

LEONARDO SPINELLI

ELVIRA (DETTA RINA) MORELLI
(Napoli, 24 novembre 1908–Roma, 17 luglio 1976)

Sintesi

Figlia d'arte, dotata di una fine e istintiva sensibilità interpretativa e di un raffinato bagaglio tecnico e stilistico, Elvira Morelli è attrice teatrale di livello internazionale. Di indole schiva e riservata, il suo legame professionale con il regista Luchino Visconti, di cui è attrice modello, segna una delle più significative e intense pagine del teatro italiano del secondo dopoguerra. La sua 'classe' le consente di recitare con facilità per i più diversi generi e mezzi espressivi, dal cinema alla televisione, dalla radio al doppiaggio.

Biografia

Elvira Morelli nasce in viaggio, per la precisione a Napoli, il 24 novembre 1908. Nella città partenopea in quel momento si trova ad agire la compagnia di Ermete Zacconi di cui fanno parte i genitori Amilcare Morelli e Narcisa Brillanti. Con loro la piccola Elvira debutta in scena ancora in fasce nella parte di un'infante. Rimasta orfana di madre (al momento non esiste un documento ufficiale che permetta di datare con esattezza la morte della Brillanti), Elvira trascorre i primi anni di vita tra le cure della nonna materna e le tournées del padre. A tre anni compare al fianco di Zacconi ne *La morte civile* di Paolo Giacometti vestendo i panni di Ada, figlia dei personaggi Rosalia e Corrado.

Nel gennaio 1922, appena quattordicenne, è segnalata a Lugano nella compagnia di Achille Majeroni junior con cui recita nella commedia *Il titano* di Dario Niccodemi. Il suo apprendistato teatrale è però momentaneamente ostacolato dal ricovero del padre in un istituto per malattie nervose di Bologna. Non sappiamo se e come le ricorrenti nevrosi che afflissero Amilcare variarono il rapporto con la figlia. Certo è che nella città felsinea Elvira trascorre un anno lontano dal palcoscenico insieme al fratello Alamanno, di tre anni più

giovane, alla nonna e alle zie paterne. Ed è probabilmente in questo periodo che, per via della sua esile figura, parenti e amici le cuciono addosso il diminutivo affettivo di Rina.

Il ritorno alle scene, datato 1924, non ha niente di premeditato, è quasi casuale. Nel settembre di quell'anno, con il consenso del padre e delle donne di casa Morelli, Rina è chiamata da Annibale Betrone che, impegnato all'Arena del Sole di Bologna, si trova privo di una giovane comparsa a cui affidare la parte della piccola Luisa nell'ultimo quadro di *Liliom*, leggenda drammatica di Ferenc Molnár. La prova è superata con slancio e il capocomico si interessa presso Amilcare per ottenere il consenso a scritturare la figlia in compagnia. La richiesta è accolta con favore e nell'ottobre di quello stesso anno Rina figura con i suoi nuovi compagni, tra cui Giulio Donadio, al teatro Argentina di Roma, sede deputata della formazione.

La successiva tournée milanese pone la Morelli alle prese con una drammaturgia di medio artigianato teatrale, ma di respiro europeo, che spazia dalla farsa al poema drammatico. Nel gennaio 1925 è al teatro Manzoni di Milano dove il 6 gennaio viene menzionata per l'interpretazione de *I figli di Vanuscin*, tre atti di Sergej Naidienov. Nel teatro meneghino la formazione si ferma per tutto il mese, salvo poi spostarsi al vicino Olympia, dove l'attrice partecipa alla messinscena di farse e commedie anglosassoni tra cui *Il mio amico Jack* di William Somerset Maugham e *Ho un'idea* di Will Evans. La crescente fiducia di Betrone nella giovane è indirettamente testimoniata dall'assegnazione del prestigioso personaggio di Scilla della tragedia *Glauco* di Ercole Luigi Morselli: l'opera viene allestita al teatro Argentina di Roma. È la riprova che le scene italiane si sono arricchite di un nuovo talento in erba che da questo momento intraprende con convinzione il suo percorso artistico senza altri indugi o interruzioni.

Con Betrone la Morelli brucia le tappe del noviziato professionale, guadagnandosi tra i critici l'appellativo di «La Piccoletti» per la sua giovane età e per il fisico minuto. Il capocomico piemontese scommette su di lei anche nella successiva stagione, quando forma una compagnia con Maria Melato. Se il lavoro con i due capocomici, maestri indiscussi della scena del tempo, è foriero di stimoli e suggerimenti, per Rina la nuova scrittura è anche un'occasione per ampliare il suo repertorio in cui entrano a far parte testi di maggior consistenza e spessore: da quelli dannunziani (*La gioconda* e *Il ferro*) a quelli di Luigi Chiarelli (*La maschera e il volto*) e di Rosso di San Secondo (*Il delirio dell'oste Bassà*). Nel dicembre 1925 è interprete del suo primo testo pirandelliano, *Come prima, meglio di prima*, allestito al teatro Argentina. Ancora minorenni, nei primi mesi del 1926 sposa l'esperto attore di rivista Gastone Ciapini: dal matrimonio nasce la figlia Franca che, a causa di una polmonite, scompare prematuramente a un mese. La vicenda segna dolorosamente il vissuto emotivo dell'attrice che nell'arco della sua vita rifuggirà dall'idea di altre gravidanze.

Nel 1927 è scritturata insieme al marito nella compagnia Dannunziana con cui partecipa a una memorabile edizione de *La figlia di Jorio*. Lo spettacolo, per la regia di Gioacchino Forzano, è presentato nella cornice delle colline del Vittoriale alla presenza del Duca d'Aosta, del gerarca fascista Italo Balbo e del Vate; successivamente viene portato in tournée nelle principali città d'Italia. Durante la tappa parmense Rina è chiamata improvvisamente a sostituire la seconda donna Giulietta De Riso nell'impegnativa parte di Ornella, sorella del protagonista Aligi: la sua prova non fa rimpiangere la più esperta collega. Così, pochi mesi più tardi, in occasione dello spettacolo *Francesca da Rimini*, allestito dalla Dannunziana a Brescia, Forzano, drammaturgo e regista molto vicino all'*establishment* fascista, presenta la Morelli al poeta abruzzese. Un indiscutibile segno di riconoscimento del suo talento.

Nel 1928 Rina si imbarca con la compagnia Olivieri-Sammarco per Tripoli, colonia italiana d'Africa, dove esordisce come prima attrice giovane. Durante la tournée le viene tributata la sua prima serata d'onore. Non sappiamo molto altro circa questa stagione, ma è certo che la Morelli va lentamente imponendosi agli occhi della critica. Il primo a notarla è Lucio Ridenti che ne elogia le qualità artistiche sulle colonne de «Il dramma». Nel 1929-1930 e nel 1930-1931 Rina torna nella compagnia di Betrone recitando prevalentemente tra Roma e Milano assieme a un giovane e promettente attore come Gino Cervi: con lui condividerà fortunati spettacoli.

Nella stagione 1931-1932, insieme al marito, Rina passa nella formazione di due maestri della comicità del calibro di Antonio Gandusio e Luigi Almirante avvicinandosi come prima attrice giovane con Lola Braccini e Anna Magnani. Qui incontra per la prima volta l'attore Paolo Stoppa. Con la nuova formazione il 20 ottobre 1931 l'attrice è segnalata al teatro Carignano di Torino nella commedia *Un uomo che ispira fiducia* di Paul Aumont. È ancora a Torino, ma questa volta al Politeama Chiarella, il 18 maggio 1932 quando recita nello spettacolo di rivista ad argomento sportivo *Tifo!* di Celso Maria Poncini e Roberto Biscaretti. Il primo giugno la compagnia allestisce una rappresentazione di gala in onore della squadra di calcio campione d'Italia di quell'anno, la F.C. Juventus. Il successo nella città sabauda non trova riscontro nella vicina Milano dove lo spettacolo viene abbandonato alla terza serata. La compagnia si scioglie quindi alla fine di luglio a Viareggio.

A segnare positivamente la crescita professionale della Morelli è la chiamata con cui Guido Salvini nel 1933 la arruola nel prestigioso cast della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino. Rina è scritturata, insieme ad alcuni dei suoi più illustri colleghi – tra cui Memo Benassi, Sarah Ferrati, Luigi Almirante e Giovanni Cimara – per recitare in parti di rilievo in due produzioni eccezionali: lo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate*, diretto da Max Reinhardt nel vivaio di Nettuno del giardino di Boboli, e *Il Mistero di*

Sant'Uliva, diretto da Jacques Copeau nel chiostro della chiesa di Santa Croce. Nei giorni che precedono le 'prime' gli attori sono impegnati in faticose e incessanti prove e, giusta un'affermazione di Marco Ramperti, giornalista de «L'illustrazione italiana», Reinhardt resta da subito affascinato dallo stile recitativo della Morelli.

Il primo vero incontro con il metodo registico europeo provoca reazioni positive nell'animo dell'attrice che però, a causa della situazione teatrale italiana, dall'anno successivo è nuovamente costretta a lavorare con compagnie a forte *imprinting* attoriale. Nel settembre 1933 è scritturata come seconda donna nella compagnia degli Spettacoli Gialli di Donadio e Marcello Giorda. *L'ensemble* propone un genere teatrale di matrice anglosassone, una sorta di *noir* all'italiana con tanto di omicidio e di smascheramento dell'assassino sulla scena. La Morelli impersona spesso la vittima, oppure la fedele segretaria, segretamente innamorata del capo. Tra i compagni di scena vi sono sia il marito sia Stoppa. Ma in questa stagione è soprattutto da segnalare la sua partecipazione al fianco di Ruggero Ruggeri nella commedia *Il messaggero* di Henry Bernstein.

Nell'ottobre 1934 il curriculum della Morelli si impreziosisce di un'altra importante scrittura: insieme al marito passa nella compagnia di Renzo Ricci e Luigi Carini. Qui incontra nuovamente Stoppa con cui recita al teatro Argentina in *Tempi difficili* di Édouard Bourdet. Memorabile resta il successo riscosso in occasione della 'prima' della commedia *Il ragno* di Sem Benelli, rappresentata in esclusiva all'Odeon di Milano il 19 marzo 1935 dopo il nulla osta rilasciato dal prefetto fascista Leopoldo Zurlo. Rina, che al termine della serata è chiamata alla ribalta con i compagni per ben diciassette volte, recita nella parte della protagonista femminile, Giulia, e per l'occasione riceve i complimenti di Renato Simoni. Il critico scriverà pochi giorni più tardi: «e voglio dire che la signora Morelli ha recitato la sua parte con intelligenza viva, lucida, significante e gustosa».¹

Ormai considerata una garanzia di professionalità e di solidità scenica, l'attrice è contesa dai più importanti capocomici nazionali. Per la stagione 1936-1937 a spuntarla è l'attore romano Armando Falconi che vince la concorrenza di Donadio. Con la formazione Falconi, di cui fa parte anche Ada Dondini, Rina intraprende nell'estate 1936 una tournée nel sud Italia con tappa principale a Napoli. Al di là dei risvolti lavorativi, questa stagione segna un importante snodo nella sua biografia: la separazione artistica dal marito che in quello stesso anno accetta una scrittura per la compagnia di Prosa della Radio Italiana di Firenze, città natale dell'attore. Una separazione che prelude e anticipa quella matrimoniale che avverrà alcuni anni più tardi, in data non precisata, ma certamente prima dello scoppio della guerra.

1. R. SIMONI, *Se non lo sapete...*, «Il dramma», XI, 1935, 207, p. 43.

Da questo momento la Morelli sembra concentrare tutti i suoi sforzi e le sue energie nella carriera teatrale a cui comincia ad affiancare anche quella di doppiattrice cinematografica: nel 1937 presta la voce nientemeno che a Ginger Rogers nel film *Voglio danzar con te*. In quello stesso anno debutta nella macchina pubblicitaria del nascente modello consumista: compare infatti su una rivista dedicata alle casalinghe mentre reclamizza la seta nazionale. L'insero pubblicitario, apparso sul numero 25 de «La seta», indica come la sua notorietà abbia ormai valicato la cerchia degli amanti del teatro.

La presenza nella formazione Falconi dura solo una stagione comica perché nell'ottobre 1937, in una prestigiosa e costante *escalation*, l'attrice entra nella compagnia di Benassi. Il rapporto con l'attore di origini parmensi, conosciuto in occasione degli spettacoli fiorentini del 1933 e frequentato nuovamente nell'estate 1937, quando i due recitano insieme per la regia di Salvini nella tragedia *I sette a Tebe* di Eschilo al teatro Olimpico di Vicenza, si prefigura da subito proficuo, collaborativo e di reciproca stima. Se per Rina lavorare con Benassi costituisce un notevole trampolino di lancio e di visibilità presso le più ampie platee dello spettacolo italiano, il mattatore resterà affettivamente legato per lungo tempo alla giovane attrice. Proprio in nome di questa reciproca amicizia, nel primo dopoguerra Benassi farà il suo ritorno sulle scene come ospite speciale in diverse rappresentazioni della compagnia Morelli-Stoppa guidata da Visconti.

Lontana da una recitazione spettacolare e prorompente, come risulta essere invece quella del suo compagno di scena, Rina mette in mostra una sensibilità artistica fuori dal comune che le consente di superare agevolmente l'assenza di quei requisiti fisici che nell'immaginario del pubblico, ma anche della critica specializzata, coincidono con le caratteristiche del ruolo di prima attrice. Dopo l'interpretazione, insieme a Lilla Brignone, di *Non lo siamo un poco tutti?*, commedia di Frederick Lonsdale rappresentata nel novembre 1937 a Trieste per la regia di Benassi, nel gennaio 1938 è segnalata a Milano dove la sua osannata Cenerentola nella *Scarpetta di vetro* di Molnár fa registrare il tutto esaurito. A incoronare la stagione è la parte di Porzia nel *Mercante di Venezia* di Shakespeare inscenato al teatro Argentina dal 28 aprile al 9 maggio.

Nell'estate l'attrice è nuovamente 'convocata' da Salvini per la messinscena al Licinium di Erba de *La figlia di Jorio* di D'Annunzio. Nonostante il crescente interesse di rotocalchi, rubriche e riviste specializzate, fallisce il tentativo della stampa e dei mezzi di informazione di imbrigliare Rina nelle coordinate divistiche in cui in quei medesimi anni si muovono colleghe come Marta Abba, Evi Maltagliati, Andreina Pagnani. Al contrario di loro, l'attrice si nega a reportages giornalistici troppo ravvicinati e, fuori dal palcoscenico, ama vivere lontano dai riflettori.

Nell'estate 1938, in un clima politico e sociale di crescente tensione che fa da sfondo all'imminente promulgazione delle legge razziali, la Morelli dà

un'ulteriore svolta alla sua carriera professionale con evidenti e felici ripercussioni anche sul piano personale: lascia la formazione Benassi e, su invito del potente impresario Vincenzo Torraca, entra in quella dell'Eliseo dove ritrova Paolo Stoppa, anch'egli appena scritturato. I due intraprenderanno una *liaison* sentimentale e artistica che durerà sino alla morte dell'attrice nel 1976. Se la fama del loro sodalizio professionale valicherà l'angusto recinto del teatro italiano, pochi saranno invece i dettagli della loro convivenza per la reticenza di entrambi a raccontare episodi di vita privata.

A fare luce sull'inizio del loro legame affettivo sarà Stoppa, nel 1986: «certo, non fu un amore folgorante come quello di Marta Abba e Pirandello [...] il nostro rapporto maturò piano piano come certi frutti esotici. Prima divenimmo amici, poi un po' più amici, infine molto amici. Un giorno (suo marito si era trasferito in un'altra compagnia) decidemmo di vivere insieme in questo palazzo del Toro: lei al mezzanino, io due piani più sopra». ² Nel 1938 i due attori avevano infatti presso alloggio negli appartamenti che Torraca aveva fatto costruire *ex novo* all'interno del teatro Eliseo. L'unione ruoterà attorno al comune amore per il teatro e sarà vissuta all'insegna della reciproca indipendenza: «durante il nostro lunghissimo sodalizio artistico sentimentale, durato quarantaquattro anni, non abbiamo mai dormito sotto il medesimo tetto o nella medesima stanza, neanche in albergo. Mi piaceva ascoltarla, studiare i suoi gesti mentre con eleganza si muoveva sul palcoscenico, conversare con lei». ³

Per entrambi il contratto con la compagnia dell'Eliseo non rappresenta soltanto un riconoscimento alla carriera, ma è anche e soprattutto un passo avanti dal punto di vista professionale perché offre loro la possibilità di lavorare stabilmente presso un teatro con evidente risparmio di tempo, energia e concentrazione, che possono così essere proficuamente dedicati alla preparazione e allo studio.

Primi attori all'Eliseo sono Cervi e Pagnani e quindi Rina si trova costretta ad abbandonare le parti da protagonista per quelle da seconda donna. Si tratta di un passo indietro per quel che riguarda la distribuzione dei ruoli in compagnia, ma la sua versatilità e umiltà di spirito le consentono di adattarsi senza traumi: anzi, approfittando dell'accorta disponibilità del regista Pietro Sharoff ad assecondare le esigenze degli attori, Rina perfeziona la ricerca di un proprio stile limitando sempre più l'uso di 'trovate' tipiche del teatro tardo ottocentesco a favore di personaggi femminili disegnati con il tratto della dolcezza, talvolta dell'ingenuità se non addirittura della malinconia.

2. A. PENSOTTI, *I ricordi, le confidenze, le polemiche di Paolo Stoppa*, «Oggi», 29 gennaio 1986.

3. *Ibid.*

Dopo la prima stagione e il grande successo della *Dodicesima notte* di Shakespeare, del dramma *Fascino* di Keith Winter e della commedia *I giorni felici* del francese Claude-André Puget – per quest’ultimo spettacolo il critico Leonida Repaci definì la recitazione della Morelli niente meno che «portentosa»⁴ nel 1939 Rina torna a misurarsi con i classici e, insieme a tutta la compagnia, è segnalata al teatro di Siracusa per le rappresentazioni promosse dall’Istituto nazionale del dramma antico: lasciata a riposo per l’*Aiace* di Sofocle, recita nell’*Ecuba* di Euripide. Continuano anche gli ‘inviti’ in cast d’eccezione: durante la pausa estiva, sulle ali di un crescendo professionale, l’attrice è chiamata da Simoni, che, come detto, era stato un suo attento critico e, sulle colonne de «Il dramma», l’aveva lodata per la parte di Amore nell’*Aminta* di Tasso (giardino di Boboli a Firenze) e per quella di Candida nel *Ventaglio* goldoniano (Campo San Zaccaria a Venezia). In quest’ultima occasione Rina si trova a condividere la scena con un altro ‘mostro sacro’ del teatro italiano: Cesco Baseggio.

Intanto anche il mondo del cinema sembra accorgersi di lei. Sospinta da Stoppa, l’attrice prende parte alla lavorazione di *Un’avventura di Salvator Rosa* di Alessandro Blasetti, film storico a tinte sentimentali, vestendo i panni di un personaggio minore, la duchessa Isabella di Torniano. Distribuito nelle sale a partire dal 1939, il lungometraggio, a cui partecipano tra gli altri Gino Cervi e Luisa Ferida, segna il suo debutto sul grande schermo. Da quel momento la Morelli reciterà, almeno fino al 1964, la media di un film a stagione. L’anno seguente, sempre insieme a Stoppa, è nuovamente chiamata da Blasetti per un cameo, la parte della vecchia divinatrice, nel film fiabesco *La corona di ferro*: nel cast spiccano i nomi del solito Cervi, ma anche quelli di Elisa Cegani e Massimo Girotti oltre a quello dell’ex campione del mondo dei pesi massimi di pugilato Primo Carnera.

Se i film rappresentano per la Morelli un’ottima occasione di autopromozione presso il composito pubblico delle sale cinematografiche, nonché un valido mezzo per sperimentare nuovi stili recitativi connessi all’utilizzo del diverso mezzo espressivo, al centro della sua attività e dei suoi pensieri resta sempre il teatro. Nel biennio 1940-1941, sotto la direzione dei registi Sharoff e Simoni, l’attrice prosegue con la formazione dell’Eliseo un’intensa attività allestitoria che, specialmente nel 1941, tende a privilegiare un repertorio comico e leggero, quasi a voler stemperare il clima di tensione e paura che precede l’ingresso della nazione nella seconda guerra mondiale. Tra i titoli di questo periodo meritano una menzione *Cappuccetto Rosso* di Gherardo Gherardi, composto appositamente per la Morelli, *Viaggio alle stelle* di Maxwell Anderson e *Il gio-*

4. L. REPACI, *I giorni felici*, «L’illustrazione italiana», 15 gennaio 1939, ora in ID., *Ribalte a lumi spenti (1938-1940)*, Milano, Garzanti, 1941, p. 48.

catore di Dostoevskij (Roma, teatro Eliseo, 1940).⁵ Ultima messinscena prima dell'acuirsi del conflitto bellico, che decreterà la momentanea interruzione delle attività della formazione capitolina, è *La resa di Titi* di Guglielmo Zorzi (Roma, teatro Eliseo, 1941). Nello stesso anno l'attrice doppia la collega statunitense Teresa Wright nel film *Piccole volpi*, capolavoro di William Wyler.

Per tutto il 1942, con l'Italia e Roma sotto assedio – ma all'interno dell'Eliseo si alternano formazioni del calibro di Sergio Tofano-Checco Rissone-Vittorio De Sica, Ruggero Ruggeri, Ermete Zacconi, Maria Melato, Renzo Ricci, Memo Benassi-Laura Carli, oltre agli immancabili De Filippo –, la Morelli calca le scene teatrali solo raramente e in occasioni speciali: certamente è tra i protagonisti, insieme a Cervi e Stoppa, dell'allestimento del 31 maggio presso il giardino degli orti della Farnesina di villa Corsini di Roma della *Moscheta* di Ruzante. Lo spettacolo, diretto da Simoni su traduzione del grecista Emilio Lovarini, è promosso dalla Reale accademia d'Italia per celebrare il quarto centenario dalla morte di Angelo Beolco. Rina recita la parte di Betìa.

Più intensa è invece l'attività cinematografica che, intensificata anche per compensare i mancanti incassi teatrali, in quello stesso anno la vede fianco a fianco di Stoppa sul set del film *Don Giovanni* di Dino Falconi. Se Stoppa figurerà nei titoli di coda di almeno tredici produzioni, tra le quali merita citare *Rossini* di Mario Bonnard, la Morelli si mostra più selettiva: dopo aver ceduto all'idea di recitare sul grande schermo con due suoi maestri, Benassi e Betrone, in *Fedora* di Camillo Mastrocinque, l'attrice compare nel film biografico *Maria Malibran* dove, nella parte di Angelina, è diretta da Guido Brignone. Più intenso è invece l'impegno nel campo del doppiaggio: tra le pellicole per le quali è chiamata a lavorare vanno ricordati almeno *Un colpo di pistola* (dove doppia Mimì Dugini), *L'uomo, questo dominatore!* (doppia Joan Leslie) e *Miliardi, che follia!* (doppia Mara Landi).

Verso la fine dell'anno inizia a lavorare anche per la radio prestando la sua voce per *La tempesta* di Shakespeare diretta da Salvini e registrata negli studi dell'Eiar di Roma. La radiocommedia ottiene uno strepitoso successo, come sottolinea, all'indomani della messa in onda, lo spazio riservatole da riviste e quotidiani, grazie anche a un cast fino a quel momento mai riunito per un'opera di prosa radiofonica. Del gruppo di attori fanno parte, tra gli altri, Stoppa, Cervi, Pagnani e Giulio Stival. La Morelli recita la parte di Ariel.

Attratta dalle opportunità di lavoro sulla voce offerte dal mezzo radiofonico e dal doppiaggio e, pur intuendo le possibilità di guadagno del cinema, la

5. Durante una tournée nel nord Italia la Morelli recita *Ridiamoci sopra* di Rachel Crothers (Milano, teatro Odeon, 26 aprile 1940) e *Prove d'amore* di Stefano Landi (Genova, teatro Margherita, 9 maggio 1940).

Morelli non tradisce il suo amore per il teatro. Dopo l'“anno sabbatico” trascorso lontano dai palcoscenici, già nel gennaio 1943, nel periodo più cupo della guerra, il suo nome figura, insieme a quelli di Stoppa, Ferrati, Stival e di tre giovani reduci della breve e gloriosa stagione dell'Accademia d'arte drammatica – Ave Ninchi, Antonio Crast e Tino Carraro –, nella nuova compagnia dell'Eliseo la cui direzione è affidata a Ettore Giannini. Dopo il debutto con *Il rifugio* di Niccodemi, la formazione inscena *La professione della signora Warren* del britannico George Bernard Shaw, un testo anglofono non censurato dal Ministero della cultura popolare solo perché il suo autore vantava origini irlandesi. Lo spettacolo, in cui la Ferrati recita nella parte della tenutaria del bordello e la Morelli in quella della figlia ingenua, ha più di ottanta repliche. In una Roma oppressa dagli scontri e dal coprifuoco, in cui la luce elettrica è ormai un miraggio, la Morelli accetta di buon grado di allietare l'imminente natale del 1943 prendendo parte a *Goldoni e le sue sedici commedie* di Paolo Ferrari (18 dicembre, teatro Argentina) insieme al *gotha* dello spettacolo italiano: oltre ai maestri d'un tempo, Betrone e Almirante, nella produzione diretta da Salvini, figurano anche i nomi di De Sica, Ruggeri e Tofano. In quello stesso anno lavora insieme a Michelangelo Antonioni come voce fuori campo per il documentario poetico, rimasto incompiuto, *Gente del Po*.

La fortuna della Morelli prosegue grazie a Salvini, che nel biennio 1943-1944 cura ben otto allestimenti per la compagnia dell'Eliseo, tra cui la prima italiana del dramma *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux. Rappresentato il 22 novembre 1944 e permeato di spunti pacifisti, lo spettacolo ha un valore simbolico nella carriera dell'attrice: si tratta infatti della prima rappresentazione prodotta all'interno dell'Eliseo dopo la Liberazione di Roma. Non solo: il lavoro insieme al regista fiorentino si rivela per l'attrice una significativa palestra stilistica perché le permette di recitare in un repertorio rodato sull'interazione tra gli interpreti e sul dosato equilibrio delle parti.

Con l'arrivo sul mercato italiano dei primi film americani, Rina si iscrive alla C.D.C., acronimo di Cooperativa doppiatori cinematografici, tra i cui fondatori vi è anche Stoppa, specializzandosi nel doppiaggio delle attrici hollywoodiane: già nell'ultimo scorcio del 1944 presta la voce a Gene Tierney in *Vertigine*, capolavoro di Otto Preminger. Tra le interpreti d'oltreoceano doppiate con frequenza nel corso degli anni successivi figurano i nomi di Judy Garland (*Le ragazze di Harvey*, 1946; *Parole e musica*, 1948), Judy Holliday (*La costola di Adamo*, 1949; *Nata ieri*, 1950; *Vivere insieme*, 1952; *Phfft [e l'amore si sgonfia]*, 1954 e altri), Grace Kelly (*La ragazza di campagna*, 1954; *Caccia al ladro*, 1955), Katharine Hepburn (*La sottana di ferro*, 1956 e *La segretaria quasi privata*, 1957).

L'incontro destinato a incidere in maniera radicale sulla sua carriera avviene nel 1945 ed è quello con Visconti. Nel gennaio di quell'anno il regista milanese presenta agli attori dell'Eliseo il suo progetto sul testo *I parenti terri-*

bili di Jean Cocteau, una claustrofobica commedia nera sui conflitti domestici scritta nel 1938 per l'attore francese Jean Marais. La scelta del dramma, non un classico rasserenante e 'funzionale' per il pubblico romano provato dai disagi dell'occupazione, ma un'opera attuale di un artista parigino all'avanguardia, così come l'inesperienza registica di Visconti, che per la prima volta rivolge le sue attenzioni al teatro, portano Cervi a profetizzare un fiasco sicuro.

Anche la Morelli, sulle prime, appare dubbiosa. A preoccuparla è soprattutto l'ambizioso progetto riformistico propugnato dall'aristocratico milanese: da subito Visconti richiede alla compagnia una totale fiducia nelle sue scelte e lo spettacolo, che viene allestito in soli quattordici giorni (la 'prima' data 30 gennaio), mette gli interpreti di fronte a un elaborato quanto innovativo metodo registico che avrà ricadute nella fortuna del teatro italiano della seconda metà del Novecento. Agli attori è proibito mandare a memoria la parte che invece viene analizzata in sessioni di prove collettive. Non solo: per puntare alla conquista della coerenza fisica e psicologica tra personaggio e interprete, Visconti decide di sovvertire il sistema dei ruoli rivoluzionando la distribuzione delle parti. Alla promiscua Lola Braccini affida la parte della seconda donna, posto ricoperto per contratto dalla Morelli. Quest'ultima, per ragioni di età, viene solo apparentemente 'declassata' alla parte dell'attrice giovane. Non va meglio alla Pagnani che, pur conservando la parte di prima attrice, è chiamata a stravolgere radicalmente la sua immagine e il suo stile interpretativo: da *femme fatale* a inquieta e sradicata presenza femminile che all'apertura del sipario si presenta con la vestaglia unta di rossetto, il volto senza trucco, i capelli spettinati e mal tinti.

Dicevamo poc'anzi dell'apparente declassamento di Rina. Con *I parenti terribili* Visconti sonda quanto l'attrice è umanamente e professionalmente disposta a seguire un percorso di sperimentazione e crescita artistica. La risposta non tarda ad arrivare. Dopo gli iniziali dubbi, spazzati via dalla serietà e dalla convinzione con cui Visconti si pone dinanzi alla compagnia, Rina non ha alcun indugio ad abbracciare i nuovi metodi registici: in nome dell'unità di stile e di visione dello spettacolo, rinuncia di buon grado alle prerogative del ruolo e a spogliarsi della propria ormai collaudata individualità scenica, adeguando alla regia il portato della tradizione attorica in suo possesso, senza scalfirne l'essenza bensì dilandola. L'operazione viscontiana si rivela un successo: lo testimoniano le recensioni del tempo che lodano la trasfigurazione della Morelli nei panni di un'invertita «avvelenata e furente». ⁶ Meno ortodossa sarà invece la reazione della Pagnani: dopo forti contrasti e polemiche con il regista la diva abbandonerà la compagnia.

Con *Antigone*, riscrittura di Jean Anouilh della tragedia euripidea, in cui ottiene la promozione a prima attrice, e *A porte chiuse* di Jean Paul Sartre, en-

6. V. MARINUCCI, *Lettera da Roma*, «Il dramma», n.s., XXI, 1945, 1, p. 42.

trambi rappresentati il 18 ottobre 1945 all'Eliseo di Roma, nasce il lungo sodalizio tra lei, Visconti e Stoppa. In *A porte chiuse*, un dramma a tre personaggi ambientato in una stanza sigillata in cui i protagonisti si rinfacciano reciprocamente colpe, atrocità e delitti, Morelli (Ines) recita al fianco di Stoppa (Garcin) e Vivi Gioi (Estella). L'ottimo risultato finale, che vede la partecipazione unanime e vibrante del pubblico, è frutto di quaranta giorni di estenuanti prove che mettono a repentaglio l'emotività e il vissuto dell'attrice. Prescelta per un personaggio «tutto nervi, cinico fino alla provocazione, risentito e aggressivo»,⁷ Rina al termine dello studio a tavolino, e pochi giorni dopo l'inizio delle prove, manifesta infatti l'idea di rinunciare all'impresa. L'effetto straniante di quel duro lavoro perdurerà molti giorni dopo la fine delle repliche quando l'attrice continuerà a ripetere da sola alcuni passi del dramma.

A ritemperarla dalle fatiche interviene nei mesi successivi il regista Gianini che per l'Eliseo cura le regie di due commedie di buon successo, *Fior di pisello* di Bourdet e *Arsenico e vecchi merletti* di Joseph Kesselring. Qui l'attrice torna a recitare secondo un criterio artigianale, meno dispendioso e lacerante dal punto di vista psicologico. Ma si tratta solo di una breve parentesi. Dopo la fortunata commedia *Spirito allegro* di Noel Coward, allestita in dicembre, è pronta per scrivere la storia del teatro italiano.

Divenuta ormai l'interprete preferita di Visconti, nel 1946, insieme a Stoppa e ai 'miti' teatrali Benassi e Pavlova, oltre a giovani destinati a un futuro eccelso come Giorgio De Lullo, Arnaldo Foà, Massimo Girotti, Mariella Lotti e Franco Zeffirelli, accetta la scrittura per la compagnia Italiana di Prosa, una formazione che, secondo le parole del suo fondatore, è animata dal proposito di rinnovare il teatro italiano dalle sue fondamenta. La compagnia è pensata come una stabile permanente che per tutta la stagione invernale risiederà a Roma per poi agire tre mesi a Milano. Morelli e Stoppa, che ottengono da contratto un compenso inferiore solo a quello della coppia Benassi-Pavlova, abbracciano le idee di rinnovamento portate avanti dal loro maestro auspicando una palinogenesi del teatro italiano sia sul piano della produzione sia su quello della fruizione. Per sottolineare la centralità della messinscena si decide la chiusura delle porte di accesso alla sala durante lo svolgimento di ogni singolo atto e il rinvio degli applausi solo alla fine dello spettacolo; l'idea di facilitare la presenza a teatro delle masse popolari, tramite la vendita di biglietti a prezzo ridotto presso la Camera del Lavoro, sottolinea invece la pregnante matrice pedagogico-educativa dell'intero progetto viscontiano a cui la Morelli aderisce senza remore.

Il cartellone della prima stagione porta l'attrice a misurarsi con un repertorio di stampo borghese-esistenzialista. L'esordio della nuova formazione avviene

7. G. PROSPERI, *Una commedia difficile*, «Il dramma», n.s., xxii, 1946, 6-7, p. 97.

il 12 novembre 1946 con *Delitto e castigo* di Dostoevskij, adattato per la scena dal francese Gaston Baty, e prosegue con *Zoo di vetro* di Tennessee Williams (teatro Eliseo, 13 dicembre 1946). Il percorso di ricerca con Visconti si prende quindi una meritata pausa quando a dirigere l'attrice è Gerardo Guerrieri e il tema portato in scena si fa leggero e brillante: è il caso della commedia *Vita col padre* degli sceneggiatori d'oltre oceano Howard Lindsay e Russel Crouse: qui Morelli insieme a Stoppa dà vita a una fortunatissima coppia di sposi alle prese con i conflitti quotidiani all'interno del mondo familiare borghese. Stoppa incarna la figura del padre burbero e accigliato ma dai buoni sentimenti (Carlo Day), Morelli è la moglie un po' 'toccata' ma deliziosa (Vinnie).

I due tipi restano talmente impressi nell'immaginario del pubblico che qualche anno più tardi verranno nuovamente portati in scena dai due attori per tre differenti versioni televisive (dirette da Mario Ferrero nel 1956, Daniele D'Anza nel 1960 e Sandro Bolchi nel 1969) e per due caroselli pubblicitari. Il primo, con la sceneggiatura, tra gli altri, di Luciano Salce, consiste in scenette domestiche in cui i problemi minimi vengono drammatizzati con enfasi. Il secondo, per la regia di Luigi Vanzi e la sceneggiatura di Marcello Ciorciolini, risulta più realistico e dai toni più smorzati, senza però danneggiare la *vis* comica dell'impianto teatrale. La partecipazione dell'attrice a caroselli pubblicitari che reclamizzano prodotti di consumo continuerà anche negli anni successivi.

La stagione 1946-1947 della compagnia dell'Eliseo si chiude al teatro della Pergola di Firenze con la rivisitazione del francese Jean Anouilh della vicenda di *Euridice*. La presenza in scena del settantatreenne Gandusio, ennesima 'riesumazione' artistica compiuta da Visconti, facilita il confronto tra le nuove leve e i protagonisti di una tramontante stagione teatrale. All'insegna delle vecchie amicizie si apre anche la parentesi estiva 1947 quando l'attrice torna a lavorare prima per Simoni, che al Festival di Venezia cura la regia de *L'impresario delle Smirne*, poi per Salvini, che il 30 settembre al teatro della Fenice firma la direzione della 'prima' del dramma *Cristo ha ucciso* di Gian Paolo Callegari.

Nell'autunno 1948 Morelli e Stoppa sono nuovamente al fianco di Visconti, con cui iniziano una nuova stagione all'Eliseo. I due attori sono il cuore pulsante della compagnia capitolina, che porta ormai il loro nome, grazie alla loro totale dedizione al teatro e al progetto viscontiano. Tra gli scritturati spiccano i nomi dei pluridecorati Vittorio Gassman e Ruggero Ruggeri oltre a un giovane esordiente di belle speranze di nome Marcello Mastroianni che nelle sue memorie ricorderà con affetto e gratitudine la cura e le attenzioni da «mamma» riservategli dalla Morelli.⁸

8. M. MASTROIANNI, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, a cura di F. TATÒ, Milano, Baldini & Castoldi, 1997, p. 21.

Il nuovo anno si consuma all'insegna di Shakespeare e Alfieri riletti in chiave tutt'altro che ortodossa: a caratterizzare gli allestimenti è infatti la ricerca di una forma rappresentativa unitaria indirizzata verso una sintesi di tutte le arti. La Morelli partecipa con il consueto entusiasmo alle esegesi viscontiane e non tarda, quando le viene richiesto, a prendere le distanze dagli effettivi obiettivi drammatici presenti nei copioni in nome di una nuova autorialità. È il caso di *As You Like It*, messinscena dal sapore fiabesco e visionario, in cui l'attrice esalta la levità di recitazione insita nella pièce. Pochi mesi più tardi la sua impeccabile aderenza al verbo viscontiano è confermata in *Oreste* di Alfieri dove veste i panni di una vibrante Elettra che, con la sua performatività e sonorità vocale, porta avanti la polemica del regista verso le interpretazioni calcate e declamatorie del teatro ottocentesco. La sua grandezza risalta soprattutto se messa in contrasto con le difficoltà incontrate in quello stesso anno da Gassman: erede della generazione dei mattatori, non comprende la necessità di interpretare i classici e, convinto di doverli rappresentare col carisma di un mattatore acculturato, a fine della stagione deciderà di abbandonare la compagnia.

È nell'interludio realistico *Un tram che si chiama desiderio* di Tennessee Williams (teatro Eliseo, 21 gennaio 1949) che la Morelli mostra tutto il portato della sua vena attorica. Per l'occasione Visconti le affida la parte di Blanche DuBois, l'eroina che nel corso del dramma passa dalla disillusione alla pazzia; il culmine di questa trasformazione si ha nell'ultimo atto quando la protagonista esplose, tramite una progressione graduale di impulsi, attraverso il contatto con il truce cognato Stanley Kowalski, impersonato da Gassman. Con questa interpretazione l'attrice assurge a icona del teatro colto di regia e, dopo un *break* cinematografico – il film *Fabiola* di Alessandro Blasetti, uno dei primi *kolossal* del filone storico destinati a essere immessi sul circuito internazionale –, conclude la stagione con Visconti al giardino di Boboli recitando Cressida nel *Troilo e Cressida* di Shakespeare. Lo spettacolo va in scena il 21 giugno 1949 con le scenografie di Zeffirelli e raccoglie tutti gli interpreti più importanti della scena italiana, da Benassi a Stoppa, da Girotti a Ricci, da Gassman a Eva Magni, tanto che la critica, utilizzando una metafora sportiva, parlerà di 'nazionale degli attori'. Nell'estate di quello stesso anno l'attrice, insieme a tutti gli scritturati dell'Eliseo, si trasferisce a Venezia dove, in occasione della Biennale, recita al teatro della Fenice la commedia goldoniana *La figlia ubbidiente* sotto la direzione registica di Guerrieri.

La frenesia professionale degli ultimi anni di attività si placa nella stagione 1949-1950 quando Morelli e la compagnia dell'Eliseo si concedono un anno sabbatico. Il riposo sarà interrotto solo dalla lavorazione del lungometraggio *Cristo proibito* di Curzio Malaparte in cui interpreta la parte della madre del reduce Raf Vallone. L'attrice torna quindi a calcare il palco dello stabile romano il 10 febbraio 1951 con *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller

per la regia di Visconti in cui fornisce una nuova prova magistrale nei panni di una figura indolente e arrendevole: Linda Loman. Con le eroine milleriane tornerà a misurarsi anche nel 1958 quando darà vita alla figura di Beatrice Carbone di *Uno sguardo dal ponte*.

Il 4 ottobre 1951 la compagnia dell'Eliseo, capitanata dalla coppia Morelli-Stoppa, si reca nuovamente alla Biennale di Venezia dove porta in scena *Il seduttore* di Diego Fabbri. La novità per la formazione capitolina di un allestimento di un autore contemporaneo italiano, e per giunta cattolico, passa in secondo piano rispetto alla frattura tra la Morelli, Stoppa e il loro regista. In disaccordo con la scelta delle autorità politiche nazionali di non concedere il visto d'ingresso in Italia a Bertolt Brecht e al suo Berliner Ensemble, Visconti decide di togliere la firma dalla regia invitando gli attori a disertare la rappresentazione. La decisione dei due di recitare nonostante il parere avverso di Visconti mette a nudo due diverse volontà, entrambe legittime: quella degli attori, più squisitamente teatrale, di sponsorizzare il teatro e il destino dei teatranti, e quella del regista, più esposta e politica, di sottolineare la censura governativa.

All'inizio degli anni Cinquanta Rina ottiene impieghi di prestigio come doppiatrice in pellicole di maestri del cinema italiano ed europeo. Nel 1951 presta la voce all'attrice francese Louise Sylvain nel film *Don Camillo* di Julien Duvivier e a Maria Laura Rocca nel film *Achtung! Banditi* di Carlo Lizzani; l'anno seguente doppia Brunella Bovo ne *Lo sceicco bianco* di Federico Fellini. Il suo timbro vocale resta impresso al regista romagnolo che tenterà insistentemente di scritturarla per il doppiaggio di Leonora Ruffo, la sorella di Moraldo ne *I vitelloni*. L'operazione non andrà però in porto a causa del crescente clima di rivalità fra la Cooperativa doppiatori cinematografici, in cui Rina milita fin dalla fondazione, e le ditte concorrenti, tra cui l'Organizzazione doppiatori cinematografici, a cui invece Fellini ha commissionato la cura del doppiaggio del film.

Ma è ancora il palcoscenico a portare Rina sugli scudi. Esattamente un anno dopo la 'prima' de *Il seduttore*, la compagnia dell'Eliseo apre la nuova stagione con una messinscena che segna in maniera fortunata e vincente la storia del teatro italiano: *La locandiera* di Goldoni. Nei panni della protagonista, tocca la vetta più alta di una già eccezionale carriera d'attrice: la sua Mirandolina, frutto di un lavoro di scavo lungo e meditato condotto insieme a Visconti, è una sfida all'idea vigente di *Locandiera* cullata e, fino a quel momento propugnata, dagli esegeti goldoniani. Contrariamente alle interpretazioni della tradizione (si pensi a quelle di Adelaide Ristori e di Eleonora Duse), la sua Mirandolina è lontana dai canoni briosi dell'amorosa: è dura, spigolosa, non bella, energica, combattiva, quasi fasciata nel gessoso abito di scena. Il fioccare delle polemiche sin dai primi giorni di rappresentazione convince la stessa attrice a prendere la penna per comporre l'unico suo scritto dato alle stampe,

il *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, apparso su «La Biennale di Venezia».⁹ Le intuizioni e la veridicità che Morelli e Visconti avevano introdotto nel personaggio fin dal 1952 verranno radicalizzati e portati alle loro massime conseguenze quattro anni più tardi quando la commedia è ripresa al Théâtre Sarah Bernhardt per il Festival de Paris. Nell'occasione la compagnia si aggiudicherà il primo premio della rassegna.

Se con *Tre sorelle* di Čechov (teatro Eliseo, 20 dicembre 1952) si chiude momentaneamente la fase di lavoro in teatro con Visconti, i rapporti fra il regista milanese e la sua musa proseguono sul set cinematografico e nell'estate 1953 Rina è chiamata a partecipare al film *Senso*. Quando poi Visconti si dedicherà alle regie d'opera scaligere e ad alcune collaborazioni con la compagnia di Prosa di Lilla Brignone, Morelli tornerà a sperimentare il genere radiofonico partecipando a *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello: il radiodramma va in onda sulle frequenze Rai per la regia di Corrado Pavolini nel 1954. Come già era accaduto in passato, anche in questa occasione la sospensione dell'attività teatrale coincide con una intensificazione dell'impegno di doppiatrice. Molti sono i film e le dive a cui presta la voce in pellicole di buon successo. Tra queste meritano una menzione *Il grande caldo*, capolavoro di Fritz Lang (1953, doppia Gene Tierney), *La campana ha suonato* di Allan Dwan (1954, doppia Elizabeth Scott), *La valle dell'Eden* di Elia Kazan (1955, doppia Jo Van Fleet).

Il ritorno al teatro, nel 1955, è ancora a fianco di Visconti. Assieme ai colleghi dell'Eliseo, l'attrice tocca le principali piazze italiane (Roma, Milano, Bologna, Firenze, Genova, Torino, Modena e Napoli) con le riprese de *La locandiera*, di *Morte di un commesso viaggiatore*, e con la novità assoluta di *Zio Vanja* di Čechov. Qui Rina interpreta la parte di Sonia, donna inetta e inconcludente, conferendole quei tratti di fragilità che rientrano appieno nel suo repertorio stilistico. La prova ottiene l'unanime consenso della critica che, nel complesso, riserva a questo lavoro meno entusiasmo rispetto alla calibrata perfezione di *Tre sorelle*. La parabola cechoviana si chiuderà un decennio più tardi quando, il 25 ottobre 1965, vestirà i panni di Andreievna Liubov ne *Il giardino dei ciliegi*.

Sono questi gli anni in cui Rina Morelli, all'apice della carriera, riceve premi e onorificenze. Nel novembre 1956, insieme a Stoppa, Anna Magnani e Cervi, sale sul palcoscenico del ridotto del teatro Eliseo per ritirare la Maschera d'oro, premio dedicato alla ricorrenza della ventennale scomparsa di Ettore Petrolini. Il riconoscimento è particolarmente significativo perché giunge non da una giuria di addetti ai lavori o di critici, ma dalla votazione di studenti universitari a testimonianza della capacità dell'attrice di stabilire un solido contatto

9. Cfr. R. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, «La Biennale di Venezia», 1952, 11, p. 26.

con l'ambiente giovanile della cultura italiana. Oltre alle gratificazioni artistiche, la stagione 1955-1956 è ricca di soddisfazioni economiche. In quell'anno la compagnia Morelli-Stoppa ottiene la più alta media di incassi per recita ed è seconda solo a quella di Eduardo De Filippo per incassi lordi totali. Alle loro spalle si 'piazzano' compagini del calibro di Adani-Cimara e Ricci-Magni.

Dopo la già citata parentesi parigina del 1956, quando la compagnia porta *La locandiera* al teatro Sarah Bernhardt, nel 1957 l'attrice, ancora una volta guidata da Visconti, riprende in esame l'opera goldoniana e, per la Biennale di Venezia, affronta la messinscena de *L'impresario delle Smirne*. Si tratta di un testo minore del commediografo veneziano, che la compagnia allestisce coniugando alla frivola musicalità della prima stesura goldoniana in versi martelliani una drammaturgia scenografica sopra-testuale. Grazie a un copione che assume le sembianze di un ritmato libretto di opera buffa, per la prima volta nella sua carriera la Morelli si cimenta in prove canore sulle suggestive musiche scritte per l'occasione da Nino Rota, mostrandosi all'altezza dei più quotati attori esperti di canto come Giorda (Nibbio, il direttore del teatro) e Elio Pandolfi (il soprano Carluccio). Come accadde per *La locandiera*, lo spettacolo viene ripreso a Parigi, al Théâtre des Nations, nella primavera 1958.

Qui la compagnia Morelli-Stoppa sarà nuovamente invitata l'anno successivo per rappresentare lo spettacolo *Figli d'arte* di Fabbri, diretto da Visconti e inscenato per la prima volta all'Eliseo nel marzo 1959. In occasione di questa trasferta transalpina, la Morelli riceve, da una giuria composta da critici di venticinque diverse nazioni, il premio come miglior attrice del Festival. Il riconoscimento alla sua arte ha ormai valicato i confini nazionali. Intanto, in quello stesso anno, si diverte a giocare con i suoi inconfondibili suoni flautati nel doppiaggio della fata Fauna della *Bella addormentata nel bosco* di Walt Disney.

Nonostante la fama internazionale, lontana dal palcoscenico la Morelli è quasi 'invisibile'. Poche e mirate sono le occasioni in cui si mostra in pubblico. Nel febbraio 1959 è presente, insieme a Stoppa, alla conferenza stampa indetta dall'Associazione teatro popolare sulla crisi del teatro italiano. È una delle rare occasioni in cui l'attrice si concede, lontana dalla scena, ai *flash* dei fotografi. Le poche immagini di vita pubblica sono per lo più legate alla sua presenza in serate a lei dedicate: come quella organizzata all'interno di un noto locale notturno romano nel giugno 1960 quando, insieme a Romolo Valli, è insignita del premio cinematografico il *Ciak d'oro* per l'interpretazione nel film *Il bell'Antonio* di Mauro Bolognini. Il suo carattere schivo e riservato le impone un atteggiamento di silenzio e distacco anche dal chiasso mediatico suscitato alla fine di quel medesimo anno da uno degli spettacoli più discussi della storia del teatro italiano, *L'Arielda* di Giovanni Testori. Proprio le sorti di questa rappresentazione, censurata per oscenità nel 1961 a Milano con un'ordinanza della magistratura locale, sanciscono lo scioglimento della formazione dell'E-

liseo e preannunciano la fine di un felice quindicennio di sperimentazione artistica accanto a Visconti.

Quelle polemiche non restano prive di conseguenze e nel 1962 la compagnia Morelli-Stoppa, ormai svincolata dal contratto con l'Eliseo e orfana di Visconti, allestisce solo *Caro bugiardo*. La commedia, tratta dall'epistolario tra George Bernard Shaw e Beatrice Stella Patrick Campbell, è diretta da Jerome Kilty. La Morelli dà prova di perfetta simbiosi artistica nella recitazione comico-umoristica con Stoppa. Tutto lo spettacolo ruota infatti attorno alla rappresentazione di una relazione lunghissima e molto complicata vissuta con i tempi della *pochade*. Il successo è tale che nel 1963 i due attori proporranno una riduzione televisiva e alcuni anni più tardi ispirerà Maurizio Jurgens che sulle disavventure domestico-sentimentali di una coppia romana alquanto *naïf* costruirà il programma radiofonico *Eleuterio e Sempre Tua*, interpretato proprio da Morelli e Stoppa. Nel 1962 l'attrice aggiunge al suo curriculum di doppiattrice un'altra grande diva del firmamento a stelle e strisce: Bette Davis in *Che fine ha fatto Baby Jane?* di Robert Aldrich. L'anno seguente è la volta di Jessica Tandy, doppiata ne *Gli uccelli* di Alfred Hitchcock.

In un clima di crescente crisi economica e istituzionale del teatro, esacerbato dall'agguerrita concorrenza del cinema, nel 1963 Morelli e Stoppa iniziano a progettare una nuova fase artistica della loro carriera. Durante le riprese del *Gattopardo*, i due attori impiegano il tempo libero in nuovi e affascinanti progetti teatrali. Nel giugno 1963 viene annunciata la nascita del Gruppo del teatro libero di Roma che riunisce Visconti e la compagnia dei Giovani composta da Giorgio De Lullo, Rossella Falk, Romolo Valli e Elsa Albani. Secondo le indicazioni date alla stampa, la formazione intende porsi come una semistabile con sede fissa al teatro Quirino di Roma. Nonostante le buone intenzioni, il progetto viene però abbandonato senza un'apparente spiegazione.

Dopo il fallimento della trattativa, i due attori usciranno dai binari dell'originalità artistica e dal ruolo di faro del teatro italiano, pur continuando a lavorare in spettacoli di ottimo livello e in collaborazione con importanti registi del calibro di Giannini, Ferrero e Zeffirelli. Al termine di un triennio di quasi inattività teatrale (fanno eccezione il già citato *Caro bugiardo* e *Il tredicesimo albero* per la regia di Visconti al Festival di Spoleto del 1963), la stagione del rilancio è quella datata 1964-1965 quando Rina, insieme a Stoppa, è alla guida di una formazione composta da giovani di belle speranze (tra cui Milena Vukotic, Gino Pernice ed Ezio Marano) con cui presenta un repertorio volto a integrare alcune lacune lasciate dalle scelte drammaturgiche operate con Visconti. Dopo la messinscena di *Oh che bella guerra!* (teatro Quirino, 1964), satira sui conflitti bellici intrisa di intermezzi musicali, ballettistici e ridicoli tipici della rivista, il cartellone prevede l'umorismo novecentesco del *Così è (se vi pare)* di Pirandello per la regia di Ferrero (teatro Quirino, 5 febbraio 1965):

sul testo pirandelliano Rina condurrà un lavoro di scavo anche negli anni successivi, con la regia di Giorgio De Lullo (1972 e 1974).

La stagione 1965-1966 si apre con un congedo ufficiale e con un felice reincontro: il 25 ottobre 1965 presso il teatro Valle di Roma la compagnia Morelli-Stoppa rappresenta il già ricordato *Giardino dei ciliegi*, ultimo spettacolo teatrale di Visconti con la Morelli. Pochi mesi più tardi, *Il mercante di Venezia* di Shakespeare al Teatro Stabile di Roma segna il ritorno sulle scene registiche, a distanza di un quindicennio, di Ettore Giannini. Stoppa è Shylock mentre Morelli, nonostante l'età, è un'ottima Porzia: merito di un fisico minuto, ma agile e scattante. L'anno successivo l'attrice partecipa a un solo progetto con una formazione espressamente riunita da Zeffirelli: in *Un equilibrio delicato* di Edward Albee torna ad affrontare le tematiche esistenziali della cultura americana e in particolare l'angoscia e la paura della solitudine, dando l'ennesima prova di bravura nelle vesti di una donna priva di controllo, acidamente divertita a distruggersi e a frantumare tutto quanto la circonda. Nel 1968-1969 Rina ripropone sulle scene italiane insieme a Stoppa l'ormai classico *Vita col padre*; mentre come secondo spettacolo interpreta la commedia *Lascio alle mie donne* di Fabbri per la regia di Kilty. Dopo la scarsa attenzione riservata dalla critica allo spettacolo *Il sottoscala* di Charles Dyer per la regia di Bolchi, Morelli e Stoppa sciogliono la gloriosa compagnia, demotivati da una legislazione e da una burocrazia che sembrano non considerare tra le priorità il rilancio della macchina teatrale.

Durante l'assenza dal palcoscenico, Morelli si dedica a programmi e riadattamenti radiofonici e televisivi. Nel 1966 (e fino al 1974) ottiene uno strepitoso consenso nella popolare trasmissione in onda sulle frequenze di Radio-Rai *Gran varietà*: insieme a Stoppa conduce una memorabile rubrica intitolata *Eleuterio e Sempre Tua*, una satira leggera e gustosa della vita matrimoniale che, come si è già accennato, si basa sullo scambio di lettere fra due coniugi, Eleuterio e la moglie (che si firma appunto Sempre Tua). Lo spettacolo è basato sullo scambio postale di una coppia matura, forse in crisi di noia e sopportazione, ma profondamente legata: i coniugi talvolta discutono, spesso si dividono – lui torna ai Parioli, lei a Trastevere – ma la riconciliazione è sempre dietro l'angolo. Il dialogo è aspro, feroce, pungente, e la perenne meraviglia di lei contrasta con il cinismo di lui.

Gli impegni televisivi sono invece meno significativi da un punto di vista artistico, ma consentono all'attrice di recitare senza muoversi da Roma e con un ritmo di lavoro più blando rispetto alle tournées teatrali. Per la televisione Rina partecipa alla trasposizione di alcuni testi teatrali come *Morte di un commesso viaggiatore*, girato nel 1968 su iniziativa di Federico Zardi per un ciclo dedicato al teatro americano, *Vita col padre e con la madre*, basato sulla fortunata riscrittura di Howard Lindsay e Russel Crouse di un libretto umoristico di Clarence Day (1969), *I corvi* di Henry Becque (1969) e *La tigre e il cavallo* di Robert Bolt (1969). Dal 1970 inizia a partecipare ad alcuni sceneggiati, tra cui

il fortunato *Antonio Meucci cittadino toscano contro il monopolio Bell* (1970) per la regia di D'Anza. Più interessanti sono però le riduzioni di due capolavori della letteratura mondiale: *I Buddenbrook* (1971) di Thomas Mann per la regia di Edmo Fenoglio, durante la cui lavorazione Rina ha un malore per la rigidità del clima nelle riprese in esterno, e *Le sorelle Materassi* di Aldo Palazzeschi, diretto da Ferrero, in cui recita con un divertente accento fiorentino nel ruolo di Carolina. Al suo fianco Ave Ninchi (Niobe) e Sarah Ferrati (Teresa).

Nel 1971, a quasi dieci anni dal primo tentativo, Morelli e Stoppa si uniscono in ditta con la compagnia dei Giovani diretta da De Lullo. Qui ritrovano i tratti riformatori del periodo viscontiano: repertorio impegnativo, rispetto del testo, accurate scenografie, scelte registiche coerenti. La formazione resta in piedi per due anni comici durante i quali l'attrice sfrutta un ormai consolidato bagaglio di esperienze sceniche. L'esordio della nuova compagine, certamente la più prestigiosa del panorama nazionale del tempo, è datato 15 novembre quando al teatro Morlacchi di Perugia va in scena una ripresa de *La bugiarda* rielaborata per l'occasione da Fabbri. Segue *Così è (se vi pare)* di Pirandello allestito il 17 marzo 1972 al Valle di Roma. L'attrice dà il volto alla signora Frola.

Il rapporto con la compagnia De Lullo si conclude negli ultimi mesi del 1973 con la rappresentazione dello spettacolo *Stasera Feydeau*, due atti unici dell'autore francese: *La mamma buonanima della signora* e *Pupo prende il purgante*. Il risultato non è dei migliori.

L'anno successivo, dopo una decade di lontananza dai set cinematografici, la Morelli partecipa alla realizzazione di due pellicole. A richiamarla sul grande schermo è l'amico regista pistoiese Bolognini che le ritaglia una parte di prestigio in *Fatti di gente perbene*, trasposizione di un celebre processo che nel 1905 appassionò l'Italia per l'esplosiva miscela di tensioni familiari, sentimentali e politiche, e una partecipazione nel meno noto *L'albero dalle foglie rosa* di Armando Nannuzzi. Intanto, in televisione, lavora con Eduardo De Filippo registrando la commedia *'O tuono 'e marzo* di Vincenzo Scarpetta in cui interpreta il personaggio di Sofia. Prosegue anche l'attività teatrale e il suo nome, insieme a quello di Stoppa, impreziosisce uno degli eventi più attesi della stagione 1974-1975: la rappresentazione di *Le rose del lago* di Franco Brusati. Per l'occasione i due attori formano una compagnia con Enrico Maria Salerno e Ilaria Occhini. Si tratta della quarta opera che Brusati licenzia per le scene nel lasso di un quindicennio. L'ultima era stata *Pietà di novembre*, allestita otto anni prima. Proprio la parsimonia scrittoria dell'autore, che dello spettacolo è anche regista, e la trattazione di temi contemporanei – che inserisce nel solco della drammaturgia di denuncia morale della borghesia italiana – creano un alone di curiosità intorno alla messinscena, che nel complesso raccoglie ottimi favori di pubblico ma qualche perplessità da parte della critica. Il personaggio della signora Caruso, che la Morelli reciterà anche nel 1975, è l'ultimo di

quella grande galleria di eroine fallite e piene di solitudine a cui l'attrice aveva sapientemente dato vita per gran parte della sua carriera.

Dopo aver registrato per la radio *Topaze* di Marcel Pagnol, nel torrido settembre 1975 l'attrice torna a lavorare per il cinema: con Visconti gira il film *L'innocente*, tratto dal romanzo di D'Annunzio. Durante la lavorazione a Lucca è colta da un violento attacco d'asma che rischia di soffocarla. Forse per lo spavento subito, terminate le riprese Rina decide di concedersi un vezzo narcisistico accettando di posare per il pittore bergamasco Mario Donizetti. L'anno seguente registra insieme a Corrado Pani e Antonio Crast la radiocommedia *La famiglia Cherry* di Bolt, poi si prende un periodo di meritato riposo in attesa di nuovi progetti.

Il tardo pomeriggio del 17 luglio 1976 Rina esce improvvisamente, con la sua usuale discrezione, dalla scena della vita. Mentre Stoppa la sta aspettando alla sede della Rai per una cena con amici, il suo corpo, vestito e truccato di tutto punto, viene ritrovato esanime sulla poltrona dell'appartamento di via della Consulta 1 a Roma tra lo sbigottimento di amici e conoscenti. Niente faceva ipotizzare un epilogo così repentino, neanche alla luce di recenti esami clinici di routine.

Le esequie si tengono presso la chiesa romana di Sant'Ignazio di Loyola in Campo Marzio: vi prendono parte uomini di cultura e delle istituzioni tra cui gli allora ministri della Repubblica Giulio Andreotti e Adolfo Sarti. In quel 1976 muore infatti non una grande attrice ma un'attrice unica, che aveva dato lustro e prestigio al teatro nazionale e di cui, all'apice della carriera, si era dimostrata una valida ambasciatrice all'estero. Un'attrice di eccezionali doti interpretative che il teatro italiano rimpiangerà a lungo.

Famiglia

Rina Morelli appartiene a una delle più longeve famiglie d'arte del teatro italiano. Il bisnonno Antonio (1769-1827) nasce, figlio di commercianti di panni, nella industriosa Venezia e si avvicina al teatro all'età di sedici anni recitando *en travesti* in una filodrammatica lagunare le parti di prima amorosa e prima donna. Una volta maggiorenne si dedica al teatro professionale con la compagnia di Petronio Zanarini riscuotendo un discreto successo in parti da primo amoroso. Seguono scritture in formazioni di buon livello come quelle di Gaetana Andolfati Goldoni (come tiranno e padre nobile), di Francesco Taddei, di Giacomo Dorati e di Gaetano Perotti. Negli anni seguenti forma e dirige una compagnia detta «delle Commedie Goldoniane».¹⁰ A lui spetta il

10. F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860, p. 87.

merito di aver fatto conoscere alle platee italiane le opere ancora poco note di Goldoni tra cui *Il campiello*, *Sior Tòdero brontolon*, *I rusteghi* e *Le baruffe chiozzotte*. Al successo della formazione contribuisce in maniera decisiva l'arte della moglie Adelaide Salsilli (1795-1871). Figlia di due modesti attori, Gaetano Salsilli e Elena Rebecchi, le sue figure goldoniane, ammirate perfino da Carlotta Marchionni, daranno lustro e prestigio, dopo la scomparsa di Antonio Morelli, anche alla compagnia di Edoardo Majeroni.

Dall'unione tra Adelaide e Antonio Morelli nasce il nonno di Rina, il celebre Alamanno (1812-1893). Dopo l'esordio, a otto anni, nella compagnia dei genitori, Alamanno interrompe la pratica scenica per dedicarsi agli studi classici e al violino. Rimasto orfano di padre ritorna al teatro svolgendo il proprio apprendistato nelle compagnie Florio (come brillante e tiranno) e di Luigi Favre (come primo amoroso). Il successo arriva con la compagnia Luigi Bergamaschi-Enrico Cappelli dove è promosso a primo attore, ruolo che manterrà in varie compagnie fino al ritiro dalle scene nel 1892. Suo il merito di aver portato al successo in Italia *Kean* di Alexandre Dumas padre (1845) e *Amleto* di Shakespeare (1850). Capocomico avveduto e particolarmente attento all'armonia della messinscena, nel corso della carriera si è prodigato in diverse iniziative volte a migliorare il livello artistico e professionale del teatro italiano del suo tempo. Sua è l'idea di un 'giuri' drammatico (1874) destinato a premiare le migliori produzioni nazionali. Per tre anni consecutivi (1855-1858) è stato anche direttore dell'accademia dei Filodrammatici di Milano. Dalla riflessione sul mestiere d'attore e dall'intensa attività didattica nascono alcuni lavori teorico-pratici sulla recitazione tra cui il *Prontuario delle pose sceniche* (1854), le *Note sull'arte drammatica rappresentativa* (1862) e il *Manuale dell'artista drammatico* (1877). In data imprecisata sposa Elvira Ramaccini (morta a Genova intorno al 1870), figlia dell'interprete teatrale Mimmo Ramaccini. Dall'unione nasce Amilcare: attore, marito di Narcisa Brillanti e padre di Rina.

Poche sono le notizie sui genitori dell'attrice. Nel 1906 sono segnalati nella compagnia di Ermete Zacconi dove fanno esordire la figlia ancora in fasce. Nell'anno comico 1909-1910 sono scritturati nella compagnia di Virginia Reiter e i loro nominativi figurano negli spettacoli allestiti al teatro Reinach di Parma nel dicembre 1909. Tra il 1918 e il 1922 Amilcare figura nella formazione di Achille Majeroni junior e della prima moglie Ersilia Arrighi. Poco dopo, ammalatosi di nervi per la perdita della moglie, abbandona il teatro.

Resta invece lontano dalle scene il fratello minore di Rina, Alamanno, così chiamato in omaggio al grande attore ottocentesco di casa Morelli. Nato tre anni dopo la sorella, a causa dell'impossibilità di Amilcare e Narcisa di sostenere le spese e le energie necessarie alla gestione di due figli nelle lunghe e faticose tournées, Alamanno cresce a Bologna, affidato alle cure di una balia. Verso la sorella nutrirà sempre un tenero e genuino affetto.

Nel 1926 Rina sposa l'attore fiorentino Gastone Ciapini. Da lui avrà una figlia, Franca, che ha un mese quando muore di polmonite. Ciapini lavora con la moglie nella compagnia Dannunziana, assieme ad Annibale Betrone, con la formazione Antonio Gandusio-Luigi Almirante, con la compagnia degli Spettacoli Gialli e con quella diretta da Renzo Ricci e Luigi Carini. Dopo la separazione si dedicherà a produzioni radiofoniche realizzate presso la sede Rai di Firenze per poi tornare in palcoscenico accanto a Renzo Ricci all'inizio degli anni Quaranta. Nel 1954 partecipa all'unica pellicola cinematografica della sua carriera, il film *Foglio di via* di Carlo Campogalliani. In quel periodo il suo nome è ricorrente nella prosa televisiva trasmessa sul Programma nazionale. Ciapini è ancora in attività nel 1964 quando prende parte a un episodio della miniserie tv *I miserabili*.

Formazione

In un'intervista del 1961 è la stessa Morelli a far luce sulla sua formazione: «non ho mai studiato per fare l'attrice: ignoro cosa sia la dizione e l'emissione della voce, e quella scuola che si chiama accademia».¹¹ Come per tutti i figli d'arte, la sua formazione avviene direttamente sul campo, sotto lo sguardo attento del padre Amilcare, a un'età precocissima, quella della prima adolescenza. Poco si sa di questo periodo, su cui le principali biografie dell'attrice, ormai datate e tutt'altro che favorite dai ricordi della stessa Morelli, tendono a sorvolare.

Sin dal 1918 è scritturata insieme al padre nella compagnia di Achille Majeroni junior di cui fa ancora parte nel gennaio 1922, quando è segnalata a Lugano tra gli interpreti della commedia *Il titano* di Dario Niccodemi. Per quanto giovane, appena quattordicenne, sembra già a suo agio di fronte al pubblico, come sottolinea un anonimo cronista della «Gazzetta ticinese» che ne loda le capacità e la definisce «bambina promettente».¹² Osservare i compagni in scena durante le prove e le recite è il suo principale mezzo educativo. L'apprendimento empirico si salda da subito a una naturale inclinazione per il palcoscenico.

Già dagli esordi la Morelli impara inoltre a convivere con un sentimento che sarà ricorrente anche durante gli anni dell'affermazione: «ho conosciuto tutte le compagnie, tutti i generi, in cento paesi, in cento debutti, in cento camerini, davanti a cento ribalte, avendo sempre a fianco, compagna invisibile, la paura», confesserà in età ormai matura.¹³ Proprio la paura della scena, che

11. O. FALLACI, *Rina la diva ritrosa*, «L'Europeo», 16 aprile 1961.

12. «Gazzetta ticinese», 3 gennaio 1922.

13. R. RADICE, *Ricordo di Rina Morelli*, «Il dramma», LIII, 1977, 7-8, p. 20.

accompagna la preparazione alla parte e che aumenta di intensità nei momenti di attesa dietro le quinte, è, come aveva già notato Goldoni nel *Teatro comico*, il sigillo della serietà e della professionalità dell'attore che vuole portare al massimo grado di riuscita la sua interpretazione.

Quando, nel 1924, dopo un anno di riposo forzato dovuto alle crisi nervose del padre Amilcare, Rina è scritturata da Annibale Betrone, mostra già una embrionale confidenza con i segreti dell'artigianato teatrale: la conoscenza dei generi drammaturgici, il rapporto con la platea, la familiarità con i tempi delle tournées e con le fatiche di una vita in continuo movimento. Inizia qui un percorso di maturazione stilistica e umana che le consentirà, nel giro di pochi anni, di scalare le vette della storia del teatro italiano.

Una ben più impegnativa fase formativa sarà consumata, nell'immediato dopoguerra, accanto a Visconti, con cui l'attrice esplorerà i segreti e i meccanismi del teatro di regia.

Interpretazioni/Stile

All'apice della sua carriera Rina Morelli è unanimemente osannata da pubblico, registi e colleghi. La critica concorda nel definirla un'attrice talentuosa e incline alla creazione poetica. Sulle colonne de «Il dramma» Vito Pandolfi l'accosta a due 'mostri sacri' della scena italiana: Eduardo De Filippo e Ruggero Ruggeri; mentre Lucio Ridenti a più riprese elogia la capacità di sdoppiamento, da persona a personaggio, che l'attrice è in grado di compiere ogni volta che sale sul palcoscenico. Questa dote di metamorfosi artistica, che per Rina è un tratto istintivo, matura e si affina nel corso degli anni, fino a esplodere nel periodo di lavoro a fianco di Luchino Visconti.

Da un punto di vista stilistico la sua carriera si può dividere in tre fasi: quella pre-viscontiana, o anteguerra, dal 1924 al 1940, in cui l'attrice mette a punto in maniera impeccabile i segreti e le tecniche artigianali del mestiere ricavandosi uno spazio personale all'interno di un sistema teatrale di tipo tradizionale; quella viscontiana, o di regia, dal 1945 al 1960, in cui scopre, esplora e libera le potenzialità ancora inesprese del suo innato impulso al palcoscenico; quella post-viscontiana, o del boom economico, dal 1960 al 1976, in cui la stereotipizzazione della recitazione coincide con un progressivo impiego in spettacoli di consumo per il grande pubblico e in trasmissioni televisive e radiofoniche.

Al momento del noviziato artistico con Betrone niente lascia presupporre che possa diventare un'attrice di livello internazionale. Timida e introversa, esile e poco appariscente, non ha infatti né il temperamento né il *physique du rôle* che, secondo i canoni del tempo, spetterebbero a una prima attrice. Nonostante i colleghi più esperti la invitino a «buttare fuori la voce, gesti, clamore

scenico ed effetti»,¹⁴ Rina mostra un'innata propensione per una recitazione calcolata e di misura. Esemplificativa in tal senso è la distanza che la divide da Maria Melato, prima donna della compagnia Betrone. Tanto l'una possiede quel magnetismo di matrice romantica proprio delle grandi prime donne del teatro dei ruoli e la sua recitazione è impostata sull'empirismo e sulla passionalità, quanto l'altra tende a 'nascondersi' dietro i suoi ancor modesti personaggi.

Determinante per la sua ancora fragile ma già promettente personalità artistica è la tournée intrapresa nel 1928 con la compagnia Olivieri-Sammarco in Tripolitania, in cui esordisce come prima attrice giovane. Nella trasferta mediterranea le viene inoltre tributata la sua prima serata d'onore, riconoscimento che, nel curriculum di un attore, sancisce la conclusione del percorso di formazione. Gli effetti positivi sono confermati dalle inedite attenzioni che una volta rientrata in Italia (ancora accanto al 'protettivo' Betrone) la critica le riserva. Tra i primi a notarla è Lucio Ridenti che sulle colonne del «Dramma» la descrive come una attrice che «ha sempre i giusti toni che furono cari alle ingenue del vecchio tempo e della tradizione»,¹⁵ attribuendole l'aria vivace e maliziosa tipica delle Colombine. Il suo stile asciutto ma spontaneo emerge anche alla luce di un progressivo impoverimento dell'arte della recitazione che, fatta eccezione per i grandi mattatori, in Italia va progressivamente allineandosi a una espressività formalizzata da perbenismo fascista.

L'apprendistato si completa nel laboratorio artigianale di Antonio Gandusio e Luigi Almirante dove Rina perfeziona lo studio dei meccanismi che regolano la risata. L'alternanza nel ruolo di prima attrice giovane con Lola Braccini e Anna Magnani risulta fruttuosa dal punto di vista scenico. Le tre interpreti si completano infatti a vicenda sia per temperamento artistico che per qualità fisiche: alta, bruna e formosa la Braccini; di una bellezza spigolosa e irrequieta la Magnani; minuta e quasi diafana la Morelli. Il suo stile coinciso le permetterà anche in seguito di dividere il palcoscenico, senza mai risultare sottomessa, con attrici del calibro di Andreina Pagnani, Sarah Ferrati e Tatiana Pavlova.

Dopo aver acquisito una buona padronanza degli strumenti del mestiere, Rina recita negli spettacoli inaugurali del Maggio Fiorentino del 1933: lo shakespeariano *Sogno di una notte di mezza estate* (Ermia) diretto da Max Reinhardt nel vivaio di Nettuno del giardino di Boboli e *Il mistero di sant'Uliva* (la Vergine Maria) per la regia di Jacques Copeau nel chiostro della chiesa di Santa Croce. Questa duplice esperienza rappresenta il suo primo contatto con il teatro di regia europeo e con un modo a lei più affine di concepire lo spettacolo. Durante le lunghe e stancanti prove gli attori sono infatti trattati come com-

14. A. CASELLA, *Ritratto di Rina Morelli*, «Teatro», II, 1950, 16, p. 18.

15. L. RIDENTI, *Rina Morelli-Ciapini*, «Il dramma», v, 1929, 63, p. 3.

ponenti di un insieme omogeneo e ben orchestrato tanto che per ognuno «lo studio più grande ha dovuto essere quello di contenersi ciascuno in una sua nota».¹⁶ Tutte le recensioni parlano di una Rina Morelli ‘intelligente’ e sempre misurata, in grado di conferire una naturale interiorità ai suoi personaggi. Il controllo dell’effervescenza primattorica, il lavoro di sottrazione, lo studio del dettaglio e della psicologia del personaggio le risultano congeniali e anche in seguito determineranno la sua peculiarità stilistica.

Ma è con Memo Benassi, titolare di una compagnia roccaforte del teatro mattatoriale tardo-romantico, che la professionalità e la sensibilità artistica della Morelli hanno modo di definirsi. Per reggere il confronto scenico con la prorompente recitazione del capocomico, idolo incontrastato delle platee, l’attrice mostra una grinta e una passione (fino a quel momento) insospettate. L’accresciuta consapevolezza nei propri mezzi è confermata dalle numerose recensioni positive, tra cui quella stilata da Repaci in occasione della commedia di Lonsdale *Non lo siamo un po’ tutti?* (1937): «Rina Morelli non la si riconosce più [...] la giovane vedetta si è nutrita di midollo di leone, ha cacciato gli artigli».¹⁷ Pur non possedendo la corporatura della grande diva, il raggiungimento del primato scenico (è ormai scritturata come prima attrice) denota implicitamente un’eccezionale qualità interpretativa, come sottolinea Ridenti nel 1938: «Rina Morelli ha il corpo fragile, è minuscola, quasi non s’avvede, grandissimo merito è dunque quello di uscire, per solo merito della sua arte, alla grande luce della ribalta».¹⁸

La successiva scrittura per la compagnia dell’Eliseo segna un’altra proficua tappa di questa prima parte della sua carriera. Il ritorno al ruolo di seconda donna alle spalle della Pagnani non è un declassamento, anzi, risulta essere una scelta indovinata che le consente di raffinare gli aspetti più tecnici della sua recitazione. Il forte affiatamento degli attori e un repertorio che privilegia la valorizzazione del gruppo piuttosto che quella del singolo segnano quindi il definitivo superamento delle logiche produttive tipiche del teatro mattatoriale a cui la Morelli non farà più ritorno.

Dalle cronache si evince come gli attori dell’Eliseo vivano di una carica drammatica basata sull’iterazione reciproca e sul dosato equilibrio delle parti: ognuno è a suo agio all’interno del proprio ruolo, non vi è alcuna spinta centrifuga o volontà di invadere lo spazio altrui. Questa metodologia di lavoro ben si sposa con

16. S. D’AMICO, *Maggio fiorentino. Shakespeare nel giardino di Boboli*, «La tribuna», 2 giugno 1933, ora in ID., *Cronache 1914-1955*, a cura di A. D’A. e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, vol. III/3, 2003, p. 728.

17. La recensione, scritta nel dicembre 1937 per «L’illustrazione italiana», è ora in L. REPACI, *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967, pp. 100-103: 102.

18. L. RIDENTI, *Parliamo tanto di Rina Morelli*, «Il dramma», XIV, 1938, 274, p. 30.

la vocazione professionale della Morelli che, alla personalizzazione della parte con 'trovate' sceniche, preferisce di gran lunga leggere tra le battute e ricostruire le pieghe dell'animo del personaggio così come è stato concepito dall'autore.

Intanto le prime interpretazioni cinematografiche (*La corona di ferro*, *Don Giovanni*, *Fabiola*) rendono visibile a tutti la portata del suo talento, come suggerisce ai lettori di «Scenario» il critico Ferdinando Palmieri: lamentando lo svilimento sul grande schermo del prototipo femminile, ridotto al cliché di adolescente civettuola tutta «smorfiette, mossette e trilli», Palmieri celebra la minuta Morelli come attrice solida, intelligentemente ironica e misteriosamente inquieta: una delle poche interpreti femminili «che può recitare, finalmente, Ibsen e Shaw».¹⁹

All'indomani dello scoppio del secondo conflitto bellico, la «Morellina», come la chiamano affettuosamente i critici, è dunque considerata tra le attrici più innovative del sistema spettacolare italiano. Lontana dagli stereotipi femminili propugnati sul grande schermo, il suo stile si adagia sulle corde che le sono più congeniali: della dolcezza (si pensi a Polissena nell'*Ecuba* di Euripide del 1939), della melanconia (il personaggio di Giuditta in *Fascino* di Keith Winter del 1939), dell'ingenuità (la figlia Vivie della *Professione della signora Warren* di George Bernard Shaw del 1943). Il suo corpo, gracile e quasi asessuato, e la sua voce, vellutata ma mai monocorde, sono al servizio di personaggi sensibili e delicati, talvolta virginali (come la Madonna del *Mistero di sant'Uliva*) o fiabeschi. Tra questi Bettina della commedia *Cappuccetto Rosso*, parte scritta per lei dal drammaturgo Gherardo Gherardi nel 1941.

Ma ciò che è più decisivo per la carriera artistica della Morelli è l'incontro, nell'immediato dopoguerra, con la nuova generazione di registi italiani, con cui instaura un rapporto dialettico dai risultati sorprendentemente intensi e con cui riesce a sviluppare un innovativo e originale metodo di lavoro. Dinanzi al portato creativo di Visconti l'attrice, con umiltà, coraggio e autodisciplina, si spoglia gradualmente degli elementi consolidati della sua recitazione per scoprire quell'istinto naturale al palcoscenico che le appartiene per via ereditaria.

Diretta da Visconti, la Morelli si riscatta dalla sua stessa routine e diventa attrice 'autentica', in grado di dar vita a una galleria di memorabili eroine, moderne e lacerate, e di lasciare il segno sul teatro del secondo Novecento. In un breve giro di tempo il suo baule artistico si rinnova e si arricchisce di figure fino a quel momento mai sperimentate, di donne inquietanti, conturbanti e conturbate, alle prese con la vertigine del vuoto e con la vicinanza della morte.

Il rapporto Morelli-Visconti è intenso e vibrante sin dalla prima, arida rappresentazione de *I parenti terribili* (1944) nella quale l'attrice accetta senza

19. F. PALMIERI, *Uno e due. Rina Morelli*, «Scenario», XII, 1943, 1, p. 14.

remore la parte della ‘perfida’ Maddalena e senza reclamare quella che, come seconda donna della compagnia, le spetterebbe di diritto, ovvero il più importante ruolo di Léo. A differenza della collega Pagnani, che si sente sminuita e a disagio con il dirigismo viscontiano e decide di abbandonare i compagni per rifugiarsi in una propria formazione, la Morelli si lascia guidare con fiducia nella innovativa riscrittura scenica del regista.

Le due interpreti rappresentano altrettante attitudini attoriali: Morelli è ‘tutta e sola’ nel teatro, sul palcoscenico, viva solo in quanto attrice; Pagnani rimane prima di tutto una diva, dentro e fuori lo spazio scenico, e poco si mostra disposta a spogliarsi della propria individualità artistica. Se la sua recitazione si ispira al portato della tradizione lacrimosa dell’Ottocento, quella della Morelli ben si sposa con una nuova professionalità d’attore che deve tener conto del lavoro di scavo sul copione e della capacità di fare proprio un punto di vista esterno.

Al di là della naturale predisposizione al teatro di regia, anche la Morelli deve fare i conti con l’invadenza del nuovo metodo. Per tutto il 1945 le lunghe sessioni di prove al tavolino, in cui è chiamata a ricreare le relazioni profonde tra i personaggi, logorano il suo vissuto emotivo e in più occasioni l’attrice lamenta sfiducia nei propri mezzi. Una di queste crisi si ha durante la lavorazione dell’atto unico *A porte chiuse*, in cui Rina ancora una volta interpreta un personaggio esattamente opposto alla sua indole, la cinica e aggressiva Ines: al critico de «Il dramma» Giorgio Prosperi confiderà l’idea di abbandonare l’impresa. L’intensità del lavoro di scavo psicologico è inoltre gravata dall’autorità di Visconti che intende condurre per mano l’attrice a pronunciare la battuta con ‘quella’ intonazione e con ‘quel’ ritmo e non altrimenti. Nel caso di *A porte chiuse* il raggiungimento del personaggio sarà uno shock tale che parecchi giorni dopo la fine delle repliche l’attrice andrà ancora ripetendo alcuni passi del dramma.

Quanto però la Morelli rimanga professionalmente conquistata dai potenti risultati ottenuti a fianco di Visconti lo conferma la nascita nel 1946 della compagnia Italiana di Prosa con cui l’attrice si lega indissolubilmente al regista milanese. Anche questa stagione presenta alcune difficoltà, innanzitutto il rischio di incomprensione con il pubblico. Il suo stile, che in linea con i propositi viscontiani è calibrato a comporre armonia di visione, viene infatti accolto freddamente dagli spettatori che invece accordano il loro entusiasmo alla performatività a grandi tinte dei suoi compagni di scena Benassi e Pavlova. Agli occhi degli osservatori più attenti non sfugge però l’ampia gamma emotiva di cui è capace: dopo aver dato vita a due personaggi diabolici e perversi come la Maddalena dei *Parenti terribili* e Ines di *A porte chiuse*, nello *Zoo di vetro* di Williams inverte rotta vestendo i panni di Laura Wingfield, una figlia sciancata, riservata sino al mutismo, paralizzata dalla timidezza. Siamo nel gennaio 1947

e il critico Vinicio Marinucci in una pagina de «Il dramma» parla di «facoltà trasumananti di questa attrice, le cui virtù soprasensibili si chiudono con sereno fulgore dal piccolo scrigno prezioso della sua entità fisica. Poche attrici sono vicine, come lei, alla santità dell'arte».²⁰

Dopo i primi spettacoli di 'rodaggio', che però, come abbiamo visto, raggiungono già esiti altisonanti, Rina Morelli è ormai l'interprete prediletta da Visconti. Priva di qualsiasi limitazione stilistica, a suo agio con qualsiasi genere drammatico, aperta a qualsiasi tipo di repertorio, dedita con ascetico rigore al proprio mestiere, il suo stile raccoglie e coniuga i saperi di due diversi mondi recitativi: quello ottocentesco dei 'tipi' e quello novecentesco dell'introspezione e dell'interiorizzazione. L'atteggiamento di Visconti verso Rina rasenterà quasi la venerazione: aneddoti e memorie ricordano come l'attrice fosse immune dalle frequenti sfuriate del regista lombardo; e differentemente da quanto faceva con gli altri, Visconti non si sognò mai di insegnarle la parte recitando per lei.

Dal canto suo l'attrice considererà Visconti come l'unico vero maestro. Per tutto il corso della collaborazione, a differenza di Stoppa e degli altri suoi colleghi, non entrerà mai in conflitto con lui, né gli contesterà la lettura di un personaggio o la scelta di un copione. Questa accondiscendenza appartiene di diritto a un dato caratteriale di Rina la cui personalità fuori dal palcoscenico appare infatti segreta e introversa, leggera e impalpabile. La sua nota discrezione, che nasce da un esasperato timore del mondo (confiderà a Roberto De Monticelli di aver paura di tutto, compreso entrare da sola in un bar per prendere un caffè), finirà spesso per confinare con l'inerzia. Esemplificativo in questo senso è il rapporto con Stoppa, a cui l'attrice demanda scelte, giudizi e programmi inerenti alla sua carriera. Proprio per questa caratteristica di accendersi «solo alla ribalta»,²¹ salvo poi eclissarsi nel silenzio e nel mistero una volta calato il sipario, l'attrice sarà considerata l'antidiva del teatro italiano.

Anche da un punto di vista stilistico, il suo contributo alla creazione delle parti non è mai invadente e in nessun caso si discosta dalle indicazioni di Visconti, limitandosi semmai a reiterare piccoli gesti o ad aggiungere al copione brevi battute da ripetere mentalmente o a bassa voce allo scopo di ricreare la giusta reazione emotiva da trasferire sul personaggio. Se non fosse dunque stato per una sensibilità teatrale pre-interpretativa, istintuale ed emotiva, il rapporto con Visconti avrebbe potuto rispecchiare quello 'lineare' tra maestro e allieva.

20. V. MARINUCCI, *Rina Morelli e il miracolo de «Lo zoo di vetro»*, «Il dramma», n.s., xxiii, 1947, 29, p. 40.

21. G. GUERRIERI, *La sua fiamma si accendeva solo alla ribalta* (1976), in ID., *Il teatro in contropiede*, a cura di S. CHINZARI, Roma, Bulzoni, 1993, p. 338.

Metabolizzato appieno il sistema di lavoro viscontiano, all'inizio della stagione 1948-1949 Rina Morelli è ormai pronta per dare il suo volto ad alcune delle figure femminili più fortunate del teatro nostrano e non solo: soffermarsi brevemente su alcune di esse aiuta a comprendere l'eclettismo e le singolari doti stilistiche che ogni volta modula a seconda delle esigenze del copione e del regista. La prima, in ordine cronologico, è quella di Blanche DuBois di *Un tram che si chiama desiderio*. Rappresentato all'Eliseo il 21 gennaio 1949, tutto lo spettacolo ruota attorno a Blanche, donna ninfomane e alcolizzata, dai nervi scossi, che si crogiola nel culto di una estrazione sociale ormai perduta. La Morelli le conferisce un eccezionale spessore, profondità e afflato tragico senza i quali la figura sarebbe potuta facilmente scadere nel melodrammatico e nel «bozzetto patologico». ²² L'apice della rappresentazione riguarda la scena finale della follia. Qui Morelli è chiamata a misurarsi con uno dei *topoi* attoriali, un pezzo di bravura, un assolo la cui tradizione e consacrazione risale alle *Lettere* di Isabella Andreini e alla sua *Pazzia d'Isabella*.

Al pari della illustre collega del passato, anche la Morelli, in accordo con Visconti, porta in scena una recitazione 'alla seconda', cercando di uscire fuori di sé pur mantenendo il controllo scenico, conservando il sottile equilibrio tra *fictio* e innesco selvaggio delle passioni. Il copione si trasforma così in canovaccio piegandosi alla sua formidabile interpretazione. È l'esaltazione di una tecnica 'insuperabile' e di una capacità espressiva legata all'esecuzione del gesto: dalla potente microgestualità, suggestionata anche dall'attenzione cinematografica al dettaglio e capace di restituire la psicologia del personaggio più delle parole, alla prossemica, ai movimenti, tutto contribuisce a dotare l'eroina di un senso ulteriore e unico. Il risultato di questo sforzo è unanimemente apprezzato l'indomani della 'prima' dai più rinomati critici del tempo che le attribuiscono la capacità di far proprie le sorti di uno spettacolo, assurgendo a simbolo del dramma sul palcoscenico.

Occorre aspettare il 1951 per trovare una nuova creazione che resterà altrettanto impressa nella memoria collettiva. In quell'anno la Morelli porta in scena *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller. Se con Laura Wingfield e Blanche DuBois l'attrice è diventata il simbolo di una femminilità moderna, «umiliata e dolce», ²³ ma angosciosamente (e ostinatamente) coerente a sé stessa, il personaggio di Linda Loman la pone alle prese con una donna remissiva e inerme che attende nell'ombra che il dramma si consumi dinanzi ai suoi occhi impotenti. Assorbita completamente da quella figura, di cui Rina sembra

22. F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a 'Morte di un commesso viaggiatore'*, Roma, Bulzoni, 2010, p. 250.

23. R. DE MONTICELLI, *Lattore*, a cura di O. BERTANI, Milano, Garzanti, 1988, p. 295.

essere in scena l'unica possibile incarnazione, è con l'uso originale di voce e dizione, che già alcuni anni prima aveva colpito Copeau, che riesce a dare la cifra del personaggio.

La sapiente alternanza tra ritmo e pause e la variabilità della pronuncia contribuiscono a creare uno spazio scenico-poetico personalissimo che l'attrice condivide con lo spettatore. Colpisce anche la capacità di far giungere la voce fin nel loggione più lontano. Bragaglia individua proprio nel *modus dicendi* dell'attrice, fatto di «una dizione fuori regola, perché giocata sullo sfumare la parola abbandonandola sull'accento»,²⁴ l'elemento inconfondibile del suo stile recitativo. Conclude quindi la sua recensione con un monito che denota la grandezza dell'interprete: «non consiglieri a nessuno un simile metodo, ma trovo che la Morelli sa applicarlo con molta sensibilità per virtù di un sensibile criterio personale».²⁵

Ma è con la *Mirandolina* goldoniana, portata in scena alla Biennale di Venezia del 1952, che la Morelli raggiunge l'apice della sua carriera e dà l'ennesima prova di duttilità interpretativa e di un ineccepibile bagaglio tecnico-stilistico. Se le eroine impersonate in precedenza, da Ines a Maddalena, da Blanche DuBois a Linda Loman, sono donne che appartengono di diritto alla poetica dei vinti e degli sconfitti, con questa interpretazione l'attrice indaga invece un aspetto forte e dominante della femminilità. Con esiti strabilianti.

In linea con la regia viscontiana, che intende riscoprire quella corrosività, vivacità e introspezione psicologica che Goldoni aveva concepito per il debutto della commedia al teatro Sant'Angelo di Venezia nel 1752, la *Mirandolina* della Morelli appare ai tradizionalisti controversa se non fuorviante. Innanzitutto il personaggio perde molti fronzoli soubrettistici di cui l'avevano caricata le altre interpreti del passato. I costumi della tradizione, ricamati e colorati per permettere un'azione animata e ballettistica, cedono il posto a un abito severo. Anche la femminilità è occultata tranne che nel viso. Spogliata dei tratti narcisistici e frivoli, retaggio delle interpretazioni di Eleonora Duse, Dina Galli ed Elsa Merlini, la *Mirandolina* viscontiana deve 'ritrovare' quella corazza protettiva verso Amore che aveva caratterizzato le *performances* della servetta Maddalena Marliani e che era venuta meno nelle letture sceniche dell'Ottocento e del primo Novecento.

Per far ciò il regista invita la Morelli a creare un personaggio pienamente capace di amministrarsi, di badare a sé stesso e, cosa ancor più importante, di

24. La testimonianza di Bragaglia, originariamente pubblicata su «Film d'oggi» del 21 febbraio 1951, è ora in L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, vol. I, p. 180.

25. Ibid.

giocare crudelmente e maliziosamente con i sentimenti dei suoi ammiratori di locanda. Si tratta di un compito non facile perché Mirandolina, che in scena recita la finzione dell'amore, porterebbe con sé un'ambivalenza teatrale: sarebbe cioè «metà *raisonneuse* e metà amorosa». ²⁶ Nel giusto dosaggio delle due parti consisterebbe dunque il trionfo dell'interpretazione.

Ma è proprio su questo piano che l'attrice sembra, per la prima volta nella sua vita artistica, provare dell'imbarazzo. L'indomani della 'prima' veneziana un critico teatrale molto sensibile come Sandro De Feo si lamenta infatti di una Mirandolina eccessivamente propensa all'innamoramento e quindi non del tutto capace di un pieno e consapevole controllo dei propri sentimenti. De Feo considera l'interpretazione della Morelli troppo delicata e talmente umana «da farci quasi dolore alla fine che essa [Mirandolina] non si fosse realmente innamorata di Ripafratta». ²⁷ Quanto lo sguardo attento del critico colga nel segno lo conferma la stessa Morelli che pochi giorni dopo risponderà di proprio pugno, quasi giustificandosi, sulle colonne della «Biennale»: «sul palcoscenico mi consumo nello sforzo di diventare ciò che nella vita non sono: qualcuno che domina gli altri e li mette in ginocchio. Il fatto è che non ho avuto una vita tumultuosa [...] e non mi sono mai abituata alle cose difficili. La mia vita è sempre stata tranquilla, io sono sempre riuscita ad appagarmi di quello che avevo». ²⁸

Le intuizioni che Morelli e la visione di Visconti introducono nel personaggio fin dal 1952 vengono radicalizzati e portati alle loro massime conseguenze quattro anni più tardi quando la commedia è ripresa per il Festival de Paris il 14 giugno al Théâtre Sarah Bernhardt. A Parigi la compagnia si aggiudica il primo premio della rassegna e la critica grida al capolavoro. A conferma di un approfondimento del ruolo da parte dell'attrice nella direzione di un controllo totale della parte, la Morelli appare agli occhi di De Feo quasi irriconoscibile: «persino fisicamente l'attrice ci è parsa trasformata. Di sensi svegli, cosciente della sua forza, padrona dei suoi mezzi, e tanto più lucida e aggressiva quanto più essa sembra sul punto di bruciarsi le ali scherzando col fuoco». ²⁹ L'autocontrollo di Mirandolina e, per estensione, dell'attrice che la interpreta, è dunque prima di tutto il compimento di un percorso di attorialità.

Del lungo sodalizio con Visconti meritano infine una menzione i personaggi cechoviani dove Rina, seguendo il suo mentore in quel percorso di *recherche* di

26. S. FERRONE, 'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti, in *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del convegno del bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia-Padova, Regione del Veneto-Il Poligrafo, 1995, pp. 357-367: 364.

27. S. DE FEO, *In cerca di teatro*, a cura di L. LUCIGNANI, prefaz. di R. RADICE, Milano, Longanesi, 1972, vol. I, p. 339.

28. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, cit., p. 26

29. DE FEO, *In cerca di teatro*, cit., vol. I, p. 339.

ameni luoghi della memoria che tutta la produzione del drammaturgo sembra evocare, rispolvera quei tratti di timidezza e fragile sensibilità che possedeva sin dai suoi esordi da ingenua e che sono riscontrabili anche nella interpretazione della claudicante Laura Wingfield di *Zoo di vetro*.

Quando nel 1960 i destini artistici di Morelli e Visconti prendono strade diverse, l'attrice è ormai una icona del teatro colto nazionale. In quel quindicennio di felice sperimentazione le sue donne, «anagraficamente giovani» ma con «una più avanzata età interiore»,³⁰ in ogni caso madri o amanti, erano state il motore dell'azione drammatica di tutte le più riuscite messinscène dell'Eliseo. Per guadagnarsi il loro amore e la loro attenzione, ogni sera si erano sfidati sul palcoscenico una schiera di personaggi maschili interpretati da attori anagraficamente molto più giovani di Rina: Marcello Mastroianni (Solenyj in *Tre sorelle*, Cavalier di Ripafratta in *La locandiera*, Stanley Kowalski in *Un tram che si chiama desiderio*, Happy in *Morte di un commesso viaggiatore*), Vittorio Gassmann (Stanley Kowalsky in *Un tram che si chiama desiderio*) e Giorgio De Lullo (Tuzenbach in *Tre sorelle*, Fabrizio in *La locandiera*, Mitch in *Un tram che si chiama desiderio*, Biff in *Morte di un commesso viaggiatore*). Anche questo cliché scenico, che vedeva una «sfinge»³¹ del teatro italiano al centro dei desideri di giovani e promettenti attori, contribuì ad accrescere nelle platee il mito di Rina Morelli.

La *summa* di quei personaggi magnificamente recitati a teatro torna anche nelle pellicole che l'attrice gira insieme a Visconti e in cui, seppur impiegata in parti secondarie, lascia preziosi e sofisticati saggi d'interpretazione. Così quelle doti di accortezza, elasticità, destrezza e rigore che sono alla base di Mirandolina ricorrono nella cameriera Laura del film *Senso* e nella principessa di Salina del *Gattopardo* che, testimone suo malgrado di sconvolgimenti politici e sociali, è il ritratto di una donna bigotta e senza orizzonte capace soltanto «di ridurre le emozioni al minimo comun denominatore».³² Vista a posteriori, la presenza della Morelli nelle pellicole viscontiane (giova ricordare anche la partecipazione a *L'innocente* del 1976), in parti minori ma sempre calibrate e compiute, contribuisce a creare sul piano formale una dialettica tra la perfezione tecnica e stilistica dell'attrice teatrale e il fascino ipnotico dei divi del grande schermo, da Burt Lancaster ad Alain Delon, da Claudia Cardinale a Farley Granger.

Dopo il distacco da Visconti, guidata da Stoppa, che della coppia è senza dubbio il manager, Morelli, all'insegna di un completamento professionale, coltiva il repertorio meno battuto in precedenza, in particolare il teatro

30. FERRONE, *'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti*, cit., p. 360.

31. Ivi, p. 364.

32. G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il gattopardo*, Milano, Feltrinelli, 1989, p. 133.

umoristico di due maestri del Novecento: George Bernard Shaw e Pirandello. Con *Caro bugiardo* (1961), messinscena a due voci dell'epistolario del primo con Stella Campbell, si ha la consacrazione di Morelli e Stoppa come coppia d'attori autonoma da un punto di vista lavorativo, che non necessita dell'ausilio e del coordinamento di altri interpreti o collaboratori. Lo spettacolo si avvale infatti di un funzionale stereotipo recitativo, «lei docile e dolce, lui anche aggressivo, collerico, lei sfumata, lui secco»,³³ che, già collaudato nelle diverse messinscene di *Vita col padre* (la teatrale del 1947, la televisiva del 1956 e quella rimaneggiata, sempre televisiva, del 1960), sarà alla base anche di alcune prove future. Il legame con Pirandello si esplicita con *Così è (se vi pare)*, che l'attrice reciterà anche per il mezzo televisivo e quello radiofonico.

Il tentativo di emancipazione dall'ingombrante ombra viscontiana prosegue anche con l'attenzione a un materiale teatrale leggero che negli anni giovanili era servito da 'palestra'. È il caso di *Oh che bella guerra!* (1964) in cui l'attrice si misura nel campo della rivista confermando quelle doti di trasformismo scenico ormai note alle platee: nel corso della rappresentazione passa infatti dal tono brillante a quello drammatico con una certa disinvoltura e agilità, vestendo i panni di una crocerossina, poi di una dama affarista, poi ancora di una madre straziata che legge la lettera dal fronte del figlio soldato. In questi anni continua a lavorare anche al cinema dove il suo nome compare in pellicole di pregio firmate da Mauro Bolognini e Mario Mattòli. Ma in una attrice che «si accendeva solo alla ribalta»³⁴ la frammentazione delle riprese cinematografiche e la dilatazione dei tempi di recitazione dinanzi a un oggetto 'freddo' come la macchina da presa non fecero mai scattare la passione per il lavoro sul set.

Alla metà degli anni Sessanta, in un momento storico in cui il teatro di parola sembra cedere il passo a nuove tendenze, la Morelli, poco propensa a misurarsi sul piano della autorialità, sente l'esigenza di tornare al repertorio drammatico, cullata forse dalla speranza di poter trovare un nuovo maestro a cui prestare la sua capacità attoriale. L'idea non darà i frutti sperati. Se Gianini, per cui recita ne *Il mercante di Venezia* (1966), manca di uno spessore intellettuale paragonabile a Visconti e finisce per affidarsi lui al talento creativo e interpretativo dell'attrice – tutto lo spettacolo è infatti concepito per sfruttare la predisposizione di Rina al lavoro d'analisi sul copione –, sulla stessa onda si rivela la collaborazione con Zeffirelli con cui nel 1967 allestisce *Un equilibrio delicato* di Edward Albee. Qui, nelle vesti di Claire, la Morelli ripropone il tema della donna intesa come presenza inquieta e smaniosa di soggiogare l'uo-

33. G. PULLINI, *Sipario rosso. Cronache teatrali. 1965-1997*, a cura di B.M. DA RIF e P. LUXARDO, Milano, Guerini, 1998, p. 537.

34. GUERRIERI, *La sua fiamma si accendeva solo alla ribalta*, cit., p. 337.

mo e la società maschiocentrica, così come già aveva fatto, quasi un ventennio prima, con le opere di Williams.

Anche Zeffirelli però manca della giusta intuizione teatrale e Rina Morelli riesce a far emergere la sua recitazione solo grazie alla capacità di prendere il pieno controllo del personaggio, assumendone la regia. Secondo gli insegnamenti viscontiani procede alla creazione della parte seguendo il principio del 'levare', rifuggendo la ridondanza e tutto il superfluo, dimostrando una fine intelligenza d'interprete: «è chiaro che la Morelli è stata la più efficace nei panni della sorella malata di alcolismo e direi non tanto perché si è calata in un'invenzione del personaggio veramente esemplare, quanto perché è stata l'unica mi pare a porsi il problema dell'ironia di se stessa come attrice e come personaggio nei confronti del linguaggio adoperato dall'Albee» si leggerà su una rivista specializzata del maggio 1967.³⁵

Dinanzi all'impossibilità di affidarsi a un progetto culturale unitario e di medio-lungo termine (non lo sarà neanche la breve e ormai tarda esperienza insieme alla compagnia dei Giovani diretta da De Lullo), l'attrice finirà per allontanarsi gradualmente dal palcoscenico privilegiando l'avventura televisiva dove si cimenta in produzioni seriali e di puro consumo in cui recupera senza originalità solo alcuni lemmi del suo ricco patrimonio tecnico e stilistico. Sparita ogni traccia del carattere esplorativo e militante del periodo viscontiano, resta solo una adesione completa ai meccanismi della macchina dello spettacolo di Stato. Riprova ne è la partecipazione per otto anni consecutivi alla fortunatissima trasmissione radiofonica *Gran varietà*. Qui l'attrice, attingendo al lavoro pregresso e in particolar modo al fortunatissimo *Vita col padre*, crea una meravigliosa figura svagata, impalpabile e quasi illogica: Sempre Tua. I dialoghi con Eleuterio (Stoppa), in cui domina l'eleganza del paradosso e il ricorrente uso dell'iperbole, diventano un appuntamento imprescindibile delle domeniche mattina degli italiani. Il grado di ricerca e innovazione è ormai inversamente proporzionale alla popolarità.

Scritti/Opere

Rina Morelli ha lasciato un solo scritto, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, licenziato nel 1952, sulla scia delle polemiche seguite alla messinscena della *Locandiera* di Carlo Goldoni per la regia di Luchino Visconti.³⁶ Lo spettacolo, accolto calorosamente dal pubblico, divide la critica in

35. *Stile e contaminazione per una produzione di consumo*, «Sipario», xxii, 1967, 253, p. 24.

36. Cfr. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, cit.

due fazioni. Le riserve non mancano da parte anche di firme importanti che accusano Visconti di aver stravolto il senso della commedia con una lettura realistica se non addirittura prosaica. Inevitabilmente le critiche piovono anche sulla figura di Mirandolina che della commedia è protagonista e motore dell'azione. Ai più gelosi custodi del patrimonio del *paron* Goldoni e della sua tradizione scenica non convince la modernità di un personaggio così analitico e razionale, modernamente inquieto. Se sul «Gazzettino sera» un articolo di Gastone Geron denuncia come «la suggestiva grazia maliziosa di Mirandolina è diventata arte di adescatrice professionista»,³⁷ ancora più sferzante è il giudizio di Silvio d'Amico che rimprovera l'attrice di aver portato in scena una «frigida, perfida calcolatrice» anziché «l'affascinante locandiera goldoniana».³⁸

In questo clima di vivace 'battaglia' polemica, la Morelli, che per la prima e unica volta nella sua lunga carriera non ottiene l'unanimità dei consensi, avverte l'esigenza di rompere la cortina del suo proverbiale silenzio e pubblica sulle pagine della rivista «La Biennale di Venezia» un breve articolo a difesa della sua Mirandolina. Non tornerà a scrivere neanche dopo lo scandalo e le vicende giudiziarie dell'*Arialda* tra la fine del 1960 e il 1961. Per far fronte alle accuse dei cosiddetti 'goldoniani', la Morelli, in linea con l'energia della sua Mirandolina, si dimostra combattiva anche sulla pagina stampata. Con un tono colloquiale e monologante e una sintassi altamente espressiva e colorita, manifesta le proprie opinioni trattenendosi nei panni del personaggio, in un artificio più metateatrale che letterario, e difendendo la sua creatura con le parole dell'attrice al lavoro: «c'è chi dice che Mirandolina era una donna formosa e pesava ottantotto chili. Può darsi. I goldoniani sanno sempre tutto. Io comunque peso 48 chili. Una Mirandolina in».³⁹

Ma non è solo una questione di fisico. Per l'attrice recitare la Mirandolina viscontiana significa recuperare lo spirito originario della rappresentazione ideata per una interprete «vivace, perfida, matta»⁴⁰ come Maddalena Marliani; e dunque non può che comportare un'inversione di rotta rispetto alle letture manierate dell'Otto e Novecento. Se Adelaide Ristori prima e Eleonora Duse poi, cogliendo soltanto l'aspetto soubrettistico e leggero del personaggio, avevano impostato una recitazione quasi a 'riposo', ciò non potrà valere per la Morelli. La sua locandiera da deliziosa figurina della civetteria ritrova i chiaroscuri di una personalità complessa e moderna, di donna emancipata, sempre

37. G. GERON, *Ne 'La locandiera' di Visconti l'omaggio a Goldoni diventa sgarbo*, «Gazzettino sera», 3-4 ottobre 1952.

38. S. D'AMICO, *Mirandolina trasfigurazione della servetta*, «Teatro-Scenari», 1953, 1, p. 7.

39. MORELLI, *Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani*, cit., p. 26.

40. Ibid.

in guardia «come un capitano in battaglia»,⁴¹ che ama «far sospirare gli altri».⁴² Proprio questa umanizzazione del personaggio, «che costa fatica recitare»,⁴³ sarà al centro delle contestazioni della critica.

La Morelli conclude quindi il suo intervento affermando: «*mi* sono divertita dunque a fare, di questa donna del Settecento, una donna come ce ne sono anche oggi. [...] E voglio farla conoscere a tanta gente, che non la conosce, e che credeva fosse una signora di due secoli fa».⁴⁴

E così sarà.

SCRITTI DI RINA MORELLI

Per il dettaglio degli spettacoli interpretati da Rina Morelli, per la consultazione delle fonti audiovisive relative alla carriera dell'attrice e per l'iconografia si rinvia al profilo completo edito sull'Archivio Multimediale degli Attori Italiani: amati.fupress.net.

Congedo e raccomandazione di Mirandolina ai goldoniani, «La Biennale di Venezia», 1952, 11, p. 26.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

F. REGLI, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici, maestri, concertisti, coreografi, mimi, ballerini, scenografi, giornalisti, impresari, ecc. ecc. che fiorirono in Italia dal 1800 al 1860*, Torino, Dalmazzo, 1860.

«Gazzetta ticinese», 3 gennaio 1922.

L. RIDENTI, *Rina Morelli-Ciapini*, «Il dramma», v, 1929, 63, p. 3.

[senza autore], *Se non lo sapete...*, «Il dramma», xi, 1935, p. 43.

L. RIDENTI, *Parliamo tanto di Rina Morelli*, «Il dramma», xiv, 1938, 274, p. 30.

M. CORSI, *Il teatro all'aperto in Italia*, Milano-Roma, Rizzoli, 1939.

M. RAMPERTI, *Attrici d'Italia: Rina Morelli*, «Scenario», viii, 1939, 6, pp. 256-257.

L. REPACI, *Ribalte a lumi spenti (1937-1938)*, Milano, Ceschina, 1939.

N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.

L. REPACI, *Ribalte a lumi spenti (1938-1940)*, Milano, Garzanti, 1941.

F. PALMIERI, *Uno e due. Rina Morelli*, «Scenario», xii, 1943, 1, pp. 13-14.

V. MARINUCCI, *Lettera da Roma*, «Il dramma», n.s., xxi, 1945, 1, pp. 42-43.

G. PROSPERI, *Una commedia difficile*, «Il dramma», n.s., xxii, 1946, 6-7, pp. 96-97.

41. Ibid.

42. Ibid.

43. Ibid.

44. Ibid.

- V. MARINUCCI, *Rina Morelli e il miracolo de «Lo zoo di vetro»*, «Il dramma», n.s., xxiii, 1947, 29, p. 40.
- A. CASELLA, *Ritratto di Rina Morelli*, «Teatro», II, 1950, 16, pp. 17-18.
- R. SIMONI, *Trent'anni di cronaca drammatica*, Torino, SET (poi ILTE), 1951-1960, 5 voll.
- E. FERRIERI, *Novità di teatro*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1952.
- G. GERON, *Ne «La locandiera» di Visconti l'omaggio a Goldoni diventa sgarbo*, «Gazzettino sera», 3-4 ottobre 1952.
- S. D'AMICO, *Mirandolina trasfigurazione della servetta*, «Teatro-Scenario», 1953, 1, pp. 5-8.
- S. D'AMICO, *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, Edizioni Radio italiana, 1953, 2 voll.
- P. MEZZANOTTE-R. SIMONI-R. CALZINI, *Cronache di un grande teatro. Il teatro Manzoni di Milano*, Milano, Edizione per la Banca nazionale del lavoro, 1953.
- M. DURSI, *Cinque festival di prosa*, Bologna, Cappelli, 1956.
- R. DE MONTICELLI, *Rina Morelli o il complesso del personaggio*, «Il Giorno», 1° aprile 1958 (ora in ID., *L'attore*, a cura di O. BERTANI, Milano, Garzanti, 1988, pp. 150-153).
- G. TOMASI DI LAMPEDUSA, *Il gattopardo* (1958), Milano, Feltrinelli, 1989.
- Venti spettacoli di Luchino Visconti con Rina Morelli e Paolo Stoppa*, a cura di M. RAMOUS, prefaz. di F. FLORA, Bologna, Cappelli, 1958.
- R. RADICE, *Morelli, Rina*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, vol. VII, coll. 830-831.
- O. FALLACI, *Rina la diva ritrosa*, «L'europeo», 16 aprile 1961, pp. 57-61.
- S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961.
- F. BERNARDELLI, *Spettacoli e commedie*, Torino, Edizioni dell'albero, 1964.
- E. POSSENTI, *Dieci anni di teatro*, Milano, Nuova Accademia, 1964.
- L. REPACI, *Teatro di ogni tempo*, Milano, Ceschina, 1967.
- L. RIDENTI, *Rina Morelli*, «Il dramma», XLIII, 1967, 367, pp. 5-12.
- [senza autore], *Stile e contaminazione per una produzione di consumo*, «Sipario», XXII, 1967, 253, p. 24.
- V. CARDARELLI, *La poltrona vuota*, a cura di G.A. CIBOTTO e B. BLASI, Milano, Rizzoli, 1969.
- A. MARIOTTI, *Spettacoli da una poltrona*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1969.
- L. PINZAUTI, *Il Maggio Musicale Fiorentino dalla prima alla trentesima edizione*, Firenze, Vallecchi, 1969.
- D. LANZA, *Mezzo secolo di teatro*, a cura di A. BLANDI, Torino, Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, 1970.
- S. DE FEO, *In cerca di teatro*, a cura di L. LUCIGNANI, Milano, Longanesi, 1972.
- C. ALVARO, *Cronache e scritti teatrali*, Roma, Abete, 1976.
- R. DE MONTICELLI, *Rina Morelli, una figlia d'arte con la paura del palcoscenico*, «Corriere della Sera», 19 luglio 1976.
- Leggere Visconti. Scritti, interviste, testimonianze e documenti di e su Luchino Visconti*, a cura di G. CALLEGARI e N. LODATO, Pavia, Amministrazione provinciale di Pavia, 1976.
- C.M. PENSA, *Rina Morelli: modesta timida e geniale*, «Sipario», XXXI, 1976, 366, p. 26.
- R. RADICE, *Ricordo di Rina Morelli*, «Il dramma», LIII, 1977, 7-8, pp. 18-22.

Visconti: il teatro, catalogo della mostra a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO (Reggio Emilia, 2 novembre 1977-2 novembre 1978), Reggio Emilia, Edizioni del teatro Municipale, 1977.

L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, 2 voll.

A. SAVINIO, *Palchetti romani*, a cura di A. TINTERRI, Milano, Adelphi, 1982.

S. QUASIMODO, *Il poeta a teatro*, a cura di A. Q., Milano, Spirali, 1984.

A. PENSOTTI, *I ricordi, le confidenze, le polemiche di Paolo Stoppa*, «Oggi», 29 gennaio 1986.

G. GUERRIERI, *Lo spettatore critico*, prefaz. di G. PROSPERI, Roma, Levi, 1987.

R. DE MONTICELLI, *L'attore*, a cura di O. BERTANI, Milano, Garzanti, 1988.

M. GIAMMUSSO, *Eliseo. Un teatro e i suoi protagonisti. Roma 1900-1990*, Roma, Gremese, 1989.

L. PINZAUTI, *Storia del Maggio. Dalla nascita della 'Stabile Orchestrale Fiorentina' (1928) al festival del 1993*, Lucca, LIM, 1994.

S. FERRONE, *'La locandiera' di Goldoni secondo Visconti*, in *Carlo Goldoni 1793-1993*. Atti del convegno del bicentenario (Venezia, 11-13 aprile 1994), a cura di C. ALBERTI e G. PIZZAMIGLIO, Venezia-Padova, Regione del Veneto-Il Poligrafo, 1995, pp. 357-367.

R. DE MONTICELLI, *Le mille notti del critico: trentacinque anni di teatro vissuti e raccontati da uno spettatore di professione*, a cura di G. D.M., R. ARCELLONI, L. GALLI MARTINELLI, Roma, Bulzoni, 1996-1998, 4 voll.

E. FLAIANO, *Lo spettatore addormentato*, Milano, Bompiani, 1996.

M. MASTROIANNI, *Mi ricordo, sì, io mi ricordo*, a cura di F. TATÒ, Milano, Baldini & Castoldi, 1997.

Dizionario dello spettacolo del '900, a cura di F. CAPPA e P. GELLI, Milano, Baldini & Castoldi, 1998.

Pasquale De Antonis, un fotografo a teatro: da Visconti a Strehler, da Gassman a Mastroianni, catalogo della mostra a cura di A. TINTERRI (Genova-Roma-Teramo, 1998), Roma, De Luca, 1998.

G. PULLINI, *Sipario rosso: cronache teatrali 1965-1997*, a cura di B.M. DA RIF e P. LUXARDO, Milano, Guerini, 1998.

M.L. COMPATANGELO, *La maschera e il video. Tutto il teatro di prosa in televisione dal 1954 al 1998*, Roma, Rai-ERI, 1999.

G. GERON, *Rina Morelli: timidezza e trasfigurazione poetica*, «Sipario», LIII, 1999, 606, pp. 50-52.

F. POGGIALI, *Sulle orme della compagnia dei Giovani*, Roma, Bulzoni, 2000.

A. TINTERRI, *Un teatro contro: il caso de 'L'Arialdà'*, in *Visconti*, «Drammaturgia», VII, 2000, 7, pp. 96-112.

R. JACOBBI, *Maschere alla ribalta: cinque anni di cronache teatrali, 1961-1965*, a cura di F. POLIDORI, Roma, Bulzoni, 2002.

S. D'AMICO, *Cronache: 1914-1955*, a cura di A. D'A. e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2002-2005, 5 voll.

G. GUERRIERI, *La sua fiamma si accendeva solo alla ribalta (1976)*, in ID., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali: 1974-1981*, a cura di S. CHINZARI, prefaz. di F. MAROTTI, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 337-340.

- F. MAZZOCCHI, *'La locandiera' di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003.
- G. MASI, *Rina Morelli: un'attrice dell'Arte al servizio della regia*, tesi di laurea in Storia dello Spettacolo, Università di Firenze, Facoltà di lettere e filosofia, a.a. 2004-2005 (relatore: prof. Siro Ferrone).
- G. GUERRIERI, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. GERACI, Roma, Officina edizioni, 2006.
- Ruzante sulle scene del '900*, a cura di S. BRUNETTI e M. MAINO, Padova, Esedra, 2006.
- S. MAMONE, *Introduzione a C. GOLDONI, La locandiera*, a cura di S. M. e T. MEGALE, Venezia, Marsilio, 2007, pp. 9-91.
- C. MELDOLESI-R. MOLINARI, *Il lavoro del dramaturg. Nel teatro dei testi con le ruote*, Milano, Ubulibri, 2007.
- A. BENTOGGIO, *La prima edizione di 'Un tram che si chiama desiderio' di Tennessee Williams*, in *Luchino Visconti e il suo teatro. Atti del convegno internazionale Luchino Visconti, un'ossessione per l'arte* (Milano, 15-16 novembre 2006), a cura di N. PALAZZO, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 155-198.
- M. CAMBIAGHI, *La scuderia teatrale del conte: Visconti maestro d'attori*, in *Luchino Visconti e il suo teatro. Atti del convegno internazionale Luchino Visconti, un'ossessione per l'arte* (Milano, 15-16 novembre 2006), a cura di N. PALAZZO, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 131-154.
- M. JURGENS, *'Eleuterio e Sempre Tua'. 56 conversazioni per la radio recitate da Rina Morelli e Paolo Stoppa. 1966-1974*, premessa di D. SALVATORI, nota di S. JURGENS, G. JURGENS e C. JURGENS, Roma, Donzelli-Radio Rai, 2008 (con DVD).
- T. MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti: attrici italiane per 'La locandiera' di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008.
- F. MAZZOCCHI, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a 'Morte di un commesso viaggiatore'*, Roma, Bulzoni, 2010.
- A. TINTERRI, *Miller, Visconti e «Uno sguardo dal ponte»*, «Biblioteca teatrale», 2010, 93-94, pp. 183-206.
- A. TINTERRI, *Visconti incontra Miller: 'Morte di un commesso viaggiatore'*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 528-536.
- F. MAZZOCCHI, *Giovanni Testori e Luchino Visconti: 'L'Arialdia' 1960*, Milano, Scalpendi, 2015.
- A. SCAPPA, *Gerardo Guerrieri e la compagnia Morelli-Stoppa: il lavoro drammaturgico per 'Oh, che bella guerra!' del 1964*, «Biblioteca teatrale», 2017, 123-124, pp. 151-170.