anche l'allora ventunenne Walter Veltroni, Carla Capponi, Luciana Castellina.

province centrali, per uno sguardo geo-sociale che attraversa i distretti di Hué, Da Nang, Xuân Lộc e Quang Tri⁵⁴.

Gli spostamenti sono stati programmati seguendo la mappa storico-politica che Frances Fitzgerald ha inserito nel suo celebre libro *Il lago in fiamme. Storia della guerra in Vietnam*, pubblicato da Einaudi nel 1974. «Ci siamo accorti di essere vicini a Mỹ Lai – spiega Gregoretti – solo grazie a quella cartina e per caso. Eravamo emozionatissimi, per entrarci dovevamo superare mille difficoltà burocratiche ma siamo riusciti a fare la prima e l'ultima ripresa cinematografica del villaggio distrutto dagli americani»⁵⁵. In questa località il regista raccoglie la testimonianza di un giovane sopravvissuto alla strage di uomini, donne e bambini gettati nel canale e uccisi a colpi di mitra, un tragico episodio della guerra del Vietnam che ebbe ripercussioni anche negli USA, con la condanna per omicidio volontario del colonnello William Calley. Ovviamente Gregoretti non ricostruisce il fatto storico, ma si affida esclusivamente alla suggestione della testimonianza.

È sufficiente partire da questo scorcio per comprendere come il documentario voglia raccogliere le immagini secondo una modalità impressionistica, senza ritocchi o sfumature, in modo tale da restituire una istantanea quanto più possibile vicina alla realtà. Le dichiarazioni dei civili giocano un ruolo molto importante nell'evidenziare il lascito devastante della guerra. Senza alcun tipo di mediazione verbale o visuale, l'obiettivo inquadra le persone comuni, al lavoro per ricostruire il paese dopo la distruzione. La cosa che sorprende, e che Gregoretti non dimentica di far notare, è come in essi non alberghi alcuno spirito vendicativo. Ciò è lampante nella scena dei funzionari del regime di Saigon tornati sui banchi di scuola per liberarsi, attraverso la confessione, degli errori e delle colpe commesse, configurando un ritratto che Aggeo Savioli definisce «una sorta di psicodramma pedagogico, di coraggioso esperimento insieme scientifico e politico»⁵⁶

Il documentario, completamente a colori e girato in 35mm, si propone di rispondere ad un interrogativo fondamentale: cosa è rimasto a due mesi dalla fine del conflitto del Vietnam? La risposta, inevitabilmente complessa, si snoda attraverso varie

⁵⁴ Per un dettagliato andamento della spedizione si rimanda all'agenda manoscritta dell'autore presente in Appendice 3.

⁵⁵ R. Sleiter, *Un vietnam da non dimenticare*, "La Repubblica", 30 aprile 1976.

⁵⁶ A. Savioli [ag. sa.], *Vietnam a misura d'uomo*, "L'Unità", 13 febbraio 1976.

tematiche che spaziano dall'ambito politico a quello sociale, dal culturale all'economico. Le immagini raccolte, dunque, cercano di mettere a fuoco i numerosi problemi del paese, evitando accuratamente di sfociare nella denuncia, o, ancor peggio, nella celebrazione. «Ci siamo sforzati – ha affermato il regista – di non cadere nella tendenziosità o nella retorica [...], la nostra posizione era soprattutto quella di militanti, di amici e di alleati»⁵⁷. Una cautela che è sembrata necessaria anche per evitare che le autorità vietnamite potessero contestare o disconoscere il contenuto del documentario, come tre anni prima era successo a Michelangelo Antonioni con il suo *Chung Kuo, Cina*, un documentario che suscitò violente polemiche soprattutto da parte della moglie di Mao Zedong⁵⁸.

Che l'imparzialità sia stata mantenuta, lo conferma anche il giudizio di un tabloid come "Panorama" non certo vicino alle idee comuniste che, pur interrogandosi sull'opportunità del doppio impegno di Gregoretti, diviso tra il ciclo sul *Romanzo popolare italiano* e il documentario *Vientam, scene del dopoguerra* (che si sospetta allineato alle tesi ufficiali del nuovo potere), giunge alla conclusione che il lavoro rappresenti un buon esempio di cinema onesto, anche per merito delle notazioni del Gregoretti speaker che «rimane con quel timbro fra scettico e schivo, come di chi informa educatamente e sospende il giudizio, pur non vietandosi l'ammirazione per un popolo che ha vinto una guerra contro i più potenti eserciti del mondo»⁵⁹.

L'autore, infatti, si mantiene fedele alla sua attenzione per le piccole cose, mostrando anche la corda della sua inclinazione umoristica quando chiosa, ad esempio, sulla difficoltà di un soldato nel battere sulla macchina da scrivere. La sua stessa voce, che commenta le scene fuori campo, ha effettivamente una intonazione pacata, priva di ogni retorica, così come la musica di Fiorenzo Carpi, che in quel frangente aveva stretto con il regista un fertile sodalizio artistico, intuisce bene il senso delle immagini dando maggiore significato all'evento straordinario che è al centro dell'opera: la ritrovata pace dopo venti anni di conflitto. In questo insieme di impressioni, si nota come il popolo reagisca alla pace. È un vero e proprio cambio di prospettiva, soprattutto per i giovani che non avevano mai vissuto in assenza di

⁵⁷ R. Sleiter, *Un vietnam da non dimenticare*, op. cit.

⁵⁸ Sulla campagna cinese contro Michelangelo Antonioni si veda M. F. Pini, *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*, Roma, L'asino d'oro, 2011, pp. 155-160.

⁵⁹ *Vietnam, scene del dopoguerra*, "Panorama", 3 febbraio 1976, p. 42.

conflitti. La dignità del Vietnam liberato emerge anche nei numerosi volti che il regista non dimentica di mostrare. I civili non esultano per la fine della guerra, ma sorridono, anche di fronte alle rovine, perché sanno che finalmente le loro sofferenze sono terminate.

Se da un lato, dunque, il film ricostruisce la situazione del dopoguerra con attenzione e rigore cronachistico, mostrando con lucidità le rovine materiali e morali del territorio e dei suoi abitanti, dall'altro mette in luce con chiarezza i due problemi centrali del nuovo Vietnam, ovvero la riconciliazione e la ricostruzione. In questo modo la macchina da presa, pur osservando con oggettività, non si priva del tutto di esprimere un sentimento di partecipazione affettiva verso la riappropriazione da parte dei vietnamiti di una nuova normalità. Il tono utilizzato nell'affrontare tali temi non è mai forzato e cerca di tenere lontana la propaganda da una realtà "frammentaria" perché ridotta in brandelli, dove i pezzi di umanità sono chiamati a fare i conti con l'eredità di una guerra devastante. Solo nel finale, ma comunque senza enfattizzazioni, gli autori cercano di trasferire il proprio messaggio politico: dopo anni di miserie e difficoltà sembra essere giunto il momento, per il popolo vietnamita, di abbracciare l'ideologia comunista.

Se finalmente il Vietnam era pronto a riconquistare la normalità, un altro paese, di lì a poco, avrebbe dovuto fare i conti con l'ascesa di una dittatura militare. Il Cile, geograficamente situato dall'altra parte del planisfero, si preparava a piombare nel periodo più buio della sua storia recente. Gregoretti, su commissione della RAI, avrà modo di manifestare la propria solidarietà realizzando un documentario sulla permanenza italiana degli Inti-Illimani, un gruppo musicale cileno costretto per lungo tempo alla via dell'esilio.

6.e *Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani: un film televisivo per gli esuli cileni*

In un articolo apparso il 30 gennaio 1976 su "Rinascita", il giornalista Mino Argentieri introduce il lettore al documentario *Vietnam, scene del dopoguerra*, antepo-
nendo un'acuta riflessione sull'influenza esercitata dalla televisione nei confronti del cinema documentaristico. Premettendo che taluni ritengono che il

condizionamento esercitato dal mezzo televisivo sia esclusivamente negativo, Argentieri non si dice dello stesso avviso e spiega:

Umiliato nelle sedi dove tradizionalmente lo si produceva e lo si fruiva, il documentarismo è andato riguadagnando una sua dignità e una sua vitalità alla periferia dei grandi circuiti e fuori di essi e ha stabilito con gli spettatori un rapporto che si fonda sulla libera scelta e non più su una sgradita imposizione. Ciò che prima veniva fruito passivamente e malvolentieri in appendice ai normali programmi, adesso lo si ricerca, incuriosisce e genera materia di dibattito e il merito dell'avvenuto mutamento spetta alla tv e ai film d'intervento politico. Alla tv perché, a prescindere dalla qualità dei programmi trasmessi, ha accresciuto la domanda di informazione audio-visuale, e ai film di intervento politico perché attraverso questo tramite il documentario italiano, affrancatosi dalle tare peggiori – la pretesa elzeviristica e il cartolinismo – si è calato nelle contraddizioni della società⁶⁰.

È sulla base di questa considerazione che si potrebbe cercare di capire le ragioni che, nel corso del 1976, hanno spinto la RAI a commissionare a Gregoretti un lavoro per documentare il tour in Italia degli Inti-Illimani, un gruppo musicale cileno fondato nel 1967 e costretto all'esilio dopo il colpo di stato dell'11 settembre 1973, perpetrato ai danni del governo di Salvador Allende da parte del generale Augusto Pinochet, intento a instaurare una violenta dittatura militare⁶¹. Mentre in Cile inizia a consumarsi la sanguinosa repressione, che frattanto si scaglia anche contro artisti e intellettuali, il complesso degli Inti-Illimani si trova in tournée in Italia. Raggiunti dalla notizia, i membri della formazione musicale comprendono il grave pericolo di un ritorno in patria, ragion per cui, su suggerimento del deputato del Pci Gian Carlo Pajetta, chiedono e ottengono asilo politico dallo Stato italiano. All'interno di quello che venne successivamente ribattezzato come "tour senza fine", dato che l'esilio durerà fino al 1988, il complesso continua la propria attività con l'obiettivo di sensibilizzare il pubblico sulla causa della resistenza cilena. Le esibizioni in Italia e in Europa riscuotono un'ondata di solidarietà e calore umano proveniente da un pubblico alquanto eterogeneo. In quegli anni, dunque, gli Inti-Illimani diventano una presenza costante del panorama culturale e politico italiano,

⁶⁰ M. Argentieri, *Il Vietnam che rinasce*, "Rinascita", n. 5, 30 gennaio 1976, p. 36.

⁶¹ Per una storia del gruppo musicale anche in relazione al golpe di Pinochet si veda J. C. Larranga, F. Bonadonna, *Sulle corde del tempo. Una storia degli Inti-Illimani*, Ortona, Edicola, 2022.

come dimostra il fatto che nel 1976 due loro album appaiono nella classifica dei quaranta dischi più venduti nell'intero anno, e come certifica la loro partecipazione alle Feste dell'Unità e a numerosi eventi di sostegno alle lotte operaie⁶². In particolare, il gruppo musicale riceve un forte sostegno dal mondo dell'associazionismo, intenzionato a diffondere e a far conoscere i temi di lotta e di speranza del popolo cileno. Questa ondata di coinvolgimento emotivo permette agli Inti-Illimani di ottenere un successo di massa di rilevante portata economica, segnando anche un singolare fenomeno sociologico: l'allargamento del fronte di solidarietà a sostegno della lotta cilena contro il potere di Pinochet consente al gruppo musicale di mettere a disposizione della resistenza buona parte degli introiti derivanti dalle tournée e dai dischi venduti sul mercato europeo⁶³.

Sulla scorta di questo consenso popolare, nell'estate del '76 la RAI commissiona a Gregoretti la realizzazione di uno speciale dedicato proprio agli Inti-Illimani. Quando l'autore inizia a mettere insieme le idee per allestire il progetto, non solo ha ancora viva nella mente l'esperienza di *Vietnam, scene del dopoguerra*, ma è anche fresco della produzione-lampo di *Dentro Roma*, un lungometraggio richiesto dall'Unitelefilm in occasione delle elezioni amministrative e regionali svoltesi nel giugno di quell'anno e sul quale torneremo più avanti. Tali esperienze inducono il regista a costruire il nuovo documentario seguendo un modello non dissimile da quello utilizzato per i lavori precedentemente confezionati. Si potrebbe partire da qui per spiegare l'inclusione di questo prodotto nell'ambito della produzione cinematografica d'impegno politico. Nonostante sia piuttosto evidente il legame con il mezzo televisivo (la produzione RAI, la diffusione sul piccolo schermo), la configurazione di quest'opera risponde prettamente ai canoni della pratica documentaristica, facendo proprio un metodo di lavoro che si pone in sostanziale continuità con le pellicole sin qui prese in esame. Basti pensare all'uso rigoroso della pellicola cinematografica, con il ricorso al formato ridotto 16mm (i cui limiti impressi nella celluloida sono ancora oggi ben evidenti), alla scelta di effettuare le riprese all'esterno, al *voice over* didascalico per i commenti alle immagini, al conseguente lavoro di montaggio, al tempo di realizzazione generalmente ristretto.

⁶² Cfr. S. Piscitelli, *Gli Inti-Illimani visti da Ugo Gregoretti*, "Radiocorriere", a. LIV, n. 19, 8-14 maggio 1977, pp. 44-45.

⁶³ Ibidem.

La scelta di questo collocamento nel catalogo cinematografico di Gregoretti, inoltre, appare giustificata proprio a partire dalle considerazioni sviluppate da Argentieri, secondo cui la formula documentaristica ha potuto riappropriarsi della propria dignità e della propria vitalità grazie ai circuiti «periferici» (il cinema militante) ed «esterni» (la televisione) rispetto a quello principale. Il lavoro di Gregoretti risponde su entrambi i versanti a questa lettura, in quanto da un lato rappresenta un prodotto finanziato dalla televisione di Stato, e dall'altro perché può assurgere ad esempio di documentarismo militante, in quanto espressione di un messaggio politico di fondo sostanzialmente in sintonia con i tutti quei prodotti audiovisivi concepiti per il cosiddetto circuito di controinformazione rappresentato dei circoli Arci e dalle sezioni del Pci.

Dopo aver ricevuto l'invito della RAI, e dopo aver siglato un accordo per la produzione, nell'agosto del 1976 Gregoretti decide di invitare gli Inti-Illimani a soggiornare per cinque giorni consecutivi nel Sannio e nel Matese. Il regista immagina di allestire il tour in un territorio – quello dell'alta Campania – per sfruttare da un lato la conoscenza personale dei luoghi, visto l'antico legame con la città di Pontelandolfo⁶⁴, e dell'altro per tentare di dimostrare l'esistenza di una profonda affinità tra le tradizioni locali e quelle andine. È lo stesso regista a spiegare l'organizzazione del suo lavoro: «Con questo speciale ho cercato di uscire dal tradizionale schema concertistico. Ho preso gli Inti-Illimani e li ho portati in un lembo d'Italia povera e contadina, la zona del Sannio e del Matese, in alta Campania. Mi interessava osservare la contaminazione tra due culture. Questa è una zona ricca di elementi che presentano una certa analogia con la cultura latino-americana»⁶⁵. Sulla scelta della location il regista fa ulteriore chiarezza, con voce fuori campo, nell'apertura del documentario (che non a caso definisce «film»): «questa terra, con la sua civiltà agricola millenaria, i suoi riti di remotissima origine, la sua immancabile storia di lotte e sofferenze contadine, ci è sembrata scenario più consona al messaggio politico e culturale degli esuli cileni, di quanto non lo sia l'usuale asettico studio televisivo».

⁶⁴ Per una breve ricognizione sul legame tra Gregoretti e la città di Pontelandolfo si veda S. Morselli, *L'inedito Gregoretti. «Ho donato tutto il mio archivio a un paesetto»*, "L'Unità", 24 giugno 2013.

⁶⁵ S. Piscitelli, *Gli Inti-Illimani visti da Ugo Gregoretti*, op. cit., p. 45.

È sulla base di queste premesse, dunque, che Gregoretti concepisce *Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*, un documentario trasmesso sulla Rete 2 soltanto nel maggio dell'anno seguente. Come opportunamente chiarito, le riprese cercano di evitare la semplice sfilata di brani in chiave concertistica, preferendo, attraverso la selezione di scene e situazioni insolite, la proposta di una più ampia indagine di carattere socio-antropologico tesa a mettere in relazione le due disparate realtà – quella locale e quella cilena – al fine di rintracciare i possibili punti di contatto tra le loro culture, accomunate da un'estrazione popolare e storicamente subalterna. Emblematiche, in questo senso, sono le immagini con cui Gregoretti sceglie di aprire il proprio documentario, ritraendo i musicisti cileni al fianco dei contadini durante la campagna di raccolta del grano necessario per l'allestimento di un carro destinato a una processione religiosa.

Successivamente la ricerca delle connessioni culturali procede attraverso la musica. Il concerto organizzato in uno dei piccoli paesi del Sannio, che si vede a spezzoni, svolge un ruolo centrale. La macchina da presa di Gregoretti si sposta agilmente dal palco dell'esibizione alle campagne, e da lì ai piccoli paesi, per poi tornare al concerto. Durante le pause tra le canzoni, uno degli artisti offre delle suggestive riflessioni sui testi dei brani, spiegando come gli ideali e i sentimenti di lotta coincidano in larga misura con la storia di quei luoghi. In un passaggio molto interessante si fa riferimento anche agli strumenti musicali utilizzati. Si spiega, ad esempio, come il charango – uno strumento a corde simile alla chitarra – abbia subito l'influenza europea nella struttura, ma abbia conservato le caratteristiche sonorità dell'antica civiltà musicale andina. Questo parallelo ha evidentemente lo scopo di rivelare come alcuni fenomeni culturali possano conservare una inaspettata radice condivisa⁶⁶.

Tuttavia non è in queste poche, ma comunque significative immagini del palco (con il complesso schierato per l'esecuzione dei brani), che si ritrovano i momenti più felici del documentario. Il critico de "L'Unità" fa osservare come in queste sequenze sia piuttosto evidente «la difficoltà di cogliere, con la telecamera che pure spaziava fra il pubblico, il nesso sottile che legava in un unico "fatto" i due

⁶⁶ A. Bertini, *Gli Inti Illimani visti da Gregoretti*, "Paese Sera", 10 maggio 1977.

armamenti, sopra e davanti al palco»⁶⁷. In effetti, i momenti di maggiore simbiosi tra gli artisti e le genti del luogo si hanno lontano dalla scena concertistica. In questi casi la musica è ovviamente presente, ma non sovrasta mai la profondità delle immagini, nemmeno quando lo sguardo curioso del regista si sofferma sul paesaggio mistico e ancestrale, custode di tradizioni e saperi antichi. È soprattutto nelle campagne e nei piccoli paesi che le immagini cercano di verificare le analogie tra le due tradizioni, che sembrano essere accomunate – come spiega il regista – da «una certa arcaica religiosità, legata al lavoro della terra, che è stata assorbita da quella cattolica ma resta nel fondo precristiana»⁶⁸.

Gli Inti-Illimani, dunque, partecipano alle celebrazioni e si confondono in armonia con quei contesti sociali ancora molto sottosviluppati. Sono i musicisti, di loro iniziativa, ad accostarsi alla storia di quei luoghi e a unirsi alle loro tradizioni, in un affresco dove – precisa Gregoretti – «le canzoni degli Inti-Illimani si mescolano alle feste popolari locali (come la sagra del grano di Foglianise), alle discussioni con gli abitanti dei vari paesi toccati, anche al ricordo di momenti di lotta come quando a S. Bartolomeo in Galdo gli Inti-Illimani hanno rievocato in un “murale” da loro stessi dipinto una marcia della fame che vide protagonisti i braccianti della zona una ventina di anni fa»⁶⁹.

È proprio quando il momento dell'incontro diventa reale e “fisico” che la connessione fra queste due sfere sociali si fa più intensa e palpabile. Il regista ha concentrato l'attenzione proprio sulla presenza degli artisti tra la gente comune e la storia di quei luoghi. Gli Inti-Illimani entrano direttamente nella vita dei contadini del Sannio, interloquiscono con loro rievocando tradizioni e riti antichi. Ma la parola è lasciata anche ai sindaci di sinistra di quei piccoli borghi, ai ricordi degli anziani e alle visioni dei giovani che, ispirati dalle ritmiche andine degli Inti-Illimani, fanno riemergere pagine memorabili di storia contadina. Tra queste, la rievocazione della vicenda della banda del Matese, un gruppo anarchico ispirato alle idee di Carlo Cafiero e Errico Malatesta, o il racconto dell'insurrezione di braccianti scoppiata circa vent'anni prima che la polizia stroncò sul nascere. Sono questi gli eventi che, come rammenta il regista, hanno ispirato gli artisti nella

⁶⁷ d. i., *Controcanale. I due sud*, “L'Unità”, 15 maggio 1977.

⁶⁸ S. Piscitelli, *Gli Inti-Illimani visti da Ugo Gregoretti*, op. cit., p. 45.

⁶⁹ Ibidem.

creazione di un grande e colorato murales per testimoniare la vicinanza tra i due popoli e il sostegno reciproco⁷⁰.

Gregoretti, con la sua voce fuori campo sempre pronta a commentare, adotta un taglio asciutto e privo di esaltazione. Le immagini mostrano la realtà delle cose senza mistificare i fatti storici e politici di questo straordinario incontro. È secondo questo stile che, nel corso della decade, l'autore licenzierà altre rilevanti regie. Il *modus operandi* rimarrà invariato, a riprova di come l'inclusione di tale documentario fra le opere cinematografiche del periodo non sia priva di fondamento, ma risulti giustificata da un'aderenza tematica e una continuità ideologica e stilistica, che si rintraccia in modo evidente anche nelle due produzioni di taglio propagandistico dell'Unitelefilm, affidategli contestualmente ai vari appuntamenti elettorali e dedicate entrambe alla città eterna.

6.f Lo sguardo politico sulla città eterna: *Dentro Roma e Comunisti quotidiani*

Nel corso del maggio 1976, poco prima, dunque, delle riprese del documentario RAI *Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*, Gregoretti viene incaricato dal Pci di realizzare un film di propaganda elettorale in occasione delle elezioni amministrative che nel giugno di quell'anno coinvolsero anche la Capitale. Attraverso le risorse messe a disposizione dall'Unitelefilm, il regista realizza *Dentro Roma*, un documentario-inchiesta incentrato sugli aspetti politici e sociali della città eterna. Anche per questo nuovo lavoro l'autore prevede una formula che cerca di mitigare la cruda rappresentazione della realtà attraverso un'accurata scelta di situazioni e personaggi che diventa funzionale per mettere in risalto e problematizzare gli aspetti attraverso cui impostare l'indagine. Come già accaduto in produzioni analoghe, anche in questo caso il lungometraggio è confezionato da una troupe di quattro persone in tempi ridotti e con un budget limitato, corrispondente a circa venti milioni di lire⁷¹. Per la pellicola si è ricorso al formato in 16mm, questa volta valorizzato dal colore affidato alla fotografia di

⁷⁰ Per un approfondimento sulla vicenda del murales di S. Bartolomeo in Galdo raffigurante la "Marcia per la fame" si veda E. Carrasco, *Inti-Illimani. Storia e mito. Ricordi di un muralista cileno*, Trento, Il margine, 2010.

⁷¹ «Un viaggio attraverso la città e i suoi problemi», "L'Unità", 22 maggio 1976.

Alberto Marrama, mentre per il commento in *voice over* delle immagini, Gregoretti ha preferito inserire una autentica “voce di Roma” come quella di Gigi Proietti, in quegli anni a lui particolarmente vicino per via delle numerose collaborazioni in ambito televisivo.

Il documentario, sviluppato in un arco temporale di circa un’ora e venti, rappresenta il tentativo di raccontare in una chiave quasi cronachistica alcuni spaccati di vita della capitale, con uno sguardo diretto alle dimensioni sociali, economiche, e del costume. È lo stesso Gregoretti a darci un’idea del progetto: «è come un itinerario attraverso i luoghi che si snoda nel tempo: ma dai quartieri, dalle borgate, dalle zone visitate, si rimanda ai problemi, alle lotte condotte dalla gente che ci vive»⁷². In questo breve viaggio il regista intende raggiungere il centro storico partendo dalla periferia, con l’obiettivo di osservare il fermento dell’urbe, avviluppata nella caotica e continua speculazione edilizia, il dannoso fenomeno che aveva già denunciato nel corto satirico *Tribuna padronale*. Spiega sempre il regista: «in un viaggio che comincia al mattino e termina al tramonto ho raccolto tutto il materiale possibile, per restituire una eco, seppure frammentaria, del groviglio di problemi della città, facendo parlare la gente, i volti, il paesaggio urbano»⁷³. Emerge così un ritratto del tutto atipico della Capitale, da Pietralata fino ai quartieri della vecchia Roma, dove il problema della casa viene messo in evidenza all’interno di un racconto in cui le persone parlano dei loro problemi e, attraverso una presa di coscienza di classe, manifestano la volontà di cambiar vita.

I mali che assillano Roma hanno radici lontane nel tempo, come cerca di suggerire il regista nell’apertura del proprio lavoro, in un’antologica sequenza dedicata alle lapidi marmoree affisse all’interno del Campidoglio dove sono incisi i nomi dei vari sindaci e consiglieri comunali che, dal remoto passato sino al presente, hanno governato la città. Dai tempi di Urbano VIII, agli aristocratici, alle nuove giunte dopo Cadorna, ai Gubernator Urbis del fascismo, questa è l’unica concessione che Gregoretti ha voluto fare alla storia della città eterna. Subito dopo ecco scorrere alcuni nomi più recenti: Maurus Bubbico, Marius Tanassi, Ennius Pompei, Urbanus Ciocchetti, Clelius Darida. Sono gli ultimi amministratori, il cui nome di battesimo

⁷² Ibidem.

⁷³ Ibidem.

viene trasformato con la terminazione latina in -us, secondo un'usanza che bislaccamente tenta di stabilire una continuità col passato⁷⁴.

Dopo la carrellata delle lapidi, la macchina da presa si sposta in una delle tante vie della città. Sulle immagini di una Roma albeggiante scorrono i titoli di testa, accompagnati dal brano *Chi campa d'aria*, interpretato in dialetto da Adriana Martino, moglie del compositore delle musiche del film Benedetto Ghiglia, su testo di un anonimo romano⁷⁵. La canzone sviluppa una melodia dai toni alquanto malinconici, molto funzionale, anche nelle parole, per preludere al contenuto del film. Sono le 5.30 del mattino e il pensionato Borsetti aspetta l'autobus per andare a riscuotere la propria pensione in uno dei pochi uffici disponibili, già assiepato di altre cinquanta persone in fila dalla sera prima. *Dentro Roma*, parla di queste storie comuni, raccontate senza esaltazione e scegliendo con scrupolo gli aneddoti da mettere in mostra.

Le riprese hanno avuto inizio l'8 marzo e hanno catturato le immagini di una manifestazione di studentesse in protesta per l'emancipazione femminile. Da questa occasione iniziale si è approfittato per registrare molte altre situazioni, dalle scuole con i doppi turni (approcciando il problema dell'istruzione scolastica che Ettore Scola aveva delineato appena due anni prima nel finale di *C'eravamo tanto amanti*), alle mattinate trascorse all'ufficio di collocamento. Viene filmata la vicenda di alcuni anziani del centro storico che discutono sull'istituzione di una possibile comune pur di rispedire al mittente le lusinghe dei costruttori che vogliono cacciarli. O, ancora, la storia dell'immobiliare Calderini, i cui locali ormai abbandonati e in attesa di ristrutturazione hanno porte e finestre murate per evitare, come già accaduto, indebite occupazioni. Nel corso dell'opera si intercettano anche altre tematiche, come la questione religiosa, ad esempio, rapidamente descritta in una grottesca e chiassosa processione con autorità civili ed ecclesiali per la benedizione delle automobili. All'interno di questo variegato ritratto di Roma, il regista si concentra principalmente su tutti quei fatti utili per sottolineare il fermento di protesta proveniente da un vasto movimento democratico che si sviluppa dal basso della metropoli e tocca le questioni più diverse: la ressa per il posto di lavoro

⁷⁴ P. Gerus, *Contro Roma Gregoretti fa Dentro Roma*, "La Repubblica", 22 maggio 1976.

⁷⁵ Ibidem.

all'ufficio di collocamento, la tenace lotta dei baraccati nel quartiere del Tiburtino III, l'emarginazione delle borgate che coinvolgono la Cassia, il Nuovo Salario, fino al Prenestino. In tal senso il film è davvero una cronaca simultanea della città vista da dentro: «ne suggerisce una lettura complessa cercando di interpretarne le ragioni di una crescita distorta, in un intreccio continuo di vecchio e nuovo di ciò che è vitale e ciò che appare superato di fronte alla necessità di un profondo cambiamento»⁷⁶.

In questo quadro emergono con forza le distorsioni prodotte da vent'anni di scelte amministrative sbagliate e compiacenti agli interessi dei ceti dominanti, cui è contrapposta una nuova e risvegliata coscienza di classe. Il regista sottolinea come sia evidente lo sforzo unitario per cercare di migliorare la propria qualità di vita. In questo senso il film restituisce un'immagine dalla Capitale fuori dagli schemi, senz'altro politicizzata, ma dove le persone sono realmente attive e lottano per cambiare le cose. In questo magma di problemi si assiste al fiorire di una nuova cultura di popolo, che matura e al contempo rifiuta i vecchi modi di amministrare, sollecitando la partecipazione, il decentramento e una nuova articolazione dei poteri al fine di contrastare l'inefficienza e l'insensibilità delle scelte politiche del passato. Questo film, come è stato osservato, è un «atto di accusa politica contro una classe dirigente che non ha saputo rinnovarsi e che è chiamata oggi a rispondere delle sue gravi responsabilità di fronte alla possente crescita popolare e democratica, unitaria, che reclama nei più diversi aspetti un cambiamento della qualità di vita»⁷⁷.

Accostandosi per certi versi alla celebre requisitoria *Contro Roma*, una raccolta di testi di numerosi autori – fra gli altri, Alberto Moravia, Raffaele La Capria, Guido Piovene, Ignazio Buttitta – che hanno gettato uno sguardo sulla Capitale denunciandone gli stereotipi, i difetti e i lati oscuri, Gregoretti, con il suo documentario, mostra le piaghe e le contraddizioni della città senza demolirla, preferendo piuttosto osservarla dal punto di vista degli ultimi per testimoniare la voglia di cambiamento che alberga negli strati sociali più disagiati⁷⁸.

In parziale continuità con *Dentro Roma*, si pone *Comunisti quotidiani*, una nuova produzione Unitelefilm che Gregoretti realizza nel maggio 1980. Si tratta anche in

⁷⁶ d. t., *Le lotte popolari a Roma in un film di Ugo Gregoretti*, "L'Unità", 24 maggio 1976.

⁷⁷ Ibidem.

⁷⁸ P. Gerus, *Contro Roma Gregoretti fa Dentro Roma*, op. cit.

questo caso di una commissione, nata sempre su impulso del Pci, per alimentare il dibattito politico-elettorale di quella stagione⁷⁹. Tale opera, in particolare, si inserisce all'interno della rassegna *Un autore, una città*, ovvero una raccolta di lungometraggi che coinvolge, oltre a Gregoretti, altri illustri cineasti vicini al partito come Giuseppe Bertolucci, Ettore Scola e i fratelli Antonio e Aldo Vergine⁸⁰. Questo progetto cinematografico nasce col fine di raccontare le esperienze di alcune grandi città amministrate dalla sinistra, ma al contempo intende garantire agli autori una maggiore autonomia nella scelta e nell'elaborazione dei contenuti⁸¹. Non è un caso che Gregoretti, nell'effettuare un paragone con la sua opera precedente, si esponga in questi termini: «*Dentro Roma* aveva uno scopo più esplicito, direi esclusivamente propagandistico. Con *Comunisti quotidiani* ho cercato finalmente di arrivare a un prodotto che, pur essendo funzionale alla campagna elettorale, fosse anche espressione più piena di un linguaggio d'autore»⁸². Pur inserendosi, dunque, nel contesto di un'elezione, l'intento di questa iniziativa non è esclusivamente a scopo propagandistico – precisa Unitelefilm – ma è anche quello di aggiornare la strategia di comunicazione del partito richiedendo agli autori cinematografici un contributo senza condizionamenti, al fine di far emergere attraverso la loro sensibilità un peculiare sguardo sulle città governate dal Pci: in questo ciclo Ettore Scola ambienta il proprio film, intitolato *Vorrei che volo*, a Torino, Bertolucci il suo *Panni sporchi* a Milano e i fratelli Vergine girano a Napoli il loro *Un'eredità difficile*.

I registi chiamati a comporre questi lungometraggi hanno di fatto scongiurato il pericolo di scivolare – trattandosi di una commissione del proprio partito – nella retorica o nell'autoincensamento delle rispettive “giunte rosse”. Più che sui successi, gli autori hanno infatti preferito porre l'accento sulle annose

⁷⁹ Nel 1980 le elezioni riguardarono non soltanto il rinnovo delle amministrazioni comunali (Roma, chiamata alle urne nel 1976, non fu coinvolta), ma contemplarono anche l'importante voto per le regionali.

⁸⁰ Inizialmente era previsto anche il coinvolgimento di Valerio Zurlini, poi uscito di scena per motivi ignoti, cfr.

⁸¹ Sono esperienze, queste, che hanno illustri e antichi punti di riferimento, si pensi ad esempio al documentario del 1936 *La vita è nostra* (*La vie est à nous*), un'opera di propaganda elettorale commissionata dal Partito Comunista Francese e diretta da Jean Renoir con la collaborazione di Jacques Becker, Henri Cartier-Bresson e altri.

⁸² *Domani (alle ore 10) al cinema Metropolitan manifestazione del PCI*, “L'Unità”, sabato 17 maggio 1980.

problematiche che toccano da vicino gli amministratori e gli abitanti di questi grandi agglomerati urbani⁸³. Purtroppo i film sono stati completati con molto ritardo, tanto che hanno finito col circolare meno del previsto⁸⁴. L'opera di Bertolucci è stata proiettata due o tre volte durante la campagna elettorale; inoltre è stata annunciata e successivamente ritirata dalla Mostra Cinematografica di Venezia che si sarebbe svolta a settembre⁸⁵.

In ogni caso, se i lungometraggi di questi autori sembrano rifarsi ai toni piuttosto seri e impegnati dell'inchiesta storica o dell'indagine sociologica, Gregoretti, al contrario, con la sua analisi su Roma, preferisce interpretare la missione affidata attraverso una lettura ironica della realtà. Il suo film, girato circa in dodici giorni, offre immagini niente affatto propagandistiche, mistificate o agiografiche della città eterna, ma svela gradualmente una panoramica veritiera e disincantata. Attraverso lo schema del docu-film e rinunciando al commento fuori campo, Gregoretti si sofferma sulla piccola militanza del partito, lasciando la parola direttamente ai personaggi presi dalla vita reale e invitati a recitare la loro normale esistenza. Nel far questo l'autore viene ricambiato in modo sorprendente, mettendo insieme situazioni che nel sapore e nel tono sembrano rifarsi a un certo clima da commedia all'italiana⁸⁶. Il regista sceglie in questo caso un modo diverso di osservare Roma, prendendo in esame due zone che fanno riferimento a due sezioni del Pci. Nell'opera è presente il centro storico, con i rioni Ponte e Parione, e la periferia, con la sezione Cinecittà nella quale confluisce buona parte del quartiere Tuscolano. Questi scorci sono i rovesci della stessa medaglia e offrono spaccati sociali del tutto peculiari. A prendere parte a questo film vi sono militanti di base, osservati non soltanto durante la loro attività di vita di partito, ma anche nella loro vita "quotidiana", come suggerisce il titolo. Non sono persone speciali, sono individui semplici e politicizzati, selezionati dall'autore secondo la propria sensibilità, sulla base di come essi hanno saputo trasferire emozioni e suggestioni. Spiega il regista:

⁸³ Cfr. C. Cosulich, «Hanno girato» nelle città rette dalle giunte rosse, "Paese Sera", 4 giugno 1980.

⁸⁴ Cfr. L. Tornabuoni, *Persone*, "La Stampa", 5 giugno 1980.

⁸⁵ L'opera di Bertolucci non arrivò mai al Lido, in quanto scartata per motivi di opportunità politica. La sua circolazione rimase limitata ai circoli del Pci, tuttavia vinse il primo premio *ex-aequo* al Festival dei Popoli di Firenze, cfr. M. Morandini, *Giuseppe Bertolucci: dietro i segreti* in F. Montini (a cura di), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani. 1975-1988*, Venezia, Marsilio, 1988, pp. 59-72.

⁸⁶ Cfr. C. Cosulich, «Hanno girato» nelle città rette dalle giunte rosse, op. cit.

Ora Roma, queste due porzioni di Roma che io ho scelto sono molto interessanti perché rivelano tra l'altro, la “diversità” di questa città. Sembra scontato che il centro sia molto diverso dalla periferia, ma l'accostamento di queste due società induce oggi a riflessioni abbastanza stimolanti; che forse neanch'io sono pienamente in grado di esprimere. Certo è che per me la periferia è stata una scoperta, una scoperta positiva, perché io intellettuale formato anche su una certa idea della città e conquistato da certe posizioni fortemente polemiche nei confronti dello sviluppo urbanistico di Roma ero portato a vedere la periferia come un orrore, fondali squallidi, solo casacce dormitorio, dove la gente vive in un inferno alienante e degradante. Provate invece a passare dieci giorni nelle strade e nelle case del Tuscolano: vi accorgete che questo è un modo illuministico di vedere la realtà. Chiarisco: quei quartieri sono sorti e si sono effettivamente sviluppati in quel modo aberrante, però poi direi che l'uomo ha vinto anche su questo. Perché l'umanità che è andata ad abitare in quei caseggiati, a popolare quegli stradoni è ricca, viva, e desiderosa di costruirsi un'identità. Pur essendo consapevoli del tipo di distorsione che c'è alla base dell'ambiente in cui vivono, il loro sforzo è di umanizzarlo quanto più possibile, non di rifiutarlo. Certo, le cupole del Borromini – e chi più mai di me lo affermerebbe con la massima enfasi – sono più belle della cupola di Don Bosco, o di quelle altre parrocchie un po' deliranti della periferia. Ma per chi vive lì il senso estetico può essere forse messo da parte e può invece esprimersi soprattutto, la tendenza a “portare” una dimensione umana e civile in uno scenario desolatamente mal organizzato⁸⁷.

Con *Comunisti quotidiani*, quindi, Gregoretti ha avuto il merito di portare all'interno del proprio lavoro una sorvegliata dose di ironia che gli ha consentito di entrare nel vivo delle situazioni e di affrontare la veracità dei numerosi compagni di partito coinvolti. I protagonisti di questo docu-film sono spesso tratteggiati con umorismo, senza che ciò sfoci nel banale macchiettismo. È Gregoretti a spiegare senza giri di parole il suo approccio con la materia: «ho fatto un film comico perché è l'unico modo che conosco per esprimere il mio rapporto col partito, quello che il partito significa per me e in fondo non mi aspettavo che ne fosse capito così totalmente lo spirito»⁸⁸. Il film d'altronde non fa nessun riferimento esplicito alla gestione amministrativa della città, che tutt'al più emerge autonomamente dai fatti illustrati. Questa rinuncia programmatica ad una propaganda esplicita nasce con una intenzione ben precisa, chiarita dallo stesso autore: «girandolo pensavo

⁸⁷ U. Gregoretti, *Là dove non si vede la cupola di San Pietro*, “L'Unità”, 11 maggio 1980.

⁸⁸ a. m. t., *Se la cinepresa fa parlare la città*, “L'Unità”, ed. Torino, 31 maggio 1980.

continuamente a quel cittadino, a quello spettatore che i comunisti non li conosce, anzi in un certo modo li teme. C'è una propaganda anticomunista vecchio stile che si è rimessa in moto, che, a modo suo, fa presa. Contrastarla nelle coscienze mi è sembrato importante»⁸⁹.

Il film si sviluppa in modo regolare, senza sbalzi, ha un suo andamento sciolto e anche per questo sembra essere pensato per andare oltre i confini del contesto elettorale, non solo per stabilirsi su un orizzonte più duraturo, ma anche per instaurare una connessione ideale con alcune realtà estere. In questo senso le opere di Gregoretti e degli altri colleghi inducono a riflettere su come queste formule applicative e produttive di cinema politico possano svelare analogie con il lavoro svolto in quegli stessi anni dai tedeschi con *Germania in autunno* (*Deutschland im Herbst*, 1978) e *Il candidato* (*Der Kandidat*, 1980), opere che, oltre a segnare secondo alcuni la nascita del Nuovo Cinema Tedesco, mettono inevitabilmente in relazione l'attività di Unitelefilm con la casa di produzione Filmverlag der Autoren⁹⁰.

L'importanza del taglio autoriale all'interno dei lungometraggi della serie *Un autore, una città* è stata al centro di approfondite osservazioni della critica. Di una certa rilevanza e in qualche modo emblematico del differente modo di osservare e giudicare le realizzazioni del periodo, è sicuramente il botta e risposta tra Giovanni Grazzini del "Corriere della Sera" e Ivano Cipriani di "Paese Sera". Grazzini non usa certo toni elogiativi nei confronti dell'intera operazione che definisce «un surrogato di comizi distesi in forma narrativa»⁹¹. Secondo il giornalista questi documentari sono stati realizzati in modo affabulatorio, in pieno ossequio ai generi borghesi che si rifiutano di rifilare allo spettatore quei pugni nello stomaco che in una fase storica come quella attuale ritiene necessari. Questi film, stando sempre al suo parere, «sembrano più guidati dalla preoccupazione di conservare al partito i consensi passati che dall'aggressiva certezza di acquistarne dei nuovi»⁹². Pur riconoscendo come l'episodio di Gregoretti risulti il più significativo, capace di legare «con gusto da reportage strapaesano, varie scenette romanesche di

⁸⁹ *Domani (alle ore 10) al cinema Metropolitan manifestazione del PCI*, op. cit.

⁹⁰ Cfr. C. Uva, *Schermi di piombo. Il terrorismo nel cinema italiano*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2007 p. 190.

⁹¹ G. Grazzini, *Quando il regista gira per il partito*, "Corriere della Sera", 10 giugno 1980.

⁹² Ibidem.

quartiere», nella sua analisi Grazzini sottolinea come le situazioni mostrate risultino di gran lunga diverse da quelle che nella vita reale si ha occasione di sperimentare, chiosando sul fatto che «non è al cinema di propaganda che si può chiedere di dire tutta la verità»⁹³.

A queste osservazioni Cipriani, da comunista di lungo corso, replica duramente, sottolineando come il dato rilevante di questa operazione del Pci sia il buon esito di un'autocritica che ha spinto a giudicare come superato il modo tradizionale di fare propaganda. In quello che definisce un profondo processo di rinnovamento nel tipo di comunicazione, per Cipriani tali film sono di «profonda e radicale rottura» per la loro «ricerca di una verità complessa e articolata, che va capita e la cui narrazione impone molteplici problemi quasi tutti ancora irrisolti»⁹⁴. In tal senso, secondo l'autore del corsivo, «la vecchia propaganda sta trasformandosi in ricerca e descrizione di verità, liberamente affidata a intellettuali che svolgono qui non il compito di dovere, ma un atto di conoscenza che è proprio del loro ruolo», come dimostra il fatto che tali opere non si esauriscono nelle sedi o nei circoli di partito, ma arrivano anche al giudizio dei festival⁹⁵. Sono film, conclude Cipriani, «previsti in un'ottica che non è quella della propaganda, ma dell'intervento culturale che si produce leggendo la realtà del paese (e realtà è anche lo scontro elettorale) e trasferendola nelle forme e negli stili che a ciascuno sono congeniali»⁹⁶.

Al di là di queste divergenze di visione, ciò che emerge da questa prova cinematografica di Gregoretti è un ritratto dell'attività di militanza politica fuori dall'ordinario. L'autore osserva come viene vissuta la militanza nei quartieri romani, nelle piazze, nei consultori, nelle fabbriche, all'interno delle famiglie. I problemi cruciali della società italiana, la complessa vita di una metropoli come Roma, si manifestano non come semplici slogan, ma tramite le parole e le azioni di uomini e donne che li affrontano giorno dopo giorno dall'interno, senza enfasi e talvolta con naturale ironia. Questo malinconico umorismo si rivolge anche alle proprie contraddizioni e ai propri errori, evidenziando come la crisi italiana di quegli anni sia avvertita di riflesso anche all'interno del partito, provocando scontri

⁹³ Ibidem.

⁹⁴ I. Cipriani, *La propaganda e la ricerca*, "Paese Sera", 12 giugno 1980.

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Ibidem.

tra le generazioni, tra gli uomini e le donne. Tuttavia, il film esplora anche la possibilità di superare gli ostacoli, individuando alcune vie per risolverli positivamente, affrontandoli apertamente e cercando attraverso lo sforzo comune una soluzione. I piccoli ritratti proposti disegnano la Capitale senza infingimenti, con piccoli e grandi progressi compiuti dall'amministrazione di sinistra, ma anche con le molteplici sfide e i numerosi problemi ancora da affrontare e risolvere, importanti per non perdere la fiducia degli elettori, come lascia intendere Gregoretti nel finale del film, prestandosi direttamente per un siparietto meta-cinematografico dove lascia il set per rincorrere e convincere un elettore scettico e disamorato dalla politica⁹⁷.

L'esperienza di Gregoretti nel cinema politico si esaurisce nel 1984, in seguito alla morte di Enrico Berlinguer, storico segretario del Pci venuto a mancare prematuramente a causa delle complicazioni legate all'ictus subito durante un comizio a Padova per le imminenti elezioni europee. In occasione del funerale, celebrato a Roma il 13 giugno alla presenza di oltre un milione di persone, decine di cineasti d'area partecipano commossi per documentare questo straordinario evento, caratterizzato dalla presenza di una platea popolare senza precedenti. Il cordoglio di tante persone semplici, riunite sotto un tappeto di bandiere rosse issate per l'ultimo saluto a Berlinguer, è oggetto di numerose riprese cinematografiche. I vari filmati raccolti serviranno per comporre il documentario *L'addio a Enrico Berlinguer*, un'opera di grande significato storico e politico di cui Gregoretti, con il contributo di Carla Simoncelli, è incaricato di curare il montaggio. Ne risulta un lavoro di grande efficacia e delicatezza, composto attraverso una sapiente scelta delle immagini. In un'intervista rilasciata in occasione del decimo anniversario della scomparsa di Berlinguer, il regista rievoca quel complesso lavoro di edizione:

⁹⁷ Il film si conclude sulle stesse note dei titoli di testa, che appunto indicano quale autore delle musiche Fiorenzo Carpi. Va tuttavia osservato che il brano di apertura e chiusura del film – è quasi inesistente altra musica nel corso della pellicola – apre la raccolta di sonorizzazioni composta da Bruno Nicolai e pubblicata nel 1975 con l'etichetta Gemelli (casa discografica di sua proprietà) sotto il titolo *Girasole*. I due compositori, d'altronde, hanno lavorato gomito a gomito e non è escluso che, per ragioni di urgenza, non vi sia stata, sulla base di un accordo tacito, un'amichevole concessione per l'utilizzo. È altrettanto probabile che Gregoretti sia stato tenuto all'oscuro di questa dinamica.

Ho rivisto questo film, dopo dieci anni, a casa, da solo. L'ultima (ed unica) volta che lo avevo visto tutto intero era stato durante la proiezione di controllo della "copia-campione", appena uscita dalla stampa, in compagnia di Carla Simoncelli che lo aveva montato ascoltando i miei sommessi suggerimenti [...]. Rivedendo questa umanità sterminata e silenziosa, composta ma viva, commossa ma lucida e piena di speranza, che si stringeva intorno al leader scomparso, e ne rimpiangeva lo spessore umano, l'intelligenza politica, l'esemplarità morale, e lo salutava alternando ininterrottamente segni della croce con pugni levati, nel più spettacolare *requiem* politico-religioso che, credo, Roma abbia mai ospitato [...]. Tra le molte difficoltà, ricordo l'esigenza di soddisfare l'unanime e giusto desiderio di registi e operatori di veder compresa nel film almeno una sequenza tra quelle che ciascuno di loro aveva girato. Tutti volevano che anche un solo frammento delle proprie riprese restasse incluso nel montaggio, e questo non fu semplice perché, come già detto, gli autori erano decine, fra maggiori e minori. I maggiori forse qualche *cinéphile* li riconoscerà: è impossibile non accorgersi che dietro certi elegantissimi piani-sequenza di bandiere rosse si nasconde la mano dell'autore di *Novecento*, e che certe brevi testimonianze di persone comuni, tenere e spontanee, passano attraverso il filtro affettuosamente ironico del regista de *La famiglia*⁹⁸.

Dopo questo evento, quasi come una sorta di epilogo, Gregoretti si congeda progressivamente dalla sfera d'influenza del Pci, dai coinvolgimenti dell'Unitelefilm e, più in generale, dal cinema dell'impegno politico. Tornerà a dirigere un film per il grande schermo soltanto nel 1989, con un'opera d'invenzione concepita nella maniera tradizionale, nei modi, per intenderci, con cui si era cimentato durante l'esperienza degli anni Sessanta. Con *Maggio musicale* il regista concepisce un soggetto autobiografico che non rappresenta solo una riconferma delle sue doti di cineasta, ma è anche una grande testimonianza d'affetto nei confronti di una passione che a partire dalla metà degli anni Settanta aveva iniziato a riempirgli la vita: quella per l'opera lirica. È sulle tavole del palcoscenico teatrale, infatti, che Gregoretti continuerà a dare ampio sfogo al suo genio creativo, scrivendo anche in questo ambito pagine discusse e al contempo memorabili.

⁹⁸ U. Gregoretti, *Ho rivisto l'addio a Enrico Berlinguer. Ho pianto come allora*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., p. 141.

Capitolo 7 Il cinema della «terza età» e le partecipazioni

7.a L'autobiografismo di *Maggio musicale*

Senza alcuna avvisaglia particolare, Ugo Gregoretti, dopo un lungo periodo dedicato al cinema militante, decide di ritornare al cinema a soggetto alla fine degli anni Ottanta. Con il consueto stile ironico, il regista definisce nel corso di un'intervista il nuovo lungometraggio *Maggio musicale* (1989) come la sua «opera prima della terza età»¹. Giocando sul dato anagrafico, Gregoretti vuole sottolineare come il suo ritorno al grande schermo si consumi nel periodo della sua piena maturità, vale a dire alla soglia dei sessant'anni. È questa, in effetti, una nuova stagione della vita dell'autore. Molte cose sono cambiate dai lontani anni Sessanta, periodo in cui aveva forgiato le sue competenze di cineasta e immaginava un futuro fatto solo di celluloidi. Dopo gli insuccessi iniziali, Gregoretti è comunque riuscito a trovare la propria strada in televisione, e ha visto, a partire dalla seconda metà degli anni Settanta, il progressivo schiudersi delle porte del teatro, sia per allestire regie di prosa che di opere liriche. Non deve sorprendere, dunque, la definizione di «opera prima». Anzi, nell'usare tale espressione, è probabile che il regista immaginasse l'inizio di una nuova stagione di realizzazioni cinematografiche. Raggiunta la notorietà in ambito televisivo, teatrale e operistico, è plausibile che Gregoretti ambisse a un grande ritorno nel mondo del cinema e volesse, con *Maggio musicale*, avviare un rinnovato percorso autoriale. Tuttavia il destino si rivelerà ancora una volta avverso, soprattutto a causa di problemi legati alla diffusione e alla circolazione delle opere, che hanno di fatto impedito una nuova rivalutazione. Anche per via di queste difficoltà, durante la cosiddetta «terza età» Gregoretti è protagonista di esperienze per lo più isolate, alle quali arriva in circostanze particolari. Inoltre, togliendo *Maggio musicale*, la produzione di questo periodo è assai esigua, quasi inconsistente. Nonostante ciò, quest'ultima parte di carriera non è priva di elementi di interesse, che non solo ribadiscono l'importanza della settima arte nell'itinerario artistico e professionale di Gregoretti, ma anche mettono

¹ M. Di Rienzo, *Con la lirica narro i conflitti umani*, "Italia Oggi", 22 novembre 1989.

nuovamente in evidenza le sue qualità di autore cinematografico. È per questo che, anche se realizzate a distanza di molti anni fra loro e con mutata sensibilità, le opere che ora si vedranno sono da ritenersi significative, non solo per completare il quadro dell'attività di cineasta di Gregoretti, ma anche per tracciare ulteriori considerazioni sulle sue abilità registiche.

Come noto, nel corso degli anni Ottanta Gregoretti intensifica la propria attività nel mondo del teatro, dividendosi tra le regie di prosa e quelle liriche. Nello stesso periodo, inoltre, è impegnato in due importanti direzioni artistiche, la prima riguardante la rassegna culturale Benevento Città Spettacolo, da lui ideata e fondata, la seconda relativa al Teatro Stabile di Torino. In linea generale, dunque si può affermare che l'attività teatrale, qui intesa nel senso più inclusivo, è una delle tante sfaccettature che concorrono a definire il poliedrico percorso professionale di Gregoretti. Alla luce di ciò, è alquanto sintomatico che l'autore decida di confrontarsi nuovamente con il grande schermo dopo circa venticinque anni da *Le belle famiglie*, il suo ultimo film a soggetto. È egli stesso a dichiarare: «Al cinema, se devo essere sincero non avevo mai rinunciato del tutto. Per tornare sul set mi davo delle scadenze, e regolarmente mancavo di rispettarle [...] La “vergogna” di essere un televisivo me la sono portata addosso per anni come il peccato originale»². Se da un lato, quindi, il fatto conferma – come anche certe confessioni inserite nel lungometraggio stesso – che tale ambito è stato in fondo il più amato e al tempo stesso desiderato da Gregoretti, dall'altro è di grande interesse la scelta di voler raccontare, in chiave autobiografica, alcuni aspetti sconosciuti del mondo della lirica, in ogni caso mantenendosi fedele a quell'eclettismo e a quella contaminazione fra i generi che rappresentano cifre distintive dell'estetica dell'autore.

Lo spunto narrativo di partenza di questo nuovo film è infatti l'allestimento curato qualche anno prima al Teatro Comunale di Firenze de *La bohème* di Giacomo Puccini. Da questa esperienza professionale Gregoretti trae ispirazione per elaborare il soggetto di *Maggio musicale*, il lungometraggio del 1989: «questo spunto si era sviluppato nelle mie ruminazioni, ma soprattutto perché avevo una

² G. Satta, *Ritorno al cinema per raccontare la lirica*, “Italia Oggi”, 20 agosto 1989.

grande paura di tornare al cinema e quindi era bene che io raccontassi cose ben conosciute»³.

Superate le iniziali perplessità riguardanti l'opportunità di intraprendere un simile progetto, il regista, su invito del produttore Giuseppe Giovannini della Cinelife, ritorna inaspettatamente a cimentarsi con la settima arte in un momento in cui tra la tv e il cinema si stava consumando una compenetrazione sempre più consistente dei relativi reparti. A partire dalla fine degli anni Novanta questi due mezzi di comunicazione iniziarono a uniformare non solo lo stile e l'ispirazione, ma anche le metodologie del racconto e la prassi realizzativa. Non è un caso, infatti, che *Maggio musicale* si avvalga anche della coproduzione di Raitre, emittente televisiva che peraltro ebbe un ruolo importante nella circolazione del film.

Nel passato Gregoretti si era molto prodigato nella ricerca di un linguaggio specificatamente televisivo, al fine di dimostrare la peculiare espressività del mezzo, senza escludere i rapporti con la pratica realizzativa cinematografica. Nel rievocare gli anni trascorsi negli uffici RAI, il regista è ritornato con la memoria a quando mise in piedi una sorta di ufficio di frontiera per indurre gli apparati della tv ad aprirsi ai cineasti: «organizzai riunioni quasi clandestine con produttori e dirigenti dell'azienda pubblica. Ricordo un pranzo "segreto" al ristorante *La fontanella*, con i commensali che arrivavano di soppiatto, sembravano i congiurati del *Ballo in maschera*»⁴. Tuttavia questo ritorno al cinema non intende promuovere alcun tipo di contaminazione con il linguaggio televisivo, come spiega lo stesso regista nell'affermare di aver pensato «solo al grande schermo, alla sala buia»⁵. In tal senso, *Maggio musicale* è in effetti un'opera squisitamente cinematografica.

La vicenda, tratta da una sceneggiatura curata personalmente da Gregoretti, ha inizio il 10 maggio 1946, all'interno di un imprecisato teatro dove sta terminando il primo atto de *La bohème*. In un palco, in compagnia della propria famiglia, c'è anche Checco (interpretato da Pierandrea Baglioni nella sua unica partecipazione cinematografica), un quattordicenne ammaliato dalle note dell'opera che prende appunti su un piccolo diario. Durante l'intervallo il giovane si allontana e inspiegabilmente si ritrova catapultato in un altro teatro e in un'altra epoca. Siamo

³ V. Celletti, *Gregoretti, l'opera come favola giovanile*, "Avvenire", 6 giugno 1991.

⁴ G. Satta, *Ritorno al cinema per raccontare la lirica*, op. cit..

⁵ Ibidem.

ora al Comunale di Firenze, durante il Maggio Musicale Fiorentino del 1989, dove il regista Pierfrancesco Ferraioli (Malcom McDowell) sta provando con gli interpreti di riserva una versione decisamente anticonvenzionale de *La bohème*. Durante una conferenza stampa allestita nel foyer del teatro, ecco comparire Checco, il quale, con i suoi modi un po' antiquati e con la sua spiccata sensibilità, riesce a entrare nella vita di Ferraioli, finendo col coinvolgerlo in una storia surreale.

Dopo aver instaurato un rapporto di grande affinità, il giovane affianca il regista nel suo lavoro di preparazione, osservandolo nel privato e confrontandosi con lui su molti temi. Checco diventa il suo piccolo collaboratore e, dopo averlo seguito in ogni singolo appuntamento, è l'unico in grado a comprendere la natura dell'uomo e a sollecitarne le emozioni più intime. Ferraioli, infatti, è di temperamento mite, poco incline alla discussione, alquanto passivo. Egli appare sfiduciato, amareggiato, perso tra i rimpianti, ma grazie agli stimoli del ragazzo riuscirà a compiere la sua rivoluzione. È proprio Checco a spronarlo nelle decisioni più difficili e ad aiutarlo nel difendere le invenzioni registiche anche di fronte a un cast di riottose primedonne. Il giovane, con la sua sensibilità, ma anche con una certa impertinenza, riesce a infondere nel regista maggiore sicurezza e fiducia.

Attraverso uno sviluppo narrativo costellato di rimandi autobiografici, nei quali Gregoretti curiosamente inserisce anche una relazione extraconiugale, la vicenda ruota intorno all'allestimento rivisitato de *La bohème*. Sullo sfondo del Maggio Musicale Fiorentino⁶, Ferraioli trascorre insieme a Checco e a Daniela – la Mimì di riserva con la quale intrattiene segretamente una relazione – le sue giornate: passeggia per la città di Firenze, partecipa a una cena di gala presso il Cenacolo del Ghirlandaio, si confronta assiduamente con il direttore artistico, conosce con il fantomatico collega russo Baskakov⁷, un esuberante regista presente per l'allestimento de *L'arca di Noè* di Benjamin Britten.

⁶ Durante le riprese del film, durate peraltro svariate settimane, la troupe si è spostata per la città di Firenze raggiungendo sia i luoghi più noti e oleografici, come alcune terrazze panoramiche e i giardini di Boboli, sia alcuni angoli più sconosciuti. Molti esterni sono stati girati nei pressi del Teatro Comunale di Firenze, mentre l'intera sequenza delle prove è stata filmata all'interno del Teatro Manzoni di Pistoia.

⁷ Per questo ruolo Gregoretti ha cercato il coinvolgimento di Giuliano Ferrara, il quale dovette rinunciare alla parte a causa di impegni elettorali, cfr. G. Satta, *Ritorno al cinema per raccontare la lirica*, op. cit..

Il giorno delle prove generali Ferraioli può finalmente disporre delle due star giunte direttamente dal Metropolitan di New York, il tenore Robert Shicoff (Chris Merritt) e il soprano Shirley Marvin (Shirley Verrett), ingaggiati dalla produzione per interpretare i ruoli di Rodolfo e Mimì, già collaudati nell'allestimento americano. Ascoltate le proposte di Ferraioli, i cantanti rifiutano di assecondarlo. Dopo un momento di esitazione in cui il regista, sconsolato, medita persino di rinunciare alle proprie invenzioni, è sufficiente l'ennesimo affronto per lasciarsi andare, spronato anche da Checco, ad un'incredibile sfuriata, resa ancor più comica e surreale per la presenza dell'interprete linguistico. La rottura tra le parti getta nel panico l'intera organizzazione: *La bohème* di Ferraioli sembra sul punto di saltare. Nonostante la quasi immediata pacificazione col tenore Shicoff, che accetta di collaborare, permane un clima di incertezza per la non più sicura partecipazione del soprano Marvin.

Raggiunto dalla moglie e dai quattro figli, Ferraioli si prepara per recarsi alla prima del suo spettacolo. Mentre sta finendo di annodarsi la cravatta, nella stanza accanto Checco sta cercando di far addormentare il figlio piccolo con una canzone. Ascoltando la melodia, il regista rimane interdetto: il ragazzo sta intonando una vecchia nenia della sua infanzia. Non comprendendo come potesse conoscerla, Ferraioli incrocia sconvolto lo sguardo di Checco. I loro occhi si incroceranno per l'ultima volta, prima che questo, senza dire nulla, lasci per sempre la sua vita. Una volta arrivato al Comunale di Firenze, il regista trova con sorpresa Marvin ad attenderlo palpitante per il favoloso dono floreale e per il biglietto di scuse. Per opera di Checco, autore del gesto, la cantante è ora nelle sue mani: *La bohème* rivisitata da Ferraioli può quindi andare in scena con l'annunciato cast internazionale. Al termine della rappresentazione il pubblico tributa all'allestimento un lungo applauso, ma il regista, rimasto solo dietro le quinte, pur felice per il risultato, è sconsolato all'idea che il giovane amico non ci sia più. Il mistero è ora risolto: il ragazzo che gli è stato accanto in quei giorni di lavoro altri non era che la sua proiezione giovanile, venuta dal passato per confortarlo, per dargli nuova fiducia, per aiutarlo a superare quelle debolezze comportamentali che, in una sorta di dichiarata autocritica, Gregoretti ha voluto mettere in mostra con candida ironia. Il film si conclude con il ritorno di Checco nel suo palco del 1946,

dove ad attenderlo trova i genitori pronti per un severo rimprovero, fortunatamente attutito dagli applausi finali de *La bohème* che accompagnano anche l'epilogo della vicenda.

Maggio musicale, dunque, non è un semplice film, in quanto rappresenta una specie di autobiografia dalle venature fantastiche. Con questo lungometraggio Gregoretti intende mettersi a nudo, specchiarsi nelle proprie fragilità e fare anche un bilancio della propria esistenza e della propria attività professionale. È questa la strada tracciata dal regista per il suo ritorno al cinema a soggetto, dopo quella che ha ironicamente definito «una pausa di riflessione durata per un quarto di secolo»⁸. Gregoretti afferma che questa prova è stata come «rompere un muro di gomma, sperimentare una seduta psicoanalitica»⁹. Non a caso Tullio Kezich, nella sua recensione, definisce il film una favola «fantapsicologica», dove al suo interno l'autore inserisce «la sua lunga esperienza di allestitore lirico, fiorita su una prematura frustrazione di cineasta; ma ci sono anche le sue residue ansie adolescenziali, il suo understatement agrodolce, le sue contraddizioni imbarazzanti»¹⁰.

A ben vedere Ferraioli è evidentemente l'alter ego di Gregoretti: non solo per il fatto di essere un «regista comunista», ma anche perché, oltre all'attività teatrale, vanta un passato nel cinema e nella televisione. In certi casi i riferimenti si fanno proprio espliciti, come nella citazione di *Omicron*, che nel film appare in un piccolo schermo con il titolo fittizio di *Ypsilon*. La simmetria tra Ferraioli e Gregoretti si fa palese anche in certe caustiche battute, come quando, ad esempio, il personaggio afferma che la gente ricorda solo il suo lavoro in tv perché «i personaggi televisivi non sono biodegradabili». O, ancora, quando riflette con il giovane Checco sulla propria attività: «vedi per fare bene questo mestiere è necessaria una passione fortissima, una capacità di concentrazione straordinaria, una voglia prepotente di perfezione, e anche un'ambizione trascinante; ma soprattutto bisogna crederci, avere fede in quello che fai, come fosse una religione, come se l'arte fosse la vita, anzi come se fosse più importante della vita. E io? Io sono troppo laico e tutte queste cose, ti confesso, mi fanno un po' ridere». Ma oltre alla cifra ironica e disincantata,

⁸ «*Bohème*» da grande schermo, "Il Centro", 6 giugno 1991.

⁹ S. Scateni, *Ritratto del regista da giovane*, "L'Unità", 6 giugno 1991.

¹⁰ T. Kezich, *Ricordi d'arte e d'amore*, "Corriere della Sera", 20 luglio 1990.

il personaggio fa emergere anche una profonda carica di amarezza, derivante dal mancato successo cinematografico, che lo porta a concludere come le altre attività «sono tutte seghe: l'unica cosa vera è il cinema». A esaltare il significato di questi momenti più intimi, nel film interviene molto puntualmente anche la musica originale composta da Fiorenzo Carpi, che si inserisce per commentare con delicatezza i tratti comportamentali e i dilemmi della coppia protagonista, ma anche per sottolineare con estrema dolcezza il loro rapporto di complicità.

Gregoretti, nella vita reale, è come Ferraioli: calmo, sognatore, paziente, incapace di alzare la voce per imporsi. In tal senso il film, ancor prima di raccontare la storia dell'allestimento e di parlare del mondo dell'opera, cerca di mostrare e riassumere il tipo di atmosfera vissuta dall'autore dietro le quinte dei teatri italiani, anche per svelare i propri limiti, il carattere timido e contraddittorio al tempo stesso. Ma Gregoretti vive anche nel giovane Checco, un ragazzo pieno di aspirazioni e sogni, che immagina il proprio futuro radioso. Il giovane rappresenta anche la voce della coscienza di Gregoretti, il lato della sua personalità rimasto ancora incontaminato, non assuefatto dalle storture tipiche degli ambienti dello spettacolo. Il regista del film, dunque, tratteggia approfonditamente anche gli stati d'animo della propria adolescenza, descrivendosi come un ragazzo curioso e poco dedito agli studi per via di un precoce innamoramento per l'arte.

Il personaggio di Ferraioli, interpretato da Malcom McDowell, propone i tratti caratteriali di Gregoretti in modo aderente, sia pur attraverso il filtro del doppiaggio effettuato da Giancarlo Giannini, con gli inconfondibili occhiali di tartaruga, le camicie a quadri, i pullover annodati, il passo caracollante. McDowell ha così delineato il profilo: «Un personaggio eccezionale che mi ha subito catturato: quello di un regista lirico affermato, padre di quattro figli, con moglie, amante e qualche rimpianto, che ha la possibilità, grazie a un escamotage fantastico, di incontrare il suo alter ego bambino»¹¹. Tale entusiasmo si rispecchia nella riuscita prova interpretativa, nonché nella soddisfazione del regista, che ha ribadito come l'attore britannico abbia lavorato duro, smentendo «le leggende di eterno ragazzaccio» che circolano sul suo conto¹². Allo stesso modo, efficace è la prova dell'esordiente

¹¹ P. Pedullà, *Piccole grandi storie liriche*, "La Nazione", 28 maggio 1989.

¹² M. Di Rienzo, *Con la lirica narro i conflitti umani*, op. cit.

Pierandrea Baglioni, una sorta di Gregoretti in miniatura che gioca a fare il verso alla sua versione adulta. Ma oltre ai due protagonisti emergono anche le due star della lirica mondiale, Shirley Verrett e Chris Merritt, entrambi decisamente convincenti nella parte degli artisti superbi e pretenziosi, con quei vezzi che riassumono efficacemente le problematiche e i rapporti difficili tipici dell'ambiente che Gregoretti ha dovuto sovente accettare nel corso della carriera. A questi due cantanti di rango il regista ha chiesto espressamente «di prendersi un bel po' in giro, esasperando le loro tipiche manie e l'arroganza e superiorità verso i registi lirici»¹³. Nel complesso, quindi, tutte le figure si inseriscono con proprietà nel film, anche Elisabetta Pozzi nel ruolo di Daniela e Benedetta Buccellato che interpreta la moglie di Ferraioli.

Alla luce di ciò si deve riconoscere come *Maggio musicale* sia un film molto interessante, anche per la stratificazione dei livelli narrativi. Esso non affronta soltanto la vita del regista, ma è anche un «pretesto per raccontare il mondo della lirica, visto però dietro le quinte, alla vigilia di un debutto: con le sue ansie, le litigate, le gelosie, l'esaltazione, i malumori, le clamorose riappacificazioni»¹⁴. Il lungometraggio è collegato alle esperienze teatrali dell'autore non solo per mettere a nudo i dilemmi personali che hanno accompagnato un'intera carriera, ma anche per raccontare gli aspetti nascosti del mondo dell'opera. Spiega il regista: «Ci sono tanti film sul cinema, sul teatro di prosa, (intendo sul fuori-scena), ma un film sul teatro d'Opera mi pareva una cosa inedita»¹⁵. L'autore, quindi, elabora la sceneggiatura non soltanto per parlare di sé, ma anche per affrontare da una prospettiva insolita un argomento raramente rappresentato al cinema. Partendo dalla reale esperienza condotta per l'allestimento de *La bohème* al Comunale di Firenze nel 1983, il regista fonde l'elemento autobiografico con un forte spirito analitico e informativo. Il crocevia personale e professionale si scontra con la messinscena di un'opera, aprendo la descrizione di un mondo a molti sconosciuto. Nel film si analizzano tutti gli aspetti che si pongono in chiara antitesi con la settima arte, come ad esempio il rapporto con le primedonne ingovernabili, dove l'incomunicabilità e i difficili rapporti non sono dettati solo dalla barriera

¹³ Ibidem.

¹⁴ G. Satta, *Ritorno al cinema per raccontare la lirica*, op. cit.

¹⁵ V. Celletti, *Gregoretti, l'opera come favola giovanile*, op. cit.

linguistica. Così facendo, alcune sequenze del film assumono il tono del reportage, proprio per l'interesse che certe dinamiche artistiche e relazionali possono suscitare nello spettatore ignaro del variegato universo operistico. Una scelta che potremmo definire naturale, come ha suggerito lo stesso regista: «in fondo resto un giornalista che viene dall'inchiesta televisiva, ove mi hanno forgiato anni di censura Rai e di fronda creativa, che ora ha fatto tabula rasa del suo piccolo scibile di spettacolo per rinascere al cinema, ma senza mostrare il marchio d'una scuola registica ed intellettuale precisa»¹⁶.

Terminato il montaggio, il film è stato portato con i migliori auspici in alcune importanti rassegne cinematografiche. Nello stesso 1989, il film è presentato in concorso al Festival EuropaCinema di Viareggio, suscitando un buon consenso di critica. Alla luce di queste premesse, il regista confida nell'ampia circolazione del film anche per potersi finalmente riabilitare come autore cinematografico dopo l'amaro avvicendamento vissuto negli anni Sessanta. Tuttavia la fortuna non sembra assisterlo in questo tipo di dinamiche, tanto che il film è vittima di una pessima distribuzione, soprattutto a causa delle difficoltà economiche incontrate dalla casa produttrice nel momento decisivo. *Maggio musicale* viene proiettato soltanto nel giugno 1990 in alcune sale della Capitale e nei giorni coincidenti con i Mondiali di calcio. Per tale ragione registra pochissime presenze e suscita nel regista una sincera delusione: «Davanti all'indifferenza che ha accompagnato la mia prova mi consolo pensando ai consensi della critica. Certo è che la difficoltà di distribuzione in un certo senso mi scoraggia dal ritentare prossimamente». Un parziale, ma comunque non congruo rimedio, è stato trovato grazie al contributo di Raitre, soggetto coproduttore, che si è attivato l'anno seguente per garantire il passaggio del film in tv, dove è riuscito appena in tempo a farsi notare. Ancora una volta, dunque, Gregoretti è costretto fare i conti con una sorte avversa, che sembra volergli ricordare come la sua giusta dimensione sia d'altronde quella delimitata dal piccolo schermo. Nonostante questo incidente di percorso, il regista commenta con eleganza la sfortunata circostanza: «Non credo che la messa in onda possa nuocere a un film. Anzi la televisione ha svolto un'opera meritoria, diffondendo

¹⁶ M. Di Rienzo, *Con la lirica narro i conflitti umani*, op. cit.

una cultura cinematografica che altrimenti sarebbe andata persa»¹⁷. E vale, forse, questo passaggio in tv a far ricredere molti sulle sue qualità di autore. A tal proposito sono significative le impressioni di Lietta Tornabuoni che sulle colonne de “La Stampa” commenta così la visione del film: «Il suo ritorno al cinema risulta felicissimo: *Maggio Musicale*, divertente, intelligente, fantasioso, ricco di grazia leggera, buffo e malinconico, è anche un’autobiografia tra le più schiette e toccanti»¹⁸.

Quest’opera, oggi quasi rimossa, rimane forse una delle più nitide testimonianze del desiderio del regista di raccontarsi, di mettersi a confronto con le proprie scelte di vita, tra le idee stravaganti e la difficoltà di realizzarle, tra l’ambizione e la voglia di non strafare. Con una sincerità quasi impudente, *Maggio musicale* abbraccia quindi la strada agevole e non controversa della favola per raccontare la natura di un autore poco convenzionale, orientato al rovesciamento degli schemi tradizionali e alla sperimentazione. Raggiunta la soglia della terza età, Gregoretti ha finalmente imparato a non temere più le critiche, anche grazie a una rinnovata e solida autoironia. Non sorprende, dunque, che, senza prendersi mai sul serio, al suo alter ego Ferraioli faccia dire: «Non vedo mai i miei spettacoli, mi risparmio così molte inutili sofferenze».

7.b Una reunion di “grandi vecchi” nel lungometraggio collettivo *Scossa*

Dopo la delusione scaturita dalla pessima circolazione di *Maggio musicale*, Gregoretti sembra voler chiudere definitivamente il suo rapporto con il cinema. Amareggiato dalla scarsa considerazione riservata a questa sua prova, il regista riprende la propria attività negli ambiti a lui più congeniali e nei quali aveva tradizionalmente incontrato maggiori fortune. Negli anni Novanta e nei primi anni Duemila l’attività di Gregoretti torna dunque a dividersi tra la tv, gli allestimenti teatrali e le regie liriche. Gli impegni di carattere cinematografico saranno assenti dalla sua agenda di lavoro per molto tempo. Per rivedere l’autore nuovamente coinvolto in un lungometraggio occorrerà attendere circa un ventennio.

¹⁷ G. Satta, *Ritorno al cinema per raccontare la lirica*, op. cit.

¹⁸ L. Tornabuoni, *Un maggio buffo e malinconico per l’autobiografia di Gregoretti*, “La Stampa”, 8 giugno 1991.

L'opportunità per un ritorno al cinema inizia a prendere forma nel 2008, in occasione del centenario del grande terremoto che colpì la città di Messina e coinvolse non solo la Sicilia ma anche molte aree della Calabria meridionale, raggiungendo un numero di vittime stimato intorno alle ottantamila persone. L'idea di realizzare un film su questo evento nasce grazie all'iniziativa di Giorgio Arlorio e alla relazione che egli, insieme a un piccolo gruppo di cineasti, aveva instaurato con le Film Commission delle regioni Calabria e Sicilia. Il tema, d'altronde, si ben si presta per una trattazione cinematografica proprio perché interessa i territori non solo dal punto di vista storico, ma anche politico e culturale. È da questo presupposto che nasce *Scossa*, ovvero una raccolta di racconti che, a distanza di cento anni, affrontano il terribile evento sismico che nel 1908 mise in ginocchio quei lembi d'Italia già largamente depressi¹⁹. A prendere parte all'iniziativa, oltre a Gregoretti, ci sono anche alcuni dei "grandi vecchi" del cinema italiano come Citto Maselli, Carlo Lizzani e Nino Russo, autori dei quattro episodi che vanno a costituire il lungometraggio²⁰. Prodotto dalla Paco Cinematografica di Arturo Paglia e Isabella Cocuzza, il film, la cui uscita è inizialmente prevista per le commemorazioni del centenario, viene concluso soltanto nel 2011, anno in cui è presentato fuori concorso alla Mostra del Cinema di Venezia con un buon successo di pubblico e di critica²¹.

Nonostante il ritardo, l'uscita di *Scossa* rappresenta comunque un risultato rilevante, in quanto si è riusciti ad andare oltre alle problematiche legate alle tendenze dominanti e alle logiche commerciali. In questo film, che può essere definito d'impegno civile, gli autori hanno infatti potuto raccontare l'evento in piena libertà e autonomia, riuscendo a dare una visione sfaccettata della tragedia, filtrata attraverso le loro diverse sensibilità.

¹⁹ Per entrare nel dettaglio dell'opera si rimanda all'incontro del 2011 con Ugo Gregoretti, Carlo Lizzani, Citto Maselli e Nino Russo condotto da Roberto Faenza, con la partecipazione di Giorgio Arlorio, organizzato dall'Anac nell'ambito dei "Percorsi di cinema", reperibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=hTW1MWl9Vqo&t=1349s>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023)

²⁰ Inizialmente gli episodi previsti erano cinque. Giorgio Arlorio aveva coinvolto anche il regista calabrese Andrea Frezza, che ha partecipato solo alla fase iniziale e ha successivamente lasciato per ragioni di salute.

²¹ E. Pancera, *Una «Scossa» alla memoria d'Italia*, "L'Arena", edizione web, 2 settembre 2011, reperibile al link <<https://www.larena.it/argomenti/una-scossa-alla-memoria-dell-italia-1.2806387>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

Un fatto interessante che merita di essere evidenziato riguarda le circostanze che hanno portato alla creazione di questo film. Come gli stessi autori hanno ricordato, l'idea che è alla base del film è nata da una conversazione in un ristorante di Reggio Calabria. Questa particolare dinamica ci riporta a certe fortunate esperienze del cinema italiano degli anni Sessanta e Settanta, ovvero quando i progetti cinematografici, anche quelli rivelatisi molto importanti, venivano inizialmente discussi ed elaborati in luoghi insoliti come bar e trattorie. Si pensi al celebre Caffè Rosati in Piazza del Popolo, luogo d'incontro per eccellenza degli autori italiani durante gli anni della "dolce vita", dove poteva accadere di discutere casualmente di un argomento e, da lì, nascere un'idea per un film. In effetti, gli autori di *Scossa* fanno parte di quella generazione di cineasti e conoscono molto bene questo tipo di approccio privo di retorica e presunzione intellettuale, quanto invece smanioso di mettersi al servizio della realtà circostante.

Come si diceva, il film è costituito da quattro segmenti, tutti coordinati e supervisionati in fase di sceneggiatura da Giorgio Arlorio, una sorta di *deus ex machina* che, pur rimanendo dietro le quinte, ha rappresentato l'elemento di unità e di ispirazione dell'intero film²².

Citto Maselli, autore dell'episodio *Sciacalli*, narra di quanto accadde a Messina, concentrandosi sull'intervento della Marina Russa che, sebbene abbia salvato molte vite, trovò una barriera linguistica che portò a tragiche conseguenze. Molti civili, infatti, furono scambiati per sciacalli e fucilati sul posto. I protagonisti di questa storia sono interpretati da Massimo Ranieri e Amanda Sandrelli. Ranieri è Salvatore, un pescatore che fugge dal carcere ed è inseguito dalle forze russe. La Sandrelli è Nedda, sua moglie, di cui non si hanno notizie. Il regista ha voluto realizzare un ritratto di un vero fatto storico in chiave drammatica, esprimendo in tal modo anche una denuncia sociale, poiché gli eventi di Messina richiamano alla memoria quanto accaduto in seguito a molti disastri analoghi come il terremoto del Belice, dell'Irpinia e, più recentemente, de L'Aquila.

²² Per una breve ricognizione sugli episodi del film si veda L. Pellegrini, *I grandi vecchi raccontano il terremoto*, "Avvenire", edizione web, 17 agosto 2011, reperibile al link <https://www.avvenire.it/agora/pagine/cinema-venezia-terremoto_201108170835035700000> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

Carlo Lizzani è invece l'autore dell'episodio *Speranza*, interpretato da Lucia Sardo e Gioacchino Cappelli. Lizzani affronta il tema dell'orrore dei sepolti vivi, un'esperienza vissuta da migliaia di persone in seguito ai terremoti. *Speranza*, la protagonista femminile, si trova intrappolata in una voragine profonda e angosciante. Tra urla disperate, compaiono occasionalmente visioni come quelle di uno sciacallo o del figlio, che cerca aiuto. Tuttavia, alla fine, rimane sola: la scena finale rappresenta un delirio prima della morte in cui, con un crescendo tragico, ripercorre alcuni momenti della sua vita familiare. È interessante rilevare come nel cinema di Lizzani, ispirato per lo più a fatti di cronaca o eventi storici, sia lasciato ampio spazio alla descrizione delle figure femminili, chiamate spesso a giocare un ruolo determinante nello sviluppo della vicenda. *Speranza*, in tal senso, è un'ulteriore dimostrazione di questa sensibilità.

L'episodio surreale di Nino Russo intitolato *Sembra un secolo* prende le mosse da un articolo del "Corriere della Sera" del 2008, dove si riferiva come a distanza di cento anni dal terremoto ci fossero ancora dodicimila persone alloggiate nei baraccati. Da questo presupposto il regista sviluppa una storia che ha inizio subito dopo l'evento sismico e arriva sino ai giorni nostri. Davanti al capanno di Turi (Gianfranco Quero), un pescatore che ha perso la sua casa, quattro giovani vedono emergere dal mare due corpi e li trascinano a riva. Si tratta di due connazionali che avevano cercato di emigrare in America. Nel corso degli anni, Turi lotta per ottenere una nuova dimora, ma tutte le occasioni si rivelano inutili: nel 1909 assiste alla consegna delle prime baracche donate dalla Svizzera, ma un funzionario gli chiede di pazientare; nel 1918, nonostante la vittoria della Grande Guerra, un avvocato gli dice che deve trovare l'appoggio di una persona influente; nel 1938 si celebra la conquista dell'Impero, ma un gerarca fascista lo accoglie con promesse vane; nel 1948, quando vince la Democrazia Cristiana, viene illuso persino da un sacerdote. Nel 2006, mentre Turi si reca all'anagrafe attraversando una baraccopoli di Messina – dove dal 1908 vivono ancora dodicimila persone in attesa di una casa – scoppia la gioia per la vittoria dell'Italia ai Mondiali di calcio. Turi è anziano e ha oltre centosessant'anni. Riferisce a un impiegato dell'ufficio comunale: «La colpa è mia, dovevo morire prima, ma non posso farlo fino a quando non mi date una casa con quattro mura di pietra». Nell'epilogo, quattro giovani corrono sulla spiaggia e

vedono anche loro due cadaveri nel mare. Sono uomini di colore e questa volta li lasciano in acqua. Sarà Turi ad avere pietà per loro, svelando la metafora eloquente su cui si basa l'apologo: il pescatore non è solo un monumento alla testardaggine della gente del sud, umiliata da promesse vuote, ma è anche il simbolo di una solidarietà che oggi sembra non esistere più.

A completare il lungometraggio s'inserisce l'episodio di Gregoretti, che recupera un antico reportage di Giovanni Cena scritto per la rivista "Nuova Antologia", di cui all'epoca era caporedattore. L'"incontro" tra Cena e Gregoretti era già avvenuto nel 1975, in occasione dell'allestimento del ciclo di sceneggiati intitolato *Romanzo Popolare Italiano*. In questo progetto, il regista si era impegnato nella trasposizione di alcuni romanzi d'appendice basati sui generi letterari in voga nella seconda metà dell'Ottocento e nel primo Novecento. Furono i consulenti del progetto Ezio Raimondi, Umberto Eco e Folco Portinari a suggerire a Gregoretti l'allestimento de *Gli ammonitori*, un semi-sconosciuto romanzo di Cena che rappresenta un interessante esempio di "andata al popolo", trattandosi appunto di un'opera la cui trama sviluppa questioni sociali intorno agli ambienti del proletariato urbano. È durante le ricerche condotte sull'attività dello scrittore che Gregoretti ha l'occasione di leggere *Lungo le rive della morte*, un reportage dedicato al terremoto di Messina e corredato di un repertorio di notevoli immagini fotografiche.

Subito dopo aver appreso della tragedia, Cena si recò sui luoghi del sisma con le macerie ancora fumanti e nell'arco di circa dieci giorni condusse una completa esplorazione della Calabria che gli permise di comporre un'ampia inchiesta. Nel leggere lo scritto, Gregoretti rintraccia nello stile di Cena non pochi elementi di contatto con il giornalismo televisivo contemporaneo. Durante la visita ai luoghi devastati, infatti, lo scrittore documentò gli ingenti danni e raccolse numerose testimonianze che gli permisero di disporre di materiale autentico e immediato. Sulla base di questa impressione, Gregoretti trasforma il reportage di Cena in materia per un episodio cinematografico dal titolo omonimo.

Gregoretti rimane molto colpito dalla modernità di questo testo, soprattutto per il taglio, per così dire, "televisivo" che l'autore aveva inconsapevolmente dato alla sua opera. In quei primi anni del Novecento la formula del reportage stava dando frutti interessanti. Si pensi al famoso Raid Pechino-Parigi del 1907 seguito da Luigi

Barzini del “Corriere della Sera”, o al reportage futurista di Filippo Tommaso Marinetti dedicato al bombardamento di Adrianopoli, nel quale veniva imitato vocalmente il suono delle mitragliatrici e delle cannonate. Gregoretti, provenendo dal giornalismo d’informazione ed essendo stato egli stesso autore di numerosi reportage televisivi, è naturalmente attratto da quest’opera di Cena e decide di avvalersene a suo modo, cioè per dimostrare come gli strumenti del moderno giornalismo si possano correttamente applicare anche a un prodotto del passato. Questo azzardato esperimento, oltre ad affrontare in modo diretto la tragedia del terremoto di Messina, gli avrebbe consentito di sviluppare un’ulteriore riflessione sulle origini del giornalismo italiano moderno e su come *Lungo le rive della morte* rappresenti uno dei primi prototipi di reportage giornalistico.

L’episodio, della durata di circa trenta minuti, viene girato interamente a Roma per ragioni di budget. Gregoretti affida la parte di Giovanni Cena a Paolo Briguglia, molto credibile e spontaneo nell’interpretare lo scrittore sui luoghi del disastro. Nonostante le differenze fisiognomiche e linguistiche (Cena era basso e parlava piemontese, Briguglia è alto e recita in perfetto italiano), la prova interpretativa risulta molto efficace, soprattutto nella realizzazione delle interviste, che Gregoretti ricostruisce impostando le inquadrature in modo analogo a come accade oggi nei telegiornali, con gli intervistatori raffigurati di spalle o fuori campo. Ragionando con la mente del cronista, il regista sceglie convenientemente le immagini per il proprio episodio, mostrando il contenuto del reportage attraverso una messa in scena imparziale e libera, quanto più possibile, da ogni coinvolgimento emotivo. Nonostante sia evidente un approccio complessivamente distaccato, l’episodio si rivela molto efficace anche per la capacità di Gregoretti di far confluire la sua duplice esperienza di narratore cinematografico e di reporter televisivo²³.

In definitiva, il risultato che ne deriva, pur presentando un’ambiguità di stile, è convincente, perché da un lato consente al film di non avere pretese eccessivamente naturalistiche, anche in virtù delle numerose infiltrazioni letterarie che il testo di

²³ Nel 2014, in occasione della Notte Europea dei Ricercatori, l’Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (INGV) ha riproposto al pubblico l’episodio di Gregoretti, in quanto ritenuto molto scrupoloso nella ricostruzione di ciò che è realmente accaduto nel 1908, mostrando gli avvenimenti immediatamente successivi al sisma, nonché i sentimenti delle persone intervistate. A tal proposito si veda l’intervista al regista, reperibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=n-NW1kJ0DFM&t=35s>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

Cena presenta, e dall'altro risulta fresco e immediato per la qualità con cui è reso il materiale di carattere giornalistico. Attraverso un mix di diversi formati narrativi, Gregoretti non solo ricostruisce dal punto di vista storico un quadro molto puntuale della catastrofe, ma mostra anche l'umore e lo stile utilizzato dallo scrittore nella stesura del suo reportage. In tal modo, nell'episodio, il regista riesce nell'intento di far apprezzare allo spettatore sia il Cena prosatore ed emanatore di alti ideali civili, sia il Cena reporter *ante litteram*, che sui luoghi del sisma si comporta come una sorta di odierno giornalista televisivo mentre raccoglie informazioni e testimonianze.

Come si è visto, dunque, i vari episodi che compongono *Scossa* svolgono una funzione molto rilevante nel gettare una pluralità di sguardi sulla tragedia. Tuttavia il film raggiunge anche altri importanti obiettivi che sembra opportuno evidenziare. In primo luogo va osservato come il lungometraggio abbia avuto il merito di aver riproposto un cinema d'impegno collettivo che, pur discostandosi dalla pratica documentaristica, può essere ricollegato ad alcune rilevanti esperienze del passato²⁴. In tal senso il terremoto di Messina del 1908 ha fornito un'ispirazione complessiva per realizzare un film significativo non solo per la ricostruzione di un fatto drammatico della nostra storia recente, ma anche per aver offerto numerosi risvolti sociali e culturali su cui l'opera, nel suo complesso, invita a riflettere.

L'opera ci ricorda come il sisma, considerato uno degli eventi più catastrofici del XX secolo, oltre a coinvolgere un'area molto sottosviluppata, avvenne in un momento in cui il Paese era preda di una profonda disorganizzazione interna, a causa di un'unificazione raggiunta in tempi recenti e a caro prezzo. In ciascuno degli episodi confezionati sono assai evidenti i mali atavici dell'Italia. Si pensi alla lentezza della ricostruzione – la stessa che continua ad affliggere molti territori italiani vittime di terremoti anche negli anni più recenti – che costringe una comunità al completo smarrimento della propria identità. Tuttavia il film ci mostra anche che, se da un lato potevano dilagare i personalismi dell'alta burocrazia, i disguidi e i ritardi divenuti poi vizi intrinseci e cronici anche dell'Italia di oggi,

²⁴ L'opera, soprattutto per l'idea di riunire un gruppo di cineasti intorno a un tema con risvolti politici e civili molto sentiti, sembra collegarsi ad alcune esperienze del cinema collettivo documentario degli anni Sessanta, Settanta e Ottanta, nelle forme anche sperimentali, di cui Maselli, per altro, è considerato uno dei maggiori promotori.

dall'altro si avvertiva, forse per la prima volta, un forte senso di solidarietà che rappresentò un passo in avanti verso lo sviluppo di un sentimento unitario.

Scossa ha inoltre conseguito il notevole risultato di riunire vari autori, ciascuno con il proprio stile distintivo, attorno a un singolo tema. Il recupero della formula a episodi, sia pur declinata in chiave impegnata, risulta innovativo in un periodo in cui l'industria della distribuzione cinematografica si trovava ad attraversare una crisi – non ancora cessata – riguardo alla diversità e alla ricerca di nuove forme e contenuti. Il lungometraggio, volendosi porre come risposta a questa problematica, ricorda l'importanza della collaborazione fra personalità diverse. La ricerca di nuove formule espressive, in un contesto di continua omologazione come quello attuale, non può prescindere dalla cooperazione e dall'apertura alle differenti prospettive. Rinunciando a questo tipo di approccio si corre inevitabilmente il rischio di dover inseguire la mera logica commerciale del blockbuster, il che, a lungo termine, mina non solo la diversità, ma anche la libertà di espressione.

In concomitanza alla realizzazione di *Scossa*, il collettivo dell'Anac, su impulso degli stessi autori del film, avvia intorno a tale tema una riflessione critica sul fatto che il cinema non può essere valutato esclusivamente in base al rendimento economico. Senza disconoscere l'importanza di questo aspetto, i cineasti della vecchia guardia hanno convintamente ribadito la necessità di preservare un cinema fondato sulle idee e sulla qualità. In questo contesto, dunque, si capisce perché l'opera rappresenti un prodotto significativo: non inseguendo uno scopo prettamente commerciale, essa si pone in dichiarata contrapposizione alla tendenza generale orientata alla massimizzazione del profitto, facendo perdere al cinema la propria missione artistica, come d'altronde attestano i film che orbitano nei canali distributivi maggiori. In questo modo *Scossa* fornisce anche un'opportunità di rilancio per questo genere di cinema.

Sulla difficoltà di ricezione di un'opera simile da parte dell'industria cinematografica, sono esemplificative le problematiche incontrate in fase di distribuzione. Il film, dopo una lusinghiera presentazione alla Mostra di Venezia, non è mai riuscito ad approdare nelle sale cinematografiche. Sempre sul punto di essere lanciato, *Scossa* non ha trovato spazio neanche per un rapido passaggio, come pure accade nel caso dei cosiddetti film-evento. Alla luce dei problemi

incontrati, si è ragionato su possibili strade alternative per far conoscere la pellicola. In particolare, facendo leva sul significato storico e civile dell'opera, gli autori hanno tentato un dialogo con il servizio pubblico televisivo, ritenendolo un interlocutore privilegiato in virtù della funzione educativa che tale mezzo di comunicazione svolge nei confronti del vasto pubblico dei telespettatori. Anche in questo caso, però, non è stato possibile trovare un accordo che consentisse la circolazione del film.

Vista la diffusione circoscritta alla sola cornice lagunare – che per sua vocazione è da sempre esclusiva e limitata – e in poche altre circoscritte occasioni, tale vicenda suggerisce l'importanza di riscoprire un film praticamente inedito come *Scossa*, non soltanto per prendere coscienza di un evento così importante della nostra storia, ma anche per ribadire il ruolo educativo che il cinema può ancora oggi assolvere. La possibilità di riproporre *Scossa* all'interno del nuovo panorama audiovisivo, in particolare sulle piattaforme di streaming, rappresenterebbe in tal senso una interessante opportunità per valorizzare e condividere questa opera con il pubblico contemporaneo.

7.c L'ultima fatica cinematografica (mai) distribuita: *Io, il tubo e le pizze*

Nel 2014, nell'ambito dell'incontro organizzato dal Festival di Bari, Gregoretti, ospite per una lezione di cinema, annuncia al pubblico di essere al lavoro su un nuovo film²⁵. In un'intervista rilasciata contestualmente al quotidiano "La Repubblica" il regista dichiara: «Facendo gli scongiuri fino all'ultimo giorno, sto per fare un film a basso costo, senza divi e purtroppo considerato difficile, pur essendo da ridere dall'inizio alla fine. Si tratta di una trasposizione-riduzione di un mio libro che non è altro che la mia autobiografia comica intitolata *Finale aperto*. Questo libro è stato poi ristampato con il titolo *La storia sono io*, che sarà anche

²⁵ Dichiarazione di Gregoretti tratta dalla lezione di cinema tenuta al Bari Film Fest nel 2014, si veda dal minuto 00:01:58, reperibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=PAwhj-oXTt8&t=2413s>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

quello del film»²⁶. L'annuncio è di per sé rilevante, non solo perché riferisce la volontà di un ritorno dietro la macchina da presa, a dimostrazione del mai sopito amore per il cinema, ma soprattutto perché tale iniziativa è presa dal regista alla considerevole età di ottantaquattro anni, testimoniando un entusiasmo e un'intraprendenza fuori dal comune.

Nella medesima intervista, soffermandosi sul contenuto di questo nuovo lungometraggio, spiega Gregoretti: «Sarà il ritratto di un perfetto cialtrone, la mappa esatta della mia cialtroneria congenita e inguaribile. Un monito per tanti miei colleghi che si auto-monumentalizzano, io invece ho fatto un anti-monumento. Un esempio: non si parla mai della mia attività professionale ma solo della storia di un uomo qualunque che, come diceva Goldoni, è nato sotto l'influsso di una stella comica»²⁷. Il regista dunque, promuovendo una visione artistica all'insegna dell'*understatement*, intende trasporre sullo schermo la propria autobiografia, costituita da una raccolta di memorie personali riferibili a esperienze distanziate nel tempo e accomunate da un inevitabile risvolto ironico. Tuttavia, nonostante la presentazione formale fatta dall'autore, il progetto, almeno nelle forme in cui era stato inizialmente immaginato, non riesce a concretizzarsi, sia per le difficoltà legate al reperimento dei fondi necessari per la produzione, sia per lo sforzo fisico che un film del genere avrebbe richiesto.

Dopo aver accantonato questa prima ipotesi di lavorazione, Gregoretti non intende comunque rinunciare alla realizzazione di un nuovo film. Accettata l'impraticabilità di una trasposizione dell'autobiografia *La storia sono io*, il regista inizia a meditare altre soluzioni. Volendo da un lato rispondere alla politica di contenimento dei costi e dall'altro preservare il carattere autobiografico, Gregoretti comprende che la migliore strada percorribile è il ricorso al materiale di repertorio. È da questa nuova configurazione che prende corpo il progetto de *Io, il tubo e le pizze*, un film-documentario girato nel giugno del 2017.

Il titolo di questo nuovo lavoro è particolarmente allusivo. Con una discreta dose di vanità il regista vuole rimarcare la sua centralità nel progetto attraverso l'utilizzo

²⁶ Ugo Gregoretti, *a quasi 84 anni non mi fermo e torno dietro la cinepresa*, "La Repubblica", edizione web, 9 aprile 2014, reperibile al link https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/04/09/news/ugo_gregoretti_a_84_anni_non_mi_fermo-83154460/ (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

²⁷ Ibidem.

del pronome personale *Io*, lasciando poi spazio, con un simpatico gioco di rimandi lessicali, alle due principali attività cui egli si è dedicato nel corso della sua parentesi professionale, ovvero la televisione, evocata con il riferimento del *tubo* nella sua variante “catodica”, e il cinema, al quale si rimanda con l’espressione gergale delle *pizze*, cioè le scatole metalliche discoidali che servono per conservare le pellicole. Impostato sull’inserimento di alcuni momenti della propria attività creativa, il docu-film presenta spezzoni televisivi e cinematografici degli anni Sessanta, tratti dalla rubrica *Controfagotto* (il brano sul pappagallismo) e dal film *I nuovi angeli* (la scena del pastore che diventa operaio), nonché svariati servizi realizzati in giro per l’Italia per le quattro serie degli anni Novanta di *Sottotraccia*. Nell’ottica dell’autore, tale selezione avrebbe consentito di gettare uno sguardo sulla società italiana per mettere in evidenza gli aspetti del costume e le divertenti analogie dei comportamenti nel corso di più di mezzo secolo, dai tempi del boom economico all’era della cosiddetta “Milano da bere”. Una formula che, nell’impostazione, recupera anche l’assetto organizzativo della lunga e politematica serie realizzata per Rai Educational *Questo è il mio paese*. In ogni caso, nel vagliare il materiale d’archivio, l’autore non ha perso la fiducia nel valore di questa impresa che, pur dissipando parte della freschezza del progetto originario, lascia comunque intatta la prospettiva ironica, divertita, disimpegnata e poetica che ha contraddistinto tutte le sue opere.

La narrazione, definita da Gregoretti con la formula di «cinema-promenade», prevede che gli spezzoni selezionati siano intervallati da nuove scene di raccordo. A differenza di *Questo è il mio paese*, dove Gregoretti, in solitaria, svolgeva delle piccole introduzioni al materiale di repertorio di natura esclusivamente televisiva, qui l’autore funge da guida grazie ai dialoghi che intrattiene con una coppia di giovani sposi, Pippo e Kelly, interpretata dal figlio dell’autore Gianfilippo e dalla sua vera moglie Tai Hsuan Huang. Il trio conversa passeggiando all’interno della suggestiva cornice di Villa Borghese a Roma, rievocando gli episodi della vita professionale del protagonista attraverso i filmati d’archivio menzionati. Nei nuovi pezzi girati non esiste una vera e propria trama. Il carattere di questi inserti è totalmente surreale e assume qualche sfumatura grottesca nelle parti dialogate con Kelly che conosce poco la lingua italiana. I due saranno quindi il contraddittorio

dell'autore, evocando le storie attraverso le loro provocazioni, dando luogo a situazioni comiche. All'interno di un quadretto divertente, allestito in una chiave squisitamente gregoretiana, le gags e le stoccate tra il regista e la coppia alimentano quella componente drammaturgica e ironica tipica di un racconto cinematografico scritto, sceneggiato e modellato per portare lo spettatore a vedere il filmato di repertorio dedicato a quel preciso argomento. Questo permette allo spettatore, sull'onda dell'umorismo che caratterizza lo stile dell'autore, di vedere o rivedere come eravamo e capire che, oggi come allora, non siamo molto diversi nei nostri pregi, nei nostri difetti, nelle nostre ingenuità e nelle nostre debolezze²⁸.

Inizialmente il film avrebbe dovuto prevedere anche delle scene girate a Napoli, città alla quale Gregoretti è stato da sempre particolarmente legato²⁹. Tuttavia, una volta avviato il progetto, le riprese si sono svolte esclusivamente nel parco di Villa Borghese, peraltro in tempi record: il set è stato allestito per soli tre giorni, dal 1 al 3 giugno 2017. Gregoretti, essendo impegnato anche nella recitazione, ha delegato alla macchina da presa l'aiuto-regista Giulio Calcinari, collaboratore sin dai tempi del film *Maggio musicale* e figura centrale nel team degli autori di *Sottotraccia*. Non è un caso quindi che, all'interno di *Io, il tubo e le pizze* questa rubrica abbia uno spazio preponderante, anche grazie all'intenso lavoro di riversamento dal formato D-2 delle varie puntate, svolto dallo stesso Calcinari direttamente dagli archivi delle Teche Rai: la conoscenza approfondita di tutti i vari servizi gli ha permesso anche di giocare un ruolo fondamentale durante il montaggio curato da Enrico Riccioni.

Inizialmente erano previsti cinque giorni di riprese, ma i tempi sono stati più brevi anche per l'utilizzo di più camere da presa, posizionate in corrispondenza dei punti cardinali. Il lavoro finale, quindi, è un lungometraggio della durata complessiva di circa un'ora e trenta che propone una formula ibrida di diversi generi. Il prodotto, girato in assenza di pellicola, si avvale della strumentazione digitale ed è pensato

²⁸ Per un quadro più dettagliato sul contenuto del film si rimanda a F. Pontiggia, *Siffredi, Pci, felini e parrucche: è il magico mondo di Gregoretti*, "Il Fatto Quotidiano", 23 ottobre 2023.

²⁹ R. Russo, *Gregoretti: «Io, il tubo e la pizza» Nuovo film dedicato anche a Napoli*, "Corriere del Mezzogiorno", edizione web, 28 ottobre 2016, reperibile al link https://napoli.corriere.it/notizie/cronaca/16_ottobre_28/gregoretti-io-tubo-pizza-mio-nuovo-film-sara-dedicato-anche-napoli-31fe1e14-9cfa-11e6-9c4d-338caacb76ca.shtml?refresh_ce (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

per essere fruibile non solo in un contesto cinematografico, ma anche, come si usa oggi con le docufiction, in ambito televisivo, e volendo sulle moderne piattaforme. terminate le riprese, Gregoretti riesce a confezionare una versione semi-definitiva de *Io, il tubo e le pizze*. Alcuni problemi legati alla selezione del materiale e, in particolare, ai diritti d'autore per l'utilizzo della sequenza del film *I nuovi angeli*, ne ritardano la distribuzione. L'esitazione dei soggetti responsabili della produzione, Achab Film di Enzo Porcelli con la collaborazione di Rai Cinema, ha fatto ritardare il completamento dei lavori. A causa di questi ostacoli Gregoretti, scomparso il 5 luglio 2019, non riesce ad assistere alla diffusione della sua ultima fatica. Ormai postumo, il lungometraggio viene ufficialmente lanciato sulla scena nazionale il 24 ottobre 2023 nella prestigiosa cornice del Festival del Cinema di Roma, con la previsione di una futura distribuzione curata da Luce Cinecittà. Si tratterebbe, in tal caso, di un recupero significativo per tornare a riflettere sul lascito di un autore largamente trascurato, nonostante il suo sostanziale ed eclettico contributo al patrimonio culturale collettivo.

7.d Ugo Gregoretti attore: un sapido caratterista per il cinema e la televisione italiana

Tutt'altro che intenzionato ad apparire di fronte all'obiettivo, Gregoretti, agli inizi della propria carriera, non avrebbe mai immaginato di essere coinvolto come attore in un numero considerevole di partecipazioni cinematografiche e televisive. Eppure, sin dalle primissime realizzazioni, l'autore ha svelato simpatiche doti interpretative. Vengono in mente, a tal proposito, i reportage che realizza nella seconda metà degli anni Cinquanta, nei quali Gregoretti si presta con piccole comparsate per supplire alla ristrettezza dei mezzi a disposizione. Da subito efficaci sono parse le macchiette realizzate in alcuni di quei servizi, si pensi a *Piazza San Marco*, dove l'autore interpreta un giovane italiano ubriaco che tenta di abbordare due ragazze tedesche con una parlata comicamente maccheronica e incredibilmente sordiana. Conscio delle proprie capacità e, soprattutto, dell'ironia che è in grado di suscitare con il suo volto e le sue movenze, Gregoretti si presta per dei piccoli ruoli anche all'interno dei propri film. In *Omicron*, ad esempio, si concede un cameo per

parodiare la propria provenienza giornalistica, interpretando un grottesco reporter che porge alcune domande al luminare della clinica dove il protagonista è ricoverato; l'indole giocosa del regista è ancor più evidente nell'episodio de *Le più belle truffe del mondo*, dove interpreta, in una parte appena più rilevante, un giovane e buffo sacerdote dall'accento campano alle prese con i ragazzi dell'oratorio. In forme diverse, inoltre, Gregoretti appare anche nei numerosi lavori televisivi realizzati, anche se non sempre in una veste dichiaratamente attoriale, quanto svolgendo una funzione cronachistica (*Il circolo Pickwick*) o didattico-divulgativa (*Romanzo popolare italiano*) comunque prevista e messa in scena secondo copione. Tale inclinazione a prestare il proprio volto e il proprio corpo ad altri personaggi, come ora vedremo, è stata spesso valorizzata anche da molti registi, come attestano le numerose partecipazioni a film e prodotti televisivi di vario genere realizzati da colleghi e amici.

Il primo a credere nelle capacità di interprete cinematografico di Ugo Gregoretti è Alberto Sordi che lo dirige in *Amore mio aiutami* (1969). Sordi non era nuovo nell'utilizzo di personaggi popolari del piccolo schermo in veste di attori: noto è il caso di Alessandro Cutolo, peraltro presente nello stravagante cast de *Il circolo Picwick*, celebre divulgatore scientifico del piccolo schermo, che Sordi vuole accanto a sé in diversi film di cui è solo interprete – tra i più noti *Il Prof. Dott. Guido Tersilli primario della Clinica Villa Celeste convenzionata con le mutue* (1969) e *Guglielmo il dentone*, episodio del film *I complessi* (1965) – e che poi dirige in *Finché c'è guerra c'è speranza* (1974). In *Amore mio aiutami* Gregoretti è Michele, di professione dentista, amico e confidente del protagonista, interpretato dallo stesso Sordi, un uomo di mezza età in crisi con la consorte, interpretata da Monica Vitti. Nel film il personaggio di Gregoretti ha anche una moglie interpretata dall'annunciatrice televisiva Mariolina Cannuli, a rimarcare l'estrazione "catodica" e una lunga scena in cui raccoglie con il protagonista le telline sulla battigia. Gregoretti assolve con notevole misura il ruolo di Michele, quasi giocando di sottrazione, prestandosi ad essere la semplice spalla del mattatore. Tuttavia Gregoretti lascia il segno e dimostra di saper disegnare svelti personaggi secondari, degni di validi caratteristi, oltretutto recitando con la propria voce, cosa non frequente in un'epoca in cui il cinema italiano rinunciava sistematicamente alla

presa diretta, doppiando quasi tutti i dialoghi. Considerando anche i coevi impegni televisivi non deve essere stato facile per Gregoretti ritagliarsi il tempo necessario per doppiare sé stesso nel film di Sordi, a riprova del fatto che era stato chiamato non solo per il *physique du role* e per la istintiva simpatia che poteva suscitare nel pubblico, ma anche per la sua inconfondibile dizione, così nota al grande pubblico italiano.

Un ottimo esordio come attore di Gregoretti, tanto che l'anno dopo viene chiamato da Gianni Amelio per interpretare il regista televisivo co-protagonista del film tv, prodotto dalla Rai, *La fine del gioco* (1970): praticamente nei panni di sé stesso alle prese con un ragazzo problematico cresciuto in un riformatorio, Gregoretti attraverso Amelio non risparmia critiche al sistema televisivo, alla sostanziale vacuità di certe inchieste sociologiche e giornalistiche, risultando a tratti anche scostante e antipatico, rinunciando a quella auto-ironia che è la sua cifra più riconoscibile, in funzione della costruzione di un personaggio che rappresenta un modo di fare televisione eccessivamente pedagogico e moralistico, in auge in quel primo scorcio di decennio. Il breve film, per utilizzare un gioco di parole, è una sorta di documentario sul modo di fare documentario, un saggio meta-cinematografico ancora oggi di grande impatto, anche linguistico, una vivida testimonianza di quella televisione che dovrebbe essere anche e soprattutto servizio pubblico³⁰.

Dopo un brevissimo ruolo di presentatore, quasi una comparsata d'autore, ricoperto in *C'eravamo tanto amati* (1974) di Ettore Scola, Gregoretti interpreta un critico cinematografico ne *Il comune senso del pudore* (1975) di Alberto Sordi: vestito con una fiammante giacca rossa, intento a celebrare la tradizione del Neorealismo, è uno degli intellettuali chiamati a convincere un'attrice svedese – interpretata da Dagmar Lassander – ricalcata con tutta evidenza su Anita Ekberg, a prestarsi a una scena di sesso non convenzionale, ottemperando così ai desiderata di un rozzo produttore napoletano, interpretato da Philippe Noiret, esemplato su Peppino Amato, almeno nella dizione regionale e negli strafalcioni lessicali e sintattici.

³⁰ Per un più puntuale approfondimento su questo film e sul ruolo di Gregoretti si veda A. Coco, *Film sperimentali per la tv*, in F. De Bernardinis (a cura di), *Storia del cinema italiano XII volume (1970-1976)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, p. 416.

Nel 1978 Gregoretti interpreta uno degli episodi de *I racconti di fantascienza* di Alessandro Blasetti, una serie televisiva che ha il merito di far conoscere al pubblico televisivo italiano i più grandi scrittori del genere *science-fiction*. All'interno della rassegna, che prevede dei ripetuti interventi dello stesso Blasetti e di Arnoldo Foà che in video presentano i singoli episodi, c'è posto anche per un frammento di *Omicron*, in cui compare lo stesso Gregoretti nel ruolo dell'intervistatore del protagonista, interpretato da Renato Salvatori, costretto nel letto dell'ospedale. L'episodio con Gregoretti si intitola *L'assassino* ed è tratto da un racconto di Ray Bradbury, che anticipa in modo sorprendente l'odierna domotica. Gregoretti interpreta il dottor Ellis, uno psichiatra in servizio presso l'Ufficio di igiene mentale, che si confronta con un uomo, interpretato da Pippo Franco, accusato di aver "assassinato" la propria casa, in quanto esasperato dalla vita autonoma che sembrano vivere gli elettrodomestici e i mobili grazie a imperscrutabili impulsi robotici. Un dialogo risolto in un unico ambiente in cui Gregoretti con profonda ironia e sobrietà recitativa fa da ottimo contraltare a un Pippo Franco quanto mai surreale e sopra le righe.

Nel 1980 è uno dei tanti ospiti del film *La terrazza* (1980) di Ettore Scola, dove interpreta sostanzialmente sé stesso. A Gregoretti Scola affida uno dei dialoghi più divertenti del film, in cui si racconta di due scrittori, autori dei libri *Il tramonto della famiglia* e *Famiglia ultimo lager*, che dopo aver vicendevolmente presentato i rispettivi volumi nelle librerie Croce e Feltrinelli, si sono sposati in chiesa andando a vivere a casa dei genitori di lei. Una evidente ironia su certi benaltrismo e ipocrisia che secondo Scola caratterizzano in quel momento la sinistra italiana, di cui il film è un affresco realistico e grottesco nello stesso tempo. Fra contese e diverbi sarà l'ospite Gregoretti, con una trovata meta-cinematografica caratteristica del suo stile, a suggellare il finale del film. Rivolto alla camera da presa afferma: «A questo punto io farei arrivare una padrona di casa la quale annuncia che il pranzo è servito». Dopo l'entrata in scena di Hélène Ronée, che battendo le mani esclama «È pronto, venite!», si riversa sulla terrazza una copiosa pioggia e i protagonisti, raccolti intorno ad un pianoforte, iniziano a cantare vecchie canzoni.

Gregoretti torna a vestire i panni dello psichiatra in *Un povero ricco* (1983) di Pasquale Festa Campanile: nel film suggerisce al protagonista (Renato Pozzetto),

un uomo ricchissimo che ha perso la voglia di vivere, di sperimentare la povertà per un mese al fine di fargli prendere coscienza della fortuna che ha avuto nella vita³¹. Un piccolo ruolo, reso però da Gregoretti con quel piglio autorevole di chi non si prende sul serio, ma che sa comunque trasmettere allo spettatore una sostanziale verità comportamentale. Gregoretti nel film di Festa Campanile è una sorta di mago Merlino che trasforma quasi per magia l'esistenza del protagonista. Come nel caso di Pippo Franco anche qui l'autore rappresenta la razionalità, soprattutto nei suoi aspetti imprevedibilmente paradossali, rispetto al surrealismo svagato di cui è portatore Pozzetto con i suoi personaggi.

L'anno dopo Gregoretti prende parte a uno dei film più bizzarri ed eccentrici della storia del cinema italiano, *Pirata! Cult Movie* di Paolo Ricagno, in cui interpreta un personaggio praticamente indescrivibile, quello del sognatore supremo, a capo di un fantomatico Centro di emanazione, in un futuro dispotico dominato da schermi televisivi disseminati ovunque. Con una folta acconciatura dalla gradazione grigia, gli occhi spiritati, la recitazione meccanica e reiterativa, Gregoretti sembra divertirsi non poco nell'essere coinvolto in un progetto così estremo, secondando la sua innata vocazione alla provocazione. Un film all'insegna del punk e della fantascienza più dark, quasi un manifesto della *New Wave* italiana degli anni Ottanta, con canzoni di Jo Squillo e dei Gaz Nevada, a punteggiare quella che a tutti gli effetti può essere considerata un'opera rock. Ma il film che è una produzione realizzata in cooperativa grazie ai fondi dell'Articolo 28, non ha alcun esito e rimane per anni introvabile, ed è stato ritenuto scomparso fino a tempi recenti.

Dopo una partecipazione straordinaria a *Fatto su misura* (1984) di Francesco Laudadio, su un tema all'epoca poco trattato anche sotto il profilo pubblicitario e oggi in cima all'agenda dei media, quello della maternità surrogata, Gregoretti interprete tiene a battesimo il giovane Daniele Luchetti, il cui esordio *Domani accadrà* (1988) ottiene un ottimo successo di pubblico e critica inaugurando una nuova stagione del cinema italiano. Nel film di Luchetti, Gregoretti è il marchese Lucifero Ombraviva, un eccentrico aristocratico che accetta la scommessa di un

³¹ Gregoretti rievoca la partecipazione a questo film durante la trasmissione *La valigia dei sogni*, andata in onda su La7 il 3 novembre 2007, reperibile al link <<https://www.la7.it/la-valigia-dei-sogni/video/gregoretti-un-povero-ricco-03-11-2007-90161>> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

istitutore che intende trasformare in un raffinato damerino un rozzo buttero. Qui, osserva Guido Barlozzetti, Gregoretti «sembra entrare e uscire dal personaggio, fin quasi a sdoppiarsi in un osservatore irrispettoso e ammiccante allo spettatore»³². Una scena in particolare sembra presagire il cinema italiano che verrà, quella in cui Ombraviva legge alcuni passi di un libro del filosofo Fourier alla giovane e ancora sconosciuta Margherita Buy, che di lì a poco sarebbe diventata l'icona femminile del rinnovato grande schermo nazionale.

Passano diversi anni e Gregoretti chiude la sua carriera di attore con il film di Gianni Di Gregorio, *Buoni a nulla* (2014), nei panni del “generale”, un vicino di casa del protagonista, imbacuccato con tanto di cappello e bastone, impegnato in una riunione di condominio, cui il protagonista vorrebbe sottrarsi³³. In realtà c'è ancora tempo per un piccolo ruolo in un cortometraggio, *In parte* (2016) di Carlo Barbalucca, in cui interpreta il ruolo dell'anziano custode di un teatro che riceve una giovane attrice arrivata in ritardo per un provino. «Il regista non c'è, è andato via. Io sono solo il custode. Ma se vuole posso ascoltarla io». Anche l'ultima battuta in assoluto pronunciata da Gregoretti in un film, per quanto a cortometraggio, riassume tutta la distaccata e ironica visione che Gregoretti ha avuto del suo lavoro e del suo ruolo nello spettacolo italiano. E anche come attore è sempre entrato in punta di piedi in film di genere diverso e di autori ora affermati ora emergenti, regalando momenti di assoluta freschezza recitativa, in cui l'istinto prevale su ogni scuola o metodo, mantenendosi sempre fedele a sé stesso e al suo personaggio di “marziano” nel mondo dei media.

³² G. Barlozzetti, *Luchetti e Zaggarro: due giovani al guado*, “Bianco e Nero”, a. XLIX, n. 2, aprile/giugno 1988, p. 103.

³³G. Fantasia, «*Buoni a Nulla*», *il nuovo film di Gianni Di Gregorio presentato al Festival del Cinema di Roma*, “Huffington Post”, edizione web, 20 dicembre 2014, reperibile al link <https://www.huffingtonpost.it/cultura/2014/12/20/news/buoni_a_nulla_il_nuovo_film_di_gianni_di_gregorio_presentato_al_festival_del_cinema_di_roma-7092293/> (ultima consultazione 30 ottobre 2023).

PARTE III
L'OPERA LIRICA E
IL TEATRO DI PROSA

Capitolo 8 Una musa chiamata lirica

8.a Da Cimarosa a Rossini: i primi passi nella regia lirica teatrale

Dopo un primo confronto con *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota nel 1975, e dopo aver assistito all'esito della sua originale versione de *L'italiana in Algeri* di Gioacchino Rossini nel 1976, entrambe allestite per la tv con soluzioni che daranno adito a non poche polemiche tra le fila dei cosiddetti "puristi", Ugo Gregoretti non immagina affatto di intraprendere una nuova carriera nel mondo della lirica¹. In particolare, l'adattamento del capolavoro rossiniano non nasceva dal bisogno di accostarsi al teatro d'opera, ma si sviluppava all'interno del più ampio disegno di sperimentazione circa le possibilità espressive del linguaggio televisivo: *L'italiana in Algeri*, in fin dei conti, rappresentava una singolare sfida per dimostrare come il mezzo elettronico potesse offrire una fruizione unica e specifica del componimento operistico. In sostanza, l'idea di Gregoretti è quella di elaborare una regia che non vuole in nessun modo essere influenzata dai tempi e dalle convenzioni tipici del palcoscenico, ma che pretende di esplicitarsi seguendo esclusivamente le esigenze di ripresa del piccolo schermo. La linea programmatica tracciata, pur rappresentando una netta rottura con la consuetudine (in tv l'opera è sempre stata proposta attraverso la ripresa passiva dell'evento teatrale), inizia ben presto a suscitare l'interesse delle varie sovrintendenze teatrali italiane. A partire dalla fine degli anni Settanta, dunque, con il susseguirsi dei numerosi incarichi professionali, Gregoretti è chiamato a riesaminare la propria idea di regia per adattarla alle specificità del palcoscenico². Lo spirito anticonformista, una certa particolare sensibilità nell'interpretare gli umori della partitura, il contributo sostanziale offerto dallo scenografo Guglielminetti sono solo alcuni degli elementi

¹ Nel ripercorrere la carriera di Gregoretti all'interno di questo complesso ambito, quindi per contestualizzare e mettere a fuoco gli allestimenti predisposti dall'autore per le varie opere rappresentate, nonché per esplorare la sua relazione con la moltitudine delle componenti che costituiscono nel suo insieme lo spettacolo (orchestra, voci, libretto, scenografia, costumi) si è fatto ricorso a V. Coletti, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017; G. Staffieri, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012.

² Le riflessioni sviluppate intorno all'idea di regia lirica che Gregoretti progressivamente definisce nei suoi numerosi allestimenti fanno riferimento a G. Guccini, L. Zoppelli, L. Bianconi, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, "Il Saggiatore Musicale", v. 17, n. 1, 2010, pp. 83-118.

che favoriranno il progressivo avvicinamento del regista al teatro d'opera, un versante culturale nel quale Gregoretti consumerà una lunga permanenza con allestimenti destinati a lasciare un segno indelebile³.

La prima vera occasione per un nuovo confronto con la lirica, dopo l'esperienza televisiva del '76, inizia a delinearsi alla fine di quello stesso anno su invito di Massimo Bogianckino, storico direttore del Comunale di Firenze, che gli propone di curare la regia de *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa⁴, un fortunato dramma giocoso messo in scena per la prima volta nel 1792 a Vienna alla presenza di Leopoldo II, che – secondo un aneddoto di dubbia veridicità – fu così entusiasta da reclamarne nell'immediato l'intera replica⁵. L'intenso lavoro di allestimento ideato da Gregoretti si sviluppa negli ultimi mesi dell'anno, funzionalmente al debutto, previsto per il gennaio del 1977.

La composizione cimarosiana con cui Gregoretti è chiamato a confrontarsi è uno degli esempi più significativi della commedia musicale settecentesca, tanto che ancora oggi è possibile vederla rappresentata, insieme alle opere mozartiane del periodo. Per la materia trattata, dunque, tale opera si pone in sintonia con l'inclinazione verso i registri comici del regista, che appunto sfrutta l'occasione per plasmare attraverso un approccio scanzonato e anticonformistico un allestimento innovativo, ma comunque aderente alle intenzioni musicali del compositore. Soffermendosi con attenzione sui risvolti del libretto elaborato da Giovanni Bertati, a sua volta ispirato al testo teatrale *The clandestine marriage* di George Colman e David Garrick, Gregoretti cerca di trasportare la storia fuori da qualsiasi veridicità e da qualsiasi riferimento naturalistico, sulla scorta di quanto teorizzato e fatto

³ Nelle regie che si vedranno, Gregoretti sembra avere ben chiara la distinzione dei livelli dello spettacolo individuata da Gloria Staffieri, ovvero tra «complesso scritturale» (libretto e partitura) e «complesso operativo» (interpretazione, movimenti, gestualità e scenografia). Il suo apporto agli allestimenti è sempre consapevole di tale duplice prospettiva. Pur non potendo esprimersi sulla notazione musicale, Gregoretti è solito compiere approfonditi studi sulla drammaturgia del testo e – attraverso la critica – sull'estetica del compositore di riferimento. Questo studio preliminare gli consente, in linea generale, di immergersi con più facilità all'interno della rappresentazione teatrale. Solo a questo punto l'autore, forte anche di una solida esperienza registica maturata in ambito cinematografico e televisivo, si mette in relazione con le varie componenti operative, riservando in particolare alla scenografia, soprattutto nel sodalizio con Guglielminetti, un'attenzione speciale, cfr. G. Staffieri, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, op. cit., pp. 41-53.

⁴ L. Pinzauti, *I marchingegni di Gregoretti nel "Matrimonio" di Cimarosa*, "La Nazione", 10 gennaio 1977.

⁵ L'episodio è riportato anche in F. Nicolodi [F. Nic.], «Rifate quel matrimonio», "Paese Sera", 9 gennaio 1977.

vedere, in quegli stessi anni, nell'ambito della fiction televisiva, ma anche per dare una rappresentazione scenica concreta al principio adottato dal librettista nell'attenzione alla differenziazione dei ruoli, piuttosto che alla verosimiglianza della vicenda.

Al centro della scena campeggia un grande orologio-carillon magistralmente realizzato dallo scenografo Guglieminetti. Questo grande marchingegno in stile Impero presenta una pedana che accoglie la scena dove si muovono i vari personaggi. La trama ruota attorno a due giovani amanti, Carolina e Paolino, che hanno dovuto celebrare segretamente il loro matrimonio a causa delle restrizioni sociali e delle aspettative familiari. Carolina è la figlia di Geronimo, un ricco mercante che aspira al rango di aristocratico, mentre Paolino lo serve come commesso. La vicenda si consuma mentre questi ultimi cercheranno in tutti i modi di sottrarsi al classico gioco degli intrighi dell'opera buffa. All'interno della storia si muovono la zia Fidalma, sorella di Geromino e innamorata anch'essa di Paolino, e Elisabetta, la sorella maggiore di Carolina promessa in sposa al conte Robinson, in realtà innamorato di Carolina. Nel confuso girotondo delle beffe, i due giovani riusciranno nell'impresa di rendere ufficiali le nozze già avvenute e di superare allegramente gli ostacoli grazie al perdono finale del padre.

Nel dipanarsi della vicenda, gli ambienti mutano di volta in volta attraverso il cambio del quadrante, il cui sfondo suggerisce il contesto delle varie scene, sia in interni che esterni, restituendo un colpo d'occhio suggestivo e di grande impatto. L'orologio baroccheggiante che domina la scena funge anche da casa per Geronimo, alludendo in modo inequivocabile alla megalomania del ricco borghese amante dell'oro e alla ricerca di un ponte, attraverso nozze di interesse, con l'aristocrazia. All'interno le figure si muovono in modo quasi automatico, meccanizzato sul modello degli scrigni a carillon, con l'obiettivo di riportare l'azione ad una dimensione più contenuta. e l'azione prende corpo attraverso atteggiamenti pantomimici alquanto evidenti⁶.

Per la realizzazione di questo allestimento, Gregoretti è chiamato a lavorare sull'edizione critica dell'opera curata da Franco Donatoni, noto nel campo della

⁶ Per una più puntuale descrizione del meccanismo scenico si rimanda a M. Messinis, *Cimarosa orologiaio*, "Il Gazzettino", 12 gennaio 1977; M. Zurletti, *Tra smorfie e sorrisi dentro l'orologio rococò*, "La Repubblica", 13 gennaio 1977.

Nuova Musica per essere uno dei più severi e puntigliosi maestri della pratica musicale accademica. Come ha osservato Gianfilippo De' Rossi, il regista ha sfruttato questa occasione messagli a disposizione per realizzare «uno scatenato divertimento, incentrato sull'idea che, di fronte agli schemi dell'opera buffa, ai suoi modi immutabili, ai suoi personaggi tradizionali, fosse possibile tramutare l'opera in un enorme gioco che mettesse a nudo il proprio carattere astratto dell'invenzione drammaturgica, risalendo, con l'ironia del "postero", ai meccanismi interni dello spettacolo originali»⁷.

Sono numerosi i momenti ingegnosi concepiti, anche grazie al contributo estroso di Guglielminetti, capace di fornire una serie di oggetti ed elementi materiali necessari per dare forma concreta alle intenzioni dell'autore, come il sottile velo su cui vengono proiettate le ombre per accompagnare il contenuto narrativo di un'aria, la tempesta simulata attraverso un mare di cartapesta per suggerire lo stato d'animo alterato di un personaggio, lo spazio di recitazione su cui i cantanti si muovono come manichini settecenteschi. A suo modo Gregoretti cerca di rivisitare l'idea del teatro nel teatro, in una chiave originale e brillante, in virtù non solo delle scene, ma anche dei costumi ben curati sempre da Guglielminetti⁸. In quest'opera dalla trama esile e dal finale scontato si avverte profondamente l'influenza goldoniana, ben evidente non solo nei risvolti farseschi, ma anche in quei dettagli di carattere sociale, come il desiderio del borghese Geronimo di veder le figlie in sposi a dei titolati.

All'allestimento gregorettiano hanno preso parte, per le voci femminili Margherita Rinaldi nel ruolo di Carolina, Lucia Valentini Terrani in quello di Fidalma, e Emilia Ravaglia in quello di Elisabetta. Per le voci maschili, il tenore di grazia Ugo Benelli ha interpretato Paolino, Rolando Panerai il conte Robinson e Mario Petri il vecchio Geronimo. La direzione è stata affidata a Cal Stewart Kellogg – allievo di Franco Ferrara – anch'egli al suo debutto nell'opera dopo essersi esibito in importanti manifestazioni sinfoniche proprio a Firenze.

⁷ G. De' Rossi, "*Matrimonio*" in *carillon*, "Momento Sera" 12 gennaio 1977

⁸ L'espedito del teatro nel teatro di pirandelliana memoria, come vedremo, è una tecnica particolarmente sfruttata da Gregoretti per sottolineare la finzione della rappresentazione scenica. Il suo ricorso è stato evidente nelle sperimentazioni televisive, ma sarà predominante anche negli allestimenti teatrali sia lirici, che di prosa, assurgendo a tratto peculiare del suo stile registico.

La scelta di puntare su Gregoretti può essere quindi interpretata come volontà di conseguire, anche in una sede istituzionale riconosciuta come il Comunale di Firenze, un apporto inconsueto e frizzante, facendo confluire nell'allestimento un bagaglio esperienziale e una sensibilità ben diverse da quelle del teatro musicale: come confermano il suo temperamento satirico, lo spirito di osservazione del costume, l'impegno politico in molte opere televisive e cinematografiche. E come già accaduto anche negli altri ambiti in cui l'autore si è cimentato, proprio per questo suo anticipare i tempi, anche questa versione de *Il matrimonio segreto* non è stata risparmiata dalle critiche⁹. La lettura anticonformista di Gregoretti è stata comunque dichiarata anche nelle note di regia, dove è l'autore stesso ad avvertire che con questa sua interpretazione non intende ricalcare le vie più consuete dell'opera buffa, ma preferisce trasferire in una chiave marcatamente ironica la «pura, dolcissima eutritmia» del capolavoro di Cimarosa¹⁰.

La rappresentazione di quest'opera è stata successivamente trasmessa in tv con la regia di Fernanda Turvani, esperta di trasposizioni tele-musicali, secondo un taglio moderato e attento a proporre i dettagli principali dell'allestimento curato da Gregoretti¹¹. La messa in onda di questo spettacolo, oltre ad arricchire il cartellone televisivo, cela forse l'interesse di cavalcare l'onda polemica su cui l'attività operistica di Gregoretti si era avviata con *L'italiana in Algeri*. Proprio quest'opera, appena due anni più tardi, sarà al centro di un nuovo allestimento scenografico, appositamente ripensato per il palcoscenico teatrale, ma comunque con trovate destinate nuovamente a scandalizzare gli ambienti più conservatori.

Sempre nel 1977 Gregoretti è protagonista di un'altra prova nel mondo della lirica. In occasione del centenario della nascita del celebre baritono pisano Titta Ruffo, più precisamente nell'ambito di una vasta rassegna di manifestazioni e convegni, il regista viene invitato dal Teatro Verdi di Pisa ad occuparsi dell'allestimento dell'esercitazione didattica di Benjamin Britten intitolata *Facciamo un'opera!* e che

⁹ In una recensione apparsa su "Avanti!", ad esempio, si legge: «Questa regia, assecondata da una scena fissa centrata su un grande orologio e disegnata da Eugenio Guglielminetti, tendeva ad una tipizzazione esasperata dei pur blandi personaggi definiti dalla garbata musica cimarosiana risolvendosi in una sostanziale incomprensione dei significati dell'opera», m. s., *Una regia invadente*, "Avanti!", 12 gennaio 1977.

¹⁰ L. Pinzauti [L. Pin.], *Il matrimonio segreto dopo trentacinque anni*, "La Nazione", 9 gennaio 1977.

¹¹ Cfr. M. Pasi, *Cimarosa nell'orologio*, "Corriere della Sera", 2 marzo 1977.

racchiude al suo interno *Il piccolo spazzacamino*, un'operina per ragazzi composta nel 1949 in grado di testimoniare la vivacità del genio musicale del compositore britannico, dove «le categorie formali classiche dell'opera lirica sono rispettate fedelmente»¹². Il componimento di Britten è infatti diviso in due parti, una prima istruttiva, nella quale gli interpreti dilettanti sono chiamati a creare l'evento teatrale, montando i fondali, dipingendo i pannelli, provando alcune parti corali e qualche battuta in prosa per allestire lo spettacolo musicale che seguirà; una seconda, appunto, che lascia spazio all'opera vera e propria, *Il piccolo spazzacamino*, che verrà compiutamente cantata e recitata durante la seconda parte, ovvero una favoletta in stile dickensiano che Britten adatta con arie ironiche e nostalgiche, concertate attraverso un organico in miniatura: due pianoforti, un quartetto d'archi e percussioni¹³. La strumentazione è ridotta all'indispensabile, l'armonia è elementare e tale da non generare complicazioni esecutive, così come accade nelle operine di genere didattico anche di altri compositori, come Kurth Weill e Paul Hindemith. Britten nella propria opera prevede anche dei momenti molto interessanti con il coinvolgimento del pubblico giovanile presente in sala.

La regia di Gregoretti presenta una chiave di lettura originale e penetrante, con un allestimento alquanto innovativo per le esperienze del tempo, pur mantenendo una totale aderenza alle esigenze della partitura. Sulle scene, elaborate questa volta da Marco Sereni, Gregoretti lavora per costruire un'azione spigliata in grado di mostrare la portata musicale di questa piccola, ma comunque rilevante opera, densa di riferimenti alla formula ottocentesca. In particolare il suo intervento si concentra sulla riformulazione della prima parte, ottenendo il coinvolgimento di un pubblico di giovanissimi – oltre mille – presenti in sala. Per due mesi, infatti, il regista si avvale della collaborazione degli alunni delle scuole medie di Pisa, mobilitati dai loro insegnanti per provare il ruolo di scenografi, pittori, elettricisti, attori e cantanti, in una sorta di grande laboratorio di giovani teatranti. Il direttore d'orchestra Angelo Cavallaro viene incaricato di concertare una serata che prevede, tra le altre cose,

¹² G. Rossi, «Facciamo un'opera» omaggio a Titta Ruffo, "Paese Sera" 22 maggio 1977.

¹³ Ibidem.

frequenti coinvolgimenti di un vasto coro che si estende al pubblico, includendo anche i ragazzi seduti in platea e nei palchi¹⁴.

Nella prima parte dell'opera, dunque, si assiste in diretta alla preparazione musicale e scenica dello spettacolo, così da vedere da vicino i punti nodali e le finzioni sceniche dell'allestimento. In apertura è lo stesso Gregoretti a riassumere brevemente la vicenda del piccolo Sam, affidato dai genitori poverissimi a due spazzacamini che lo iniziano ad una vita difficile, fin quando non resta incastrato nel comignolo di una villa. A salvarlo saranno proprio i sei bambini che lì risiedono, i quali, commossi dalla sua storia, lo ripuliscono e lo sfamano per poi invitarlo a ritornare a casa. È una storia da un finale ambiguo, che non lascia intendere cosa accadrà al bambino: sarà accolto con affetto dai genitori oppure, come vuole lasciar intendere Gregoretti, sarà di nuovo privato della sua fanciullezza e spinto verso il mondo del lavoro?

Con questo interrogativo il regista tiene a sottolineare con il suo solito stile caustico come l'opera non deve indurre il pubblico a facili entusiasmi per il lieto epilogo tipico delle favole. Come osserva anche Michelangelo Zuretti, il moralismo di questa pièce è casomai altrove, ovvero «nell'ipotizzare una bontà astratta in tutti i bambini, senza darne peraltro i confini», e per essere più espliciti «sta nel supporre che i bambini ricchi, con governanti e cameriere, possano fare e disfare le vicende della gente povera come fanno i loro padri»¹⁵. Con il contributo dei “grandi” Angelo Nosotti, Dino Formichini, Luisella Ciaffi Ricagni, Ada Mocali, e dei “piccoli” Simone Nencini, Loredana Barbara, Alessandro Giannecchini, la regia «si è mossa con abilità e intelligenza, offrendo uno spettacolo agile e spiritoso, costruito da tutti con entusiasmo e semplicità»¹⁶.

In seguito, come si diceva, dopo averla allestita per la tv tra entusiasmi e polemiche, Gregoretti torna a cimentarsi nuovamente con *L'italiana in Algeri* nel 1979, questa volta curandone la regia presso il Teatro Regio di Torino. Per questa versione squisitamente teatrale il regista ha a disposizione gran parte degli interpreti dell'edizione televisiva: Lucia Valentini Terrani nel ruolo di Isabella, Sesto

¹⁴ Sulla dinamica di questo singolare evento operistico si può vedere E. Mazzuoli, *Tanta musica per i ragazzi*, “La Nazione”, 21 maggio 1977.

¹⁵ M. Zuretti, *L'opera salvata dai ragazzini*, “La Repubblica”, 22 maggio 1977.

¹⁶ M. De Angelis, *Cantano i ragazzini nello «Spazzacamino» di Britten*, “L'Unità”, 22 maggio 1977.

Bruscantini ad interpretare il Bey e Ugo Benelli a dare corpo e voce a Lindoro. Dopo il sostanziale consenso rivolto al trattamento cimarosiano, Gregoretti intende continuare la sua crociata di innovatore e sperimentatore concependo uno spettacolo ben al di fuori dei confini tradizionali dell'opera, praticando un'attualizzazione del contenuto del libretto di Angelo Anelli e assumendosi non poche licenze dal punto di vista scenico.

Senza voler ripercorrere la trama, va detto che la novità principale di questo tentativo è la proiezione della vicenda in una specie di sultanato arabo dominato da sceicchi dalle illimitate possibilità finanziarie, i cui ingenti petrodollari consentono una vita di sollazzi che si riempie di vari prodotti della civiltà dei consumi di stampo americano, come le automobili di lusso, i grattacieli, le armi e le spigliate accompagnatrici. Come si capisce, dunque, non c'è nessun assalto al vascello: Isabella e Taddeo, secondo la chiave di lettura del regista, arrivano in aereo e si accingono a visitare questo oriente non meglio definito con un classico pullman turistico. Quando il mezzo va fuori strada, un commando capitanato da Haly ne approfitta per rapinarli e condurli dallo sceicco Mustafà. Qui Isabella ritrova Lindoro, che però è un geometra, e con lui riuscirà a scappare con il seguito dagli operai italiani in sciopero¹⁷.

L'attualizzazione del libretto viene intrapresa reinterpretando non solo il contenuto, ma lo spirito dell'opera, utilizzando questo espediente come pretesto per un gioco di trovate ironiche e spettacolari, dove America e Arabia si rincorrono e dove vengono messi ben in evidenza dal punto di vista scenografico alcuni tipici stereotipi di quei luoghi, come il deserto con l'oleodotto, il bazar turistico, l'harem come chiarito dallo stesso Gregoretti: «Abbiamo scelto con Guglielminetti uno stile un tantino astrattizzato, paradossale, non moderno ma solo allusivo. Rossini alludeva in modo divertito a un Oriente come lo si immaginava al suo tempo, un mondo nababbesco di sultani e di bey. Per noi oggi questo mondo rimane approssimativo [...], fatto di emiri e sceicchi del petrolio che vengono in Europa con 40 mogli, indossano abiti di taglio europeo sotto il barracano e si fanno costruire palazzi avveniristici»¹⁸. Quella di Gregoretti, quindi, è la ricostruzione di un mondo

¹⁷ Per un quadro d'insieme su questo allestimento si rimanda a M. Pasi, *L'«Italiana» beffa il re del petrolio*, "Corriere della Sera", 26 febbraio 1979.

¹⁸ L. Ketoff, *I petrodollari di Mustafà per una Donna Bianca*, "La Repubblica", 20 febbraio 1979.

che segue la descrizione resa dalle varie speculazioni giornalistiche del tempo, dai numerosi rotocalchi d'informazione, e che sembra essere una caricatura della realtà, dove comunque resta quell'idea di opulenza e potere, anche se in certe circostanze mescolata ad alcuni elementi di folklore.

Per comprendere l'approccio di Gregoretti alla poetica del compositore pesarese è molto indicativa questa dichiarazione: «Io non so niente di musica, ma la mia simbiosi con Rossini è perfetta; nella sua comicità, nel suo spirito beffardo mi riconosco perfettamente»¹⁹. E per rendere ancora più esplicito il proprio pensiero, il regista prevede anche l'inserimento di un'insegna luminosa con la scritta «follia organizzata e completa»²⁰, presa in prestito da Stendhal, autore di una fortunata biografia rossiniana, per esplicitare l'idea fondativa che muove l'allestimento, cioè dare forma alla divertita pazzia del pensiero musicale di Rossini attraverso un'elaborazione scenica regolata, che tenda a seguire il principio della “partitura per immagini” già enucleato in precedenza.

L'allestimento di Gregoretti, come egli stesso spiega, sfrutta anche le particolarità della struttura che ospita la rappresentazione: «Ho puntato tutta la regia sui “meccanismi” del Regio, che pare siano fra i più sofisticati d'Europa. Il palcoscenico è pieno di ponti mobili, con la possibilità di fare cambiamenti di scena a vista, di moltiplicare gli ambienti»²¹. Ciò serve per estremizzare certi paradossi che la storia, quindi la musica, vogliono proporre. Non mancano sfilate di moda, ragazze che escono dalle vetrine per soddisfare gli appetiti sessuali di languidi emiri. Gregoretti, in questa ricostruzione, non vuole comunque rinunciare a una cifra visiva eclatante, secondo un crescendo – rossiniano, appunto – di soluzioni che svolgono, nel sottile sviluppo della trama, un effetto a dir poco spiazzante. Ne è un esempio quasi incredibile, soprattutto per la modernità, la trovata di far calare dal cielo un finto elicottero all'interno del quale viene fatto eseguire il celebre terzetto dei pappataci, così come bizzarra e straniante è l'idea di inserire una controfigura dell'Avvocato Agnelli – siamo a Torino e questo è per Gregoretti il modo migliore per ricordarlo alla platea – che in completo gessato e vistosa

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Vedi R. Tedeschi, *L'allegro Rossini scivola sul petrolio*, “L'Unità”, 25 febbraio 1979.

²¹ Ibidem.

capigliatura bianca fa la sua breve apparizione per donare al Bey una Fiat Ritmo tutta d'oro²².

Se da un lato queste invenzioni, comprensibilmente, possono essere percepite dal pubblico dell'epoca come forzate, eccessive, se non addirittura profanatorie, esse svelano agli occhi di noi contemporanei una capacità sicuramente non comune nell'entrare nei risvolti più insoliti dell'opera e nel filtrarli attraverso un approccio avveniristico, in grande anticipo sui tempi, rivelatore di quella tendenza – oggi pressoché dominante – volta a modernizzare la trama e l'allestimento scenico. Le reazioni che Gregoretti suscita con le sue provocazioni danno la misura di come il pubblico e la critica si siano nel frattempo trasformati, visto il plauso che sembrano oggi tributare ad allestimenti innovativi e dissacranti, e che vedono in Damiano Michieletto uno dei più felici esempi²³.

In questa edizione de *L'italiana in Algeri* svolge un ruolo centrale il direttore russo Vladimir Delman, a partire dal curioso prologo dove intona, accompagnato da tre strumentisti, «Le femmine d'Italia son disinvoltate e scaltre», l'aria di sorbetto di Haly, melodia che il maestro ha voluto riproporre nel corso dell'opera come una sorta di motivo conduttore²⁴. Lo stesso Delman ha ammesso come la trovata volesse pareggiare il conto con il regista in fatto di novità: «non intendo affatto profanare Rossini. Ma studiando spartito e libretto mi sono reso conto che quest'ultimo era debolissimo, inferiore alla musica. Mi è sembrato opportuno “sostenere” l'intera opera ricorrendo all'uso di un leit-motiv tale da dare unità all'insieme. Ho scelto l'aria “Le femmine d'Italia”: Isabella, con la sua grazia, la sua furbizia, è la chiave di volta dell'*Italiana in Algeri*»²⁵. Tra l'altro Delman si avvale dell'edizione critica pubblicata dalla Fondazione Rossini di Pesaro e curata da Azio Corghi, responsabile di una revisione della partitura effettuata su una meticolosa analisi delle fonti²⁶. Ciononostante, questa scelta spiazzante deve essere letta anche come

²² Vedi A. Foletto, *Gli sceicchi preferiscono la Ritmo?*, “La Repubblica”, 25 febbraio 1979.

²³ Per certe regie innovative, fra le quali vale la pena rammentare *L'elisir d'amore* riallestita sullo sfondo di uno stabilimento balneare dei giorni nostri, Michieletto può essere senz'altro messo in relazione con l'estro di Gregoretti soprattutto per il modo anticonformista di leggere il testo operistico.

²⁴ Le cronache del tempo riferiscono di grida di disapprovazione e ironici inviti di bis, placati parzialmente solo dopo l'attacco ai professori d'orchestra riuniti nel golfo mistico, cfr. M. Bruni, *Una «Italiana in Algeri» un po' folle e molto snob*, “La Gazzetta del popolo”, 25 febbraio 1979.

²⁵ v.d., *Rossini con gioia*, “La Gazzetta del Popolo”, 24 febbraio 1979.

²⁶ Cfr. M. Bruni, *Una «Italiana in Algeri» un po' folle e molto snob*, op. cit.

segnale di cambiamento nei confronti di certe paludate consuetudini, dove la volontà di seguire la partitura secondo il più rigoroso piglio filologico sembra accompagnarsi ad un più urgente bisogno di novità, introdotto soprattutto da quei registi approdati alla lirica per vie traverse e che proprio per ciò intendono far confluire in questo nuovo ambiente il loro bagaglio esperienziale e il loro personale catalogo di invenzioni.

Per tutte queste ragioni, dunque, la critica del tempo ha ritenuto di esprimere più d'una perplessità su un tale tipo di operazione. Ad esempio Massimo Mila spiega come Gregoretti «specialmente nel second'atto infittisce talmente gli interventi buffoneschi da disturbare la percezione della musica e interromperne il corso, con poco riguardo per la professionalità dei cantanti, impegnati in prestazioni della massima difficoltà» dove, in particolare, la *vis comica* del terzetto dei pappataci «va completamente distrutta dall'elicottero su cui viene collocato e dai suoi movimenti che distraggono l'attenzione e suscitano nel pubblico un brusio di curiosità»²⁷. Queste trovate sceniche, compiute da Gregoretti con il contributo determinante di Guglielminetti e la compiacenza del direttore Delman, secondo Mila, sembrano voler «ravvisare una mancanza di fiducia nelle possibilità teatrale e drammatiche dell'opera»²⁸. Al direttore, Mila imputa la colpa di aver arbitrariamente moltiplicato l'aria *Le femmine d'Italia*, cantata da lui stesso in apertura in un clima di avanspettacolo e poi riproposta da un coro di bambini che rappresenta un «gesto di autentico teppismo musicale paragonabile soltanto al sabotaggio che brigatisti, rossi o neri, potrebbero recare ai delicati congegni di un cervello elettronico»²⁹. Di tutt'altro avviso, invece, è Mario Serenellini, il quale compone sulle colonne de «La Gazzetta del Popolo» un'ironica lettera firmandola col nome di Gioacchino Rossini, al quale fa dire: «Sì, è vero, come qualche parruccona ha starnazzato la sera della prima, che al veder quest'*Italiana* mi sono rivoltato dalla tomba: ma dal piacere. Finalmente, ho esclamato, un'*Italiana*, che dopo quella televisiva degli stessi Gregoretti e Guglielminetti (e i *cartoons* di Lele Luzzati), coglie le mie intenzioni, le sviluppa, le ricrea. E che fa divertire tutti, me compreso [...]. Il mio teatro, l'avete

²⁷ M. Mila, *L'Italiana al Regio: perché tanta sfiducia in Rossini?*, «La Stampa», 25 febbraio 1979.

²⁸ Ibidem.

²⁹ Ibidem.

capito benissimo, non è sempliciotto come sembra, ma si compiace di far il verso, di citare e specchiarsi»³⁰.

In conclusione, è forse nel commento di Rubens Tedeschi, critico de “L’Unità”, che si può cercare di rileggere questa audace sperimentazione. Il giornalista, anch’egli non particolarmente entusiasta delle novità apportate, chiude il suo articolo chiosando su come, in fin dei conti, l’esigente pubblico torinese – non così tollerante nei confronti di grandi stravolgimenti – abbia accettato la rilettura di Gregoretti con un gioviale e divertito applauso di apprezzamento finale. Elemento, questo, che, secondo Tedeschi, dovrebbe far riflettere sui caratteri di novità posti in essere dall’audace – e inequivocabilmente gregorettiana – sperimentazione³¹.

8.b Le riconferme dei primi anni Ottanta tra le note di Haydn, Stravinskij e Prokofiev

L’inizio degli anni Ottanta è un momento decisivo della carriera operistica di Gregoretti, in quanto il suo lavoro di allestitore lirico inizia a riscuotere i primi riconoscimenti. Una palese dimostrazione di ciò è l’inserimento, nel marzo 1980, del suo nome nella lista dei possibili sovrintendenti del Teatro San Carlo di Napoli, uno dei palcoscenici più prestigiosi della penisola che tuttavia, in quegli anni, sta affrontando una grave crisi gestionale sfociata poi nel commissariamento. È nel vivo dibattito che accompagna la nomina in tale ruolo che il nome di Gregoretti fa prepotentemente irruzione, affiancandosi ad altre prestigiose figure come Gioacchino Lanza Tomasi, Giancarlo Menotti, Jacopo Napoli, Francesco Siciliani e Roman Vlad. In particolare, sono i tre componenti del consiglio di amministrazione dell’Ente, nominati dal consiglio comunale, Pasquale Del Vecchio, Gaetano Macchiaroli e Gilberto Marselli, ad avanzare il nome del regista. Pur premettendo come «quei nomi, per varie motivazioni, siano tutti idonei ad assumere la carica di Soprintendente», gli stessi tecnici fanno presente che qualora «si considerasse che le competenze musicali da loro possedute siano istituzionalmente assicurate dal direttore artistico e dal direttore stabile

³⁰ M. Serenellini, *E Rossini ringrazia*, “La Gazzetta del popolo”, 25 febbraio 1979.

³¹ Cfr. R. Tedeschi, *L’allegro Rossini scivola sul petrolio*, op. cit.

dell'orchestra e si preferisse, per il ruolo di soprintendente, una professionalità più aperta ai problemi generali della gestione di un teatro»³², potrebbe essere opportuno tenere in considerazione il profilo del regista, personalità che «più di altre potrebbe garantire una visione più aperta dei problemi generali del San Carlo e nello stesso tempo si attuerebbe anche il recupero all'attività culturale napoletana di Gregoretti, di cui è nota la larga esperienza nel settore dello spettacolo»³³. È quanto si legge nella nota indirizzata al sindaco di Napoli Maurizio Valenzi, chiamato a nominare, su sollecitazione del Ministero, il nuovo sovrintendente dell'Ente.

Nonostante tale ipotesi si concluda in un nulla di fatto, essa rappresenta un elemento sintomatico della stima, e della fiducia, che molti iniziano a rivolgere a Gregoretti e al suo lavoro. Sfumata questa possibilità, il regista troverà un pieno coinvolgimento in qualità di direttore artistico nella grande rassegna culturale Benevento Città Spettacolo. È proprio nell'ambito di questa manifestazione, di cui si dirà meglio nel prossimo capitolo, che l'autore riprende il suo legame con l'opera lirica. Nello specifico, nella prima edizione del settembre 1980, Gregoretti lavora con passione alla messa in scena de *Il mondo della luna*, opera giocosa tratta dal libretto di Carlo Goldoni e musicata da Joseph Haydn. Il recupero di questo libretto goldoniano gli deriva dagli studi collaterali intrapresi nel 1979 per l'allestimento genovese de *Il bugiardo* con Gigi Proietti, cioè da quell'immersione nell'opera e nella saggistica critica sul commediografo che lo condurranno, nel 1982, a realizzare lo sceneggiato *Viaggio a Goldonia*.

Il libretto in questione è stato più volte oggetto di invenzioni musicali per conto di autori come Baldassarre Galuppi, Giovanni Paisiello, Gennaro Astarita, ma la versione più nota e significativa è quella elaborata appunto dal compositore inglese in occasione delle nozze di Nicola II Esterhazy. Il fraseggio di Haydn, pur svelando in taluni momenti l'estro del compositore, è nel complesso «cauto, quasi reticente»³⁴, mostra delle difficoltà nel decollare, o comunque sembra non del tutto aderente alle scene rappresentate secondo il libretto di Goldoni basato sull'ennesima variante del padre danaroso e severo che tiene segregate le figlie in attesa di matrimoni nobiliari ma che finisce con l'essere beffato. La musica di

³² Gregoretti fra i candidati a soprintendente del S. Carlo, "Il Mattino", 5 marzo 1980

³³ Il San Carlo ancora senza sovrintendente, "L'Unità", 5 marzo 1980.

³⁴ E. Restagno, Haydn mediocre ma cucinato bene, "Stampa Sera", 30 aprile 1982.

Haydn, in particolare, sa ben evocare la rarefatta atmosfera lunare dove appunto «il tocco è magistrale e sulla partitura cala una tinta diafana, scintillante di deliziosi riflessi perlacei superbamente resi dalla trasparenza dell'orchestrazione»³⁵.

Gregoretti, alla guida della prima edizione della rassegna, individua come argomento portante “Il teatro fantascientifico”, spunto tematico attorno cui ruotano anche le altre regie presenti nell'edizione, tra cui *Ivan il terribile*, opera di prosa di Michail Bulgakov curata da lui stesso, e *Un marziano a Roma* di Ennio Flaiano diretto da Antonio Salines. Dato che la manifestazione beneventana intende approfondire tale tema, pare quanto mai adatto il recupero de *Il mondo della luna*, un intrigo buffo con echi fantastici dal gusto tipicamente goldoniano.

Protagonista della storia è il signor Buonafede, l'ingenuo padre di Flaminia e Clarice. Queste sono rispettivamente innamorate di Ernesto e Ecclitico, ma il loro genitore le tiene segregate in casa. Per questa ragione Ecclitico, con la collaborazione del suo servitore Cecco – a sua volta innamorato della serva Lisetta anch'essa corteggiata dal padrone – e di Ernesto, si finge astrologo per sfruttare la faciloneria di Buonafede. Attraverso un potente sonnifero, fa risvegliare il malcapitato facendogli credere di averlo condotto sulla luna: in realtà Buonafede si ritrova nel giardino della propria casa allestito all'uopo. Qui incontra personaggi a lui familiari, ma li vede in modo trasfigurato dal sogno. Ritroverà, senza riconoscerle, le due figlie e la sua serva. Ecclitico, seguito dal suo servo Cecco trasformato in Imperatore della Luna, riesce quindi a rubare il permesso del vegliardo per avere strada libera con le tre donne. Al termine della vicenda Buonafede capisce di essere stato beffato, ma acconsente ugualmente alle unioni fornendo anche una lauta dote.

Andato in scena a La Salle, un piccolo scrigno teatrale che favorisce l'interazione tra gli attori-cantanti e il pubblico, con la presenza di pupi siciliani e i mimi del gruppo Mimo Teatro Movimento, lo spettacolo prevede delle scene recitate dal centro della platea: è da qui, ad esempio, che Buonafede scruta le meraviglie del suolo lunare, allestito sul palcoscenico³⁶. Per questo spettacolo Gregoretti allestisce una regia molto funzionale, sempre grazie al contributo dei suoi collaboratori e alla

³⁵ Ibidem.

³⁶ Cfr. N. De Vicentiis, *Sulla luna con Goldoni*, “Roma”, 6 settembre 1980.

partecipazione di Bruno Nicolai, direttore e maestro concertatore dell'orchestra. Guglielminetti, al solito, dà sfoggio della sua creatività realizzando pannelli a tema astrologico calati dall'alto, inserendovi veli e giochi di trasparenze sui quali, fra l'altro, si inscena una sorta di teatrino nel teatro, con cambi di scena a vista e pedane scorrevoli ai lati³⁷. La ricostruzione ambientale della luna, cui si accede come in un giardino su canoni settecenteschi, trae ispirazione dalle recenti e nuove immagini del suolo lunare seguite allo sbarco americano del 1969. In questo contesto appaiono stravaganti i costumi di Mariolina Bono, che immagina gli abitanti della luna vestiti come soldati dell'antica Roma. Tali costumi servono per mascherare gli interpreti dell'allestimento, ossia Mario Chiappi nel ruolo del goffo Buonafede e Benedetta Pecchioli nella figlia Lisetta, Ugo Benelli nel ruolo di Ecclitico, Angelo Romero in Ernesto, Carmen Lavani e Emilia Ravaglia rispettivamente in Clarice e Flaminia.

Tra le trovate ironiche di Gregoretti, si rammenta quella inserita alla fine del primo atto che fa apparire un marchingegno semovente, sovrastato dal cartello con la scritta "arie", per avvertire spiritosamente l'imminente parata di tutti i protagonisti³⁸. Il secondo atto, invece, si apre totalmente alle sfumature seleniche, in particolare nel duetto finale tra Ecclitico e Clarice, dove si assiste a un momento di poesia musicale quasi inedita per un compositore come Haydn, noto soprattutto per il brio dei suoi quartetti e delle sue sinfonie. Gregoretti, coadiuvato dallo scenografo, vuole impostare l'allestimento nello stile dell'opera per marionette, al fine di rispondere al problema della sfasatura che talvolta viene a crearsi tra la musica dolcissima eseguita e la beffa che viene raccontata, bisognosa di una melodia maggiormente divertita. In questo senso, la buffonesca trasformazione del servo Cecco nel ruolo dell'imperatore della Luna riflette nella partitura un senso di distacco³⁹. È attraverso questa chiave interpretativa, dunque, che Gregoretti restituisce alla storia di Goldoni un sorriso nuovo, ricostruendo con semplicità

³⁷ Cfr. F. Pulcini, *Con «Il mondo della luna» Haydn ci invita a diffidare dell'astrologia*, "L'Unità", 6 maggio 1982.

³⁸ E. Restagno, *Haydn mediocre ma cucinato bene*, op. cit.

³⁹ F. Canessa, *Caos fra marziani e terrestri*, "Il Mattino", 6 settembre 1980.

l'ingenua atmosfera barocca, dando quindi vita a uno spettacolo godibile in grado di riscuotere un successo ben oltre le aspettative⁴⁰.

L'anno seguente Gregoretti ha l'occasione di cimentarsi per la prima volta con un compositore russo come Igor Stravinskij, tuttavia non approcciando un componimento lirico, ma un'opera da camera, dominata quasi esclusivamente dalla musica. Il riferimento è alla *Histoire du soldat*, tratta dal libretto del francese Charles-Ferdinand Ramuz e andata in scena alla Piccola Scala con il Patrocinio del Teatro Gerolamo. La versione gregorettiana in questione recupera le marionette realizzate da Luigi Veronesi, tra le figure di spicco dell'astrattismo italiano del Novecento. L'artista aveva intrapreso questo progetto con la collaborazione del musicologo Luigi Rognoni nel 1942, senza tuttavia riuscire a concluderlo a causa del precipitare delle vicende belliche che avevano reso impossibile l'attuazione dell'allestimento.

La nuova edizione curata da Gregoretti, che si propone al pubblico dopo la versione "politica" presentata al Teatro alla Scala da Dario Fo nel 1978, preferisce inserirsi nel solco della tradizione, collegandosi piuttosto all'allestimento messo in scena sempre alla Piccola Scala nel 1962 da Giorgio Strehler e diretto da Bruno Maderna⁴¹. A tal proposito è Gregoretti a chiarire la propria posizione in vista dei probabili confronti sulle due operazioni: «non ho preso tanto sul serio il discorso politico [...] non mi è sembrato il caso di forzare la mano. Il teatro è un gioco, l'impegno viene poi, e il mio impegno lo offro come militante del Pci, ma non mi sembra giusto proclamarlo a teatro»⁴². Il regista, infatti, preferisce servirsi dell'idea narrativa di Ramuz, che di per sé è piuttosto esile, per inserire delle trovate a proprio gusto attraverso cui animare la vicenda. Dato che il racconto ispiratore si presta a una moltitudine di interpretazioni, Gregoretti si dice intenzionato «a levigare l'elemento sentimentale e malinconico per far affiorare quello ironico e caricaturale»⁴³.

⁴⁰ A riprova di ciò, il regista ripresenterà quest'opera, su invito del sovrintendente Giuseppe Erba e il direttore artistico Piero Rattalino, al Teatro Regio di Torino tra l'aprile e il maggio 1982, con un cast quasi del tutto diverso, riscuotendo tuttavia anche in questa occasione un discreto successo di pubblico. A tal proposito si veda B. Alterocca, *Goldoni librettista di Hayden al Regio con Gregoretti che fa anche il trovarobe*, "La Stampa", 28 aprile 1982.

⁴¹ G. Mazzola, *Astratta e struggente vicenda d'un uomo*, "Avvenire", 22 luglio 1981.

⁴² R. Iasoni, *A vender l'anima al diavolo sarà da domani una marionetta*, "L'Unità", 19 luglio 1981.

⁴³ *Parlano il regista e lo scenografo*, "La Repubblica", 21 luglio 1981.

L'opera di Stravinskij, che non è cantata ma è affidata alle parole di un narratore, racconta la storia di un soldato in licenza che affronta un incontro/scontro con il diavolo. Il soldato cede al demonio il proprio violino, simbolo della propria spiritualità, in cambio di un libro magico in grado di procurare grandi fortune. In tal modo può consumarsi il diabolico imbroglio. L'uomo è stato illuso e per causa di questa sua debolezza sarà costretto a perdere tutti gli affetti, sposa compresa. La musica di Stravinskij sceglie una chiave grottesca, ben messa in evidenza dai timbri orchestrali. Si pensi all'uso del violino – che nella storia è una sorta di protagonista aggiuntivo – mai portato a sviluppare una melodia, quanto invece costretto a stridere, quasi in cerca di un'accordatura che finisce sempre per risultare stonata. Trascorsi circa quarant'anni, dunque, i manichini di Veronesi possono finalmente far rivivere la celebre storia del soldato, mimandola attraverso il contributo determinante di Gianni e Cosetta Colla, celebri artisti milanesi dell'arte delle marionette. I pupazzi sono i veri protagonisti dello spettacolo, astratti, stilizzati, essenziali, ma anche espressivi grazie ai movimenti loro impressi. In sottofondo la voce narrante di Flavio Bonacci, che vive l'azione in prima persona, dà vita ad una rappresentazione straniante, alla presenza dei macchinisti che in certe scene lo sollevano di peso e lo gettano in terra e dove partecipano, per alcune brevi parti, anche il direttore d'orchestra Evelino Pidò e il percussionista David Searcy, anch'egli improvvisato attore mentre sorreggia del whiskey al fianco del lettore⁴⁴. Nell'idea originaria, l'artista Veronesi aveva immaginato una struttura di teatrino fatta con tubolari di metallo, spoglio ed essenziale, al cui interno vivono delle marionette, mosse a vista con i fili, in un clima da pittura metafisica. Esse mimano la storia con gesti meccanici e spigolosi, che nel dolore lasciano trasparire anche una dolce ironia⁴⁵. Le marionette, costituite da quattro diavoli, un soldato, una principessa e due ballerine, delineano un'operazione che si discosta dalle intenzioni del compositore, che aveva invece preferito puntare sul contrasto tra la realistica concretezza fisica dei personaggi inseriti nell'ambiente (il narratore e l'orchestra

⁴⁴ Per uno sguardo d'insieme si veda N. Romanelli, *Il soldato di Stravinsky è tornato, oggi è una marionetta d'autore*, "Corriere d'Informazione", 21 luglio 1981; L. Lunari, «*Histoire du soldat* con le marionette», "Avanti!", 21 luglio 1981.

⁴⁵ Cfr. L. Arruga, *Sono solo marionette ma di gusto raffinato*, "Il Giorno", 22 luglio 1981.

sulla scena) e la spigolosità di una musica, aspra, asimmetrica, rarefatta, al fine di sottolineare e rendere palpabile la presenza del demoniaco che abita nel quotidiano. Le novità apportate da Gregoretti riguardano da un lato gli effetti della luce calata dall'alto, restituendo un funzionale gioco di ombre, e dall'altro la forza del movimento dei manichini animati dai Colla. La caducità della condizione del soldato è ben rappresentata dal regista attraverso un insolito gioco di luci, adatte per dilatare lo spazio e collocare la scena in un tempo sospeso e indefinito⁴⁶. Le marionette ideate da Veronesi, invece, così astratte e allusive, ma anche così meccaniche e colorate, possono agire grazie ai movimenti impressi dai Colla, abili soprattutto nel realizzare momenti di grande coesione scenografica, soprattutto nella seconda parte, nella scena del ballo per la principessa, nella danza del diavolo e nel corteo finale. Le rigide figurine prendono vita e si inseriscono simbioticamente nelle battute musicali di Stravinskij⁴⁷.

Giù dal teatrino metallico posto al centro della scena, sono posizionati gli strumentisti guidati da Evelino Pidò, che si occupa di condurre l'ensemble orchestrale piuttosto ridotto, ma non per questo privo di forza e di vitalità, comprendente violino, contrabbasso, clarinetto, fagotto, tromba, trombone e batteria. In mezzo a loro agisce Flavio Bonacci, istruito secondo le indicazioni del regista. Gregoretti concepisce un adattamento che in certi momenti si assume alcune licenze, inserendo con cautela piccoli risvolti dal gusto ironico e spiritoso. «Ciò che si vede coincide perfettamente alla musica pungente e tagliente di Stravinskij»⁴⁸, commenta Rubens Tedeschi su "L'Unità". La figura del narratore, che il compositore voleva immobile davanti a un leggio, qui incalza l'azione secondo le istruzioni della regia, dando allo spettacolo una maggiore vitalità e tendendo ad annullare il confine tra l'essere umano e l'oggetto inanimato, come se tra il narratore e i fittizi fantocci si instaurasse un vero dialogo. È Gregoretti a spiegare di voler «attorno al nucleo astratto di Veronesi (le marionette) una cornice di concretezza fisica, carnale, e di proporre, perciò, come elemento di spettacolo tutto lo spessore umano della rappresentazione: i marionettisti, il lettore, gli stessi

⁴⁶ Sugli effetti sortiti dalle luci di scena si rimanda a M. Papini, *Marionette e paesaggio di luci su ritmi e danze di Stravinski*, "Il Giornale", 22 luglio 1981.

⁴⁷ Cfr. A. Foletto, *Ha quarant'anni...ma non li dimostra*, "La Repubblica", 22 luglio 1981; M. Pasi [M. P.], *Il soldato beve whiskey*, "Corriere della Sera", 22 luglio 1981.

⁴⁸ R. Tedeschi, *E i grandi fiammiferi catturarono il soldato*, "L'Unità", 22 luglio 1981.

macchinisti e persino il direttore d'orchestra⁴⁹». Questa lettura, nel pensiero del regista, nasce con la volontà di recuperare la dimensione umana in direzione di «un incontro-bilanciamento che esalta l'invenzione di Veronesi proprio perché la isola dal contesto e la umanizza, dandole un'inaspettata tenerezza»⁵⁰.

Tipicamente gregorettiano è anche l'intento di svelare la macchina organizzativa dell'evento teatrale, mostrando apertamente al pubblico il lavoro dei tecnici intervenuti a vario titolo sul palcoscenico, secondo una continuità stilistica rispetto a quanto mostrato nelle opere precedenti e, soprattutto, in certe invenzioni televisive messe in scena, tra tutte l'adattamento de *La casta fanciulla di Cheapside*. In questo modo il regista prosegue il suo percorso nell'opera con alcuni esperimenti, come l'allestimento dedicato a Britten, dove approfondisce la personale idea «di mettere a nudo un laboratorio da cui lo spettacolo prende vita, una sorta di "Bauhaus" musicale»⁵¹. Egli lascia in vista non solo gli artefici diretti dello spettacolo, quindi i burattinai e gli strumentisti – questi ultimi secondo il volere dello stesso compositore – ma anche quelli indiretti come le maestranze artistiche e tecniche che si occupano dei cambiamenti di scena secondo precise esigenze narrative.

A confermare il buon esito dell'operazione, oltre al successo del pubblico di cui si fa menzione nelle varie cronache, vale forse il parere espresso dallo stesso Veronesi sulla "umanizzazione" di questa singolare regia: «La trovo felicissima. Si tratta di un gioco di contrappunto tra realtà fisica e astrazione. Direi che Gregoretti è riuscito a realizzare uno spettacolo nello spettacolo... e devo poi dire che i Colla, gli animatori delle marionette, sono stati bravissimi, sorprendenti»⁵².

Dopo questa esperienza non propriamente lirica, Gregoretti torna a confrontarsi nuovamente con un testo operistico, composto sempre per mano di un musicista russo. È la volta del *Matrimonio al convento* di Sergej Prokofiev, messo in scena

⁴⁹ R. Iasoni, *A vender l'anima al diavolo sarà da domani una marionetta*, op. cit.

⁵⁰ Ibidem.

⁵¹ P. Gallarati, *Marionette, burattinai e il maestro recitano un coloratissimo Stravinskij*, "La Stampa", 21 luglio 1981.

⁵² Ibidem.

nel giugno del 1982 in occasione del Maggio Musicale Fiorentino⁵³. Prokofiev nella sua lunga carriera di musicista, segnata da una produzione eclettica e prolifica, non trascura nessun genere, essendosi cimentato, come è noto, in lavori di vasto respiro sinfonico, da camera, per strumento solista, coreografici. In questo vasto campionario si inserisce anche il genere melodramma, ben rappresentato da opere come *L'angelo di fuoco* e *L'amore delle tre melarance*, tradizionalmente collocate tra le composizioni liriche più rilevanti del Novecento.

L'opera in questione è stata composta intorno al 1940, risultando in un certo qual modo una sorta di evasione rispetto al peso degli eventi storici circostanti. Prokofiev, insieme alla seconda moglie Mira Mendelsshohn, ha redatto un libretto basato sull'opera teatrale *The duenna* (*La governante*), scritta dall'irlandese Richard Brinsley Sheridan, esponente della commedia di costume del XVIII secolo. La vicenda intreccia le storie di alcune coppie che faticano a unirsi. Luisa ama Antonio, ma il padre di Lei, Don Geronimo, vuole accasarla al ricco mercante di pesce Mendoza; Fernando ama Clara, ma è respinto per essersi comportato in modo irrispettoso. L'intrigo si snoda a Siviglia e viene sciolto dalla furba governante che mira ad accaparrarsi il ricco pescivendolo. Lei si sostituisce a Luisa, che scappa di casa per raggiungere il suo amato Antonio, provocando una catena di equivoci che termineranno col matrimonio tra Mendoza e la matura domestica, in un clima di perdono finale e festa collettiva.

La modificazione principale della trama operata dal compositore e dalla consorte è stata quella di trasformare Mendoza, il ricco portoghese al quale Don Geronimo vuole far sposare la figlia Luisa, in un mercante di pesce. Un'idea che ha consentito al musicista di trarre alcuni motivi musicali specifici, come il coro di pescivendole nel secondo atto e una conversazione musicale sul mercato del pesce tra le due voci maschili principali⁵⁴. Siamo comunque alle prese con una tipica commedia settecentesca di costume borghese, dove la forza dei sentimenti delle giovani coppie ha la meglio sul sordido egoismo dei vecchi.

⁵³ Per preparare l'allestimento di quest'opera, Gregoretti, su invito di Massimo Bogianckino, si reca in Russia per visionare la messa in scena al Teatro Kirov di San Pietroburgo diretta anche questa da Jurij Temirkanov. Il fatto è riportato in U. Gregoretti, *Come un clandestino nel tempio della lirica*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, op. cit., pp. 27-28.

⁵⁴ M. Mila, *Prokofiev, Gregoretti e il pubblico si divertono con gli intrighi di Duena*, "La Stampa", 22 giugno 1982.

Lo schema, come si vede, ricalca quello della divisione e della ricomposizione delle coppie e si presta ad un tessuto musicale che risulta al contempo fantasioso e aspro, percorso da molte «invenzioni musicali, trovate ritmiche, giochi strumentali che alimentano l'azione anche quando le voci indugiano nelle ariette, nei duetti, nei terzetti: elementi “classici” dell'opera lirica recuperati e rinnovati, a riprova delle possibilità di parlare un linguaggio originale pur usando parole e forme già note»⁵⁵. Prokofiev intende compiere una parodia dell'opera buffa, attraverso una musica che non riesce completamente comica, perché il tono brillante tipico della commedia settecentesca è qui chiamato a fare i conti con «il carattere impermeabile, la spigolosità, i colori marcati» del musicista russo che lascia prorompere «le stilette di una strumentazione scabra e di una timbrica secca e decisa»⁵⁶.

In effetti, nel comporre la sua partitura, Prokofiev ha sempre ribadito l'interesse a sottolineare l'aspetto lirico, piuttosto che quello meramente comico. In questa prova, infatti, si abbandona più volentieri a divagazioni sentimentali, anche se non rinuncia a portare tra le note le personali urgenze della sua ricerca estetica. Pur con qualche soluzione di “maniera”, emerge il talento musicale ben riconoscibile da certi incisi melodici tipici del compositore, soprattutto nella definizione di atmosfere favolose, grottesche e caricaturali che si definiscono attraverso un vibrante vigore ritmico. In quest'opera la musica di Prokofiev riesce bene a esprimere un «sarcasmo mediato da disincantata eleganza, stilismo asciutto e pungente, capacità di usare i generi e gli stilemi musicali per proprio assoluto divertimento»⁵⁷. La musica, dunque, sviluppa invenzioni frizzanti e su di essa si staglia in modo efficace la regia di Gregoretti, accolta dal pubblico del Maggio con grande entusiasmo.

L'edizione presentata al Maggio Musicale, che si avvale della traduzione in lingua italiana di Flavio Testi, è plasmata attraverso la sensibilità scenografica di Guglielminetti, il quale ricrea nello spazio teatrale il fiume i cui lembi baciano la città dove è ambientata la storia, cioè il Guadalquivir di Siviglia, dal quale di tanto in tanto fuoriescono pesci di tutti i colori. Attraverso le indicazioni del regista, Guglielminetti elabora un'atmosfera rarefatta di una Siviglia moresca di vaga

⁵⁵ R. Tedeschi, *Nel gioco delle coppie Prokofiev vince ancora*, “L'Unità”, 22 giugno 1982.

⁵⁶ E. Cavallotti, *Amore è allegria però Prokofiev no*, “Il Tempo”, 22 giugno 1982.

⁵⁷ A. Ivancich, *La comicità di Prokofiev*, “Avvenire”, 22 giugno 1982.

ispirazione settecentesca. Gregoretti immagina la città spagnola con una sua chiara luminosità, con il racconto che resta sospeso fra la fiaba e la realtà della vita quotidiana, utile a una tipizzazione dei numerosi personaggi, come appunto la governante che dà il titolo all'opera⁵⁸.

Contrariamente alle intenzioni pocanzi menzionate di Prokofiev, la regia preferisce insistere sui particolari più grotteschi e divertenti. Ne è un esempio la trasformazione del pontile in un salotto di ricevimento che fa parte dell'abitazione di Don Geronimo. Questo scorcio di Spagna risulta altamente suggestivo, con i pesci dorati che escono dalle onde di cartapesta, il sole e la luna che sorgono e tramontano sul mare, restituendo, in certi momenti, immagini fitte di maschere, piazze, mercati che sembrano uscite dai quadri di Francisco Goya. Come è stato osservato, «La regia di Gregoretti è godibilissima, ricca di trovate, spumeggiante e fresca senza mai perdere ritmo o gusto, con qualche tocco esotico, con qualche magica invenzione. In breve una vera lezione di teatro e di intelligenza, dove niente è casuale e dove tutto fila senza perdere tempo»⁵⁹. I movimenti proposti dal regista, inoltre, non impediscono l'ascolto pieno della musica; anzi questa può giovare di un'ambientazione irreale e goyesca, e di una raffinata scelta nell'individuazione dei costumi.

La realizzazione di questo allestimento richiede una compagnia molto vasta di cantanti, dai personaggi principali ai numerosi comprimari, ben scelti e funzionali alla rappresentazione: il tenore – e non un basso buffo come da tradizione – è Michele Molese nel ruolo del padre avido e egoista; Carmen Gonzales con la voce di contralto interpreta la governante protagonista dell'intrigo; Mendoza è invece affidato al mestiere consolidato di Paolo Washington. Tra gli altri si segnalano Carmen Lavani nel ruolo di Luisa, Carlo Tuand in Antonio, Alessandro Corbelli in Ferdinando, Elena Zilio in Clara. La direzione dell'orchestra è affidata ad uno specialista come Jurij Temirkanov, che si distingue per una conduzione fedele alle intenzioni del compositore.

Dopo queste prove nel complesso incoraggianti, Gregoretti è finalmente pronto a confrontarsi con il grande repertorio operistico italiano. In quello stesso 1982 viene

⁵⁸ Cfr. L. Pinzauti, *Questo «Matrimonio» è proprio da ricordare*, "La Nazione", 21 giugno 1982.

⁵⁹ A. Ivancich, *La comicità di Prokofiev*, op. cit.

chiamato a curare la regia di un'opera come *Il ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, compiendo un passo importante nella propria carriera di regista lirico, sui cui esiti si entrerà ora più specificatamente nel dettaglio.

8.c Gli allestimenti dedicati a Verdi, Puccini e Bellini

Gli anni Ottanta, per Gregoretti, sono densi di importanti impegni teatrali, sia sul versante degli allestimenti lirici, sia su quello delle regie di prosa. La decade è altresì caratterizzata dalle incombenze derivanti dalle direzioni artistiche affidategli: oltre alla Settimana beneventana, dal 1985 Gregoretti assume anche la guida del Teatro Stabile di Torino. In questo periodo, quindi, il suo rapporto con il teatro è intenso e stimolante, e particolarmente numerose e articolate risultano le stagioni operistiche che lo vedono protagonista. A partire dal 1982, infatti, il regista è alle prese con composizioni di grande rilievo attinenti al repertorio operistico italiano. Se finora la sua attività si è dipanata attraverso la messa in scena di opere buffe o di opere meno solite alle scene teatrali, ora Gregoretti avvia un percorso che lo porta a confrontarsi con le composizioni più rappresentative della tradizione operistica italiana, misurandosi, fra l'altro, con tutti i maggiori autori del melodramma fra cui, oltre al già citato Rossini, Giuseppe Verdi, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti e Giacomo Puccini. E ciò è particolarmente interessante perché, in determinate occasioni, il suo lavoro è eccezionalmente rivolto anche all'argomento serio e drammatico, la cui più evidente conseguenza è rappresentata dall'attenuamento delle sue solite inclinazioni ironiche. È infatti proprio con il dramma *Il ballo in maschera* di Verdi, andato in scena nel dicembre 1982 nella prestigiosa cornice del Teatro San Carlo di Napoli, che Gregoretti intraprende questo versante, accingendosi, di fatto, ad un'esperienza del tutto insolita nella sua carriera di allestitore lirico.

Tradizionalmente Verdi è un compositore che mette in soggezione il regista, non solo per la complessità della drammaturgia musicale, ma anche per l'interesse che ha sempre rivolto all'elemento scenico, mai ritenuto secondario o marginale, quanto parte intima e fondamentale dell'evento teatrale. Per questo motivo Verdi era sempre molto attivo nel sorvegliare personalmente la stesura dei libretti e proprio

per *Il ballo in maschera* la sua supervisione fu particolarmente solerte, non priva, tra l'altro, di strascichi polemici con la censura dell'epoca che impose delle modificazioni alla vicenda per evitare che si narrasse apertamente la storia di un regicidio. L'oggetto della rappresentazione è basato sul libretto di Antonio Somma, un soggetto che rielabora il *Gustavo III*, un testo scritto da Eugene Scribe per Daniel Auber, e trasla la vicenda da Stoccolma a Boston. Ne consegue la traslitterazione in un contesto avulso all'originario e con diverse identificazioni dei personaggi: il Re Gustavo III di Svezia è Riccardo di Warwick, governatore del Massachusetts⁶⁰. Ci troviamo nella Boston del XVIII secolo, dove il governatore Riccardo vive una doppia vita, combattendo tra doveri politici e passioni amorose. Mentre si avvicina il fatidico ballo in maschera, crescono intrighi amorosi tra Riccardo e Amelia, moglie del suo segretario e amico più fidato Renato. Il destino dei protagonisti si intreccia con la profezia della maga Ulrica, che predice la morte di Riccardo per mano di un amico proprio durante il ballo. Passioni segrete e tradimenti si consumano sullo sfondo di gravi tensioni politiche, culminando nell'inevitabile tragico epilogo.

Gregoretti vede questa sua prova con Verdi come un esame di maturità e spiega: «volevo scrollarmi di dosso l'univoca etichettatura di regista buono solo a far ridere con opere buffe o malato di *furor dissacrandi*, e già nel passato avevo espresso il mio rispettoso amore per Verdi chiedendo a soprintendenti e direttori artistici di affidarmene qualche regia, ottenendo in risposta volti stupefatti e risatine imbarazzate. L'invito del San Carlo mi è giunto perciò inatteso come un tuffo nel cuore e io l'ho accettato con sveltezza fulminea, quasi temendo che ci ripensassero»⁶¹.

Tuttavia l'allestimento gregorettiano è costretto a fare i conti con non pochi problemi organizzativi: l'utilizzo di scenografie non nuove, l'esigenza di rappresentare l'opera secondo canoni tradizionalisti, le poche prove a disposizione, l'arrivo dei cantanti – non soliti a innovazioni registiche – alla spicciolata. Tutti elementi che rendono questa prova piena d'insidie, come rilevato da Gregoretti: «mi trovo come al centro di un assedio da parte di componenti tradizionalistiche: le

⁶⁰ L. Tozzi, *Ballo in maschera secondo tradizione*, "Il Tempo", 3 dicembre 1982.

⁶¹ U. Gregoretti, *Aiuto, il tenore!*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, op. cit., p. 18.

scene (quelle di Fiorella Mariani di dieci anni fa), la compagnia di canto. Non è facile smuovere artisti che hanno interpretato la loro parte per centinaia di volte sempre allo stesso modo. Danno la sensazione di essere come programmati»⁶².

La realizzazione scenica si limita dunque a rintracciare in alcune situazioni un corrispettivo visivo in grado di esprimere la fusione tra l'elemento drammatico e quello grottesco, così come indicato dal compositore nella partitura. In questo quadro non semplice, il regista quindi opera con discrezione su alcuni elementi di contorno, in modo particolare sul personaggio di Ulrica e nel suo accoppiamento con Satana in un grande letto a baldacchino nel quale quasi sembra di poter cogliere un riferimento al cinema erotico-satanista sul modello di *Rosemary's baby* (1968) di Roman Polansky⁶³. Spiega il regista «ho fatto una regia più con le orecchie che con gli occhi. Senza novità sorprendenti, tranne il letto di Ulrica che per me rappresenta un amplesso con il diavolo. Perché la musica mi dava una sensazione di eroticità»⁶⁴.

Le cronache riferiscono come la prima dell'opera si concluda tra gli applausi e le contestazioni, senza il successo trionfale che ci si attendeva da un'edizione sulla carta così promettente. Diversi sono gli elementi che non hanno funzionato. In primo luogo la pesante assenza di Eugenio Guglielminetti, il cui ruolo nella produzione gregoretiana non è mai solo quello del semplice scenografo, ma anche di consigliere e voce amica nelle decisioni di regia. *Ob torto collo* Gregoretti si trova costretto ad accettare le scenografie imposte dalla produzione del San Carlo, realizzate da Fiorella Mariani in occasione di un precedente allestimento concepito per il Maggio Musicale di qualche anno prima. La cornice scenografica, dunque, è un elemento nel quale l'autore non si riconosce fino in fondo e lo conduce, forse anche per timore di sovvertire certi equilibri, a progettare una regia elementare, nella quale «tutto scorre piano senza quelle particolari illuminazioni cui invece Gregoretti ci aveva abituati nell'opera giocosa (Haydn, Cimarosa ed *in primis* Rossini). Personaggi e gruppi entrano ed escono di scena immotivatamente ovvero senza apparenti necessità drammaturgiche che si giustificino»⁶⁵.

⁶² A. Musi, *Amor tragico e leggerezza: Verdi le fuse, il San Carlo no*, "Paese Sera", 3 dicembre 1982.

⁶³ Cfr. Ibidem.

⁶⁴ T. Fiore, *Patanè e Nucci su tutti*, "Il Mattino", 3 dicembre 1982.

⁶⁵ L. Tozzi, *Ballo in maschera secondo tradizione*, op. cit.

Ad eccezione del successo personale ottenuto da Leo Nucci nel ruolo di Renato, va inoltre a detrimento della rappresentazione la performance decisamente sottotono delle due star di riferimento, il tenore romeno Corneliu Murgu (Riccardo), celebrità del Metropolitan di New York, e il soprano bulgaro Galina Savova (Amelia). È su questi due interpreti che si concentra lo scontento di vasti settori del pubblico, non appagati da esibizioni ritenute carenti di musicalità, di quadratura e di intonazione. A tal proposito è chiarificatrice la dichiarazione rilasciata alla stampa del direttore d'orchestra Giuseppe Patanè: «bisognava forse avvertire il pubblico delle precarie condizioni di salute di alcuni interpreti. È stato un nostro errore»⁶⁶.

Ma oltre alle «precarie condizioni di salute», lo spettacolo risente negativamente del cortocircuito di comunicazione creatosi già durante le prove tra la regia e gli interpreti. Gregoretti commenta questa problematica nelle ironiche note di regia che redige per il libretto di sala, dove riferisce senza filtri tutte le difficoltà incontrate, in special modo con il tenore. Scrive Gregoretti riferendosi a Murgu: «è chiaro che non sa chi io sia, non mi ha mai visto né sentito, mi tratta come se fossi lo scopino del Metropolitan, scambia la mia timidezza per connivenza rispettosa»⁶⁷. Senza rinunciare alle sue tirate sarcastiche, il regista riassume le difficoltà incontrate durante le prove per convincere il cantante a seguire le sue disposizioni, una dinamica, come si è visto, che l'autore riprende anche nell'autobiografico *Maggio musicale*. Per tutte queste ragioni, il regista commenta così, a un anno di distanza, l'esito di questo importante evento: «non si è trattato a mio avviso di un'esperienza gratificante, perché lo spettacolo nacque in condizioni non molto felici»⁶⁸.

Ma il film *Maggio musicale*, oltre che attingere da questa avventura verdiana, si basa essenzialmente sull'allestimento di un'altra opera della grande tradizione. All'indomani del successo riscosso con il *Matrimonio al convento*, Gregoretti riceve da Luciano Alberti, direttore artistico del Comunale di Firenze, la proposta di mettere in scena una delle opere "sacre" del repertorio operistico italiano del tardo ottocento, ovvero *La bohème* di Giacomo Puccini.

⁶⁶ T. Fiore, *Patanè e Nucci su tutti*, op. cit.

⁶⁷ U. Gregoretti, *Aiuto, il tenore!*, op. cit.

⁶⁸ A. Paloscia, *Quegli scapestrati bohèmiens sono uguali ai giovani d'oggi*, "L'Unità", ed. Firenze, 22 novembre 1983.

Come si è fatto cenno in precedenza, quest'opera si inserisce in un momento cruciale della sua vicenda creativa nell'ambito del melodramma, perché rappresenta un'ulteriore opportunità per scrollarsi di dosso l'etichetta fatale di regista comico. Per l'occasione viene condotta dall'autore una duplice rilettura del testo pucciniano: da un lato intercettando la sensibilità della Scapigliatura milanese, dall'altro cercando di ristabilire la verità rispetto alle mistificazioni imposte dalla tradizione⁶⁹. In questo suo studio, per ricostruire gli atteggiamenti un po' malati dei personaggi, Gregoretti recupera lo spirito della Scapigliatura, un ambiente che Puccini e i due librettisti Luigi Illica e Giuseppe Giacosa vissero da vicino. Inoltre il regista intende compiere un intervento polemico nei confronti della falsa tradizione, nel senso che in questo suo allestimento si propone di rispettare ossequiosamente le didascalie inserite nel libretto, al fine di liberare l'opera dalle numerose "incrostazioni" che nel tempo si sono stratificate, tradendo le intenzioni originali degli autori⁷⁰. Gregoretti fissa così un punto molto chiaro della sua estetica di regista operistico: «fare regia significa visualizzare le proprie emozioni di lettore, sforzandosi di scoprire significati che possono essere talvolta un po' sommersi, ma che sono tuttavia molto chiari. La cosiddetta tradizione, invece è molto spesso una somma di tradimenti stratificati: abitualmente i cantanti non fanno nulla delle mille cose indicate nel testo»⁷¹.

È questa la ragione che conduce il regista a interpretare con fedeltà le indicazioni drammaturgiche degli autori scritte in relazione alla ben nota vicenda dell'opera. Siamo nei primi anni del 1830, e quattro giovani artisti conducono una vita "gaia e terribile" in una soffitta di Parigi. Le risorse finanziarie scarseggiano, si fanno spesso i conti con la fame, ma il loro entusiasmo giovanile è d'aiuto per superare molte difficoltà. Nei quattro quadri che compongono l'opera, si intrecciano le storie

⁶⁹ Ibidem.

⁷⁰ Dichiarò Gregoretti: «In questa operazione sto andando contro le abitudini teatrali per tornare ad un rispetto devoto del testo. La mia intenzione è quella di un restauro filologico, perché le licenze che si sono stratificate nelle abitudini non hanno migliorato l'opera mentre la routine è diventata un tradimento, una tradizione di tradimenti al testo», V. Brunelli, *A Firenze una «Bohème» contestata*, "Corriere della Sera", 24 novembre 1983. A tal proposito nelle note di regia Gregoretti non ha timore di chiamare in causa un'autorità come Franco Zeffirelli riflettendo sulla inopportunità di una sua trovata scenica successivamente emulata in tutte le rappresentazioni dell'opera pucciniana, cfr. U. Gregoretti, *Vieni avanti, pretino...*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., pp. 19-20.

⁷¹ E. Gatta, *Fedelissimi a Mimì torna «La Bohème» al Comunale*, "La Nazione", 22 novembre 1983.

d'amore tra Marcello e Musetta e tra Rodolfo e Mimì. Le due coppie vivono serenamente il loro amore fino a quando malintesi e gelosie, acuiti dalla scoperta da parte di Rodolfo della malattia di Mimì, causano la loro separazione. La condizione di quest'ultima precipita, e Musetta fa il possibile per informare Rodolfo sulla situazione, ma tutti gli sforzi risulteranno infruttuosi a causa della tragica morte della donna.

Nell'impostare l'allestimento di questa celeberrima opera, per prima cosa Gregoretti cerca di recuperare il significato di molti oggetti che, a suo dire, rivestono un'importanza non inferiore ai personaggi. Ne sono un esempio il manoscritto di Rodolfo, le sedie presenti sulla scena, la cuffietta rosa di Mimì, la vecchia zimarra di Colline. Sono oggetti che il regista vuole mettere in evidenza ispirandosi alle nature morte della scuola fiamminga. Quello messo in atto da Gregoretti, come egli stesso chiarisce, non è un mero scombussolamento drammaturgico: «non sono mai stato uno stravolgitore. Caso mai ho cercato chiavi di lettura nuove. Nel caso di *Bohème* mi è sembrato giusto optare per un allestimento assolutamente fedele: tutto è come deve essere, salvo qualche aggiustamento»⁷². Tra questi, la curiosa idea di far alzare i personaggi di Colline e Schaunard da due sedie da regista con i nomi di Illica e Giacosa scritti sul retro, a sottolineare l'aderenza alle indicazioni presenti sul libretto. Oppure, nell'impostazione conferita al secondo quadro, dove viene messa in primo piano la vicenda dell'incontro fra Musetta e Marcello al Caffè Momus, lasciando i movimenti d'insieme sullo sfondo, come in una sorta di grande sequenza cinematografica, che al contempo recupera anche una vocazione meta-teatrale secondo il gusto del regista⁷³.

L'edizione in questione, presentata al Comunale di Firenze nell'ottobre del 1983, è successivamente riproposta con alcune modificazioni al Regio di Torino nel gennaio del 1984. A tal proposito è importante rilevare che nel primo caso il regista si avvale della collaborazione di Raffaele Del Savio, caposervizio della scenografia al Comunale e che soltanto a Torino può tornare a contare sul contributo di

⁷² Ibidem

⁷³ A. Paloscia, *Quegli scapestrati bohèmiens sono uguali ai giovani d'oggi*, op. cit.

Guglielminetti, che migliora la scenografia con alcuni piccoli accorgimenti⁷⁴. Anche il resto del cast artistico risulta sostanzialmente modificato: a Firenze sale è sul podio il giovane direttore Ivan Fischer, mentre a Torino Massimo De Bernart. Sempre a Firenze, nel ruolo di Mimì e Rodolfo partecipano Neil Shicoff e Catherine Malfitano, due affermate star del Metropolitan, collaudati Mimi e Rodolfo nei maggiori teatri americani ed europei, mentre a Torino il cast è di interpreti giovani come Josetta Ligi e Maurizio Frusoni⁷⁵.

L'ultimo confronto con un'opera non riferibile al repertorio buffo, è in occasione della diciannovesima edizione del Luglio Pistoiese del 1983, un rinomato evento operistico della scena nazionale. La convocazione di Gregoretti in questo scenario testimonia l'interesse verso un autore considerato alternativo rispetto ai paludati registi d'opera, a cui viene riconosciuta – nonostante gli esiti spesso discussi – una raffinata capacità interpretativa. Ragion per cui gli organizzatori ritengono di affidare non una, ma ben due regie a Gregoretti, chiamato ad allestire *L'elisir d'amore* di Gaetano Donizetti e *La sonnambula* di Giovanni Bellini, entrambe dirette per l'occasione sempre da Massimo De Bernart. In particolare, la seconda rappresenta un esempio di opera semiseria, trattandosi di una favola pastorale con lieto fine, sprovvista però del tradizionale basso buffo.

Entrambe le opere fanno il loro ritorno a Pistoia dopo molti anni dalla loro ultima rappresentazione nella città toscana, soprattutto in un'edizione molto particolare del Luglio, ossia quella in cui si assiste al cambio di location, dalla sede storica di Piazza del Duomo alla Fortezza medicea Santa Barbara. Si tratta di una migrazione che non intende violare la tradizione di questa rassegna, ma che anzi vuole sfruttare le potenzialità di un luogo particolarmente suggestivo. Elemento, questo, che non sfugge alla fantasia di Gregoretti. Come si vedrà, per questo evento, il regista concepisce un escamotage narrativo in grado di esaltare la delimitazione muraria del nuovo spazio⁷⁶.

⁷⁴ Un'attenta descrizione della scenografia di Guglielminetti si può trovare in E. Restagno, *Nella Parigi di Puccini il vero protagonista si chiama Ugo Gregoretti*, "Stampa Sera", 18 gennaio 1984.

⁷⁵ Per una ricognizione critica sull'allestimento torinese si rimanda alla recensione di M. Mila, *Una bella piangiata con la bella Bohème*, "La Stampa", 19 gennaio 1984.

⁷⁶ Una breve ricostruzione della dinamica riguardante il cambio di location si rintraccia in N. Negri, *Con molta fantasia la lirica in Santa Barbara*, in *Luglio pistoiese 1983*, programma evento, Comune di Pistoia, 1983, pp. 8-9.

In questa doppia sfida il regista torna ad avvalersi del contributo di Eugenio Guglielminetti, insieme al quale concepisce un impianto scenografico di base utilizzato per entrambe le opere. L'idea è quella di dare maggiore risalto possibile al fascino suggestivo del sito. Secondo questo intento, quindi, l'autore immagina di valorizzare la Fortezza inserendola all'interno della rappresentazione come nel gioco delle scatole cinesi. Attraverso una scrupolosa ricostruzione, il plesso monumentale viene quindi riportato ai gloriosi fasti del suo passato, fungendo da cornice scenica alle due opere liriche in allestimento. Il presupposto è quello di simulare il ritorno all'epoca in cui le opere sono state scritte, ovvero la metà del XIX secolo. Si sviluppa, in tal modo, un secondo piano narrativo che delimita un ambiente affastellato di soldati che fanno la ronda sugli spalti, sentinelle che controllano gli ingressi in attesa che giunga una compagnia girovaga di cantanti lirici attesa in città e ammessa nel forte per la benevolenza del governatore militare, che per l'occasione consente di partecipare anche alla popolazione pistoiese⁷⁷.

Si tratta di un'idea decisamente originale e per questo allineata con lo spirito anticonformista e innovativo del regista. Nei lavori in coppia con Guglielminetti, l'autore riesce sempre a trovare soluzioni di grande effetto, in una totale affinità di idee. Lo dimostra il concepimento del palcoscenico attraverso l'unione dei due carri di Tespi trainati dalla compagnia. All'interno di uno spazio unico i girovaghi svelano l'ingegnoso funzionamento dei carri, aprendoli e rivelando in base alle situazioni le giuste scenografie. Gregoretti spiega che anche in questa occasione siamo di fronte a «una specie di teatro nel teatro. [...] In questo modo il confine tra la rievocazione teatrale e quello che accade nella realtà del racconto è volutamente indistinto. I cantanti sono allo stesso tempo attori del loro teatrino e protagonisti della vicenda, mentre gli abitanti sono sia spettatori che coro»⁷⁸. La regia vuole dare risalto anche alla recitazione, cogliendo l'essenza di quello che è il melodramma, cioè una rappresentazione di attori-cantanti, una recitazione musicale, che non è fatta solo di arie incantevoli, ma è anche un fatto di spettacolo. È per questo che è prevista la presenza di un gruppo di mimi nel ruolo di soldati, camerieri, curiosi, animando in modo straniante l'intera rappresentazione.

⁷⁷ Ivi, pp. 10-11.

⁷⁸ V. Caldelli, «*Elisir*» secondo Gregoretti, "La Nazione", ed. Pisa, 20 ottobre 1986.

In particolare, la vicenda de *La sonnambula* si basa sull'equivoco determinato da un episodio di sonnambulismo della giovane Amina, avvenuto la notte prima delle sue nozze con Elvino, che la conduce nella camera di Rodolfo, un nobile recentemente tornato nel suo paese natale. Sentitosi tradito, Elvino si unisce a Lisa, contendente di Amina, per poi scoprire che ella è tutt'altro che illibata. La storia, quindi, si conclude positivamente, con la riconciliazione tra i due iniziali promessi sposi. Nell'edizione pistoiese, dove appunto Gregoretti sviluppa un allestimento basato sugli effetti estemporanei del teatro ambulante, Paolo Washington interpreta il Conte Rodolfo, William Matteuzzi è Elvino, Cecilia Gasdia riveste il ruolo di Amina e Anna Baldasserini quello di Lisa⁷⁹.

Dopo questa breve parentesi nel teatro d'opera serio, è possibile ricavare dalle idee messe in campo da Gregoretti informazioni molto precise sul suo peculiare tratto autoriale: attraverso un imprescindibile filtro ironico, egli reinterpreta la pluralità di significati che si celano dietro ai testi operistici con l'obiettivo di metterne in risalto la modernità, senza comunque voler mai sminuire l'importanza dell'elemento musicale, che anche per la sua sensibilità di regista ignaro di nozioni musicali, rimane sempre un riferimento inderogabile. Anche se il suo lavoro non sempre incontra il favore del pubblico e della critica, è alle idee messe in campo in questi stravaganti allestimenti che è necessario guardare per comprendere fino in fondo la sua identità professionale e la sua estetica. Gregoretti, infatti, non vuole soltanto limitarsi a rendere fruibile un testo, ma con il suo intervento di regista intende contribuire all'esigenza collettiva di estrarre nuovi significati dalle opere che affronta. È in fondo questa l'essenza che caratterizza, in via generale, il suo intero processo creativo.

8.d Donizetti e ancora Rossini: l'ironia di un regista al servizio dell'opera buffa

Se il confronto con Bellini si esaurisce nel Luglio Pistoiese del 1983, nel prosieguo della carriera Gregoretti ha occasione di confrontarsi con l'opera di Donizetti in diverse altre occasioni. Anzitutto con la ripresa de *L'elisir d'amore* nell'ottobre

⁷⁹ Cfr. P. Santini, *Chiusa la «stagione lirica» con una grande Gasdia*, "La Nazione", ed Pistoia, 23 luglio 1983.

1984 al Teatro Nuovo di Spoleto e nell'ottobre 1986 al Teatro Tenda di Pisa, recuperando in entrambi i casi l'allestimento dei carri previsto a Pistoia. Ma è con altri due testi lirici che il regista approfondisce maggiormente l'estetica musicale del compositore. Messe in scena entrambe nel 1988, le opere in questione sono il *Don Pasquale* e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, entrambe allestite nel 1988.

L'affinità del regista con la natura comica dell'estetica donizettiana è quanto mai evidente e l'allestimento eseguito grazie alla coproduzione tra il Teatro Regio di Torino e il Grand Theatre di Ginevra per *Don Pasquale* ne è una lampante dimostrazione. L'opera di Donizetti, messa in scena per la prima volta nel 1843, recupera infatti lo schema classico della commedia degli equivoci. La vicenda narra di Don Pasquale, un anziano scapolo che decide di prendere moglie egli stesso per contrastare il matrimonio di suo nipote Ernesto con Norina, una giovane vedova. Costui viene tuttavia coinvolto in un inganno orchestrato dal suo amico Dottor Malatesta e da Norina, che si spaccia per la virtuosa Sofronia. Inscenato un finto matrimonio, Don Pasquale sarà messo a dura prova dall'esuberanza della finta moglie e alla fine, tra inganni, travestimenti e situazioni comiche, l'intrigo si risolve e tutti i personaggi trovano la felicità.

L'edizione torinese, diretta da Bruno Campanella con Enzo Dara nella parte di Don Pasquale, Luciana Serra in quella di Norina, Alessandro Corbelli nel Dottor Malatesta, Aldo Bertolo in Ernesto, e Guido Pasella nelle vesti del notaro, mostra subito il suo carattere innovativo nel recuperare un'indicazione inserita da Giovanni Ruffini nel proprio libretto, dove si specifica chiaramente che la scena si finge a Roma. Secondo la consuetudine l'azione viene usualmente rappresentata all'interno dell'abitazione del protagonista, ma l'intervento di Gregoretti è quello di trasportare l'azione all'esterno, facendo ricostruire allo scenografo Guglielminetti una Roma pontificia di primo Ottocento che sembra uscita da un film di Luigi Magni. Attraverso questa operazione il regista fa letteralmente "uscire di casa" l'intera opera, creando uno sfondo oleografico dal sapore trasteverino che offre numerosi e suggestivi scorci della città eterna, mantenendo comunque una tonalità di colore in bianco e nero, che risulta fredda ma al contempo elegante sul modello delle stampe realizzate del pittore francese Antoine Jean-Baptiste Thomas durante un suo

soggiorno romano⁸⁰. Spiega il regista: «ascoltando più volte l'opera ho avuto la sensazione che questa musica fosse sacrificata a star dentro le quattro mura»⁸¹.

Non manca in questo allestimento *en plein air* anche la ricostruzione del Tevere, che viene sfruttata per alcune trovate originali e ironiche. Si pensi all'aria di Norina «Conosco i vezzi facili per adescare un core» che scenograficamente viene accompagnata da una scena di pesca sul canale che si conclude con la cattura di un cuore con ali che spicca il volo, oppure, nella penultima scena, quando due ragazzini pescano dal fiume una bella forma tonda che issata in alto diventa una grande luna.

Ancora una volta Guglielminetti elabora, su indicazione del regista, una cornice scenografica naïf, abbondantemente surrealista⁸².

Attorno agli accadimenti verseggiati da Ruffini, le soluzioni inventate dal regista si inseriscono sfruttando anche le numerose comparse che hanno tutte una loro specifica funzione. Nel corso dell'opera si vedono apparire oltre ai due ragazzini, due pescatori, quattro coppie di innamorati danzanti, due lavandaie, un pittore con due piccoli assistenti, due barcaioli, un condannato alla gogna accompagnato da un prete, un incappucciato e due gendarmi, tre saltimbanchi, uno storpio in estasi, una venditrice di pipitoni, vari signori a passeggio, studiosi di Roma antica immersi nella lettura, popolani assortiti. Nei molteplici siparietti appare anche un pallone aerostatico che prende quota e una tauromachia che finisce allusivamente col coincidere con la testa di Don Pasquale. Per il gran numero di comparse e controcene, la ricostruzione sembra come composta da *tableaux vivants* ispirati ad antiche acqueforti⁸³. È il regista a offrire chiarimenti su questa sua versione: «Dal momento che decidi di far uscire la musica e di mandarla a spasso, devi far abitare questa Roma, un modo discreto naturalmente, senza prevaricare e solo nei momenti in cui la musica consente queste soluzioni, poiché, in ultima analisi, il disegno generale di un'opera è nei tempi dello spartito».⁸⁴ Non sorprenda, dunque, che in questo frenetico andirivieni Gregoretti abbia ritenuto di portare la casa di Don

⁸⁰ Cfr. R. Tedeschi, *Don Pasquale in cornice*, "L'Unità", 20 febbraio 1988.

⁸¹ O. Guerrieri, *Il mio Don Pasquale a spasso per Roma*, "La Stampa", 17 febbraio 1988.

⁸² E. Saracino, *Don Pasquale di Trastevere*, "Avvenire", 20 febbraio 1988.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ O. Guerrieri, *Il mio Don Pasquale a spasso per Roma*, op. cit.

Pasquale in secondo piano, arretrandola quindi rispetto sia al proscenio sia al canale abilitato alla navigazione e alla pesca che percorre longitudinalmente la scena.

Tale sovrabbondanza di invenzioni corre spesso il rischio di diventare il principale bersaglio della critica. E infatti le principali perplessità sull'allestimento sono rivolte proprio all'idea che regge l'intera regia, vagliata da Gregoretti con il benestare anche del direttore artistico Piero Rattalino. In particolare Massimo Mila, affermando che «un *Don Pasquale* così noioso non s'era mai sentito e non si credeva fosse possibile», punta il dito contro le soluzioni introdotte da Gregoretti, autore di una regia dove «l'attenzione dell'ascoltatore è continuamente distolta da apparizioni incongrue sulla scena», per cui «il risultato è un angoscioso scollamento tra quello che si ascolta e quello che si vede»⁸⁵. Più calorosi sono i giudizi espressi dalla stampa svizzera per l'edizione ginevrina⁸⁶, messa in scena con un cast completamente diverso. Albin Jacquier commenta così su “La Suisse” la riuscita del *Don Pasquale*: «Ugo Gregoretti nous offre une mise en scène à la fois conventionnelle pour le déroulement de l'action et pleine de fantaisie de fraîcheur et de raffinement pour les contrepoints de figurations s'intégrant parfaitement dans le rythme de la partition»⁸⁷.

Restando sempre a Donizetti, a pochi mesi di distanza dal *Don Pasquale*, Gregoretti è incaricato di allestire per il Teatro La Fenice di Venezia un'opera minore e insolita del compositore bergamasco come *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, farsa messa in scena per la prima volta nel 1827⁸⁸. Il libretto di questo atto unico è stato scritto dallo stesso compositore su ispirazione di due commedie di Antonio Simone Sografi, ottenendo da subito un successo notevole. Solo quattro anni più tardi Donizetti estende la propria versione a due atti, nei quali non si assiste soltanto ai

⁸⁵ M. Mila, *Don Pasquale, che «beffa»*, “La Stampa”, 20 febbraio 1988.

⁸⁶ Il cast dell'edizione andata in scena al Grand Théâtre di Ginevra, diretta sempre da Bruno Campanella, subisce alcune variazioni, tra cui Gabriel Bacquier nel ruolo di Don Pasquale, Frank Lopardo nel ruolo di Ernesto, Ruth Ann Swenson nel ruolo di Norina.

⁸⁷ A. Jacquier, «*Don Pasquale*» *scintillant*, “La Suisse”, 1 aprile 1988.

⁸⁸ Si tratta di un'opera che, per tematica, dimostra notevoli affinità con un componimento di Francesco Gnecco intitolato *Le prove di un'opera seria* messo in scena da Gregoretti nell'ottobre del 1986 al Teatro Tenda di Pisa. Siamo di fronte a un'opera buffa tardo settecentesca che, nel riprendere l'espedito meta teatrale, vuole parodiare il comportamento di una compagnia di attori alle prese con l'allestimento dell'opera *Gli Orazi e i Curiazi* di Domenico Cimarosa. Come intuibile, le “prove” in questione finiranno presto in rissa a causa delle reciproche invidie e rivalità. Per un maggiore approfondimento si rimanda a M. Zurletti, *Quella visita indiscreta agli “Orazi” di Cimarosa*, “La Repubblica”, 25 ottobre 1986.

litigi dei cantanti, ma anche alle prove dell'opera che costoro dovrebbero rappresentare. Nel contesto del Teatro La Fenice, Gregoretti mette in scena questa seconda variante revisionata nell'edizione critica di Paolo Pinamonti. La scelta di questo allestimento, infatti, è per il regista – come chiarisce anche nelle note di sala – una sorta di piccola vendetta nei confronti di tutte «le preziose e i preziosi ridicoli che lo hanno fatto tribolare»⁸⁹, con particolare riferimento a un contenzioso sorto con un'attrice per via di un nome in locandina fatto stampare al secondo posto anziché al primo. In altre parole, l'allestimento è l'occasione per parodiare e ironizzare su tutti quegli episodi vissuti nella sua carriera derivanti dalla nevrosi da protagonismo che serpeggia dietro e davanti le quinte teatrali.

I protagonisti dell'opera in questione sono infatti i componenti di una compagnia lirica nella quale ciascuno cerca di beffare l'altro, dando luogo a bisticci e ripicche personali. Siamo di fronte, ancora una volta, a una rappresentazione che sfrutta il meccanismo meta-teatrale, all'interno del quale Donizetti sviluppa un'acuta parodia dei capricci, delle invidie, delle beghe, delle pretese dei cantanti del tempo, quale espressione delle miserie materiali e morali dell'eterno baraccone teatrale. La compagnia di attori in questione è riunita per allestire un'opera seria, ma per via dei vari battibecchi la messa in scena non si farà⁹⁰.

Gregoretti, traendo ispirazione dal cognome di uno dei personaggi principali, Agata Scannagalli, mamma della seconda donna, decide di trasformare i personaggi dell'opera, almeno nel primo atto, in veri esemplari da pollaio. Ecco quindi che la primadonna è un'oca, il poeta un tacchino, il musicista una cornacchia, l'impresario un rapace, e il tenore un pavone che fa ruota al momento dell'acuto decisivo. Spiega il regista: «Il pollaio mi è sembrato una trasposizione metaforica molto appropriata. Tutti i graffi, le beccate, le liti, i conflitti, le vanità le ripicche, le esasperazioni dei cantanti, del poeta, dell'impresario, potevano essere visti come un combattimento di gallinacci nel chiuso di un pollaio»⁹¹. Questa idea evidentemente richiede un intenso lavoro di allestimento che si concentra soprattutto sui costumi disegnati da Ivan Stefanutti.

⁸⁹ D. Carafoli, *C'è un gorgheggio nel pollaio. Donizetti velenoso a Venezia*, "Il Giornale", 18 giugno 1988.

⁹⁰ C. Galla, *Un Donizetti a ritmi spietatamente satirici*, "L'Arena", 18 giugno 1988.

⁹¹ S. Cappelletto, «Bello questo Donizetti lo metto in un pollaio», "La Stampa", 16 giugno 1988.

All'interno della vicenda che si snoda tra satira e comicità, un ruolo principale è riservato proprio a Mamma Agata, donna che con insolente invadenza s'intromette nelle questioni della compagnia per far valere i meriti della figlia. Per questo personaggio Donizetti prevede la voce di un baritono, con fughe anche nel falsetto buffo. Nell'edizione di Gregoretti Mamma Agata è affidata a Leo Nucci, mattatore *en travesti* e protagonista di divertenti numeri vocali.

Nel secondo atto, invece, si fanno le prove generali e i vari personaggi sono tornati ai loro abiti reali, ottocenteschi, senza perdere però la caratterizzazione sottolineata con l'ausilio dell'ornitologia. Il gusto irriverente del regista è quanto mai concreto nella scena delle audizioni, quando Mamma Agata tenta di sostituire il tenore che nel frattempo se ne è andato, compiendo però una serie di strafalcioni e dando tutta la colpa al suggeritore presente in scena impersonato da Gregoretti stesso⁹².

L'ironia gregoretiana che pervade l'allestimento di questa rappresentazione fa sì che la vicenda si snodi con accenti spiritosi e connotazioni surreali, attraverso un velo di finzione allegorica che serve per svelare il disordine morale che abita non solo questa farsa, ma all'interno del controverso mondo teatrale. Alla luce di ciò la regia di Gregoretti è «più feroce che divertita ma perfettamente a segno nel ritmo serrato dell'azione scenica, nel buon equilibrio tra le parti recitate e parti cantate, nel gioco vorticoso dei cambi di scena, nella parodistica rappresentazione del “teatro nel teatro”»⁹³

Altro dato curioso di quest'opera è la partecipazione di Simona Marchini, nota telefonista di Renzo Arbore, e conduttrice di *Pronto è le Rai?* nel ruolo della prima donna. Il coinvolgimento di una donna dello spettacolo, non proveniente dunque dal mondo della lirica – scelta che sottolinea nuovamente il carattere anticonformista di Gregoretti – sarà oggetto di numerose critiche⁹⁴. Il suo ruolo, per

⁹² C. Galla, *Un Donizetti a ritmi spietatamente satirici*, op. cit.

⁹³ D. Carafoli, *C'è un gorgheggio nel pollaio. Donizetti velenoso a Venezia*, op. cit.

⁹⁴ Commenta lapidariamente Renzo Allegri su “Gente”: «la Marchini, abituata ad esibirsi davanti alle telecamere, dove il gioco dei primi piani valorizza la mimica a scapito dell'espressività della parola, sul palcoscenico di un grande teatro è risultata inesistente», R. Allegri, *Un Donizetti tradito alla Fenice di Venezia*, “Gente”, 30 giugno 1988, p. 22. Tuttavia occorre far presente che l'interesse di Simona Marchini per la lirica è poi continuato negli anni, come attestano alcune sue regie curate negli anni Duemila de *La cenerentola* di Gioachino Rossini e de *L'amico Fritz* di Pietro Mascagni. Non si può dunque escludere che tale interesse non derivi da questa esperienza, concretizzatasi grazie all'invito di Gregoretti.

altro, è sdoppiato con la controfigura di Adriana Anelli, incaricata di sostenere le parti più difficili.

Rimanendo al tema dell'opera buffa in questa lunga stagione di confronti con i grandi compositori italiani del melodramma, non mancano ulteriori contatti con Rossini, il compositore con cui Gregoretti sembra avere una maggiore affinità. Nel corso degli anni Ottanta, il regista affronta un altro caposaldo del repertorio rossiniano come *Il barbiere di Siviglia*, opera composta nel 1816 e ispirata alla commedia omonima di Pierre Beaumarchais. Gregoretti allestisce l'opera in due occasioni, una prima nel settembre 1983 al Teatro Caio Melisso di Spoleto, con la compagnia dei giovanissimi talenti del Teatro Lirico Sperimentale, e una seconda nel novembre 1986 al Teatro Comunale di Rovigo, dando vita a due regie completamente differenti.

La prima versione, concepita in un ambiente accademico (Spoleto è un centro di avviamento all'opera), è preparata con molta sobrietà, attraverso pochi elementi scenici che hanno il merito di aiutare i giovani interpreti a familiarizzare con il meccanismo teatrale e acquisire le regole inderogabili della rappresentazione. Si tratta di un confronto stimolante anche per il regista in quanto la sua vocazione all'umorismo – se si pensa alla recente prova televisiva con *Straparole* – trova nei giovani una rispondenza immediata. In questo caso l'idea di Gregoretti, essenziale nella sua lucidità, si basa sulla presenza di un telone bianco da proiezione, sul quale viene mostrata qualche diapositiva, accompagnata da giusti effetti di luce e poche suppellettili dipinte. Sul telo, ad esempio, si vede comparire un sole quando è l'alba, oppure sbucare un cuore quando il tenore intona la serenata. Figaro giunge a bottega con un carretto dal quale trae montanti e pupazzi per allestire un teatrino di marionette che serve a intrattenere un gruppo di ragazzini. Sono gli stessi che assistono alla costruzione di un teatro più grande al cui interno i cantanti vengono impegnati nel concertato. Durante il temporale ecco il marchio di fabbrica del regista: sotto l'incedere delle saette simulate con colpi di timpano, si fa cadere volutamente il telone per mostrare al pubblico il retro della scena. Entrano quindi dalla porta di fondo i personaggi dell'opera vestiti in jeans e giacche a vento per risolvere la situazione e con loro entra il coro capeggiato da un direttore che dà gli attacchi. Ancora una volta Gregoretti ci tiene a svelare la macchina teatrale,

all'interno di una rappresentazione che sembra interamente sfiorata dalla dimensione ludica⁹⁵.

L'edizione del 1986 va invece in scena a Rovigo, con la direzione di una vecchia gloria locale come Paolo Rigolin, alla guida dell'Orchestra Filarmonica Veneta. Qui Rosina è interpretata da Maria Luisa Garbato, Figaro da Antonio Salvadori, Don Bartolo da Alfredo Mariotti, Almaviva da Renzo Casellato, Don Basilio da Carlo De Bortoli. Questo cast di attori partecipa alla realizzazione di un allestimento del tutto nuovo, con trovate in linea con il gusto provocatorio del regista. La prima, e più vistosa, consiste nel traslare la situazione all'interno di un circo equestre. Questa idea muove dalla personale convinzione di Gregoretti sull'arte musicale di Rossini, e in particolare sul sospetto che il compositore pesarese vivesse le parentesi dei recitativi come «delle fastidiose inevitabili concessioni alla commedia convenzionale che lo costringevano a sospendere per un certo tempo gli esplosivi giuochi musicali delle cavatine, dei duetti, dei concertati»⁹⁶. In particolare Gregoretti espone la propria opinione, «forse sbagliata, ma fermissima», sul Rossini buffo, e cioè «di un grande clown, il più grande clown musicale di tutti i tempi che freme dalla voglia di andare in pista ma è costretto, tra un pazzo numero e l'altro, a raccontare anche una storia credibile, plausibile, indispensabile, logica, sensata, di cui gli importa ben poco»⁹⁷.

La storia dell'opera, come noto, si svolge nella piazza della città di Siviglia e nella casa di Don Bartolo, dotata di un balcone praticabile. Gregoretti abolisce l'allestimento tradizionale per proporre una consistente rivisitazione ambientale. Viene costruito un grande baraccone dove Don Bartolo è il proprietario, Rosina è rinchiusa in una sorta di roulotte, e Figaro, factotum della vicenda, altri non è che il domatore, un *deus ex machina* che nel gran finale farà salire i cantanti sui piedistalli delle fiere a colpi di frusta. Questo marchingegno scenico, concepito con la collaborazione dello scenografo e costumista Gabbris Ferrari, si apre e si chiude a fisarmonica a seconda delle esigenze, con un gioco di strutture mobili e quinte scorrevoli. Nei momenti di grande enfasi musicale esso si spalanca completamente,

⁹⁵ Cfr. M. Zurletti, *Nel palco c'è Rosina, sulla scena Figaro*, "La Repubblica", ottobre 1983.

⁹⁶ U. Gregoretti, *Figaro nel circo di Siviglia*, "Giornale della Musica", n. 11, novembre 1986, p. 26.

⁹⁷ Ibidem.

aprendo la pista del circo dove si muovono i cantanti e i mimi che, travestiti da belve feroci, danno vita a piccoli numeri circensi e a coreografie clownesche⁹⁸.

Gregoretti, sia pur nel segno di una regia antitradizionale, intende concepire un allestimento totalmente fedele allo spirito del testo musicale, secondo un principio molto chiaro: «in Rossini l'assurdo musicale è trasformato in poesia, quindi un regista deve cercare un assurdo scenico che richiami quell'assurdo musicale; deve cercare ambientazioni non forzatamente o tradizionalmente realistiche, ma più aderenti alla struttura dell'opera»⁹⁹.

8.e Stagioni liriche all'insegna della novità: tra opere rare e compositori stranieri

La considerazione da parte di teatri ed enti lirici, anche stranieri, nei confronti dell'attività registica di Gregoretti è via via crescente, come dimostra l'invito a prendere parte, il 14 e il 15 aprile 1984, al Simposio organizzato dall'Opéra Bastille di Parigi per il progetto di realizzazione – mai portato a termine – della Salle modulabe¹⁰⁰. Tale considerazione trova la sua piena conferma in una serie di incarichi ricevuti intorno alla metà degli anni Ottanta per allestire opere tratte dal repertorio lirico internazionale. È interessante rilevare che tali proposte riguardano composizioni per lo più sconosciute al grande pubblico, e che per questa ragione suscitano grande interesse tra gli esperti del settore. Tutte queste nomine, evidentemente, sono indicative per comprendere il tipo di fiducia che viene riservata a Gregoretti, e alle sue originali e ricercate regie dalle più varie istituzioni teatrali.

Secondo questa prospettiva merita attenzione la curiosa operazione di *Tre storie in una stanza*, promossa dall'Ente Teatro La Fenice e messa in scena al Teatro Malibran di Venezia nell'aprile del 1985. Sotto questo titolo vengono riuniti tre

⁹⁸ In merito si vedano A. Foletto, *Figaro entra nel circo*, "La Repubblica" 30 novembre 1986; M. Messinis, *Un figaro circense tinto di fantasia*, "Il Gazzettino", 30 novembre 1986; M. Pasi, *Figaro domatore nel circo di Gregoretti*, "Corriere della Sera", 30 novembre 1986.

⁹⁹ *Sarà un Barbiere del tutto nuovo*, "Il Gazzettino", ed. Rovigo, 26 novembre 1986.

¹⁰⁰ L'invito nasce con tutta probabilità su iniziativa di Massimo Bogianckino che, assieme a Pierre Boulez, è incaricato di presiedere il convegno. In Appendice 1, Tab.12 è possibile visionare la lettera ufficiale di convocazione.

brevi componimenti di un solo atto: *La bella Galatea* di Franz von Suppé, *Le portrait de Manon* di Jules Massenet e *Il segreto di Susanna* di Ermanno Wolf-Ferrari. Le prime due, in particolare, rappresentano autentiche rarità per cultori. L'opera di Suppé si rifà al mito di Pigmalione innamorato della statua di Galatea appena scolpita, che prende vita rivelandosi piena di pretese e impertinente, per poi tornare a essere pietrificata grazie all'intervento di Zeus; Massenet recupera i materiali della sua *Manon*, affrontando la vicenda di Des Grieux dieci anni dopo, il quale scampato ai pericoli del deserto americano, rivive attraverso un ritratto dell'amata e sotto lo stimolo di una coppia di giovani amanti, il suo amore giovanile; Wolf-Ferrari – l'unico italiano della triade – compone l'opera sulla vicenda di una immotivata gelosia: il vizio taciuto da Susanna al marito non è un amante, come egli crede, ma la dipendenza dal fumo delle sigarette¹⁰¹.

Tutte e tre le opere, realizzate in un arco temporale di poco inferiore al mezzo secolo, risentono ovviamente di stili e influenze differenti, ma sono accomunate, oltre che da una agile e sciolta strumentazione, anche dall'ambientazione sviluppata in un unico interno, come si capisce dal titolo dell'evento. Questa coincidenza ambientale ha indotto la regia a concepire un allestimento che collocasse i tre componimenti all'interno di uno spazio unitario, superando le difficoltà poste dai contesti di riferimento. Un luogo, quindi, all'interno del quale può essere simulata l'azione scenica di una Grecia classica, del Settecento francese e del Piemonte primonovecentesco¹⁰².

Da questa esigenza Gregoretti, affiancato dallo scenografo e costumista Antonio Fiorentino, ispirandosi all'idea dell'atelier di scultore di Pigmalione e sfruttando la presenza del ritratto di Manon, immagina, seguendo anche la sua vocazione di autore cinematografico, di individuare quale comune denominatore delle vicende una cornice narrativa precostituita da una sorta di studio fotografico "alla Nadar", il noto pioniere parigino della fotografia vicino agli impressionisti, dove si immagina che i componimenti vengano rappresentati nelle rispettive date di composizione, ovvero 1865, 1894 e 1909, con la sola variazione del tipo di

¹⁰¹ R. de Pieri, *Tre donne allo specchio dall'Olimpo a Parigi*, "Il Giornale", 15 aprile 1985.

¹⁰² S. Ferrio, *Gregoretti, tre operine sul filo del fotoromanzo*, "Il Giornale di Vicenza", 18 aprile 1985.

illuminazione e del modello dell'apparecchio fotografico¹⁰³. Vengono inseriti anche molti materiali d'arredo che completano l'ambiente sullo sfondo, sul quale spesso la regia interviene "a vista". Nella finzione dei fondali dipinti del piccolo palcoscenico del Malibran, si sovrappone un'altra finzione che è quella degli inservienti di scena che, a seconda dell'opera, subentrano e mutano l'arredamento. Le tre piccole partiture vivono quindi grazie a un viavai di tecnici, di trucchi esibiti, di cangianti ambientazioni d'epoca, collocate all'interno di una scena fissa che prevede una scala metallica a chiocciola, un ballatoio, un'ampia vetrata, e due vecchie macchine fotografiche messe ai lati del proscenio¹⁰⁴.

L'idea del fotografo che scatta delle istantanee alle varie rappresentazioni allude in modo piuttosto evidente alla dimensione del fotoromanzo, un genere che, oltre ad essere particolarmente conosciuto da Gregoretti in virtù della sua esperienza televisiva, si presta nemmeno troppo forzatamente alla materia delle varie vicende narrate. Il lavoro del regista, dunque, si muove in direzione di questi dettagli, solleticando anche la materia ironica contenuta nei testi. Un'idea che appare riuscita agli occhi della critica, che giudica Gregoretti «maestro di ammiccamenti di costume, di tenerezze amare velate dal sorriso, e ha il gusto straordinario dell'immagine cui si lega, con leggerezza, la recitazione; e che riesce a inventare uno studio finto ricco di elementi più finti che mai, con la complicità di uno scenografo e costumista di talento e di idee precise, Antonio Fiorentino»¹⁰⁵

La direzione dell'orchestra incaricata di eseguire le tre opere è affidata a Tiziano Severini, con l'avvicinarsi di tre cast differenti: in *La bella Galatea* recitano Ernesto Palacio, Franco Boscolo, Carlo Gaifa e Rosetta Pizzo, in *Le portrait de Manon*, Franco Sioli e Pietro Bettazzo, Gloria Banditelli e Marina Bolgan, ne *Il segreto di Susanna* Angelo Romero e Margherita Guglielmi, con Gian Campi nella parte del mimo.

Nel maggio 1986 Gregoretti è di nuovo al Teatro Regio di Torino per allestire *Il gallo d'oro* di Nikolaj Rimskij-Korsakov, un'opera, all'epoca, semisconosciuta per il grande pubblico italiano. In ambito operistico Rimskij-Korsakov è soprattutto noto per la sua capacità di strumentatore, come attesta il lavoro svolto sulle partiture

¹⁰³ Cfr. M. Zurletti, *Tre piccole storie in una sola stanza*, "La Repubblica", 16 aprile 1985;

¹⁰⁴ R. Tedeschi, *Tre storie in una stanza*, "L'Unità", 16 aprile 1985.

¹⁰⁵ L. Arruga, *Piccole grandi operine, un lieve gioco*, "Il Giorno", 15 aprile 1985.

di Modest Musorgskij quindici anni dopo la sua morte: completò la *Chovanščina* ed elaborò una nuova versione – quella rappresentata in Italia per la prima volta nel 1909 – del *Boris Godunov*. Nella sua opera *Il gallo d'oro* il compositore crea un panorama musicale inconfondibilmente russo, dove rifiuta lo schema romantico tradizionale in favore di soluzioni decisamente avverse ai più elementari principi di armonia¹⁰⁶.

La storia è ricavata da una fiaba di Aleksandr Puskin del 1834 e racconta la vicenda dello zar Dodòn, pigro e opulento sovrano che vuole regnare senza far nulla, lasciando il controllo al piccolo gallo magico consegnatogli da un astrologo. Quando scoppia la guerra, Dodòn procede per incontrare il nemico, ma nella sua avanzata incontra la regina Scemakan, che gli concede la mano di sposa. Rientrato trionfante in patria, Dodòn è atteso dall'astrologo, il quale gli domanda come ricompensa per i suoi servigi la mano della regina. A questo punto lo zar furioso lo uccide e il galletto magico, a sua volta, uccide lo zar. La regina è ormai scomparsa, lasciando il posto al redivivo astrologo che nell'epilogo finale avverte il pubblico che la vicenda è solo una mera illusione.

In questa edizione Gregoretti ha modo di lavorare alla traduzione elaborata da Fedele D'Amico con la collaborazione di Giovanni Buttafava, molto precisa nel ricalcare il cantato originario dal punto di vista ritmico¹⁰⁷. La direzione dell'orchestra è affidata a Will Humburg, giovane direttore che il regista invita per un cameo in *Maggio musicale*, mentre gli interpreti coinvolti sono Luciana Serra nel ruolo della regina di Scemakan, Paolo Washington nel Dòdon, Sergio Bertocchi nell'astrologo, e Silvia Baleani nel gallo d'oro.

Come si è intuito dalla breve trama delineata, il teatro musicale russo, differentemente dal melodramma italiano – che tendenzialmente predilige una caratterizzazione dei tipi umani e dei loro sentimenti – alimenta attraverso i testi d'ispirazione fiabesca uno dei vari filoni dell'opera nazionale. *Il gallo d'oro* ne è una palese dimostrazione. Ma la cosa ancor più interessante di tale opera è la tagliente critica al regime zarista che sviluppa in sottofondo, i cui accenti più

¹⁰⁶ Su Rimsky-Korsakov si rimanda a M. Frolova-Walker, *Rimsky-Korsakov and his world*, Princeton, Princeton University Press, 2018.

¹⁰⁷ L. Arruga, *Giocando con Rimskij-Korsakov*, "Il Giorno", 29 maggio 1986.

evidenti si rintracciano nella descrizione del grottesco Dòdon¹⁰⁸. Inoltre, in quest'opera, si avverte la profonda affinità per la materia fantastico-orientale, riassunta nella figura della regina Scemakan. Tutti questi aspetti interessano e stimolano la sensibilità artistica di Rimskij-Korsakov, già autore di opere, anche di stampo sinfonico, che sembrano risentire inequivocabilmente di tali influenze¹⁰⁹. Il compositore russo si trova a suo agio nella descrizione musicale di questa storiella, elaborando una partitura che è considerata assai rappresentativa nella definizione del realismo comico con cui è descritta la corte del re, contornato da vili cortigiani¹¹⁰. La musica si sviluppa in perfetta sintesi con elementi del mondo fiabesco per cui verità e finzione sono inestricabilmente connessi: si pensi alla figura dell'astrologo, enigmatico manipolatore della vicenda che annuncia la finzione della storiella nel prologo e ne svela la soluzione alla fine. È un affresco musicale fatto di rimandi e illusioni che portano i personaggi a compiere una transitoria trasformazione in esseri capaci di sentimenti, dunque "veri"¹¹¹.

La regia di Gregoretti, scartando la satira politica e ogni riferimento alla situazione russa dell'epoca, trova la sua esplicazione nell'ambientazione tutta fiabesca, dal gusto orientale nelle scene e nei costumi curati da Guglielminetti, inseriti all'interno di un meccanismo scenico che sfrutta, attraverso due piattaforme girevoli e altri ingegnosi meccanismi, tutto lo spazio a disposizione. La fiaba è situata all'interno di uno spiritoso teatro di burattini, pieno di sorprese e di colori. È un teatrino di cartone dipinto, che ruota su sé stesso, si apre e si chiude, svelando travestimenti e altre parodie¹¹².

Proseguendo il percorso delineato nel segno di alcune novità provenienti dal repertorio straniero, nell'aprile 1987 Gregoretti è chiamato dal Teatro Comunale di Genova a compiere una nuova operazione di regia riguardante l'abbinamento di due componimenti semisconosciuti del repertorio slavo¹¹³. Il riferimento è a *Il*

¹⁰⁸ Le implicazioni politiche di quest'opera, l'ultima del compositore, sono molto importanti. A seguito della sua composizione Rimsky-Korsakov viene licenziato dal conservatorio di San Pietroburgo ed è costretto ad accettare la mano pesante della censura.

¹⁰⁹ Il riferimento è all'Op. 35 dal titolo *Sherazade* liberamente ispirata al mito de *Le mille e una notte*

¹¹⁰ Vedi M. Mila, *Da Rimskij una bomba in forma di sorriso*, "La Stampa", 29 maggio 1986.

¹¹¹ Cfr. G. Pugliaro, *Nella fiaba da 1001 notte*, "Stampa Sera", 28 maggio 1987.

¹¹² R. Tedeschi, *Quel gallo è un gran maestro*, "L'Unità", 29 maggio 1986.

¹¹³ F. Pulcini, *Sogni e bisogni del signor Brougek*, "L'Unità", 25 aprile 1987.

matrimonio, opera incompiuta di Modest Musorgskij tratta da Gogol, e *Il viaggio del signor Brouček sulla luna* di Leóš Janáček, nelle rispettive traduzioni italiane di Luciano Alberti e di Franco Pulcini. Si tratta di una proposta che non raggiunge casualmente Gregoretti, ma che premia il suo impegno nei confronti di un repertorio quasi del tutto inedito. Come si è visto, quando il regista è chiamato ad affrontare testi per lo più ignoti al grande pubblico preferisce evitare la strada della rilettura radicale – ritenuta più adatta per opere che invece abitano nell’immaginario collettivo – per mantenere con essi un rapporto di stretta osservanza, pur prevedendo, laddove possibile, l’inserimento di qualche licenza registica secondo il suo stile¹¹⁴.

Nel caso de *Il matrimonio*, ad esempio, l’autore pensa di inserire alle spalle della scena un grande schermo vistosamente anacronistico, sospeso in aria, dove viene proiettata la meccanica dei martelletti di un pianoforte, l’unico strumento utilizzato in questa rappresentazione. Musorgskij, infatti, non riuscì a completare il suo componimento poiché risucchiato dalle urgenze compositive del *Boris Godunov*. La vicenda, limitata ad un unico atto, narra delle peripezie di Podkolësin, un ozioso scapolo che cerca moglie e non riesce a trovarla nonostante l’interessamento di un’organizzatrice di matrimoni e del suo amico Kočkarëv. Il compositore Aleksandr Borodin, membro del celebre gruppo dei cinque, si esprime a proposito de *Il matrimonio* in tal modo: «il lavoro è straordinariamente bizzarro e paradossale, pieno di innovazione e a tratti di umorismo ma nell’insieme è *une chose manquée*, quasi impossibile da eseguire»¹¹⁵. Gli effetti di questa totale assenza di strumentazione sono ben descritti anche da Franco Pulcini, traduttore della seconda opera in programma: «nel *Matrimonio* il recitativo ininterrotto e i lampi della modernità armonica affascinano oggi gli specialisti e i curiosi, ma deludono il pubblico a cui l’esecuzione con l’accompagnamento del solo pianoforte e l’incompletezza della vicenda danno un’urtante sensazione di turlupinatura»¹¹⁶. Ciononostante il regista riesce a conferire all’allestimento un senso che è chiaro non solo al pubblico presente, ma anche ad un critico particolarmente severo come Massimo Mila, che appunto commenta: «La regia saggissima di Gregoretti, ha

¹¹⁴ S. Zanovello, *Gregoretti promette: sorprese non scandali*, “Il Secolo XIX”, 19 aprile 1987.

¹¹⁵ A. Foletto, *Bizzaria e paradosso in queste due operine*, “La Repubblica”, 24 aprile 1987.

¹¹⁶ F. Pulcini, *Sogni e bisogni del signor Brougek*, op. cit.

mostrato come anche in Italiano, nell'accorta traduzione di Luciano Alberti, questo esperimento di Musorgskij, di musicare il testo di Gogol senza mutare una virgola, possa consentire la piena percepibilità del testo»¹¹⁷.

L'opera di Janáček, integralmente compiuta, è invece il primo capitolo della cosiddetta "dilogia grottesca" incentrata sul personaggio di Brouček¹¹⁸ e presenta anch'essa elementi bizzarri e paradossali, con elementi satirici, ma anche apertamente comici. Rappresentata in questa occasione per la prima volta in italiano, l'opera racconta la storia di Brouček, un trasandato ubriacone che sotto effetto dei fumi dell'alcol immagina di finire sulla luna. Nello stordimento generale immagina i personaggi che egli incontra in osteria come poeti che vivono annusando i fiori. Prima del suo "ritorno" sulla terra, cioè prima che si esauriscano gli effetti della sua ubriacatura, il rozzo Brouček susciterà un grande scandalo nel mondo idilliaco dei seleniti mangiando in loro presenza una grande salsiccia.

In questo componimento, Janáček ha cercato di rappresentare una doppia parodia dell'ambiente praghese. Da un lato, c'è la rappresentazione della rozzezza terrena dei personaggi da osteria, e dall'altro, viene messo in ridicolo il preziosismo spirituale degli artisti affetti da un eccessivo amore per la bellezza e un decadentismo esagerato. Il realismo di questo testo offre al compositore l'occasione di allestire un «trattamento musicale brillante, puntualmente agganciato a una scrittura vocale che riproduce diversi "toni" di parlata. L'orchestra molto ricca passa dall'ammicco alla citazione, dalla sottolineatura languida all'onnipresente ritmo di valzer che spunta un po' dovunque e finisce per tingere nostalgicamente l'opera»¹¹⁹

L'allestimento è curato da Guglielminetti che si limita a disegnare una Praga verosimigliante, cui fa da contraltare una luna altrettanto improbabile, fantastica, che gioca sulle tonalità del bianco e nero. È lo stesso Gregoretti a fornirci la sua chiave di lettura: «Ho colto dei climi, degli umorismi molto tipici dell'Europa medio orientale, piuttosto che della Mitteleuropa. Ci sono elementi di allucinazione

¹¹⁷ M. Mila, *Janáček il cosmicomico in trasferta sulla Luna*, "La Stampa", 24 aprile 1987.

¹¹⁸ Il riferimento è al *Viaggio del signor Broucek nel XV secolo*, seconda opera del dittico dedicato a questo grottesco personaggio.

¹¹⁹ A. Foletto, *Bizzaria e paradosso in queste due operine*, op. cit.

tipicamente slavi, e un surrealismo ironico, grottesco che mi ricordano, ad esempio, il nostro Savinio»¹²⁰.

L'esecuzione de *Il Matrimonio* vede al pianoforte Riccardo Marsano e in scena Mario Basiola, Michele Molese, Fedora Barbieri e Giancarlo Boldrini. Ne *Il viaggio del signor Broucek sulla luna*, animato da un organico orchestrale guidato dalla mano esperta di Gianluigi Gelmetti, partecipano per le voci femminili Tiziana Tramonti e Patrizia Dordi, e per le voci maschili Paolo Washington, Maurizio Comencini, Roberto Servile.

Tra gli altri singolari allestimenti realizzati da Gregoretti nel segno della novità occorre rievocare il coinvolgimento, nel giugno 1987, nella XII edizione del Cantiere d'Arte di Montepulciano, dedicata ai «Sogni di mezza estate», dove cura la regia di *Pepito*, un'operetta in atto unico di Jacques Offenbach, su libretto di Leon Battu e Jules Moineux. Questo componimento fa parte di quel vasto numero di operette – circa cento – di durata inferiore all'ora, che Offenbach scrisse per il suo teatro de Le bouffes-parisiennes. La scelta di recuperare un genere lirico considerato minore, nasce anche col fine di rivalutare una forma musicale che difficilmente potrebbe trovare posto nei cartelloni dei grandi enti lirici. Ancora una volta, dunque, Gregoretti mette in scena un testo sostanzialmente inedito, qui presentato nel singolare *pastiche* dialettale di Vincenzo De Vivo, autore di una traduzione molto apprezzata dal regista: «L'ho trovata fedelissima e questo è il massimo complimento che si possa rivolgere ad una traduzione ritmica e, nello spirito, e negli accenti musicali, alla versione originale in tedesco e poi in francese dei librettisti di Offenbach. Non è facile tradurre in italiano un'opera scritta in altra lingua ottenendo un risultato musicalmente ineccepibile e anche letteralmente felice»¹²¹.

Si tratta di una composizione di difficile classificazione, come spiega lo stesso regista: «C'è in *Pepito* il melodramma, l'opera buffa, la commedia dell'arte, il cabaret. Soprattutto si tratta di una macchinetta di teatro musicale che funziona a meraviglia. E per il grosso pubblico potrebbe essere una specie di Garinei e Giovannini al cubo»¹²². In effetti quest'ultimo riferimento di Gregoretti appare

¹²⁰ d. a. m., *Ugo Gregoretti l'ha visto così*, "Giornale della Musica", n. 4, aprile 1987, p. 32.

¹²¹ I. Ciurnelli, *Gregoretti apre con un bel «Pepito»*, "La Nazione", ed. Siena, 31 luglio 1987.

¹²² G. Massari, *Pepito brinda col vino buono*, "Il Giornale Nuovo", 2 agosto 1987.

pertinente, soprattutto se si pensa che tale opera ha saputo ben tollerare un sostanziale rifacimento musicale: attraverso la ricostruzione scrupolosa e filologica di Giovanni Piazza, direttore e maestro concertatore della serata, viene allestito un adattamento per piccola orchestra, con la riscrittura di alcune parti per strumenti anomali per il genere, come la fisarmonica, la chitarra, le percussioni, insieme a tre archi e legni, con l'idea miscelare i toni del teatro popolare dal gusto tipicamente francese con quelli eleganti del suono offenbachiano.

La divertente vicenda, che rappresenta una specie di parodia del barbiere rossiniano, si svolge nel paesetto basco di Elizondo diviso tra due locande, quella di Manuelita e quella di Vertigo. Manuelita canta il suo amore per Pepito, una sorta di factotum che però non si vede mai sulla scena perché è in guerra da tre anni e non è mai ritornato. Manuelita resiste alla corte dei suoi spasimanti, fra i quali c'è anche l'oste Vertigo, fin quando non scopre che il suo amato si è dato ad altre nozze. A questo punto si concederà a Miguel, vecchio amico d'infanzia di Pepito.

Tenute in considerazione le tipicità della location, Gregoretti pensa di trasportare la rappresentazione in un ambiente esterno, sfruttando il cortile di Palazzo Ricci, dove ha allestito, in collaborazione con lo scenografo Luigi de' Navasquez, una messa in scena agile, semplice e adatta all'immediatezza della musica, con scene scarne che sfruttano anche la cornice scenografica del luogo, in particolare le finestre in stile rinascimentale che svolgono una precisa funzione¹²³. La regia affronta soluzioni originali e stravaganti, come nella scena in cui Vertigo, circondato da bottiglie di Rosso di Montepulciano e in preda ai fumi dell'alcol, appare diviso tra la malinconia per la delusione d'amore e la felicità a cui l'ha condotto la grande ingurgitata di buon vino. In questa operazione l'operetta felicemente mette in atto una contaminazione tra il teatro da strada e il *café-chantant*, con i tre cantanti interpretati da Antonella Trovarelli nella parte di Manuelita, Filippi Piccolo in Miguel e Alfonso Antoniazzi in quella di Vertigo.

¹²³ G. Massari, *Pepito brinda col vino buono*, op. cit.

8.f Gli anni Novanta e gli ultimi allestimenti

Come si è visto, nel corso degli anni Novanta Gregoretti è al centro di numerosi impegni in ambito televisivo, ragion per cui la sua presenza nei teatri italiani inizia progressivamente a diradersi. I pochi, ma comunque significativi allestimenti che ora si vedranno rivestono comunque una loro importanza, soprattutto perché riferiscono un sensibile cambio di percezione, da parte di pubblico e di critica, del suo lavoro di regista. Attraverso le sue invenzioni e la sua lunga militanza Gregoretti, in questa nuova decade, si presenta sulle scene come una vera autorità del campo, riuscendo quindi nella non facile impresa di considerarsi perfettamente integrato in un ambiente elitario e non certo privo di barriere culturali come quello dell'opera.

Tra le esperienze di questi ultimi anni la figura di Rossini torna prepotentemente centrale. Nel maggio 1992, in occasione del bicentenario del compositore pesarese, Gregoretti viene coinvolto dall'Ente del Teatro dell'Opera di Roma per allestire, al Teatro Valle, *Adina*, ovvero *Il Califfo di Baghdad*, un'opera, all'epoca, ancora semisconosciuta. Scritta nel 1818 su commissione – sembrerebbe – del figlio dell'intendente di Polizia di Lisbona per il lusitano Real Teatro di San Carlos e rappresentata per la prima volta nel medesimo teatro soltanto otto anni dopo, *Adina* si inserisce in uno dei momenti cruciali della vita creativa di Rossini. Questo lavoro, infatti, testimonia il passaggio dal periodo cosiddetto “comico” a quello dedicato alle opere serie¹²⁴.

Adina è una farsa in un atto unico composta su libretto di Gherardo Bevilacqua Aldobrandini e rappresenta una classica “turcheria”, genere di ampio consenso tra la seconda metà del Settecento e il primo Ottocento (si pensi a *Il ratto del serraglio* di Wolfgang A. Mozart, l'*Abu Hassan* di Carlo Maria von Weber, e i rossiniani *L'italiana in Algeri* e *Il turco in Italia*)¹²⁵. La partitura, che sviluppa un'armonia decisamente meno turchesca, accompagna la vicenda buffa e sentimentale della bellissima schiava Adina, bramata dal Califfo a cui era destinata in sposa, ma salvata dal giovane Selimo. L'opera presenta pezzi totalmente nuovi, ma anche

¹²⁴ V. Morelli, *Nel serraglio del Califfo*, “Corriere della Sera”, 8 maggio 1992.

¹²⁵ L. Bellingardi, *Rossini fiabesco. Fra erotismi e strepitosi virtuosismi*, “Corriere della Sera”, 10 maggio 1992.

numerose autocitazioni, soprattutto provenienti da *Sigismondo*¹²⁶. Menzionata nelle biografie rossiniane come un dettaglio insignificante, *Adina* è stata riscoperta negli anni Sessanta dall'Accademia Chigiana, per mano dei musicologi Luigi Confalonieri e Luigi Rognoni, ed è stata assai raramente rappresentata in epoca moderna¹²⁷.

La particolarità di questa fatica rossiniana è che essa è calata solo apparentemente nelle vesti dell'opera comica. La vicenda, infatti, è attraversata da un'ambiguità di fondo, che la divide tra il registro buffo e quello patetico sentimentale. Per tale ragione rimane davvero difficile ricondurla all'interno di un genere specifico, vista la sua capacità di sfuggire e di collocarsi in quel sottile confine che separa l'argomento comico dal tragico. Fuorviante è stata anche la definizione di "farsa" applicata dal compositore stesso. Al tempo di Rossini tale termine non aveva l'accezione odierna, infatti non si applicava indistintamente ai pezzi teatrali di comicità caricaturale, "farsesca" appunto, bensì serviva per identificare le rappresentazioni comiche in un unico atto. Altri elementi, inoltre, avrebbero dovuto suggerire la diversa natura di questo componimento: la presenza del coro solitamente assente nelle opere farsesche, lo stile vocale dei due giovani amanti (soprano e tenore) e del Califfo, un "basso buffo" che presenta *in nuce* gli elementi germinali del *Maometto II*.¹²⁸

Gregoretti si appropria di tutti questi elementi tecnici e storici per imbastire un allestimento che intende proseguire la ricerca rossiniana intrapresa sia con *L'italiana in Algeri*, che con *Il barbiere di Siviglia*. Con il suo dispositivo scenico il regista vuole sottolineare, attraverso intriganti giochi di luce, il tono inquieto e cupo dell'opera, soprattutto nel finale, quando nella notte coperta da nubi piuttosto minacciose il Califfo giura la sua sanguinosa vendetta nei confronti dei due amanti. Oltre agli effetti luministici si muove, nell'allestimento di Gregoretti, anche un'altra metafora di tipo "arboreo": le piante del giardino, infatti, si muovono come veri personaggi. In particolare nell'aria «Fragolette fortunate» si vedono piante semoventi con fragoloni grossi come pompelmi, e nell'ultimo quadro, l'aria di

¹²⁶ Cfr. E. Cavallotti, *L'equivoco amoroso tra il Califfo e Adina*, "Il Tempo", 10 maggio 1992.

¹²⁷ P. Lolli, *La schiava Adina e il Califfo di Bagdad*, "Momento Sera", 9 maggio 1992.

¹²⁸ Cfr. M. Mariani, *Questa «farsa» è una cosa seria*, "Il Giorno", 10 maggio 1992.

Adina è accompagnata da due salici piangenti¹²⁹. L'idea del giardino vivente è particolarmente intonata allo spirito fantasioso, che è ben espresso anche dalle scene semplici e di effetto, realizzate da Nicola Rubertelli, così come riusciti sono i costumi disegnati da Ivan Stefanutti, il quale mescola il gusto orientale con alcune fantasie di eco salgariana in stile tigrotti di Mompracem. Come ha osservato Dino Villatico, «Gregoretti ha preso alla lettera la geometria razionalistica della scrittura teatrale e ha costruito un gioco, un divertimento di ammicchi e finzioni che riproducono visivamente il gioco e gli ammicchi della partitura»¹³⁰

Nel gennaio 1994 Gregoretti è chiamato a cimentarsi con “l'altro” celebre factotum della lirica, ovvero *Il barbiere di Siviglia* di Giovanni Paisiello, composto nel 1782 per la corte imperiale russa di Caterina II e conosciuto come il debole predecessore di Rossini. Lo stesso compositore pesarese, quando nel 1816 tornò sull'argomento, aveva avuto l'accortezza di scegliere un titolo diverso, che era appunto *Almaviva, o sia l'inutile precauzione*, proprio per schivare i pericolosi paragoni con il compositore tarantino. Al debutto l'opera di Rossini fu accolta al Teatro Argentina di Roma da tumultuose proteste, ma successivamente ottenne una clamorosa rivalutazione tanto da aver relegato la composizione di Paisiello a una mera curiosità colta. Quest'ultima, invece, può essere oggi considerata un caposaldo del teatro musicale del Settecento, per via della sua comicità gentile, spesso avvolta in quel lirismo vagamente sentimentale che fu una prerogativa dell'opera buffa napoletana negli ultimi anni della sua storia.

Gregoretti viene dunque individuato dalla produzione del Comunale di Firenze come profilo giusto per recuperare la versione che ha avuto maggiore sfortuna. Con Evelino Pidò alla direzione dell'orchestra, chiamata a esprimersi sulla partitura autografa originale, e con un cast di giovani interpreti fra i quali Alessandro Corbelli, Christine Barbaux, Luca Canonici, Giorgio Surjan, Brun de Simone, il regista concepisce il suo allestimento nella cornice del Teatro Verdi di Firenze durante la stagione che precede la rassegna del Maggio Musicale. Nella medesima edizione, la direzione artistica curiosamente prevede un confronto con il barbiere più “rinomato”, quello rossiniano, diretto dallo spagnolo Josè Carlos Plaza. Ad

¹²⁹ 298 A. Gasponi, *Rossini nel giardino vivente*, “Il Messaggero”, 10 maggio 1992.

¹³⁰ D. Villatico, *Rossini e la geometria di un bel gioco comico*, “La Repubblica”, 11 maggio 1992.

accomunare i due spettacoli è il coinvolgimento dallo stesso scenografo e costumista, il madrilenò Sigfrido Martin-Beguè, noto per la sua collaborazione con Pedro Almodovar e per le sue creazioni surreali, avanguardiste, all'LSD¹³¹.

Sul contributo dello scenografo spagnolo riferisce Gregoretti: «Con “Sig” ci siamo dati libera corda in una visione del *Barbiere* impregnata di “freudismo buffo”, giocando molto sull’insistenza del tema della chiave e della toppa»¹³². L’opera di Paisiello è infatti incentrata non tanto sul factotum Figaro, quanto su Don Bartolo e sulla sua ossessione di tenere chiusa a chiave la sua pupilla. Da qui l’idea di enfatizzare tale fissazione con rimandi che visualizzano la relazione chiave/toppa nella dimensione fallica¹³³.

Ancor più sorprendente risulta la presenza, sulla scena, di alcuni dinosauri disegnati sempre da Martin-Beguè, in un siparietto pastorale dove fra templi e pecore si affacciano anche due mostruosi lucertoloni della preistoria in stile *Jurassic park*. Il campionario di trovate gregoretiane è comunque vasto: «Basilio si porta dietro un carretto da gelataio, dentro c’è la famigerata “calunnia”, che ho deciso di concretizzare in un mostriciattolo cullato dal maestro di musica come fosse un figlio; ci saranno tarantelle danzate da bambini in discinti abiti di putto e quel maledetto temporale che se ne sta lì nell’ultimo atto non si capisce bene perché, l’ho trasformato in un incubo di Bartolo dove danzeranno forbici e lucchetti»¹³⁴. Nel complesso –osserva Francesco Maria Colombo – «Ne risultava uno spettacolo irresistibile, di lucida pazzia, gremito di soluzioni raffinate, di echi colti, di citazioni giustapposte in un’*ars combinatoria* regolata dal principio del divertimento puro: un’antifasi del “Barbiere” realizzata con spregiudicata fantasia»¹³⁵. E nel far questo Gregoretti rivela «un ritmo e una verve che i registi seriamente “trasgressivi” non sospettano neppure»¹³⁶.

Sempre nell’agosto del 1994 Gregoretti è protagonista di un allestimento ancora nel segno del compositore pesarese. In occasione del XV Rossini Opera Festival di

¹³¹ E. Romanelli, *L’Opera di Gregoretti ‘Freud e Visconti siamo tutti figli vostri’*, “Il Centro”, 24 gennaio 1994.

¹³² Ibidem.

¹³³ E. Torselli, *Figaro si sdoppia in mezzo ai rivali*, “L’Unità”, 19 gennaio 1994.

¹³⁴ F. Paloscia, *Gregoretti e i dinosauri*, “La Repubblica”, 23 gennaio 1994.

¹³⁵ F. M. Colombo, *Figaro canta a Jurassic Park*, “Corriere della Sera”, 25 gennaio 1994.

¹³⁶ Ibidem.

Pesaro, il regista, prendendo spunto dall'incipit del noto rondò patriottico di Isabella ne *L'italiana in Algeri*, realizza uno spettacolo unico nel suo genere. Con *Pensa alla patria* che, come si spiega nel sottotitolo, è una sorta di zibaldone basato su un canovaccio di brani estratti dal repertorio rossiniano, il regista mette in piedi una complessa operazione per esplorare il rapporto del compositore con la politica. L'idea nasce per recuperare e assemblare insieme i numerosi richiami sul tema disseminati nelle sue opere, come *Mosè*, *Guglielmo Tell*, *Otello*, *Tancredi*, *Il turco in Italia*, *Maometto II*, o le composizioni occasionali, come *Inno dell'indipendenza* e *Coro della guardia civica*, che per il pubblico rappresentano novità assolute. Si tratta di un rapporto particolarmente interessante, anche per la visione cangiante del musicista, passato dal servizio delle cause rivoluzionarie e quello della restaurazione.

È questo tratto della biografia di Rossini che il regista vuole mettere in evidenza, senza forzare la mano dal punto di vista ideologico, né appesantendo il discorso che, invece, rimane leggero senza essere superficiale. Gregoretti, inseguendo la sua indole di sperimentatore trasversale, allestisce un *pot-pourri* didascalico, ma non noioso, che può avvalersi del contributo prezioso del musicologo statunitense Philip Gossett, il quale ha svolto un prezioso lavoro di ricerca per l'individuazione del materiale connesso al tema, prestandosi, fra l'altro, per fare il narratore dello spettacolo¹³⁷.

Ad accompagnare lo studioso sul palco, cosa che rappresenta il vero elemento interessante della serata, intervengono otto giovani cantanti per intonare, con accompagnamento di Arnold Bosman al pianoforte, le varie arie selezionate che fanno riferimento all'Italia, alla patria, alla libertà. Il regista prevede anche l'apparizione di tre attori, che fanno rivivere alcune scene della biografia del compositore che ripercorrono il suo iter politico. Lo spettacolo, infatti, si apre con Rossini bambino alla spinetta che esegue l'*Inno repubblicano* composto dal padre Giuseppe che per tale ragione sarà arrestato dalle guardie papaline. Successivamente il palco si apre interamente ed appare Gossett che per un attimo si accomoda al pianoforte per eseguire l'aria di Isabella. Poi, con il contributo

¹³⁷ F. Chieco, *Rossini reazionario? Forse no, sentiamolo*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 14 agosto 1994.

scenografico curato da Gabbris Ferrari, inventore di un teatrino *new modern* con siparietti e pareti scorrevoli, la narrazione prosegue ripercorrendo tutti i fatti politici del catalogo rossiniano, dando vita ad una vivace carrellata di arie, rari pezzi vocali e inni cittadini, che culmina nella scena finale ambientata a Passy, dove il compositore elenca i buoni propositi politici prima di lasciar spazio all'aria de *L'esule*, una poesia musicata a Parigi che amaramente ribadisce «ma questo suol non è la patria mia», illustrando quindi il profondo legame del compositore con le proprie origini. Riferisce Angelo Foletto: «Gregoretti mette a frutto l'esperienza di regista d'opera per satireggiare sulle convenienze teatrali, ma fa leva su un ritmo narrativo tipico delle intermittenze visive degli spot e dei cartoon, sulle mutevolezze dei piani di ripresa dei servizi giornalistico-televisivi»¹³⁸.

Nel corso della seconda metà degli anni Novanta le presenze di Gregoretti nei teatri per gli allestimenti lirici iniziano a diradarsi sensibilmente. Tra le interessanti produzioni del periodo, anche se non direttamente riferibile al repertorio operistico tradizionale, va ricordata la singolare regia di *Una favola per caso*, operetta tratta da un libretto di Albertina Archibugi, con musiche di Lucio Gregoretti, figlio del regista, e Nicola Sani. Messa in scena per il Teatro Sociale di Rovigo, la storia racconta di una gita scolastica ai giardini di Bomarzo, dove due bambini, dopo essere entrati nella bocca dell'orso, si ritrovano in un mondo fatato, con il Principe Ranocchio, il Coniglio bianco di Alice, il Gatto con gli stivali, il Lupo, la strega di Marzapane, il Gatto e la Volpe, dove si radunano anche i personaggi minori delle fiabe, quelli che non hanno un ruolo principale e qui svolgono la funzione del coro. In questo peregrinare s'imbattono anche nei sette «adulti di misura non standardizzata» di Biancaneve, così definiti in una sorprendente anticipazione del contemporaneo *politically correct*. Tutti questi personaggi danno luogo ad un intreccio di fiabe dove Biancaneve viene svegliata non dal bacio del Principe Azzurro, ma dagli spari del Cacciatore, il Principe sta cercando una ragazza che ha perso una scarpina di cristallo, indossata da Biancaneve che barando finge che sia per sposarlo. I due bambini giungono fino a Lilliput, dove preparano un budino per

¹³⁸ A. Foletto, *Penso alla patria, dice Gregoretti*, "La Repubblica", 14 agosto 1994.

la Regina e scappano grazie a una scarpa di Gulliver che surfa tra le onde fino a Bomarzo, dove giungono in tempo per riprendere il pullman con i loro amici¹³⁹.

L'intreccio fiabesco è narrato dalla Archibugi con versi in rima e la musica che sostiene l'intera vicenda, composta da Gregoretti e Sani, è costituita – come ha osservato Michelangelo Zurletti – di «filastrocche infantili e parodie di musiche note, ora ostentate (*Pierino e il lupo*, *Una notte sul Montecalvo*), ora citate di passaggio (Puccini, Beethoven), ora reinventate *à la manière de*. Ma più spesso scrivono musiche del tutto nuove, come il bel tango del Lupo e l'aria della Strega Marzapane o il valzer della Matrigna»¹⁴⁰. Inoltre non mancano gli elementi di musica elettroacustica introdotti da Sani, esperto di suoni sintetizzati ed elementi elettronici, proponendo «un modo garbato per incuriosire i bambini sulla varietà dei sistemi acustici, un modo per presentare lo spazio dei suoni oltre gli strumenti tradizionali»¹⁴¹.

La regia di Gregoretti è agile e efficace, non del tutto scarna grazie ai numerosi cambi di scena carrellati e ai costumi, interamente realizzati dal Teatro Sociale. Ne emerge uno spettacolo colorato, festoso e ironico (divertente la trovata del pullman messo in movimento dai piedi dei bambini in stile *Flintstones*), non riservato esclusivamente al pubblico dei più piccoli, ma adatto anche al pubblico degli adulti, soprattutto per proseguire la riflessione sul ruolo delle favole in un mondo ormai dominato da computer e videogame.

Una delle ultime rappresentazioni allestite da Gregoretti negli anni Novanta è *L'amico Fritz* di Pietro Mascagni messa in scena al Teatro Ventidio Basso di Ascoli Piceno. Proprio ad Ascoli il compositore toscano aveva personalmente diretto l'opera nel novembre 1896 riscuotendo grande successo. Gregoretti è invitato a occuparsi della regia di questa commedia lirica di Mascagni dal consulente artistico del teatro Ada Gentile, nonché curatrice del cartellone della stagione 1997-1998. *L'amico Fritz* è una composizione molto diversa dalla più famosa *Cavalleria rusticana*, opera a cui Mascagni deve la propria consacrazione. Il tono verista, dalle tinte cupe e drammatiche, lascia ora spazio alla vena romantica del compositore, che crea un'atmosfera bucolica che fa da sfondo alla storia d'amore che si conclude

¹³⁹ M. Zurletti, *Vola la fantasia tra rane, orchidee e principi azzurri*, "La Repubblica", 19 gennaio 1997.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Ibidem.

felicamente tra Fritz, un impenitente scapolo, e Suzel, la figlia del fattore. Nell'allestimento ascolano, i due protagonisti sono stati interpretati da Pietro Ballo, e Svetla Vassileva.

La regia di Gregoretti si distingue per rendere appieno la caratterizzazione rurale che fa da sfondo alla vicenda, facendo emergere il lato ingenuo dei personaggi in un clima da *soap-opera* e di revival sentimentale. La semplicità naïf domina nei costumi e nelle scenografie curati da Danilo Leonardis, ricchi di effetti coloristici: nel primo e nel terzo atto una cromia evidente e uniforme lascia l'arancione per il blu; nel secondo atto le tonalità si rifrangono in modo volutamente kitsch come negli spot televisivi¹⁴², con la casa del fattore perfettamente ricreata con tanto di aia per animali, pozzo, albero di ciliegie e pale del vecchio mulino che svettano da un fondale dorato che raffigura i campi in piena fioritura¹⁴³. Leonardis spiega le novità introdotte nell'allestimento con l'obiettivo di ribaltare la tradizionale scenografia dai toni scuri: «in perfetta sintonia col regista Ugo Gregoretti, abbiamo pensato di tirare fuori qualcosa di nuovo e di restituire a quest'opera la solarità che gli è propria»¹⁴⁴

L'orchestra è diretta da Bruno Rigacci, affiancato anche dal Coro Lirico Marchigiano guidato da Stefano Colò che, nel finale del primo atto, canta «Evviva Fritz» schierato a semicerchio sul fondo della sala creando un piacevole effetto stereofonico¹⁴⁵. L'allestimento riscuote un ampio successo di pubblico sin dalla prima, svoltasi all'eccezionale presenza dell'omonimo nipote del compositore che si mostra al termine della rappresentazione visibilmente commosso¹⁴⁶.

Con poche altre apparizioni nel corso degli anni Duemila, Gregoretti conclude il suo intenso percorso nel mondo della lirica, lasciando un numero considerevole di regie, dal contenuto provocatorio, dissacrante, ma anche innovativo e anticonformista, nel segno di una capacità non comune nel trasferire le opere ad un pubblico eterogeneo in modo originale e coinvolgente. Alla luce del percorso sin

¹⁴² Sull'allestimento scenografico di questa edizione, si veda *Scenografia colorata e solare*, "Il Resto del Carlino", 13 novembre 1997.

¹⁴³ *Amico Fritz coi fiocchi*, "Corriere di Ascoli", 24 novembre 1997.

¹⁴⁴ Ibidem.

¹⁴⁵ Ibidem.

¹⁴⁶ *Commosso fino alle lacrime il nipote di Mascagni*, "Il Resto del Carlino", ed. Ascoli, 25 novembre 1997.

qui analizzato, non sembra inopportuno dedicare a Gregoretti – che per molti anni si è sentito considerato come «una specie di clandestino curdo infiltratosi nel tempo della lirica»¹⁴⁷ – un rinnovata considerazione per il contributo offerto, in particolare negli ultimi vent'anni del Novecento, al mondo della lirica.

¹⁴⁷ U. Gregoretti, *Come un clandestino nel tempio della lirica*, op. cit., p. 27.

Capitolo 9 La prosa teatrale

9.a Da Goldoni a Petrolini: il debutto nel teatro di prosa e il sodalizio con Gigi Proietti

Gli anni Settanta sono per Gregoretti un periodo di fervente sperimentazione, soprattutto nell'ambito della fiction televisiva. È in questo frangente che l'autore affina un metodo peculiare di approccio ai testi, evidentemente influenzato delle mode strutturaliste del momento. Inoltre, come si è visto, le innovazioni introdotte sul piano della regia sono propizie per determinare un suo avvicinamento al teatro d'opera. È attraverso la lirica, infatti, che Gregoretti inizia a muovere – letteralmente – i suoi primi passi sulle tavole del palcoscenico teatrale, luogo ben diverso rispetto a quelli frequentati nelle esperienze fin a quel momento condotte, riconducibili per lo più alla realtà del set cinematografico o del canonico studio di posa televisivo. In virtù di questo confronto, inizia a rivelarsi una particolare predisposizione del regista verso l'ambiente teatrale, circostanza che gli consente l'occasione per saggiare le proprie capacità anche nella regia teatrale di prosa¹.

Per meglio comprendere la visione di Gregoretti nei confronti del mondo teatrale e per avere un'idea precisa della sua personale estetica di regista intesa nel senso più ampio, sono molto significative le dichiarazioni presenti all'interno delle note di regia redatte in occasione della messa in scena dell'opera lirica *Matrimonio al convento*:

Il modo migliore di rispettare un autore è interpretarlo personalmente. Non c'è altra possibilità, perché, in ultima analisi, ogni operazione è lettura. La cosa più importante, nel nostro mestiere, è diventare un buon lettore, saper penetrare nelle pagine di un autore e immaginarsi ciò che si legge. Il mio sforzo deve essere quello di leggere con la più profonda

¹ Per cercare di delineare il profilo registico di Gregoretti nell'ambito del teatro di prosa, è stato particolarmente utile inquadrare a livello preliminare il problema da un punto di vista storico attraverso U. Artioli, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2018. Successivamente ci si è attenuti a G. Zanlonghi, *La regia teatrale nel secondo Novecento. Utopie, forme e pratiche*, Roma, Carocci, 2023, non solo per fissare la riflessione teorica sviluppata intorno al tema, ma anche per avere contezza dei diversi e specifici "stili" di lavoro di molti autori del secondo Novecento, attraverso i quali è possibile cogliere gli aspetti più originali e innovativi di questo poliedrico fenomeno registico.

attenzione: nel momento in cui leggo, io creo, invento, perché devo farmene uno spettacolo immaginario e con il testo, secondo me, non ci può essere altro rapporto che non sia questo. A volte mi fanno ridere coloro che si pongono il problema di come leggere, di quale sia la chiave di lettura: in realtà quella che si deve scoprire è la chiave di scrittura. La regia, infatti, è la capacità di dare corpo a ciò che, leggendo, si è immaginato. A questo punto è legittimo anche “stravolgere” – come si dice in un gergo impreciso – in quanto si tratta di emozioni proprie, di quell’operazione creativa che è inevitabilmente una lettura²

Alla luce di questa dichiarazione è possibile valutare più puntualmente gli allestimenti che si vedranno nel presente capitolo, i quali concorrono e definiscono una ulteriore sfaccettatura della polivalente attività registica di Gregoretti, dando pienamente la misura della versatilità e dell’eclettismo con cui l’autore affronta questo versante della propria carriera.

L’itinerario artistico teatrale, vario e irregolare, si propaga in più direzioni e può essere osservato da diverse angolazioni, prendendo in esame, ad esempio, l’intesa umana e professionale con alcuni personaggi dello spettacolo italiano, il rapporto con enti e festival teatrali, il confronto – consapevole e inconsapevole – con alcuni grandi temi di rilevanza socio-culturale. Ciò comporta, evidentemente, oggettive difficoltà nella ricostruzione di tale storia, qui ripercorsa non in senso cronologico, ma attraverso precisi indirizzi che si sono configurati in modo automatico in seguito allo spoglio condotto sul vasto materiale cronachistico e sulle fonti d’archivio³. Ma per iniziare, dunque, vale la pena tornare all’esordio del regista nella prosa teatrale, avvenuto in un modo che, se non è possibile definire casuale, è quanto mai inaspettato.

Per comprendere meglio la dinamica che ha consentito a Gregoretti di esordire nella prosa, occorre tornare rapidamente al 1968, anno in cui viene messo in onda il discusso sceneggiato *Il circolo Pickwick*. Per l’occasione il regista, in cerca del

² F. Abbiati, E. Guglielminetti, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per l’opera lirica 1966-1988*, Torino, Lindau, 1996, p. 145.

³ Non esistono opere bibliografiche che ricostruiscano l’attività teatrale di Ugo Gregoretti nel suo insieme, né, tanto meno, riprese degli spettacoli allestiti, salvo qualche sporadico caso. Pertanto, nel condurre questo lavoro analitico e ricognitivo, è stato fondamentale ricorrere alle recensioni relative alle sue numerose regie. Nel ripercorrere circa un ventennio denso di attività teatrale dispiegata su più livelli – in questo periodo Gregoretti assume anche la direzione di due prestigiosi enti dello spettacolo – non è escluso che si siano tralasciati alcuni lavori minori, di cui evidentemente non è stata rinvenuta traccia. Lo studio sul contributo di Gregoretti in questo campo e non solo, si dimostra tutt’oggi un cantiere aperto, anzi, verrebbe da dire, appena allestito.

giusto interprete per il ruolo dell'istrionico imbrogliatore Jingle, decide di scommettere su un giovane attore romano ancora sconosciuto, ma destinato ben presto a diventare un nome di grande rilievo nel mondo dello spettacolo. Attraverso tale intuizione, di fatto, Gregoretti lancia alla ribalta televisiva il nome di Luigi Proietti, giunto alla consacrazione grazie a un talento comico naturale e irresistibile, in grado di suscitare con immediatezza il gradimento di un vasto pubblico. Nel corso degli anni Proietti e Gregoretti avranno altre occasioni di lavorare insieme in tv, ma contestualmente l'attore porterà avanti, forte anche della notorietà arrivata grazie alle partecipazioni televisive, la sua professione di teatrante. Durante la decade dei Settanta, Proietti è sulla cresta dell'onda e le proposte di collaborazione da parte dei vari enti teatrali iniziano a moltiplicarsi. Nel 1979 Ivo Chiesa, direttore del Teatro Stabile di Genova, contatta l'attore per coinvolgerlo in una nuova produzione che avrebbe dovuto riguardare un "classico" del teatro italiano. È in questo momento che Proietti gioca un ruolo determinante nell'inclusione di Gregoretti: dopo aver accettato l'incarico, infatti, si occupa personalmente di mediare con la direzione al fine di far affidare la regia al noto autore⁴.

Al di là dell'interessamento dell'attore, il coinvolgimento di Gregoretti per la regia di uno spettacolo di prosa è comunque sintomatico del desiderio, sempre più diffuso tra i vari enti teatrali, di rinnovamento e di sperimentazione, appunto ricercato attraverso il contributo di personalità non propriamente riconducibili alla sfera teatrale. Lo stesso Chiesa comprende l'importanza di mantenere vive le relazioni con i maggiori sperimentatori, come attestano i contatti stretti intrattenuti in quel periodo con personaggi del calibro di Luca Ronconi, Egisto Marcucci e Marco Sciaccaluga⁵.

Di contro, occorre osservare come il rapporto tra Gregoretti e il palcoscenico, alla fine degli anni Settanta, sia circoscritto a pochissime regie di opere liriche. L'esordio nel teatro d'opera, che pure rappresenta – non va dimenticato – una sfera dello spettacolo molto differente dalla prosa, è per Gregoretti non solo un fondamentale banco di prova, ma anche un passaggio necessario per il suo avvicinamento all'universo teatrale. A quel tempo, infatti, come ricorda lo stesso

⁴ Cfr. U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), op. cit., p. 235.

⁵ A. Bertini, *Con Gregoretti regista Proietti fa il «Bugiardo»*, "Paese Sera", 9 ottobre 1979.

autore, non esiste in lui un interesse particolare verso questa forma di spettacolo: «il teatro, con la scena e il sipario, non mi attirava, mi sembrava cosa da vecchi, cosa da “cipigliosi parrucconi”. Avendo una estrazione televisiva e cinematografica (documentari, inchieste, film comici, sceneggiati), mi sembrava una cosa troppo istituzionale»⁶.

Questa considerazione deve essere letta anche sulla base della totale mancanza di conoscenza di quelle “leggi” che regolamentano la realtà fisica del teatro. La sua esperienza di autore televisivo e cinematografico, infatti, si avvale di una «serie di strumenti di dominio sugli attori, sul complesso della messa in scena»⁷, che nel mondo teatrale viene meno. Nel cinema o nella tv, infatti, si ha la possibilità di girare una scena alla volta, inquadratura per inquadratura, ripetendo l’azione finché non si raggiunge – secondo la sensibilità del regista – una perfezione che poi rimane impressa nella pellicola o nel nastro magnetico, eludendo quindi il problema per eccellenza che caratterizza il fenomeno teatro, per cui una scena può variare da un giorno all’altro. Strumenti di dominio, per Gregoretti, sono anche la possibilità di avere il contatto diretto con gli autori e di avvalersi di una serie di armi come gli obiettivi, le camere, le cineprese. Nel mondo dell’Opera Gregoretti rintraccia questo aspetto di dominio nella partitura e nel direttore d’orchestra, elementi che scandiscono dei ritmi immutabili, dove la «possibilità dello slentamento, della smagliatura, della modifica è molto poca»⁸. Nel teatro di prosa, invece, Gregoretti è consapevole di affrontare una realtà instabile, dove il fattore psicologico e quello dei rapporti umani hanno un valore molto importante. Inizialmente Gregoretti vive con difficoltà la sua impotenza d’intervento, tanto da affermare: «temevo sempre che il giorno dopo, mezz’ora dopo, la cosa fatta non fosse più quella»⁹. Ma tale preoccupazione è del tutto comprensibile in un autore che vive «con molta convinzione» il suo ruolo di regista e che crede che la sua cifra stilistica «debba essere quella e non opinabile»¹⁰.

⁶ U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), op. cit., p. 235.

⁷ U. Gregoretti, *La guerra santa di Ugo Gregoretti contro la convenzionalità goldonesca*, “Il Secolo XIX”, 15 novembre 1979.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem

Appoggiata la candidatura di Gregoretti per la regia dello spettacolo, Chiesa avvia una interlocuzione con i due per individuare il giusto testo da rappresentare. Dopo un'accurata valutazione sulla rosa di testi preselezionati, emerge una convergenza sulla commedia *Il bugiardo* di Carlo Goldoni, ritenuta l'opera più adatta per le peculiari caratteristiche del suo interprete. Gregoretti, che di Goldoni non aveva che qualche reminiscenza degli studi liceali, per meglio preparare il suo allestimento intraprende una serie di letture inerenti all'opera rivolgendosi in particolare alla copiosa saggistica specializzata¹¹. Per la prima volta il regista affronta un testo teatrale all'interno di una dimensione diversa da quella televisiva. In quest'ambito il suo lavoro si distingue in modo particolare per l'evidente rottura degli schemi consolidati e per le innovative soluzioni registiche connotate da un caustico spirito umoristico. Tuttavia, nel caso in questione, è egli stesso ad affermare che, laddove non si ha adeguata conoscenza di un testo o di una forma rappresentativa come l'azione teatrale, è più complesso offrire una lettura originale.

Nonostante questa sua inesperienza nel campo teatrale, Gregoretti scopre, attraverso l'opera goldoniana, un mondo affascinante e ricco di stimoli comici. Addentrandoci nell'opera del commediografo veneziano, scopriamo subito che si tratta di una ripresa dichiarata – traslata sul piano della cultura italiana e della tradizione della commedia dell'arte – di *Le menteur* di Pierre Corneille, e viene concepita nel 1750, anno della celebre sfida delle sedici commedie lanciata al proprio pubblico in un momento chiave dell'evoluzione della sua poetica, tutta orientata a “riformare” i codici espressivi e le convenzioni teatrali della commedia del tempo¹². L'opera in questione ha come protagonista Lelio, un giovane ribaldo, che cerca di conquistare Rosaura con una valanga di bugie che egli stesso chiama “spiritose invenzioni”. Nel tentativo di impressionarla, Lelio finge di essere un ricco marchese, mettendosi in competizione con Florindo, un altro pretendente di Rosaura, che invece le dimostra il suo amore attraverso gesti sinceri. La situazione

¹¹ È assolutamente interessante notare come in questa precisa circostanza, come egli stesso rammenta, l'autore matura e sviluppa una serie di conoscenze sull'argomento che, qualche anno più tardi, saranno di fondamentale importanza per la realizzazione di *Viaggio a Goldonia*, uno degli sceneggiati più particolari e innovativi della sua esperienza di regista televisivo. A tal proposito vedi U. Gregoretti, *Il teatro dello specifico televisivo* (intervista), op. cit., pp. 235-236.

¹² Sul punto si rimanda a S. Ferrone, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011, pp. 76- 88.

si complica quando entrambi i padri propongono il matrimonio tra Lelio e Rosaura senza sapere la verità, ovviamente manipolata dal giovane bugiardo. Alla fine, le menzogne di Lelio vengono scoperte, e Rosaura sposa Florindo.

Come si evince dalle recensioni dell'epoca, Gregoretti allestisce una regia che coglie pienamente l'ironia di Goldoni, senza tuttavia scadere nella convenzionalità. Ciò che desta particolare interesse di questa esperienza e che dice molto della sua inclinazione alla sperimentazione e alla contaminazione tra i generi, è la scelta di inserire all'interno dell'allestimento alcune soluzioni registiche tipiche di linguaggi non propriamente teatrali. Prima ancora della conoscenza diretta del teatro e del palcoscenico, infatti, Gregoretti si era lanciato in alcuni fortunati esperimenti televisivi che prevedevano una commistione di linguaggi diversi, con prodotti ibridi destinati a riscuotere curiosità e a diventare un marchio di fabbrica dell'autore. In riferimento alla messinscena de *Il bugiardo*, è lo stesso Gregoretti a spiegare la lettura che dà dell'opera:

Ho realizzato questa regia con un occulto disegno cinematografico. Occulto e destinato, per lo meno nelle mie intenzioni, a restare tale, cioè non è teatro che imita o rifà o reinventa il cinema, ma sono certi elementi del linguaggio cinematografico che io ho tentato di far filtrare in questo spettacolo, e non tanto nel suo spessore visivo, quanto piuttosto in quello del ritmo narrativo. Ecco, non ci sono mai per esempio neanche cinque secondi di interruzione di comodo per passare da una scena all'altra. Ci sono cambiamenti d'ambiente dall'esterno all'interno (e viceversa), fatti a vista senza soluzione di continuità nel dialogo, così come in una moviola si attaccano fra loro i pezzi della pellicola cinematografica e non esiste la necessità tecnica di creare o un buio o una pausa per trasformare l'ambiente [...]. Nello spettacolo c'è pure un uso delle canzoni, del commento musicale, che è tipicamente cinematografico. È come una colonna sonora che cresce o diminuisce di livello a seconda che gli attori parlino o che invece tacciono¹³.

In effetti, la rappresentazione risente vistosamente di un approccio di tipo cinematografico che si propaga in una duplice direzione: da una parte è evidente il gusto dei primi piani, realizzati grazie ai carrelli mobili concepiti appositamente per la scena, e dall'altra per l'utilizzazione della musica di accompagnamento, che viene inserita in alcuni momenti della commedia, assolvendo evidentemente una

¹³ U. Gregoretti, *La guerra santa di Ugo Gregoretti contro la convenzionalità goldonesca*, op. cit.

funzione di “colonna sonora”.

Il primo aspetto è reso possibile grazie al contributo di Eugenio Guglielminetti, autore di una scenografia che ben risente delle esperienze televisive e operistiche già realizzate nel sodalizio con il regista, soprattutto nella direzione di carrelli e ponti mobili, che agiscono a vista, svelando i movimenti e i cambi di scena. In tal senso, la novità più interessante, come notato da Gerardo Guerrieri, è nella capacità della scenografia di sintonizzarsi emotivamente con quanto sta accadendo sulla scena. In particolar modo, gli interni, che si dimostrano «sensibili psichicamente», in quanto «reagiscono alle parole dei personaggi»¹⁴. Le stanze inorridiscono e si ritraggono quando Lelio declama una menzogna clamorosa e si scontrano paurosamente quando sopraggiunge infuriato il padre Pantalone, con un effetto simile alla collisione di un convoglio ferroviario.

All'interno della Venezia ricostruita da Guglielminetti, inoltre, si muovono popolani che suonano e cantano – sono quattro componenti del Canzoniere Popolare Veneto di Alberto D'Amico – col compito di contrappuntare i dialoghi con motivi folk che fungono da sottofondo non solo al parlato, ma anche alla gestualità degli interpreti, nonché per sottolineare alcune caratteristiche dei costumi o per descrivere, attraverso tonalità maggiori o minori, la luminosità della scena. In sostanza la curiosa operazione posta in essere da Gregoretti rappresenta un originale tentativo di contaminazione tra l'idea di teatro e l'immagine del cinema.

A corollario di quanto visto, il regista inserisce all'interno della pièce anche un certo tipo di comicità da rivista e una buona dose di umoralità napoletana, ben resa attraverso il personaggio di Arlecchino, servo di Lelio, che infatti si esprime eccezionalmente in napoletano, usando una gesticolazione “partenopea” che rimanda inevitabilmente alla maschera di Totò. Lo stesso Lelio-Proietti, alla luce dei suoi trascorsi napoletani riferiti dalla trama, scivola in più di un'occasione nel verace dialetto campano.

Nello spettacolo l'attore, sulla cui interpretazione il regista non ha dovuto lavorare particolarmente, gioca il ruolo di *dominus*, mattatore quantomai efficace nel rendere il tono affabulatorio del personaggio, tra il goliardico e il cialtronesco, soprattutto nella rapidità vocale con cui articola le menzogne che esprime come un'unica

¹⁴ G. Guerrieri, *Caro bugiardo fai tremare persino le pareti di casa*, “Il Giorno”, 17 novembre 1979.

missione di vita. Come è stato osservato, nell'allestimento genovese de *Il bugiardo* Proietti disegna un'interpretazione connotata di «innegabili doti ed estri, dove petrolineggiando la fa da padrone e dando così al ruolo di Lelio una sornioneria romanesca che non è cinismo e nemmeno irrisione, ma soltanto gusto della schermaglia, del minuscolo duello dialettico»¹⁵. Molto efficace anche la prestazione di Sergio Graziani, attore teatrale e doppiatore, il quale, quasi arginando l'esuberanza di Proietti, «ha disegnato un Pantalone brusco e trepido, arcigno e tenerissimo, ironico e toccante, con una gestualità lievemente isteroide che ha strappato applausi a scena aperta»¹⁶.

Per Sauro Borrelli de "L'Unità" «questo *Bugiardo* tocca, insomma, un proprio "nuovissimo" risalto, anche perché all'incalzante progressione dello spettacolo dà una carica di efficace immediatezza la prestazione felicissima di tutti gli interpreti, evidentemente "contagiati" a vicenda dal fervore della rappresentazione»¹⁷. Il critico riferisce anche di come alla fine dello spettacolo «il pubblico ha largamente rimeritato Gregoretti e tutti i suoi della loro generosa, festevole fatica con fragorose e prolungate ovazioni: un trionfo che sancisce, insieme, l'esordio sempre confortante di un "nuovo" dotatissimo teatrante e il giusto riconoscimento per un lavoro collegiale vissuto con partecipe, esemplare passione»¹⁸. Anche per Maurizio Liverani «*Il bugiardo* di Gregoretti ha quello che manca a molti spettacoli goldoniani anche di più alte intenzioni: la capacità di sorprendere, di meravigliare e un'allegria vitale che viene dalle invenzioni di recitazione soprattutto di Gigi Proietti»¹⁹. Sulla stessa lunghezza d'onda si sintonizza anche Gastone Geron che su "Il Giornale" osserva come: «uno spettacolo goldoniano divertentissimo, in certi momenti addirittura esilarante, stracolmo di invenzioni, e nel contempo pienamente rispettoso del testo, è circostanza ormai rara, che va subito messa all'attivo dell'esordiente regista teatrale Ugo Gregoretti»²⁰.

¹⁵ T. Ciciarelli, *La ditta Goldoni si è trasferita a Napoli*, "Il Lavoro", 17 novembre 1979.

¹⁶ G. Davico Bonino, *Quel bugiardo mascalzone di Proietti*, "La Stampa", 17 novembre 1979.

¹⁷ S. Borrelli, *Che razza di Bugiardo! Svela un cumulo di verità*, "L'Unità", 17 novembre 1979.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ M. Liverani, *Gigi, sei un gran bugiardo!...*, "Vita", 13-14 gennaio 1980.

²⁰ G. Geron, *Esilarante «Bugiardo» goldoniano affidato alle risorse di Proietti*, "Il Giornale", 17 novembre 1979.

Non sono mancate, come normale, anche perplessità, rivolte sia alla regia, sia all'interpretazione di Proietti. Ad esempio, Ugo Volli su "La Repubblica" giudica negativamente le invenzioni poste in essere dal regista, considerate banali procedimenti che «si potrebbero applicare a qualunque altro testo goldoniano (e non) senza perdere né acquistare significato: vale a dire che Gregoretti sul *Bugiardo* non ha niente da raccontare»²¹. Roberto De Monticelli, invece, definisce Proietti un «Rugantino trapiantato nella drammaturgia goldoniana», tanto che «le invenzioni registiche hanno favorito proprio la volontà assimilatrice dell'attore, quel suo naturale impulso ad adattare l'immagine del protagonista alla propria formula o maniera: a decisamente personalizzarla, insomma, oltre i limiti segnati dalla necessità di un equilibrio fra le varie componenti dello spettacolo»²².

Al netto delle diverse opinioni, dopo questo primo positivo debutto, Gregoretti riferisce apertamente il suo entusiasmo in occasione della replica dello spettacolo in programma al Teatro Brancaccio di Roma: «sentivo che era necessario – dopo tanta televisione e cinema – fare questa esperienza. Mi diverte molto, mi piace, la trovo stimolante, e ho tutte le intenzioni di continuare»²³.

Sempre nell'ambito del teatro di prosa, Gregoretti ha occasione di lavorare nuovamente a fianco di Gigi Proietti nello spettacolo *Caro Petrolini*, un adattamento in due tempi dell'opera omnia petroliniana andato in scena nel 1983 a Roma presso il Teatro Argentina. Si tratta di un'operazione teatrale insolita, in quanto di Petrolini, straordinario inventore di macchiette, filastrocche, canzoni e parodie, nonché interprete di varietà e commediografo di rango, erano stati fino ad allora riproposti solamente brani isolati del suo repertorio. Tra gli esempi del periodo si può rammentare la coeva messinscena, curata da Maurizio Scaparro per Mario Scaccia, della *Chicchignola*, una delle tante commedia dall'autore²⁴. L'operazione di *Caro Petrolini* si rivela innovativa proprio perché, per la prima volta, si è voluto restituire un'immagine globale, una summa dell'intero repertorio

²¹ U. Volli, *Se dorme la regia resta soltanto un po' di simpatia*, "La Repubblica", 17 novembre 1979.

²² R. De Monticelli, *Proietti fa Lelio o Rugantino?*, "Corriere della Sera", 17 novembre 1979.

²³ F. Laudadio, *Ritorna Proietti ed è subito festa*, "L'Unità", 13 gennaio 1980.

²⁴ A tal proposito è interessante il faccia a faccia tra Gigi Proietti e Mario Scaccia chiamati a rispondere sui relativi allestimenti, vedi N. Fano, *E oggi Gastone con chi ce l'ha?*, "L'Unità", 10 ottobre 1982.

petroliniano²⁵.

L'allestimento, che nasce sull'onda del revival petroliniano esploso senza una ricorrenza particolare proprio nel 1983, nella sua prima parte si presenta – nel senso letterale della parola – come un'esposizione complessiva volta a indagare gli esiti caricaturali di una produzione vastissima²⁶. Secondo questa chiave interpretativa, Gregoretti apre in modo emblematico lo spettacolo, ovvero attraverso la lettura di un invito su carta intestata inoltrato dal comune di Roma per partecipare ad una fittizia mostra dedicata a Ettore Petrolini. L'espedito narrativo adottato consente a Proietti di iniziare il proprio viaggio all'interno delle varie sale che costituiscono la retrospettiva, opportunamente ricreate sulla scena, dove il materiale è ordinato per sezioni: Petrolini e le parodie, Petrolini e il melodramma, Petrolini e il cinema muto, Petrolini e la romanità, Petrolini e la cultura dannunziana, Petrolini e la rivista, Petrolini e i futuristi. In ogni sezione sono esposti i costumi del grande autore e nel vederli, Proietti non resiste alla tentazione di indossarli, facendo quindi rivivere le parodie dei più celebri personaggi, come Cirano, Amleto, il Paggio Fernando, e le macchiette arcinote di Nerone e Fortunello. All'interno di questo viaggio, Proietti conduce lo spettatore anche alla scoperta di numeri meno conosciuti, scovati da Gregoretti, come la parodia del film *Ma l'amor mio non muore* (1913) di Mario Caserini, con Lyda Borrelli e Mario Bonnard, le cui sequenze scorrono mute sullo sfondo, o il brano *Serenata pedestre*, che ironicamente fa il verso al D'Annunzio de *Il piacere*. Tra le rarità, Gregoretti ha voluto inserire anche *Radioscopia*, un testo futurista composto a quattro mani con Francesco Cangiullo nel 1918 che vuole rappresentare uno smascheramento delle contraddizioni che colpiscono il mondo del varietà²⁷. Con questo numero termina la prima parte dello spettacolo, che delle due è quella più didascalica. Il secondo tempo, invece, scorre con continuità e rappresenta la sintesi di una stravagante fusione di tre commedie scritte da Petrolini: *Il padiglione delle meraviglie*, *Romani de Roma* e *Benedetto fra le donne*.

²⁵ La ripresa televisiva dell'intero spettacolo, andata in onda nell'agosto 1985 su Raitre, è visibile al link <<https://www.youtube.com/watch?v=Dei1lOhcSG0>> (ultima consultazione 30 settembre 2023).

²⁶ Cfr. R. Tian, *Identificazione di un attore*, "Il Messaggero", 18 marzo 1983.

²⁷ B. Bertuccioli, *Gastone, Gastone...*, "La Nazione", 18 marzo 1983.

Per questo spettacolo Gregoretti predispone una regia che egli stesso definisce «clandestina»²⁸, nel senso che essa vuole celarsi dietro il talento di Petrolini e di Proietti, due artisti che possono essere definiti “anti-registi”: il primo rifiutò di collaborare con Gordon Craig, prestigioso teatrante ed estimatore dell’estro petroliniano; il secondo si è sempre dimostrato allergico ai registi “carismatici”. In mezzo a un simile duo, Gregoretti si sente a proprio agio, in quanto anch’egli, teatralmente parlando, si definisce un «regista anti-regista (o addirittura non-regista)»²⁹. In ogni caso, è intenzione dello spettacolo mantenersi fedele allo spirito autentico di Petrolini, pur assumendo qualche licenza. Per meglio dire, il regista intende liberare l’oggetto della rappresentazione dalla convenzionalità stratificata nel tempo: «abbiamo cercato di strapparli a qualche luogo comune, di inserirli nella propria epoca artistica e di reinterpretarli attraverso il nostro gusto comico». Un approccio, questo, tipico di Gregoretti, che si è già visto nell’ambito delle regie liriche. Ma in questo caso emerge anche la modalità di rilettura operata in ambito televisivo su autori come Dickens, Salgari, Bulgakov, Campanile, Goldoni, dove la fonte letteraria di partenza è stata analizzata con l’ausilio di strumenti critici e metodologici che hanno consentito al regista di sviluppare un talento di «mosaicista» per ciò che riguarda le pagine lette. In tal modo prende forma il disegno «anti-registico» di Gregoretti, che viene così riassunto: «L’idea era quella di fabbricare con i materiali petroliniani una specie di casa teatrale adatta ai gusti e alle abitudini del committente Proietti, che esaltasse la bellezza dei materiali e la bravura dell’abitante. Quello che avrebbe fatto un architetto. Ne è venuta una casa a due piani, sofisticato il primo, “rustico” il secondo: i due piani della drammaturgia di Petrolini»³⁰.

Questi due livelli, nell’adattamento teatrale di Gregoretti, sono ben indentificati dai due atti che compongono lo spettacolo. Il primo, infatti, comprende tutta la produzione popolare, dedicata al varietà, quindi le macchiette, le filastrocche, le parodie, i numeri musicali, i nonsensi e rappresenta la fase creativa più antica di Petrolini, che se da un lato risulta più immediata, dall’altro rivela la sua carica rivoluzionaria, come attesta l’interesse mostrato dai futuristi. Il secondo atto,

²⁸ U. Gregoretti, *Un regista clandestino per Gastone*, “Corriere della Sera”, 5 marzo 1983.

²⁹ Ibidem.

³⁰ Ibidem.

invece, è strutturato in modo completamente diverso e intende dare un saggio delle capacità del Petrolini commediografo attraverso un assemblaggio che segue «una convenzione narrativa spezzettata più cinematografica che teatrale»³¹. Seguendo tale andamento i due atti possono quindi essere visti quasi come due spettacoli distinti. Lo spettacolo è arricchito dalle scenografie di Guglielminetti, i costumi curati da Mariolina Bono e le musiche, anch'esse di Petrolini, orchestrate da Mario Vicari, eseguite dal vivo da un ensemble di otto elementi, come si usava ai tempi del classico varietà.

Il comune denominatore dello spettacolo rimane Gigi Proietti che, vestendo i panni di Petrolini, gioca un ruolo fondamentale³². Durante la preparazione dello spettacolo l'attore lavora duramente «per uscire dal personaggio»³³, cioè per rendere un'interpretazione che – anche secondo le indicazioni della regia – rinunci ai cliché triti e ritriti, modellati per lo più sulla memoria sbiadita delle pellicole cinematografiche girate dal drammaturgo romano, per preferire, invece, un compromesso tra il proprio stile ammiccante e grottesco e il gesto irriverente petroliniano. In quest'ottica, si comprende come Proietti abbia «stabilito con il pubblico una sorta di intensa comunicatività, nella quale certo racconta di Petrolini, ma è lui poi quello che vuole mostrarsi e raccontare in prima persona, come già in altre occasioni ha fatto»³⁴.

L'allestimento, nel suo complesso, suscita pareri contrastanti. Piuttosto severo è il commento di Ghigo De Chiara, il quale osserva criticamente come Gregoretti «ha annaspato tra la voglia di offrire alla platea un ritratto verosimile del *sor* Ettore e il terrore dell'imitazione, forse avvertita come sacrilegio»³⁵. Una preoccupazione, secondo il critico, che diventa «neutralità di proponimenti» e dirotta l'allestimento «verso uno spettacolo piuttosto insensato che cerca di salvarsi la faccia buttandola

³¹ Ibidem.

³² Proietti è tra i migliori attori romani della sua generazione, capace con il proprio frizzante istrionismo di sostenere da solo uno spettacolo. Se il paragone tra Proietti e Petrolini risulta piuttosto improbabile, è altrettanto vero che il giovane attore romano ha dimostrato una certa abilità nel ripetere i numeri del grande comico: ben note e frequenti sono le citazioni tratte dal repertorio petroliniano che Proietti inserisce negli sketch delle sue trasmissioni di punta *A me gli occhi, please* e *Come mi piace*, realizzate entrambe con la collaborazione di Roberto Lerici, cfr. A Bertini, *Gigettore Petroietti*, "Paese Sera", 7 marzo 1983.

³³ N. Fano [n. fa.], *Tutto Petrolini parola per parola*, "L'Unità", 6 marzo 1983.

³⁴ M. Boggio, *È tornato Petrolini. Si chiama Proietti*, "L'Ora", 18 marzo 1983.

³⁵ G. De Chiara, *Ritratto di Petrolini disegnato da Proietti*, "Avanti!", 18 marzo 1983.

sul “culturale”, quasi una sceneggiatura di “saggio critico”»³⁶. Le fragilità messe in evidenza sono riferibili soprattutto al primo atto, quello dedicato alle macchiette, dove Proietti sembra preoccupato dall’idea di un confronto con Petrolini. Diversa è la situazione del secondo atto, dove le scenette allestite dalle tre commedie – soprattutto nei panni del ciabattino filosofo ubriacone Archimede – danno l’idea di come «il repertorio petroliniano gli appartenga quasi per diritto biologico»³⁷. Un parere, questo, sostanzialmente condiviso anche da Aggeo Savioli, il quale osserva come nel primo atto Proietti, sembri «quasi sovrastato e intimidito dal modello che le registrazioni cinematografiche e televisive ci hanno conservato», mentre nel secondo «vi si ritrova in forma splendida, esprimendo al meglio le sue qualità di trasformista, di macchietista di funambolo, di comico, dell’ilarità contagiosa»³⁸. In qualche modo significativo appare comunque il telegramma del 14 marzo 1983 che Gregoretti riceve da Valeria Bonafaccia Petrolini, moglie di Oreste primogenito del drammaturgo, a proposito dell’opera in questione, nel quale si legge un sincero e non scontato apprezzamento: «Per genialità del compendio delle opere petroliniane et per pregevole regia spettacolo rivolgo ad Ugo Gregoretti mio ringraziamento nel ricordo di Ettore Petrolini»³⁹

Gli allestimenti che si sono visti fin qui sono le uniche due collaborazioni in ambito teatrale realizzati insieme a Proietti. Nel 1983, anno di *Caro Petrolini*, il suo percorso con la prosa è già ad uno stadio avanzato. Negli anni che separano le due regie, infatti, sono diversi gli eventi rilevanti di questa parentesi di carriera. Il primo riguarda un altro importante sodalizio, instaurato con l’attore Stefano Satta Flores, al quale Gregoretti sarà legato da una profonda amicizia; il secondo è relativo alla direzione del grande festival teatrale Benevento Città Spettacolo, manifestazione da egli stesso fondata che, tra l’altro, lo vedrà protagonista, in circa un decennio, di numerose regie di prosa.

³⁶ Ibidem.

³⁷ Ibidem.

³⁸ A. Savioli, *Può rivivere Gastone?*, “L’Unità”, 18 marzo 1983.

³⁹ Telegramma rinvenuto tra i documenti dell’archivio conservato presso il Centro Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo, visibile in Appendice 1, Tab.9.

9.b L'«allegriissima simbiosi teatrale» con Stefano Satta Flores

Come si diceva, tra i più importanti sodalizi artistici intrecciati in ambito teatrale da Gregoretti, un posto rilevante lo occupa quello con l'attore Stefano Satta Flores, un incontro emblematicamente definito dallo stesso regista come «una bella trovata della sorte»⁴⁰. L'intesa tra i due si stabilisce in ambito televisivo verso la fine degli anni Settanta. Incontratisi professionalmente prima sul set di *Ma che cos'è questo amore?* e, successivamente, nella sperimentale trasmissione *Fonografo italiano*, quindi negli sketch – sempre in playback – realizzati per la trasmissione *Buonasera con...Ugo Gregoretti*, emerge da subito una profonda affinità caratteriale destinata a diventare un'amicizia profonda e sincera. Dimostrazione quantomai evidente di questa stretta relazione è l'invito che Satta Flores rivolge a Gregoretti per curare la regia della sua prima pièce da autore. Allestito nel dicembre del 1979 a Salerno, e poi riproposto nell'ottobre dell'anno seguente al Teatro Valle di Roma, *Dai...proviamo!* è il testo con cui l'attore napoletano inaugura un breve ma prolifico percorso nella scrittura teatrale.

L'opera, in due tempi, smaschera le delusioni e la malinconia che attraversano i due protagonisti: due attori teatrali in attesa di essere scritturati. Paola Quattrini è Giulia Nascimbeni, Satta Flores è Paolo Marchetti. Entrambi sono in attesa di essere ascoltati dal regista, che però è in ritardo e di tanto in tanto comunica con gli aspiranti attori con dei messaggi. Per ingannare il tempo, i due iniziano a provare la loro parte, dando luogo a una serie di situazioni che mettono in luce tutti i vezzi, i tic, le ossessioni che caratterizzano gli ambienti dello spettacolo. Su questo sfondo vengono quindi tratteggiati i due diversi profili. Lei ha un debutto eccellente nell'opera shakespeariana *Giulietta e Romeo*, ma una gravidanza inaspettata l'ha costretta ad abbandonare la carriera e a intraprendere una vita da relegata in casa per sbrigare i lavori più sgradevoli. Si capisce che con il provino si sta giocando la sola carta che ha, fondamentale per scacciare anche i pensieri più deleteri. Lui, invece, è uno dei tanti attori del sottobosco, mai arrivato a ruoli importanti, anche se cerca continuamente di darsi un tono fingendosi esperto di ogni aspetto dell'attività teatrale. Cercherà anche di abbordare la donna, svelando un'erotomania

⁴⁰ P. A. Paganini, *Il solito triangolo affrontato da una coppia di ex sessantottini*, “La Notte”, 10 maggio 1985.

fondata sulla convinzione che nell'anticamera promiscua del teatro tutto sia concesso. Il rapporto tra i due, nel corso della pièce subisce molte variazioni, dalla reciproca benevolenza, alla zuffa con parolacce e mani addosso, alimentando un continuo cambiare d'umori adatto per una seduta di psicoanalisi. A risolvere le intricate vicende dei due teatranti è un inaspettato lieto fine: il regista che credevano assente, ha invece assistito alla loro "performance" di nascosto e con entusiasmo si dichiara pronto a scritturare i due⁴¹.

In questo testo Satta Flores fa confluire all'interno dello schema ormai consolidato del "teatro nel teatro" alcune esperienze evidentemente maturate nel corso della sua carriera, sfociando quindi in un biografismo che sembra risentire molto del modello delle commedie teatrali di stampo inglese e americano⁴². In questo vortice di situazioni, pur trovandosi a suo agio, Gregoretti si inerisce con la più totale discrezione, elaborando una regia sobria che cerca di limitare al minimo gli interventi sulla scena. L'apporto fornito dalla regia fa emergere gli aspetti più grotteschi e umoristici che sono propri del complesso universo degli attori. In tal senso, come ha osservato Pietro Favari, «si può supporre che abbia cercato di arginare il versante patetico del testo, spingendolo per quanto era possibile, verso l'ironia»⁴³.

Dopo il suo esordio come autore alla prosa teatrale, Stefano Satta Flores continua negli anni successivi a dare sfogo alla sua penna nella scrittura di copioni teatrali. Dopo questa autocritica satirica sul mondo degli attori, Satta Flores continua a comporre i testi delle proprie commedie, assolvendo il duplice ruolo di autore e protagonista. Nelle sue opere vengono descritti i tempi che corrono, intercettando umori e nevrosi, e affrontando argomenti più disparati. Nel 1981 scrive *Grandiosa svendita di fine stagione*, una fotografia della delusione di un gruppo di ex sessantottini, nel 1982 *Una donna normale*, un intimistico monologo sulla

⁴¹ Per uno sguardo complessivo sulla trama si veda G. Prosperi, *Due personaggi incluso l'autore*, "Il Tempo", 24 ottobre 1980.

⁴² L'opera di Satta Flores sembra evidentemente risentire di certi modelli della cultura anglosassone. In particolare, il suo teatro avverte l'influenza di John Osborne, la cui produzione rappresenta uno specchio quanto mai spietato del complesso intreccio tra individuo e società. Nel suo lavoro è possibile rilevare anche l'ironia sottile di Neil Simon, ripresa per alleggerire il "peso" di certi argomenti piuttosto seri, ma anche come modello per articolare battute fulminee e spiritose che contribuiscono all'affermazione di un umorismo sofisticato e al contempo urbano.

⁴³ P. Favari, *Vizi e vezzi dell'attore*, "Corriere della Sera", 24 ottobre 1980.

condizione femminile e nel 1983 *Pomeriggio di festa*, un'analisi impietosa e feroce della condizione familiare di estrazione piccolo borghese. Quest'ultimo spettacolo, la cui prima nazionale è andata in scena nella cornice della rassegna Benevento Città Spettacolo, vede nuovamente il coinvolgimento di Gregoretti alla regia⁴⁴. Le mura domestiche, dunque, sono il palcoscenico di riferimento in cui prende vita la vicenda di due coniugi che sono dei veri e propri «“antieroi”, gente comune, di quella che si può trovare nella casa accanto, con i problemi e i vezzi della vita di tutti i giorni spesso così disincantata, priva di poesia, ma certo vera e reale, nella quale ogni spettatore si può rispecchiare»⁴⁵.

Pomeriggio di festa è un'opera in due tempi da quarantacinque minuti, corrispondenti alla durata di un incontro di calcio, come quello che il protagonista sta seguendo con la radiolina fissa all'orecchio. Come suggerisce il titolo, il tempo dell'azione è quello della domenica pomeriggio, dove il protagonista più che seguire la partita «tiene soprattutto a consumare il rito dell'ozio domenicale fra il pranzo e la cena dando sfogo ai malumori accumulati nella settimana d'ufficio»⁴⁶. Come è facile intuire, il bersaglio della sua frustrazione non può che essere la moglie, interpretata da Annamaria Ackermann, che fa la parte della tipica casalinga imbruttita dalla vita nonostante un'età ancora giovane, che tra le mille faccende domestiche, fra cui quella di stirare una montagna di panni, replica tutt'altro che con passività all'isterismo del marito, in un confronto dove lui è «ottusamente aggrappato alle sue fisime di capofamiglia frustrato e lei femminilmente attrezzata ad alternare sarcasmo e lacrime per restare a galla nella disputa»⁴⁷.

In questo scontro di insulti reciproci, quindi, prendono campo questioni riguardanti l'economia domestica (dai redditi alle bollette della luce), le rispettive parentele, l'educazione della figlia adolescente che rincasa a tarda sera, il modo che ha lei di cucinare e lui di curarsi. Tali situazioni offrono la corda a risse da pollaio, dove rinfacciarsi le cose è ormai abitudine consolidata. Di simili deliri familiari, variati su diversi registri, la scena teatrale europea è ben fornita. Si pensi a *Delirio a due* di Eugène Ionesco (testo che fra l'altro Gregoretti metterà in scena a Napoli nel

⁴⁴ Cfr. F. de Ciuceis, *Ma che coppia scoppiettante*, "Il Mattino", 8 settembre 1983.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ G. De Chiara, *La domenica in famiglia minuto per minuto*, "Avanti!", 8 settembre 1983.

⁴⁷ Ibidem.

1985), a *Vecchi tempi* di Harold Pinter, e anche, in particolare, a *Ricorda con rabbia* di John Osborne. Ma rimanendo in Italia non è possibile non cogliere il rimando esplicito a Eduardo De Filippo – la vicenda è filtrata dal dialetto napoletano – e al suo modo di costruire un “ritratto dal vero”: lo stesso Satta Flores fa citare il drammaturgo ai propri personaggi, «i quali, per pochi istanti, sembrano prendere coscienza della propria condizione, o meglio, forse, tentare di sublimarla, di conferirle una dignità tragica, pur sapendo di essere, nella sostanza figure da farsa»⁴⁸. In questa crisi interminabile, segnata dal vuoto di sentimenti e di idee, Satta Flores è portato a «privilegiare l’effetto comico immediato rispetto a una riflessione più distaccata e a un divertimento, anche, meno fuggevole»⁴⁹.

Ma è a questo punto della pièce che il tono forse un po’ ripetitivo viene rinvigorito dall’ingresso sulla scena di due amici inattesi, interpretati da Mario e Maria Luisa Santella i quali, una volta accomodatisi nell’appartamento, iniziano a darsi addosso per i più futili motivi, replicando l’alterco che erano giunti a interrompere. Il coinvolgimento della coppia napoletana, che si deve a Gregoretti, risulta molto efficace, così come l’allestimento dello scenografo Michele Chiapperino che, sempre su indicazioni del regista, colloca sullo sfondo una gigantografia di Pippo Baudo ad avvolgere l’intero dispositivo scenico. Una stoccata gregorettiana quantomai eloquente per contestualizzare la subcultura che circonda i personaggi della vicenda, cioè i valori dell’universo piccolo borghese, logorato e inebetito da una televisione generalista e vuota di contenuti. In questo affresco crudele, come osserva Ghigo De Chiara, la regia di Gregoretti «fornisce al giusto punto di cottura le cadenze, i ritmi, le maligne sottolineature (ma anche l’umana pietà) che il testo esige per arrivare fragrante all’applauso del pubblico»⁵⁰.

La collaborazione tra Gregoretti e Satta Flores ha modo di proseguire l’anno seguente per l’allestimento di una nuova opera dell’attore, scritta questa volta a quattro mani con Marina Pizzi, intitolata *Per il resto tutto bene* e lanciata alla ribalta nazionale nel febbraio 1984 al Teatro Delle Arti di Roma, con successive tappe anche a Milano e a Napoli. Anche in questo testo Satta Flores è concentrato a esplorare le contraddizioni del suo tempo, svelando molti punti di contatto con il

⁴⁸ A. Savioli, *Osborne diventa napoletano?*, “L’Unità”, 8 settembre 1983.

⁴⁹ Ibidem.

⁵⁰ G. De Chiara, *La domenica in famiglia minuto per minuto*, op. cit.

genere della commedia all'italiana. Le situazioni articolate dall'attore-autore svelano una certa affinità con le tematiche sviluppate nel film di Monicelli, Risi, e soprattutto Scola, per il quale, tra l'altro, Satta Flores compie una gustosa interpretazione dell'intellettuale frustrato, il celebre Nicola Palumbo di *C'eravamo tanto amati*. In *Per il resto tutto bene* si vuole smascherare una serie di luoghi comuni che affliggono la cosiddetta generazione di mezzo, passata per le illusioni rivoluzionarie del Sessantotto e ora arenatasi sulle rive più tranquille della condizione piccolo borghese, nonostante l'avvilimento e il senso d'infelicità che li pervade nel profondo. Il tutto letto attraverso il conflitto di coppia, che è la cartina di tornasole più efficace per sviscerare le ansie di questo disagio⁵¹.

All'interno della propria opera Satta Flores impersona Sergio, di professione sceneggiatore, un uomo alla soglia dei quarant'anni che ha moglie e figlia, ma vive in città, teorizzando una «convivenza sperata» con l'amante Stefania, interpretata da Paola Tedesco, un'insegnante che vive nel precariato e che ambisce al posto fisso in banca. Sergio è uno che ha vissuto i furori sessantottini, che si è battuto per gli ideali di sinistra, ma che ora si ritrova a fare i conti con le proprie contraddizioni e a rendersi conto come la sua esistenza si sta consumando nel comodo e confortante regime borghese. Stefania è una ragazza piena di vita, si sente libera ed emancipata, però ora desidera intensamente mettere su famiglia con Sergio e avere un figlio. Dicendo di non voler far soffrire nessuno, l'uomo accampa scuse perché se da un lato intende mantenere la relazione con Stefania, dall'altro non vuole ufficializzare la separazione dalla moglie, tenendo il piede in due scarpe e facendo invece soffrire un po' tutti per via del suo egoismo e della sua vigliaccheria. I due protagonisti parlano lingue differenti e anche se si vogliono bene le incomprensioni li condurranno inevitabilmente a dividersi. Si rincontreranno dopo un po' di tempo, quando lui è sotto sfratto e quindi costretto al trasloco, e lei, invece, è in dolce attesa dopo una fugace relazione con uno sconosciuto in Jugoslavia. Nella seconda parte della storia hanno un ruolo non trascurabile due amici, Giacomo, interpretato da Carlo Sabatini, un dolce zitellone dalla sensibilità femminile che osserva come d'altronde la sua vita sia molto più normale di tante coppie afflitte da mille stranezze, e Andrea, un ragazzotto di provincia aspirante attore, interpretato da

⁵¹ Cfr. P. A. Paganini, *Il solito triangolo affrontato da una coppia di ex sessantottini*, op. cit.

Giampaolo Fabrizio; Marina Pagano è invece la domestica o, come lei stessa dice, la «colfa», una fantesca pasticciona. Questi personaggi laterali consentono al testo di assumere, di tanto in tanto, un tono più serio e riflessivo⁵².

La commedia, con una serie di veloci quadri, descrive menzogne, egoismi, nevrosi, in un'atmosfera alla Neil Simon, come vuole suggerire la scenografia di Vittorio Rossi, per la consonanza di certe gags, battute e paradossi che però qui vengono calati in un contesto tipicamente italiano. Attraverso la lente deformante dell'ironia, Satta Flores vuole toccare da vicino quella generazione che, a causa degli strascichi del Sessantotto, si ritrova preda di ingarbugliati intrecci sentimentali. In contesti del genere, Gregoretti, in qualità di acuto e caustico osservatore del costume, riesce a offrire un contributo sostanzioso, tanto che la sua regia «accentua efficacemente il lato autoironico del testo, quel gusto bizzarro e nevrotico del prendere in giro o del disconoscere le proprie illusioni d'un tempo, che è tipico della generazione sessantottesca»⁵³. All'interno dello spettacolo, per la ragguardevole durata di circa tre ore, si assiste ad una «formulazione in quadri intervallati dal titolo di testa che scende giù a mo' di velario-cortina», rivelando una acuta scelta della regia che, sul modello dei serial televisivi, sembra quasi voler confondere i piani tra la realtà della vicenda e il mestiere di sceneggiatore di fotoromanzi del protagonista⁵⁴.

Questa sarà l'ultima collaborazione tra Gregoretti e Satta Flores, spentosi il 22 ottobre 1985, pochissimi mesi dopo la tappa milanese della tournée di *Per il resto tutto bene*. Stroncato all'età di quarantotto anni per una rara forma di leucemia, l'attore ha combattuto per anni, e silenziosamente, contro questo male incurabile, come racconta lo stesso Gregoretti:

Ricordo che qualche anno fa fummo messi in allarme, e ho sempre creduto che fosse a sua insaputa, da una preoccupantissima analisi del sangue compiuta quasi per caso dai medici di una cittadina siciliana, durante la tournée di *Dai...proviamo!*. Stefano si era sentito male e Paola Quattrini lo aveva costretto a farsi visitare. Paola mi chiamò a Roma dicendomi del terribile responso che i medici le avevano confidato. Decidemmo di avvertire i fratelli; Stefano fu ancora esaminato, altrove, con maggiore cura, e venni a sapere che le nuove

⁵² G. Geron, *Satta Flores, vita borghese, moglie, amante e molte bugie*, "Il Giornale", 10 maggio 1985;

⁵³ R. De Monticelli, *Un ex sessantottino in crisi*, "Corriere della Sera", 10 maggio 1985.

⁵⁴ R. Di Giammarco, *Risate amare (ma non troppo) di una coppia molto normale*, "La Repubblica", 2 febbraio 1984.

risultanze avevano smentito le precedenti. Così almeno mi fu detto, e io con grande sollievo rimossi l'idea della sua malattia [...]. Adesso ho appreso dai giornali che Stefano invece sapeva, e che la malattia era vera, e che lui disperatamente la combatteva. E io non avevo capito nulla; anzi, in questi anni della nostra allegrissima simbiosi teatrale Stefano mi è apparso un uomo prodigiosamente vitale, instancabile, efficientissimo, una sorgente inesauribile di entusiasmi. Possibile che nascondesse così bene una verità tanto dolorosa? Che convivesse con un tal tremendo segreto?⁵⁵

Seppur breve, dunque, la collaborazione con l'attore napoletano occupa un posto molto importante nella carriera di Gregoretti perché, oltre a rappresentare un significativo momento di crescita e maturazione nell'esercizio della regia teatrale, la sua figura lascia un vuoto incolmabile tra gli affetti di Gregoretti, come attesta la dichiarazione resa per l'ultimo saluto al suo compagno di viaggio: «Stefano e io componevamo una coppia di amici da letteratura edificante, eravamo due piccoli Eurialo e Niso che si tenevano per mano lungo i sentieri accidentati del microcosmo multimediale, e quando il caso ci separava sapevamo che comunque ciascuno di noi sarebbe stato pronto a correre in soccorso artistico dell'altro, in qualsiasi momento»⁵⁶.

9.c Ascesa e caduta di un fondatore: Benevento Città Spettacolo

L'intensa relazione tra Ugo Gregoretti e il Sannio, località della Campania assai frequentata dal regista per i noti trascorsi familiari, raggiunge l'apice quando, nel 1980, Gregoretti viene nominato direttore artistico del festival culturale Benevento Città Spettacolo, occasione straordinaria per dare una forte accelerazione al suo rapporto con il mondo teatrale e per arricchire il già ricco bagaglio esperienziale di un ulteriore, decisivo tassello⁵⁷. Occorre inoltre far presente che, in questa circostanza, il regista non si limita ad accettare passivamente una nomina, ma è

⁵⁵ U. Gregoretti, *Insieme da sempre*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregoretiano*, op. cit., p. 138.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Per una panoramica storica dettagliata della rassegna, si vedano S. Mogavero, *Verso la mecca del teatro? I primi vent'anni di Benevento Città Spettacolo (1980-1999)*, Benevento, Realtà Sannita, 2001; P. P. Palma, *"Benevento Città Spettacolo" (1980-2020): quarant'anni di un festival teatrale*, "Il Giornale di Kinetès", n. 5, gennaio 2021, pp. 81-110.

parte fondativa del progetto, avendolo egli stesso, in prima persona, plasmato su invito della giunta comunale beneventana. In particolare, l'idea di una rassegna culturale era stata promossa già tra il 1978 e 1979 su iniziativa dell'allora sindaco di Benevento Ernesto Mazzoni, convinto sostenitore della necessità di una manifestazione che non solo potesse dare lustro alla città, ma che fosse anche d'attrattiva per i turisti. Nel 1980, a mandato scaduto, Mazzoni, nonostante la sua appartenenza alla DC, suggerisce caldamente il nome di Gregoretti per la direzione artistica di questo nuovo progetto che sta prendendo forma⁵⁸. Sarà proprio il regista, una volta accettato l'incarico, a plasmare la prima edizione di Benevento Città Spettacolo, impostandola dichiaratamente sul modello umbro del Festival dei Due Mondi, al fine di trasformare la città di Benevento in una sorta di "Spoleto del Sud"⁵⁹. In dieci anni di direzione artistica – Gregoretti lascerà nel 1989 – il regista ha occasione in questo contesto di curare una moltitudine di allestimenti teatrali, e talvolta operistici, che si caratterizzano da un lato per la scelta spesso originale dei testi, a loro volta individuati sulla base del tema generale sempre enucleato dal direttore, e dall'altro per la carica anticonformista e innovativa attraverso cui vengono messi in scena.

Come si è avuto modo di vedere nel corso del precedente capitolo, per la prima edizione del festival, inaugurata il 2 settembre 1980, Gregoretti si occupa della regia dell'opera lirica *Il mondo della luna*, scelta per comporre un cartellone interamente dedicato a "Il teatro fantascientifico", tema generale di quella prima rassegna, individuato per la possibilità di speculare e ironizzare su un genere che, per sua natura, induce a sognare e a fantasticare. Tuttavia, oltre al componimento operistico, il regista si incarica anche di allestire un'opera di prosa, tratta da un testo di Michail Bulgakov, autore che Gregoretti aveva già affrontato in occasione dello sceneggiato tv *Le uova fatali*. Scegliendo in questa circostanza *Ivan Vasil'evic*, un'opera semi sconosciuta del 1935 qui messa in scena con il titolo di *Ivan il Terribile*, Gregoretti è nuovamente alle prese con una feroce satira della dittatura stalinista e del "mostruoso" apparato burocratico sovietico affrescato con sottili rimandi dallo scrittore russo, che racconta di un'epoca ancora imbrigliata nel

⁵⁸ P. P. Palma, "*Benevento Città Spettacolo*" (1980-2020): *quarant'anni di un festival teatrale*, op. cit, pp. 86-87

⁵⁹ Ivi, p. 87.

regime degli *apparatchik*, i funzionari-burocrati a tempo pieno del Partito Comunista Sovietico, nel caso specifico rappresentato dalla figura del custode-garante dei grandi fabbricati residenziali⁶⁰.

Protagonista della storia è Timofeev, un ingegnere non del tutto rassegnato alla realtà meschina che lo circonda, riparatore di grammofoni con l'aspirazione di costruire una macchina del tempo. Egli abita in un grande caseggiato di monocamere controllato dall'amministratore Ivan Vasil'evic Bunsà, che assilla gli inquilini con leggi ferree e con comunicati interni. Quando Timofeev riesce ad azionare la sua macchina del tempo gli eventi precipitano e due epoche molto lontane entrano in collisione. In tal modo l'amministratore Bunsà e il ladro Miloslavski capitato nell'appartamento di Timofeev vengono trasportati nella Russia zarista del Cinquecento, scambiandosi di posto con il grande zar Ivan, detto il Terribile, a sua volta catapultato nella Russia dei soviet insieme all'apprendista scienziato. Questo scambio crea uno spettacolo interamente basato sugli equivoci, dove lo zar, costretto alla vita borghese, minaccia giustizia sommaria, mentre il ladro e l'amministratore sguazzano senza meriti nei lussi e gestiscono goffamente le relazioni con un diplomatico svedese. Quando la macchina del tempo si riassetta, ognuno torna al suo mondo e forse, con un finale aperto, si lascia sospettare che quello di Timofeev sia stato soltanto un sogno⁶¹.

L'opera va in scena al Teatro Romano di Benevento, sopra il quale è issata una grande luna, a dominare la scena, con la funzione anche di cornice portafotografie: al centro, infatti, campeggia l'immagine di Stalin, espressione di un potere molto avversato da Bulgakov, come dimostra la censura che colpì tale testo al suo debutto a Mosca⁶². Sullo sfondo del Teatro Romano l'effigie di Stalin sovrasta «una scena d'impronta "cubofuturista"»⁶³ che lascia spazio nel secondo atto allo squarcio isolato della corte di Ivan, interamente ricostruita da Guglielminetti, con gusto ironico e surreale suggerito dalla presenza dei manifesti propagandistici della Nep. La tragicommedia allestita da Gregoretti si avvale, fra gli interpreti, di Gabriele Lavia, mattatore nel doppio ruolo dello zar e dell'amministratore, Marzio Margine

⁶⁰ R. Di Giammarco, *Cosa beve lo zar? Vodka all'anice*, "La Repubblica" 10 settembre 1980.

⁶¹ Cfr. M. S. Palieri, *Povero Ivan il Terribile: il Novecento non fa per te*, "L'Unità", 4 settembre 1980.

⁶² Ibidem.

⁶³ Ibidem.

e Marina Confalone nel ruolo di Timofeev e della compagna, e Cochi Ponzoni⁶⁴ nei panni del ladro Miloslavski.

Gregoretti, nel suo allestimento, coglie perfettamente l'intento satirico dell'autore nel mettere in evidenza le analogie non solo fra i due momenti storici, ma anche per smascherare i piccoli detentori del potere. In questo primo allestimento teatrale per la rassegna beneventana, si fa particolarmente apprezzare, come scrive Ubaldo Soddu, «il ritmo brillante, tesissimo che la regia di Gregoretti conferisce alla commedia su accelerazioni che sfiorano talvolta l'ingranaggio della pochade e non consentono di inserire pause, attimi di controllo»⁶⁵.

L'anno seguente Gregoretti individua come tema portante della rassegna "Il teatro storiografico" e, per quanto riguarda la prosa, decide di allestire il mastodontico romanzo storico *La battaglia di Benevento*, composto nel 1827 da Francesco Domenico Guerrazzi e qui ridotto in trenta quadri da Pier Benedetto Bertoli. Lo scrittore livornese, all'epoca ventitreenne, sfoga in quest'opera tutto il suo impeto patriottico e anticlericale, rievocando la disfatta di Manfredi di Svevia contro l'offensiva degli angioini e di papa Clemente IV. La delicata vicenda politica lascia spazio anche alla storia d'amore tra Ruggero e Jole, figlia di Manfredi, anche se costoro scopriranno di essere fratellastri⁶⁶.

Un'altra opera dello scrittore livornese era già stata oggetto di un allestimento gregoretiano nel ciclo *Romanzo popolare italiano*. In questa occasione il regista cerca di mantenere intatto lo stesso approccio pedagogico, nonché lo stesso espediente narrativo. L'elemento più innovativo e anticonformista di questa messa in scena riguarda l'individuazione degli attori. Eccezion fatta per Mario Maranzana, il quale vestendo i panni di Guerrazzi svolge nella rappresentazione il doppio ruolo di narratore e rumorista, l'intero cast è costituito da interpreti non professionisti e selezionati accuratamente da Gregoretti in quanto abituali figuranti dei drammi

⁶⁴ L'autore ha una lunga frequentazione teatrale (e televisiva) con Cochi Ponzoni. Nella propria biografia, l'attore parla di questa esperienza descrivendo Gregoretti come «un regista anomalo il cui metodo di lavoro era completamente diverso da quello dei tradizionali *metteur en scène*», A. Ponzoni, *La versione di Cochi*, a cura di Paolo Crespi, Milano, Baldini+Castoldi, 2023. Non è escluso che, nel caso in questione, la scelta possa essere stata condizionata anche in virtù dell'interpretazione dello stesso Ponzoni nella trasposizione cinematografica tratta da Bulgakov di *Cuore di cane* (1976) di Alberto Lattuada

⁶⁵ U. Soddu, *Il sogno per battere il potere*, "Il Messaggero", 5 settembre 1980.

⁶⁶ Vedi E. Pagliarani, *Qui scese in campo Giglio di Francia contro Aquila Sveva*, "Paese Sera", 4 settembre 1981.

sacri locali. In tal senso il regista elabora una riduzione del romanzo storico che si cala nel profondo delle tradizioni sannite, riguardante appunto alcuni riti processionali celebrati ancora oggi. L'idea di recuperare per un'occasione profana la macchina teatrale locale dedita a rappresentazioni sacre è senz'altro originale, così come il coinvolgimento dello scenografo Sergio Tramonti che concepisce per la scena due teatrini di corte che si guardano di tre quarti e che rappresentano le fazioni in disputa, gli angioini da un lato e gli svevi dall'altro⁶⁷. Gregoretti opera una sottile contrapposizione tra i personaggi descritti da Guerrazzi seguendo esattamente la logica dei drammi sacri, appunto caratterizzati da una divisione fra buoni e cattivi.

In questa direzione la regia «ha lasciato via libera alla spontaneità e alle personali risorse di mestiere, già collaudate nelle “sacre rappresentazioni”, con i loro impacci, i loro atteggiamenti operistici, certe robuste bordate tenorili o baritonali rendono i caratteri stereotipati ed il miscuglio stilistico del testo, ingenuo e sapiente “summa” di prestiti vari fra “melo” e romanzo d'appendice fra orecchiature dantesche e frasario da pretura»⁶⁸.

Il filone beneventano è per Gregoretti foriero di iniziative teatrali. Nel 1982, infatti, mette in scena il capitolo centrale della trilogia di Beaumarchais, *Il matrimonio di Figaro*, situato tra *Il barbiere di Siviglia* e *La madre colpevole*. Ricordando brevemente la vicenda, sono ormai lontani i tempi di gioventù dove il Conte di Almaviva con la complicità del tuttofare Figaro riesce a sedurre la bella Rosina. Siamo nel mezzo del *ménage* familiare e si disegnano le maggiori differenze di classe e sesso. Rosina è ora una moglie al centro delle continue scenate di gelosia del marito che, da par suo, non ha smesso di concedersi al libertinaggio. Anzi egli vorrebbe esercitare lo *ius primae noctis* sulla cameriera Susanna, in *liaison* con Figaro, ma non ci riesce grazie alla sveltezza di quest'ultimo che riuscirà ad averla

⁶⁷ A realizzare le trenta scene su suggestione dello scenografo Tramonti è la famiglia Iannino di Lapio, rappresentando «infilate di chiostri e giardini, sale, salette, saloni con caminetto crepitante, celle conventuali e orride carceri con teschi, un oceano sconvolto dai marosi da dar proprio, al povero d'Angiò, “angoscia di stomaco”, boschi alla Robin Hood, interni d'osteria e sul finire, tra cadaveri a pira, sotto un cielo fiammeggiante, un Manfredi in aureola che è già lassù, nel *Purgatorio* dell'Alighieri mentre quaggiù il suo ossuto scheletrino ancora si dimena», G. Davico Bonino, *Sfide, patria e amori di Guerrazzi Gregoretti ne fa un dramma ridicolo*, “La Stampa”, 4 settembre 1981.

⁶⁸ N. Garrone, *Ecco la storia di un oscuro donzello*, “La Repubblica”, 4 settembre 1981.

vinta anche grazie alle varie figure femminili della trama, abili nel coalizzarsi tra loro al di là delle barriere sociali, poiché svincolate dai loro interessi privati.

Lo spettacolo è allestito dalla Cooperativa degli Ipocriti, protagonisti anche della tournée svoltasi in Italia l'anno seguente. Con Beaumarchais siamo nell'argomento comico, ambito dove il regista si trova a proprio agio nell'inventare le proprie regie con qualità di soluzioni. Come è stato osservato, «Gregoretti si impegna sulla vicenda, addentrando nella ricerca dello spasso e della derisione»⁶⁹, assecondato anche dalle interpretazioni dei vari attori, Nello Mascia nel ruolo di Figaro, Antonio Casagrande nel Conte Almaviva, Didi Perego nel personaggio di Marcellina, Maria Grazie Spina nella Contessa, Caterina Sylos Labini nei panni di Susanna. I costumi sono curati da Bruno Buonincontri, mentre il commento musicale, curato da Pasquale Scialò in chiaro stile rossiniano, si inserisce nel sottofondo della vicenda per tratteggiare lo spirito burlesco dei fatti e personaggi.

Nell'edizione dell'anno seguente, curiosamente intitolata "Il teatro tetro e atro", Gregoretti assolve il solo ruolo di direttore artistico lasciando la scena ai colleghi Giuseppe Patroni Griffi con *Cammurriata* e Gianfranco De Bosio con *L'isola di Sancho*. L'autore torna a dirigere uno spettacolo del festival nel 1984 dedicato a "Il teatro dei critici teatranti". Per l'occasione si occupa di curare personalmente la regia dell'opera di Ubaldo Soddu, giornalista e critico teatrale, intitolata *Il mandarino meraviglioso*, ispirata molto liberamente all'omonimo balletto composto dal Bela Bartok⁷⁰. Andato in scena al Teatro La Salle, il testo di Soddu, come spiega il critico stesso, intende parlare di attualità pur essendo ambientato in una cornice fantastica, dove viene delineata una sottile satira nei confronti della figura dell'intellettuale contemporaneo. Il testo di Soddu, infatti, procede per allusioni, senza intercettare nessun significato o riferimento preciso, anche se risulta piuttosto evidente il significato della metafora che intende appunto denunciare l'intreccio che lega gli intellettuali e potere⁷¹.

I mandarini, in Cina, sono i funzionari-letterati dell'impero e protagonista di questa vicenda dalle tinte fiabesche e immaginarie è proprio uno di questi. Il mandarino

⁶⁹ *Il Figaro di Beaumarchais in una edizione spassosa*, "Avanti!", 13 gennaio 1983.

⁷⁰ Nel corso della tournée svoltasi l'anno seguente, Gregoretti ha deciso di mutare il titolo dell'opera in *Un mandarino in Ungheria*, evidentemente per evitare la disambiguazione con l'opera musicale di Béla Bartók, vedi R. Tian, *Il segreto in una ricetta*, "Il Messaggero", 21 ottobre 1985.

⁷¹ N. Fano, *Come ti cucino i neo-Mandarini*, "L'Unità", 22 ottobre 1985.

Jodosan entra in scena in una soffitta di Pechino laddove si scopre che egli è un maestro dell'intrigo, una spia alla "007", che finisce in Ungheria per volere dell'Imperatrice, con la quale c'è una corrispondenza di amorosi sensi, affinché carpisca le ricette magiche, in grado di portare prosperità e potere, custodite gelosamente dai cuochi del luogo. In groppa ad un cavallo alato riesce a penetrare nella cucina dove si preparano i cibi incantati e qui incontra una graziosa cucciniera che lo irretisce di lusinghe per poi beffarlo e, ancor peggio, cucinarlo in padella⁷². La storia surreale si presta al gusto caustico del regista che, come annota Ghigo De Chiara⁷³, coinvolto anch'esso nella rassegna con la trasposizione del suo *Grandezza e miseria nel camerino numero 1*, elabora una rappresentazione «così morbida, così profumata di fiaba eppure così aperta a improvvisi barlumi realistici di "sceneggiata"», tanto da invitare il pubblico «ad abbandonarsi con infantile candore ai colori e ai suoni della rappresentazione»⁷⁴, qui offerti dall'allestimento scenico di Renato Lori, dai costumi di Mariolina Bono e dalle musiche di Germano Mazzocchetti, eseguite dal vivo arricchendo lo spettacolo di numerosi stacchi musicali⁷⁵. Indicative sono anche le osservazioni di Rodolfo Di Giammarco, che rileva come lo spettacolo sia riuscito grazie a una regia che «tutela i bersagli satirici» della storia⁷⁶. Questa annotazione appare rilevante perché definisce in quale modo la regia di Gregoretti tende ad esplicitarsi: dopo aver stabilito una sintonia con la componente satirico-ironica di un testo, l'autore tende ad assorbirla e a riproporla attraverso una personale urgenza estetica. Anche in questo caso,

⁷² G. Zucconi, *La leggenda di Jodosan meraviglioso*, "Paese Sera", 22 ottobre 1985.

⁷³ Nel 1985 Gregoretti allestisce l'opera *Comoedia* di Ghigo De Chiara, un singolare viaggio nel mondo teatrale di Plauto. Si tratta di una pièce al cui interno rivivono tutti personaggi e le commedie del drammaturgo latino. L'opera è allestita al Teatro romano di Ostia Antica, per iniziativa dell'ente Teatro di Roma, diretto da Maurizio Scaparro, ed esportata anche in Spagna al Festival del teatro classico di Mérida, riscuotendo un successo piuttosto netto, cfr. per la Spagna J. De Sagarra, *Plauto, en versión "digest"*, "El País", 18 luglio 1985; per l'Italia A. Savioli, *Tutto Plauto in una notte*, "L'Unità", 25 luglio 1985; R. Di Giammarco, *Plauto, e ancora Plauto*, "La Repubblica", 25 luglio 1985.

⁷⁴ G. De Chiara, *Un felice arabesco da operina molto buffa*, "Avanti!", 12 settembre 1984.

⁷⁵ Riferisce Enzo Siciliano: «Lo spettacolo – ora al Flaiano – che Ugo Gregoretti firma ha gradevolezza e l'eleganza che si conviene a solleticare nel pubblico un briciolo di suspense e di non congestionata ricezione. Gradevolissime le scene firmate da Renato Lori (quel cucinone ligneo dove l'azione per lo più mossa sembrava scovata nel ripostiglio di un ben fornito negozio di giocattoli asburgico...), azzeccati i costumi disegnati da Mariolina Bono. E ancor più azzeccate le musiche di Germano Mazzocchetti, che mi parevano ispirate da Lehar e da Donizetti, e che al vivo venivano suonate con pulizia da un piano, da un violino da un fagotto e da un gruppo di percussioni», E. Siciliano, *Il mandarino spione*, "Corriere della Sera", 21 ottobre 1985.

⁷⁶ R. Di Giammarco, *Le antiche ricette di un Mandarino*, "La Repubblica", 12 settembre 1984.

determinate è il contributo offerto dagli interpreti, i quali, oltre a portare le proprie specifiche caratteristiche, si dimostrano abili nel recepire le indicazioni relative alla loro presenza sulla scena, ai movimenti e all'espressività con cui vengono intonate le battute. In particolare, Paolo Graziosi nel ruolo del Mandarino, Anna Bonaiuto nel ruolo della cucciniera, accompagnati da Angela Cardile (l'imperatrice), Paolo Granata, Giuliano Manetti e Giancarlo Cortesi (i cuochi), nelle sembianze dei personaggi secondari.

Questo spettacolo è importante nella carriera di Gregoretti proprio per essere finito anche al centro di una rovente polemica politica con l'allora vicesindaco di Benevento, Clino Bocchino. Con un comunicato stampa, Bocchino afferma pubblicamente che «Ugo Gregoretti non dovrebbe propinare alla città cinquanta minuti di sofferenza e noia in scena»; l'occasione è quindi propizia per porre una «riflessione sulla direzione artistica per la prossima rassegna, considerato che Gregoretti è apparso "stanco"»⁷⁷. Come osserva Titti Marrone, le virgolette alla parola "stanco" apposte dal vicesindaco, suonano vagamente minacciose e suggeriscono come, al di là del vero pregio dello spettacolo, tale acredine nasconda probabilmente altri problemi, legati soprattutto a tensioni di natura politica. Il 1984, infatti, è l'anno in cui Gregoretti è tra i candidati per le elezioni del Parlamento europeo, ponendosi quindi in evitabile attrito con la fazione socialista di cui Bocchino fa parte. Sulla questione è il regista a intervenire per chiarire la propria posizione: «Purtroppo Benevento è un laboratorio particolarmente attivo di faide politiche. L'attuale sindaco democristiano si affida a un direttore della rassegna, il sottoscritto, che notoriamente ha in tasca la tessera del Pci, e offre perciò una grossa arma ai suoi avversari. Il malumore s'è aggravato per la mia candidatura al Parlamento europeo nel collegio meridionale con accuse di strumentalizzazione. [...] Comunque il documento di Bocchino è talmente goffo da ritorcersi soprattutto contro il firmatario»⁷⁸. Questa circostanza segna la prima incrinatura nei rapporti tra il direttore artistico e la giunta comunale, fino all'inasprimento che porterà Gregoretti alla caduta dal ruolo.

⁷⁷ T. Marrone, *Che brutta fine, mandarino!*, "Il Mattino", 11 settembre 1984.

⁷⁸ R. Di Giammarco [r. d. g.], *Gregoretti e il vicesindaco*, "La Repubblica", 12 settembre 1984.

Il clima della rassegna, che pure prosegue senza intralci, è particolarmente teso, ma Gregoretti riesce negli anni centrali della decade a resistere, portando avanti con disinvoltura e abnegazione l'attività di direttore artistico. Per la settimana beneventana del 1985, anno in cui viene delineato come tema generale "Il teatro dei classici riscritti", Gregoretti concepisce un allestimento molto singolare, ma anche molto tipico del suo modo di approcciarsi ai testi. «Rinunciando al teatro-inchiesta o a complicate macchinazione intellettualistiche»⁷⁹, Gregoretti vuole giustapporre due opere che nei primi anni del Novecento hanno creato un vero e proprio caso culturale e giudiziario. Il riferimento è a *La figlia di Iorio*, tragedia pastorale composta nel 1903 da Gabriele D'Annunzio, e *Il figlio di Iorio*, parodia composta da Eduardo Scarpetta l'anno seguente che ricalca lo schema della farsa rivisitata in chiave di "commedia presepiiana". Nella diatriba giudiziaria instaurata da D'annunzio per accusare il drammaturgo napoletano di plagio, è proprio Scarpetta ad avere la meglio, anche grazie alla determinante perizia di Benedetto Croce. Ciononostante Scarpetta decide di accantonare questo testo, intimorito anche dalle vibranti proteste con cui è accolta la prima al Teatro Mercadante di Napoli.

L'«evidente specularità e quasi organica complementarità dei due testi»⁸⁰ induce Gregoretti a elaborare una sorta di fusione, una sintesi antologica in due tempi, intitolata *I figli di Iorio*, della durata di due ore esatte. Molto preziosa è stata la collaborazione di Pier Benedetto Bertoli, al quale Gregoretti affida il compito di sfrondate il possente poema dannunziano⁸¹. Tale operazione, dunque, rappresenta una scelta originale in quanto, come annota anche Aggeo Savioli, ha il sapore di una piccola riscoperta. In particolare l'accostamento dei due testi «consente in effetti di apprezzare quanto vi sia, in Scarpetta, di rovescio pungente della "tragedia pastorale" del Poeta pescarese, quanto di gustosa caricatura, quanto infine, di trascrizione o traduzione della lingua al dialetto»⁸².

Nel mondo rovesciato di Scarpetta, infatti, non c'è più Mila quale protagonista, figlia di un mago e sospettata anch'essa di stregoneria, anche se poi destinata al riscatto grazie l'amore terreno, il perdono religioso e una morte espiatoria, bensì

⁷⁹ P. Cervone, *Il figlio degenero di Iorio*, "Corriere della Sera", 10 settembre 1985.

⁸⁰ G. Davico Bonino, *Gregoretti tra D'Annunzio e Scarpetta riscopre Iorio e la parodia dei suoi figli*, "La Stampa", 10 settembre 1985.

⁸¹ Ibidem.

⁸² A. Savioli, *Scarpetta sfida il Vate*, "L'Unità", 10 settembre 1985.

Torillo, uno zingarello vagabondo, figlio minore dello stesso padre. Aligi, il pastore che per difendere Mila arriva persino ad uccidere il padre Lazaro, lascia il posto ad Alice, che si limiterà ad assestare alla madre un sonoro pugno in faccia, col risultato che Torillo, assumendosi la responsabilità del gesto, invece che finire sul rogo, viene sbattuto dietro le sbarre di una prigione.

All'interno di questa eccezionale fusione, la trovata che sembra risultare più stravagante è quella di affidare agli stessi interpreti – in maggioranza napoletani – i ruoli complementari. È questa la ragione che porta gli attori a riuscire meglio nella parodia di Scarpetta, evidentemente più vicina anche per via della loro appartenenza partenopea. La regia dal suo canto cerca, anche con i frammenti di D'Annunzio, di elaborare un allestimento di tipo popolare, qui ben delineato dalla cornice scenografica costituita da una «modesta “rappresentazione” di piazza o di strada, tra sacra e profana»⁸³. Il pasticcio gregoretiano, dunque, ridimensiona la tragedia pastorale del Vate in commedia, mentre nobilita con i toni della farsa agreste la spiritosa commedia di Scarpetta. Per la riuscita di questa rischiosa operazione hanno contribuito gli attori, gli stessi con cui Gregoretti conduce numerose esperienze anche in ambito televisivo, come Nello Mascia, Maria Luisa Santella, Rosa Di Lucia, e Franco Iavarone, nonché l'apporto di Carlo Giuliano per l'impianto scenico e i costumi e Pasquale Scialò per la realizzazione del commento musicale.

I Figli di Iorio è anche l'opera con cui Gregoretti si presenta, quello stesso anno, al Teatro Stabile di Torino nel ruolo di nuovo direttore artistico⁸⁴ e di cui si parlerà più approfonditamente fra poco. Il canale di comunicazione diretto tra i due enti dello spettacolo diretti da Gregoretti è in ogni caso quanto mai evidente anche nella scelta di presentare in anteprima all'interno della cornice beneventana, più precisamente nell'ambito della VIII rassegna del 1987 dedicata a “Il teatro delle lingue sconfitte”, la celeberrima opera di Vittorio Bersezio *Le Miserie 'd Monsù Travet*, prodotta dal Teatro Stabile di Torino, dove infatti verrà allestita nel novembre di quello stesso anno, non senza strascichi polemici riguardanti le scelte della regia nell'individuazione degli interpreti.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Per approfondire la dinamica che ha portato alla nomina di Gregoretti a Direttore del Teatro Stabile di Torino si veda N. Ferrero, *Gregoretti allo Stabile torinese*, “L'Unità”, 31 gennaio 1985.

Sino alla fine del suo mandato beneventano, Gregoretti è quasi sempre impegnato non solo in veste di direttore artistico, ma anche di regista. Fra le altre rappresentazioni allestite, si ricordano *L'aria del sorbetto*, opera di Italo Moscati, allestita nel 1986 durante l'edizione dedicata a "Il teatro dall'opera"; la regia, in collaborazione con Franco Gervasio, di una curiosa processione in versi e in musica intitolata *San Rocco legge la lista dei miracoli e degli orrori* allestita nell'edizione del 1988 e dedicata a "Il teatro delle lingue rinascenti"; l'allestimento, infine, de *Il sofà indiscreto* di Pietro Favari nel corso della ultima direzione artistica del 1989⁸⁵. È proprio con questo allestimento che l'era di Gregoretti alla guida di Benevento Città Spettacolo giunge tra le polemiche alla sua conclusione. Il regista, probabilmente consapevole già alla vigilia della rassegna di essere al suo atto finale, introduce così, all'interno del programma ufficiale, l'imminente edizione dedicata a "Il teatro degli altri anniversari":

Una rassegna decenne vuol dire una rassegna consolidata, matura, giunta alla maggiore età; un direttore decennale vuol dire un direttore logoro, logorante, sfiatato, ripetitivo, da mandare in pensione, oppure può anche voler dire un direttore decenne alla lettera, un bambino un po' immaturo, capriccioso, petulante, irritante, dispettoso e irrispettoso. Ma, in fondo, non cattivo. Oppure, ancora vuol dire le due cose insieme. Io preferisco la seconda definizione, trovo che corrisponda bene al mio modo di intendere me stesso ed i miei ruoli, in tutto l'arco della mia fin qui vissuta esistenza. Sono costituzionalmente un irrispettoso, pur essendo pieno di rispetto per me e per gli altri...; a me è sempre piaciuto fare i dispetti, mancare di rispetto alla falsa rispettabilità, alla dignità di facciata, alla seriosità ritualizzata e spocchiosa. Per amore della serietà vera, che può anche coraggiosamente esprimersi con una bella risata. Ma nell'Italia dei doppiopetti gessati, spesso maltagliati e goffamente portati, nell'Italia delle feroci facce di borbonica memoria e del *risus abundat in ore stultorum*, divertirsi è pericoloso e sfottere ancora di più. Specie se, come nel caso in questione, si è tentato di infiltrare l'umorismo nella ufficialità. Questo è quel che io ho creduto a Benevento, con Benevento, in questi dieci anni, e che Benevento mi ha, con divertita indulgenza, concesso di fare: un festival-sberleffo, un festival che canzonasse gli altri festival, quelli che già esistevano dieci anni fa (non molti) e i molti che sono venuti dopo, che canzonasse i teatranti, pur ponendosi al loro servizio, e gli addetti ai lavori, che

⁸⁵ Tra le altre opere di Favari allestite da Gregoretti è possibile rammentare anche *Sentimental*, una curiosa parodia messa in scena nel 1988 alla Sala Umberto di Roma che, facendo il verso a Umberto Eco (nella pièce è interpretato caricaturalmente da Cochi Ponzoni), mescola le dinamiche accademiche del DAMS di Bologna con la vita di una soubrette dell'avanspettacolo.

canzonasse soprattutto e puntigliosamente sé stesso. Credo di esserci riuscito, perciò soffio con animo leggero sulle dieci candeline della mia torta di compleanno⁸⁶.

Da quello screzio con il vicesindaco Bocchino in poi, i rapporti sia con l'amministrazione comunale, sia con la città nel suo complesso, vanno via via deteriorandosi. Nel corso degli ultimi appuntamenti, infatti, Gregoretti commenta con toni aspri la complessa situazione in cui è costretto a operare, anche a causa delle incessanti critiche ricevute da soggetti che a suo dire rappresentano «il simulacro dell'ignoranza e della volgarità»⁸⁷. I suoi sporadici sfoghi, sono sovente rivolti anche alla città Benevento, riferiscono di una città brutta, scomoda, con pessimi alberghi, dove spesso si mangia male e dove i commercianti sono sgarbati. Ciò, addirittura, causa anche una serrata dei commercianti che in segno di protesta contro il direttore decidono di esporre nelle vetrine dei propri esercizi commerciali il cartello "Chiuso per Gregoretti"⁸⁸. In questo clima di veleni reciproci, dunque, si consuma la rottura del sodalizio tra una comunità ed un autore, al quale in ogni caso occorre riconoscere la passione profusa per l'accrescimento culturale del luogo nonché per la sua promozione turistica a livello nazionale e internazionale. L'aver lasciato un festival ormai consolidato, con strutture definite e una fama di livello internazionale (tra l'altro ancora oggi in funzione), è la più eloquente testimonianza del suo impegno artistico e organizzativo.

9.d Il rapporto con Torino e la guida del Teatro Stabile

Il forte legame di Gregoretti con la città di Torino è dovuto principalmente ai numerosi sceneggiati televisivi realizzati presso l'imponente Centro di Produzione RAI del capoluogo piemontese. Sono molteplici, infatti, gli adattamenti nati e girati all'interno degli studi televisivi torinesi, basti pensare a *Romanzo popolare italiano*, *Uova Fatali*, *Ma che cos'è quest'amore?*, *Straparole*, *Viaggio a Goldonia*. L'elenco potrebbe inoltre includere anche i servizi d'inchiesta realizzati nel corso

⁸⁶ P. P. Palma, "Benevento Città Spettacolo" (1980-2020): *quarant'anni di un festival teatrale*, op. cit., p. 92.

⁸⁷ S. Mogavero, *Verso la mecca del teatro? I primi vent'anni di Benevento Città Spettacolo (1980-1999)*, op. cit., p. 88.

⁸⁸ Ivi, p. 89.

degli anni Ottanta e dedicati ad aspetti culturali e sociali della città, come *Lingotto story* e *La casbah dei santi*. Non devono altresì essere dimenticate le regie di opere liriche curate per il Teatro Regio, la cui carica anticonformistica è stata spesso destinata a fare scandalo. Questo profondo legame con la città, esplicito anche nelle relazioni personali intrattenute con i salotti intellettuali e aristocratici, consente a Gregoretti di vincere, nel gennaio 1985, la concorrenza di Luca Ronconi e Gianfranco De Bosio per la nomina di direttore artistico del Teatro Stabile di Torino, incarico che manterrà fino al 1989 non senza avversità⁸⁹.

Lo spettacolo con cui egli si presenta al pubblico torinese in veste di nuovo direttore, cioè *I figli di Iorio* ripreso da Benevento, è una sorta di dichiarazione d'intenti. L'inclinazione verso i registri ironici e umoristici viene comunque celebrata nella stagione 1986-87, con la messa in scena de *Il critico, ovvero sia le prove di una tragedia*, commedia di Richard Brinsley Sheridan, affidando il ruolo del protagonista a Walter Chiari. Sulle ragioni che lo portano alla scelta di questo testo fa luce lo stesso Gregoretti:

Il mio *Critico* nasce una scoperta casuale. Ero alla ricerca di testi da presentare in questa stagione; esploravo i volumi di teatro che, peraltro, e lo dico con mia vergogna, già possedevo ed ho scoperto *Il critico*. Di Sheridan conoscevo bene soltanto *La scuola della maldicenza*. A metà della lettera mi sono convinto di aver trovato un testo molto affine a me, alla mia esperienza, ai miei gusti, alla mia figura di uomo di spettacolo che con sue scelte si diverte anche un po' a giocare di piccoli tiri al pubblico. *Il Critico*, che non è mai stato rappresentato in Italia, mi è parso così intriso di gioia del canzonare che mi son detto: è meglio non lasciarsela sfuggire. I suoi parenti più prossimi nella mia esperienza passata li ho visti, letterariamente e cinematograficamente parlando, nei personaggi del *Circolo Pickwick* di Dickens⁹⁰.

Va tenuto presente che, nella duplice veste di regista e direttore artistico, Gregoretti stabilisce di inserire nel cartellone altri due testi settecenteschi come *La Pamela* di Goldoni, per la regia di Beppe Navello, e *Il matrimonio di Figaro* di Beaumarchais, diretto da Giancarlo Cobelli. Il direttore tiene comunque a precisare che il triangolo teatrale settecentesco configuratosi non deve essere letto come un discorso tematico

⁸⁹ Cfr. N. Ferrero, *Gregoretti allo Stabile torinese*, op. cit.

⁹⁰ U. Gregoretti, *Come è nato il mio "Critico"*, "Città", 29 gennaio 1987.

unico, in quanto i singoli spettacoli devono essere visti sulla base della loro propria individualità⁹¹.

Il testo di Sheridan ha fatto la sua prima apparizione al pubblico nel 1779, al teatro Drury Lane di Londra, e mai, prima del 1986, è stato oggetto di una rappresentazione in Italia. Si comprende, dunque, la rilevanza dell'operazione che, oltre a ribadire per l'ennesima volta il personale interesse del regista verso i testi inediti, delinea un'opera che rappresenta una novità per il pubblico. Addentrandoci nel contenuto, si può subito notare che l'opera è divisa in due parti. Nel primo segmento Sheridan sviluppa un'acuta satira contro certe figure tipiche del teatro inglese di fine Settecento: sono soggetti che, con i loro vezzi e i loro tic, abitano da sempre all'interno del mondo teatrale. Per questo Gregoretti non perde occasione di stabilire un parallelo con i tempi moderni, tratteggiando con le sue sferzate ironiche i critici agguerriti pronti a demolire i testi, i drammaturghi presuntosi anche se mediocri, le varie tipologie di mecenati. Nel corso del secondo segmento, invece, il critico e il mecenate assistono alle prove di una tragedia diretta da un tale mister Puff, i cui esiti saranno infausti. Nell'allestimento di questo testo, quindi, Gregoretti «si diverte così a spolverare con cura figurine dagli umori bizzosi, come già nel *Circolo Pickwick* di Dickens, la vanità, la presunzione l'ansia di apparire»⁹².

La messinscena dell'opera appare sobria e rigorosa, concepita con l'intento di rimandare a un'atmosfera di fine Settecento, attraverso il contributo della cornice scenografica curata da Carlo Giuliano, dei costumi di Mariolina Bono e delle musiche in stile classico di Giancarlo Chiaramello. Inoltre, seguendo le proprie convinzioni estetiche, Gregoretti non opera alcun stravolgimento: il rispetto del testo è a suo giudizio un principio inderogabile quando si affrontano opere sconosciute al grande pubblico. Nel corso della sua attività teatrale, infatti, l'autore sprigiona la sua carica irriverente esclusivamente nei confronti dell'«idea cristallizzata che il pubblico ha di una determinata opera»⁹³, scagliandosi contro la tradizione consolidata, e spesso mistificata, su cui certe opere fondano la loro popolarità e il loro successo. Questo è un aspetto centrale del pensiero di Gregoretti, utile per comprendere in che direzione va delineandosi la sua identità di regista e in

⁹¹ C. Alpestre, *Quel critico di Gregoretti*, "Luna Nuova", n. 5, 6 febbraio 1987.

⁹² U. Soddu, *Di cinismo si ride*, "Il Messaggero", 7 febbraio 1987.

⁹³ F. Garnero, *È una farsa la tragedia di Mister Puff*, "Il Giorno", 3 febbraio 1987.

quale modo egli esplica la propria relazione con i testi. Nel caso in questione, pur trattandosi appunto di una novità, il regista non rinuncia del tutto a inserire alcune piccole personalizzazioni, che se da un lato servono per giocare e ironizzare su certi argomenti, dall'altro sono fondamentali per fornire al pubblico una determinata chiave di lettura dell'opera, scaturita ovviamente da una personale e soggettiva impressione suscitata dopo lo studio del testo.

Per ciò che concerne l'allestimento de *Il critico*, Gregoretti, come egli stesso spiega, trova nel coinvolgimento di Walter Chiari la linea portante del proprio progetto di regia:

Ho pensato che ci volesse come interprete principale un tipico grande attor comico, un attore ben dentro la tradizione dei comici improvvisatori [...]. Da qui è nato lo spessore prevalente del mio *Critico*, cioè il rapporto con Walter, tra Walter e me, tra Walter e il testo, un triangolo amorosissimo ma anche complicato, perché Chiari, pur avendo una sensibilità acutissima e avendo percepito fino in fondo l'intelligenza del testo, ci è entrato senza pensare di lasciare in guardaroba la sua inesauribile carica inventiva. Giorno per giorno, quindi, da quando abbiamo iniziato le prove, costruiamo un *Critico* che è, nello stesso tempo, lo specchio fedele della scrittura e dei meccanismi di Sheridan ed una occasione per Walter Chiari di presentarsi come l'uomo di spettacolo che è, con il suo stile e le sue invenzioni. Il che non vuol dire che adoperiamo il testo come un semplice canovaccio, bensì significa che all'interno di una gabbia teatrale abbastanza salda Walter si muove con una certa libertà⁹⁴.

Nel complesso lo spettacolo si risolve con un successo caloroso di pubblico e anche la critica si esprime favorevolmente nei confronti di questa operazione. Tra le voci autorevoli che hanno recensito l'allestimento, vale la pena rammentare Guido Bonino Davico, il quale, pur giudicando il primo atto come «pallido, slegato nei ritmi, a tratti persino scolastico e talvolta noioso», vede nel secondo segmento – quello in cui l'attore veronese fa il suo ingresso nei panni di Puff – un felice rilancio. A suo dire, in questa parte «Chiari anima il testo di una vitalità perturbante e percussiva. Rivisita le battute con una brutale vigoria vecchia e sempre nuova, con una sempre coinvolgente gigioneria»⁹⁵. E poi non mancano osservazioni sulla regia:

⁹⁴ U. Gregoretti, *Come è nato il mio "Critico"*, op. cit.

⁹⁵ G. Davico Bonino, *Walter Chiari, l'eroico furore*, "La Stampa", 7 febbraio 1987.

«Gregoretti è di nuovo Gregoretti stavolta, beffardo e impunito, ma pieno finalmente di trovate, di smargiasse allegrie, di goliardismi benedetti»⁹⁶. Anche Gastone Gerone giudica positivamente l'operato dell'autore: «La regia di Gregoretti, ancora una volta puntigliosamente tesa a restituire al teatro la sua voce "all'antica", non prevarica sull'originale, badando semmai a contenere l'esplosiva personalità del protagonista, deliziosamente incapace di stare in riga»⁹⁷.

La direzione artistica di Gregoretti del Teatro Stabile di Torino mette in luce già da questo importante allestimento, l'orientamento che si è voluto dare alla stagione, attraverso una proposta che mira ad essere più spensierata e leggera, mantenendo vivo un clima vivace e frizzante che rallegra, ad esempio, il critico Carlo Maria Pensa, laddove afferma senza mezzi termini che «non l'ha certo comandato il Padreterno che un Teatro Stabile debba sempre indurre il pubblico a cupi pensieri»⁹⁸.

Dopo questo successo, Gregoretti tenta nuovamente di coinvolgere Walter Chiari nella squadra dello Stabile torinese durante la stagione 1988-89, per offrirgli il ruolo di protagonista nella pièce *Re Ubù* di Alfred Jarry. Tuttavia, come si vedrà tra breve, gli esiti saranno totalmente diversi, segnati in negativo dal profondo carico di inquietudine umana che ha contraddistinto – anche per le note vicende giudiziarie a suo carico – gli ultimi anni di vita dell'attore. Prima di questo impegno, nel corso della stagione 1987-88 Gregoretti è alle prese con l'allestimento al Teatro Carignano di un'opera in dialetto piemontese come *Le Miserie 'd Monsù Travet*, commedia dal retrogusto amaro e malinconico di Vittorio Bersezio, già portata in scena a Benevento nell'ambito dell'edizione dedicata a “Il teatro delle lingue sconfitte”⁹⁹.

Composta nel 1863, la commedia di Bersezio ha come protagonista Ignazio Travet, un umile impiegato del Regno attraverso il quale l'autore cerca di descrivere con toni decadenti la vita grama e le ansie di un uomo medio che, in attesa di una

⁹⁶ Ibidem.

⁹⁷ G. Gerone, *Folle e temeraria impresa di un logorroico teatrante*, “Il Giornale”, 7 febbraio 1987.

⁹⁸ C. M. Pensa, *Una tragedia da ridere*, “Oggi”, n. 7, 18 febbraio 1987.

⁹⁹ È evidente che, nel caso in questione, l'approdo di questo testo a Benevento è dovuto alla comune presenza, nei due enti teatrali, di Gregoretti nel ruolo di direttore, anche se, come tra poco si vedrà, occorre rilevare come in certi casi fosse una prassi piuttosto comune esportare le proprie produzioni prima dell'esordio.

promozione, è costantemente vittima dei soprusi del Ministero in cui lavora e delle pressioni della seconda moglie. L'uomo si dimostra onesto, ligio al dovere, ma questo suo modo ossequioso di relazionarsi rivela anche una profonda ottusità, che lo conduce a vivere con insofferenza sia la relazione sentimentale, dove il divorante mito del "decoro" stenta a conciliarsi con l'economia domestica, sia il lavoro reso invivibile da colleghi scansafatiche che lo assillano con le loro angherie. Un personaggio che inghiotte continuamente bocconi amari, quello disegnato da Bersezio, che per certi aspetti è vicino agli antieroi piccolo borghesi di Flaubert e di Gogol, e che sembra anticipare il ben noto ragionier Fantozzi di quasi cent'anni. La somiglianza con quest'ultimo personaggio è evidente: entrambi trascendono la commedia per rappresentare un più profondo ritratto intimistico-sociale dell'individuo sopraffatto che in fin dei conti sembra non avere un'epoca esclusiva di riferimento. Se Paolo Villaggio colloca il suo personaggio nel sottoscala di un mostruoso apparato burocratico-aziendale non meglio definito, Bersezio prende di mira certi ambienti ministeriali della Torino capitale del Regno: è in questo ambiente che viene sottilmente descritto il fenomeno del parassitismo statale, la malata ambizione delle classi mercantili, lo squilibrio e le contraddizioni emergenti nei rapporti familiari.

Intorno a questa produzione, nella città di Torino inizia da subito a nascere qualche malumore, determinato in primo luogo dal fatto che a occuparsi di Bersezio, tra gli autori simbolo della tradizione teatrale piemontese, sia un regista romano. A render ancor più complicata l'accoglienza di questo allestimento è senz'altro la presenza di attori non piemontesi, come il viterbese Paolo Bonacelli nel ruolo di Travet e la molisana Micaela Esdra in quello della moglie. Nel giro di breve tempo, infatti, la scelta del regista suscita una sorta di levata popolare dando vita a quelli che Gregoretti ha ironicamente definito «i moti del Carignano»¹⁰⁰. Sono soprattutto gli attori di radice piemontese a promuovere una contestazione senza precedenti,

¹⁰⁰ Nell'archivio custodito presso il Cento Studi Ugo Gregoretti di Pontelandolfo, nella sezione delle rassegne stampa è presente una cartella che reca tale titolo, nella quale vengono racchiusi articoli e altro materiale di volantinaggio che attaccano l'allestimento curato da Gregoretti, nonché gli interpreti di lingua non piemontese. A tal proposito si veda Appendice 1, Tab. 13. Le contestazioni si attenuarono alla luce dell'ottima prova dei due interpreti, ai quali è stata conferita anche una targa ricordo dal Grup Consiliar "Piemont", vedi Appendice 1, Tab. 14.

rientrata poi grazie al generale apprezzamento riscosso dall'allestimento gregoretiano. La sera della prima torinese, addirittura, ci sono aperte manifestazioni di dissenso nel corso di tutto lo spettacolo, che infatti termina con circa mezz'ora di ritardo. In particolare, un gruppo di attivisti del nucleo "Piemont, autonomia regionale" estrae dai palchi bandiere piemontesi e scandisce frasi come «ma che lingua è questa?». Lo stesso Gregoretti cerca di attenuare la contestazione per ben tre volte¹⁰¹.

L'allestimento, che già si era fatto apprezzare a Benevento, raccoglie anche tra le fila dei critici torinesi plurimi consensi. Giudo Davico Bonino afferma come Gregoretti appaia «controllatissimo stavolta negli effetti, che in un sovrassalto di rigore quasi sembra vietarsi, e molto attento a portare alla luce, volta a volta, la rete dei rapporti tra personaggi»¹⁰²; Giorgio Brizio nota come la regia individui la «sua cifra stilistica di realistica documentazione su caratteri e tipologie di classe», favorendo, quindi, «un posizionamento espressivo di valutazione storica delle insorgenze sociali del tempo»¹⁰³. A far ben figurare la regia di Gregoretti, contribuisce senz'altro la cornice scenica curata da Guglielminetti, il quale realizza due ambienti speculari, ovvero il salotto di casa Travet, tinto d'azzurro e di grigio, e l'ufficio-prigione al Ministero ricavato in una misera mansarda.

Dopo la sorprendente affermazione in terra piemontese ottenuta con l'opera di Bersezio, la stagione successiva, come accennato, il Teatro Stabile di Torino decide di imbarcarsi nell'interessante progetto di *Ubu Re*, celebre opera composta dal drammaturgo francese Alfred Jarry. La commedia di Jarry, messa in scena per la prima volta nel 1896 a Parigi nel pieno della *Belle époque*, suscitò sin dal debutto aspre polemiche, salvo poi ottenere una clamorosa rivalutazione come caposaldo e fenomeno anticipatore di quell'ampio movimento teatrale sviluppatosi sotto il nome di teatro dell'assurdo. Su evidente influenza del *Macbeth* di Shakespeare, la vicenda narra le gesta di Padre Ubu, capitano dei dragoni in una Polonia fantastica, che diventa monarca dopo aver ucciso il sovrano Venceslao. Usurpato il trono, lo stupido tiranno depreda, perseguita, spoglia i ricchi e opprime i contadini, fin quando non è costretto a fare i conti con il figlio del re ucciso, promotore di una

¹⁰¹ D. Rigotti, *Ancora una volta Travet*, "Avvenire", 20 novembre 1987.

¹⁰² G. Davico Bonino, *E Travet vince la scommessa*, "La Stampa", 19 novembre 1987.

¹⁰³ G. S. Brizio, *Ritornano le miserie di Travet*, "Avanti!", 19 novembre 1987.

caotica guerra per vendicare la sua famiglia. La stravagante trama sottende una riflessione sulle pulsioni più turpi e viscerali dell'uomo, le atrocità di cui è capace quando arriva al potere, la cui bieca stupidità fa emergere il lato più terribile¹⁰⁴.

È lo stesso Gregoretti, nel ruolo sia di direttore artistico che di regista, a decidere di coinvolgere nuovamente Walter Chiari per l'interpretazione del personaggio principale. Tuttavia, questa seconda occasione d'incontro si rivela un totale fallimento, in quanto l'attore, dopo aver accettato l'incarico, dichiara clamorosamente il proprio *forfait* a ridosso del debutto, previsto il 20 ottobre 1988 presso il Teatro della Compagnia di Firenze¹⁰⁵, lasciando quindi a Gregoretti, e all'ente produttore, l'onere di gestire e risolvere un grave imprevisto¹⁰⁶.

Le ragioni – mai chiarite – che inducono Chiari al ritiro si muovono in una duplice direzione. Da una parte gioca sicuramente un ruolo determinante il delicato intervento chirurgico affrontato dall'attore per la rimozione di alcuni polipi alla gola¹⁰⁷. Dall'altra, invece, sembra decisamente concreto il disappunto serbato nei confronti dell'allestimento, soprattutto per la presenza di marionette ritenute eccessivamente ingombranti. Addirittura sembra che Chiari, per ovviare a tale problema, tenti di imporre delle condizioni che tuttavia non incontrano il favore della regia e della produzione, determinando di fatto la rottura¹⁰⁸.

Ufficializzata l'assenza di Chiari, che in un primo momento sembra profilarsi come temporanea, Gregoretti, coadiuvato alla regia da Franco Gervasio, decide di confermare ugualmente lo spettacolo, convinto anche del fatto che il lungo tempo dedicato alle prove possa garantire la presentazione dell'opera «in una più che

¹⁰⁴ Cfr. P. Lucchesini, «*Re Ubu*», *ecco la favola amara di Gregoretti*, "La Nazione", 22 ottobre 1988.

¹⁰⁵ In quel periodo era frequente che il Teatro Stabile di Torino stipulasse degli accordi con altri enti teatrali nazionali e che quindi le produzioni affrontassero il debutto su palcoscenici diversi da quelli torinesi; capitava anzi che prima di arrivare a Torino le opere affrontassero tournée piuttosto articolate come nel caso in questione, dove l'approdo al Carignano, avvenuto il 30 novembre 1988, è seguito ad allestimenti che hanno coinvolto molti altri teatri, tra cui il Teatro Quirino di Roma.

¹⁰⁶ La stampa tenta di ricostruire le dinamiche del ritiro di Chiari, a tal proposito si vedano r. s., *Chiari dà forfait?*, "La Stampa", 20 ottobre 1988; *Forfait di Walter Chiari a Firenze ma «Ubu» si fa lo stesso*, "Gazzetta del Mezzogiorno", 21 ottobre 1988.

¹⁰⁷ La stampa riferisce dell'intervento subito da Chiari alla gola, vedi *Walter Chiari operato stamane alle corde vocali*, "La Notte", ed. Firenze, 7 ottobre 1988; R. Terruzzi, *Walter: Da oggi mi sento un re*, "La Notte", 10 ottobre 1988.

¹⁰⁸ Riguardo alle incomprensioni tra l'attore e la regia, si rimanda a V. Brunelli, «*Re Ubu*» *con un fantasma*, "Corriere della Sera", 22 ottobre 1988; R. Paséro, *Chiari, niente Ubu (almeno per adesso) Recita Gregoretti*, "Il Giornale Nuovo", 21 ottobre 1988.

decorosa condizione». Il giorno del debutto è lo stesso Gregoretti, prima dell'apertura del sipario, a scusarsi col pubblico presente in sala: «Walter è evaporato. Mi assumo ogni responsabilità e non escludo qualche incidente di percorso. Abbiamo lavorato in perfetta schizofrenia. Al suo posto ci sarà l'eroico Lorenzo Milanese e in seguito, forse, un non professionista senza escludere un ritorno della pecorella smarrita»¹⁰⁹.

Nei giorni di permanenza fiorentina dello spettacolo, il regista decide infatti di promuovere al ruolo di protagonista un giovane come Milanese, che – come è stato osservato – «ha fatto quel che ha potuto per dar corpo alle battute di “Re Ubu” ma non è certo il “personaggio” che Gregoretti cercava»¹¹⁰. Come ne *Il critico*, infatti, anche in questo caso la messinscena concepita dall'autore è funzionale alla partecipazione di Chiari quale polo catalizzatore dell'evento scenico. Venuto meno l'attore veronese, Gregoretti si vede costretto a trovare una soluzione drastica per salvare lo spettacolo dal fallimento. Da questa valutazione nasce l'idea di dispensare Milanese per assumere egli stesso il ruolo di Padre Ubu. La non semplice decisione di mettersi in gioco e vestire i panni del protagonista – tutt'altro che dettata da un mero protagonismo – consente al regista di conseguire almeno due risultati, in quanto «garantisce il permanere della curiosità intorno alla produzione» e porta in scena, comunque sia, «un personaggio, anche se non attore»¹¹¹. Esponendosi in prima persona, Gregoretti conta sul fatto che in molti, «per curiosità, affetto o crudeltà», decidano di andare a vederlo¹¹². Il regista esordisce ufficialmente nel ruolo di Ubu il 27 ottobre, durante una delle ultime repliche fiorentine. Nel frattempo Giorgio Mondino, presidente del Teatro Stabile, chiude definitivamente la strada a qualsiasi ripensamento dell'ex interprete: «Per quanto mi riguarda Walter Chiari non metterà più piede allo Stabile. Non è più possibile consentire che un teatro importante come il nostro resti in balia dei

¹⁰⁹ G. Rizza, *Gregoretti re per una volta*, “Paese Sera”, 22 ottobre 1988.

¹¹⁰ P. Fallani, *Per ridare vigore a Jarry Gregoretti si farà attore*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 22 ottobre 1988.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² Sulle ragioni che hanno spinto Gregoretti a sostituire Chiari si vedano F. Cappa, *Ugo Gregoretti: «Ho sostituito Walter Chiari per evitare il fallimento»*, “La Notte”, 31 ottobre 1988; P. Corrias, *Gregoretti: Ubu sono io*, “La Stampa”, 21 ottobre 1988.

capricci di un attore»¹¹³. Da questo momento in poi sarà solo Gregoretti a interpretare per l'intera tournée il ruolo dello stupido tiranno.

A seguito di tale fatto, quindi, il lavoro di Gregoretti all'interno dello spettacolo deve essere considerato per il duplice apporto conferito, sia nella veste di regista che di attore. Quanto al primo ruolo, esperito con la collaborazione di Gervasio, la trovata più gregoretiana dell'allestimento è l'inserimento di alcune marionette per assolvere alcuni personaggi della storia, in modo tale da generare un contrasto tra Ubu, usurpatore e assassino del re di Polonia, e appunto i fantocci che accerchiano e venerano il tiranno. Una scelta che deriva senz'altro dall'esperienza della *Histoire du soldat* e che qui rinnova il proprio senso: adattandosi al testo di Jarry i pupi della Compagnia dei Piccoli di Podrecca animano una rappresentazione che, secondo la vocazione di Gregoretti, esalta «il lato clownesco della dimensione del protagonista, per una metafora carica di costante ironia»¹¹⁴. Ugualmente destabilizzante è l'idea di presentare gli attori in abiti moderni in un clima da party mondano. Il regista stesso, nei panni di Padre Ubu, si presenta in scena addirittura con uno straniante smoking, dando al personaggio la connotazione di un irritante notevole da salotto. Al suo fianco, recita nel ruolo di Madre Ubu Magda Mercatali, animando con abiti vezzosi la donna manipolatrice e meschina che spinge Ubu a compiere le proprie efferatezze.

Ben altra cosa è invece la sua prova attoriale che, seppur accolta con stupore e incredulità, riscuote anche dei consensi. Tra gli altri, Guido Bonino Davico nota come Gregoretti interpreti il testo «con ammirevole dedizione (non una stecca per gli interi due tempi) e con notevole finezza critica»¹¹⁵. Presentatosi sulla scena in moderno smoking, adorno talvolta di un manto regale, Gregoretti recita la parte con toni disincantati e delinea «un Ubu tra l'imbonitore e il dandy, il presentatore d'una bislacca fiaba per musica e il puro folle»¹¹⁶. Anche il filosofo Norberto Bobbio, presente alla prima torinese del 30 novembre, osserva come Gregoretti, in fin dei conti, reciti sé stesso, nel senso che «anche le cose più truci affermate da quel re-marionetta di Ubu, sono dette sotto tono, con grande leggerezza. Come se da un

¹¹³ P. Corrias, «Mai più Chiari allo Stabile», «La Stampa», 29 ottobre 1988.

¹¹⁴ L. Griffo, *L'Ubu orfano fa simpatia*, «La Repubblica», 22 ottobre 1988.

¹¹⁵ G. Davico Bonino, *Gregoretti, rivelazione di «Ubu»*, «La Stampa», 1 dicembre 1988.

¹¹⁶ Ibidem.

lato il regista attore volesse avvertire che le cose non vanno poi prese troppo sul serio; e volesse dall'altro dimostrare che anche gli argomenti più efferati possono essere nascosti dalla morbidezza»¹¹⁷.

Tale prova d'attore è molto indicativa della disponibilità di Gregoretti – già mostrata in televisione e al cinema – di mettersi comunque in gioco, di esporsi alla derisione e, conseguentemente, di non prendersi sul serio, come testimoniano anche le altre rappresentazioni teatrali nelle quali il regista si cimenta in veste d'attore. Fra queste, occorre certamente rammentare l'allestimento di un'opera autobiografica messa in scena a Bari, nell'ambito della manifestazione "Invito a Corte", organizzata presso il Castello Avevo dal Consorzio Cooperativo dello Spettacolo nel 1986, col titolo *Un re allo specchio*. Come chiarisce il sottotitolo *Odissea nell'album di famiglia tra vizi pubblici e private virtù* lo spettacolo non è altro che un viaggio fotografico tra le buffe memorie dell'autore¹¹⁸. Altrettanto significativa è la sua interpretazione nel ruolo di Laudisi, ossia il ragioniere che osserva gli eventi nel classico pirandelliano *Così è se vi pare*, portato in scena nella tournée del 1998 per la regia di Lorenzo Salvetti¹¹⁹. Infine la recente e buffa partecipazione alla messinscena dell'opera scritta a quattro mani con Andrea Camilleri, intitolata *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*¹²⁰.

Nel corso della medesima stagione di *Ubu Re* Gregoretti decide di affidare a Luca Ronconi il compito di allestire *Mirra* di Vittorio Alfieri, edizione ricordata per aver consacrato il talento di Galatea Ranzi, affiancata da Ottavia Piccolo e Remo Girone, quasi preparando il passaggio di testimone per la stagione 1989-90.

Gregoretti ha nuovamente occasione di calcare le scene torinesi nel 1999, con il curioso allestimento dello spettacolo intitolato *Anche Firpo è teatro?*, un singolare adattamento teatrale dedicato alla figura del celebre storico, accademico e politico torinese Luigi Firpo nel decennale della scomparsa. Lo spettacolo, andato in scena al Teatro Carignano, prevede interventi sul palco dello stesso regista. Il sottotitolo della rappresentazione, *Scene di commedia dai "cattivi pensieri"*, anticipa e chiarisce il contenuto della trasposizione. Gregoretti decide di allestire il suo

¹¹⁷ al. co., *Una platea di vip loda quel «re marionetta»*, "La Stampa", 1 dicembre 1988.

¹¹⁸ Cfr. e. p., *Gregoretti, saga all'italiana*, "La Gazzetta del Mezzogiorno", 30 agosto 1986.

¹¹⁹ Cfr. S. Trovato, *Gregoretti al «Biondo» tra attore e personaggio*, "Giornale di Sicilia" 13 febbraio 1998.

¹²⁰ Cfr. A. Camilleri, U. Gregoretti, *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*, Firenze, Giunti, 2016.

personale omaggio in ricordo di Firpo anche per celebrare l'amicizia sviluppatasi in seguito alla sua nomina a direttore del Teatro Stabile. In particolare, l'intellettuale torinese aveva sostenuto Gregoretti durante i mesi difficili dell'allestimento di *Ubu Re*, cui era seguito nel 1989, poco prima della sua scomparsa, l'inevitabile avvicinamento con Ronconi.

In occasione dell'anniversario, dunque, il regista escogita la stravagante idea di rappresentare i famosi *Cattivi pensieri* pubblicati da Firpo su "La Stampa" a partire dal 1976 e successivamente raccolti nel volume edito da Mondadori nel 1983¹²¹. Dopo un attento studio dei numerosi articoli composti dallo storico, Gregoretti cerca di estrarre la teatralità segreta, isolando alcuni testi, dividendoli per temi e trasformandoli in scene di commedia. Sul sottofondo musicale di un pianoforte, il regista inserisce, con l'ausilio del proiettore, immagini televisive e cinematografiche per dare al pubblico un immediato riscontro visivo delle contraddizioni colte e tratteggiate con caustico sarcasmo negli articoli di Firpo. Attraverso tali intenti, dunque, Gregoretti dà vita a uno spettacolo originale e suggestivo, grazie anche al contributo di attori come Mario Maranzana e Roberto Bisacco, coinvolti per interpretare Luigi Firpo in diverse fasi della vita¹²². Le scene allestite riescono a descrivere efficacemente il senso di amarezza che pervade le considerazioni di Firpo, stimulate dalla realtà problematica del Paese. Lo spettacolo di Gregoretti fa rivivere i cattivi pensieri dell'intellettuale in una rappresentazione dai risvolti grotteschi, soffusa di sottile ironia, ma anche capace di stimolare profonde riflessioni: ne è un esempio la rievocazione di un processo giudiziario per stupro del 1978 trasmesso in tv, nel quale è possibile ascoltare la riprovevole requisitoria dell'avvocato dell'aggressore. In questo senso Gregoretti fa ben percepire lo spirito barricadiero di Firpo, soprattutto nella strenua difesa della causa femminile, che lo porta a scrivere parole di fuoco proprio contro la brutalità dei maschi nelle violenze sessuali.

Con questo ultimo lavoro allestito a Torino e dedicato ad un illustre torinese, Gregoretti, anche a causa dell'avanzare dell'età, inizia a ridurre considerevolmente i suoi impegni teatrali e non. Tuttavia non può ancora ritenersi esaurito il viaggio

¹²¹ Si fa riferimento a L. Firpo, *Cattivi pensieri*, Milano, Mondadori, 1983.

¹²² O. Guerrieri, *Rivivono sulla scena le «cattiverie» di Firpo*, "La Stampa", 30 settembre 1999.

nella sua corposa produzione teatrale. All'interno della sua lunga parabola come regista di prosa, restano infatti ancora alcuni rilevanti percorsi tematici da esplorare.

9.e Il teatro delle donne

Osservando con attenzione il multiforme percorso teatrale di Gregoretti è possibile rilevare la presenza di altri filoni tematici minori, ma non per questo meno rilevanti. Il primo tra questi che merita di essere approfondito riguarda una breve serie di allestimenti che sono accomunati dalla particolarità di essere tratti da testi composti da autrici donne. La produzione teatrale gregorettiana, infatti, riserva un interesse particolare nei confronti delle opere scaturite dall'estro e dalla fantasia di personalità femminili. La più immediata conseguenza di tale considerazione riguarda il trattamento, da parte del regista, di tutta una serie di tematiche riferibili alla sfera del gentil sesso, evidenziando una sensibilità non comune che, anche nella scelta di testi e argomenti, manifesta pienamente l'inclinazione progressista e la dote di precursore dei tempi. Occorre infatti considerare che negli anni Ottanta, in Italia, è ancora diffusa l'idea di donna relegata alla cura del focolare domestico, comunque subalterna all'uomo all'interno del rigido schema della società di stampo patriarcale. A riprova dell'interesse di Gregoretti verso tali argomenti, è facilmente riscontrabile, nei suoi primi lavori televisivi e cinematografici, una cospicua quantità di riferimenti alla questione. Tra questi vale la pena rammentare il pionieristico *Donne in cammino*, documentario della durata di circa venti minuti realizzato con Luciana Giambuzzi che mostra circa mezzo secolo di battaglie e conquiste delle donne sul piano dell'emancipazione. Tuttavia, è soprattutto nel teatro che egli ha modo di ripagare questa curiosità, senza dare sfogo a impertinenze da rotocalco, quanto invece a infondere nelle proprie regie un gentile e garbato sguardo indagatore verso la condizione femminile. Il rapporto tra Gregoretti e l'universo teatrale delle donne, come ora si vedrà, inizia, forse casualmente, con l'allestimento di un'opera del lontano Seicento, per poi raggiungere una maggiore profondità di contenuti attraverso il confronto con alcuni testi di giovani autrici contemporanee.

L'inizio di questo confronto è ancora una volta nel segno della novità. Gregoretti, inoltre, ritrova la vivacità della commedia teatrale inglese, la stessa incontrata in *La casta fanciulla di Cheapside* e *Tre ore dopo le nozze* – anche in questo caso due novità assolute per l'Italia – trasposte in due riusciti adattamenti televisivi. Su invito della Compagnia del Cerchio di Gesso il regista riceve l'incarico di allestire nella cornice del Teatro Aurora di Roma *Cavalieri senza patria*, un'opera di Aphra Behn, un'autrice rimasta a lungo nell'oblio e riscoperta all'inizio del secolo scorso per mano di scrittrici come Virginia Woolf e Vita Sackville-West, che appunto la riconoscono quale primo modello di femminismo nella letteratura moderna. La sua opera è al centro di un nuovo approfondimento anche per la capacità di leggere i cambiamenti e le trasformazioni di una precisa epoca, affrontando con lucidità le problematiche presenti nella cultura del suo tempo, legate, ad esempio, al matrimonio forzato e alla posizione di subalternità femminile¹²³.

L'allestimento, messo in scena nel marzo del 1982, è basato sulla traduzione italiana operata da Viola Papetti dell'originale *The Rover*, una commedia definita «di cappa e di spada», la cui trama complicata si perde, tra risvolti boccacceschi e buffi equivoci, nei vari rioni della città di Napoli al tempo della dominazione spagnola. Durante il periodo del carnevale, quattro cavalieri inglesi in esilio (senza patria, appunto) per via della cacciata del loro re Carlo II, giungono a Napoli e si ritrovano coinvolti in una miriade di avventure erotiche dai risvolti più o meno comici. Qui, infatti, incontrano quattro donne del luogo e la promiscuità è favorita dai mascheramenti carnevaleschi. È interessante come Aphra Behn descriva con efficacia gli effetti del demone della trasgressione, in particolare quando a uno dei cavalieri fa persino sfiorare lo stupro, anche se poi la violenza non si concretizza veramente. Al termine della vicenda le donne avranno la meglio sugli uomini e la storia si conclude con un generale lieto fine, dove vengono celebrati diversi matrimoni voluti e non obbligati. All'interno del racconto emerge quindi una modernità di scrittura che, seppur influenzata da modelli preesistenti della commedia elisabettiana e italiana, non rinuncia a tratteggiare una sessualità

¹²³ M. Giammusso, *Erotismo in commedia*, "Corriere della Sera", 20 marzo 1982.

allusiva, anche per esprimere una sottile critica nei confronti delle contraddizioni poste in essere, a diversi livelli, nell’Inghilterra puritana¹²⁴.

In quest’opera, curata relativamente presto nel suo percorso teatrale, Gregoretti non realizza una regia particolarmente apprezzata dalla critica, che appunto osserva come il gioco ironico e malizioso delineato dalla Behn si trasformi in «una specie di pièce per marionette, dove i movimenti sono tirati da fili, il tono ironico e i personaggi, tutti, sopra le righe»¹²⁵. L’opera della Behn mette al centro del racconto il sesso, non solo dal punto di vista dei personaggi maschili, ma anche, e soprattutto, da quello dei personaggi femminili, raccontanti con una profondità psicologica tutt’altro che banale. Per tale ragione questi spunti «avrebbero potuto suggerire una regia piena di foga erotica e carnascialesca, colma della più colorita furia iconoclasta», ma Gregoretti «fa invece scorrere tutta la vicenda, affascinato solo dai suoi complicati meccanismi, dagli scambi di persona, dai contrattempi comici»¹²⁶. La scena è ricostruita da Sergio Tramonti, attraverso l’inserimento di gigantografie. Il fondale cambia a vista svelando la finzione scenica, e l’ambiente, quasi del tutto sguarnito di mobili, che si intravede disegnato con la china, assume tonalità di bianco e nero. I costumi in stile elisabettiano sono di Mariolina Bono, mentre le musiche sono composte da Germano Mazzocchetti e Vittorio Gelmetti¹²⁷.

Conclusa questa prima esperienza, nel corso degli anni Ottanta il regista continua a rinnovare il proprio rapporto con la letteratura teatrale femminile, con testi ora riferibili esclusivamente al contesto contemporaneo. Nel 1983 Gregoretti cura la regia di *Ologame*, un testo di Luciana Lanzarotti selezionato, insieme a *Il lieto evento* di Marina Antonini, *Week-end* di Annibale Ruccello, *Madre rovesciata* di Roberto Tiraboschi, tra i vincitori della 2ª Rassegna Autori Italiani Under 35. A patrocinare il concorso – che ha contemplato la valutazione di quarantasei copioni giunti da ogni parte d’Italia – è Antonello Riva, direttore artistico della cooperativa La Bilancia, curatore della minirassegna allestita al Teatro dell’Orologio di Roma sulla scenografia polivalente di Giorgio Panni¹²⁸.

¹²⁴ Cfr. M. S. Palieri, *Inglese, spogliatevi, ve lo ordina una donna*, “L’Unità”, 20 marzo 1982.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ M. Giammusso, *Erotismo in commedia*, op. cit.

¹²⁷ L. R., *Aphra più Ugo per le allodole*, “Il Tempo”, 20 marzo 1982.

¹²⁸ U. Soddu, *Puntiamo sui giovani*, “Il Messaggero”, 29 settembre 1983.

Gregoretti accetta con entusiasmo l'opportunità di lavorare al testo della Lanza, un'opera che, per tematiche affrontate, si rivela ben sintonizzata con i suoi personali interessi socio-culturali. L'opera affronta la vicenda distopica di una donna italiana recatasi a New York per un viaggio-premio offerto dal datore di lavoro. Una volta giunta nella Grande Mela, si stabilisce in un alloggio ultramoderno dotato di tutte le più avanzate tecnologie e qui, tra le varie funzioni a sua disposizione, scopre la presenza di un videogioco che le permette di trascorrere una serata con un partner virtuale "programmato" in base alle sue preferenze. Questa particolare avventura, tra lei di fronte allo schermo e l'ologramma nel video, può concludersi con l'acquisto del videogioco da parte della cliente. Tuttavia, la protagonista, con una saggezza tutta italiana, decide di cancellare il suo partner e spegnere il videogioco. Ma quando tutto sembra risolto, sorge un'imprevista complicazione: il personaggio creato dall'intelligenza artificiale non accetta di andarsene, perché confessa di essersi follemente innamorato di lei¹²⁹.

È evidente come il paradosso della vicenda rifletta sulle relazioni disumanizzate e alienanti che esistono tra uomini e donne all'interno della società dei consumi di massa. Gregoretti si trova a suo agio nell'affrontare simili tematiche, soprattutto nel dare forma, con il suo disegno di regia, alla critica dell'autrice verso il capitalismo americano, che appunto alimenta un implacabile imperialismo politico e determina l'affermarsi di un grande equivoco sul mito del progresso. Attraverso quello stile messo in evidenza nelle opere cinematografiche di denuncia realizzate nei primi anni della carriera, Gregoretti, nell'allestire questo testo, privilegia il lato ironico e luminoso delle scene (ricostruite da Panni), anziché concentrarsi esclusivamente sulle certezze del testo, evitando così una eccessiva semplificazione¹³⁰. In ogni caso, la regia di Gregoretti si distingue per essere rimasta assolutamente fedele all'opera della Lanza, lasciando i meriti della rappresentazione all'autrice, considerata la vera protagonista della manifestazione. Gli interpreti Patrizia De

¹²⁹ Il tema della presente pièce appare quanto mai attuale e d'interesse collettivo, come d'altronde sembra confermare la vittoria all'Oscar per la miglior sceneggiatura del film *Lei* (2014) di Spike Jonze, un'opera, appunto, che descrive la relazione amorosa tra un soggetto umano e l'intelligenza artificiale di un sistema operativo informatico. Sempre sul tema della robotizzazione e della disumanizzazione, vale la pena rammentare la simpatica interpretazione di Gregoretti per il blasettiano *Racconti di fantascienza*.

¹³⁰ A. Bertini [A. ber.], *A Patrizia non piace passare la notte con l'uomo-robot*, 12 ottobre 1983.

Clara e Gino Lavagetto si esibiscono con versatilità, offrendo al testo una performance vivace, ben ritmata, e arricchita da un tocco di arguzia. A tal fine, risultano decisive le indicazioni fornite da Gregoretti che appunto libera con successo le finezze dei due attori, contribuendo, nel complesso, ad attirare l'attenzione di molti teatranti di spicco nei confronti di una drammaturgia ancora in formazione¹³¹.

Nel 1984, sempre al Teatro dell'Orologio, Gregoretti si occupa della regia di *Rosa Delly*, commedia a quattro mani di Maricla Boggio e Valeria Moretti. Il titolo dell'opera, come si potrebbe facilmente equivocare, non è il nome di una donna bensì un fortunato genere narrativo per signorine, tra il patetico e l'avventuroso, coniato dai fratelli Jeanne-Marie e Frédéric Petitjean de la Rosière. Sotto lo pseudonimo collettivo di Delly, i due firmano numerosi racconti che si inseriscono nel filone del romanzo popolare, assumendo particolari "sfumature rosa", in quanto basati generalmente su storie d'amore che si dipanano tra intrighi e difficoltà, pur giungendo quasi sempre ad un lieto fine¹³². Siamo in un ambito non dissimile, per fare un esempio, da quello che Gregoretti aveva già affrontato nell'allestimento televisivo de *I ladri dell'onore* di Carolina Invernizio.

Il testo che Gregoretti è chiamato in questa circostanza a rappresentare è costruito attraverso la continua interferenza dei personaggi realmente esistiti, cioè i fratelli Delly e il direttore del giornale che pubblica a puntate il *feuilleton*, con i personaggi frutto della fantasia, che sono interpretati dai medesimi attori. Nulla di più familiare per Gregoretti che aveva già condotto con il suo *Romanzo popolare italiano* esperimenti analoghi. È proprio questa la ragione che ha indotto le autrici a scegliere Gregoretti per allestire la loro opera, per il suo interesse per la letteratura popolare, ma anche, come spiega Valeria Moretti, per una sua curiosità innata di affacciarsi a questi mondi¹³³.

Con l'aiuto dello scenografo Bonizza, Gregoretti predispone sulla scena una sorta di grande armadio, dentro al quale l'azione prende forma. Dentro e fuori da questo articolato meccanismo si muovono gli attori, fra cui Roberto Bisacco, nel ruolo di

¹³¹ U. Soddu, *L'uomo fatto a cubo*, "Il Messaggero", 7 ottobre 1983.

¹³² Cfr. R. Di Giammarco, *Ancora lacrime rosa con i fratelli Delly*, "La Repubblica", 10 maggio 1984.

¹³³ V. Iacovino, *Con «Delly» sono di scena i sentimenti*, "Avanti!", 9 maggio 1984.

Frédéric, e Rosa Di Lucia, nel ruolo della sorella Jeanne-Marie, entrambi poi coinvolti anche nell'interpretazione di molti personaggi di fantasia¹³⁴. Lo spettacolo, come osserva Giorgio Prosperi, trova forse la sua intima essenza nella descrizione del rapporto morboso che lega i fratelli Delly, con lui ormai cieco che vede in lei una specie di reincarnazione della madre. Considerato che i due vissero in uno dei momenti più repressivi dell'educazione sentimentale europea, Gregoretti riesce con facilità a spingere la riflessione intorno alle dinamiche dell'interno familiare, in particolare sulla brutale repressione che spesso determina l'avvicinamento di due membri di un nucleo in modo tendenzialmente innaturale. È anche per tale ragione che i due protagonisti si abbandonano ai sogni, divagano con la fantasia, qui intesa come unica ancora di salvezza dall'oppressione dei sensi. Questo aspetto, nota Prosperi, sia pur presente nella rappresentazione, avrebbe potuto essere descritto con maggiore incisività, sfruttando anche l'humor discreto di Gregoretti¹³⁵.

Il percorso del regista nel mondo teatrale femminile segna un'ulteriore tappa nel 1987, con la regia di *Crazy Jack*, una nuova opera di Valeria Moretti scritta in collaborazione, questa volta, con Saviana Scalfi, che nella messinscena si presta anche come attrice protagonista. L'autore accetta l'invito delle autrici, come egli stesso spiega, «perché oltre ad avere qualità evidenti di umorismo, intelligenza e vigore teatrale, mi è giunto come una specie di ironico surrogato a qualcosa che in quello stesso momento mi stava sfuggendo dalle mani dopo avermi procurato per lungo tempo ansie e patemi»¹³⁶. Quell'anno, infatti, il regista era stato a un passo dal mettere in scena *La strana coppia* di Neil Simon al Teatro Stabile di Torino, ma a seguito di vicissitudini la regia dell'opera è affidata nelle mani di Franca Valeri, che ha diretto Monica Vitti e Rossella Falk¹³⁷.

Crazy Jack, che ha fatto il suo esordio al Teatro dell'Orologio nel giugno 1987, affronta la vicenda di un'altra coppia di signore, non miliardarie come nell'opera di Simon, ma povere e divorziate, in costante ricerca di un equilibrio. Camilla e Lorella – questi i nomi delle due protagoniste interpretate da Saviana Scalfi e Lina

¹³⁴ E. Siciliano, *Tutto quel rosa firmato «Delly»*, "Corriere della Sera", 9 maggio 1984.

¹³⁵ G. Prosperi, *I romanzi rosa dei fratelli Delly*, "Il Tempo", 9 maggio 1984.

¹³⁶ r. s., *Per gregoretti c'è sempre una strana coppia*, "Il Messaggero", 13 febbraio 1987.

¹³⁷ Ibidem.

Bernardi – sono l’una antropologa e l’altra una grafica. Le due hanno deciso di andare a convivere e di tanto in tanto si mettono alla ricerca di avventure fugaci, fin quando nella loro vita non entra un aitante giovane che le seduce e si concede sessualmente. A rendersi conto per prima della superficialità dell’uomo è l’antropologa, che tuttavia incontra le resistenze dell’amica, più tenera e materna. All’interno di questa nevrosi latente che serpeggia nel delicato rapporto tra le due, si fa largo il Crazy Jack, un bizzarro gioco di carte in cui le contendenti sono obbligate a imitare ad alta voce i versi degli animali corrispondenti alle figure: un grottesco strumento liberatorio, utile per affermare in coro la necessità che l’uomo se ne vada, facendo infine trionfare la loro amicizia. Pur non disdegnando la compagnia maschile, le due donne, provate dal loro vissuto matrimoniale alquanto fallimentare, preferiscono curare i loro rapporti che avventurarsi in una relazione promiscua. Gregoretti «ha rispettato al massimo questa pittura senza disegno e questa narrazione frammentaria, ai limiti del teatro minore, limitandosi a creare con lo scenografo Bonizza gli elementi, anch’essi geometrici e spezzati di una città di cemento, dove si lotta, con qualche minima soddisfazione, di breve durata, contro il nulla»¹³⁸. Anche Maricla Boggio, che questa volta giudica la pièce nelle vesti della critica del quotidiano “Avanti!”, nota come il regista abbia aggiunto alla rappresentazione «la svagatezza intelligente di qualche trovata, del suo sfuggire al realismo a tutti i costi, e a calarsi nel nonsenso, nella filastrocca, nel litigio a strilli, e poi stemprare il tutto in contenitore discreto, ma musicalmente incisivo», attraverso le musiche dell’esordiente Lucio Gregoretti, primogenito del regista¹³⁹. Come si può notare nelle regie dei testi fin qui presi in esame, Gregoretti mostra la propria predisposizione nell’intercettare le numerose questioni sociali riguardanti la sfera femminile. Ferma restando la predilezione nell’esaltare la componente ironica e parodistica delle vicende e delle situazioni narrate, il regista svela un profondo interesse verso certa letteratura teatrale, passata e soprattutto presente, scaturita dalla fantasia di sensibilità femminili. Si tratta quindi di ulteriore tassello del suo percorso nella regia di prosa, che dice molto della capacità di cogliere e interpretare taluni aspetti del costume – è quanto si è visto anche negli allestimenti

¹³⁸ G. Prosperi, *Due donne, un uomo e il Crazy Jack*, “Il Tempo”, 28 ottobre 1987.

¹³⁹ M. Boggio, *Femministe in una intelligente vacanza*, “Avanti!”, 14 febbraio 1987.

realizzati per Satta Flores – e di decifrare la complessità delle relazioni umane, restituendo una personale interpretazione che si muove sempre con leggerezza e sobrio disincanto.

L'ultima occasione che Gregoretti ha di mettersi al servizio di un'opera di un'autrice donna non è un vero e proprio testo di prosa, ma una commedia musicale – anche se la parte recitata domina quella cantata – scritta da Jaia Fiastrì con musiche di Bruno Canfora, rimodernate da Jacopo Fiastrì¹⁴⁰. Con la regia di *Amori miei*, una divertente commedia che ribalta il luogo comune del merito diviso tra due mogli, mettendo quindi in scena un'intraprendente signora sdoppiata tra due mariti, Gregoretti arricchisce il proprio percorso con un passaggio anche in quello che potremmo definire il “musical italiano”, la cui tradizione è ovviamente riconducibile all'esperienza di Garinei e Giovannini. La regia di quest'opera, infatti, arriva nelle mani di Gregoretti a vent'anni di distanza del primo allestimento, curato da Pietro Garinei al Teatro Sistina, con Ornella Vanoni, Gianrico Tedeschi e Duilio Del Prete. Questo testo ha persino ispirato un film di discreto successo (*Amori miei*, 1978), diretto da Steno, con Monica Vitti, Enrico Maria Salerno e Johnny Dorelli¹⁴¹. Gregoretti riceve l'incarico di curare la regia dell'opera della Fiastrì nel 1995, ritrovandosi nel cast Marisa Laurito, Antonio Casagrande e Pierfrancesco Poggi. In particolare è la verve dell'attrice napoletana a tenere banco, soprattutto per la capacità di reggere la scena con grazie ad un'innata esuberanza, che non sfocia mai nella volgarità, ma che offre invece numerosi e godibili risvolti autoironici. Gregoretti riesce anche a cogliere l'aspetto più riflessivo della pièce, tanto da riuscire, attraverso il suo progetto di regia, a trasmettere le fragilità della protagonista, una donna che decide di diventare bigama, di risposarsi una seconda volta, perché ha semplicemente bisogno d'amore, sentimento che il primo marito – un giornalista totalmente assorbito dal lavoro – non è più in grado di darle. Stesso discorso quando la donna scopre di essere incinta, un turbamento che la Fiastrì risolve nel finale leggero attraverso un parto gemellare in grado di “accontentare” i due padri in contesa.

¹⁴⁰ A. Gallotti, *Marisa Laurito diventa bigama*, “La Stampa”, 20 febbraio 1996.

¹⁴¹ S. Cesarale, *Bigama in attesa di un figlio*, “Corriere della Sera”, 22 novembre 1995.

In definitiva, quindi, questa commedia offre ancora una volta l'opportunità per riflettere sulla capacità del regista di calarsi nelle problematiche della sfera femminile, di tratteggiarne con delicatezza le ansie e la spensieratezza, di sottolineare, infine, come la donna riservi molte più qualità rispetto all'uomo, inaridito, reso distratto e frenetico dalla società contemporanea. Con questa pièce, quindi, Gregoretti conferma la sua visione aperta verso simili tematiche, nonché la sua disponibilità ad appoggiare la causa con un inconfondibile approccio ironico e leggero.

9.f Un teatro “assurdo-napoletano”: la collaborazione con Mario e Maria Luisa Santella

Tra le altre componenti rilevanti nelle regie realizzate da Gregoretti nell'ambito del teatro di prosa, occorre sicuramente rammentare la collaborazione con Mario e Maria Luisa Santella, un sodalizio, come vedremo, che segnala anche l'amore del regista nei confronti della città di Napoli, e più in generale verso la “napoletanità”, ovvero quel complesso fenomeno che comprende i caratteri socio-culturali, anche bizzarri e stravaganti, che contraddistinguono il capoluogo partenopeo, i suoi abitanti e le sue tradizioni¹⁴². Questo legame con Napoli, ricorrente in tutta la sua carriera, trova senz'altro una nobilitazione nell'attività teatrale, proprio in virtù dell'amicizia e del rapporto professionale intrattenuti con i Santella¹⁴³. Conosciuti durante gli anni delle sperimentazioni televisive nella fiction, e coinvolti in numerosi lavori fra i quali è possibile ricordare il segmento *I misteri di Napoli* facente parte del ciclo *Romanzo popolare italiano*, e poi ancora *La casta fanciulla*

¹⁴² Per comprendere il profondo legame tra Gregoretti e la cultura partenopea è utile recuperare un passaggio di una prefazione scritta per un manuale di dizione per attori napoletani, dove il regista rievoca gli anni adolescenza trascorsi a Napoli: «quel periodo mi era parso sempre più come una parentesi breve, neppure un decennio; breve dal punto di vista del calendario, ma lunga, lunghissima, interminabile da quello del senso della vita. Per anni, tornato a Roma, ho finto di essere napoletano, tanto quasi nessuno si accorgeva che il mio accento era un'imitazione penosa. Ero orgoglioso di passare per tale», U. Gregoretti, *Parte...romano e Parte...nopeo*, in L. Barletta (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, op. cit., p. 88.

¹⁴³ Mario e Maria Luisa Santella (nata Abbate), all'epoca marito e moglie, hanno rappresentato un interessante fenomeno teatrale nell'ambito del tessuto culturale napoletano e nazionale. Separatasi dal marito, del quale ha comunque mantenuto il cognome, Maria Luisa ha poi avuto anche gratificazioni personali in ambito cinematografico, nel quale è ricordata soprattutto per l'interpretazione della prostituta Iside nel film *Brutti, sporchi e cattivi* (1976) di Ettore Scola.

di *Cheapside, Ma che cos'è quest'amore?*, nonché il programma di divulgazione culturale *Fonografo italiano*, la coppia di artisti intrattiene con Gregoretti un importante legame professionale in ambito teatrale. In particolare sono i Santella a coinvolgere Gregoretti in una serie di allestimenti – non molti in realtà, ma comunque molto significativi – che contribuiscono a definire un'ulteriore sfaccettatura del percorso artistico di Gregoretti.

Prima di addentrarci nelle pièce messe in scena, occorre inquadrare brevemente attraverso quali modalità si è arrivati al diretto coinvolgimento del regista. I Santella, che nel tempo sono riusciti a consolidare una fama di apprezzabili teatranti, alimentano in quel preciso frangente storico un vivace laboratorio creativo nel variegato panorama culturale della città di Napoli. La volontà di dedicarsi completamente a questa forma d'arte deriva dalle gratificazioni personali ricevute e trova piena conferma quando, all'inizio degli anni Ottanta, i coniugi decidono di rilevare la sala cinema-teatro Ausonia, anche per risollevarla dalla cattiva fama di sala a luci rosse in cui era caduta. Con la nuova denominazione di Teatro Ausonia, i Santella restituiscono ai cittadini napoletani un rinnovato palcoscenico teatrale che per dodici lunghi anni – questo è il periodo di tempo coincidente con la direzione di Mario Santella – ospita felici e originali sperimentazioni condotte su un repertorio di vario genere.

Negli anni dell'intesa stabilita con Gregoretti, il duo di attori napoletani è soprattutto attratto dalla drammaturgia novecentesca riconducibile al vasto fenomeno del cosiddetto teatro dell'assurdo. In particolare, la loro attenzione si rivolge all'opera di Eugène Ionesco, considerato dalla coppia un punto di riferimento imprescindibile della loro educazione teatrale sin da tempi non sospetti¹⁴⁴. Mario Santella, argomentando questa preferenza, si dice assolutamente convinto dell'esistenza di una reale compatibilità tra il genere teatrale del drammaturgo franco-rumeno e Napoli: «Si può dire che il teatro dell'assurdo sia di casa a Napoli, nel senso che la tradizione teatrale napoletana è ricca di personaggi e situazioni grottesche, nei testi di Eduardo, di Viviani, nella figura di Totò»¹⁴⁵.

¹⁴⁴ A. Marrone, *Santella, due parole su Napoli e sul teatro dell'assurdo*, "L'Unità", 17 marzo 1985.

¹⁴⁵ Ibidem.

È piuttosto singolare come la decisione di confrontarsi con il teatro di Ionesco, spinga gli attori a scegliere proprio Gregoretti come curatore delle regie che ora si vedranno. Tale decisione, evidentemente maturata non sulla base di una semplice simpatia, è un dato significativo per misurare la considerazione che il regista, dopo aver mostrato le proprie abilità teatrali, incontra anche in ambienti d'avanguardia, vuoi per una personale profondità culturale, vuoi per l'affinità con determinate tematiche riferibili, appunto, alla sfera dell'assurdo, del grottesco, dell'irrazionale, con cui Gregoretti, sin dagli esordi della carriera, ha mostrato una certa dimestichezza.

Venendo ora agli allestimenti realizzati in questo particolare sodalizio, tra la fine del 1983 e l'inizio del 1984 Gregoretti viene contattato per curare la regia di una coppia di testi teatrali di Ionesco, *La cantatrice calva* e *Le sedie*. Un abbinamento che è dovuto anche alla breve durata della prima opera, nota per essere la pièce d'esordio del drammaturgo. I Santella affrontano Ionesco nel pieno della loro seconda stagione al Teatro Ausonia, realizzando così un progetto da lungo tempo in cantiere. Alla metà degli anni Ottanta l'opera del drammaturgo franco-rumeno, soprattutto quella del primo periodo, può essere considerata un classico del teatro europeo, nonostante abbia percorso un tratto di strada relativamente breve. La prima delle due opere in programma – composta nel 1950 – trova il suo punto di forza e il suo tratto più originale nell'aver sviluppato una struttura dialogica che prende spunto dai manuali di conversazione per l'apprendimento della lingua inglese, sfruttati dallo stesso autore per banali motivi di studio. Ragionando sugli esempi di conversazione proposti, Ionesco comprende come essi spesso enfatizzino le frasi fatte e le formule di cortesia senza realmente insegnare una comunicazione autentica. Sulla base di queste letture, quindi, il drammaturgo pensa di elaborare una rappresentazione grottesca della realtà, dominata dall'assenza di logica, dai fraintendimenti e dagli equivoci verbali che in fondo non fanno altro che esasperare i meccanismi della tradizionale *pochade*¹⁴⁶.

La trama de *La cantatrice calva*, definita dallo stesso Ionesco un'«anti-pièce», si svolge interamente nel salotto dei signori Smith, quale emblema della famiglia borghese, dove sono ricevuti i coniugi Martin. Nel corso della commedia si

¹⁴⁶ Cfr. U. Serra, *Ionesco per ridere ma senza tradimenti*, "Il Mattino", 2 gennaio 1984.

sviluppano conversazioni surreali nel segno del più dilagante nonsense. A rendere ancor più assurda la rappresentazione fa il suo ingresso la cameriera Mary, seguita dal capitano dei pompieri Watson. Ben presto il dialogo tra i personaggi si svela come incoerente e privo di significato, con frasi fatte che regolano gli astrusi dialoghi. Gregoretti, anche per inclinazione personale, stabilisce con l'assurdo di Ionesco un certo feeling, come dimostra il fatto che, «senza alcuna forzatura, si limita a portarlo alla superficie, o meglio a non soffocarlo con sovrapposizioni “colte” o “intellettualistiche”, magari alla ricerca dell’“avanguardia perduta”»¹⁴⁷.

Senza particolari invadenze, la sua regia si distingue per alcune ingegnose trovate. In primo luogo richiama in modo esplicito l'attenzione sulla componente verbale della pièce, facendo riecheggiare in sottofondo la traduzione in inglese delle battute pronunciate in italiano dai personaggi sulla scena. Così facendo, quindi il “dramma” che si consuma all'interno della commedia prende una nuova forma sonora alimentando così un «doppio piano d'ascolto di divertente supporto»¹⁴⁸. Dal punto di vista scenico, invece, Gregoretti decide di dare importanza all'orologio, l'elemento che scandisce il tempo, mettendolo al centro della scena. Nella sua versione “a pendolo”, l'apparecchio si rivelerà impazzito, muovendosi come in preda a impulsi schizoidi, dettando quindi i tempi dei signori Smith e dei loro ospiti, che sembrano appunto muoversi agli ordini di questo aggeggio come figurine meccaniche. Ad incrementare l'assurdità della situazione, intervengono la cameriera Mary e il Pompiere Watson, i quali introducono nuovi elementi di delirante comicità, mentre la vicenda procede fino ad uno scontro di disintegrazione linguistica tra le due coppie¹⁴⁹.

All'interno di questo atto unico interamente ambientato in una scena arredata in stile inglese, con poltrone fiorite, teiere, cani e gatti di cartone, si muovono i Santella e la loro compagnia, tutti decisamente inclini a folli vaneggiamenti. Pur non rappresentando il modello a cui Ionesco pensava, Maria Luisa interpreta con

¹⁴⁷ Ibidem. A proposito di tale affinità è senz'altro indicativa la seguente dichiarazione rilasciata alla stampa da Gregoretti: «Quando i Santella mi hanno proposto di allestire Ionesco, convinti che io fossi il regista più adatto per farlo, mi sono trovato fulmineamente d'accordo con loro» - e spiega - «Mi sono sempre riconosciuto in quel tipo di comicità paradossale che, per riflettere come tale, reclama una recitazione perentoriamente normale», S. Di Salvo, *Recitare l'assurdo come fosse quotidiano*, “Napoli Oggi”, supplemento al n. 1, 5-12 gennaio 1984.

¹⁴⁸ R. Di Giammarco, *Ionesco napoletano*, “La Repubblica”, 3 gennaio 1984.

¹⁴⁹ Cfr. U. Serra, *Ionesco per ridere ma senza tradimenti*, op. cit.

efficacia la signora Smith facendo «da generoso contraltare al clima da tè e da buonsenso»¹⁵⁰. Mario, invece, interpreta il pompiere Watson, sulla carta la presenza più assurda anche se l'attore riesce a infondere «un tratto di cordialità umana, come uno scarto dalla pur folle regola cui gli altri soggiacciono»¹⁵¹.

La seconda rappresentazione in programma, relativa alla commedia *Le sedie* composta nel 1952, presenta più autentici tratti di novità. Lo stravolgimento attuato da Gregoretti e dai Santella riguarda infatti la curiosa traslitterazione della pièce in dialetto napoletano. I due vecchi – come tali sono indicati da Ionesco nel testo – confinati su una torre o forse su un faro, vengono ora tramutati in una coppia di custodi di un teatro dediti all'attività del noleggio di sedie per cerimonie. Rovesciata la scena de *La cantatrice calva* – tutti gli oggetti si vedono infatti accatastati alla rinfusa sullo sfondo – Gregoretti allestisce una scena disadorna, dove i due vecchi sono intenti a ricevere una folta schiera di ospiti invisibili. In questo modo la scena si riempie via via di sedie, controllate dal vecchio e dalla moglie sempre al seguito che lo aiuta a pulire e a governare il parterre del teatro, prima che entrambi vengano inghiottiti da una botola, lasciando infine la parola alla misteriosa figura dell'oratore intento a riferire le scoperte del vecchio sul senso della vita.

In questa rappresentazione l'oggetto diventa di nuovo centrale, con le molte sedie che proliferano sulla scena al fine di far accomodare ospiti invisibili all'interno di una sala teatrale in disfacimento. Come ha osservato Aggeo Savioli, la traduzione partenopea de *Le sedie*, allestita «senza ledere i fondamentali diritti dell'originale, conferisce alla vaneggiante attesa, alla fiera solitudine, al patetico ridicolo sforzo del Vecchio e della Vecchia per dare un senso alla loro esistenza ormai trascorsa, una nuova carica di vigore, una inedita forza rappresentativa»¹⁵². Questa rappresentazione del nulla, plasmata dal regista su un linguaggio e su situazioni tipicamente napoletani, «acquista una pregnanza che va oltre il testo stesso, diventa una metafora tutt'altro che didascalica del teatro»¹⁵³. Ugualmente i Santella si trasformano «senza alcuna forzatura, in personaggi emblematici, comici, ma soprattutto umani». La “napoletanizzazione” della pièce, quindi, si rivela una scelta

¹⁵⁰ R. Di Giammarco, *Ionesco napoletano*, op. cit.

¹⁵¹ A. Savioli, *Quei fantasmi di Ionesco a Napoli*, “L'Unità”, 3 gennaio 1984.

¹⁵² Ibidem.

¹⁵³ U. Serra, *Ionesco per ridere ma senza tradimenti*, op. cit.

indovinata anche alla luce degli apprezzamenti tributati dal pubblico e dalla critica. Memore di questa esperienza, Gregoretti recupererà questo espediente anche nell'allestimento del 1998 intitolato *Purgatorio 98*, una rivisitazione dell'opera dantesca con contaminazioni linguistiche dal dialetto napoletano, messa in scena sempre con la collaborazione di Maria Luisa Santella¹⁵⁴.

Nel gennaio del 1985 Gregoretti rinnova la collaborazione con il Teatro Ausonia allestendo nuovamente un dittico di opere sempre riferibili ai fermenti teatrali degli anni Cinquanta e Sessanta ben vicini alla poetica dell'assurdo. La combinazione di testi scelta prevede la riconferma di Ionesco con *Delirio a due*, e la presenza di una novità, brevissima, di Fernando Arrabal con *Picnic in campagna*. Sono due componimenti che hanno sullo sfondo la violenza della guerra «colta nella sua dimensione più grottesca ed assurda e contrapposta al quotidiano in una costruzione che, con le ovvie differenze di impostazione e scrittura tra i due drammaturghi, riesce a fondere abilmente il delirio e la comicità»¹⁵⁵.

L'opera di Ionesco si svolge interamente in un interno, dove una coppia borghese litiga ininterrottamente da dieci anni per via di una irrisolvibile incomunicabilità, delle molte incomprensioni, ma anche della solitudine reciproca e della delusione di un'esistenza monotona. Fuori dall'abitazione è scoppiata la guerra che semina morte e distruzione, ciononostante i coniugi sembrano non accorgersi e continua a litigare anche quando la stanza crolla per via degli assalti bellici.

Nell'impostare il proprio disegno registico, Gregoretti e i Santella evitano la strada dell'astrazione per preferire un forte disegno naturalistico che trova la sua acme nella distruzione della stanza resa possibile grazie all'abile costruzione scenografica di Skené Sei. L'allestimento curato da Gregoretti «ha posto una minuziosa cura nel rendere "realisticamente" la situazione della pièce con quel suo inappuntabile meccanismo teatrale di progressiva distruzione». In questo quadro, dunque,

¹⁵⁴ Di questo allestimento riferisce Osvaldo Guerrieri: «Gregoretti non vede il Purgatorio soltanto come un intangibile al di là: lo vede pure come un concretissimo al di qua, una metafora e uno specchio di Napoli, che quanto a sofferenze non è seconda a nessuna. E allora, all'inizio del viaggio nella seconda cantica della Commedia, pone due guide turistiche, di quelle che ciascuno può incontrare a Pompei, ma coperte da un pulcinellesco camicione bianco, e affida loro il compito di fare strada alla turba, di portarla a contatto con gli attori che di volta in volta interpretano Dante, Virgilio e tutti i personaggi che riempiono quel luogo d'ombra e di sofferenza con pene e racconti», O. Guerrieri, *Il Purgatorio? È a Napoli*, "La Stampa", 11 agosto 1998.

¹⁵⁵ U. Serra, *Facciam la commedia, non la guerra*, "Il Mattino", 28 gennaio 1985.

«l'assurdità di un quotidiano del tutto verificabile risalta in tutta la sua crudezza, rendendo attuali e inquietanti i segni proposti dalla pièce, con l'evocazione di un "oggi" stravolto e minaccioso, dove la violenza avvolge l'esistenza di tutti e penetra attraverso tante piccole crepe nell'edificio di sicurezze della tranquilla esistenza borghese condotta in abitazioni-alveare»¹⁵⁶.

Torna inoltre, in quest'opera, il richiamo all'inflessione napoletana, o meglio, come chiarisce Tommaso Chiaretti, la lingua adottata assomiglia più a un'imitazione partenopea dell'italiano colto. Da qui si potrebbe partire per rilanciare proprio una suggestione del critico a proposito della pertinenza di questa operazione, ovvero di come «sembra naturalissimo che nasca qui», cioè a Napoli, *Delirio a due*¹⁵⁷. Una provocazione che sembra tuttavia avere un fondo di verità e che rende merito al progetto portato avanti da Gregoretti e dai Santella, i quali hanno dimostrato come il teatro di Ionesco possa felicemente abitare, e al contempo essere abitato, nella e dalla cultura napoletana¹⁵⁸.

L'opera di Arrabal, della durata di circa venti minuti, è impostata in egual modo su una situazione paradossale, dove due genitori si recano a salutare un figlio soldato in trincea mentre la battaglia è nel suo pieno svolgimento. Per l'occasione gli affettuosi genitori si preoccupano di allestire persino un picnic. Durante il pranzo viene catturato un nemico che viene però invitato al banchetto: qui tutti quanti esprimono banalità e luoghi comuni. Gregoretti, giocando su un fondale scenografico di un paesaggio campestre questa volta dal tono dichiaratamente finto, esaspera gli elementi comici mostrando soldati che lavorano a maglia oppure scattano foto ricordo ai genitori in visita fin quando una scarica di mitraglia non farà piazza pulita. Conclude la pièce l'ingresso di due barellieri che sgombrano il campo dai cadaveri.

Il maggior pregio dei due allestimenti messi in scena, sostiene Ubaldo Soddu, riguarda «la mancanza di moralismo nel sottolineare il senso delle due commedie (molto più rischiosa quella di Arrabal): una ironia finissima li avvolge ne indora le

¹⁵⁶ Ibidem.

¹⁵⁷ T. Chiaretti [t. ch.], *Al "Delirio a due" si addice anche il rione Sanità*, "La Repubblica", 30 gennaio 1985.

¹⁵⁸ Ibidem.

delicate forme sicché i significati, le assonanze, ogni allusione tra guerra e pace vengono a sciogliersi gocciolando dolcemente»¹⁵⁹.

In definitiva, è possibile osservare come il teatro espresso dai Santella, posto nelle mani di Gregoretti, conferma «una chiave nuova per l'interpretazione (non soltanto “napoletana” o italiana) di commedie dell'Assurdo secondo parametri espressivi meno lezionari e intellettualistici, e mediante l'inserzione di gestualità popolari e tic di massa che spiazzano il dialogo dal contesto storico rendendolo attuale e vivacissimo»¹⁶⁰. Attraverso l'invito dei Santella, Gregoretti dimostra la sua capacità di mettersi al servizio di progetti teatrali tutt'altro che facili o immediati, ponendo in essere una riflessione colta che non sfocia però in noiose e sterili costruzioni intellettualistiche. Attraverso questa collaborazione il regista conferma la propria indole di sperimentatore e dissacratore – ne è un esempio inequivocabile la traduzione in napoletano dei testi – e riesce al contempo a confermare la sua inclinazione umoristica, il suo inconfondibile tratto ironico che nel teatro dei Santella e non solo è riuscito a emergere in modo completo e originale.

¹⁵⁹ U. Soddu, *La guerra, con ironia*, “Il Messaggero”, 27 gennaio 1985.

¹⁶⁰ Ibidem.

CONCLUSIONI

Ugo Gregoretti è stato un autore che ha saputo essere in sintonia con i tempi in cui ha vissuto, e ha documentato con la sua opera lo sviluppo di un Paese che, da prevalentemente agricolo e analfabeta, è diventato una grande potenza industriale. Con la sua caratteristica cifra stilistica, improntata all'ironia e all'uso disinvolto e decisamente sperimentale di mezzi espressivi eminentemente popolari, come cinema, teatro e televisione, è riuscito a rinnovare codici linguistici e comunicativi, aprendo la strada a modalità contemporanee di intrattenimento in cui la cultura viene divulgata ai più ampi strati possibili di pubblico.

La sua è stata un'arte popolare che non ha disdegnato le contaminazioni tra l'alto e il basso, tra il tradizionale e il moderno, avendo sempre come referente un pubblico attento e stimolato, aperto alle provocazioni. La televisione di Gregoretti ha contribuito a un sostanziale svecchiamento dei palinsesti, coltivando un'idea di comunicazione "democratica" e non elitaria, non banale né semplice, ma comunque sempre alla portata di tutti. Si può senz'altro affermare che ha promosso con i suoi lavori la crescita culturale dello spettatore, che fosse cinematografico, televisivo o teatrale, con un approccio ammiccante in cui un divertito *understatement* è diventato un riconoscibilissimo tratto d'autore.

Quando ha debuttato nel cinema all'inizio degli anni Sessanta, ha saputo cogliere i fermenti più vitali di un cinema che si stava trasformando, assorbendo i fermenti del cinema "nuovo" europeo, accostandosi alla settima arte con quella consapevole intenzione di infrangere le regole consolidate che era tipica di Jean-Luc Godard. Gregoretti è sempre stato un uomo libero e irregolare, impossibile da ridurre a un'etichetta e ad ogni film, programma televisivo, o allestimento teatrale è come se avesse ricominciato da capo, con lo sguardo divertito di un bambino adulto, che osserva il mondo con rinnovato incanto e ironico distacco allo stesso tempo, mettendo in evidenza il senso dell'esperienza dell'autore-demiurgo e del ricettore-spettatore.

Sul piccolo schermo è stato tra i primi – e certo il più sistematico – a sviluppare una sorta di meta-televisione, in cui il mezzo riflette su sé stesso, in cui il regista stesso

entra nel quadro, ricordando Diego Velasquez in *Las Meninas*. Non meno dirompenti le sue incursioni nel teatro di prosa e nell'opera lirica, senza dimenticare quelle nella pubblicità, che lo hanno visto tanto regista quanto protagonista, sempre pronto a sconvolgere le consuetudini, sempre in scena con l'atteggiamento del dilettante, che è la sua immagine caratteristica.

“Dilettante” nel senso etimologico del termine, Gregoretti ha sempre trasmesso il divertimento che provava nel suo lavoro, coinvolgendo lo spettatore come se questi si trovasse nel salotto di un buon conoscente, che volentieri si incontrava anche a distanza di tempo, apprezzandone la sagacia e la sottile intelligenza, l'humor peculiarissimo che induceva il sorriso amaro o comunque riflessivo. Sono tutti questi segni di una evidente modernità. Gregoretti è stato un intellettuale prismatico, per certi aspetti ineffabile, in cui l'impegno artistico si sposava con quello civile e anche politico (testimonianza di ciò la lunga militanza ai vertici dell'ANAC, l'Associazione Nazionale degli Autori Cinematografici), essendo al contempo dentro la temperie ideologica, ma fuori dalle forme di pensiero organizzato o di strettissima militanza partitica (al di là del fatto che possa aver avuto delle tessere politiche). Ha certo anticipato i tempi e precorso le mode, riuscendo incompreso in diverse occasioni, ma ha lasciato dietro di sé una produzione imponente, che merita di essere conosciuta e valorizzata, anche per la sua modernità.

Questo lavoro, che ha voluto considerare nella sua totalità l'opera multiforme di Gregoretti, ha cercato di gettare luce su aspetti significativi della sua produzione, sottolineando il ruolo influente che ha giocato nella cultura italiana e la rilevanza delle sue attività artistiche in un panorama storico e sociale in rapida evoluzione. Il suo itinerario, essendo articolato in diversi ambiti espressivi, è stato oggetto di una ricostruzione resa possibile sia attraverso l'individuazione di fonti autentiche, spesso inedite, sia mediante l'analisi delle sue realizzazioni, le quali hanno permesso di cogliere l'evoluzione delle sue idee creative e della sua capacità di adattamento nei confronti dei vari media.

Nel corso della tesi sono stati esaminati anche i tratti distintivi che, da un punto di vista biografico, autoriale e artistico, contraddistinguono la personalità di Gregoretti. Questo approccio ha permesso di sottolineare le peculiarità e

l'originalità dell'autore, sovente aperto verso le sperimentazioni e le innovazioni, nonché abile nel fluire tra i diversi ambiti dello spettacolo. Dal punto di vista dei contenuti, si è notato come Gregoretti abbia affrontato una grande varietà di argomenti attraverso i suoi lavori. La sua cifra stilistica, caratterizzata da una spiccata ironia, ha permeato tutte le sue opere, contribuendo a rendere il suo approccio sempre riconoscibile.

Sebbene il presente lavoro intenda rappresentare un primo passo per comprendere, nel complesso, la portata e l'influenza delle sue creazioni, rimangono da approfondire altri aspetti della sua vita e della sua carriera. In una prospettiva futura di ricerca, ad esempio, si potrebbe approfondire ulteriormente il ruolo di Gregoretti nei vari contesti di riferimento, cioè il suo rapporto con la storia della televisione, del cinema e del teatro. Operare sul versante analitico-settoriale consentirebbe di valutare meglio come la sua attività si sia integrata nei diversi campi culturali.

Risulta necessario, altresì, riconsiderare in che modo la sua opera si è evoluta nel corso del tempo, influenzando e venendo influenzata a sua volta dalla temperie circostante. La sua abilità di affrontare temi universali da una prospettiva unica e sempre al passo coi tempi, merita un'analisi più particolareggiata per cogliere appieno il suo impatto sulla cultura contemporanea. Così come sarebbe interessante rileggere singolarmente e in modo più scrupoloso le singole opere, per svelarne appieno le sfumature e la rilevanza. In questa prospettiva il suo profilo potrebbe essere messo a confronto anche con le altre figure di riferimento dei vari ambienti in cui ha operato, come quelle di Sergio Zavoli per la tv, Citto Maselli per il cinema, Luchino Visconti per la lirica, Luca Ronconi per il teatro.

Un ulteriore direzione d'indagine riguarda il modo in cui Gregoretti è stato affrontato dagli altri studiosi d'area. Andando più a fondo, si può comprendere più precisamente in che modo sia stato recepito dagli specialisti dei diversi settori e come il suo lavoro sia stato interpretato e contestualizzato. Approfondire la figura Gregoretti in relazione ai singoli ambiti espressivi, tenendo conto delle citazioni che lo riguardano, potrebbe rappresentare uno stimolante spunto per osservare da altre angolazioni la sua attività. Allo stesso modo, si può esplorare maggiormente il tipo di ricezione – soprattutto nell'attività cinematografica – a lui riservata nei vari paesi esteri.

Nel contesto dell'analisi settoriale, inoltre, potrebbe essere importante soffermarsi sull'approccio poliedrico, cioè sulla capacità di muoversi agilmente tra televisione, cinema e teatro. In particolare, può rivelarsi utile indagare più in profondità in quale misura Gregoretti agisca, da un punto di vista semiotico, all'interno dei vari settori affrontati. L'autore ha in effetti dimostrato di conoscere molto bene le modalità di decostruzione dei testi, rivelandone significati nascosti e relative complessità strutturali.

Un altro campo d'approfondimento potrebbe riguardare il modo in cui Gregoretti si è inserito nel dibattito intellettuale e si è relazionato al contesto politico della sua epoca. Le sue opere, che spaziano dal teatro alla televisione e al cinema, offrono un terreno fertile per l'analisi di simili questioni. Da un punto di vista politico, è possibile approfondire come Gregoretti abbia affrontato i cambiamenti determinati dalle lotte sociali degli anni Sessanta e Settanta. Di conseguenza è auspicabile una nuova disamina dei contributi e delle riflessioni espresse dall'autore riguardo ai numerosi temi culturali e sociali. Attraverso le numerose dichiarazioni sparse nelle interviste rilasciate nel tempo, si potrebbe proporre una nuova analisi del suo pensiero e della sua formazione, in modo da comprendere meglio la carica eversiva che caratterizza le radici artistiche del suo lavoro. Le sue opinioni personali, le sue convinzioni, le sue riflessioni potrebbero in tal modo aiutare a comprendere come egli abbia interpretato le rilevanti questioni del suo tempo, nel solco di un pensiero originale, e comunque al di fuori di una vera militanza organica.

L'importante processo di riordino del Centro Studi Ugo Gregoretti, infine, risulta di fondamentale importanza per comprendere appieno il suo vasto spettro di interessi e il considerevole contributo apportato alla cultura italiana del secondo Novecento. La varietà dei materiali presenti nell'archivio, che comprende documenti, scritti, registrazioni, sceneggiature, fotografie e molto altro, è ancora in grado di offrire risorse per intraprendere ricerche sulle numerose attività e sulle sfaccettature della carriera di Gregoretti.

Muovere lo sguardo dal generale – come si è fatto in questa tesi – al particolare contribuirebbe quindi a rivelare dettagli significativi e connessioni ancora nascoste all'interno dell'opera gregorettiana. Attraverso queste ulteriori ricerche sarà possibile comprendere maggiormente il grado di innovazione della sua attività e

scoprire, da un lato i motivi che hanno suscitato una pervicace diffidenza nei suoi confronti, e dall'altro quelli che gli hanno permesso di entrare in amichevole confidenza con milioni di persone, che ne riconoscevano la statura di autore, ma soprattutto la particolare fisionomia. Perché Ugo Gregoretti è stato anche una "maschera", con i suoi maglioni infeltriti e gli occhiali dalle lenti quadrate, i suoi abiti eleganti e raffinati, l'espressione sorniona che mal celava un certo sarcasmo, il portamento ondivago e dinoccolato, la dizione suadente quanto sgraziata. In questo ha saputo, nella fabbrica globale delle immagini, nella società delle apparenze, imporsi come personaggio che "buca il video", che arriva diretto al pubblico, rompendo la quarta parete del teatro, conferendo tridimensionalità a cinema e televisione, lasciando una traccia indissolubile nella storia del nostro spettacolo nazionale.

APPENDICE 1

Documenti del Centro Studi Ugo Gregoretti

Tab.1

C. U. A. G. mod. 6


MINISTERO DI GRAZIA E GIUSTIZIA

Commissione Unica
per la tenuta degli Albi Professionali dei Giornalisti
e la disciplina degli iscritti (D.L. Lgt. 23-X-1944 n. 302)

Roma, li 10 GIU 1961
Ministero Grazia e Giustizia
via Arenula, 69 - tel. 651122 - 659043

Prot. n. 3411

OGGETTO: Notifica

→ Al Sig. UGO GREGORETTI
R O M A - Via Cassia, 240

e p.c.
AL COMITATO DELEGATO DELLA C.U.
per l'Albo Professionale dei Giornalisti
di R O M A

In seguito alla Sua domanda, questa COMMISSIONE UNICA
il 22.5.1961 ha deliberato di iscrivereLa nel-
l'Albo Professionale dei Giornalisti di Roma
Elenco: Professionisti (pass. dai Praticanti)
con decorrenza 23 aprile 1961

La invitiamo pertanto a volersi mettere in regola con il
pagamento delle quote d'iscrizione (//

che Lei dovrà far pervenire direttamente al Comitato delegato
della C. U. per l'Albo di Roma, che ha sede
presso la corrispondente Associazione Regionale di Stampa.

Distinti saluti.

 IL COMMISSARIO SEGRETARIO
- Regdo Scodro -



Notifica iscrizione all'Albo dei giornalisti di Roma nell'elenco "Professionisti".

Tab.2

Spett. ASSOCIAZIONE NAZIONALE
AUTORI CINEMATOGRAFICI
Via S.Susanna 17
ROMA

IL SOTTOSCRITTO UGO GREGORETTI
ABITANTE IN VIA CASSIA VECCHIA 240
CITTA' ROMA
TELEFONO. 324 649

Chiede di essere ammesso a questa Associazione in qualità di:
REGISTA - DOCUMENTARISTA - MUSICISTA - SCENEGGIATORE (1)

Attività svolta:

IL SOTTOSCRITTO E' PROPOSTO DAI SEGUENTI SOCI:

1) FRANCESCO ROSI
2) ROBERTO ROSSELLINI
3) LUIGI ZAMPA

Roma, li 22 MAGGIO 1962

(firma)
.....

(1) cancellare i titoli non riguardanti il sottoscritto

Richiesta di iscrizione all'Anac del 22 maggio 1962, su proposta dei soci Francesco Rosi, Roberto Rossellini e Luigi Zampa.

MODULO TELEGR.

Mod. 80 (Ediz. 1961-62)

L'Amministrazione non assume alcuna responsabilità civile in conseguenza del servizio telegrafico.

COL 240 13 6449 +

Inte al tempo medio
I, il primo numero
dopo il nome del luogo di origine rappresenta quello del telegramma,
il secondo quello della parola, gli altri la data e l'ora e i minuti
della presentazione.

Qualifica DESTINAZIONE PROVENIENZA PAROLE DATA DELLA PRESENTAZIONE Via e indicazioni per eventuali uffici

632 PARIS 537428 67 31 1843 =

A. Bissoli, Roma

CHER AMI JE TOURNE UN SKETCH POUR UN PRODUCTEUR QUI ADMIRE BEAUCOUP J NUOVI ANGELI STOP NOUS SERIONS TRES DESIREUX TOUS LES DEUX QUE VOUS FASSIEZ UN AUTRE SKETCH DE CE FILM CONSACRE AUX PLUS BELLES ESCROQUERIES DANS LE MONDE STOP VEUILLEZ ME DIRE SI LE PROJET VOUS INTERESSE AMITIES = JEAN LUC GODARD 13 RUENICOLO PARIS TELEPHONE MIRABEAU 6449

Telegramma di Jean-Luc Godard relativo al coinvolgimento di Gregoretti nel film *Le più belle truffe del mondo*.

MODULARIO Teleg. - 61		L'Amministrazione non assume responsabilità civile in conseguenza del		CT 22 +		
INDICAZIONI D'URGENZA		Ricevuto il ore Ricevuto il		Le ore si contano sul meridiano corrispondente al tempo medio dell'Europa Centrale. Nei telegrammi improntati a caratteri romani, il primo numero dopo il nome del luogo di origine rappresenta quello del telegramma, il secondo quello delle parole, gli altri la data e l'ora in minuti della presentazione.		
Pel circuito N.		RICEVUTA				
Qualifica	DESTINAZIONE	PROVENIENZA	NUM.	PAROLE	DATA DELLA PRESENTAZIONE	Via e indicazioni eventuali d'ufficio
					Giorno e mese Ore e minuti	
+ + + + +		9 0 FIRENZE		ROMAFN 1626/B 3 11 21 =		

Roma - Ist. Poligr. Stato V.C.

EFFETTUATA IERI VISIONE AGENTI LUX ET PRAMCUNT) PEZZI OMICRON

SCELTI ARBITRARIAMENTE LIETO INFORMARLA ESITO SMODERATAMENTE

POSITIVO STOP ODDIO STOP SPERIAMO BENE LOSTESSO CORDIALITA

- FRANCO CRISTALDI

Telegramma di Franco Cristaldi relativo al film *Omicron*

Tab.5

RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA	
servizio opinioni	
GRUPPO D'ASCOLTO RADIO	
GARP/47 - 66/SP/9 Spec.	
UGO GREGORETTI (settimane 20 - 26 novembre 1966)	
2. Gli intervistati sono stati invitati ad indicare quegli argomenti (tra cui ha detto Ugo Gregoretti) che sono sembrati loro particolarmente interessanti e piacevoli e quelli che non sono piaciuti.	
Non tutti gli intervistati hanno, però, aderito all'invito, anzi, molto pochi sono stati quelli che hanno fornito una risposta. Sono state citate in senso positivo:	
- la storia della gatta 8 citazioni - le divagazioni sui figli 8 " - le risposte agli ascoltatori 7 " - quando parla dei suoi compagni d'arte 7 " - alcune sue battute umoristiche 5 " - l'argomento sulle casalinghe 5 " - le divagazioni sulla pubblicità 3 " - i commenti alle notizie d'attualità 3 " - le divagazioni sul traffico domenicale 2 " - i suoi discorsi sulle amministrazioni 2 "	
Meno numerose le critiche: 5 citazioni sono state raccolte per la storia della gatta, e 2 citazioni per i fatti che riguardano la famiglia o la persona di Gregoretti. Altre indicazioni sfavorevoli non sono state rivolte ad argomenti particolari, ma al modo di parlare di questo presentatore e alla sua voce (4 citazioni).	
3. La durata degli interventi di Ugo Gregoretti è parsa giusta a circa i due terzi degli intervistati; pressoché uguali le percentuali di coloro che, invece, l'hanno ritenuta lunga o breve.	
Domanda: "Come Le è sembrata la durata degli interventi di Ugo Gregoretti tra una trasmissione e l'altra?"	
- lunga 13 - giusta 65 - breve 18 - a volte lunga e a volte breve 4 100	

servizio opinioni	
GARP/47-66/SP/9 Spec.	
- mi ha tenuto piacevole compagnia - ha un bel modo di presentare, un po' satirico e leggermente ironico e polemico	
Al contrario non è piaciuto per i seguenti motivi:	
- lungo e inconfondibile - troppo presuntuoso e troppo spastico - ha un tono troppo monotono - ha una voce non simpatica - non mi è simpatico e il più delle volte parla di cose che non mi interessano - manca di brio - parla troppo di sé e della sua famiglia.	
2. Gli intervistati sono stati quindi invitati ad indicare quegli argomenti (tra cui ha detto Ugo Gregoretti) che sono sembrati loro particolarmente interessanti e piacevoli e quelli che non sono piaciuti.	
Non tutti gli intervistati hanno, però, aderito all'invito, anzi, molto pochi sono stati quelli che hanno fornito una risposta. Sono state citate in senso positivo:	
- la storia della gatta 8 citazioni - le divagazioni sui figli 8 " - le risposte agli ascoltatori 7 " - quando parla dei suoi compagni d'arte 7 " - alcune sue battute umoristiche 5 " - l'argomento sulle casalinghe 5 " - le divagazioni sulla pubblicità 3 " - i commenti alle notizie d'attualità 3 " - le divagazioni sul traffico domenicale 2 " - i suoi discorsi sulle amministrazioni 2 "	
Meno numerose le critiche: 5 citazioni sono state raccolte per la storia della gatta, e 2 citazioni per i fatti che riguardano la famiglia o la persona di Gregoretti. Altre indicazioni sfavorevoli non sono state rivolte ad argomenti particolari, ma al modo di parlare di questo presentatore e alla sua voce (4 citazioni).	
3. La durata degli interventi di Ugo Gregoretti è parsa giusta a circa i due terzi degli intervistati; pressoché uguali le percentuali di coloro che, invece, l'hanno ritenuta lunga o breve.	
Domanda: "Come Le è sembrata la durata degli interventi di Ugo Gregoretti tra una trasmissione e l'altra?"	
- lunga 13 - giusta 65 - breve 18 - a volte lunga e a volte breve 4 100	

servizio opinioni	
GARP/47-66/SP/9 Spec.	
- E. Tortora 28 persone - M. Chiari 27 " - S. Digli 25 " - P. Baudo 24 " - M. Manfredi 15 " - A. Lupo 13 " - M. Bongiorno 9 " - E. Simonetti 8 " - R. Tagliani 8 " - L. Intassi 8 "	
Seguono con 6 citazioni ciascuno: G. Bramieri - P. De Filippo - V. Casamassima - P. Stoppa - M. Gassolo - A. Sordi.	
6. Gli intervistati in complesso si sono mostrati favorevoli alla proposta di mantenere anche in futuro la presentazione delle trasmissioni del mattino:	
Domanda: "A Lei farebbe piacere se questa iniziativa di far presentare le trasmissioni del mattino fosse mantenuta anche in futuro, facendo partecipare altri personaggi del mondo dello spettacolo, del giornalismo, dello sport, ecc?"	
- moltissimo 32 82 - molto 50 - discretamente 11 - poco 4 7 - per niente 3 100	
Alcune considerazioni degli intervistati:	
- è una variante alle solite trasmissioni, una nota allegria, divertente e con molte attrattive - è un modo simpatico di annunciare i programmi - per la varietà degli argomenti che si potranno trattare e i molti personaggi che potranno conoscere meglio - dà molto più vita ai programmi, specialmente se il presentatore è un tipo simpatico - tra un programma e l'altro è bene che ci siano delle pause intelligenti, divertenti e anche istruttive - fanno sempre piacere interventi brillanti più che aridi annunci - mi fa cominciare bene la giornata, mi tiene compagnia - manterrebbe costante l'attenzione degli ascoltatori - sembrano interventi spontanei durante i quali vengono espresse opinioni personali - la mattina una donna non ha tempo per ascoltare attentamente una conversazione - la pub ascoltare solo una data categoria di persone, data l'ora di trasmissione: le casalinghe	

servizio opinioni	
GARP/47-66/SP/9 Spec.	
- se non è più che una personalità diventa una pausa morta, scialba - ad ognuno il suo mestiere, per me ci vuole un presentatore professionista - il tempo utilizzato per introdurre le trasmissioni potrebbe essere utilizzato per presentarne il contenuto.	

Relazione riguardante il gradimento di Gregoretti in qualità di presentatore radiofonico.

Tab.6

RAI - RADIOTELEVISIONE ITALIANA
SEDE LEGALE: ROMA, VIA DEL BABUINO 9
CAPITALE L. 100.000.000.000 - INTERESSE TELEVISIVO

Sig. LUIGIANO CORDINOIA
Via Paisiello 45
Roma

Sig. UGO GREGOROTTI
Via Salomaggiore 4
Roma

Roma, 27 luglio 1966

DETV/AG/11/892

Oggetto: Commissione di un'opera per l'utilizzazione in Radiodiffusione -

A seguito delle precedenti intese verbali siamo lieti di confermarVi la commissione, per nostro conto, dell'opera sceneggiatura in sette puntate dell'opera:

"IL CIRCOLO PICKWICK" (titolo provvisorio)

alle seguenti condizioni:

1) - Voi Vi impegnate fin d'ora a consegnarci il testo dell'opera suddetta di Vostra esclusiva creazione entro e non oltre il 15 ottobre 1966, termine essenziale in considerazione delle nostre esigenze di programmazione.

2) - Voi ci autorizzate fin d'ora a:

a) procedere, beninteso a nostro insindacabile giudizio, all'utilizzazione dell'opera per la diffusione televisiva, alla eventuale utilizzazione radiofonica ed alle repliche in tutto o in parte dell'opera stessa, senza alcuna limitazione di tempo e senza obbligo di richiedere il preventivo benestare della SIAE o di chicchessia; il tutto in ripresa diretta o per mezzo di riproduzione meccanica con qualsiasi mezzo effettuata;

b) elaborare l'opera a sensi dell'art. 4) della legge 22.4.41 n. 633 o apportarvi per mezzo Vostro o direttamente ed in qualsiasi momento - ed anche dopo la comunicazione della nostra approvazione di cui al successivo art. 5) le modificazioni e gli adattamenti che si rendessero comunque a nostro discrezionale giudizio necessari anche in relazione alle particolari esigenze proprie del mezzo televisivo;

c) adattare all'opera il commento musicale di nostra scelta;

Sig. LUIGIANO CORDINOIA
Via Paisiello 45
Roma

Sig. UGO GREGOROTTI
Via Salomaggiore 4
Roma

Roma, 27 luglio 1966

DETV/AG/11/892

Oggetto: Commissione di un'opera per l'utilizzazione in Radiodiffusione -

A seguito delle precedenti intese verbali siamo lieti di confermarVi la commissione, per nostro conto, dell'opera sceneggiatura in sette puntate dell'opera:

"IL CIRCOLO PICKWICK" (titolo provvisorio)

alle seguenti condizioni:

1) - Voi Vi impegnate fin d'ora a consegnarci il testo dell'opera suddetta di Vostra esclusiva creazione entro e non oltre il 15 ottobre 1966, termine essenziale in considerazione delle nostre esigenze di programmazione.

2) - Voi ci autorizzate fin d'ora a:

a) procedere, beninteso a nostro insindacabile giudizio, all'utilizzazione dell'opera per la diffusione televisiva, alla eventuale utilizzazione radiofonica ed alle repliche in tutto o in parte dell'opera stessa, senza alcuna limitazione di tempo e senza obbligo di richiedere il preventivo benestare della SIAE o di chicchessia; il tutto in ripresa diretta o per mezzo di riproduzione meccanica con qualsiasi mezzo effettuata;

b) elaborare l'opera a sensi dell'art. 4) della legge 22.4.41 n. 633 o apportarvi per mezzo Vostro o direttamente ed in qualsiasi momento - ed anche dopo la comunicazione della nostra approvazione di cui al successivo art. 5) le modificazioni e gli adattamenti che si rendessero comunque a nostro discrezionale giudizio necessari anche in relazione alle particolari esigenze proprie del mezzo televisivo;

c) adattare all'opera il commento musicale di nostra scelta;

Sig. LUIGIANO CORDINOIA
Via Paisiello 45
Roma

Sig. UGO GREGOROTTI
Via Salomaggiore 4
Roma

Roma, 27 luglio 1966

DETV/AG/11/892

Oggetto: Commissione di un'opera per l'utilizzazione in Radiodiffusione -

A seguito delle precedenti intese verbali siamo lieti di confermarVi la commissione, per nostro conto, dell'opera sceneggiatura in sette puntate dell'opera:

"IL CIRCOLO PICKWICK" (titolo provvisorio)

alle seguenti condizioni:

1) - Voi Vi impegnate fin d'ora a consegnarci il testo dell'opera suddetta di Vostra esclusiva creazione entro e non oltre il 15 ottobre 1966, termine essenziale in considerazione delle nostre esigenze di programmazione.

2) - Voi ci autorizzate fin d'ora a:

a) procedere, beninteso a nostro insindacabile giudizio, all'utilizzazione dell'opera per la diffusione televisiva, alla eventuale utilizzazione radiofonica ed alle repliche in tutto o in parte dell'opera stessa, senza alcuna limitazione di tempo e senza obbligo di richiedere il preventivo benestare della SIAE o di chicchessia; il tutto in ripresa diretta o per mezzo di riproduzione meccanica con qualsiasi mezzo effettuata;

b) elaborare l'opera a sensi dell'art. 4) della legge 22.4.41 n. 633 o apportarvi per mezzo Vostro o direttamente ed in qualsiasi momento - ed anche dopo la comunicazione della nostra approvazione di cui al successivo art. 5) le modificazioni e gli adattamenti che si rendessero comunque a nostro discrezionale giudizio necessari anche in relazione alle particolari esigenze proprie del mezzo televisivo;

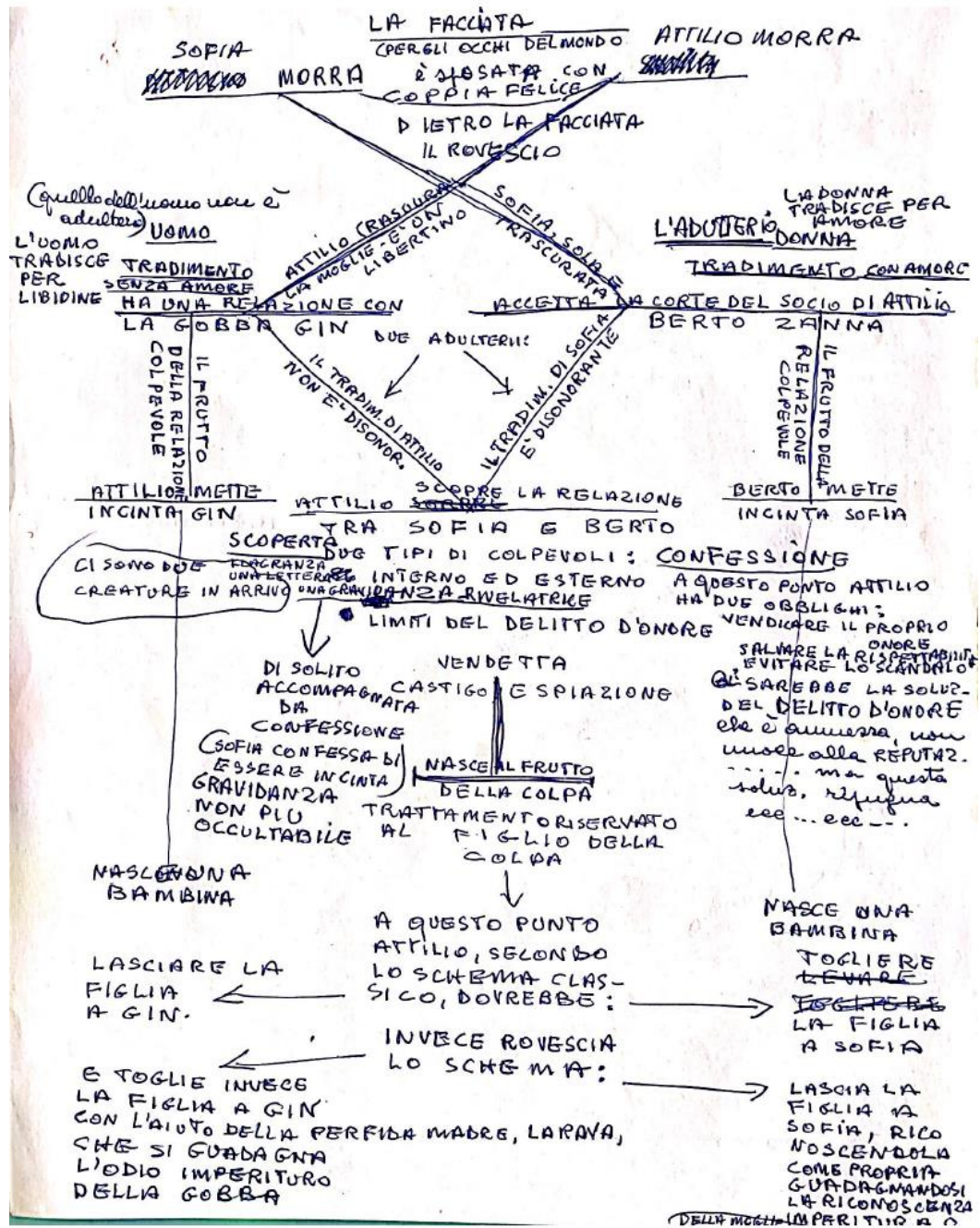
c) adattare all'opera il commento musicale di nostra scelta;

Contratto di commissione per lo sceneggiato televisivo Il circolo Pickwick.

Caro Mgo,
7.1.69
mi hanno riferito
delle notizie che t'interessano.
La tua bambina.
In questa situazione potrebbe
salire che solo con le idee
comune lavoro mi sembra
di essere conveniente, far-
lo stidioso. Sparando pro-
va di una volontà, di una
chiama d'idee che ti sono
proprie, così come lo spirito
di sacrificio, perciò, unione
con ogni altra. Se ce ne sono altri,
mi

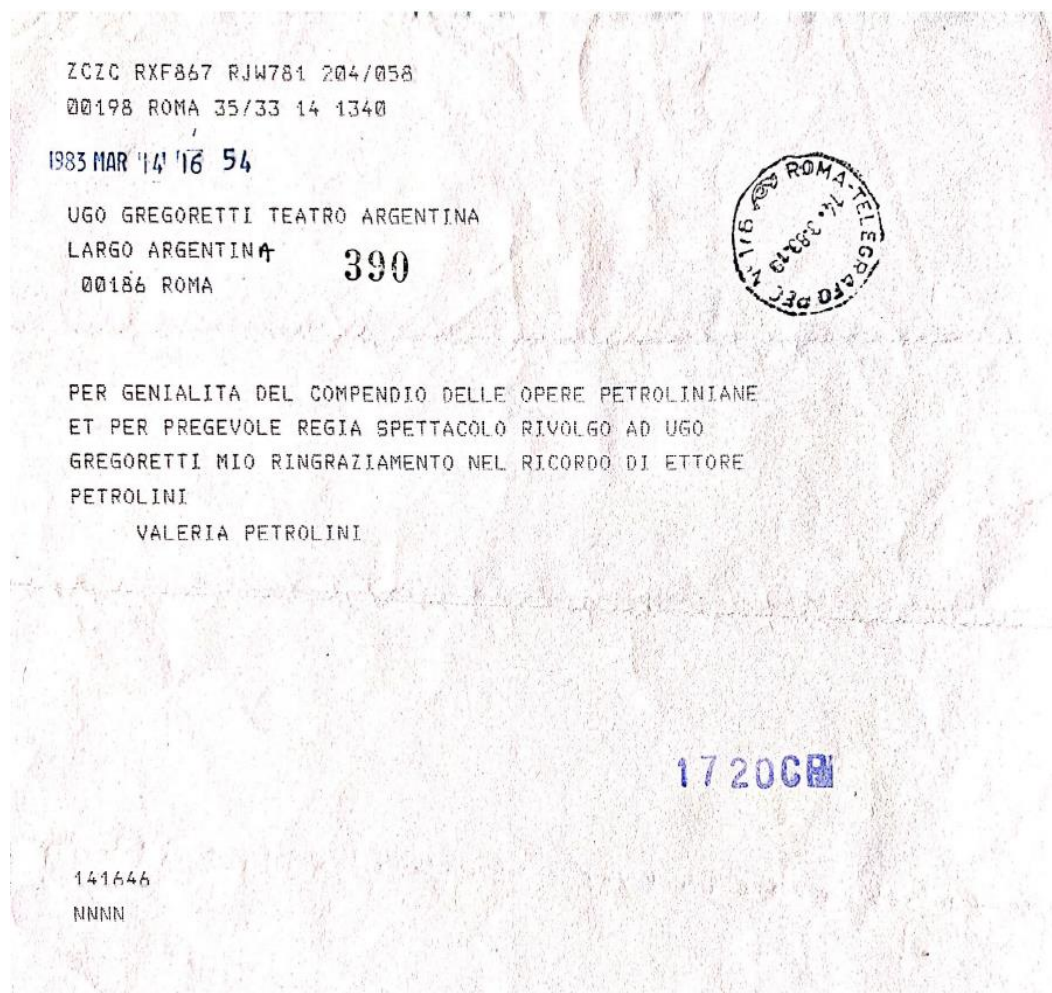
Z piglia, perso d'armandant
nessa se qualche volta
(anche nell'ultima redutz)
altro la voce, faccio l'incal-
vante eccetera.
piuodami a suo moglie, d'
abbracci per Zorobab
Sono stato a Napoli 48 ore: ho incontrato
spesso in via della Duchessa di
gerani, ed, desiderando un'ombra,
ed è nata un cinghio. libero
di' d'io. Piomono da Sargano, da
la. ca. l. e. a. S. m. a. l. e. e. l. c. m. a. n. d.
alla figlia di Gregoretti
* in elazione a un mio amico. in fotografia

Tab.8



Appunti manoscritti di Gregoretta riguardanti la lavorazione dell'episodio *I ladri dell'onore* del ciclo *Romanzo popolare italiano*.

Tab.9



Telegramma di Valeria Bonafaccia Petrolini, moglie di Oreste Petrolini, primogenito del drammaturgo.

Tab.10

APOLLON - AETERNUM

Le lavoratrici ed i lavoratori dell'« APOLLON » e della « AETERNUM » ringraziano Roma democratica e popolare per il sostegno e l'aiuto alla loro lunga lotta.

Questi mesi di resistenza hanno valore e significato per tutti i lavoratori romani, essendo assurti a simbolo delle lotte per il lavoro, per le libertà ed i diritti sindacali, contro lo sfruttamento e la prepotenza padronali.

Le maestranze dell'« APOLLON » e della « AETERNUM » rinnovano l'impegno a proseguire in questa battaglia fino alla positiva soluzione delle loro vertenze, utilizzando ogni mezzo ed occasione per testimoniare questa loro decisione e rivendicare un concreto intervento dei pubblici poteri.

Per questo anche la notte di Capodanno sarà per loro momento di lotta; dalle ore 22 del 31 dicembre, alle ore 4 del 1° gennaio, essi hanno organizzato una « Veglia » in via Veneto, dinanzi al Ministero dell'Industria.

Pertanto invitano i lavoratori e tutti i cittadini nel corso delle 6 ore della « Veglia », a venire a testimoniare ancora una volta, la loro solidarietà.

IL COMITATO

Tipografia A. Meschini - Villalba

ARCI CULTURA


Città di Piombino

TEATRO METROPOLITAN - Lunedì 17 Ore 21

Nel programma delle sue attività
I' ARCI CULTURA

organizza per i propri Soci, la proiezione del documentario

APOLLON UNA FABBRICA OCCUPATA

del Regista Televisivo e Cinematografico **Ugo Gregoretti**
(del gruppo cinegiornali liberi)

Dopo la proiezione si aprirà un dibattito a cui parteciperà l'autore stesso (Gregoretti) con alcuni operai dell'Apollon.

Il documentario, o meglio questo "film", documentario di un alto valore cinematografico e di un profondo contenuto umano, merita esser veduto, per questo Vi invitiamo caldamente a presenziare alla proiezione

La partecipazione di un'uomo di cinema come Ugo Gregoretti inoltre è l'occasione per un'incontro vivo e costruttivo con un personaggio del nostro tempo, impegnato insieme ad altri a portare avanti un discorso nuovo, per un cinema libero, per contenuti e forme che sappiano dare un contributo alla battaglia dei lavoratori e degli studenti

IL COMITATO PROMOTORE

Tip. Lino FALGOSI VENTURINA - Tel. 51.252

A.R.C.I. - CIRCOLO LEOPARDI - VIA ANDREINI, 2

PROIEZIONE DEL CINEGIORNALE LIBERO N° 2
pubblicato da un collettivo di lavoro composto da:
GLI OPERAI DEL COMITATO DI OCCUPAZIONE DELL'APOLLON
» da SERGIO BOLDINI, GIULIETTO CHIESA, DIEGO FUMARI,
UGO GREGORETTI, ROLANDO MORELLI, VALERIO VELTRONI.

APOLLON - ROMA UNA FABBRICA OCCUPATA

PRESENTAZIONE DEL LIBRO: SASIB (AMP) STORY di G. BRINI

S.A.S.I.B. - BOLOGNA UNA FABBRICA IN LOTTA

DIBATTITO SUL TEMA:
NUOVI MEZZI DI LOTTA
DELLA CLASSE OPERAIA

Con la partecipazione di:

» ROLANDO MORELLI	» operaio dell'APOLLON di Roma
» FEPPINO ALDROVANDI	» operaio della SASIB
» FRANCO BARRANI	» operaio licenziato della SASIB
» COLLETTIVO OPERAI - STUDENTI S. DONATO	
» GIUSEPPE BRINI	» autore del libro SASIB (AMP) STORY
» SERGIO BOLDINI	» della redazione "cine giornale libero"

VENERDÌ 28 FEBBRAIO
ORE 21 - SALA SIRENELLA

VIA I. ANDREINI, 2 (QUARTIERE S. DONATO)

OPERAI - STUDENTI SONO INVITATI AL DIBATTITO

Camarades et Amis des Travailleurs!

Soutenez avec votre présence les typos de l'APOLLON qui se battent contre les adversaires des droits du Travail pour la réouverture de la fabrique depuis onze mois de chômage.

Le matin de Pâques, de dix heures jusqu'à midi, tous à PIAZZA VENEZIA, avec les travailleurs de l'APOLLON pour soutenir leur combat.

'Workers', Fellows and Friends!

Support with your presence the Printers of APOLLON, who are struggling against the opponents to the just rights of WORK and to reopen their factory after eleven months STRIKE.

On EASTER Morning, from Ten o'clock to Noon, everybody at PIAZZA VENEZIA: let's meet with the workers of APOLLON to support their struggle.

Pasqua di lotta!

con i lavoratori dell'APOLLON

PIAZZA VENEZIA - Dalle ore 10 alle 12

Tip. A. Meschini - Villalba

Manifesti vari riguardanti la promozione del film Apollon: una fabbrica occupata.

Tab.11

P.C.I. - SEZIONE MAZZINI

E' necessario "reinventare la RAI-TV a misura e dei lavoratori e dei cittadini": quest'esigenza espressa nel documento dei lavoratori comunisti della RAI-TV nasce dalla consapevolezza del legame strettissimo tra società capitalistica e informazione radio televisiva.

Una nuova politica dell'informazione è nata col film degli operai dell'Apollon sulla bitta di cui sono stati protagonisti.

I comunisti vogliono che tutti gli utenti siano i protagonisti ed i gestori dei programmi e dell'informazione che direttamente li riguarda: per questo i lavoratori della RAI intendono lottare con tutte le forze che aspirano a una RAI diversa in una società diversa.

Su questi temi si terrà giovedì 3 aprile alle ore 21 un pubblico dibattito con la proiezione del film dell'Apollon presso la Sezione Trionfale del P.C.I. (Via Pietro Giannone 5 - angolo Cinema Tioria).

I comunisti della RAI-TV
di Roma

Comunicazione del gruppo dei comunisti della RAI-TV di Roma riguardante la proiezione del film *Apollon: una fabbrica occupata*.

Tab.12

E. P. O. B.

Paris, le 6 avril 1984

FS/MH/N° 226

Objet : rencontre des 14 et 15 avril 1984

Monsieur Ugo Gregoratti

Monsieur,

Nous avons noté avec grand plaisir votre participation à la rencontre organisée les 14 et 15 avril 1984 sur la programmation de la salle modulable de l'Opéra de la Bastille.

Vous trouverez, sous ce pli :

- un document de travail pour une première approche des caractéristiques de la salle modulable ;
- un contrat d'études que nous vous demandons de bien vouloir compléter, signer, et nous retourner dans les meilleurs délais ;
- une fiche de renseignements complémentaires sur l'organisation de cette rencontre.

Dans l'attente de vous accueillir,

Je vous prie d'agréer, Monsieur, l'expression de mes sentiments distingués.

Michèle AUDON
Directeur général

P.J. : 3

Etablissement Public de l'Opéra de la Bastille
29, boulevard Bourdon - 75004 PARIS - Tél. 274.25.12

Lettera di invito al convegno riguardante la realizzazione della Salle modulable de L'Opéra de la Bastille.

Tab.13



PIEMONTE
AUTONOMIA REGIONALE

PIEMONTE
AUTONOMISTA

VOLANTINO DISTRIBUITO DAVANTI AL TEATRO
CARIGNANO LA SERA DELLA PRIMA DEL TRAVET
18 NOVEMBRE 1987

BASTA CON LA COLONIZZAZIONE CULTURALE VOLUTA DAI PARTITI PER ANNIENTARE L'IDENTITA' PIEMONTESE! VIVA ÈL PIEMONTE LIBER AUTONOMO E PIEMONTEIS.

Volantini di protesta verso l'impiego di attori non piemontesi nello spettacolo *Le Miserie 'd Monsù Travet*, allestito al Teatro Stabile di Torino nel 1987.

Il progetto di stravolgere la cultura e la lingua piemontese si realizza attraverso due vie:

- Impedire di parlare la lingua piemontese
- Saturarla, ridicolizzandola

Il "TRAVET" di Gregoret, recitato in piemontese, anche da bravissimi attori non piemontesi, unedisce a questa logica. La lingua piemontese è soprattutto un suono interiore, una cadenza dell'anima: o la si possiede sin dalla nascita o non ci si spinge sulla scena, tentando di imitarla maldestramente senza riuscire a ricrearla.

Questo divario rappresenta la volontà di saturarla, ridicolizzarla realizzando il progetto di colonizzazione culturale.

Con queste premesse è logico capire il perché questo "Travet" è stato presentato al Festival delle Lingue Sconfitte di Genova in agosto.

Ma 3.500.000 Piemontesi non sono sconfitti!!

Il Movimento PIEMONTE AUTONOMISTA denuncia questa subdola volontà di colonizzazione culturale portata avanti da Gregoret con il placet dei partiti romani.

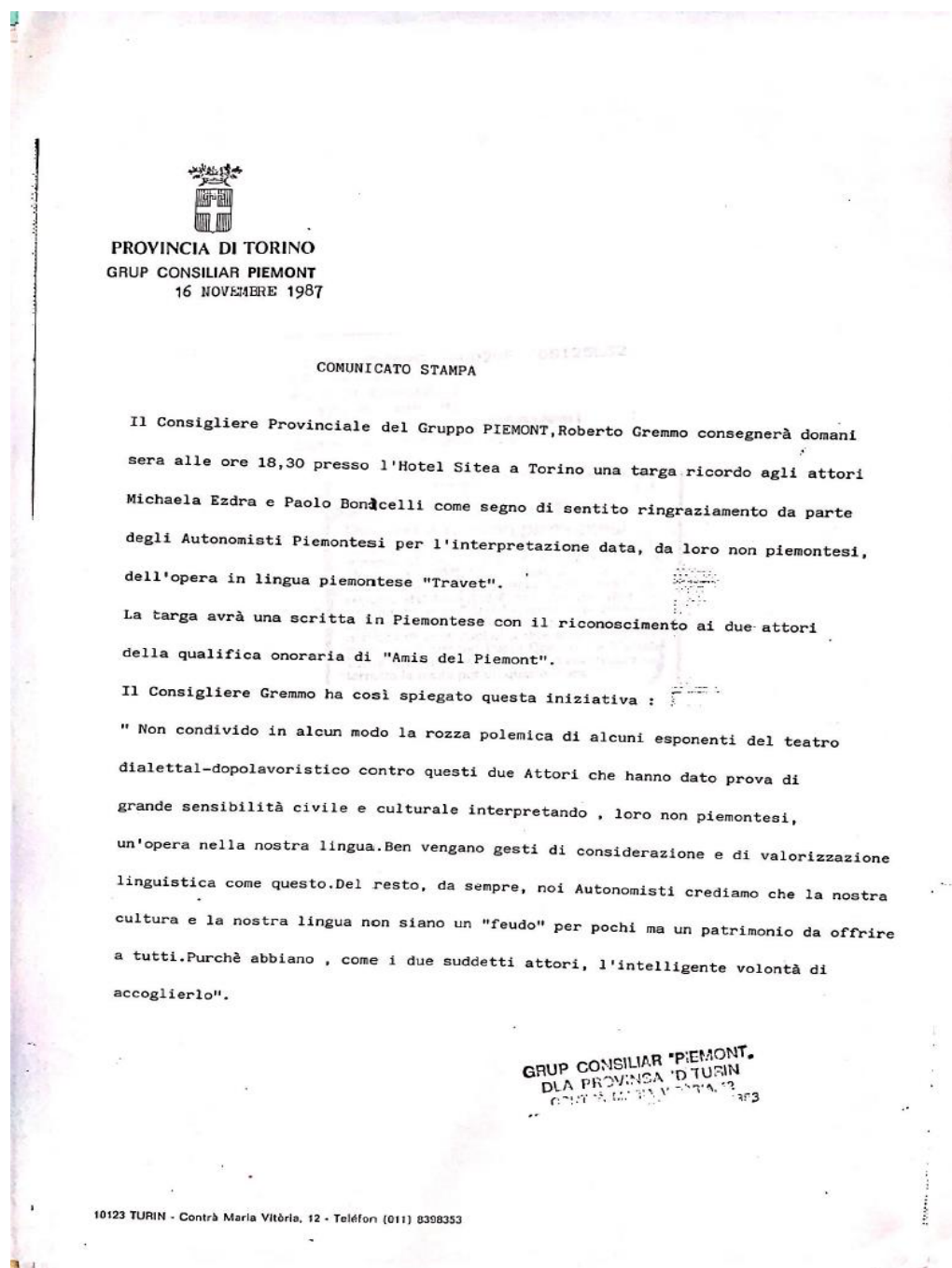
12 miliardi sottratti alla città del Teatro Stabile, così discuti- bilmente gentili in fallimentari esperimenti pseudoculturali, potrebbero essere dirottati su esigenze più impellenti per la cittadinanza!

COLLABORA CON NOI!

**CONTATTACI: TUTTI I SABATI (ORE 15-19)
IN CORSO PRINCIPALE EUGENIO 30**

TUTTI I SABATI (ORE 13,30-15) RETE ITALIA UNO FH 92.400 e 92.720
TRASMISSIONE A VOCESTRA - ASSOLUTACI!

Tab.14



Comunicato stampa riguardante il conferimento da parte del Gruppo Piemont di una targa ricordo agli attori Michaela Esdra e Paolo Bonacelli.

APPENDICE 2

Interviste

Furio Colombo

In che modo e quando ha conosciuto per la prima volta Ugo Gregoretti?

Il mio primo posto di lavoro è stato alla RAI; mi ero appena laureato e insieme a Umberto Eco e Gianni Vattimo abbiamo deciso di partecipare ad un concorso che la RAI aveva improvvisato per nuovi programmatori. Io sono stato assegnato a Torino dove ho cominciato a impiantare una trasmissione televisiva che non esisteva e che si chiamava *Orizzonte* che facevo con Gianni Vattimo e Umberto Eco, il quale era stato assegnato a programmi culturali a Milano, ma veniva a Torino per partecipare alle riunioni di redazione di questa nostra trasmissione. Questa è stata la ragione per cui i primi 7/8 mesi della mia carriera alla RAI è avvenuta a Torino e non a Roma, dove di solito andavano i nuovi. Quando sono stato spostato a Roma per questioni di non armonia tra me e la redazione, io non avevo alcuna familiarità con la Capitale. Nella stanza in cui sono stato destinato ho però stretto amicizie durate tutta la vita. La prima con Fabiano Fabiani, che sarebbe diventato direttore del telegiornale e con il quale avrei lavorato per anni; la seconda con Ugo Gregoretti, ovvero l'uomo di cultura della redazione. Fabiani era un intelligente e bravissimo giornalista, molto pratico e politico, ma la cultura del gruppo era fornita da Ugo Gregoretti. Me ne accorsi subito appena entrato nella stanza, quando erano tutti seduti ad aspettarmi per cominciare il mio nuovo lavoro. Fu infatti Gregoretti a condurre la conversazione con me e a farmi entrare nel gruppo facendomi diventare uno di loro. Credo che la sera stessa siamo andati, insieme con altri, da qualche parte e da allora è nata una consuetudine di frequentazione che andava molto oltre i programmi che facevamo insieme. Eravamo molto giovani, senza potere in una RAI che era già molto politica e non amava persone dal piglio libero e scanzonato come Gregoretti, o persone con idee politiche precise come avevo io allora, che non erano quelle della Democrazia Cristiana. Questo rapporto è diventato e rimasto molto forte ed è dilagato nel primo periodo confrontandoci, frequentandoci e giocando molto a tennis nel tempo libero, cosa che ci piaceva moltissimo. Da lì è nata una frequentazione anche politica: abbiamo cominciato a dirci le stesse cose, a capire le stesse cose, a volere le stesse cose e soprattutto a cercare libertà. Ecco, Gregoretti ha trovato la libertà in un'invenzione di ironia e di intelligente comicità con la quale è riuscito a dire molte più cose di quanto altri siano riusciti ad esprimere con durezza o passione. Era molto bello vederlo diventare autore a mano a mano che gli si stava accanto perché lui cominciava con il raccontarti quello che avrebbe fatto, non aveva la minima gelosia tipica di molti registi. Lui ti raccontava tutto. Era il suo progetto, ma avevamo l'impressione di partecipare tutti.

Ha mai avuto l'opportunità di lavorare ad un progetto insieme a Gregoretti, che poi non si è concretizzato?

No e sì. Sì perché un'infinità di attività e di progetti minori li abbiamo fatti insieme, li abbiamo pensati insieme o li abbiamo discussi insieme. No, perché non ho partecipato a nessuno dei suoi grandi progetti che sono diventati film. Me ne occupavo da giornalista sulla carta stampata, li recensivo e ne parlavo, diciamo, come ammiratore.

Che ricordo ha de *Il circolo Pickwick*?

Mi ricordo benissimo *Il circolo Pickwick*. Era il congiungersi di due miei amori quello per Dickens e quello per Gregoretti. Vedere insieme Dickens e Gregoretti mi pareva una cosa bellissima a cui ho assistito episodio per episodio, potrei dire scena per scena, sempre con ammirazione, affetto, amicizia, attenzione, ma non con una diretta partecipazione.

Secondo lei perché Gregoretti come cineasta non è riuscito a proseguire la propria carriera?

Ho avuto una frequentazione del cinema italiano e del cinema americano molto stretta e da ciò ho imparato che tutti i grandi del cinema sono persone che si mettono al centro dell'universo. Non voglio dir male di alcuni grandi che hanno segnato il cinema e lo hanno cambiato per sempre; questi tuttavia hanno avuto la capacità di concentrare tutte le energie su sé stessi e verso sé stessi come un potente raggio luminoso. Ecco, questo non era tipico di Gregoretti. Lui era allegro, sereno, spensierato, pensava una cosa poi la dimenticava e quindi passava ad altro. Pensava poco a sé stesso e si divertiva molto nel lavoro che faceva. L'elemento del divertimento è in un certo senso in antitesi alla grandezza, perché essa richiede una certa solennità. Gregoretti non si occupava molto delle cose che lo riguardavano, si dedicava alle idee che gli venivano, le inseguiva e le realizzava senza badare se fossero popolari o no, vendibili o meno, e non riservava il tempo dovuto al "sé stesso regista". Iniziò ad occuparsene un pochino solamente dopo il ritiro, organizzando ogni tanto delle proiezioni dei suoi film. Noi amici ci ritrovavamo anche in pubblico per scoprire quello che aveva fatto, ma questo molto tempo dopo.

A proposito del film *Omicron* Renato Salvatori ha affermato che Gregoretti non è riuscito a fare un buon film a causa della sua provenienza televisiva. Lei condivide questa valutazione?

Assolutamente no. Ci sono alcuni autori di cinema che hanno fatto splendida televisione e ci sono degli autori di televisione che hanno fatto del buon cinema ben accettato. Il problema di Gregoretti è stato che una volta fatto il suo film, lo abbandonava. Era come se affidasse un figlio ad una scuola pubblica e poi vada come vada. Il divertimento lo chiamava rapidamente verso un'altra idea, verso un'altra possibilità e non faceva quelle azioni quasi sacrali che il cinema richiede.

Che cosa rappresenta Gregoretti per la televisione italiana e che cosa lascia alle giovani generazioni?

Direi che Gregoretti aveva talento. Sapeva fare il cinema partendo da una semplice inquadratura. Inoltre aveva anche uno straordinario senso dell'umorismo. Questo talvolta finiva per diventare una "tassa" sul suo lavoro, come un qualcosa che limitava la grandiosità di certe cose che lui aveva fatto. Sapeva far ridere, nel senso di rasserenare, di sollevare i pesi della società contemporanea e della dialettica contemporanea. Gregoretti si alzava un po' sopra al peso delle cose ordinarie, delle discussioni e degli scontri quotidiani. Il fatto di concepire un film prevalentemente come una rappresentazione di ciò che la vita avrebbe potuto essere, questa sua capacità leggera e persistente di vedere la vita con molto humor e ironia ne ha fatto un autore unico e di notevole importanza nella vita culturale italiana.

Giacomo Rizzo

I suoi contatti professionali con Ugo Gregoretti risalgono alla metà degli anni Settanta in occasione di due sceneggiati televisivi RAI. Conosceva già il regista prima di queste collaborazioni?

Sinceramente no, l'ho conosciuto quando fui chiamato personalmente da lui per fare uno sceneggiato a Torino [*I misteri di Napoli*, da *Romanzo popolare italiano*], dove ero insieme a Ferruccio Amendola, il papà di Claudio, doppiatore dei più grandi attori americani. Con Amendola eravamo amici perché allora abitavamo entrambi a Roma. Fummo chiamati mentre io ero sul set di *Novecento* con Bertolucci. Le riprese del film durarono molto tempo, ma durante una pausa riuscii a recarmi a Torino per fare questo sceneggiato molto particolare.

Come è nato il coinvolgimento nel ciclo *Romanzo Popolare Italiano*?

Non ricordo precisamente. Ricordo di essermi un po' meravigliato, perché io e Ferruccio non ricoprivamo ruoli all'interno delle storie di Mastriani che Gregoretti aveva sceneggiato, ma eravamo lì solo a commentare: eravamo due commentatori di scene già registrate con altri attori. Mi ricordo c'era Maria Luisa Santella che interpretava una donna che veniva avvolta come una mummia da suo marito e che, alla fine, la faceva morire facendole il solletico sotto i piedi. Questo è un vago ricordo che ho di questa cosa che vissi insieme a Ugo.

In che modo si svolsero le riprese e che indicazioni vi diede il regista sul set?

Avevamo una sceneggiatura con tutto quello che dovevamo dire e commentare. Abbiamo prima provato in sala per un paio di giorni, in modo che fossimo più sciolti

al momento della registrazione. Ugo ci faceva vedere i pezzi già girati riguardanti le scene che noi avremmo dovuto commentare, quindi avevamo la tranquillità di sapere di che cosa stessimo parlando. Lui ci spiegava tutto. Avevamo ben in mente queste storie un po' strane scritte da Mastriani.

Poi nel 1979 partecipa allo sceneggiato *Ma che cos'è questo amore?*...

Sì, dove venni chiamato per fare il Barone Manuel. C'era anche Stefano Satta Flores, grande amico di Ugo, che di lì a poco morì. Fu molto interessante perché fu una delle prime operazioni in chroma-key di Guglielminetti, scenografo molto particolare. Non c'erano scene reali, ma venivano usate foto e cartoline ingigantite su una specie di fondale tutto blu. Dopo la registrazione sembrava che noi fossimo realmente in quegli ambienti, anche se in realtà non c'eravamo, perché, come dicevo, registravamo senza scene. Era una cosa abbastanza complicata per quei tempi e io ero curioso di capire cosa succedeva e devo dire che Ugo, con pazienza, ci spiegava tutto. Aveva la bontà di far capire tutto agli attori. Questo programma ebbe un bel successo, se ne parlò tanto e si lavorò tanto. C'erano tantissimi attori: ricordo Roberto Benigni che era all'inizio della sua carriera, lui faceva il pensatore.

Come si trovò a lavorare con il chroma-key?

Il chroma-key era una grande novità. Era complicato per noi attori, perché non recitavamo all'interno della scenografia. Ad esempio, la nave che si vede in una delle scene non esisteva proprio. Noi salivamo delle scale ci portavano sopra una impalcatura che soltanto attraverso il trucco elettronico poteva diventare una nave. È difficile da spiegare, ma si trattò di una grande novità per noi. Ugo trascorreva tanto tempo con Guglielminetti per allestire questo tipo di scenografia così particolare e così speciale.

Guglielminetti era presente durante le riprese?

Sì, era presente. Prima in RAI c'era un altro modo di lavorare. Il mondo è cambiato. Tutto quello che abbiamo fatto negli anni Sessanta e Settanta è ben altra cosa rispetto a ciò che accade oggi. Quando si facevano quegli sceneggiati si costruivano delle scene fantastiche negli studi di Napoli, di Roma e di Torino. Adesso tutto questo non esiste più, si gira in esterno, nelle ville esistenti. All'epoca, invece, si realizzavano scenografie nei teatri di posa che ti lasciavano a bocca aperta. C'erano scenografi e tecnici straordinari, si lavorava tutti insieme, tutti in gruppo. Prima della realizzazione c'erano grandi riunioni, trascorrevamo giorni e giorni intorno ai tavoli e se ne discuteva. Noi attori arrivavamo più tardi, ma loro erano impegnatissimi. Credo che per realizzare *Ma che cos'è questo amore?* siano stati necessari tre o quattro mesi".

Dopo questa esperienza ha avuto altre occasioni di incontro con Gregoretti?

Gregoretti per me era una persona speciale, l'ho ritrovato tanti anni dopo quando ho fatto *L'amico di famiglia* di Paolo Sorrentino, perché suo genero si occupava a Roma, dell'Associazione di Cinema e io, in quell'occasione, mi ritrovai a ritirare

un premio e c'era anche lui. Poi l'ho ritrovato anche a Sorrento, alla prima di *Benvenuti al sud*, dove anche lui era ospite. Ci siamo abbracciati. Era una persona straordinaria e di grande cultura.

Gabriella Giorgelli

Nel 1964 lei è stata scritturata da Ugo Gregoretti per l'episodio *Il foglio di via*, tratto dal film *Le più belle truffe del mondo*, dove interpreta la protagonista Maria Rosa. Ricorda come è stata individuata per questo ruolo?

Molto semplicemente tramite un'agenzia a cui avevo mandato delle mie fotografie. Un giorno fui convocata per un appuntamento. In questa occasione incontrai Ugo Gregoretti, il quale dopo avermi rivolto qualche domanda decise di affidarmi la parte.

In che modo affrontò il ruolo della prostituta che le fu affidato?

Ero talmente incosciente e giovane che non mi rendevo conto. Mi divertivo pure a interpretare quel ruolo. A me interessava fare un film con Ugo Gregoretti, che era un regista in ascesa, e interpretarlo al meglio delle mie capacità, perché in fin dei conti si trattava di un personaggio molto affascinante. Non ho pensato proprio alla situazione del "foglio di via". All'epoca ero troppo giovane e ingenua per capire queste cose.

Come lavorava Gregoretti? Seguiva fedelmente la sceneggiatura o lasciava spazio all'improvvisazione e al libero contributo degli attori?

Seguiva certamente la sceneggiatura, però lasciava anche molto spazio agli attori. Mi ricordo la sua grande signorilità. Sul set era spesso accompagnato dalla moglie. Io ero giovane, avevo anche un po' di soggezione nei suoi confronti perché era una figura molto carismatica, e anche molto imponente per via dell'altezza. Cercava di darmi indicazioni con semplicità e con molte carinerie. Me lo ricordo molto paterno, ho avuto sia con lui che con la moglie una bellissima esperienza. Poi Napoli, la città in cui abbiamo girato, ci ha accolto in modo meraviglioso, una città ospitale, mi sono divertita molto in quel periodo.

Come fu il rapporto con gli altri attori sul set?

Molto buono, anche se non erano professionisti. Ho stretto amicizia in particolare con Beppe Mannajuolo, che oggi ha una galleria d'arte a Napoli, ma continua a fare anche un po' di cinema, come produttore. Una persona meravigliosa. La scena del ristorante con il vecchietto è stata girata in un posto bellissimo, dove eravamo quasi

sempre ospiti. Si mangiava benissimo. Mi ricordo che giravamo sempre di notte e che faceva molto freddo. Il freddo che ho sofferto in quel film fu davvero tremendo. Nel complesso è stata una bellissima esperienza.

Durante le riprese era a conoscenza del fatto che al film stessero lavorando anche altri importanti registi?

Sì, ma non ho mai avuto occasione di incontrarli personalmente, anche perché gli episodi furono realizzati tutti separatamente. Sapevo benissimo, comunque, che gli autori coinvolti erano di valore internazionale, come Jean-Luc Godard, Claude Chabrol. Il film diede molta visibilità anche a un giovanissimo Roman Polanski.

Come valuta questa sua esperienza con Gregoretti? Ci sono state altre occasioni di collaborazione?

Ho avuto modo di vederlo e di incontrarlo più volte nel corso del tempo. Siamo rimasti in contatto per molti anni, anche se non ci siamo mai frequentati assiduamente. Se devo dare un giudizio, lo colloco senz'altro insieme ai grandi con cui ho avuto l'onore di lavorare, intendo dire, quindi, insieme a Luigi Zampa, Federico Fellini, Florestano Vancini e Bernardo Bertolucci. Un "autore" nel senso più alto del termine.

Giancarlo Chiaramello

Com'è nata la collaborazione con Gregoretti nel 1983 per lo sceneggiato *La recita scolastica del Conte di Carmagnola*?

Ricordo che avevamo già fatto qualcosa insieme in teatro. Una volta ci siamo ritrovati per caso in aereo e lui mi disse: «avrei intenzione di realizzare *Il Conte di Carmagnola* di Manzoni in televisione». Lì per lì, sono rimasto molto perplesso. Poi mi ha spiegato: «pensavo di inserirlo in un soggetto originale, dove il professore di una scuola di Torino sogna di allestire l'opera insieme agli studenti della sua classe». Messa così, mi sembrò subito una bella idea.

Per questo lavoro mi sono limitato a comporre un tema originale per i titoli di testa e un'aria chiaramente "verdiana". La produzione coinvolse un baritono di grande esperienza e la cosa funzionò molto molto bene. Un giorno incontrai per caso Luciano Pavarotti, mio caro amico con il quale ho lavorato moltissimo, che mi disse: «ma l'hai rubata quella roba là? Mi è piaciuta moltissimo». Tutto qui, poi di quel lavoro non ne ha parlato più nessuno.

La scelta è ricaduta su di lei senza un motivo particolare?

Ho ricevuto questo incarico attraverso un incontro casuale, ma come ho detto avevo certamente fatto altre cose Gregoretti in teatro. Lui mi conosceva già. Sapeva benissimo che io ero un abile imitatore di vari stili. Io riesco a scrivere un brano di musica in stile bachiano, in stile verdiano, e via dicendo.

Durante la stesura dei temi Gregoretti è intervenuto nel corso del lavoro, o l'ha lasciato libero?

Assolutamente no, non ha mai interferito con il mio lavoro. Ricordo che lui è arrivato quando avevo terminato di comporre le musiche. Le abbiamo ascoltate insieme e si è complimentato. Quando ci siamo salutati si è portato via i nastri e credo sia andato subito montarli alle immagini.

Quindi lei non ha partecipato al montaggio della musica?

No, assolutamente no. Io ho visto il lavoro una volta terminato. Devo dire che per quel lavoro non erano molte le mie musiche. Mi ricordo, in particolare, quest'aria in stile Ottocento che accompagna spesso il professore durante i suoi deliri, quando sogna l'allestimento dell'opera e quindi s'immagina di vivere all'interno della tragedia manzoniana. L'altro tema rilevante si sente sicuramente all'inizio, e forse anche alla fine. Non mi ricordo con precisione.

In base a questa esperienza ritiene che Gregoretti sapesse valorizzare la musica all'interno dei suoi spettacoli televisivi?

Certamente, Ugo era un uomo molto colto. Io ho visto molte sue regie di opere liriche. Potevano essere discutibili, ma erano senz'altro intelligenti e, a loro modo, anche abbastanza rivoluzionarie in un ambiente piuttosto paludato. Devo riconoscere che ci sapeva fare, con il tempo aveva imparato a conoscere molto bene il teatro. A me i lavori di Gregoretti piacevano perché andavano controcorrente, contro i direttori di quel tempo, e contro registi di quel tempo.

Chris Merritt

Lei ricorda come è stato coinvolto per il film *Maggio musicale*?

Credo che mi abbiano rintracciato tramite il mio manager, il quale era spesso in contatto con il Maggio Musicale fiorentino. Il film infatti si svolge a Firenze perché lì Gregoretti aveva fatto *La bohème* con un allestimento molto innovativo. Lui aveva conosciuto il mio manager dell'epoca, quindi lo contattò per avere un vero

professionista nel ruolo del tenore Shicoff. Il destino volle che in quell'occasione ero a Firenze per un'altra produzione sempre de *La bohème*. Accettai tutto come un unico pacchetto. È stata una scelta molto rapida e immediata, come spesso accade quando si ha a che fare con Hollywood e Cinecittà.

Conosceva già Gregoretti?

Non era la prima volta che sentivo parlare di Gregoretti. Conoscevo la sua produzione de *La bohème*, ma non conoscevo lui personalmente. Non mi hanno spiegato molto e non ho ricevuto alcun testo, anche perché non dovevo dire molto. Giorno per giorno ho preso in mano la parte che dovevo recitare.

Nel film lei è protagonista, insieme a Shirley Verrett, di una scena molto divertente...

Sì, me la ricordo bene, anche perché è stata girata più volte. Eravamo in tanti e c'era Gregoretti in platea a gridare quello che dovevamo fare, soprattutto per aggiustare le inquadrature che erano tante e diverse. Ci recavamo sul set molto presto, già vestiti come i personaggi del film. Abbiamo fatto tante prove in costume, per trovare tutte le inquadrature richieste dal regista. A me, tutto questo sembrava esagerato, ma io non conoscevo bene le modalità di realizzazione di un film. Gregoretti era sempre insieme a noi sul palcoscenico, per creare la giusta atmosfera, come un pittore con i colori, e per spiegarci tutto molto dettagliatamente. Con noi c'era anche il protagonista Malcom McDowell; lui ha dovuto dire diverse battute, al contrario nostro che avevamo il playback del canto. Con McDowell mi sono trovato subito bene, eravamo come fratelli, abbiamo parlato a lungo per cui abbiamo sviluppato da subito un bel rapporto. Io e Shirley dovevamo far rivivere con i nostri atteggiamenti altezzosi i problemi che Gregoretti aveva realmente incontrato in teatro con i veri cantanti. Si vedeva che Gregoretti era ancora molto frustrato e amareggiato. La giusta ripresa è venuta quasi all'improvviso. Questa è la magia del cinema. Non so come abbiamo fatto. Gregoretti era molto soddisfatto, specialmente per la sequenza del palcoscenico che venne molto bene.

Lei ha avuto altre occasioni di lavorare al cinema dopo questo film?

Pur avendo fatto solo poche scene, dopo questo piccolo ruolo ho ricevuto avuto un'offerta da Hollywood perché mi avevano visto, non so come, in questo film. Erano molto interessati a me, mi hanno fatto un'offerta per il film *The Bonfire of the Vanities*, diretto da Brian De Palma, con Tom Hanks. Tutto questo grazie al lavoro che ho fatto insieme a Gregoretti. Tuttavia non ho potuto accettare perché non avevo il tempo libero. Chi lo avrebbe mai pensato. In ogni caso mi sono divertito molto a lavorare con Gregoretti, era un tipo molto alla mano.

Come giudica il rapporto di Gregoretti con l'opera lirica?

Non ho mai visto una sua regia lirica in teatro, ma per quanto riguarda il film credo che abbia avuto una grande sensibilità nell'usare la musica, cioè nel creare un'atmosfera attraverso di essa. Ho potuto percepire il suo lato sensibile e l'ho

trovato molto interessante e piacevole. Diciamo che lui ha anticipato la tendenza di oggi di amalgamare il cinema e il teatro, il cinema e l'opera. Oggi accade di più, ma all'epoca pochi ci hanno provato. Poi occorre considerare che al suo tempo i cantanti lirici erano molto conservativi. Si facevano le cose in un certo modo e basta. Per questo è stato difficile per lui, come dicevamo prima, lavorare con dei cantanti che non erano pronti a fare esperimenti. Immagino che per lui sia stato molto frustrante lavorare con artisti che non volessero rinnovare la tradizione. Ritengo giusto che Gregoretti abbia cercato di raccontare nel film tutte le idee anticonformiste che aveva in mente, ma che i cantanti lirici hanno faticato a realizzare.

Quando ha visto per l'ultima volta il film e che ricordo ha di questo film?

Io sono molto sentimentale. Quando sono entrato in quel progetto ho subito amato il film da morire. È stata un'esperienza bellissima, anche incontrare il produttore che mi ha trattato come un grande attore hollywoodiano. Pertanto non posso parlare del film senza ricordare tutto questo. Ogni tanto lo guardo a casa e mi meraviglio del fatto che abbiano coinvolto proprio me di fare quella parte. Ciò mi meraviglia sempre.

Ugo Benelli

Alla metà degli anni Settanta lei ha preso parte a due singolari allestimenti televisivi di due opere liriche. Come si trovò in quelle esperienze dirette da Gregoretti?

Seguivo quello che lui faceva in televisione perché era sempre qualcosa di particolare. Ha introdotto cose veramente nuove nel mondo dello spettacolo. Il primo incontro è stato con *Il cappello di paglia di Firenze* nel 1975, e l'anno seguente per *L'italiana in Algeri*, entrambi realizzati in studio televisivo. Mi trovai subito bene nel mondo di Gregoretti, fin dalla prima scena, che fu quasi trasformata in una radiocronaca. Fu geniale, come se fosse un'intervista o una trasmissione televisiva. Ero sintonizzato con lo spirito con il quale lui affrontava un'opera. Era un modo diverso di lavorare, ma sempre riverente, cosa che adesso non succede più: adesso si cerca di proporre qualcosa di inesistente. Gregoretti mi piaceva e mi entusiasmava il suo modo di lavorare.

Come si relazionava con i cantanti sul set?

Non ricordo un suo modo particolare di imporsi; appariva sempre soddisfatto di quello che facevamo, ci dava delle indicazioni di massima, specialmente sulle posizioni da prendere nei confronti della telecamera, perché noi non eravamo

abituati alle riprese televisive. Nella mia carriera ho avuto molte collaborazioni, ma difficilmente sono rimasto così soddisfatto come con le due trasposizioni televisive fatte con Gregoretti. Credo che abbia segnato qualcosa di nuovo e di importante. Ricordo la scena di un concertato fatto con delle marionette che è stata successivamente ripresa da molti altri registi. Questa cosa di trasformare il personaggio vero in una marionetta mi ricordo che piacque molto. Sesto Bruscantini mi disse: «non ho mai fatto un'opera con una regia così bella, che si muove intorno a noi mentre siamo fermi, dandoci l'impressione di essere in continuo movimento». In tal modo non dovevamo pensare ai movimenti, potevamo invece concentrarci meglio sulla parte vocale. Tutto si muoveva intorno a noi e l'esecuzione era molto più facile. Una regia innovativa, eccezionale.

Oltre alla televisione, lei ha preso parte a una discussa edizione de *L'italiana in Algeri* allestita al Teatro Regio di Torino. Che ricordo ha di quella esperienza?

La disapprovazione non fu tanto per la regia di Gregoretti, ma soprattutto fu rivolta a Vladimir Delman, il direttore d'orchestra. Lui aveva deciso di uscire dal sipario accompagnato da una chitarra per cantare l'aria *Le femmine d'Italia*. Si può immaginare le reazioni alla prima. Molti fischi. Ricordo che si trattò di un record di incassi, perché venivano da tutte le parti d'Italia proprio per fischiare. Ma vinse sempre Delman, perché riusciva sempre a cantare l'aria interamente, prima di dare l'attacco all'orchestra. Ci divertimmo un sacco, perché nessuno di noi era abituato a queste cose. Il terzetto dei pappataci, ad esempio: eravamo appesi su una giostra a forma di elicottero. Potete immaginare.

Come definirebbe Gregoretti regista di opere liriche?

Un precursore dei tempi ma rispettoso della musica. Anche se non l'aveva studiata, Gregoretti era una persona dotata di un profondo senso musicale. Con il suo lavoro non ha mai dato fastidio alla partitura. Anzi, attraverso le sue innovazioni, io penso abbia contribuito a rinnovarne l'interesse. In questo senso è stato un riformatore rispettoso, è questo quello ciò che penso di Gregoretti.

Pierandrea Baglioni

Come è stato selezionato per il film *Maggio musicale*?

Da piccolo avevo avuto delle esperienze nel campo della pubblicità, quindi il set non era un ambiente del tutto nuovo per me, ma il coinvolgimento accadde per caso. Un amico di mio zio che si occupava di trovare le comparse per i film girati in Toscana era alla ricerca di un ragazzo più o meno della mia età che parlasse

perfettamente inglese. Io sono cresciuto negli Stati Uniti, la famiglia di mia madre è americana. Sapevo che l'attore protagonista del film, Malcom McDowell, voleva trovare un coprotagonista che parlasse perfettamente inglese per potersi relazionare. Proprio per questa ragione sono stato convocato per fare il provino.

Come si svolse il provino?

Recitai la parte come mi era stata spiegata da Gregoretti, che incontrai per la prima volta in quell'occasione. Non avevo ben capito che fosse lui il regista perché era abbastanza in secondo piano; era più l'aiuto regista che faceva tutto: una ragazza piuttosto sbrigativa e rude. Io ero molto timido, ma alla fine il provino piacque e dopo un paio di settimane mi chiamarono. La difficoltà maggiore fu quella di dover saltare la scuola. Gregoretti mi disse che non c'era problema, che sarebbe venuto lui a parlare con la preside. Mi ricorderò sempre la scena di quando andammo, mano nella mano, dalla preside per spiegare questa opportunità. Io ero convinto che non avrebbe concesso l'autorizzazione, invece Gregoretti, che sapeva come parlare alle persone, la convinse senza difficoltà. Allora andavo a scuola dalle suore e ottenni il permesso di saltare un mese di lezioni.

Si trovò a suo agio sul set?

Gregoretti mi disse di ripassare il copione e io non sapevo che cosa volesse dire. Lui si aspettava che io avessi imparato tutte le battute, per poi incontrarci con McDowell e recitare le prime scene del film. Io invece mi presentai con il copione e si fecero tutti una gran risata. Loro erano professionisti e si aspettavano che lo fossi anche io. Da quel momento Gregoretti mi mise sotto l'ala protettiva di McDowell, che mi aiutò moltissimo per tutto il tempo. Io ero terrorizzato quando dovevo fare le prove con Gregoretti. Lui mi guardava e non capiva perché fossi così nervoso. Una volta mi prese e mi abbracciò forte, dicendomi che stavo andando benissimo. Un giorno mi fece una sorpresa, mi regalò una bicicletta. Si era reso conto della mia difficoltà. Fu un gesto di grande umanità che mi rasserenò molto.

Come fu il rapporto con Gregoretti?

Con Gregoretti abbiamo parlato tanto. Mi faceva molte domande su come vedevo le cose, come pensavo. Ero molto ingenuo quindi probabilmente assomigliavo molto a come era Gregoretti da bambino e a come doveva essere il mio personaggio nella pellicola. Ingenuità che derivava dal non conoscere molti aspetti della vita. Negli Stati Uniti c'era tutta un'altra impostazione della società, dei rapporti familiari e probabilmente anche questo ha aiutato. Avevo la sensazione che io potessi rappresentare bene quello che lui intendeva trasporre nella storia. Quando mi disse che avrei dovuto partecipare al montaggio perché era la fase più importante del film, la prima volta mi addormentai. Quando si montò la scena finale a me non sembrava rappresentativa, mentre lui mi fece notare come questa trasmettesse delle forti emozioni. Probabilmente aveva apprezzato l'ingenuità, i gesti infantili, la mia spontaneità.

Si trovò bene con gli altri interpreti del film?

Elisabetta Pozzi con me era molto materna. Mi ha aiutato tanto ed era molto attenta dal momento che ero un pesce fuor d'acqua. Sono stato tanto insieme a lei anche se poi la conoscenza è rimasta circoscritta al periodo del film. È stata molto presente ed è venuta anche a casa mia una volta. Invece un rapporto molto bello che ho continuato negli anni, anche se epistolarmente, è stato con Shirley Verrett. Con lei, parlando entrambi inglese, si sviluppò una vera affinità. Non siamo stati molto insieme, si parla di pochi giorni, ma siamo stati molto affiatati e abbiamo parlato tanto. Io le domandavo com'era il mondo dell'opera. Lei aveva una figlia di 18 anni. Con McDowell, invece, ci siamo rivisti più volte a Firenze.

Con Gregoretti si parlò anche di altre collaborazioni?

Durante il periodo delle riprese mi chiese se volessi continuare con il cinema. Io dissi che mi sarebbe piaciuto, ma lui disse che ero molto giovane e ingenuo e forse era troppo presto ma che, comunque, avevo fatto un ottimo inizio. Questa esperienza me la fece vivere molto bene: mi spiegava molte cose del cinema, le dinamiche, si spendeva tanto nello stare con me a raccontarmi di questo mondo. Ci teneva che stessi sempre con lui per cui quando mi disse che, secondo lui, non ero ancora pronto gli ho creduto. Sono stato contento di non aver continuato con il mondo del cinema, un mondo troppo difficile. Dopo questa esperienza mi sono dedicato per molti anni al teatro. È una cosa che mi ha divertito tanto poi, una volta arrivati i figli, è diminuito il mio tempo.

Renato Parascandolo

A quando risale il suo primo incontro con Ugo Gregoretti?

Era l'estate del 1969. Ci trovavamo a Venezia in occasione della prima contestazione del Festival da parte dei registi italiani. In quella settimana ci trasferimmo sulla laguna, io ero giovanissimo e avevo appena cominciato a lavorare alla radio. Gregoretti fu uno degli animatori di quella contestazione: quello è stato il primo incontro. Poi c'è stata una lunga frequentazione nel corso degli anni, soprattutto all'Anac, dove per diversi anni ci siamo incontrati durante le lotte degli autori contro i vari Ministri della cultura di turno. Successivamente i nostri contatti sono stati favoriti dalla mia amicizia con Citto Maselli. I suoi compleanni e le cene di mercoledì da Otello erano tutte occasioni d'incontro.

Come nascono le collaborazioni di Gregoretti in Rai Educational?

Al tempo io ero codirettore delle Teche RAI, le quali inglobavano i programmi educativi in un'unica direzione. Così mi posi il problema di creare dei "fondi d'autore" riguardanti i grandi giornalisti come Sergio Zavoli e Ugo Gregoretti. Feci questa operazione al fine di non disperdere tutta la loro opera. Intendevo realizzare una serie di meridiani televisivi. Li contattai e li costrinsi a mettersi in moviola per farmi vedere tutte le cose che avevano fatto in televisione, immaginando una pubblicazione organica della loro opera. Con Sergio abbiamo fatto *Diario di un cronista* e con Ugo *Questo è il mio paese*. Riuscii nell'impresa di pubblicare in DVD entrambe le iniziative. Per quanto riguarda *Lezioni di design*, l'idea nasce dall'interesse crescente verso questa disciplina. Facendo una ricerca nelle Teche, mi accorsi che c'era nulla di sostanziale. Così mi venne in mente di chiamare Ugo, il quale si mise subito a disposizione. Insieme agli autori facemmo un lavoro mostruoso nel realizzare oltre trenta puntate. In questa occasione Ugo, grazie alla sua preparazione culturale e al suo amore per l'arte, riuscì a dare una propria inconfondibile impronta al programma. Fummo molto contenti e onorati di ricevere il prestigioso premio "Il compasso d'oro". Ma la cosa che ricordo con più piacere è il rapporto di amicizia che ho avuto con Ugo per molti anni.

***Questo è il mio paese*, invece, effettua una ricostruzione importante di un pezzo di storia italiana...**

Sì, che Ugo racconta con la sua impertinenza. Attraverso i suoi lavori televisivi è riuscito ad affrontare molte questioni sociali e a incontrare i vari strati della popolazione dell'Italia dell'epoca con un distacco che definirei aristocratico, ma non in senso negativo. Intendo dire un distacco colto, per cui riusciva a mostrare, negli atteggiamenti, la varia umanità che abitava in Italia dal dopoguerra fino agli anni Settanta. A rivedere oggi certe cose fa un certo effetto, perché si nota come ci sia stata molta regressione.

Come è nata l'idea di fare questi progetti dedicati ai grandi maestri della tv italiana?

Sono legato a Gregoretti e a Zavoli. Io ho iniziato in radio, poi nel 1974 sono passato in televisione facendo una rubrica di inchieste sociali che si chiamava *Cronaca*. Abbiamo realizzato più di cento inchieste, dalle carceri alle grandi fabbriche, alle scuole, ai contrabbandieri di sigarette. Con un metodo particolare: i protagonisti delle inchieste firmavano i pezzi insieme a noi della RAI. Li consideravamo coautori. Non le consideravamo inchieste d'autore in senso stretto, in quanto ci firmavamo semplicemente come gruppo di edizione e redazione. Avevamo messo in discussione il concetto di autore, perché altrimenti non avremmo potuto conoscere in profondità queste realtà, come per esempio i problemi della fabbrica.

Viene a tal proposito in mente anche l'esperienza dell'Apollon seguita da Gregoretti...

Assolutamente. Quell'anno io ero il regista di una trasmissione radiofonica seguita da oltre sei milioni di ascoltatori che proponeva musica d'avanguardia proveniente dall'est, intervallata da alcune inchieste, condotte anche in diretta dalle scuole

occupate, dalle fabbriche. Ecco, nel 1969 anche noi abbiamo condotto un'inchiesta sull'Apollon. Nel docufilm di Gregoretti si nota bene l'impertinenza. Lui faceva delle cose che proprio non si digerivano.

Come si comportò Gregoretti durante la registrazione di *Lezioni di Design*?

Mi ricordo che era riuscito a trasformare quella trasmissione in una specie di pièce teatrale. La redazione era riuscita a ottenere gli oggetti originali, così riuscimmo a creare un allestimento scenografico particolarissimo dello studio. Gregoretti riuscì a dare uno svolgimento quasi narrativo ad ogni puntata, che altrimenti rischiava di essere una specie di sterile e inutile esposizione di opere.

Tra i primi servizi di Gregoretti, ce n'è uno che preferisce?

L'episodio sulla raccomandazione realizzato per *R.T. Rotocalco Televisivo* di Enzo Biagi. Quello è davvero uno spaccato dell'Italia perfetto. Lui, da questo punto di vista, aveva una capacità straordinaria di entrare sfacciatamente nelle situazioni per cogliere l'umanità delle persone.

Gregoretti ha avuto secondo lei la giusta considerazione?

Lui è stato trascurato e sottovalutato. A parte un'ovvia spiegazione politica, cioè che la sinistra non è mai stata dominante nella RAI. Dal 2002 in poi la mia impressione è che c'era anche un problema caratteriale. Era piuttosto "aristocratico" e questo non lo portava ad essere un "combattente". Aveva un carattere mite e questo credo lo abbia penalizzato, non aveva il temperamento necessario per imporsi. Il rischio è che, a causa della disorganizzazione delle Teche, il suo lavoro possa disperdersi ulteriormente.

C'è un aspetto della sua attività di giornalista che sente di condividere con Gregoretti?

Ci intendevamo sul carattere pedagogico e educativo del servizio pubblico, costretto a fare i conti con un mondo molto arretrato dal punto di vista scolastico e culturale. Entrambi abbiamo cercato di combattere i tanti pregiudizi e le tante divisioni presenti nel paese. Si tratta di un sentimento molto forte, che Ugo e io abbiamo condiviso.

APPENDICE 3

Soggetti, sceneggiature, trattamenti e appunti manoscritti

La Settimana Santa

Soggetto in lingua francese edita dalla RAI

https://drive.google.com/file/d/1BWOMBpI9fpVC-XN3Mw1_CGEroCf5-bR3/view?usp=share_link

Il pollo ruspante, episodio dal film Ro.Go.Pa.G.

Sceneggiatura

https://drive.google.com/file/d/1bkWSxk6WN2Mi68fD_Uh1Eco6XUvsRuq7/view?usp=share_link

Le belle famiglie

Trattamento del film con episodi inediti mai realizzati

https://drive.google.com/file/d/1q3DeBVwrfXQLkQVJE8w-6GpWJ3nd1g5g/view?usp=share_link

Vietnam, scene del dopoguerra

Agenda personale di Ugo Gregoretti con appunti manoscritti

https://drive.google.com/file/d/1reg_x9xjBpHhEDyqlxSQch6pvslI9A3t/view?usp=share_link

N.B. La visione del materiale presente in questa sezione è riservata ai revisori e ai membri della commissione della presente tesi di dottorato. I file contenuti nei link allegati sono pertanto protetti da password e da appositi filtri che ne impediscono la riproduzione.

Bibliografia

Monografie

- **Televisione**

AA.VV. *Dieci anni di televisione in Italia*, Roma, RaiEri, 1964.

Bettetini Gianfranco, *La conversazione audiovisiva. Problemi dell'enunciazione filmica e televisiva*, Milano, Bompiani, 1984.

Bettetini Gianfranco, *La regia televisiva*, Brescia, La Scuola, 1965.

Bettetini Gianfranco, *Tra cinema e televisione. Materiali sul rapporto tra due mezzi di comunicazione di massa*, Firenze, Sansoni, 1981.

Bravi Luca, *La televisione educativa in Italia. Un percorso di storia sociale dell'educazione*, Roma, Anicia, 2021.

Campanile Achille, *La televisione spiegata al popolo*, Milano, Bompiani, 1989.

Calabrese Omar, Cavicchioli Sandra, Pezzini Isabella, *Vuoto a rendere. Il contenitore: slittamenti progressivi di un modello televisivo*, Torino, VQPT/Nuova ERI, 1989, p. 70.

Catolfi Antonio, *Old media, new media. Tecniche e teorie dai vecchi ai nuovi media*, Quattro venti, Urbino, 2005.

Catolfi Antonio, *Televisione e politica negli anni Sessanta*, Quattro venti, Urbino, 2006.

Chiarenza Franco, *Il cavallo morente. Storia della Rai*, Milano, FrancoAngeli, 2002.

Cimorelli Dario, Roffi Stefano (a cura di), *Carosello: pubblicità e televisione. 1957-1977*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2019.

Corazza Gian Maria, Zenatti Sergio, *Dentro la televisione. Strumenti, tecniche e segreti della tv*, Roma, Gremese, 1999.

Croce Guia, *Tutto il meglio di Carosello 1957-1977*, Torino, Einaudi, 2008.

D'Amato Marina, *La TV dei ragazzi. Storie, miti, eroi*, Roma, VQPT/Rai-Eri, 2002.

De Fornari Oreste, *Teleromanza. Mezzo secolo di sceneggiati & fiction*, Alessandria, Falsopiano, 2011.

Eco Umberto, *Sulla televisione. Scritti 1956-2015*, a cura di G. Marrone, Milano, La nave di Teseo, 2018.

Emanuelli Massimo, *50 anni di storia della televisione attraverso la stampa settimanale*, Milano, Greco&Greco, 2004.

Farassino Alberto, *Televisione e storia*, Roma, Bulzoni, 1981.

Ferretti Claudio, Broccoli Umberto, Scaramucci Barbara, *Mamma RAI. Storia e storie del servizio pubblico radiotelevisivo*, Firenze, Le Monnier, 1997.

Gamaleri Gianpiero, *Teoria e tecniche delle comunicazioni di massa. Stampa, radio, televisione, new media*, Roma, Kappa, 2003.

Giusti Marco, *Il grande libro di Carosello*, Sperling & Kupfer, Milano, 1995.

Goffredo Donato, *Il progetto DSE: il servizio pubblico per cultura, scuola, lavoro*, Torino, Nuova ERI, 1992.

Grasso Aldo, Trione Vincenzo (a cura di), *Arte in tv. Forme di divulgazione*, Monza, Johan & Levi, 2014.

Grasso Aldo, *Enciclopedia della televisione*, Milano, Garzanti, 2003.

Grasso Aldo, *Il libro e la televisione. Storia di un rapporto difficile*, Roma, Rai Eri, 1993, p. 57.

Grasso Aldo, *Radio e televisione. Teorie, analisi, storie, esercizi*, Milano, Vita e Pensiero, 2000.

Grasso Aldo, *Storia della televisione italiana*, Milano, Garzanti, 2000.

Grasso Aldo, *Storia critica della televisione italiana*, Milano, Il Saggiatore, 2019.

Grasso Aldo, *Storie e culture della televisione italiana*, Milano, Mondadori, 2013.

Menduni Enrico, *I linguaggi della televisione: teorie e tecniche*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

Menduni Enrico, *Televisione e radio nel XXI secolo*, Roma-Bari, Laterza, 2016.

Menduni Enrico, Catolfi Antonio, *Le professioni del video*, Roma, Carocci, 2002.

Molinari Vito, *Carosello... e poi tutti a nanna. 1957-1977 I vent'anni che hanno cambiato l'Italia*, Sestri Levante, Gammarò, 2019.

Monteleone Franco (a cura di), *Televisione ieri e oggi. Studi e analisi sul caso italiano*, Venezia, Marsilio, 2006.

Monteleone Franco, *Storia della radio e della televisione italiana. Costume, società e politica*, Venezia, Marsilio, 2020.

Monteleone Franco, *Storia della Rai dagli Alleati alla DC. 1944-1954*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

Morrione Roberto, *La Rai nel paese delle antenne. Uomini e vicende del più discusso dei mass media. Dall'era Bernabei all'era della riforma*, Roma, Napoleone, 1978.

Ortoleva Peppino, *Il secolo del media. Stili, dinamiche, paradossi*, Milano, Il Saggiatore, 2022.

Ortoleva Peppino, Di Marco Maria Teresa (a cura di), *Luci del teleschermo. Televisione e cultura in Italia*, Milano, Electa, 2004.

Pecori Franco (a cura di), *Cinema, arte, Tv: spazi e funzioni della critica nel sistema dei mass-media*, Roma, Bulzoni, 1977.

Piazzoni Irene, *Storia delle televisioni in Italia. Dagli esordi alle web tv*, Roma, Carocci, 2021.

Pinto Francesco, *Il modello televisivo. Professionalità e politica da Bernabei alla Terza rete*, Milano, Feltrinelli, 1980.

Rai Educational 1998-2002. *Progetto editoriale, trasmissioni televisive, opere intermediali*, Roma, Rai Educational, 2002

Sardo Rosaria, Centorrino Marco, Caviezel Giovanni, *Dall'Albero azzurro a Zelig: modelli e linguaggi della tv vista dai bambini*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, pp. 34-35.

Scaramucci Barbara, Ferretti Claudio, *RicordeRai 1924/1954/2004*, Roma, RaiEri, 2003.

Tabanelli Giorgio, *Il teatro in televisione*, vol. 2, Roma, RaiEri, 2003.

Tomaiulo Saverio, *La televisione dell'Ottocento: i vittoriani sullo schermo italiano*, Milano-Udine, Mimesis 2021.

- **Cinema**

Andreazza Fabio (a cura di), *Fare storia del cinema*, Roma, Carocci, 2022.

Angelucci Daniela, *Estetica e cinema*, Bologna, Il Mulino, 2009.

Barattoni Luca, *Italian Post-Neorealist Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2012,

Battisti Chiara, *La traduzione filmica. Il romanzo e la sua trasposizione cinematografica*, Verona, Ombre Corte, 2008.

Bertozzi Mauro, *Storia del documentario italiano. Immagini e culture dell'altro cinema*, Venezia, Marsilio, 2008.

Bini Alfredo, *Hotel Pasolini. Un'autobiografia dietro le quinte del cinema italiano*, a cura di S. Isola, G. Simonelli, Milano, Il Saggiatore, 2018.

Bisoni Claudio, *La critica cinematografica. Un'introduzione*, Bologna, ArchetipoLibri, 2013.

Brioni Simone, Comberiati Daniele, *Italian Science Fiction. The Other in Literature and Film*, London, Palgrave Macmillan, 2019.

Brunetta Gian Piero, *La Mostra Internazionale d'Arte Cinematografica di Venezia*, Venezia, Marsilio, 2022.

Brunetta Gian Piero, *Guida alla storia del cinema italiano. 1905-2003*, Torino, Einaudi, 2016.

Caldiron Orio, *Totò*, Roma, Gremese, 2001.

Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano 1965/1969*, vol. XI, Venezia, Marsilio, 2002.

Cavallotti Diego, Lotti Denis, Mariani Andrea (a cura di), *Scrivere la storia, costruire l'archivio. Note per una storiografia del cinema*, Milano, Meltemi, 2021.

Comuzio Ermanno, *Musicisti per lo schermo. Dizionario ragionato dei compositori cinematografici*, Roma, Ente dello Spettacolo, 2004.

Costa Antonio, *Saper vedere il cinema*, Milano, Bompiani, 2011.

Cucchi Silvia, Lino Mirko, Marchese Lorenzo (a cura di), *Lo specchio senza fine. L'autorialità fra letteratura, cinema, teatro*, Roma, Carocci, 2023.

De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001.

Faldini Franca, Fofi Goffredo (a cura di), *L'avventurosa storia del cinema italiano*, vol. 3, Bologna, Cineteca di Bologna, 2021.

Faldini Franca, Fofi Goffredo (a cura di), *Il cinema italiano d'oggi 1970-1984 raccontato dai suoi protagonisti*, Milano, Mondadori, 1984.

Fantoni Gianluca, *Italy through the Red Lens Italian Politics and Society in Communist Propaganda Films (1946-79)*, Londra, Palgrave Macmillan, 2021.

Formenti Cristina, *Il mockumentary. La fiction si maschera da documentario*, Milano, Mimesis, 2013.

Giacovelli Enrico, *La commedia all'italiana. La storia, i luoghi, gli autori, gli attori, i film*, Roma, Gremese, 2015.

Gili Jean, Tassone Aldo (a cura di), *Parigi-Roma. 50 anni di coproduzioni italo-francesi*, Milano, Editrice Il Castoro, 1995.

Giori Mauro, *Omosessualità e cinema italiano. Dalla caduta del fascismo agli anni di piombo*, Torino, Utet Università, 2019.

Grazzini Giovanni, *Cinema '90*, Roma-Bari, Laterza, 1991.

Monicelli Mario, *La commedia umana. Conversazioni con Sebastiano Mondadori*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

Montini Franco (a cura di), *Una generazione in cinema. Esordi ed esordienti italiani. 1975-1988*, Venezia, Marsilio, 1988

Poppi Roberto, *Dizionario del cinema italiano. I film dal 1980 al 1989. Vol. 5, tomo 2, M-Z*, Roma, Gremese 1991.

Sircana Giuseppe, *A partire dall'Apollon. Testimonianze e riflessioni su cultura, cinema e mondo del lavoro a quarant'anni dall'autunno caldo*, Roma, Ediesse, 2010.

Uva Christian, *L'immagine politica. Forme del contropotere tra cinema, video e fotografia nell'Italia degli anni Settanta*, Milano, Mimesis, 2017.

Uva Christian, *L'ultima spiaggia. Rive e derive del cinema italiano*, Venezia, Marsilio, 2021.

Zilioli Marco, *Pagine rosse. Cinema, politica e stampa comunista*, Milano, Meltemi, 2023.

- **Teatro e opera lirica**

Archivio Storico delle Arti Contemporanee (a cura di), *Il Carnevale squarcia la nebbia. Venezia, Scaparro, la Biennale 1980, 1981, 1982, 2006 dall'archivio storico della Biennale di Venezia*, Venezia, La Biennale di Venezia, 2022.

Artioli Umberto, *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2018.

Bernard Enrico, Boggio Maricla, *Autori e drammaturgie. Enciclopedia del teatro italiano contemporaneo*, Roma-Trogen, Siad-Beat, 2017.

Camilleri Andrea, Gregoretti Ugo, *Pinocchio (mal) visto dal gatto e la volpe*, Firenze, Giunti, 2016.

Cappa Felice, Gelli Piero, *Dizionario dello spettacolo del '900*, Milano, Baldini&Castoldi, 1998.

Carli Ballola Giovanni, *Rossini, l'uomo la musica*, Milano, Bompiani, 2013.

Coletti Vittorio, *Da Monteverdi a Puccini. Introduzione all'opera italiana*, Torino, Einaudi, 2017.

Ferrone Siro, *La vita e il teatro di Carlo Goldoni*, Venezia, Marsilio, 2011.

Frolova-Walker Marina, *Rimsky-Korsakov and his world*, Princeton, Princeton University Press, 2018.

Lischke Andr , *Guide de l'opera russe*, Parigi, Fayard, 2017.

Mioli Piero, *Recitar cantando. Il teatro d'opera italiano. Il Novecento*, Palermo, L'epos, 2007.

Mioli Piero, *L'opera italiana del Novecento*, Merone, Manzoni, 2018.

Mogavero Stefano, *Verso la mecca del teatro? I primi vent'anni di Benevento Citt  Spettacolo (1980-1999)*, Benevento, Realt  Sannita, 2001.

Staffieri Gloria, *Un teatro tutto cantato. Introduzione all'opera italiana*, Roma, Carocci, 2012.

Trezzini Lamberto, *Una storia della Biennale Teatro*, Roma, Bulzoni, 2004.

Zanlonghi Giovanna, *La regia teatrale nel secondo Novecento. Utopie, forme e pratiche*, Roma, Carocci, 2023.

- **Opere riguardanti Ugo Gregoretti**

Barletta Luigi (a cura di), *Scritti scostumati per uno zibaldone gregorettiano*, Napoli, Guida, 2012.

Blasi Giuseppe, *Televisione e regia. Conversazione con Ugo Gregoretti*, Napoli, Guida, 1985.

Gregoretti Ugo, *La storia sono io (con finale aperto)*, Roma, Aliberti, 2012.

Gregoretti Ugo, *Il teatrino di casa mia*, Editori Riuniti, Roma, 1980.

Gregoretti Ugo, *Le tigri di Mompracem. Una serata con Emilio Salgari*, Torino, Einaudi, 1974.

Gregoretti Ugo, *Viaggio a Goldonia*, Milano, Il Saggiatore, 1982.

- **Altre opere monografiche**

Abbate Fulvio, *Roma. Guida non conformista alla città*, Roma, Cooper, 2007.

Abbiati Franco, Guglielminetti Eugenio, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per l'opera lirica. 1966-1988*, Torino, Lindau, 1996.

Anile Alberto, Giannice Maria Gabriella, *Operazione Gattopardo. Come Visconti trasformò un romanzo di destra in un successo di sinistra*, Milano, Feltrinelli 2014.

Barthes Roland, *La camera chiara. Note sulla fotografia*, Torino, Einaudi, 2003.

Biagi Enzo, *La vita è stare alla finestra. La mia storia*, Milano, Rizzoli, 2017.

Carrà Francesco, *Bud Spencer e Terence Hill. La vera storia di Giuseppe Colizzi*, Alessandria, Falsopiano, 2012.

Carrasco Eduardo, *Inti-Illimani. Storia e mito. Ricordi di un muralista cileno*, Trento, Il margine, 2010.

De Carlo Giulia Carla, Triviani Jonny, *Il Cantagirol. Dal 1962 a oggi. Una storia, un'emozione, un'opportunità*, Milano, ABeditore, 2017.

De Santi Pier Marco, *Il totale artificiale. Guglielminetti. Arte, scene e costumi di quarant'anni di spettacolo*, Roma, Gremese, 1986.

Dyer Richard, *Nino Rota. Music, Film and Feeling*, Londra, Palgrave Macmillan, 2010.

Endrigo Claudia, *Sergio Endrigo, mio padre. L'artista gentiluomo*, Milano, Baldini+Castoldi, 2021.

Firpo Luigi, *Cattivi pensieri*, Milano, Mondadori, 1983.

Giuliano Mariella, *Il romanzo popolare italiano. Dal narrato allo sceneggiato*, Milano, FrancoAngeli, 2017.

Gramsci Antonio, *Scritti di letteratura*, a cura di Lelio La Porta, Roma, Editori Riuniti, 2019.

Grizzaffi Chiara, Moccagatta Rocco (a cura di), *Mino Guerrini. Storia e opere di un arcitaliano*, Milano, Mimesis, 2021.

Horkheimer Max, Adorno Theodor W., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 2010.

Larranga Jorge Coulòn, Bonadonna Federico, *Sulle corde del tempo. Una storia degli Inti-Illimani*, Ortona, Edicola, 2022.

Lavagetto Mario, *Eutanasia della critica*, Torino, Einaudi, 2005.

Medici Antonio, Morbidelli Mauro, Taviani Ermanno (a cura di), *Il Pci e il cinema tra cultura e propaganda 1959-1979*, Roma, Archivio Audiovisivo del Movimento Operaio, 2002.

Momigliano Arnaldo, *Lo sviluppo della biografia greca*, Torino, Einaudi, 1974.

Montemagno Daniela, *Gigi Proietti, una biografia*, Roma, Edizioni Sabinae, 2022.

Pini Mario Filippo, *Italia e Cina, 60 anni tra passato e futuro*, Roma, L'asino d'oro, 2011

Ponzoni Aurelio, *La versione di Cochi*, a cura di Paolo Crespi, Milano, Baldini+Castoldi, 2023.

Proietti Gigi, *Tutto sommato qualcosa ancora mi ricordo*, Milano, Rizzoli, 2013.

Santangelo Vito, *La mia vita di cantastorie. Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci*, Brescia, Grafo, 2006.

Soddu Paolo, *Ugo La Malfa. Il riformista moderno*, Roma, Carocci, 2009.

Torta Ezio, Guglielminetti Eugenio, *Eugenio Guglielminetti. Scenografie e costumi per la televisione 1962-1995*, Torino, Lindau, 1996, p. 125.

Saggi e contributi su riviste specializzate e opere collettanee

Albano Lucilla, *Cinema e Parlamento: i 'mostri' e gli 'eroi'* in L. Violante (a cura di), *Storia d'Italia. Annali 17*, Torino, Einaudi, 2001, pp. 887-906.

Alessandrone Perona Ersilia, *Gli archivi personali come fonte della storia contemporanea*, in "Contemporanea", v. 2, n. 2, aprile 1999, pp. 325-330.

Argentieri Mino, *Gregoretti e il mezzo televisivo*, "Cinema Sessanta", v. XVII, n. 116, luglio-agosto 1977, pp. 42-49.

Barlozzetti Guido, *Luchetti e Zagarrì: due giovani al guado*, "Bianco e Nero", a. XLIX, n. 2, aprile/giugno 1988, pp. 102-108.

Bontemps Jacques, *Quatre sans coup*, "Cahiers du Cinema", n. 159, ottobre 1964, pp. 70-71.

Bruni David, *Film a episodi, non sempre cinema per pigri*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 253-266.

Buccheri Vincenzo, *Mappe per un debutto: profili e tendenze nel cinema degli esordienti*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 160-170.

Cardinaletti Michelangelo, *"Viaggio a Goldonia" di Ugo Gregoretti. Un curioso reportage nel mondo letterario di Carlo Goldoni*, in Marozzi Gioele, Marti Federica, Piangerelli Federica (a cura di), *Sistema Binario*.

Sulle molteplici prospettive del viaggio: dimensione reale e virtuale, Macerata, eum, 2023 (in corso di stampa).

Coco Attilio, *Film sperimentali per la tv*, in De Bernardinis Flavio (a cura di), *Storia del cinema italiano XII volume (1970-1976)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 414-421.

Colafranceschi Simone, *Luoghi di consumo e identità nel boom economico italiano*, in M. De Castris, *Cibo e società. Una relazione da esplorare*, Roma, Roma Tre-Press, 2018, pp. 163-177.

Della Casa Stefano, *Il cinema militante*, in Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano XI volume (1965- 1969)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 354-355.

Deriu Fabrizio, *Il teatro è un medium? Questioni e risposte in prospettiva "mediologica"*, in "Mantichora", n. 5, 2015, pp. 59-65.

Di Marino Bruno, *Esterno/interno giorno. Spazio urbano, design d'interni e immagine pubblicitaria*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 267-280.

Fabbri Benedetta, *Una tradizione di successo: lo sceneggiato televisivo*, in Buonanno Milly, *Storie e memorie. La fiction italiana, l'Italia nella fiction*, Roma, Rai Eri, 2003, pp. 157-171.

Farassino Alberto, De Berti Ugo, *Le invenzioni: dalla tecnica allo stile*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 371-391.

Ferretti Gian Carlo, *La vicenda editoriale del «Gattopardo»*, in *Mito e letteratura. Studi offerti ad Aulo Greco*, Roma, Bonacci, 1993, pp. 291-303.

Fiumani Diego, *L'esperienza Apollon in cifre*, in *Bollettino dei Cinegiornali Liberi*, n. 3, Nuova Serie, luglio 1970, p. 9.

G. Bas., *I nostri primi caroselli*, in Cremascoli Bruno (a cura di), *Coop Italia. Periodico d'informazione del consorzio cooperativo nazionale fra le cooperative di consumo*, n. 81, maggio-giugno 1974, pp. 39-43.

Gobetti Paolo, *La piaga dei premi*, "Cinema Nuovo", a. IX, n. 148, novembre-dicembre 1960, p. 541.

Gregoretto Ugo, *Esperienze d'autore*, in «Archivi audiovisivi europei. Un secolo di storia operaia. Convegno internazionale e rassegna di film inediti a cura dell'Archivio audiovisivo del movimento operaio e democratico,

Roma, 20-21 novembre 1998», Roma, Ministero per i beni e le attività culturali - Ufficio centrale per i beni archivistici, 2000, pp. 212-213.

Guccini Gerardo, Zoppelli Luca, Bianconi Lorenzo, *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, "Il Saggiatore Musicale", v. 17, n. 1, 2010, pp. 83-118.

Ienna Gerardo, Lancialonga Federico, *Pas la tristesse ouvriere, mais la joie ouvrière! Intervista a Ugo Gregoretti*, "Studi Culturali", a. XIII, n. 2, Agosto 2016, pp. 243-258.

Miccichè Lino, *La nuova ondata e la politica dei debutti: percorsi cinematografici*, in De Vincenti Giorgio (a cura di), *Storia del cinema italiano X volume (1960-1964)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 136-159

Mosconi Elena, *Sinfonie della roba nella commedia italiana. Ugo Tognazzi e Il pollo ruspante* in Bruni David, Cinquegrani Mattia (a cura di), *Grandi magazzini. Il cinema italiano e l'immaginario dei consumi*, Marsilio, Venezia 2023 (in corso di stampa).

Morandini Morando, *Le più belle truffe del mondo*, "Bianco e Nero", a. XXVI, n. 2, febbraio 1965, pp. 76-78.

Moscato Italo, *Gregoretti e i problemi di fondo di un cinema fatto con gli operai*, "Cineforum", vol. X, n. 92-93, maggio-agosto, 1970, pp. 100-104.

Negri Nila, *Con molta fantasia la lirica in Santa Barbara*, in *Luglio pistoiese 1983*, programma evento, Comune di Pistoia, 1983, pp. 8-9.

Nepoti Roberto, *Il documentarismo militante*, in Canova Gianni (a cura di), *Storia del cinema italiano XI volume (1965- 1969)*, Venezia-Roma, Marsilio-Scuola Nazionale Cinema, 2001, pp. 327-338.

Palma Pier Paolo, *"Benevento Città Spettacolo" (1980-2020): quarant'anni di un festival teatrale*, "Il Giornale di Kinetès", n. 5, gennaio 2021, pp. 81-110.

Pellegrini Marlon, *Geniale esploratore, mai senza i suoi occhiali*, in "Ottoemezzo", n. 46, agosto 2019.

Rebeschini Monica, *La biografia come genere storiografico tra storia politica e storia sociale. Questioni e prospettive di metodo*, in "Acta Histriae", n. 14, 2006, pp. 427-446.

Roberti Bruno, *Un corsaro illuminista*, in Canadè Alessandro, De Gaetano Roberto (a cura di), *Fata Morgana web 2019. Un anno di visioni*, Cosenza, Pellegrini, 2019, p. 445.

Turi Gabriele, *La biografia: un «genere» della «specie» storia*, in "Contemporanea", v. 2, n. 2, aprile 1999, pp. 294-298.

Verdone Mario, "*Le italiane e l'amore*" e "*I nuovi angeli*", "Bianco e Nero", a XXIII, n. 2, febbraio 1962, pp. 54-57.

Articoli su quotidiani e periodici

a. m. t., *Se la cinepresa fa parlare la città*, "L'Unità", ed. Torino, 31 maggio 1980.

a. v., *Nicolodi in crinolina «gioco degli inganni»*, "La Stampa", 3 settembre 1978.

a. z., *Per la nuova serie "Libro bianco". Dagli zar a Lenin*, "Radiocorriere", a. XXXVIII, n. 47, 19-25 novembre 1961, p. 24.

Abbate Fulvio, *Gregoretti, io e la Rai*, "L'Unità", 28 marzo 2004.

ad. pro., *Immagini ed emozioni nella Torino nascosta*, "La Stampa", ed. Torino, 4 ottobre 1988.

al. co., *Una platea di vip loda quel «re marionetta»*, "La Stampa", 1 dicembre 1988.

Allegri Renzo, *Un Donizetti tradito alla Fenice di Venezia*, "Gente", 30 giugno 1988, p. 22.

Alpestre Chiara, *Quel critico di Gregoretti*, "Luna Nuova", n. 5, 6 febbraio 1987.

Alterocca Bona, *Goldoni librettista di Hayden al Regio con Gregoretti che fa anche il trovarobe*, "La Stampa", 28 aprile 1982.

Alterocca Bona, *Gregoretti inviato speciale nel mondo di Goldoni*, "La Stampa", 28 gennaio 1981.

Alterocca Bona, *Gregoretti regista di 20 attori-ragazzi per raccontare tutto Zavattini alla tv*, "La Stampa", 27 dicembre 1980.

Amico Fritz coi fiocchi, "Corriere di Ascoli", 24 novembre 1997.

Argentieri Mino, *Il Vietnam che rinasce*, "Rinascita", n. 5, 30 gennaio 1976, p. 36.

Arrivano i R.A.S., "L'Unità", 21 maggio 1966.

Arruga Lorenzo, *Giocando con Rimskij-Korsakov*, "Il Giorno", 29 maggio 1986.

Arruga Lorenzo, *Piccole grandi operine, un lieve gioco*, "Il Giorno", 15 aprile 1985.

Arruga Lorenzo, *Sono solo marionette ma di gusto raffinato*, "Il Giorno", 22 luglio 1981.

Baldini Gabriele, *L'inevitabile incontro di Pickwick con la TV*, "Radiocorriere", a. XLV, n. 6, 1968, pp. 18-19.

Baldo Ernesto, *Ecco il Carnevale secondo Gregoretti*, "La Stampa", 19 febbraio 1982.

Barile Stefania, *Per amore e per dispetto*, "Radiocorriere", a. LXX, n. 46, 1993, pp. 32-34.

Barile Stefania, *Telecronaca di un matrimonio*, "Radiocorriere", a. LVI, n. 4, 1979, p. 29.

Bellingardi Luigi, *Rossini fiabesco. Fra erotismi e strepitosi virtuosismi*, "Corriere della Sera", 10 maggio 1992.

Bernardi G. B., *Semaforo*, "Radiocorriere", a. XXXII, n. 47, 20-26 novembre 1955, p. 33.

Bertini Alberto [A. ber.], *A Patrizia non piace passare la notte con l'uomo-robot*, "Paese Sera", 12 ottobre 1983.

Bertini Alberto, *Con Gregoretti regista Proietti fa il «Bugiardo»*, "Paese Sera", 9 ottobre 1979.

Bertini Alberto, *Gigettore Petroietti*, "Paese Sera", 7 marzo 1983.

Bertini Alberto, *Gli Inti Illimani visti da Gregoretti*, "Paese Sera", 10 maggio 1977.

Bertuccioli Beatrice, *Gastone, Gastone...*, "La Nazione", 18 marzo 1983.

Bevilacqua Alberto, *Giulietta e Romeo alla rovescia*, "Corriere della Sera", 25 gennaio 1979.

Biamonte Salvatore G., *Tre storie parallele in «Sicilia del Gattopardo»*, "Il Giornale d'Italia", 16 novembre 1960.

Boccacci Paolo, *Se parlo di me è per sfottare con civiltà i difetti altrui*, "Paese Sera", 5 marzo 1980.

Boggio Maricla, *È tornato Petrolini. Si chiama Proietti*, "L'Ora", 18 marzo 1983.

Boggio Maricla, *Femministe in una intelligente vacanza*, "Avanti!", 14 febbraio 1987.

«Bohème» da grande schermo, "Il Centro", 6 giugno 1991.

Borrelli Sauro, *Che razza di Bugiardo! Svela un cumulo di verità*, "L'Unità", 17 novembre 1979.

Brizio Giorgio Sebastiano, *Ritornano le miserie di Travet*, "Avanti!", 19 novembre 1987.

Brunelli Roberto, *Nanni Loy, la vera tv cappuccino*, "L'Unità", 21 agosto 2005.

Brunelli Vittorio, *«Re Ubu» con un fantasma*, "Corriere della Sera", 22 ottobre 1988.

Brunelli Vittorio, *A Firenze una «Bohème» contestata*, "Corriere della Sera", 24 novembre 1983.

Bruni Massimo, *Una «Italiana in Algeri» un po' folle e molto snob*, "La Gazzetta del popolo", 25 febbraio 1979.

Buon Natale ovunque tu sia, "Radiocorriere", a. XXXV, n. 51, 21-27 dicembre 1958, p. 14.

Buonassisi Vincenzo [V. B.], *I fasti de «La raccomandazione» illustrati dal Rotocalco-TV*, "Corriere della Sera", 15 aprile 1962.

Buzzolan Ugo, *A tu per tu con Mussolini*, "Stampa Sera", 13 aprile 1969.

Buzzolan Ugo, *A tu per tu con Rossellini*, "La Stampa", 28 ottobre 1969.

Buzzolan Ugo, *Al bar con il Conte di Carmagnola*, "La Stampa", 13 ottobre 1983.

Buzzolan Ugo, *Anche la tv riscopre Campanile umorista dai dialoghi surreali*, "La Stampa", 6 novembre 1979.

Buzzolan Ugo, *Bulgakov: nelle uova satira alla burocrazia*, "La Stampa", 1° marzo 1977.

Buzzolan Ugo, *Fra mostri e trucchi «uova» impacciate*, “La Stampa”, 8 marzo, 1977.

Buzzolan Ugo, *Gregoretti racconta Lingotto-story*, “La Stampa”, 6 dicembre 1985.

Buzzolan Ugo, *Gregoretti si diverte con Londra nel '600*, “La Stampa”, 30 settembre 1978.

Buzzolan Ugo, *Jekyll fra gli angeli*, “La Stampa”, 3 febbraio 1974.

Buzzolan Ugo, *L'Italia di Salgari*, “La Stampa”, 23 febbraio 1974.

Buzzolan Ugo, *La conferma di Pickwick*, “La Stampa”, 20 febbraio 1968.

Buzzolan Ugo, *La galleria degli stravaganti*, “La Stampa”, 4 giugno 1966.

Buzzolan Ugo, *Nella casbah dei programmi regionali*, “La Stampa”, 7 ottobre 1988.

Buzzolan Ugo, *Satira del '700 sui falsi intellettuali*, “La Stampa”, 31 marzo 1979.

Buzzolan Ugo, *Se nella Venezia del Settecento viene a curiosare Ugo Gregoretti*, “La Stampa”, 14 marzo 1982.

Caccia Cristina, *Baci d'addio all'aglio per l'ultima Domenica*, “La Stampa”, 26 aprile 1993.

Calcagno Paolo, *«Montecristo» tv, tangentopoli napoletana*, “Corriere della Sera”, 21 giugno 1997.

Caldelli Valeria, *«Elisir» secondo Gregoretti*, “La Nazione”, ed. Pisa, 20 ottobre 1986.

Calligarich Gianfranco, *Presto Gregoretti abbandonerà la tv*, “Settimana Radio TV”, 7 maggio 1961, p. 22.

Cane Gigi, *Premio Italia 1960*, “Radiocorriere”, a. XXXVII, n. 43, 23-29 ottobre 1960, pp. 3-4.

Cane Gigi, *Un campanile alla volta: Porto Torres*, “Radiocorriere”, a. XXXV, n. 33, 17-23 agosto 1958, p. 12.

Canessa Francesco, *Caos fra marziani e terrestri*, “Il Mattino”, 6 settembre 1980.

Cappa Felice, *Ugo Gregoretti: «Ho sostituito Walter Chiari per evitare il fallimento»*, “La Notte”, 31 ottobre 1988.

Cappelletto Sandro, *«Bello questo Donizzetti lo metto in un pollaio»*, “La Stampa”, 16 giugno 1988.

Caprara Fulvia, *Gregoretti: «Quel film sono io»*, “La Stampa”, 30 maggio 1989.

Carafoli Domizia, *C'è un gorgheggio nel pollaio. Donizetti velenoso a Venezia*, “Il Giornale”, 18 giugno 1988.

Cavallo Angelo, *Gigi Proietti «dongiovanni» con Adriana Asti...vidiota*, “Il Mattino”, 10 febbraio 1974.

Cavallo Angelo, *Il mondo de «I misteri di Napoli» nella sintesi di Ugo Gregoretti*, “Il Mattino”, 28 novembre 1975.

Cavallotti Enrico, *Amore è allegria però Prokofiev no*, “Il Tempo”, 22 giugno 1982.

Cavallotti Enrico, *L'equivoco amoroso tra il Califfo e Adina*, “Il Tempo”, 10 maggio 1992.

Cazzulani Wilma, *Dietro le quinte di “OK, il prezzo è giusto!”*, “Telepiù”, n. 12, 25 marzo 1990, pp. 114-117.

Celletti Virgilio, *Gregoretti, l'opera come favola giovanile*, “Avvenire”, 6 giugno 1991.

Cervone Paolo, *Il figlio degenerare di Iorio*, “Corriere della Sera”, 10 settembre 1985.

Cesarale Sandra, *Bigama in attesa di un figlio*, “Corriere della Sera”, 22 novembre 1995.

Cesareo Giovanni [g. c.], *Controcanale. Incontro con Mack Smith*, “L'Unità”, 19 agosto 1969.

Cesareo Giovanni [g. c.], *Controcanale. Spock censurato*, “L'Unità”, 14 ottobre 1969.

Cesareo Giovanni [g. c.], *Controcanale. Sul filo dell'ironia*, “L'Unità”, 26 agosto 1969.

Cesareo Giovanni [g. c.], *Controcanale. Un'ora con Rossellini*, “L'Unità”, 28 ottobre 1969.

Chi ha paura di Spock?, “L’Unità”, 23 settembre 1969.

Chiaretti Tommaso [t. ch.], *Al “Delirio a due” si addice anche il rione Sanità*, “La Repubblica”, 30 gennaio 1985.

Chieco Franco, *Rossini reazionario? Forse no, sentiamolo*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 14 agosto 1994.

Ci scrivono, “Radiocorriere”, a. XXXVIII, n. 19, 7-15 maggio 1961, p. 2.

Ci vediamo stasera da Ugo Gregoretti, “Radiocorriere”, a. XLIV, n. 51, 17-23 dicembre 1967, p. 56.

Cicciarelli Tullio, *La ditta Goldoni si è trasferita a Napoli*, “Il Lavoro”, 17 novembre 1979.

Cipriani Ivano [Iv. Cip.], *Le raccomandazioni. Capitolo fondamentale dell’RT*, “Il Paese”, 15 aprile 1962.

Cipriani Ivano, *Dalla televisione al cinema il regista di «Controfagotto»*, “Il Paese”, 30 maggio 1961.

Cipriani Ivano, *La propaganda e la ricerca*, “Paese Sera”, 12 giugno 1980.

Ciuffa Vittorio, *Le ragazze allegre che sposavano i vecchietti*, “Corriere d’Informazione”, ed. notturna, 5-6 febbraio 1963.

Ciurnelli Ilario, *Gregoretti apre con un bel «Pepito»*, “La Nazione”, ed. Siena, 31 luglio 1987.

Colombo Francesco Maria, *Figaro canta a Jurassic Park*, “Corriere della Sera”, 25 gennaio 1994.

Comazzi Alessandra, *Domenica In...sostenibile (tanto da rimpiangere Baudo)*, “La Stampa”, 27 aprile 1993.

Comazzi Alessandra, *Sulle tracce dell’Italia con l’ironia di Gregoretti*, “La Stampa”, 15 luglio 1991.

Comazzi Alessandra, *Torna il provocatore Gregoretti pensa e riscrive «Montecristo»*, “La Stampa”, 10 luglio 1997.

Commosso fino alle lacrime il nipote di Mascagni, “Il Resto del Carlino”, ed. Ascoli, 25 novembre 1997.

Controfagotto spregiudicato osservatorio dell’epoca, “Roma”, 30 aprile 1961.

Controfagotto, "Corriere d'Informazione", 10 febbraio 1961.

Corrias Pino, «*Mai più Chiari allo Stabile*», "La Stampa", 29 ottobre 1988.

Corrias Pino, *Gregoretti: Ubu sono io*, "La Stampa", 21 ottobre 1988.

Cosulich Callisto, «*Hanno girato*» nelle città rette dalle giunte rosse, "Paese Sera", 4 giugno 1980.

Cosulich Callisto, *Gli eroi della truffa*, "A.B.C.", 23 giugno 1963, pp. 49-52.

Cronache della tv, "Il Messaggero", 11 luglio 1961.

d. a. m., *Ugo Gregoretti l'ha visto così*, "Giornale della Musica", n. 4, aprile 1987, p. 32.

d. i., *Controcanale. I due sud*, "L'Unità", 15 maggio 1977.

d. t., *Le lotte popolari a Roma in un film di Ugo Gregoretti*, "L'Unità", 24 maggio 1976.

d.g., *Buoni e cattivi della «commedia all'italiana»*, "L'Unità", 24 ottobre 1978.

Davico Bonino Guido, *E Travet vince la scommessa*, "La Stampa", 19 novembre 1987.

Davico Bonino Guido, *Gregoretti tra D'Annunzio e Scarpetta riscopre Iorio e la parodia dei suoi figli*, "La Stampa", 10 settembre 1985.

Davico Bonino Guido, *Gregoretti, rivelazione di «Ubu»*, "La Stampa", 1 dicembre 1988.

Davico Bonino Guido, *Quel bugiardo mascalzone di Proietti*, "La Stampa", 17 novembre 1979.

Davico Bonino Guido, *Sfide, patria e amori di Guerrazzi Gregoretti ne fa un dramma ridicolo*, "La Stampa", 4 settembre 1981.

Davico Bonino Guido, *Walter Chiari, l'eroico furore*, "La Stampa", 7 febbraio 1987.

De Angelis Marcello, *Cantano i ragazzini nello «Spazzacamino» di Britten*, "L'Unità", 22 maggio 1977.

De Chiara Ghigo, *La domenica in famiglia minuto per minuto*, "Avanti!", 8 settembre 1983.

De Chiara Ghigo, *Lo scugnizzo di Viviani tra gioia e amarezza*, “Avanti!”, 9 aprile 1986.

De Chiara Ghigo, *Ritratto di Petrolini disegnato da Proietti*, “Avanti!”, 18 marzo 1983.

De Chiara Ghigo, *Un felice arabesco da operina molto buffa*, “Avanti!”, 12 settembre 1984.

de Ciuceis Franco, *Ma che coppia scoppiettante*, “Il Mattino”, 8 settembre 1983.

De Monticelli Roberto, *Proietti fa Lelio o Rugantino?*, “Corriere della Sera”, 17 novembre 1979.

De Monticelli Roberto, *Un ex sessantottino in crisi*, “Corriere della Sera”, 10 maggio 1985.

de Pieri Robert, *Tre donne allo specchio dall'Olimpo a Parigi*, “Il Giornale”, 15 aprile 1985.

De Sagarra Joan, *Plauto, en versión “digest”*, “El Pais”, 18 luglio 1985.

De Vicentiis Nico, *Sulla luna con Goldoni*, “Roma”, 6 settembre 1980.

De' Rossi Gianfilippo, *“Matrimonio” in carillon*, “Momento Sera” 12 gennaio 1977.

Della Corte Carlo, *Com'è pazza Venezia soltanto un anno dopo*, “Radiocorriere”, a. LXI, n. 7, 14-20 febbraio 1982, pp. 44-51.

Di Biasi Rocco, «*Inside Naples*», *tutto il fascino dei giacobini*, “L'Unità”, 6 maggio 1984.

Di Giammarco Rodolfo [r. d. g.], *Gregoretti e il vicesindaco*, “La Repubblica”, 12 settembre 1984.

Di Giammarco Rodolfo, *Ancora lacrime rosa con i fratelli Delly*, “La Repubblica”, 10 maggio 1984.

Di Giammarco Rodolfo, *Cosa beve lo zar? Vodka all'anice*, “La Repubblica” 10 settembre 1980.

Di Giammarco Rodolfo, *Ionesco napoletano*, “La Repubblica”, 3 gennaio 1984.

Di Giammarco Rodolfo, *Le antiche ricette di un Mandarino*, “La Repubblica”, 12 settembre 1984.

Di Giammarco Rodolfo, *Plauto, e ancora Plauto*, “La Repubblica”, 25 luglio 1985.

Di Giammarco Rodolfo, *Risate amare (ma non troppo) di una coppia molto normale*, “La Repubblica”, 2 febbraio 1984.

Di Rienzo Maurizio, *Con la lirica narro i conflitti umani*, “Italia Oggi”, 22 novembre 1989.

Di Salvo Santa, *Recitare l'assurdo come fosse quotidiano*, “Napoli Oggi”, supplemento al n. 1, 5-12 gennaio 1984.

dib., *Programma musicale per topi d'appartamento*, “Roma”, 28 gennaio 1974.

Doletti Mino, *Donna è bello*, “Il Tempo”, 3 maggio 1976.

Doletti Mino, *Serate alla tv*, “Il Tempo”, 15 aprile 1962.

Doletti Mino, *Sul tavolo anatomico il «romanzo popolare»*, “Il Tempo”, 22 novembre 1975.

Domani (alle ore 10) al cinema Metropolitan manifestazione del PCI, “L'Unità”, sabato 17 maggio 1980.

e. m., *Libro bianco n. 18. Il Principato di Monaco*, “Radiocorriere”, a. XXXIX, n. 25, 17-23 giugno 1962, p. 24.

e. p., *Gregoretti, saga all'italiana*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 30 agosto 1986.

Emanuelli Enrico, *Un nuovo angelo*, “La Stampa”, 16 febbraio 1962.

f. c., *Ecco Napoli e la sua cultura secondo Nichols e Gregoretti*, “La Stampa”, 6 maggio 1984.

Fabre Giorgio, *Mamma, patria e sentimento quale italico tremor!*, “L'Unità”, 19 ottobre 1979.

Fallani Paolo, *Per ridare vigore a Jarry Gregoretti si farà attore*, “La Gazzetta del Mezzogiorno”, 22 ottobre 1988.

Fano Nicola [n. fa.], *Tutto Petrolini parola per parola*, “L'Unità”, 6 marzo 1983.

Fano Nicola, *Come ti cucino i neo-Mandarini*, "L'Unità", 22 ottobre 1985.

Fano Nicola, *E oggi Gastone con chi ce l'ha?*, "L'Unità", 10 ottobre 1982.

Fano Nicola, *La macchina del tempo per incontrare Goldoni*, "L'Unità", 18 marzo 1982.

Fantin Gino, *Un Dickens con le convulsioni*, "Corriere della Sera", 5 febbraio 1968.

Favari Pietro, *Vizi e vezzi dell'attore*, "Corriere della Sera", 24 ottobre 1980.

Ferrero Nino, *Con Sandokan sui teleschermi*, "L'Unità", 20 ottobre 1973.

Ferrero Nino, *Gregoretti allo Stabile torinese*, "L'Unità", 31 gennaio 1985.

Ferrero Nino, *Un dramma giocoso per Gregoretti*, "L'Unità", 13 dicembre 1975.

Ferrio Stegano, *Gregoretti, tre operine sul filo del fotoromanzo*, "Il Giornale di Vicenza", 18 aprile 1985.

Fiore Titta, *Patanè e Nucci su tutti*, "Il Mattino", 3 dicembre 1982.

Foletto Angelo, *Bizzaria e paradosso in queste due operine*, "La Repubblica", 24 aprile 1987.

Foletto Angelo, *Figaro entra nel circo*, "La Repubblica" 30 novembre 1986.

Foletto Angelo, *Gli sceicchi preferiscono la Ritmo?*, "La Repubblica", 25 febbraio 1979.

Foletto Angelo, *Ha quarant'anni...ma non li dimostra*, "La Repubblica", 22 luglio 1981.

Foletto Angelo, *Penso alla patria, dice Gregoretti*, "La Repubblica", 14 agosto 1994.

Forfait di Walter Chiari a Firenze ma «Ubu» si fa lo stesso, "Gazzetta del Mezzogiorno", 21 ottobre 1988.

Fumarola Silvia, *Domenica TV, la spunta Alba*, "La Repubblica", 27 ottobre 1992.

g. b., *Gregoretti gira a Napoli un episodio rifiutato dalla tv per «Controfagotto»*, "Stampa Sera", 9 febbraio 1963.

Galla Cesare, *Un Donizetti a ritmi spietatamente satirici*, "L'Arena", 18 giugno 1988.

Gallarati Paolo, *Marionette, burattinai e il maestro recitano un coloratissimo Stravinski*, "La Stampa", 21 luglio 1981.

Gallotti Adele, *Marisa Laurito diventa bigama*, "La Stampa", 20 febbraio 1996.

Gangarossa Angelo, *Abbiamo visto. Sabato sera dalle 9 alle 10*, "Il Messaggero", 19 febbraio 1974.

Gangarossa Angelo, *I ladri dell'onore*, "Il Messaggero", 5 dicembre 1975.

Garambois Silvia, *Provocatore, ma solo per gioco*, "L'Unità", 2 marzo 1980.

Garambois Silvia, *Raiuno senza Brando*, "L'Unità", 23 novembre 1992.

Garambois Silvia, *Tu vuo' fa' il Pippo Baudo*, "L'Unità", 26 agosto 1992.

Garambois Silvia, *Una domenica In...vincibile*, "L'Unità", 10 settembre 1992.

Garelli Lorenzo, *Controfagotto: un esperimento riuscito*, "La Settimana Incom illustrata", 25 marzo 1961 p. 18.

Garnero Franco, *È una farsa la tragedia di Mister Puff*, "Il Giorno", 3 febbraio 1987.

Garrone Nico, *Ecco la storia di un oscuro donzello*, "La Repubblica", 4 settembre 1981.

Gasponi Alfredo, *Rossini nel giardino vivente*, "Il Messaggero", 10 maggio 1992.

Gatta Enrico, *Fedelissimi a Mimì torna «La Bohème» al Comunale*, "La Nazione", 22 novembre 1983.

Geron Gastone, *Esilarante «Bugiardo» goldoniano affidato alle risorse di Proietti*, "Il Giornale", 17 novembre 1979.

Geron Gastone, *Folle e temeraria impresa di un logorroico teatrante*, "Il Giornale", 7 febbraio 1987.

Geron Gastone, *Satta Flores, vita borghese, moglie, amante e molte bugie*, "Il Giornale", 10 maggio 1985;

Gerus Patrizio, *Contro Roma Gregoretti fa Dentro Roma*, "La Repubblica", 22 maggio 1976.

gi. dia., «*Il denaro è tutto*», dice Don Jaime, "La Notte", 24 febbraio 1961.

Giammusso Maurizio, *Erotismo in commedia*, "Corriere della Sera", 20 marzo 1982.

Giammusso Maurizio, *Gregoretti stasera in TV salda un «vecchio conto» con Campanile*, "Corriere della Sera", 8 novembre 1979.

Giammusso Maurizio, *Non hanno un lieto fine i sogni dello scugnizzo*, "Corriere della Sera", 11 aprile 1986.

Gianeri Donata, "*Sento un fremito...*" e il divano decolla, "Radiocorriere", a. LIII, n. 4, 25-31 gennaio 1978, pp. 82-85.

Gianeri Donata, *Con un salto dal comico al grottesco*, "Radiocorriere", a. LII, n. 2, 5-11 gennaio 1975, p. 72.

Gianeri Donata, *Gregoretti e Zavattini si sfidano a «Straparole»*, "Stampa Sera", 9 novembre 1981.

Gianeri Donata, *Guglielminetti l'uomo di cui non si parla*, "Radiocorriere", a. LII, n. 50, 7-13 dicembre 1975, pp. 137-138.

Gianeri Donata, *Un reporter nella Venezia di Goldoni*, "Radiocorriere", a. LIX, n. 10, 1982, pp. 76-78.

Gianeri Donata, *Una satira sui mostri generati dalla burocrazia*, "Radiocorriere", a. LIV, n. 9, 27 febbraio - 5 marzo, 1977, pp. 12-15.

Gianeri Donata, *Zavattini dalla A alla Z*, "Radiocorriere", a. LVIII, n. 45, 8-14 novembre 1981, pp. 71-74.

Ginzburg Natalia, *Bulgakov poco amaro*, "Corriere della Sera", 7 marzo 1977.

gis., *Uno sguardo su San Remo*, "L'Unità", 10 febbraio 1961.

Giustolisi Livia, *Con Gregoretti a «Goldonia»*, "Paese Sera", 14 marzo 1982.

Gli angeli di controfigotto, "La Settimana Incom illustrata", 9 luglio 1961, p. 12.

Gnoli Antonio, *Straparlando con Ugo Gregoretti*, "La Repubblica", 10 febbraio 2013.

Gozzi Gaspare, *La Sicilia 'vera' di Ugo Gregoretti*, "La Tribuna del Mezzogiorno", 28 novembre 1960.

Grasselli Silvio, *Un eclettico in prima linea*, note al DVD *Apollon: una fabbrica occupata – Contratto, due film di Ugo Gregoretti*, Shockproof/CSC, Collana Forum, 2019.

Grasso Aldo, *Montecristo ha sbagliato conto*, "Corriere della Sera", giovedì 26 giugno 1997.

Grazzini Giovanni, *Quando il regista gira per il partito*, "Corriere della Sera", 10 giugno 1980.

Grazzini Giovanni, *Rassegna cinematografica. Le belle famiglie*, "Corriere della Sera", 31 dicembre 1964.

Grazzini Giovanni, *Un abietto servo londinese rialza il prestigio di Losey*, "Corriere della Sera", 4 settembre 1963.

Gregoretti fra i candidati a soprintendente del S. Carlo, "Il Mattino", 5 marzo 1980.

Gregoretti Ugo, *Attori di oggi che parlano con le voci di ieri*, "Radiocorriere", a. LVI, n. 42, 14-20 ottobre 1979, pp. 38-42.

Gregoretti Ugo, *Boccata di erotismo*, "Radiocorriere", a. LXIX, n. 43, 25-31 ottobre 1992, pp. 31-33.

Gregoretti Ugo, *Come è nato il mio "Critico"*, "Città", 29 gennaio 1987.

Gregoretti Ugo, *Figaro nel circo di Siviglia*, "Giornale della Musica", n. 11, novembre 1986, p. 26.

Gregoretti Ugo, *Gregoretti ci spiega i «R.A.S.»*, "Radiocorriere", a. XLIII, n. 21, 22-28 maggio 1966, p. 14.

Gregoretti Ugo, *Gregoretti: il mio viaggio con Pantalone*, "Corriere della Sera", 13 marzo 1982.

Gregoretti Ugo, *Ho voluto uno spartito per immagini*, "Radiocorriere", a. LVIII, n. 14, 5-11 aprile 1981, pp. 55-57.

Gregoretti Ugo, *Io vi racconto il Natale fuori da casa Cupiello*, "L'Unità", 24 dicembre 1983.

Gregoretti Ugo, *Là dove non si vede la cupola di San Pietro*, "L'Unità", 11 maggio 1980.

Gregoretti Ugo, *La guerra santa di Ugo Gregoretti contro la convenzionalità goldonesca*, "Il Secolo XIX", 15 novembre 1979.

Gregoretti Ugo, *La patria di Canzio tra le bandiere di Radaelli*, "Radiocorriere", a. XLIV, n. 26, 25 giugno-1 luglio 1967, p. 27.

Gregoretti Ugo, *Per me il vero Esperto è chi ha fatto esperienze*, "Paese Sera", 29 aprile 1982.

Gregoretti Ugo, *Un regista clandestino per Gastone*, "Corriere della Sera", 5 marzo 1983.

Gregori Maria Grazia, *Queste calli silenziose aspettano il Carnevale*, "L'Unità", 18 febbraio 1982.

Grieco Giuseppe, *Gigi Proietti: "chi sono e dove voglio arrivare"*, "Gente", 25 febbraio 1974, pp. 8-10.

Griffo Laura, *L'Ubu orfano fa simpatia*, "La Repubblica", 22 ottobre 1988.

Guerrieri Gerardo, *Caro bugiardo fai tremare persino le pareti di casa*, "Il Giorno", 17 novembre 1979.

Guerrieri Osvaldo, *Gregoretti a nozze col Gattopardo*, "La Stampa", 21 agosto 1995.

Guerrieri Osvaldo, *Il mio Don Pasquale a spasso per Roma*, "La Stampa", 17 febbraio 1988.

Guerrieri Osvaldo, *Il Purgatorio? È a Napoli*, "La Stampa", 11 agosto 1998.

Guerrieri Osvaldo, *Rivivono sulla scena le «cattiverie» di Firpo*, "La Stampa", 30 settembre 1999.

Guerrini Mino, *I ventenni non sono pazzi*, "Tempo", n. 48, 26 novembre 1960, pp. 20-30.

«*I comunisti*» un film inchiesta di Ugo Gregoretti, "L'Unità", 24 febbraio 1965.

I nomi dei nuovi consiglieri, "L'Unità", ed. Roma, 29 giugno 1971.

I nuovi angeli, "Gazzetta del Popolo", 15 febbraio 1962.

I premi ADI, "L'Unità", 16 ottobre 2001.

Iacovino Velia, *Con «Delly» sono di scena i sentimenti*, "Avanti!", 9 maggio 1984.

Iasoni Roberto, *A vender l'anima al diavolo sarà da domani una marionetta*, "L'Unità", 19 luglio 1981.

Il dopo di Ugo Gregoretti, "Radiocorriere", a. LV, n. 48, 26 novembre - 2 dicembre 1978, p. 8.

Il Figaro di Beaumarchais in una edizione spassosa, "Avanti!", 13 gennaio 1983.

Il Natale nei bassi di Napoli, "Stampa Sera", 21 dicembre 1983.

Il San Carlo ancora senza sovrintendente, "L'Unità", 5 marzo 1980.

Il tenore, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 14, 6-12 aprile, p. 85.

Incontri 1969: Benjamin Spock, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 38, 21-27 settembre 1969, p. 73.

Incontri 1969: Roberto Rossellini, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 43, 26 ottobre-1 novembre 1969, p. 95.

Insieme, cordialmente, "Radiocorriere", a. LIV, n. 44, 30 ottobre-5 novembre 1977, p. 72.

Italiani in Brasile, "Radiocorriere", a. XXXV, n. 22, 1-7 giugno 1958, p. 12.

Ivancich Antonella, *La comicità di Prokofiev*, "Avvenire", 22 giugno 1982.

Jacquier Albin, «*Don Pasquale*» scintillant, "La Suisse", 1 aprile 1988.

Jeander, *Le plus belles escroqueries du monde*, "Libération", 19 agosto 1964.

Ketoff Landa, *I petrodollari di Mustafà per una Donna Bianca*, "La Repubblica", 20 febbraio 1979.

Kezich Tullio, *Ricordi d'arte e d'amore*, "Corriere della Sera", 20 luglio 1990.

L. R., *Aphra più Ugo per le allodole*, "Il Tempo", 20 marzo 1982.

L'intelligente "Controfagotto" di Gregoretti, "La Notte", 10 febbraio 1961.

L'Italia con ironia, "Il Messaggero", 27 giugno 1991.

L'uomo di "Controfagotto" a zonzo nella città di Grace, "Stampa Sera", 19 giugno 1962.

Laudadio Felice [f. l.], *Splendida e casta fanciulla*, "L'Unità", 26 gennaio 1979.

Laudadio Felice, *Ritorna Proietti ed è subito festa*, "L'Unità", 13 gennaio 1980.

Leroux Jean, *Le "truffe" di Truffaut*, "La Notte", 24 ottobre 1962.

Liverani Maurizio, *Gigi, sei un gran bugiardo!...*, "Vita", 13-14 gennaio 1980.

Lolli Patricia, *La schiava Adina e il Califfo di Bagdad*, "Momento Sera", 9 maggio 1992.

Lucchesini Paolo, *«Re Ubù», ecco la favola amara di Gregoretti*, "La Nazione", 22 ottobre 1988.

Lugaro Natal Mario, *Ambiguità di un film inglese e fantascienza all'italiana*, "L'Italia", 4 settembre 1963.

Lunari Luigi, *«Histoire du soldat» con le marionette*, "Avanti!", 21 luglio 1981.

m. c., *Sciantose, cocottes, mamme in lacrime, mezzo secolo di storia in 600 canzoni*, "La Stampa", 19 ottobre 1979.

m. s., *Una regia invadente*, "Avanti!", 12 gennaio 1977.

Manin Giuseppina, *Satta Flores «prova» a far l'autore-attore*, "Corriere della Sera", 23 aprile 1981.

Mariani Mauro, *Questa «farsa» è una cosa seria*, "Il Giornale", 10 maggio 1992.

Marrone Antonella, *Santella, due parole su Napoli e sul teatro dell'assurdo*, "L'Unità", 17 marzo 1985.

Marrone Titti, *Che brutta fine, mandarino!*, "Il Mattino", 11 settembre 1984.

Massari Giulia, *Pepito brinda col vino buono*, "Il Giornale Nuovo", 2 agosto 1987.

Mazzola Gabriella, *Astratta e struggente vicenda d'un uomo*, "Avvenire", 22 luglio 1981.

Mazzuoli Enrico, *Gregoretti elisabettiano*, “La Nazione”, 26 gennaio 1979.

Mazzuoli Enrico, *Proietti sta bene nei panni di Petrolini*, “La Nazione”, 10 febbraio 1974.

Mazzuoli Enrico, *Quando Roma era più dolce*, “La Nazione”, ed. Firenze, 21 novembre 1983.

Mazzuoli Enrico, *Tanta musica per i ragazzi*, “La Nazione”, 21 maggio 1977.

Messinis Mario, *Cimarosa orologiaio*, “Il Gazzettino”, 12 gennaio 1977.

Messinis Mario, *Un figaro circense tinto di fantasia*, “Il Gazzettino”, 30 novembre 1986

Miccichè Lino, *Controfagotto rischia di stonare*, “Settimana Radio Tv”, 18 marzo 1961, p. 7.

Miccichè Lino, *Dal pianeta Ultra un invito alla coscienza di classe*, “Avanti!”, 4 settembre 1963.

Mila Massimo, *Da Rimskij una bomba in forma di sorriso*, “La Stampa”, 29 maggio 1986.

Mila Massimo, *Don Pasquale, che «beffa»*, “La Stampa”, 20 febbraio 1988.

Mila Massimo, *Janàcek il cosmicomico in trasferta sulla Luna*, “La Stampa”, 24 aprile 1987.

Mila Massimo, *L’Italiana al Regio: perché tanta sfiducia in Rossini?*, “La Stampa”, 25 febbraio 1979.

Mila Massimo, *Prokofiev, Gregoretti e il pubblico si divertono con gli intrighi di Duena*, “La Stampa”, 22 giugno 1982.

Mila Massimo, *Una bella piangiata con la bella Bohème*, “La Stampa”, 19 gennaio 1984.

Moliterni Rocco, *Nel ventre di Torino la Casbah dei santi*, “TorinoSette”, 7 ottobre 1988.

Monitor (pseud.), *Visto alla tv. L’amico di casa*, “Il Paese”, 10 febbraio 1961.

Morandini Morando, *Circolo Pickwick. Fase sgangherata*, “Il Giorno”, 19 febbraio 1968.

Morandini Morando, *Una Torino umbertina*, "Il Giorno", 12 dicembre 1975.

Morelli Vittorio, *Nel serraglio del Califfo*, "Corriere della Sera", 8 maggio 1992.

Mori Anna Maria, *Le canzoni del tempo che fu*, "La Repubblica", 17 ottobre 1979.

Morselli Stefano, *L'inedito Gregoretti. «Ho donato tutto il mio archivio a un paesetto»*, "L'Unità", 24 giugno 2013.

Moscato Italo, *Ecco Zuccoli, fabbricante di consolazione*, "Radiocorriere", a. LII, n. 51, 14-20 dicembre 1975, pp. 112-114.

Moscato Italo, *Gregoretti e Pickwick*, "Radiocorriere", a. XLV, n. 6, 4-10 febbraio 1968, p. 49.

Moscato Italo, *I camorristi di Napoli*, "Radiocorriere", a. LII, n. 48, 23-29 novembre 1975, pp. 50-54.

Moscato Italo, *Negli ingenui misteri del fogliettone*, "Radiocorriere", a. LII, n. 47, 16-22 novembre 1975, pp. 24-27.

Moscato Italo, *Niente svolazzi in questi sceneggiati*, "Radiocorriere", a. LII, n. 47, 16-22 novembre 1975, p. 29.

Moscato Italo, *Terzo esempio: l'intreccio borghese*, "Radiocorriere", a. LII, n. 49, 30 novembre-6 dicembre 1975, pp. 134-138.

Moscato Italo, *Un esempio di «andata al popolo»*, "Radiocorriere", a. LII, n. 50, 1975, pp. 132-135.

Musi Aurelio, *Amor tragico e leggerezza: Verdi le fuse, il San Carlo no*, "Paese Sera", 3 dicembre 1982.

Natoli Dario, *Roma in cinque film*, "L'Unità", 11 giugno 1971.

Nicolodi Fiamma [F. Nic.], *«Rifate quel matrimonio»*, "Paese Sera", 9 gennaio 1977.

No dei giornalisti TV alla censura, "L'Unità", 27 settembre 1969.

Old England a Prima Porta, "Radiocorriere", a. XLIV, n. 21, 21-27 maggio 1967, pp. 28-29.

Paganini Paolo A., *Il solito triangolo affrontato da una coppia di ex sessantottini*, "La Notte", 10 maggio 1985.

Pagliarani Elio, *Qui scese in campo Giglio di Francia contro Aquila Sveva*, "Paese Sera", 4 settembre 1981.

Palieri Maria Serena, *Inglese, spogliatevi, ve lo ordina una donna*, "L'Unità", 20 marzo 1982.

Palieri Maria Serena, *Povero Ivan il Terribile: il Novecento non fa per te*, "L'Unità", 4 settembre 1980.

Paloscia Alberto, *Quegli scapestrati bohèmiens sono uguali ai giovani d'oggi*, "L'Unità", ed. Firenze, 22 novembre 1983.

Paloscia Fulvio, *Gregoretti e i dinosauri*, "La Repubblica", 23 gennaio 1994.

Papini Maurizio, *Marionette e paesaggio di luci su ritmi e danze di Stranvinski*, "Il Giornale", 22 luglio 1981.

Parlano il regista e lo scenografo, "La Repubblica", 21 luglio 1981.

Paséro Roberta, *Chiari, niente Ubu (almeno per adesso) Recita Gregoretti*, "Il Giornale Nuovo", 21 ottobre 1988.

Pasi Mario [M. P.], *Il soldato beve whiskey*, "Corriere della Sera", 22 luglio 1981.

Pasi Mario, *Cimarosa nell'orologio*, "Corriere della Sera", 2 marzo 1977.

Pasi Mario, *Figaro domatore nel circo di Gregoretti*, "Corriere della Sera", 30 novembre 1986.

Pasi Mario, *L'«Italiana» beffa il re del petrolio*, "Corriere della Sera", 26 febbraio 1979.

Pedullà Paolo, *Piccole grandi storie liriche*, "La Nazione", 28 maggio 1989.

Pensa Carlo Maria, *Una tragedia da ridere*, "Oggi", n. 7, 18 febbraio 1987.

Perona Piero, *Gregoretti gira con il cannocchiale*, "La Stampa", 2 dicembre 1977.

Philippe Claude-Jean, *Le plus belles escroqueries du monde*, "Telerama", 30 agosto 1964

Piancatelli Umberto, *Ugo sottotraccia*, "Il Piccolo", 28 giugno 1991.

Pickwick for Italians, "The Times", 19 febbraio 1969.

Pinzauti Leonardo, *I marchingegni di Gregoretti nel "Matrimonio" di Cimarosa*, "La Nazione", 10 gennaio 1997.

Pinzauti Leonardo, *Questo «Matrimonio» è proprio da ricordare*, "La Nazione", 21 giugno 1982.

Pinzauti Leonardo [L. Pin.], *Il matrimonio segreto dopo trentacinque anni*, "La Nazione", 9 gennaio 1977.

Piscitelli Salvatore, *Gli Inti-Illimani visti da Ugo Gregoretti*, "Radiocorriere", a. LIV, n. 19, 8-14 maggio 1977, pp. 44-45.

Pogliotti Mario, *Controfagotto*, "Radiocorriere", a. XXXVII, n. 17, 23-29 aprile 1961, pp. 12-13.

Pontiggia Federico, *Siffredi, Pci, felini e parrucche: è il magico mondo di Gregoretti*, "Il Fatto Quotidiano", 23 ottobre 2023.

Prosperi Giorgio, *Due donne, un uomo e il Crazy Jack*, "Il Tempo", 28 ottobre 1987.

Prosperi Giorgio, *Due personaggi incluso l'autore*, "Il Tempo", 24 ottobre 1980.

Prosperi Giorgio, *I romanzi rosa dei fratelli Delly*, "Il Tempo", 9 maggio 1984.

Pugliaro Giorgio, *Nella fiaba da 1001 notte*, "Stampa Sera", 28 maggio 1987.

Pulcini Franco, *Con «Il mondo della luna» Haydn ci invita a diffidare dell'astrologia*, "L'Unità", 6 maggio 1982.

Pulcini Franco, *Sogni e bisogni del signor Brougek*, "L'Unità", 25 aprile 1987.

Questo matrimonio s'ha da fare, "La Repubblica", 23 gennaio 1979.

Quinson René, *Godard, Chabrol, Gregoretti et Polanski réalisent un film a sketches sur l'escoquerie*, "Combat", 19 marzo 1963.

r. s., *Chiari dà forfait?*, "La Stampa", 20 ottobre 1988.

r. s., *Per gregoretti c'è sempre una strana coppia*, "Il Messaggero", 13 febbraio 1987.

Rai 3 reportage satirici di Gregoretti, "Avanti!", 27 giugno 1991.

Ravel Emilio, *Un amarcord a 33 giri*, "Radiocorriere", a. LVI, n. 23, 3-9 giugno 1979, pp. 51-54.

Restagno Enzo, *Haydn mediocre ma cucinato bene*, "Stampa Sera", 30 aprile 1982.

Restagno Enzo, *Nella Parigi di Puccini il vero protagonista si chiama Ugo Gregoretti*, "Stampa Sera", 18 gennaio 1984.

Rigotti Domenico, *Ancora una volta Travet*, "Avvenire", 20 novembre 1987.

Rizza Gabriele, *Gregoretti re per una volta*, "Paese Sera", 22 ottobre 1988.

Romanelli Ermanno, *L'Opera di Gregoretti 'Freud e Visconti siamo tutti figli vostri'*, "Il Centro", 24 gennaio 1994.

Romanelli Nicoletta, *Il soldato di Stravinsky è tornato, oggi è una marionetta d'autore*, "Corriere d'Informazione", 21 luglio 1981.

Rondi Gian Luigi, «Omicron»: *fantascienza e umorismo asserviti a una polemica troppo scoperta*, "Il Tempo", 4 settembre 1963.

Rossi Fiammetta, *Io Gregoretti e le gregorettate*, "Radiocorriere", a. LVII, n. 10, 1980, pp. 58-61.

Rossi Giuseppe, «Facciamo un'opera» *omaggio a Titta Ruffo*, "Paese Sera" 22 maggio 1977.

Rossini Giuseppe, *Il male antico del Risorgimento*, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 33, 17-23 agosto 1969, pp. 22-23.

Santini Piero, *Chiusa la «stagione lirica» con una grande Gasdia*, "La Nazione", ed Pistoia, 23 luglio 1983.

Sarà un Barbiere del tutto nuovo, "Il Gazzettino", ed. Rovigo, 26 novembre 1986.

Saracino Egidio, *Don Pasquale di Trastevere*, "Avvenire", 20 febbraio 1988.

Satta Gloria, *Ritorno al cinema per raccontare la lirica*, "Italia Oggi", 20 agosto 1989.

Savioli Aggeo, *La rivolta di Viviani*, "L'Unità", 9 aprile 1986.

- Savioli Aggeo, *Osborne diventa napoletano?*, “L’Unità”, 8 settembre 1983.
- Savioli Aggeo, *Può rivivere Gastone?*, “L’Unità”, 18 marzo 1983.
- Savioli Aggeo, *Quei fantasmi di Ionesco a Napoli*, “L’Unità”, 3 gennaio 1984.
- Savioli Aggeo, *Scarpetta sfida il Vate*, “L’Unità”, 10 settembre 1985.
- Savioli Aggeo, *Tutto Plauto in una notte*, “L’Unità”, 25 luglio 1985.
- Savioli Aggeo [ag. sa.], *Vietnam a misura d’uomo*, “L’Unità”, 13 febbraio 1976.
- Scap., *RT-2: ottimo*, “Avanti!”, 15 aprile 1962.
- Scaringi Carlo, *Una «rilettura» divertente*, “L’Avanti”, 21 novembre 1975.
- Scateni Stefania, *Gli italiani della porta accanto*, “L’Unità”, 27 giugno 1991.
- Scateni Stefania, *Ritratto del regista da giovane*, “L’Unità”, 6 giugno 1991
- Scenografia colorata e solare*, “Il Resto del Carlino”, 13 novembre 1997.
- Serenellini Mario, *E Rossini ringrazia*, “La Gazzetta del popolo”, 25 febbraio 1979.
- Serini Marialivia, *Gregoretti lo ha scelto per la sua vittoriana dignità*, “Radiocorriere”, a. XLV, n. 6, 4-10 febbraio 1968, pp. 20-21.
- Serra Umberto, *Facciam la commedia, non la guerra*, “Il Mattino”, 28 gennaio 1985.
- Serra Umberto, *Jonesco per ridere ma senza tradimenti*, “Il Mattino”, 2 gennaio 1984.
- Settimelli Leoncarlo, *I «mostri» di Nanni Loy*, “L’Unità”, 9 ottobre 1964.
- si. ro., *E c’è Gregoretti il provocatore*, “La Stampa”, 28 agosto 1992.
- Sibilla Giuseppe, *I «RAS» di Gregoretti in tv*, “TV Sorrisi e Canzoni”, n. 44, 15 maggio 1965, p. 34.
- Siciliano Enzo, *Il mandarino spione*, “Corriere della Sera”, 21 ottobre 1985.

Siciliano Enzo, *Tutto quel rosa firmato «Delly»*, “Corriere della Sera”, 9 maggio 1984.

Silva Carlo, *Aria nuova con Proietti*, “Il Giorno”, 27 gennaio 1974.

Silva Carlo, *Un barbone di cervello*, “Il Giorno”, 17 febbraio 1974.

Sleiter Rossella, *Un vietnam da non dimenticare*, “La Repubblica”, 30 aprile 1976,.

Soddu Ubaldo, *Di cinismo si ride*, “Il Messaggero”, 7 febbraio 1987.

Soddu Ubaldo, *Il sogno per battere il potere*, “Il Messaggero”, 5 settembre 1980.

Soddu Ubaldo, *L'uomo fatto a cubo*, “Il Messaggero”, 7 ottobre 1983.

Soddu Ubaldo, *La guerra, con ironia*, “Il Messaggero”, 27 gennaio 1985.

Soddu Ubaldo, *Puntiamo sui giovani*, “Il Messaggero”, 29 settembre 1983.

Soldati Mario, *Il vorticoso imbroglio della Invernizio*, “Il Mondo”, 18 dicembre 1975.

Solmi Angelo, *I nuovi angeli dell'Italia 1961*, “Oggi”, 15 febbraio 1962.

Stampa Carla, *Un maligno alla corte di Monaco*, “TV Sorrisi e Canzoni”, n. 19, 13 maggio 1962, p. 8.

Surchi Sergio, “RT” numero 2, “Il Popolo”, 15 aprile 1962.

Surchi Sergio, *La «Sicilia del Gattopardo»*, “La Nazione”, 16 novembre 1960

Tailleur Roger, *Le plus belles escroqueries du monde*, “France observateur”, 20 agosto 1964.

Tedeschi Rubens, *Don Pasquale in cornice*, “L'Unità”, 20 febbraio 1988.

Tedeschi Rubens, *E i grandi fiammiferi catturarono il soldato*, “L'Unità”, 22 luglio 1981.

Tedeschi Rubens, *L'allegro Rossini scivola sul petrolio*, “L'Unità”, 25 febbraio 1979.

Tedeschi Rubens, *Quel gallo è un gran maestro*, “L'Unità”, 29 maggio 1986.

- Tedeschi Rubens, *Tre storie in una stanza*, "L'Unità", 16 aprile 1985.
- Tedeschi, Rubens *Nel gioco delle coppie Prokofiev vince ancora*, "L'Unità", 22 giugno 1982.
- Terruzzi Rosa, *Walter: Da oggi mi sento un re*, "La Notte", 10 ottobre 1988.
- Tian Renzo, *Identificazione di un attore*, "Il Messaggero", 18 marzo 1983.
- Tian Renzo, *Il segreto in una ricetta*, "Il Messaggero", 21 ottobre 1985.
- Tornabuoni Lietta, *Persone*, "La Stampa", 5 giugno 1980.
- Tornabuoni Lietta, *Un maggio buffo e malinconico per l'autobiografia di Gregoretti*, "La Stampa", sabato 8 giugno 1991.
- Torselli Elisabetta, *Figaro si sdoppia in mezzo ai rivali*, "L'Unità", 19 gennaio 1994.
- Tozzi Lorenzo, *Ballo in maschera secondo tradizione*, "Il Tempo", 3 dicembre 1982.
- Trombetta Marlisa, *Come nasce un nuovo varietà*, "L'Unità", 14 luglio 1973.
- Tropeano Maurizio, *Bloccate Domenica In, o boicottiamo la Rai*, "La Stampa", 2 novembre 1992.
- Trovato Simonetta, *Gregoretti al «Biondo» tra attore e personaggio*, "Giornale di Sicilia" 13 febbraio 1998.
- Truzzi Silvia, *Ugo Gregoretti racconta: «La mia TV da fannullone raccomandato»*, "Il Fatto Quotidiano", 26 novembre 2011.
- Ugo Gregoretti con i sottotitoli «traduce» il teatro napoletano*, "Corriere della Sera", 31 agosto 1992.
- Ugo Gregoretti e la Philips*, "Radiocorriere", a. XLVI, n. 47, 23-29 novembre 1969, p. 47.
- Un premio internazionale al documentario «I figli [rectius: fratelli] del deserto»*, "Radiocorriere", a. XXXVII, n. 10, 6-12 marzo 1960, p. 19.
- «Un viaggio attraverso la città e i suoi problemi»*, "L'Unità", 22 maggio 1976.
- v.d., *Rossini con gioia*, "La Gazzetta del Popolo", 24 febbraio 1979.

Venè Gian Franco, *Il Gattopardo morde ancora in Sicilia*, "A.B.C.", 18 novembre 1960.

Viaggio nella commedia all'italiana, "Il Mattino", 4 gennaio 1980.

Vice, *Due trasmissioni di costume paesano*, "Momento Sera", 14 aprile 1961.

vice, *Ieri sul video*, "Gazzetta del Popolo", 24 febbraio 1961.

vice, *L'ingegnere che ama gli etruschi*, "La Stampa", 26 agosto 1969.

vice, *Spettacolo in fondo al mare*, "La Stampa", 24 giugno 1966.

vice, *Uno storico inglese parla dell'Italia*, "La Stampa", 19 agosto 1969.

Vietnam, scene del dopoguerra, "Panorama", 3 febbraio 1976, p. 42.

Villatico Dino, *Rossini e la geometria di un bel gioco comico*, "La Repubblica", 11 maggio 1992.

Vitali Isaia, *A Gregoretti e Bolchi il Premio Marconi TV*, "Il Paese", 3 luglio 1961.

Volli Ugo, *Se dorme la regia resta soltanto un po' di simpatia*, "La Repubblica", 17 novembre 1979.

Walter chiari operato stamane alle corde vocali, "La Notte", ed. Firenze, 7 ottobre 1988.

Zanelli Dario, *Gli «ultriani» rinunciano a invaderci*, "Il Resto del Carlino", 4 settembre 1963.

Zanovello Silvana, *Gregoretti promette: sorprese non scandali*, "Il Secolo XIX", 19 aprile 1987.

Zucconi Giovanna, *La leggenda di Jodosan meraviglioso*, "Paese Sera", 22 ottobre 1985.

Zurletti Michelangelo, *L'opera salvata dai ragazzini*, "La Repubblica", 22 maggio 1977.

Zurletti Michelangelo, *Nel palco c'è Rosina, sulla scena Figaro*, "La Repubblica", ottobre 1983.

Zurletti Michelangelo, *Quella visita indiscreta agli "Orazi" di Cimarosa*, "La Repubblica", 25 ottobre 1986.

Zurletti Michelangelo, *Tra smorfie e sorrisi dentro l'orologio rococò*, “La Repubblica”, 13 gennaio 1977.

Zurletti Michelangelo, *Tre piccole storie in una sola stanza*, “La Repubblica”, 16 aprile 1985.

Zurletti Michelangelo, *Vola la fantasia tra rane, orchidee e principi azzurri*, “La Repubblica”, 19 gennaio 1997.

Sitografia (ultima cons. 30 ottobre 2023)

- **Articoli**

Cardinaletti Michelangelo, *Ricordo di Ugo Gregoretti*, “Drammaturgia”, 21 luglio 2019, rivista web, reperibile al link

<<https://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=7524>>

Donnarumma Pasquale, *L'altra storia di Ugo Gregoretti*, “TerraNullius”, 27 gennaio 2015, reperibile al link

<<http://www.terranullius.it/terranullius/narrazioni/48-recensioni-e-interviste/interviste/667-l-altra-storia-di-ugo-gregoretti-pasquale-donnarumma>>

Fantasia Giuseppe, «Buoni a Nulla», *il nuovo film di Gianni Di Gregorio presentato al Festival del Cinema di Roma*, “Huffington Post”, edizione web, 20 dicembre 2014, reperibile al link

<https://www.huffingtonpost.it/cultura/2014/12/20/news/buoni_a_nulla_il_nuovo_film_di_gianni_di_gregorio_presentato_al_festival_del_cinema_d_i_roma-7092293/>

Grasso Aldo, *Gregoretti e l'aneddoto su Santa Chiara, protettrice della tv*, “Corriere della Sera”, edizione web, 9 luglio 2019, reperibile al link

<https://www.corriere.it/19_luglio_09/gregoretti-l-aneddoto-santa-chiara-protettrice-tv-b36ff994-a266-11e9-b043-a64edc12ba66.shtml>

Lanzi Tomasi Gioacchino, *Le avventure del Gattopardo*, “Il Sole 24 Ore online”, 8 luglio 2011, reperibile al link

<http://www.ilsole24ore.com/art/commenti-e-idee/2011-07-08/avventure-gattopardo-063858_PRN.shtml>

Lombardo Alessandro Paolo, *Parla Ugo Gregoretti. Il profeta del design in tv*, “Artribune”, 1 giugno 2015, rivista web, reperibile al link

<<https://www.artribune.com/arti-performative/cinema/2015/06/intervista-ugo-gregoretti-autore-regista-presentatore-radio-televisione/>>

Nicotra Giancarlo, Gregoretti Ugo, *Sabato sera dalle nove alle dieci*, varietà musicale RAI, 1974, reperibile al link

<<https://www.raiplay.it/programmi/sabatoseradallenovealledieci>>

Pancera Enzo, *Una «Scossa» alla memoria d'Italia*, “L’Arena”, edizione web, 2 settembre 2011, reperibile al link

<<https://www.larena.it/argomenti/una-scossa-alla-memoria-dell-italia-1.2806387>>

Pellegrini Luca, *I grandi vecchi raccontano il terremoto*, “Avvenire”, edizione web, 17 agosto 2011, reperibile al link

<https://www.avvenire.it/agora/pagine/cinema-venezia-terremoto_201108170835035700000>

Russo Roberto, *Gregoretti: «Io, il tubo e la pizza» Nuovo film dedicato anche a Napoli*, “Corriere del Mezzogiorno”, edizione web, 28 ottobre 2016, reperibile al link

<https://napoli.corriere.it/notizie/cronaca/16_ottobre_28/gregoretti-io-tubo-pizza-mio-nuovo-film-sara-dedicato-anche-napoli-31fe1e14-9cfa-11e6-9c4d-338caacb76ca.shtml?refresh_ce>

Ugo Gregoretti, *a quasi 84 anni non mi fermo e torno dietro la cinepresa*, “La Repubblica”, edizione web, 9 aprile 2014, reperibile al link

<https://www.repubblica.it/spettacoli/cinema/2014/04/09/news/ugo_gregoretti_a_84_anni_non_mi_fermo-83154460>

- **Video**

Biagi Enzo, *R.T. Rotocalco Televisivo*, rubrica settimanale RAI, seconda puntata, reperibile al link

<<https://www.raiplay.it/video/2020/06/RT---Rotocalco-Televisivo---Puntata-del-14041962-5eef6569-a6c5-43fd-a9bb-745c6fb8c72f.html>>

Finale aperto. Il cinema di Ugo Gregoretti, incontro organizzato CSC, reperibile al link

<https://www.youtube.com/watch?v=4I_n3BLyLjk&t=2247s>

Gregoretti Ugo, *Controfagotto. Sguardi sul costume*, rubrica quindicinale RAI, 1961, reperibile al link

<<https://www.raiplay.it/video/2018/01/Controfagotto-Puntata-1-1b9a0d7b-b66f-40f0-8ee1-0c90ce490940.html>>

Gregoretti Ugo, *La Sicilia del Gattopardo*, Documentario RAI, 1960, reperibile al link

<<https://www.raiplay.it/video/2018/07/La-Sicilia-del-Gattopardo-7293b59d-6bc9-4350-b553-bb4f8d6312e7.html>>

Gregoretti Ugo, Lezione di cinema tenuta al Bari Film Fest, 2014, reperibile al link

<<https://www.youtube.com/watch?v=PAwhj-oXTt8&t=2413s>>

Gregoretti Ugo, Lizzani Carlo, Maselli Citto, Russo Nino, Incontro sul film collettivo *Scossa*, condotto da Roberto Faenza con la partecipazione di Giorgio Arlorio, Anac, “Percorsi di cinema”, reperibile al link

<<https://www.youtube.com/watch?v=hTW1MWl9Vqo&t=1349s>>

Gregoretti Ugo, *Ugo Gregoretti racconta Omicron*, “Percorsi di cinema”, Anac, 2006, reperibile al link

<<https://www.youtube.com/watch?v=CgMrLEDnFNc&t=2790s>>

Gregoretti Ugo, intervista sul documentario *Scossa* a cura dell’Istituto Nazionale di Geofisica e Vulcanologia (INGV) reperibile al link

<<https://www.youtube.com/watch?v=n-NW1kJ0DFM&t=35s>>

Gregoretti Ugo, partecipazione alla trasmissione *La valigia dei sogni*, reperibile al link

<<https://www.la7.it/la-valigia-dei-sogni/video/gregoretti-un-povero-ricco-03-11-2007-90161>>

Gregoretti Ugo, *Caro Petrolini*, spettacolo teatrale trasmesso nell’agosto 1985 su Raitre, reperibile al link

<<https://www.youtube.com/watch?v=Dei1lOhcSG0>>

- ***Altri siti consultati***

Archivio Audiovisivo Movimento Operaio e Democratico (AAMOD)

<<https://www.aamod.it>>

Centre National du Cinéma

<<https://www.cnc.fr>>

Italia Taglia

<<https://www.italiataglia.it>>

Cronologia delle opere

TELEVISIONE

1955 - <i>Semaforo</i> - <i>L'Europa a Napoli</i>	- <i>Viaggio in Africa occidentale</i> - <i>La Sicilia del Gattopardo</i> - <i>Natale nel mondo</i>
1956 - <i>I nordici del golfo</i> (con Carlo Mazzaella) - <i>Piazza San Marco</i>	1961 - <i>Controfagotto. Sguardi sul costume</i> - <i>Testimoni oculari. Anna Maria Mancuso</i>
1957 - <i>Il lago malato</i> - <i>Argini contro la paura</i> - <i>Dall'Adige al Garda</i>	1962 - <i>La raccomandazione da R.T. Rotocalco Televisivo</i> - <i>Libro bianco n.18 - Un giorno nel Principato di Monaco</i>
1958 - <i>La Settimana Santa</i> - <i>XXIV maggio 1915</i> - <i>Italiani in Brasile</i> - <i>Un campanile alla volta</i> (Castellammare di Stabia) - <i>La litoranea di Ulisse</i> - <i>Buon Natale ovunque tu sia</i>	1964 - <i>Le mele il codice</i> - <i>Il pensionato Vestuto</i> - <i>La disfida di Roma</i> - <i>Anteprima di "Omicron" a La Sgurgola</i>
1959 - <i>Come pagano le tasse gli italiani</i> (con Antonio Spinosa) - <i>La legge della strada</i> (con Aldo Salvo) - <i>Quanno nasce 'o ninno a Bettaleme</i>	1966 - <i>I R.A.S. – Soggetti dalle "Ridotte Attitudini Sociali"</i> - <i>Cantagiringiro – Curiosità del Cantagiro raccolte da Ugo Gregoretti</i>
1960 - <i>Caccia al quadro</i> 1. <i>Il mestiere dell'antiquario</i> 2. <i>La fabbrica delle occasioni</i> - <i>Trentadue da difendere</i> - <i>Donne in cammino</i> (con Luciana Giambuzzi)	1967 - <i>Ci vediamo stasera da.... Ugo Gregoretti</i>
	1968 - <i>Il circolo Pickwick</i>
	1969 - <i>Il tenore</i>

- Incontri 1969

1. Denis Mack Smith
2. Carlo Maurilio Lerici
3. Benjamin Spock
4. Roberto Rossellini

1974

- *Sabato sera dalle nove alle dieci*
(regia G. Nicotra)
- *Le tigri di Mompracem*

1975

- *Il cappello di paglia di Firenze*
- *Romanzo popolare italiano*
 1. *L'assedio di Firenze*
 2. *I misteri di Napoli*
 3. *I ladri dell'onore*
 4. *Gli ammonitori*
 5. *La freccia nel fianco*

1976

- *L'italiana in Algeri*

1977

- *Le uova fatali*
- *La casta fanciulla di Cheapside*
- *Tre ore dopo le nozze*
- *Vientos del pueblo. Nel Sannio e nel Matese con gli Inti-Illimani*

1978

- *Commedia cinematografica italiana* (1ª serie)

1979

- *Ma che cos'è questo amore?*
- *Fonografo italiano* (regia S. Ferri)

1980

- *Commedia cinematografica italiana* (2ª serie)
- *Buonasera con... Ugo Gregoretti*

1981

- *Straparole*

1982

- *Viaggio a Goldonia*
- *Ugo Gregoretti, in nome e per conto, domanda*
- *Carnevale di Venezia*

1983

- *La recita scolastica del Conte di Carmagnola*
- *Dolce Roma*
- *Tam Tam. Natale Napoletano*

1984

- *Inside Naples*

1985

- *Lingotto Story*

1987

- *Stiffelius*

1988

- *La casbah dei santi*

1991

- *Sottotraccia* (fino al 1994)

1992

- *Domenica in* (edizione 1992-1993)
- *Canal Grande*
- *L'ultimo scugnizzo*

1996

- *Il conto Montecristo*

2001

- *Lezioni di design*

CINEMA

1962

- *I nuovi angeli*

1963

- *Ro.Go.Pa.G.*, episodio *Il pollo
ruspante*
- *Omicron*

1964

- *Le più belle truffe del mondo*
- *Le belle famiglie*

1968

- *Cinque anni dopo*

1969

- *Apollon: una fabbrica occupata*

1970

- *Contratto*

1971

- *Tribuna padronale*
- *Antifascisti a Roma*

1972

- *Il bagno*
- *Morte sul lavoro*

1976

- *Vietnam, scene del dopoguerra*
- *Dentro Roma*

1980

- *Comunisti quotidiani*

1984

- *L'addio a Enrico Berlinguer*

1989

- *Maggio musicale*

2011

- *Scossa*, episodio *Lungo le rive
della morte*

2023

- *Io, il tubo e le pizze* (postumo)

OPERA LIRICA

1977

- *Il matrimonio segreto* (Firenze,
Teatro Comunale)
- *Il piccolo spazzacamino* (Pisa,
Teatro Verdi)

1979

- *L'italiana in Algeri* (Torino,
Teatro Regio)

1980

- *Il mondo della luna* (Benevento,
La Salle)

1981

- *Histoire du soldat* (Milano, Piccola
Scala)

1982

- *Matrimonio al convento* (Firenze,
Teatro Comunale)

- *Il ballo in maschera* (Napoli, Real Teatro San Carlo)
- *Il mondo della luna* (Torino, Teatro Regio)

1983

- *L'elisir d'amore* (Pistoia, Fortezza Medicea)
- *La sonnambula* (Pistoia, Fortezza Medicea)
- *Bohème* (Firenze, Teatro Comunale)
- *Il barbiere Siviglia* di G. Rossini (Spoleto, Teatro Caio Melisso)

1984

- *L'elisir d'amore* (Spoleto, Teatro Nuovo)
- *Bohème* (Torino, Teatro Regio)

1985

- *Tre storie in una stanza* (Venezia, Teatro Malibran)
 1. *La bella Galatea*
 2. *Le portrait de Manon*
 3. *Il segreto di Susanna*
- *Re orso* (Torino, Teatro Gianduja)

1986

- *L'elisir d'amore* (Pisa, Teatro Tenda)
- *Prove di un'opera seria* (Pisa, Teatro Tenda)
- *Il barbiere di Siviglia* di G. Rossini (Rovigo, Teatro Comunale)

- *Il gallo d'oro* (Torino, Teatro Regio)

1987

- *Matrimonio / Viaggio sig. Brouček* (Genova, Teatro Comunale)
- *Pepito* (Montepulciano, Palazzo Ricci)

1988

- *Convenienze e inconvenienze teatrali* (Venezia, La Fenice)
- *Don Pasquale* (Torino, Teatro Regio; Ginevra, Grand Théâtre)
- *Histoire du soldat* (Milano, Teatro alla Scala)

1992

- *Adina, ovvero Il Califfo di Baghdad* (Roma, Teatro Valle)

1994

- *Il barbiere Siviglia* di G. Paisiello (Firenze, Teatro Verdi)
- *Pensa alla patria!* (Pesaro, Teatro sperimentale)

1997

- *Una favola per caso* (Rovigo, Teatro Sociale)
- *Amico Fritz* (Ascoli Piceno, Teatro Ventidio Basso)

TEATRO DI PROSA

1979

- *Il bugiardo*
- *Dai... proviamo!*

1980

- *Ivan il terribile*

1981

- *La battaglia di Benevento*

1982

- *Cavalieri senza patria*
- *Il matrimonio di Figaro*

1983

- *Caro Petrolini*
- *Pomeriggio di festa*
- *Ologame*

1984

- *Per il resto tutto bene*
- *La cantatrice calva / Le sedie*
- *Rosa Delly*
- *Il Mandarinino meraviglioso*

1985

- *Delirio a due / Pick-nick in campagna*
- *Comoedia*
- *I figli di Iorio*

1986

- *L'ultimo scugnizzo*
- *L'aria del sorbetto*
- *Un re allo specchio*

1987

- *Le miserie 'd Monsù Travet*
- *Crazy Jack*
- *Il critico*

1988

- *Re Ubu*
- *Sentimental*

1991

- *Io speriamo che me la cavo*

1998

- *Purgatorio '98*

1999

- *Anche Firpo è teatro?*

CAROSELLI

1962

- *Le zanzare ovvero degli scocciatori* (Schering)

1969

- *Il Banditore* (Valda)
- *Tanti amici più uno* (Philips)
- *Il primo figlio* (Burgo Scott)

1970

- *Inchieste* (Burgo Scott)
- *Un amico di nome eccetera* (Gazzoni)
- *Cioccolatini Bonheur* (Perugina)

1971

- *Gelato Boomerang* (Algida)

1974-1975

- *I canti dei lavoratori* (Coop)

INTERPRETAZIONI TRA CINEMA E TV

1969

- *Amore mio aiutami*, A. Sordi

1970

- *La fine del gioco*, G. Amelio

1974

- *C'eravamo tanto amati*, E. Scola

1975

- *Il comune senso del pudore*, A. Sordi

1978

- *I racconti di fantascienza*, A. Blasetti

1980

- *La terrazza*, E. Scola

1983

- *Un povero ricco*, P. Festa
Campanile

1984

- *Pirata! Cult Movie*, P. Ricagno
- *Fatto su misura*, F. Laudadio

1988

- *Domani accadrà*, D. Luchetti

2014

- *Buoni a nulla*, G. Di Gregorio

2016

- *In parte*, C. Barbalucca

Ringraziamenti

Desidero esprimere la mia profonda gratitudine a tutti coloro che hanno accompagnato la genesi di questo intenso lavoro di ricerca. Innanzitutto, desidero ringraziare i miei tutor, i professori Giovanni Capecchi e Walter Zidarič, per aver accettato di seguire il mio progetto con entusiasmo e per avermi offerto l'opportunità di stipulare un accordo di cotutela con l'Università di Nantes, ampliando il campo dell'indagine anche in territorio francese. La loro costante disponibilità mi ha consentito di mantenere sempre il focus del mio percorso universitario: sono riconoscente per il loro sostegno continuo e l'interesse dimostrato.

Un sentito ringraziamento va anche ai familiari di Ugo Gregoretti e al Centro Studi di Pontelandolfo, per aver creato le condizioni ideali per l'espletamento delle mie ricerche. In particolare, desidero esprimere la mia riconoscenza a Fausta Capece Minutolo, Orsetta e Lucio Gregoretti, Marco Marrapese e a Mariavittoria Albinì.

Un ringraziamento speciale è dedicato a Irene, la mia dolce e premurosa compagna di viaggio. Nonostante le mie rinunce e il cospicuo tempo sottrattole, mi ha sempre offerto la sua fiducia, il suo incoraggiamento, il suo aiuto. A Lei si deve il lungo lavoro di sbobinamento delle interviste presentate nell'Appendice 2. Spero ora di poter ripagare la sua infinita pazienza.

Sono felice di ringraziare i miei genitori per il sostegno economico che mi ha permesso di arrivare al termine di questo percorso intrapreso senza l'ausilio di una borsa di studio. Il loro contributo e la loro fiducia sono stati essenziali per il raggiungimento di questo traguardo. Sono grato anche ai miei fratelli Raffaello e Giorgia per il loro esempio e per essere stati una presenza costante in tutti questi anni di studio.

Sono grato a Fabio Melelli, per essere stato il primo lettore di queste pagine, per i suoi preziosi consigli e suggerimenti che hanno contribuito significativamente al miglioramento del lavoro, così come al collega Francesco D'Asero, per i momenti di condivisione durante i vari convegni affrontati insieme e per la rara disponibilità con cui mi ha aiutato a condurre le ricerche presso l'Archivio Centrale dello Stato.

Last, but not least, voglio dire grazie anche a tutti gli amici di sempre: Francesco Urbinati, Dario Bottacioli, Lorenzo Calafiore, Filippo Figorilli, Alessandro Gatti e i ragazzi della Goliardia, per essere stati complici meravigliosi di questo lungo e stimolante percorso universitario.