

Attori dal sottosuolo: da Paolo Poli a Carmelo Bene, ovvero il trionfo della recitazione

Roberto Trovato

Dopo un *Ulisse* nel '60 con Gianfranco De Angelis che mi spiegò varie cose, mi dissi *Cambio vita* e mi spostai a Genova, presi una stupenda villa a Nervi, sopra Sant'Ilario, che dominava tutto, da Sestri Ponente fino a Portofino, con terrazzo stupendo, a picco. Lì veniva Giancarlo Bignardi¹, un'altra persona straordinaria, a tingere i costumi per la mia ripresa del *Caligola* programmata al Politeama, lui li tingeva a mano... E poi andavo a provare alla Borsa d'Arlecchino, in via xx Settembre, al Caffè [...]. La Borsa era già stata avviata, era un fenomeno degli anni '50, con Paolo Poli ragazzino, ecco... giovanissimo, issimo lui... e venivano fuori di lì le cose più importanti direi d'Italia allora, passate sotto silenzio, perché era un posto un po' relegato, o forse circoscritto, a Genova, e anche per il carattere di Dado².

Risponde così Carmelo Bene (1937-2002) a Franco Quadri in un'intervista rilasciata il 3 giugno 2000. La fase genovese della parabola biografica e artistica di Bene risale a trentanove anni prima. Sono tre gli spettacoli che l'attore allora ventitreenne presenta in tre diversi teatri del capoluogo ligure: *Caligola* al Politeama Genovese, *Lo strano caso del dottor Jekyll e del signor Hyde* alla Borsa d'Arlecchino e tre atti unici (*La confessione*, *Prigionieri del cinque* e *Un personaggio in lite con l'autore*) di Marcello Barlocco (1910-1969) al Duse. Al Teatro Duse Carmelo Bene debutta con *Jekyll* il 30 maggio del '61, mentre i tre atti unici vanno in scena successivamente, per la precisione il 13 giugno 1961³. In un romanzo scritto qualche anno fa da Tonino Conte, *L'amato Bene*, la finzione narrativa e il ritmo particolarissimo impresso al racconto inducono l'autore a invertire l'ordine di realizzazione degli

1. Scenografo e costumista nato a Genova nel 1938 e morto a Parma nel 1978.

2. *Un re elisabettiano tra Rossini e Nietzsche: quasi un autoritratto di Carmelo Bene secondo Carmelo Bene*, in *Il teatro di Trionfo*, a cura di F. Quadri, Ubulibri, Milano 2002, p. 219.

3. Le più note bibliografie degli spettacoli beniani, non ultima quella contenuta in *Opere*, la raccolta dei testi di Bene pubblicata da Bompiani, datano l'edizione beniana degli atti unici dello scrittore genovese Barlocco al mese precedente.

ultimi due allestimenti, raccontando i fatti relativi ai tre atti unici come precedenti quelli riguardanti la realizzazione del *Jekyll* in programma alla Borsa d'Arlecchino⁴. In realtà, dalla consultazione dei quotidiani dell'epoca, emerge chiaramente come lo spettacolo in programma alla Borsa costituisca la tappa intermedia e non già conclusiva del percorso genovese di Carmelo Bene.

E sull'importanza di questa particolarissima tappa è opportuno soffermarci per qualche istante, facendo una prima considerazione. Lo spettacolo allestito alla Borsa d'Arlecchino presenta una struttura aperta. Diventato copione, il testo di Robert Stevenson subisce tagli e l'inserimento di brani di Sade⁵. La trasposizione della narrazione di Stevenson dalla pagina scritta al palcoscenico si rivela dunque qualcosa di più di un semplice adattamento teatrale. Troviamo già traccia di quel gusto per la contaminazione, per il *collage* nell'ambito del codice drammaturgico che tanto inciderà sulla forza espressiva del linguaggio della scena di Bene. Nella recensione al *Jekyll* pubblicata su "Il Lavoro Nuovo" del 31 maggio 1961 si legge:

Delle pagine del libro, Carmelo Bene ha operato una specie di sintesi, condensando e ridimensionando i momenti e le figure principali della storia nella penombra di pochi metri di palcoscenico secondo formule ora di sapore espressionistico ora, soprattutto, di Grand-Guignol⁶.

materiali

116

Appare davvero molto interessante questo stralcio di recensione. Non è senza significato che il critico del quotidiano genovese metta in relazione il libro di Stevenson con la scena, la letteratura con il teatro. È infatti il linguaggio della scena a essere esaltato e consolidato nell'arte di Bene. È la concezione del testo teatrale come perno dello spettacolo a essere messa in crisi dalle scelte espressive del Carmelo Bene artista sia negli anni della Borsa d'Arlecchino sia in quelli successivi. Poiché, se è vero che in teatro la parola ha un peso, è incontestabile che in qualunque spettacolo teatrale accanto al copione esistano codici altrettanto importanti: la recitazione (l'elemento, a mio avviso, determinante), la scenografia, l'illuminazione, le musiche di scena. È pertanto un errore attribuire alla recitazione, alla scenografia, all'illuminazione e alle musiche di scena un senso solo in funzione del copione,

4. Su questo teatro che ha una storia mossa ed articolata, si vedano C. Viazzi, *Speciale. La Borsa di Arlecchino: avanguardia e indifferenza*, in "Corriere Mercantile", 17 aprile 1971; P. Minetti, *Memoria della Borsa d'Arlecchino seguita da lettere alla stessa*, Libreria Sileno Editrice, Genova 1986; M. P. Comolli Viazzi, *Alle origini dell'Off Genova: la Borsa di Arlecchino*, in "Genova se ci sei", gennaio 1993, pp. 12-5; E. Baiardo, *L'identità nascosta, Genova nella cultura del secondo Novecento*, Erga, Genova 1999, pp. 117-21 e 137-9; C. Bertieri, *La Stalingrado dei teatri*, in AA.VV., 1945/2000. *La cultura in Liguria. Prima parte: 1945/1960*, Fondazione Cassa di Risparmio di Genova e Imperia e Fondazione Mario Novaro, Genova 2001, pp. 141-7; M. Mancioti, *Tre stagioni di una piccola rivoluzione*, in Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, cit., pp. 47-61 e R. Trovato, *Il teatro in Liguria nel Novecento: autori, registi, scenografi e attori*, in F. De Nicola, R. Trovato, *Parole e scene di un secolo in Liguria*, Dell'Orso, Alessandria 2002, pp. 157-8.

5. «Solo qualche taglio dall'originale, inserti da *Gli infortuni della virtù* del cosiddetto Divin Marchese» (T. Conte, *L'amato Bene*, Einaudi, Torino 2002, p. 44).

6. Vice, *Il dr. Jekyll e mr. Hyde*, in "Il Lavoro Nuovo", 31 maggio 1961.

unicamente se sono al servizio del testo. Anche perché in scena l'unico testo esistente è quello spettacolare, che scaturisce per l'appunto dall'interazione e dall'integrazione di tutti gli elementi appena elencati. Che vi siano teatranti i quali nel calcare la scena ignorino una simile evidenza, rinunciando a sfruttare tutte le potenzialità offerte dal palcoscenico per puntare sulla sola parola, non vuol dire che il teatro inteso come esperienza totale, come linguaggio della scena articolato in tanti tasselli composti in un unitario (ma variegato) mosaico debba essere rifiutato. Non è detto che l'idea di teatro oggi trionfante sia un fenomeno onnivoro, che accanto alla regola non spunti l'eccezione.

E nel nostro caso l'eccezione è costituita proprio dal *Jekyll* che debutta alla Borsa d'Arlecchino nel maggio del '61. Ma torniamo alla recensione su "Il Lavoro Nuovo". Dopo aver osservato che il copione è una sola delle componenti dello spettacolo («i momenti e le figure principali della storia» vengono condensati e ridimensionati «nella penombra di pochi metri di palcoscenico»), l'autore dell'articolo individua due cifre del linguaggio della scena di Bene: l'espressionismo e il Grand-Guignol. Se ci trovassimo di fronte all'opinione di un singolo cronista, potremmo considerare una simile valutazione un'impressione personale dettata dalla cultura del recensore e da echi e suggestioni della sua memoria⁷. Quando però un singolo parere trova conferma nelle valutazioni di altri, il quadro comincia a farsi particolarmente interessante. Risulta infatti di grande stimolo leggere quanto pubblicato dal "Corriere Mercantile" circa quindici giorni dopo i tre atti unici di Barlocco presentati al Duse nell'allestimento beniano:

Carmelo Bene che ha anche interpretato alcune parti insieme con Silvana Ottonello, Andrea Municchi e Nino Casale, ha puntato su una regia rinchiusa saldamente nelle regole del teatro espressionista⁸.

Eccoci dunque un'altra volta davanti a un riferimento all'espressionismo. Rimando che una decina di giorni prima aveva effettuato anche il critico Giannino Galloni (1914-1977) su "l'Unità", esprimendo il proprio giudizio sul *Jekyll* realizzato alla Borsa. Bene, scrive Galloni, «ha lavorato originalmente nel taglio delle scene, nella recitazione affatto irrealista, nel clima, insomma, d'un espressionismo assai composto, ma indubbiamente efficace»⁹. E nel nostro caso tre coincidenze fanno più di un indizio, costituiscono una prova: nel Bene degli anni della Borsa l'espressionismo si configura come uno dei moduli compositivi più vistosi, più presenti.

L'attenzione al linguaggio della scena, considerato nel suo insieme e situato in una posizione di non asservimento rispetto alla parola dell'autore, rappresenta uno

7. Parlando dei *Tre atti unici*, lo stesso critico – firmandosi nuovamente come Vice – osserva: «Carmelo Bene ha puntato anche questa volta sulla suggestione di un palcoscenico in penombra e su richiami espressionistici e grandguignoleschi» (Vice, *Tre atti unici di Marcello Barlocco*, in "Il Lavoro Nuovo", 14 giugno 1961).

8. Vice, *Atti unici di Barlocco*, in "Corriere Mercantile", 14 giugno 1961.

9. G. G. [Giannino Galloni], *A Genova muore anche il teatro*, in "l'Unità", 3 giugno 1961.

dei punti fermi della concezione teatrale di Trionfo (1921-1989). Così come il gusto per il grottesco. Su questo aspetto dello stile beniano Brunello ha scritto: «Il contrassegno stilistico del Bene *preamplificato* è [...] il grottesco. Negli spettacoli degli anni Sessanta e Settanta fortissima è la spinta verso la deformazione caricaturale. Fin dalle prime prove fornite tra la fine degli anni Cinquanta e il principio del decennio successivo Bene manifesta una decisa propensione per un'espressività stilizzata e farsesca»¹⁰. E considerazioni simili possono essere fatte a proposito dello stile del Trionfo regista. Spiazzare, sorprendere, stupire lo spettatore per fargli avvertire l'insensatezza del presente, le innumerevoli contraddizioni della società e della storia: era infatti questa la formula su cui poggiava il teatro di Trionfo. Non c'era nulla di gratuito in quello stile beffardo e derisorio, concepito da una mente coltissima e aliena dal gusto dello scandalo per lo scandalo. Dalle impressioni del mondo che lo circondava, ma anche dalla memoria, dalla sua esperienza di ebreo costretto dalla guerra a lasciare la Liguria per la Svizzera, Trionfo prelevava, rielaborava e fondeva insieme all'interno dei propri spettacoli le forme più diverse: la musica classica e quella popolare, la purezza letteraria e la scanzonata esteriorità della rivista. Il risultato? Un impasto espressivo eterogeneo e bizzarro, provocatorio e bruciante, anche perché tenuto insieme da una malinconia di fondo sottile e incancellabile. Il grottesco di Trionfo, il burlesco è infatti la reazione artistica a quella che il regista considera come una sorda e malata realtà di fatto: la stupidità. «Questa società è tragica e buffa, ridicola soprattutto, idiota – spiega Trionfo in uno dei tanti autocommenti raccolti nel volume *Il teatro di Trionfo* –, da duemila anni continua a vivere secondo regole assurde, secondo una morale che non sta in cielo né in terra, che se fosse applicata alla lettera provocherebbe il caos più completo. Ora tutto questo è terribile, ma è anche da spanciarsi dal ridere». Che fare allora? L'unico modo di intervenire sulla realtà per migliorarla è quello di rappresentare il mondo che ci circonda in tutta la sua ridicola tragicità, portando «le cose fino in fondo [...] in modo che – conclude Trionfo – sia la società stessa a distruggersi»¹¹.

Della recitazione di Paolo Poli negli anni della Borsa d'Arlecchino è proprio il grottesco la cifra che i critici con maggiore chiarezza individuano. Sull'«Avanti!» dell'ottobre 1959, al termine di una recita milanese della Compagnia della Borsa d'Arlecchino si legge: «Il potente grottesco di Beckett era spesso bastonato e oscurato da una recitazione troppo tenuta su corde tradizionali (forse soltanto il Poli è stato sempre all'altezza del suo personaggio)»¹². Quello di Poli tuttavia non è un grottesco dell'eccesso. Giannino Galloni individuò nel Poli dicitore di versi e cantante «un raffinato piacere parodistico controllatissimo»¹³. La parodia e il grottesco di Poli non hanno lo stesso mordente dello stile beniano. È proprio l'espres-

10. Y. Brunello, *Carmelo Bene tra espressione e contemplazione. Appunti su un teatro della presenza e della crisi*, in «L'Asino di B.», VI, 7, novembre 2002, p. 68.

11. A. Trionfo, *Titus Andronicus come processo al sistema*, intervista al regista a cura di E. Capriolo, in Quadri (a cura di), *Il teatro di Trionfo*, cit., pp. 79-80.

12. V. R., *Applausi dei milanesi alla "Borsa d'Arlecchino"*, in «Avanti!», 17 ottobre 1959.

13. G. G., *Due atti unici di G. Feydeau*, in «l'Unità», 18 aprile 1959.

sionismo il tratto discriminante tra il linguaggio della scena di Bene e quello di Poli. Tra il grottesco presente nella recitazione di Bene, in cui i critici ravvisano una matrice espressionista e grandguignolesca (che implica cioè una declamazione violenta, convulsa, un gusto per l'eccesso, per un timbro generale di tensione espressiva, di esasperazione) e il grottesco di Poli – molto più raffinato ed elegante, tanto che Tullio Kezich arriverà a definire l'attore al termine di una recita milanese della Compagnia della Borsa un uomo «che ha i numeri per diventare un fantasista importante. Canta con naturalezza in tutti i registri, è spiritoso, ha il tratto inequivocabile dell'attore di classe. Pensate a un Durano per intellettuali, con un'aggiunta di lezio fra infantile e ambiguo»¹⁴ – le differenze ci sono. Non va infatti sottovalutato l'accento posto dai critici sul versante espressionista della recitazione di Bene. Esso implica l'esibizione di una soggettività sofferente, di un io scisso e lacerato. Per Carmelo Bene, riprendendo la dichiarazione di Trionfo, il portare «le cose fino in fondo» significa soprattutto rivoltarle contro il teatro e perciò anche contro se stesso in quanto attore e perciò complice di un mondo, di un'epoca e di una società infetta nei suoi valori e nel suo significato.

Come si è visto nella mia rapida operazione di confronto stilistico ed estetico tra due poetiche d'attore, vicine ma non coincidenti, e la visione della vita e dell'esistenza di un regista “contro” come Trionfo, è soprattutto per il suo essere stata Genova il luogo del teatro degli attori – e non dello spettacolo degli interpreti asserviti a un regista garante della lettera dell'autore – che l'esperienza della Borsa d'Arlecchino (e di straordinari artisti come Paolo Poli e Carmelo Bene) si ritaglia all'interno della storia del teatro del capoluogo ligure uno spazio in cui i sigilli dell'unicità e – malauguratamente – dell'irripetibilità risaltano in tutta evidenza. Vico Faggi, in una testimonianza preparata proprio per l'occasione di questo contributo, ribadisce l'eccezionalità dell'avventura estetica vissuta dal locale del Palazzo della Borsa:

Arrivai a Genova il primo dicembre 1958. La giornata era bellissima, luminosa, ben contrastante con le nebbie che avevo lasciato ad Orzinovi, il paesotto agricolo situato tra Brescia e Milano. Eravamo in quattro: con mia moglie e i miei bambini. La sera, leggendo il quotidiano locale, scoprimmo che in un teatro, chiamato la Borsa di Arlecchino, davano, proprio quella sera, una commedia di Ionesco, *Vittime del dovere*. Chiamammo un taxi, mia moglie ed io, e ci precipitammo a teatro. Sorpresa: il teatro era piccolo, e ancor più piccolo il palcoscenico. In platea, sedie e tavolini per il pubblico, ma il pubblico non c'era. O almeno c'eravamo solo noi due. Poi si affacciò un signore anziano che, come credemmo, era un giornalista.

Pensammo che lo spettacolo sarebbe stato rimandato, ma ci sbagliavamo. Il regista, Aldo Trionfo, diede il via alla commedia, che venne recitata in maniera impeccabile, degna comunque di Ionesco.

Divenimmo dei fedeli spettatori¹⁵ della Borsa di Arlecchino. Vedemmo, sempre di Ionesco,

14. T. Kezich, *Nasce il cabaret?*, in “Settimo Giorno”, 29 ottobre 1959.

15. Lo spettacolo del 31 dicembre 1959, articolato in due parti: *Escorial* di Michel de Ghelderode e

la *Cantatrice calva* e *La lezione*. Credo di ricordare il nome di due attrici: Myria Selva e Pinnuccia Galimberti. Arrivò poi Paolo Poli, splendido interprete di *Fin de partie*¹⁶ di Beckett. Trionfo, a Genova, rappresentava l'avanguardia, e il suo teatro, legato alle maggiori personalità europee, risultava sempre aggiornatissimo. Diede anche Ghelderode e Genet, che mi colpiscono assai meno.

Subito dopo Vico Faggi, *nom de plume* del magistrato Alessandro Orenco, che negli anni successivi scriverà tre testi di grande successo (*Il processo di Savona*, 1965; in coppia con Squarzina, *Cinque giorni al porto*, 1969; e *Rosa Luxemburg*, 1976)¹⁷, aggiunge:

Resta da spiegare perché, appena arrivato a Genova, io mi sia precipitato alla Borsa di Arlecchino; ma la spiegazione è semplice. Il fatto è che io, pur vivendo in provincia, seguivo le vicende europee del teatro di avanguardia, ricorrendo ai rifornimenti della *librairie Vrin* di Parigi. E Ionesco e Beckett mi interessavano particolarmente. Il loro teatro, che allora veniva detto dell'Assurdo, costituiva quanto di più nuovo e inquietante potessero offrire le scene.

Meno interessante mi parve, in quel 1958, la produzione del Teatro Stabile¹⁸. Ma poi venne Squarzina e le cose cambiarono. Venne anche, qualche anno dopo, Carlo Quartucci, che diede una esemplare edizione dell'*Aspettando Godot* di Beckett. Fui lieto di scrivere la presentazione dello spettacolo sul *dépliant* del teatro. Toccava a me scriverlo, posto che ero, a Genova, il più informato sulla materia.

Intanto l'esperienza di Trionfo alla Borsa di Arlecchino si era conclusa, per ragioni meramente economiche. Ma la carriera di Aldo Trionfo si avviava decisamente sulla strada del successo.

Nell'avviarmi alla conclusione mi paiono utili poche altre considerazioni. In questo teatrino d'avanguardia, precisa Bruno Schacherl, «minuscolo e coraggioso [...], in apparenza poco più che un cabaret intellettuale», furono proposti «per la prima volta non solo a Genova ma anche in Italia molti dei maggiori nomi della ri-

Piccole storie di Santi, Arcangeli, Dame barocche, ragazzi di vita, innamorati ed altri, fu denunciato il 1° gennaio 1960 per oscenità e spregio alla religione da due giovani che si qualificavano come esponenti del movimento Centro Ordine Nuovo. Orenco, uno dei testi escussi dal giudice incaricato del caso, affermò tra l'altro che «le poesie» recitate «non erano oscene, né recitate in modo osceno», concludendo con una battuta lapidaria: «lo spettacolo mi parve improntato a criteri artistici» (P. Nuvolone, in «Critica penale e medicina legale», xvi, fascicoli II-III, aprile-settembre 1961).

16. La traduzione del titolo era *Il giuoco è alla fine*. Questo spettacolo fu allestito alla Borsa d'Arlecchino il 25 maggio 1959. Ad interpretarlo furono Vincenzo Ferro (Hamm), Paolo Poli (Clov), Tere-sita Zaffra (Nell), Enrico Poggi (Nagg).

17. Su Faggi rinvio a Trovato, *Il teatro in Liguria nel Novecento*, cit., pp. 142-6.

18. Lo Stabile non si allontanava allora dai limiti di un classico repertorio che si poneva al riparo da scelte troppo impegnative: Pirandello, Salacrou, Praga, Bertolazzi, Shakespeare, o al massimo Dostoevskij, contro Ionesco, Adamov, Genet, Tardieu e de Ghelderode. Gli spettacoli dello Stabile, firmati da Alessandro Fersen, Enrico Maria Salerno, Luigi Squarzina e Franco Parenti, vennero interpretati da attori di grande richiamo (Salerno, Buazzelli, Moschin, Valeria Valeri, La Brignone e Parenti) (su questo aspetto rinvio a M. Giammusso, *Il Teatro di Genova. Una biografia*, Leonardo Arte, Milano 2001).

nascente avanguardia europea, da Ionesco a Tardieu, da Obaldia a Beckett e Genet, accanto a riviste poetiche e musicali di coraggiosa impostazione culturale, scritte dallo stesso Trionfo»¹⁹. La vicenda di questa saletta sotterranea di un caffè genovese, a dispetto della sua brevità, è stata intensa e feconda. Se i frequentatori nel capoluogo ligure furono, per dirla con Roberto De Monticelli, «non molti, ma attenti e aggiornati»²⁰, la critica locale, da Rietmann a Bassano, da Ciciarelli a Striglia, fu sempre solidale con gli esponenti della Borsa d'Arlecchino. Al San Gerolamo di Milano, al Teatro Nuovo di Trieste e alla Ribalta di Bologna gli spettacoli del teatrino *off* genovese furono invece largamente apprezzati dal pubblico e dalla critica. Escludendo il breve ma molto importante periodo in cui operò a Genova Carmelo Bene, in tre anni di attività la Borsa «produsse quindici nuovi spettacoli, rappresentò sedici nuovi autori, effettuò quattrocento rappresentazioni e compì otto tournée»²¹.

«Senza la Borsa d'Arlecchino – scriveva con orgoglio il 5 gennaio 1959 Anton Giulio Parodi sulle pagine di “Paese sera” – Genova non avrebbe conosciuto talune fra le ultime espressioni teatrali europee e molta della tematica ad esso collegata le sarebbe rimasta ignota o sarebbe stata appresa per via indiretta». Di qui l'interesse di questa esperienza capace di dare al pubblico italiano, annota Carlo Terron nella recensione di *Fin de partie*,

una lezione di anticonformismo, di precisione, di eleganza, di modestia, di agilità e, soprattutto di intelligenza critica e di rigore professionistico, rivolta al conformismo, all'approssimazione, al pescecianismo, alla superbia, all'elefantiasi, al dilettantismo orecchiante e all'improvvisazione di tanta parte del cosiddetto teatro regolare; quello, per intenderci, che non si mette in moto altro che dai venti milioni di sovvenzioni in su e non può venire al mondo se non è tenuto a battesimo dalle levatrici della direzione generale dello spettacolo.

Terron aggiungeva subito dopo: «[...] è soprattutto un atto di provocazione che ha già superato la fase polemica nell'offerta di uno spettacolo con tutte le carte in regola per soddisfare le esigenze dello spettatore moderno»²².

19. B. Schacherl, voce *Trionfo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, volume *Aggiornamenti*, 1955-65, c. 1178.

20. R. De Monticelli, *Il diavolo è laureato in lettere* (recensione de *Il diavolo*, regia di Paolo Poli, musiche di Armando Celso, con Paolo Poli, Iole Silvani, Celso, Lino Robi e Claudia Lawrence), in Id., *Le mille notti del critico. Trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, Bulzoni, Roma 1996, vol. 1, p. 445.

21. Comolli Viazzi, *Alle origini dell'Off Genova*, cit., p. 15. Novità per l'Italia furono, con la regia di Trionfo, *La lezione*, *La cantatrice calva*, *Jacques ovvero la sottomissione*, *Vittime del dovere* di Ionesco ('58); *Il bugiardo* di Cocteau ('58); *Les retrouvailles* di Adamov e *Solo loro lo sanno*, *Il linguaggio delle famiglie* e *Un gesto per un altro* di Tardieu ('58); *Un coniglio molto caldo* di René de Obaldia ('58); *All'osteria di Carolina* ed *Escorial* di Michel de Ghelderode ('59); *Il leone* di Amos Kenan ('60); *Sorveglianza speciale* di Genet ('60).

22. C. Terron, *Dalla provincia finalmente un teatro*, in “Corriere Lombardo”, 17-18 ottobre 1959.

Il prezzo pagato da Trionfo fu quello di fare l'avanguardia con dieci anni di anticipo. Ciò non toglie che la Borsa d'Arlecchino debba essere ricordata, non fosse altro per essersi battuta contro alcune convenzioni, relative ai testi e alla recitazione, che sembravano allora intoccabili.