

LEONARDO SPINELLI

PAOLO STOPPA

(Roma, 16 giugno 1906–Roma, 1° maggio 1988)

Sintesi

Capace di coniugare una personalità da mattatore con il rigore e la sensibilità dell'interprete di regia, Paolo Stoppa è uno degli attori più rappresentativi dello spettacolo italiano del Novecento. La sua collaborazione con Visconti e Rina Morelli segna una delle pagine più intense e significative della storia del teatro nazionale. Attivo per oltre mezzo secolo nel cinema, dove partecipa a quasi duecento pellicole, dalla metà degli anni Sessanta dà un impulso decisivo allo sviluppo del nascente spettacolo di consumo.

Biografia

Nato il 16 giugno 1906 a Roma, in piazza Pantheon, da una famiglia della ricca borghesia, Paolo Stoppa trascorre un'adolescenza serena e ricca di stimoli culturali. Il padre Luigi, marito di Adriana De Antonis, è un funzionario ministeriale; lo zio, conosciuto con lo pseudonimo di Augusto Jandolo, è titolare di un rinomato negozio di antiquariato nella prestigiosa via Margutta, dove Paolo presta servizio per alcuni anni durante il tempo lasciato libero dagli studi universitari in giurisprudenza e dalle lezioni di violoncello al conservatorio di Roma. Noto alle cronache come autore di un buon numero di commedie di successo scritte in romanesco e per aver trascorso un anno in tournée con la compagnia della 'divina' Eleonora Duse, Jandolo infonde nel nipote un vivo interesse per la vita del palcoscenico.

Nel 1922 Stoppa partecipa con entusiasmo alla marcia su Roma e tre anni più tardi decide di iscriversi alla scuola d'arte drammatica Eleonora Duse, attiva all'interno dell'accademia di Santa Cecilia. Sua compagna di studio è una giovanissima Anna Magnani. Con lei nel 1927 supera brillantemente il saggio finale recitando nel teatrino dell'accademia di via Vittoria la commedia *Bar-*

berina di Alfred De Musset sotto gli occhi vigili di Silvio d'Amico e di un nutrito gruppo di impresari, capocomici e direttori di compagnie alla ricerca di giovani interpreti. Al termine dell'esibizione Stoppa è scritturato come generico della formazione Wanda Capodaglio-Corrado Racca-Egisto Olivieri in sostituzione di Cesare Dondini, un figlio d'arte deciso ad abbandonare ogni velleità d'attore per un impiego più stabile e sicuro.

Il battesimo sulle scene, programmato da contratto a Perugia nell'*Amorosa tragedia* di Sem Benelli, è anticipato di qualche giorno. Il primo aprile 1927 Stoppa è chiamato a sostituire al Quirino di Roma un generico comprimario partito all'improvviso da Roma. Debutterà così, a ventun'anni, nella sua città natale con una piccola parte che non necessita di una meticolosa preparazione perché formata di soli urli, «spaventosi e terrificanti»,¹ da emettere dietro una porta semichiusa.

Il biennio successivo (1928-1930) Stoppa è scritturato da Antonio Gandusio che lo accoglie all'interno della sua compagnia e lo coinvolge nelle successive esperienze con Dina Galli (1930-1931) e Luigi Almirante (1931-1932). Sotto la guida dell'esperto capocomico, Stoppa inizia una proficua gavetta che gli consentirà di specializzarsi nel ruolo, a lui più congeniale, di brillante, imparando a miscelare la comicità con sfumature d'ironia e d'amarezza. Nel 1932 inizia anche il suo lungo e proficuo rapporto con il cinema interpretando una piccola parte in una pellicola celebrativa dell'aviazione italiana: *L'armata azzurra* di Gennaro Righelli. Alla fine della carriera Stoppa sarà comparso in quasi duecento pellicole.

In quello stesso 1932 incontra per la prima volta Rina Morelli, sua futura compagna d'arte e di vita, con cui recita al teatro Carignano di Torino nella commedia *Un uomo che ispira fiducia* di Paul Aumont. Con lei l'anno successivo è segnalato nella compagnia degli Spettacoli Gialli di Giulio Donadio e Marcello Giorda e condivide poi la scrittura nella più prestigiosa formazione di Renzo Ricci e Luigi Carini, recitando nell'ottobre 1934 in *Tempi difficili* di Édouard Bourdet al teatro Argentina di Roma. Seguono quindi i contratti con la formazione di Lamberto Picasso (1935) e con il Teatro di Milano (1936), dove Stoppa mostra un estro comico originale. Nello stesso periodo l'attore debutta come doppiatore nella pellicola *Accadde una notte* di Frank Capra, legando poi la sua voce allo humor britannico del caratterista Eric Blore nei film *Cappello a cilindro* (1935) e *Follie d'inverno* (1936). Da segnalare inoltre il doppiaggio di Osvaldo Valenti, interprete ancora marginale, ma destinato a buon successo, nel film italiano *La danza delle lancette* (1936). L'apprendistato come doppiatore termina nel 1937, quando Stoppa presta la voce a Edward Everett Horton,

1. L. RIDENTI, *Paolo Stoppa*, «Il dramma», XLIII, 1967, 369-370, p. 79.

il paleontologo Lovett di *Orizzonte perduto* di Capra, e a Fred Astaire nel film *Voglio danzar con te*. Presterà nuovamente la voce all'attore, ballerino e cantante americano nel 1942 in *Non sei mai stata così bella*.

Nel 1937 l'attore approda nella compagnia di Dina Galli in cui ottiene una scrittura come brillante assoluto. La stagione si rivela ricca di successi e tra gli spettacoli di maggior riuscita si segnala *Io e te* di Paola Riccora, rappresentato il 17 dicembre al teatro Manzoni di Milano: qui Stoppa dà un saggio della sua piena familiarità con il ruolo pur mostrando ancora una tendenza a eccedere nel colore. I suoi progressi gli fruttano, per l'anno successivo, l'invito del potente impresario Vincenzo Torraca a entrare nella compagnia dell'Eliseo dove ritrova Rina Morelli, appena scritturata per il teatro romano. Nasce così uno dei sodalizi più interessanti e di straordinaria coesione del nostro Novecento, che avrà pochi eguali nel mondo dello spettacolo. Se la fama della loro unione 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'esordio del loro legame affettivo sarà Stoppa, nel 1986:

Certo, non fu un amore folgorante come quello di Marta Abba e Pirandello [...]. Ma 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 Stoppa, che già possiede una dimora a piazza Venezia, nel palazzetto Bonaparte, prende infatti alloggio negli appartamenti che erano stati edificati *ex novo* all'interno del teatro Eliseo da Torraca. L'unione con la Morelli ruoterà attorno al comune amore per il teatro e sarà vissuta all'insegna della reciproca indipendenza. Sempre nel 1986 ricorderà Stoppa:

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 l'amata 'Morellina' Stoppa si farà carico delle scelte professionali all'interno di un panorama spettacolare in continuo fermento, com'è stato quello italiano del Novecento, mostrando invidiabili doti di accortezza e intelligenza manageriale.

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

3. Ibid.

Per entrambi gli attori il contratto con la compagnia dell'Eliseo non è soltanto un riconoscimento alla carriera fin lì svolta, ma anche e soprattutto un passo in avanti dal punto di vista produttivo perché concede la possibilità di lavorare stabilmente presso un teatro con evidente risparmio di tempo, energia e concentrazione da dedicare alla preparazione e allo studio. Per Stoppa, scritturato come brillante, l'approdo all'Eliseo, oltre a significare un ritorno in pianta stabile nell'amata città natale, rappresenta un'affascinante sfida professionale su almeno due fronti: l'impostazione registica e il forte impianto corale su cui si sorregge la forza della formazione gli impongono innanzitutto di lasciarsi alle spalle la tradizione del teatro mattatoriale per fondere la propria personalità entro una recitazione di complesso; l'ampio ed eterogeneo repertorio, che spazia dai classici al genere serio, dalle tematiche sociali e morali fino a soggetti sentimentali, fiabeschi e umoristici, lo costringe a misurarsi con personaggi che esulano dai suoi ormai consolidati clichés interpretativi.

Menzionato per le sue originali maschere della drammaturgia shakespeariana, dal Sir Andrew della *Dodicesima notte* (1938) al Ford delle *Allegre comari di Windsor* (1940), in quegli stessi anni l'attore riscuote successo anche in un'interpretazione drammatica, il *Caffè dei naviganti* (1939) di Corrado Alvaro. Nel 1939 si misura anche con i tragici greci e, insieme a tutta la compagnia, è segnalato al teatro di Siracusa per le rappresentazioni promosse dall'Istituto nazionale del dramma antico: l'*Ecuba* di Euripide e l'*Aiace* di Sofocle. Alle prese con una drammaturgia e con parti a lui poco familiari, Stoppa recita in entrambi gli spettacoli. Sarà comunque una delle poche esperienze in questo genere a causa soprattutto di una voce tutt'altro che tonante, ma duttile e velatamente malinconica, che ben si presterà invece a personaggi tormentati, vinti o dolorosamente umiliati dalla modernità.

Sulle potenzialità e sulle versatilità lasciate intravedere da Stoppa scommette immediatamente il mondo del cinema: durante la pausa estiva del 1939, quando la compagna Rina Morelli è chiamata da Renato Simoni a recitare in *Aminta* di Torquato Tasso nel fiorentino giardino di Boboli e nel *Ventaglio* goldoniano in Campo San Zaccaria a Venezia, Stoppa colleziona una serie di partecipazioni, sempre in parti secondarie, a un elevato numero di pellicole, alcune anche di buon pregio, tra cui *Frenesia* di Mario Bonnard e *Un mare di guai* di Carlo Ludovico Bragaglia. Sarà proprio Stoppa a convincere la Morelli a dedicarsi al cinema e in quello stesso 1939 i due attori prendono parte alle lavorazioni di *Un'avventura di Salvator Rosa* di Alessandro Blasetti.

Nel biennio 1940-1941, sotto la direzione dei registi Pietro Sharoff e Simoni, prosegue con la formazione dell'Eliseo un'intensa attività allestitoria che, specialmente nel 1941, tende a privilegiare il repertorio comico e leggero, quasi a voler stemperare il clima di tensione e paura che precede l'ingresso della nazione italiana nella seconda guerra mondiale. Tra i titoli di questo pe-

riodo, oltre a quelli messi in scena durante la tournée nel nord Italia – *Ridiamoci sopra* di Rachel Crothers (Milano, teatro Odeon, 26 aprile 1940) e *Prove d'amore* di Stefano Landi (Genova, teatro Margherita, 9 maggio 1940) –, vale la pena ricordare *Viaggio alle stelle* di Maxwell Anderson e *Il giocatore* di Fëdor Dostoevskij (Roma, teatro Eliseo, 1940). 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).

Per tutto il 1942, con l'Italia e Roma sotto assedio, Stoppa calca le scene teatrali solo raramente e in occasioni speciali: certamente è tra i protagonisti, insieme a Gino Cervi e la Morelli, dell'allestimento del 31 maggio, presso il giardino degli orti della Farnesina di villa Corsini, 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. Stoppa recita la parte di Tonino.

Più intensa è invece l'attività cinematografica che, pensata anche per surrogare economicamente i mancanti incassi teatrali, in quello stesso anno lo vede impegnato in almeno tredici produzioni, tra le quali merita ricordare almeno *Rossini* di Mario Bonnard. Notevole è anche l'impegno nel doppiaggio, dove Stoppa presta la voce a Melville Cooper in *Lady Eva* e a Leonid Kinskey in *Un evaso ha bussato alla porta*. Alla fine dell'anno recita per la commedia radiofonica *La tempesta* di Shakespeare, diretta per l'occasione da Guido Salvini e registrata negli studi dell'Eiar di Roma. La messa in onda ottiene uno strepitoso successo, come sottolinea lo spazio riservatogli 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, Morelli, Cervi, Andreina Pagnani e Giulio Stival. Per la radio Stoppa tornerà a lavorare con continuità negli anni seguenti prestando la voce anche in occasione di letture dei principali poeti dialettali romani dell'Otto e Novecento, da Gioacchino Belli a Trilussa.

Nel gennaio 1943, nel periodo più cupo della guerra, il suo nome figura, insieme a quelli di Morelli, Sarah 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 Dario Niccodemi, la formazione inscena *La professione della signora Warren* del britannico George Bernard Shaw e *Turbamento* di Guido Cantini. Nell'imminenza del natale, Stoppa riceve per la prima volta nella sua carriera la convocazione in un cast di eccezione: insieme ad Annibale Betrone, Luigi Almirante, Rina Morelli, Vittorio De Sica, Ruggero Ruggeri e Sergio Tofano, il 18 dicembre recita all'Argentina di Roma *Goldoni e le sue sedici commedie* di Paolo Ferrari, per

la regia di Salvini. La parte è di modesta entità, un garzone della bottega del caffè, ma segna il passaggio di Stoppa nel 'firmamento' degli interpreti italiani.

Il sodalizio con Salvini prosegue per tutto il 1944 quando Stoppa, diretto dal regista fiorentino, recita in ben otto spettacoli prodotti dall'Eliseo: nel dramma *La guerra di Troia non si farà* di Jean Giraudoux, prima rappresentazione nello stabile romano dopo la Liberazione di Roma, l'attore veste i panni di Demokos. Alle prese con una drammaturgia improntata sull'umorismo, Stoppa ha modo di ampliare ulteriormente il suo bagaglio artistico e merita una menzione il suo Filippo della commedia *La brava gente* di Irwin Shaw. Questa stagione si rivela inoltre una significativa palestra stilistica perché gli permette di recitare in un repertorio rodato sull'interazione reciproca degli attori e sul dosato equilibrio delle parti. Su tutti valga l'esempio di *Quartetto pazzo*, commedia di Ernest Eklund con un intreccio amoroso tendente al ridicolo e al grottesco, in cui la carica drammatica nasce dall'intuizione di Salvini di assecondare le caratteristiche dei quattro attori protagonisti (Pagnani, Cervi, Stoppa e Morelli) come suggerisce la trasposizione cinematografica del 1945.

In seguito all'arrivo sul mercato italiano dei primi film americani, Stoppa fonda insieme ad altri soci la C.D.C., acronimo di Cooperativa doppiatori cinematografici, specializzandosi nel doppiaggio degli attori hollywoodiani. Legherà la sua voce a nomi del calibro di Jack Carson (*Il romanzo di Mildred*, 1945), Richard Widmark (*Il bacio della morte*, 1947), Kirk Douglas (*Le vie della città*, 1948 e *Sfida all'Ok Corral*, 1957).

Nei primi mesi del 1945, deluso per l'esclusione dal cast dello spettacolo *Parenti terribili* di Jean Cocteau per la regia di Visconti, si trasferisce per un breve periodo al teatro delle Arti di Roma: qui, diretto da Giannini, è il protagonista della messinscena di *Topaze* di Marcel Pagnol e della commedia romantica *Catene* di Allan Langdon Martin. Tra la primavera e l'autunno Stoppa raccoglie una serie di successi, di critica e di pubblico, in spettacoli comici di ottima caratura, realizzati insieme alla compagnia di Dina Galli: su tutti la farsa macabra *Arsenico e vecchi merletti* (recita Mortimer) dell'americano Joseph Kesserling (Roma, teatro Quirino) e *Spirito allegro* di Noel Coward (Roma, teatro delle Arti). A fine anno il ritorno all'Eliseo, dove veste i panni dell'omosessuale in *Fior di pisello* di Édouard Bourdet, coincide con la tanto attesa convocazione di Visconti, che lo seleziona per un doppio impegno: *Antigone*, riscrittura di Jean Anouilh della tragedia euripidea, e *A porte chiuse* di Jean Paul Sartre.

Il lavoro a fianco di Visconti significa per Stoppa il vero battesimo con una drammaturgia di caratura europea in cui è avvertibile tutto il disagio esistenziale dell'uomo moderno. È soprattutto 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, che l'attore, nei panni di Garcin, raccoglie la piena fiducia di Visconti. Per avere quella parte Stoppa era riu-

scito con tenacia a ottenere clandestinamente il copione originale dal filosofo francese. Lo spettacolo sancisce la nascita del lungo e indiscusso sodalizio di una triade artistica e umana – Visconti, Stoppa e Morelli – che, sulla base di comuni progetti professionali e di vita, condividerà un legame totalizzante (del tutto anticipatore di quello propugnato dai gruppi del Nuovo Teatro degli anni Sessanta e Settanta del Novecento), rinnovando il sistema teatrale italiano dalle sue fondamenta.

Nel 1946 Stoppa e Morelli, insieme ai miti teatrali Memo Benassi e Tatiana Pavlova, oltre a giovani destinati a un grande futuro come Giorgio De Lullo, Arnoldo Foà, Massimo Girotti, Mariella Lotti e Franco Zeffirelli, sono selezionati dal regista per la compagnia Italiana di Prosa. La formazione, secondo le parole del suo fondatore, è animata esclusivamente da intenti artistici e rifiuta qualsiasi genere di «abborracciatura, provincialismo, dilettantismo, rivistucole, pochades».⁴ L'attore ottiene da contratto un compenso inferiore solo a quello della coppia Benassi-Pavlova e da questo momento abbraccia in pieno l'idea riformatrice di Visconti, condividendo sia le innovazioni introdotte sul piano della produzione dello spettacolo – dalle lunghe sessioni di prove a tavolino alla meticolosità della scelta del repertorio e dei collaboratori di scena – sia quelle inerenti alla fruizione: la chiusura delle porte di ingresso alla sala durante lo svolgimento di ogni singolo atto; il rinvio degli applausi al termine dello spettacolo; l'istituzione del prezzo di biglietto ridotto tramite una convenzione con la Camera del Lavoro. In sostegno a tali ambiziosi propositi, nel 1947 Stoppa scriverà per la rivista «Il dramma» un articolo dal forte tono polemico intitolato *Necessità di riforma*.⁵

L'esordio della nuova formazione avviene il 12 novembre 1946 con *Delitto e castigo* di Dostoevskij, adattato per la scena dal francese Gaston Baty. Certo del talento della Pavlova e di Benassi, rassicurato dalla duttilità e dalla qualità artistica della Morelli, Visconti si concentra soprattutto su Stoppa, come lo stesso regista dichiara in un articolo che precede di qualche giorno la 'prima': «Raskolnikof sarà Stoppa, so bene che molti si meraviglieranno di questa notizia ma io cercherò di fare di Stoppa qualcosa di nuovo: un Raskolnikof alla Peter Lorre, per intenderci, tutto fisso, immobile».⁶ L'operazione giunge a un alto livello di perfezione e anche l'esigente critico Silvio d'Amico loderà Stoppa per «aver superato se stesso».⁷ Lo spettacolo dostoevskiano sancisce dunque il definitivo possesso dell'attore dei ruoli drammatici, come peraltro confermano

4. L. VISCONTI, *Il mio teatro*, a cura di C. D'AMICO DE CARVALHO e R. RENZI, Bologna, Cappelli, 1979, vol. 1, p. 46.

5. Cfr. P. STOPPA, *Necessità di riforma*, «Il dramma», XXIII, 1947, 34, pp. 46-48.

6. VISCONTI, *Il mio teatro*, cit., vol. 1, p. 86.

7. «Il tempo», 13 gennaio 1946, ora *ivi*, p. 104.

le foto di scena che a più riprese lo ritraggono con gli occhi allucinati dell'omicida. Segue *Zoo di vetro* di Tennessee Williams (teatro Eliseo, 13 dicembre 1946) in cui, nella parte di Tom, Stoppa scandaglia il sentimento di angoscia del vivere quotidiano a cui conferisce accenti patetici e nevrotici. In questo periodo, tra gli ammiratori dell'attore si segnala il potente uomo politico Giulio Andreotti. Molti anni più tardi Andreotti ricorderà l'amico e concittadino come «meravigliosa spina dorsale che non si è mai piegata»,⁸ alludendo all'estraneità di Stoppa verso qualsiasi forma di aiuto politico.

Il percorso di ricerca con Visconti si prende una meritata pausa quando a dirigere l'attore 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 in cui l'attore, insieme alla Morelli, 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 rispettivamente 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 piccoli problemi quotidiani 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'attore a caroselli pubblicitari che reclamizzano prodotti di consumo continuerà anche negli anni successivi.

Conclusa la stagione 1946-1947 alla Pergola di Firenze con *Euridice* di Jean Anouilh, Stoppa tornerà nuovamente ai ruoli comici al Festival di Venezia recitando con successo Ali ne *L'impresario delle Smirne* diretto da Simoni. Sul palcoscenico, insieme a Paolo, figurano la Morelli, De Sica, Almirante, Stival, Ferrati e un giovane Adolfo Celi. L'ottima prova sarà ripetuta nell'estate 1948 quando Paolo veste i panni di Trappola (Tartaglia) ne *Il corvo* di Carlo Gozzi per la direzione di Strehler.

Nell'autunno 1948 Stoppa, insieme a Morelli, è nuovamente al fianco di Visconti con cui inizia una nuova stagione all'Eliseo. I due attori sono il cuore pulsante della compagnia capitolina, che porta ormai il loro nome. Naufragato il progetto viscontiano di dedicargli *Un cappello di paglia per Firenze*, l'attore, a causa della scrittura di Vittorio Gassman, si adegua a parti da non protagonista

8. R. SILVESTRI, *Per il caro amico Paolo Stoppa*, «Ariel», IV, 1989, 3, p. 17.

mostrando però un'efficiente puntualità interpretativa. È il caso del *fool* shakespeariano Pietra di Paragone di *As You Like It*, in cui Stoppa ben si adatta al tono fiabesco e visionario della rappresentazione le cui scenografie sono firmate da Salvator Dalí. Escluso dai cast di *Un tram che si chiama desiderio* e dell'*Oreste* di Alfieri, in cui i protagonisti assoluti sono Morelli e Gassman, l'attore, sempre diretto da Visconti, partecipa come Pandaro in *Troilo e Cressida* di Shakespeare. Lo spettacolo, per le scenografie di Zeffirelli, va in scena il 21 giugno 1949 al giardino di Boboli e raccoglie tutti gli interpreti più importanti della scena italiana, da Memo Benassi a Rina Morelli, da Massimo Girotti a Renzo Ricci e Eva Magni, tanto che la critica, utilizzando una metafora sportiva, parlerà di 'nazionale degli attori'. Nell'estate di quello stesso anno Stoppa, insieme a tutti gli scritturati dell'Eliseo, a eccezione di Gassman – che in contrasto con il metodo del regista milanese decide di percorrere nuove esperienze professionali –, si trasferisce a Venezia dove, in occasione della Biennale, recita al teatro della Fenice la commedia goldoniana *La figlia ubbidiente* per la direzione registica di Guerrieri.

Il crescente successo dell'attore è sancito da una prova magistrale in *Morte di un commesso viaggiatore* di Arthur Miller inscenato il 10 febbraio 1951 per la regia di Visconti. Se Rina Morelli appare da subito in ottima forma, come nota d'Amico in una recensione per «Il tempo», è soprattutto l'interpretazione di Stoppa a fissarsi nella memoria futura. A lui Miller aveva fatto dono del copione circa diciotto mesi prima, durante un incontro al tempo del *Troilo e Cressida* nel giardino fiorentino di Boboli. Il suo Willy Loman, il protagonista del dramma, come sottolinea anche il manifesto disegnato da Jo Mielziner e da Gianni Polidori per pubblicizzare la 'prima' dello spettacolo romano, sorprenderà per il verismo minuzioso e per gli effetti di straziante umanità. A colpire è soprattutto la capacità dell'attore di tratteggiare il personaggio con una ricchezza di dettagli stilistici e un'assoluta padronanza espressiva. A più riprese la critica elogia la mimica facciale, che Stoppa aveva avuto modo di esercitare e sperimentare nelle sue pregresse apparizioni cinematografiche. È questa dunque l'opera della sua maturità creativa e artistica e la sua immagine d'interprete resterà legata a quel personaggio ben oltre la fine delle repliche. L'indomani della sua scomparsa, l'amico Luigi Squarzina lo ricorderà sulle pagine della rivista «Hystrio» con un articolo dal titolo *Se n'è andato come Willy Loman*.⁹

Dopo la ripresa di *Un tram che si chiama desiderio*, la compagnia, capitanata dalla coppia Morelli-Stoppa, si reca alla Biennale di Venezia dove, priva della presenza di Visconti, il 4 ottobre 1951 porta in scena *Il seduttore* di Diego Fabbri. La novità per la formazione capitolina di un allestimento di un autore

9. Cfr. L. SQUARZINA, *Se n'è andato come Willy Loman*, «Hystrio», I, 1988, 3, pp. 34-36.

contemporaneo italiano, e per giunta cattolico, passa in secondo piano rispetto alla frattura tra Rina Morelli, Paolo Stoppa e il 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 infatti di togliere la firma dalla regia invitando i due attori a disertare la rappresentazione. La decisione dei due di recitare nonostante il parere avverso di Visconti mette così 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.

Tra il 1950 e il 1953 il nome di Stoppa ricorre con frequenza anche in pellicole di pregio in cui l'attore riesce a liberarsi dalle ripetitive parti puramente comiche a cui il cinema italiano lo aveva fino a quel momento relegato: memorabile è la sua interpretazione del barbone Rappi, carattere complesso e sfaccettato, del film *Miracolo a Milano* (1951) di Vittorio De Sica. Degno di nota è anche il lavoro in Francia con il regista René Clair nei film *La bellezza del diavolo* (1950) e *La bella della notte* (1952), così come merita una menzione la partecipazione a *La voce del silenzio* (1953) per la regia di Georg Wilhelm Pabst. Diretto da Eduardo De Filippo, Stoppa è l'esoso Alvaro dell'episodio *L'avarizia* del film *I sette peccati capitali* (1952).

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. Se lo spettacolo consacrerà a livello internazionale la grandezza della Morelli, a Stoppa, in scena nella parte del marchese di Forlipopoli, va invece il merito di aver convinto Visconti a misurarsi per la prima volta con una regia goldoniana. Nel successivo *Tre sorelle* di Čechov (teatro Eliseo, 20 dicembre 1952) Stoppa, che veste i panni di Andrej Prosorov, si trova per la prima volta alle prese con il drammaturgo russo. Con questa prova si chiude momentaneamente la fase di lavoro in teatro con Visconti, che negli anni successivi si dedicherà alle regie d'opera scaligere (dal dicembre 1954 al maggio 1955) e ad alcune collaborazioni con la compagnia di prosa di Lilla Brignone. Nello stesso lasso di tempo l'attore indirizzerà i suoi interessi verso il genere radiofonico, il doppiaggio e il cinema. Per il primo registra *Così è (se vi pare)* di Pirandello per la regia di Corrado Pavolini; mentre recita insieme a Totò nel film *Siamo uomini o caporali* (1955) di Camillo Mastrocinque.

Sono gli anni in cui l'attore, all'apice della carriera, riceve premi e onorificenze. Tra il 1952 e il 1955 ottiene due Nastri d'argento per l'attività cinematografica: il primo nel 1952 alla carriera, il secondo nel 1955 come attore non protagonista per l'episodio *Pizze a credito* in *Loro di Napoli* di De Sica. Diversamente dalla Morelli, Stoppa partecipa con frequenza agli eventi mondani e culturali, mostrando di sentirsi a proprio agio nella frequentazione dei politi-

ci e dei salotti intellettuali. Nel 1954, anno in cui esce sugli schermi *Prima di sera* di Piero Tellini – in cui recita nell'insolita parte del protagonista –, Paolo compare nella folta comitiva degli artisti cinematografici italiani guidata da Nicola De Pirro e diretta a Londra per la Settimana del cinema italiano (25-31 ottobre): l'occasione gli permette di stringere la mano alla regina d'Inghilterra Elisabetta II Windsor.

Ma oltre alla società civile e dello spettacolo Stoppa è interessato anche alle società segrete. Secondo una pratica diffusa tra gli artisti del tempo, è infatti iscritto alla massoneria e il suo nominativo figura legato alla Loggia Gustavo Modena all'Oriente di Roma, setta appartenente all'Obbedienza della Gran Loggia d'Italia degli Alam: ne fanno parte anche i colleghi Mario Ferrari, Aldo Silvani, Leo Garavaglia e Gino Cervi. Nonostante per tutta la vita Stoppa abbia negato la sua affiliazione, il suo nome compare associato alla loggia Modena nei registri dell'Ufficio Affari Riservati (UAARR) del Ministero dell'interno.

Il ritorno al teatro, sempre insieme a Visconti e Morelli, è ancora all'insegna di Čechov di cui la compagnia allestisce *Zio Vanja* il 20 dicembre 1955 all'Eliseo. La resa scenica è però recensita con meno entusiasmo rispetto alla calibrata perfezione di *Tre sorelle* e anche l'interpretazione di Stoppa, che dà vita a un Vanja più rozzo e contadino che raffinato e signorile, è accusata di non essere in armonia con i toni chiaroscurali del personaggio. La parabola cechoviana si chiuderà solo un decennio più tardi quando il 25 ottobre 1965 l'attore vestirà i panni di Gaiev del *Giardino dei ciliegi*.

Per Stoppa, che nel luglio 1956 vince la Grolla d'oro del Premio Saint Vincent e nel novembre dello stesso anno, insieme a Morelli, Magnani e Cervi, è premiato con la Maschera d'oro,¹⁰ l'occasione di riscattarsi dalla discussa interpretazione di *Zio Vanja* giunge pochi mesi più tardi quando, ancora una volta guidato da Visconti, mette il suo personale sigillo su due interpretazioni memorabili. Per la Biennale di Venezia del 1957 torna alla drammaturgia goldoniana portando al massimo grado di sviluppo la maschera del turco Alì de *L'impresario delle Smirne*, già interpretato un decennio prima per la direzione di Simoni. Grazie a un copione che assume le sembianze di un ritmato libretto di opera buffa, per la prima volta nella sua carriera Stoppa 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 Marcello Giorda (Nibbio, il direttore del teatro) e Elio Pandolfi (il soprano Carluccio). Nella primavera dell'anno successivo lo spettacolo verrà portato a Parigi al teatro Sarah Bernhardt in seno al Théâtre des Nations, celebre festival di arte drammatica di Parigi.

10. Il premio è inaugurato nel 1956 per la ricorrenza del ventennale dalla scomparsa di Ettore Petrolini.

Il 18 gennaio 1958 l'attore presta il volto al fortunatissimo personaggio di Eddie Carbone del dramma *Uno sguardo dal ponte* di Arthur Miller. La stagione lo vede protagonista anche della commedia *Figli d'arte* di Fabbri, rappresentato il primo marzo 1959 all'Eliseo. Con l'interpretazione nel 1960 di Amilcare Candidezza della discussa e poi censurata *Arialda* di Giovanni Testori si conclude la seconda stagione teatrale insieme a Visconti. In quello stesso anno, Stoppa collabora con il regista anche al cinema nel film *Rocco e i suoi fratelli* (1960) interpretando l'equivoco manager pugilistico Cerri. In questo periodo Paolo intensifica l'attività cinematografica, sia partecipando, sempre in piccole parti, a molte produzioni internazionali – tra cui *Che gioia vivere* (1961) di René Clément con Alain Delon, *La terribile notte* (1962) di André Versini con Charles Aznavour e *Beckett e il suo re* (1964) di Peter Glenville con Richard Burton e Peter O'Toole – sia collaborando con maestri del cinema italiano del calibro di Roberto Rossellini e Mauro Bolognini con i quali recita in ruoli prevalentemente drammatici. Per il primo interpreta il principe Alessandro Antoniani in *Era una notte a Roma* (1960) e il patriota risorgimentale Nino Bixio nel film storico *Viva l'Italia!* (1961). Per il secondo recita in *La giornata balorda* (1961). Meno fortunata è invece la partecipazione a *Il giudizio universale* (1961) di De Sica, film dalle grandi ambizioni, come indica il cast stellare – in cui figurano, tra gli altri, anche i nomi di Alberto Sordi, Nino Manfredi, Vittorio Gassman, Fernandel, Renato Rascel e Silvana Mangano – ma dallo scarso interesse di pubblico e critica. Di minor consistenza, ma sempre a fianco di attori internazionali, sono le partecipazioni a pellicole comiche come *Le tre eccetera del colonnello* di Claude Boissol e *Pane, amore e cha... cha... cha* di Camillo Mastrocinque (1960).

Nel 1962 la compagnia Morelli-Stoppa, ormai svincolata dal contratto con l'Eliseo e orfana di Visconti, allestisce solo la commedia *Caro bugiardo* tratta dall'epistolario tra George Bernard Shaw e Beatrice Stella Patrick Campbell. Diretto da Jerome Kilty, Stoppa dà prova di perfetta simbiosi artistica nella recitazione comico-umoristica con Rina Morelli: 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 propongono una riduzione televisiva. Il nascente palinsesto *fiction* della Rai, per il quale già in quel 1963 Stoppa recita nel ruolo del protagonista eponimo nella miniserie *Demetrio Pianelli*, negli anni seguenti accoglierà a più riprese l'attore in parti di sempre maggior prestigio.

Intanto in un clima di crescente crisi economica e istituzionale del teatro, esacerbato dall'agguerrita concorrenza del cinema, Stoppa inizia a progettare una nuova fase artistica della carriera insieme alla Morelli. Nel 1963, durante le riprese del *Gattopardo*, film che lo consacra dinanzi al pubblico cinematografico europeo, l'attore impiega il suo tempo libero in nuovi e affascinanti pro-

getti teatrali. A giugno viene annunciata la nascita del Gruppo del teatro libero di Roma che riunisce Visconti, Morelli, Stoppa e la compagnia dei Giovani composta da De Lullo, Rossella Falk, Romolo Valli e Elsa Albani. Secondo le indicazioni date alla stampa, la formazione intende porsi come una semi-stabile con sede fissa al Quirino di Roma. Nonostante le buone intenzioni, il progetto viene abbandonato senza un'apparente spiegazione.

Dopo il fallimento della trattativa, Stoppa e Morelli fuoriusciranno dai binari dell'originalità artistica e dal ruolo di faro del teatro italiano, pur continuando a recitare in spettacoli di ottimo livello in collaborazione con importanti registi come 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 del 1964-1965: Stoppa, insieme alla Morelli, è segnalato 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) di Joan Littlewood, 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 (5 febbraio 1965, Quirino di Roma, regia di Mario Ferrero), un testo che Stoppa porterà in scena anche negli anni successivi con la regia di De Lullo (1972 e 1974). Per la televisione recita come protagonista nei sette episodi della miniserie *Questa sera parla Mark Twain*: la biografia dello scrittore americano andrà in onda dal 28 marzo al 9 aprile 1965 sul Programma nazionale.

La stagione 1965-1966 segna il ritorno dell'attore al repertorio shakespeariano: al Teatro Stabile di Roma veste i panni di Shylock del *Mercante di Venezia* diretto da Giannini. La stagione successiva partecipa a un solo progetto teatrale con una formazione espressamente riunita da Zeffirelli: in *Un equilibrio delicato* di Edward Albee l'attore torna ad affrontare le tematiche esistenziali della cultura americana e in particolare l'angoscia e la paura della solitudine. Con lui recitano Ferrati e Morelli. Dopo una visita alla Sorbona di Parigi per ascoltare con curiosità i protagonisti della sommossa giovanile, Paolo ripropone con la Morelli l'ormai classico *Vita col padre* (1968), dedicando una parentesi al cinema con *La matriarca* (1968) di Pasquale Festa Campanile e il *cult* di Sergio Leone *C'era una volta il west* (1968). Nel 1969, diretto da Jerome Kilty, porta in scena la commedia *Lascio alle mie donne* di Fabbri per poi recitare insieme a Renzo Ricci le vicende di una coppia omosessuale ne *Il sottoscala* di Charles Dyer per la regia di Bolchi. A seguito della scarsa attenzione riservata a quest'ultimo spettacolo, demotivato da una legislazione e una burocrazia che sembrano non considerare tra le priorità il rilancio della macchina teatra-

le, scioglie la compagnia per dedicarsi a progetti televisivi e radiofonici e alle consuete partecipazioni nel mondo del cinema e del doppiaggio.

Nel 1966 (e fino al 1974) ottiene uno strepitoso consenso nella popolare trasmissione *Gran varietà*, in onda sulle frequenze di Radio-Rai: qui, insieme alla Morelli, conduce la memorabile rubrica *Eleuterio e Sempre Tua*, una satira leggera e gustosa della vita matrimoniale che si basa sullo scambio di lettere fra due coniugi. 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 sicuramente meno significativi da un punto di vista artistico ma consentono all'attore di recitare senza muoversi da Roma con un ritmo di lavoro più blando rispetto alle tournées teatrali. Per la televisione Stoppa 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*, ispirato a 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 collaborare ad alcuni sceneggiati, tra cui il fortunato *Antonio Meucci cittadino toscano contro il monopolio Bell* (1970) per la regia di D'Anza e la sceneggiatura di Lucio Mandarà. Nel 1971 figura nella riduzione de *I Buddenbrook* di Thomas Mann diretta da Edmo Fenoglio. Documentata da filmati d'epoca e scatti fotografici è la sua partecipazione alla vita culturale e mondana, come il Premio Strega del 1968 (assegnato ad Alberto Bevilacqua) e del 1970 (conferito a Guido Piovene). L'attore non manca di presenziare a prime teatrali e proiezioni cinematografiche così come a tutti gli incontri degli addetti dello spettacolo. Tra i suoi amici più intimi vi sono riconosciuti intellettuali del tempo, tra cui Ennio Flaiano. A consacrarlo nelle simpatie popolari sono invece le sue note passioni per le belle automobili, per la boxe e per la squadra calcistica della Roma.

Nel 1970 l'attore, questa volta senza l'usuale compagnia della Morelli, torna a teatro in società con Enrico Maria Salerno con cui porta in tournée la commedia *Giochi da ragazzi* dell'italo-americano Robert Marasco. L'allestimento è prodotto da Pietro Garinei e Sandro Giovannini. Nel 1971, a quasi dieci anni dal primo tentativo, Paolo Stoppa e Rina Morelli si uniscono con la compagnia dei Giovani diretta da De Lullo assieme a Falk, Valli e Albani. 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'attore sfrutta un ormai consolidato bagaglio di esperienza scenica. 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)*, allestito il 17 marzo 1972 al Valle di Roma. Il rapporto con la compagnia De Lullo si conclude negli ultimi mesi del 1973 con la rappresentazione dello spettacolo *Stasera Feydeau*. L'attività scenica di Stoppa prosegue nella stagione 1974-1975 in compagnia di Salerno e Ilaria Occhini, con cui allestisce *Le rose del lago* del drammaturgo Franco Brusati.

Intanto dall'inizio degli anni Settanta l'attore è ormai una star affermata degli sceneggiati televisivi in cui ricopre quasi sempre parti da protagonista. Nel 1972, diretto da D'Anza, è negli studi Rai di Milano per le riprese della serie televisiva *E.S.P. (Extra Sensorial Perceptions)* dedicata al filone del paranormale e incentrata sulle vicende del veggente olandese Gerard Croiset. In quello stesso anno si dedica al genere giallo vestendo i panni dell'ispettore Hans Bärlach, figura centrale dei romanzi di Friedrich Dürrenmatt, nel film per la televisione *Il giudice e il suo boia* e poi nella serie *Il sospetto*. Nel 1973 'gira' la prima serie del poliziesco *Il commissario De Vincenzi*, interpretando un cinquantenne funzionario di questura alle prese con delitti e 'improbabili' suicidi nell'Italia fascista anni Trenta. L'anno seguente è ancora sugli schermi Rai nella miniserie televisiva in tre puntate *Accadde a Lisbona*, film ispirato a un fatto realmente accaduto – lo scandalo della Banca del Portogallo del 1925 – dove interpreta l'abile truffatore Artur Virgilio Alves Reis. Nella primavera-estate 1975 Stoppa è nuovamente diretto da D'Anza in *La baronessa di Carini*, primo teleromanzo 'gotico' girato su pellicola a colori (benché le trasmissioni Rai fossero ancora contraddistinte da un anacronistico bianco e nero) nelle vesti sia di personaggio (l'eccentrico Don Ippolito), sia di narratore extradiegetico. In segno di riconoscimento per la sua attività artistica e per il suo impegno nella diffusione della cultura italiana all'estero, il 2 giugno di quello stesso anno ottiene la prestigiosa onorificenza di Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana.

Arriviamo così al 1976, anno dai risvolti tragici per Stoppa. Il 17 marzo, dopo alcuni anni di malattia, si spegne il maestro Visconti. Nella calura estiva romana, mentre è tornato a lavorare per la televisione 'girando' la seconda serie del fortunato *Il commissario De Vincenzi*, è colpito da un nuovo grave lutto, quello per la compagna Rina Morelli. Il brusco distacco non lascia tempo ai due di salutarsi e l'attore cade in un profondo stato di dolore al punto che impiegherà più di due anni per tornare su un palcoscenico. Dopo quell'immane perdita il 'fiammiferino' Stoppa tenderà progressivamente ad arroccarsi nella riservatezza e nella solitudine.

Tornerà a dare un segno della sua presenza a livello pubblico recitando per il grande schermo nella commedia *Casotto* di Sergio Citti insieme a Flora Marstonianni, Michele Placido e una giovanissima Jodie Foster, fresca reduce dal successo di *Taxi Driver*. Sempre nel 1977 Stoppa firma un breve articolo sul-

le colonne del «Corriere della Sera» di Milano denunciando le condizioni di precarietà progettuale del teatro italiano. Lo scritto preannuncia il ritorno sulle scene, che avviene nel 1978, accanto a Franca Valeri, nella commedia *GIN GAME* del premio Pulitzer Donald Lee Coburn. Inscenato in 'prima' nazionale al teatro Caio Melisso di Spoleto, lo spettacolo, che si avvale del collaudato schema drammaturgico-scenico delle esibizioni con la Morelli (lei sfumata e docile, lui ironico e ruvido), vede uno Stoppa che, duramente provato dal lutto, colora il suo consueto stile secco e nevrotico di un velato disincanto, cifra ricorrente di tutta la carriera successiva. All'apertura del sipario uno scroscio di applausi accoglie con affetto e incoraggiamento Stoppa la cui emozione è testimoniata dagli occhi inumiditi da lacrime mentre porge al pubblico brevi cenni con la testa in segno di ringraziamento e comprensione. Quel rientro in scena è merito anzitutto della paziente opera di persuasione degli amici più cari, *in primis* De Lullo e Valli, che ancora alla prova generale avevano dovuto fronteggiare il desiderio di Stoppa di tirarsi indietro adducendo come scusa quella di non avere più memoria.

È in questo periodo che si 'accompagna' con l'attrice Lauretta Torchio, amica e collega di vecchia data, anche lei colpita da lutto coniugale. L'attore abbandona le stanze dell'Eliseo per trasferirsi in un attico poco distante. Superato lo shock del rientro in scena, nel 1980 fa coppia artistica con un'altra grande interprete femminile del teatro italiano: Pupella Maggio. Con lei, diretto da Giuseppe Patroni Griffi, recita nella commedia grigia *LONTANO DALLA CITTÀ* di Jean Paul Wenzel, una storia di amore e solitudine tra un vecchio operaio in pensione e la consorte. Dopo questo spettacolo Stoppa decide di dare una nuova svolta – l'ultima – alla sua carriera e, abbandonata la drammaturgia seria e contemporanea, si ritaglia un repertorio da protagonista maschile assoluto, costruendo, nel giro di breve, una galleria di grandi caratterizzazioni tratte dal teatro classico. È questa la fase in cui l'attore, perfettamente a suo agio nei panni di solista della scena, si erge a monumento del teatro italiano e a maestro di giovani interpreti e registi a cui presta i suoi preziosi insegnamenti a partire da *IL MERCANTE DI VENEZIA* (1980) nella versione di Memè Perlini. Curioso compromesso col teatro di ricerca, lo spettacolo, in cui recitano alcune promesse del teatro italiano, tra cui Anna Bonaiuto, Tonino Accolla, Edoardo Gubianini e Lidia Montanari, è al centro delle attenzioni della critica. Le recensioni sollevano qualche polemica verso le scelte registiche ma lodano all'unanimità la personalità di Stoppa la cui interpretazione cupa e ombrosa di Shylock si staglia in un'ambientazione scenografica astratta e dalle reminiscenze cubiste in cui l'attore la fa da padrone.

Tornato a collaborare con Patroni Griffi nel 1981, in occasione dei cinquantacinque anni di attività teatrale, Stoppa dà vita all'eccezionale carattere di Arpagone de *L'AVARO* di Molière. L'interpretazione gli vale l'ambito rico-

noscimento del Premio Simoni. Se tra i giovani sono da segnalare le prove di Franca d'Amato e Franco Acampora, Stoppa è osannato per la sua capacità di proporre un registro comico venato di una ricca e sfumata carica interiore, drammatica e psicologica, che in quegli stessi anni ritorna anche sul grande schermo quando, diretto da Mario Monicelli, si misura con il genere della commedia all'italiana: si pensi alle gustose interpretazione di papa Pio VII del film *Il marchese del Grillo* (per la quale riceve il terzo Nastro d'Argento) e dello strozzino Savino Capogreco di *Amici miei atto II*. Proprio con quest'ultimo film si conclude la lunga carriera cinematografica di Paolo Stoppa.

Gli ultimi anni di vita sono dedicati alla sua unica vera passione: il teatro. Nel 1984 convince Squarzina a dirigere il pirandelliano *Berretto a sonagli* in cui dà l'ennesima prova magistrale del suo talento nei panni di un inedito Ciampa. Lo stesso regista rimane sbalordito quando, alla prima lettura, l'attore si presenta con il copione chiuso e la parte imparata perfettamente a memoria. Durante la tournée dello spettacolo, nel marzo 1985 Stoppa è ricevuto in Campidoglio dal Presidente della Repubblica Sandro Pertini per ritirare il Premio De Gasperi. Ripresosi dai postumi di un intervento chirurgico a un occhio, nonostante la ferma intenzione di tornare nuovamente sul palcoscenico, salta per oscuri motivi il progetto di rappresentare a Spoleto il *Nastro di Krapp* di Beckett per la direzione di Strehler. Dopo il rifiuto di recitare un monologo in romanesco per uno spettacolo chiamato *Varietà*, Stoppa decide di ritirarsi momentaneamente dal mondo dello spettacolo, amareggiato per l'eccessiva influenza sulla programmazione stagionale delle motivazioni economiche e delle pressioni politiche. Non reciterà più per il suo pubblico.

Accudito fino all'ultimo da Lauretta Torchio, si spegne a Roma il primo maggio 1988 per una grave forma di leucemia.

Famiglia

Pur non appartenendo a una famiglia d'arte, Paolo Stoppa è iniziato all'universo dello spettacolo dall'ecclettico zio, il noto antiquario romano Augusto Jandolo. Nato a Roma il 25 maggio 1873 da una stimata famiglia di antiquari, Jandolo, dopo aver frequentato l'istituto tecnico, si iscrive alla scuola di recitazione dell'accademia di Santa Cecilia di Roma, dove si forma come allievo di Virginia Marini. Superato brillantemente l'esame finale viene notato dal critico teatrale Eduardo Boutet che lo propone all'attenzione di Eleonora Duse. Dopo averlo sottoposto a un provino, la 'divina' lo accoglie nella sua compagnia e, nel 1898, Jandolo esordisce al teatro Niccolini di Firenze in *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio. Successivamente, sempre al seguito della Duse, parte per una tournée di circa un anno in varie città europee e in

Egitto. Abbandonerà il mestiere di attore per dedicarsi alla professione di antiquario, coltivando in parallelo l'attività di poeta, scrittore, autore teatrale e regista cinematografico.

Collaboratore di giornali e riviste tra cui «Nuova antologia», «La lettura», «Il Messaggero», come autore teatrale è tra i più significativi rinnovatori della tradizione drammaturgica romanesca. Alla sua vena creativa si deve il 'ringiovanimento', in chiave antiretorica e in ossequio alla sensibilità e al gusto di una platea ormai borghese, di alcuni dei personaggi più identificativi della cultura trasteverina come Ghetanaccio, Meo Patacca e Rugantino. Particolarmente amato da Ettore Petrolini, che dal 1931 introdusse la commedia *Ghetanaccio* nel suo repertorio, Jandolo ha composto anche lavori in lingua a soggetto storico tra cui *Goethe a Roma*, rappresentato al teatro Argentina nel 1913, e *Michelangelo*, inscenato dalla compagnia di Amedeo Chiantoni nel 1921 al teatro Lirico di Milano.

Sul versante cinematografico Jandolo ha coadiuvato alla regia l'amico Romolo Bacchini in tre pellicole di discreto successo: *Brescia leonessa d'Italia* (1915), *Susanna e i vecchioni* (1916) e *Altri tempi, altri eroi* (1916). Al cinema muto fornisce anche alcuni soggetti tra cui quello del film *Leonardo da Vinci* con cui, nel 1912, ottiene il primo premio al concorso bandito dalla Cines.

Nel corso degli anni Jandolo pubblica la raccolta delle sue opere teatrali in vernacolo¹¹ e numerosi volumi di ricordi e poesie – queste ultime particolarmente apprezzate da Pasolini – tra cui merita segnalare *Le memorie di un antiquario*¹² in cui si trova un fine ritratto della Duse. Muore a Roma l'11 gennaio 1952 lasciando la sua cospicua eredità al nipote Paolo.

Dall'unione di Stoppa con Rina Morelli, figlia d'arte dotata di una fine e istintiva sensibilità interpretativa, non nasceranno eredi.

Formazione

Appartenente a una famiglia benestante della borghesia romana, Paolo Stoppa non è predestinato dalla nascita alla carriera teatrale a cui invece giunge tramite una scelta consapevole maturata durante gli anni degli studi universitari in Legge: differentemente dalla compagna Rina Morelli, ma similmente a due altri suoi concittadini, Luigi Cimara e Sergio Tofano, Stoppa appartiene alla leva di attori che fioriscono dalle scuole italiane di arte drammatica.

11. Cfr. A. JANDOLO, *Teatro romanesco*, Roma, Dialetti italici, 1925.

12. Milano, Ceschina, 1935.

Ad avvicinarlo al mondo dello spettacolo è lo zio Augusto Jandolo, uomo di ingegno eclettico e versatile da cui il giovane Paolo mutua il vivo interesse per la cultura e la tradizione popolare romanesca. Da adolescente impara a memoria *Er fattaccio*, un monologo romanesco in endecasillabi, che ogni domenica sera recita nel salotto di casa dinanzi ai parenti. A più riprese assiste alle prove delle commedie dello zio, rappresentate da interpreti del calibro di Ferruccio Garavaglia, Amedeo Chiantoni ed Ettore Petrolini, subendo il fascino e il richiamo della ribalta. La sua formazione teatrale si consuma tra le mura dell'Accademia romana di Santa Cecilia, presso la scuola d'arte drammatica Eleonora Duse, sotto lo sguardo attento di Silvio d'Amico, vicedirettore e docente di Storia del teatro. L'anno di ingresso alla scuola di recitazione è il 1925 e tra i compagni di corso si segnala Anna Magnani. Insieme ad altri quarantanove compagni, nell'aprile di quello stesso 1925, Stoppa è convocato al teatro Odescalchi di Roma per una comparsata nella 'prima' dell'atto unico *Sagra del Signore della Nave* di Pirandello, con cui il drammaturgo siciliano inaugura la sua personale compagnia del Teatro d'Arte. L'incontro con il futuro premio Nobel e con la prima attrice Marta Abba sarà raccontato a più riprese da Stoppa in diverse interviste giornalistiche ed esiste anche della documentazione filmica. Proprio con un testo pirandelliano l'attore concluderà la sua carriera nel 1985 con una magistrale interpretazione di Ciampa del *Berretto a sonagli*.

Gli studi accademici terminano nel 1927 quando Stoppa supera brillantemente il saggio finale recitando nel teatrino dell'Accademia di via Vittoria nella commedia *Barberina* di Alfred De Musset sotto gli occhi vigili di un nutrito gruppo di impresari, capocomici e direttori di compagnie alla ricerca di giovani 'promesse'. A notarlo è Wanda Capodaglio che lo scrittura come generico per la formazione di cui è capocomico insieme a Corrado Racca ed Egisto Olivieri.

Poco altro sappiamo del suo primo anno di noviziato teatrale. La stagione successiva l'attore viene promosso da Antonio Gandusio a brillante, un ruolo grazie al quale Paolo può valorizzare il suo volto irregolare, gli occhi pungenti e vivacissimi e una dizione ricca di coloriture romanesche. Un altro punto di riferimento del giovane aspirante attore è certamente Petrolini, di cui Stoppa segue puntualmente tutti gli spettacoli e a cui ruba con gli occhi i segreti del mestiere. La loro amicizia terminerà solo con la morte del più anziano nel 1936.

Alla metà degli anni Trenta il tirocinio formativo di Stoppa può essere paragonato a quello di un apprendista artigiano 'a bottega' che, grazie alla condivisione del palcoscenico con grandi solisti della scena, da Gandusio a Luigi Almirante, da Lamberto Picasso a Renzo Ricci e Dina Galli, forgia i ferri del mestiere in un repertorio tradizionale e di sicuro successo.

Pur essendo cresciuto alla scuola del teatro dei ruoli, nei primi anni Quaranta si accosta con vivo interesse al teatro di regia (di cui è uno dei primi allievi) propugnato dalla compagnia dell'Eliseo di Roma. Il lavoro con Pietro

Sharoff, Guido Salvini e soprattutto Luchino Visconti deve essere letto come un secondo percorso formativo che permette all'attore di ampliare progressivamente il proprio bagaglio stilistico, in direzione di una sorprendente quanto ammirevole evoluzione artistica. Alla scuola della regia diventerà uno tra i più completi e rappresentativi attori italiani del Novecento.

Interpretazioni/Stile

La leggenda teatrale di Paolo Stoppa è legata a un cliché: quello di essere un attore non naturalmente dotato di mezzi (il suo fisico è tutt'altro che prestante, la dizione tende alla pronuncia romana, la voce è duttile ma esile), con una predisposizione alle facili caratterizzazioni comiche che, grazie a una ferrea volontà e alla sapiente mano registica di Luchino Visconti, riesce a diventare uno degli interpreti più completi e rappresentativi del rinnovamento teatrale italiano. A questa affermazione occorre però fare dei distinguo.

Se è vero che sin dai suoi esordi l'attore mostra un'innata propensione al genere comico (da subito è capace di far scattare la risata a suo piacimento) è altresì certo che alla scuola del teatro di tradizione di Antonio Gandusio, Dina Galli e Luigi Almirante il giovane Stoppa, allontanata la facile tentazione di crearsi una galleria di macchiette e maschere, inizia a coltivare il gusto per le sfumature ironiche e patetiche che conferiscono ai personaggi un tono di amarezza e di realismo. Alla scuola di Gandusio impara inoltre come il mestiere dell'attore, al di là di rare eccezioni e frequenti 'invenzioni' mitografiche, non possa che basarsi su una coscienziosa dimensione artigianale. Sudore, sacrificio e abnegazione saranno il punto di partenza del successivo laboratorio tecnico-espressivo. Nonostante la sua predilezione per il repertorio leggero, nel 1932 Stoppa si misura per la prima volta con il genere serio al teatro Valle di Roma recitando nello spettacolo *I marinai del Glencairn* tratto da Eugene O'Neill e diretto da Anton Giulio Bragaglia.

Il suo stile, che nel pieno degli anni Trenta del Novecento deve ancora giungere a una piena maturazione – le critiche del tempo parlano talvolta di una comicità indisciplinata e semiburattinesca –, è raffinato alla scuola di Renzo Ricci dove Stoppa si accosta ad autori di qualità e a un metodo di lavoro professionalmente più incisivo, con un maggiore numero di prove e una più approfondita analisi del testo. Con il capocomico fiorentino – da cui apprende certamente anche alcuni segreti manageriali – trova l'occasione per arricchire il suo repertorio. Alle usuali parti da secondo brillante si aggiungono infatti anche ruoli da protagonista, dai toni chiaroscurali e di rilievo drammatico, come ad esempio quello di Bob Laroche, un giovane storpio mezzo paralitico, interpretato nella commedia *Tempi difficili* di Édouard Bourdet (1934). La

stroncatura dello spettacolo dell'autorevole critico del «Corriere della Sera» Renato Simoni, che contestò la resa crudamente realistica del personaggio, indica per contrasto la predisposizione di Stoppa ad allontanarsi dall'effervescenza primattorica e la predilezione per il lavoro di sottrazione, lo studio del dettaglio e della psicologia.

La successiva scrittura per la Galli (1935) lo consacra brillante assoluto, l'ultimo di vero spessore dell'ormai tramontante sistema dei ruoli. In quello stesso periodo Stoppa viene notato anche dal cinema dove in breve tempo raggiunge una discreta popolarità grazie a una serie di interpretazioni in parti di contorno. La svolta decisiva per la sua evoluzione stilistica avviene però nel 1938 quando entra a far parte della compagnia dell'Eliseo. Qui si confronta per la prima volta con la regia e con una nuova concezione teatrale che considera lo spettacolo come una forma di creazione collettiva. Determinante è soprattutto il lavoro a fianco di due registi aperti alle novità europee come Pietro Sharoff e Guido Salvini, a cui Stoppa sembra affidarsi senza remore: il primo porta in dote la sua pluriennale esperienza con Stanislavskij come maestro di recitazione del Teatro d'Arte di Mosca; il secondo è tra i fondatori del Teatro d'Arte di Pirandello e amico personale di Max Reinhardt e Jacques Copeau.

Alle prese con un repertorio eterogeneo e impegnativo, l'attore si confronta anche con le caratterizzazioni di alto respiro poetico della drammaturgia shakespeareana. Le sue interpretazioni di Sir Andrew della *Dodicesima notte* (1938) e di Ford delle *Allegre comari di Windsor* (1940) mostrano infatti una piena capacità di leggere in maniera personale e sempre originale la parte affidatagli e, come confermano le fotografie di scena, denotano l'attitudine dell'attore a quelle doti di trasformismo scenico che a teatro giungeranno all'apice solo alcuni anni più tardi con le interpretazioni di Ali del goldoniano *Impresario delle Smirne* (memorabili sono le edizioni del 1947, per la regia di Simoni, e quella firmata un decennio più tardi da Visconti), del Pietra di Paragone dello shakespeareano *As You Like It* (del 1948 diretto da Visconti) e del Trappola/Tartaglia del *Corvo* di Carlo Gozzi (1948, per la regia di Strehler).

Negli anni dal 1938 al 1944 la sua comicità andrà progressivamente incupendosi e inasprendosi, stimolata in questo anche dai progressi che l'attore compie sul versante delle interpretazioni drammatiche. Decisivo è ancora una volta il contributo dei registi Sharoff e Salvini che, in maniera sistematica, pongono l'interprete di fronte allo studio degli autori moderni, dalle riduzioni dei drammi di Dostoevskij alle opere di Claude Pouget e Keith Winter. Il primo vero successo in un ruolo serio arriva con *Il caffè dei naviganti* di Corrado Alvaro nel 1939. Il buon risultato non è però enfatizzato né dalla critica né dal pubblico che, anche grazie al cinema, hanno identificato in Stoppa un beniamino comico e sembrano poco disposti a concedergli credito e spazio nelle vesti di attore drammatico.

I progressi compiuti con Rina Morelli durante gli anni anteguerra dell'Eliseo sono una base indispensabile per il successivo lavoro. Quando infatti Stoppa incontra Visconti, nel 1945, sul piano stilistico l'attore mostra già un'ottima capacità di porsi su una linea mediana dei sentimenti, caratteristica questa determinante per la collaborazione con il regista milanese che ai suoi interpreti richiede, come base di partenza per il lavoro sul testo, una recitazione priva di enfasi e retorica, il più vicino possibile alla naturalezza e alla dimensione psicologica dei personaggi della 'tragedia esistenziale' della nuova drammaturgia francese e americana. Con il contributo di Visconti – che, come si diceva allora, «era in grado di far recitare anche i sassi»¹³ l'attore affina in maniera impressionante proprio il controllo sulla parte e la dote di passare, con poche sfumature timbriche ed espressive, dal registro comico al drammatico e viceversa.

Nel corso di questi anni il maniacale lavoro che l'attore compie su sé stesso non si arresta neanche il giorno della rappresentazione, quando sappiamo che Stoppa, in una sorta di *training* psico-emotivo, si reca in camerino con ore e ore di anticipo rispetto alla messinscena. La sua capacità metamorfica, che gli consente di lasciar trasparire dietro la maschera comica una smorfia malinconica e, parimenti, sotto lo sguardo tragico un beffardo sorriso grottesco, sarà la chiave di volta delle strepitose interpretazioni dei vinti cechoviani e milleriani. Proprio nei grandi affreschi di Prozorov e Zio Vanja, di Willy Loman ed Eddie Carbone, l'attore pare talvolta avvantaggiarsi del suo temperamento, caustico e umbratile quanto (come lui stesso – e chi lo conosceva bene – ha avuto modo di rimarcare) inquieto e introspettivo. Ma alla sua fortuna scenica contribuisce in maniera determinante anche quella 'fuoriclasse' del teatro italiano che è Rina Morelli con cui l'attore si completa sia sentimentalmente sia professionalmente. La dialettica tonale che scaturisce dal confronto tra l'intensità e la dolcezza recitativa di lei e lo stile spigoloso e a tratti nevrotico di lui sarà apprezzata non solo dal raffinato pubblico teatrale ma – una volta rimodulato il soggetto su temi leggeri – anche da quello più variegato dello spettacolo televisivo e radiofonico.

Per la sua recitazione tutt'altro che eclatante, estetizzante o incline al raggiungimento del facile applauso, Stoppa, guidato da Visconti, si erge dunque ad attore ideale per denunciare sulla scena la crisi morale e psicologica dell'uomo moderno e in particolare di quella classe sociale a cui lui stesso appartiene per origini. Questa cifra stilistica passerà al servizio del cinema dove, dall'inizio degli anni Cinquanta, con la usuale grinta e carica ironica, l'attore incarna personaggi ambigui e 'corrotti' dai più ricorrenti vizi umani. Si pensi ad esempio alle innumerevoli caratterizzazioni del film *Siamo uomini o caporali* di

13. F. QUADRI, *E Visconti lo scopri*, «la Repubblica», 3 maggio 1988.

Camillo Mastrocinque (eccezionali le sue doti di camaleontismo), al presuntuoso Rappi della favola *Miracolo a Milano*, all'equivoco manager di *Rocco e i suoi fratelli* e, infine, al grossolano don Calogero Sedara del *Gattopardo*.

Una volta concluso il sodalizio teatrale con Visconti (1961), l'attore, scevro da qualsiasi velleità registica o drammaturgica ma ormai capace di servirsi a suo piacimento di un metodo autonomo e rigoroso per la tessitura dei propri personaggi, decide, all'insegna di un completamento professionale, di coltivare il repertorio meno battuto in precedenza, in particolare il teatro umoristico di Pirandello e George Bernard Shaw. Con *Caro bugiardo* (1961), messinscena a due voci dell'epistolario di quest'ultimo con Stella Campbell, si ha la consacrazione del duo Morelli-Stoppa come coppia di attori autonoma da un punto di vista lavorativo, in grado di esibirsi senza l'ausilio e il coordinamento di altri interpreti o collaboratori.

Ed è proprio con il genere umoristico che sull'attore aderisce come una seconda pelle, che Stoppa accetta la nuova sfida professionale del nascente spettacolo di consumo, televisivo e radiofonico, contribuendo alla creazione di nuovi *format*: come l'esilarante show radiofonico *Eleuterio e Sempre Tua*, ispirato proprio alla commedia di successo *Caro bugiardo* e condotto insieme alla Morelli. Nei caroselli pubblicitari invece i due attori riadattano alcuni sketches della loro fortunata commedia *Vita col padre*. Con impressionante facilità Stoppa e Morelli riversano tutto il portato della loro cultura teatrale dentro le nuove modalità produttive dello spettacolo di massa.

La ricerca espressiva di Stoppa riprende con vigore dopo la scomparsa della compagna, quando l'attore si ritaglia un repertorio da solista. Nell'ultima parte della carriera, che coincide con l'affresco del gran semitono della commedia umana, lo stile va prosciugandosi all'eccesso, rimodulato da un senile ma sempre lucido disincanto e da un'accigliata bruscchezza di accenti. Nei grandi caratteri di Shylock, Arpagone fino al Ciampa pirandelliano (ma si pensi anche a quelli cinematografici di papa Pio VII del film *Il marchese del Grillo* e dello strozzino Savino Capogreco di *Amici miei atto II*) la comicità si fa interiore ed emerge dalle espressioni verbali più che dalla gestualità, mentre dietro la smorfia grottesca campeggia l'ombra di un perenne dispiacere umano.

Capace di coniugare la personalità da mattatore, di cui non possiede comunque il carisma soggiogante, alla meticolosità e al perfezionismo dell'interprete di regia, Stoppa, che nel corso di tutta la carriera fa del controllo – sulla parte, sulla tecnica, sullo stile, sulla scelta del repertorio – un indelebile marchio di fabbrica, con il suo esempio di coscienzioso «operaio della scena» (come egli stesso amava definirsi)¹⁴ contribuirà in oltre mezzo secolo di attività a liberare

14. G. GERON, *Paolo Stoppa firmato Visconti*, «Sipario», LV, 2001, 624-625, p. 24.

la professione di attore dalla mentalità da ‘commediante’ e dall’approssimazione tipica di tanto teatro di tradizione.

Scritti/Opere

Lontano da ambizioni letterarie, drammaturgiche o poetiche – che invece avevano caratterizzato la biografia dello zio Augusto Jandolo – Paolo Stoppa, dopo l’incontro con il teatro di regia, non disdegna di scrivere su quotidiani e riviste specializzate per condurre le sue battaglie a favore del rinnovamento del teatro italiano.

Il primo scritto si data al 1947 quando, stimolato dalle poco lusinghiere recensioni a *Euridice*, pubblica sulle colonne de «Il dramma» un articolo fortemente polemico intitolato *Necessità di riforma*.¹⁵ Qui, di fronte a una critica da lui tacciata di poca lungimiranza, rivendica l’innovativo lavoro condotto con Visconti e la troupe dell’Eliseo. In completa adesione con le idee riformistiche del maestro milanese e premesso il suo incondizionato sostegno alla figura del regista, Stoppa propone una serie di misure per lo svecchiamento del sistema produttivo teatrale italiano, a partire dall’ammodernamento degli edifici per lo spettacolo fino alla creazione di compagnie stabili. Una dura critica è poi rivolta alla politica dei finanziamenti statali, rea a suo dire di relegare la prosa nazionale in una condizione di subalternità rispetto al mondo della lirica. Nel suo articolo Stoppa si lamenta inoltre dell’assenza in Italia di una drammaturgia nazionale, riservando una stoccata ai letterati italiani, rei di considerare il teatro «come un genere inferiore»¹⁶ e meno remunerativo rispetto alla scrittura di romanzi. Con un certo rammarico cita le parole di Alberto Moravia, che sembrano racchiudere il pensiero diffuso in gran parte degli ambienti dell’*intelligenza* italiana: «inutile, in Italia il teatro non esiste, e non vale nemmeno la pena di pensarci».¹⁷ La Morelli, con il suo usuale silenzio pubblico, sembra avallare le parole scritte dal compagno con cui condivide sia la difesa del metodo di lavoro di Visconti sia la fiducia verso una nuova e matura attenzione del pubblico italiano in rappresentazioni non più «sciocche e banali» ma «intelligenti e preparate».¹⁸

Un ventennio più tardi i buoni propositi riformatori hanno ormai ceduto il passo a sentimenti di rabbia e rassegnazione. Dinanzi all’immobilismo della

15. Cfr. STOPPA, *Necessità di riforma*, cit.

16. Ivi, p. 48.

17. Ibid.

18. Ibid.

politica culturale dello Stato e all'eccessiva pressione fiscale sugli spettacoli, nel 1970 Stoppa decide di sciogliere la storica compagnia con Rina Morelli per dedicarsi anima e corpo ad alcuni progetti televisivi. In un'intervista dal titolo *Stop di Stoppa*, apparsa anch'essa sulle pagine de «Il dramma»¹⁹ l'attore denuncia, con toni ruvidi quanto amareggiati, l'«inciviltà che circonda il teatro», dichiarandosi infastidito di «chiedere l'elemosina»²⁰ per recitare sul palcoscenico.

Dopo il lutto per la scomparsa della Morelli, Stoppa tornerà a occuparsi della 'salute' del teatro italiano partecipando, sulle colonne del «Corriere della Sera» di Milano,²¹ al dibattito sulla drammaturgia nazionale aperto nel settembre 1977 da alcuni scritti di Enzo Siciliano. La disputa, che vede contribuiti di diverse penne – da quella degli scrittori e giornalisti Giorgio Manganelli e Goffredo Parise, a quella di critici letterari del calibro di Cesare Garboli o teatrali come Roberto De Monticelli – stimola la *verve* di Stoppa che con un suo articolo accusa, in toni ormai delusi, il sistema spettacolare italiano di opportunismo e spreco di denaro pubblico. Gli farà eco, su altri quotidiani e riviste, l'attore Eduardo De Filippo.

Accantonata solo momentaneamente la vena polemica, nel corso del 1983 compone una breve autobiografia pubblicata in cinque puntate sul «Corriere della Sera» (dal 7 luglio al 18 agosto) a cura di Giulio Nascimbeni.²² Qui ripercorre alcune tappe salienti della sua vita, dall'incontro con Pirandello, Marta Abba e Anna Magnani, alla frequentazione di uomini di cultura come Renato Simoni, Ugo Ojetti e Ennio Flaiano. Emergono inoltre la convinzione e l'orgoglio di aver contribuito, insieme a tutta la famiglia di attori, a una reale unità linguistica dell'Italia.

SCRITTI DI PAOLO STOPPA

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

19. Cfr. [senza autore], *Stop di Stoppa*, «Il dramma», XLVI, 1970, 3, p. 156.

20. Ibid.

21. Cfr. P. STOPPA, *Aspettando Sofocle*, «Corriere della Sera», 27 novembre 1977.

22. Cfr. P. STOPPA, *Quei giorni con Pirandello e con una comparsa di nome Anna Magnani*, «Corriere della Sera», 7 luglio 1983; ID., *Il primo a fischiarci fu lo spettatore Luchino Visconti*, ivi, 24 luglio 1983; ID., *Stoppa: pazze notti al Savini nella Milano del teatro*, ivi, 31 luglio 1983; ID., *Paolo Stoppa: «Quando Mussolini venne in teatro per applaudirsi»*, ivi, 9 agosto 1983; ID., *Paolo Stoppa ai contestatori del maggio '68: «ma perché ve la prendete col teatro Odeon?»*, ivi, 18 agosto 1983.

- Necessità di riforma*, «Il dramma», xxiii, 1947, 34, pp. 46-48.
La signora è servita, «Cinema nuovo», 1953, 14, p. 11.
 G. TESTORI-L. VISCONTI-P. STOPPA-C.A. CAPPELLI, *Noi ci batteremo ancora per 'L'Arialdà'*, «Il Giorno», 24 novembre 1960.
La necessità di una disciplina, «Sipario», xx, 1965, 236, dossier *Rapporto sull'attore*, a cura di G. BARTOLUCCI e F. QUADRI, pp. 55-56.
Aspettando Sofocle, «Corriere della Sera», 27 novembre 1977.
Quei giorni con Pirandello e con una comparsa di nome Anna Magnani, «Corriere della Sera», 7 luglio 1983.
Il primo a fischiarci fu lo spettatore Luchino Visconti, «Corriere della Sera», 24 luglio 1983.
Stoppa: pazze notti al Savini nella Milano del teatro, «Corriere della Sera», 31 luglio 1983.
Paolo Stoppa: «Quando Mussolini venne in teatro per applaudirsi», «Corriere della Sera», 9 agosto 1983.
Paolo Stoppa ai contestatori del maggio '68: «ma perché ve la prendete col teatro Odeon?», «Corriere della Sera», 18 agosto 1983.

FONTI, RECENSIONI E STUDI CRITICI

- N. LEONELLI, *Attori tragici, attori comici*, Roma, Tosi, 1940-1944, 2 voll.
 A. CASELLA, *Paolo Stoppa*, «Teatro», II, 1950, 2, pp. 19-21.
 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.
 S. D'AMICO, *Palcoscenico del dopoguerra*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1953, 2 voll.
 M. DURSI, *Cinque festival di prosa*, Bologna, Cappelli, 1956.
Venti spettacoli di Luchino Visconti con Rina Morelli e Paolo Stoppa, a cura di M. RAMOUS, prefaz. di F. FLORA, Bologna, Cappelli, 1958.
 S. QUASIMODO, *Scritti sul teatro*, Milano, Mondadori, 1961.
 G. CALENDOLI, *Paolo Stoppa attore*, «Il dramma», n.s., xxxviii, 1962, 305, pp. 47-49.
 U. TANI, *Stoppa, Paolo*, in *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1962, vol. IX, coll. 394-396.
 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, *Paolo Stoppa*, «Il dramma», XLIII, 1967, 369-370, pp. 77-82.
 A. MARIOTTI, *Spettacoli da una poltrona*, Firenze, Libreria editrice fiorentina, 1969.
 D. LANZA, *Mezzo secolo di teatro*, a cura di A. BLANDI, Torino, Ordine dei SS. Maurizio e Lazzaro, 1970.
 [senza autore], *Stoppa*, «Il dramma», XLVI, 1970, 3, p. 156.
 S. DE FEO, *In cerca di teatro*, a cura di L. LUCIGNANI, Milano, Longanesi, 1972.
 C. ALVARO, *Cronache e scritti teatrali*, Roma, Abete, 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.

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.

G. GUERRIERI, *Stavolta Stoppa ce l'ha fatta* (1978), in ID., *Il teatro in contropiede. Cronache e scritti teatrali: 1974-1981*, a cura di S. CHINZARI, prefaz. di F. MAROTTI, Roma, Bulzoni, 1993, pp. 494-496.

R. DE MONTICELLI, *Bentornato, Paolo Stoppa*, «Corriere della Sera», 17 marzo 1979.

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

S. FERRONE, *La luce di Stoppa, Shylock e poi è subito buio*, «l'Unità» (Firenze-Toscana), 27 febbraio 1981.

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.

R. DE MONTICELLI, *La maschera beffarda del «rustego» Stoppa*, «Corriere della Sera», 17 giugno 1986.

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

R. DE MONTICELLI, *L'attore*, Milano, Garzanti, 1988.

R. DI GIAMMARCO, *Disciplina in palcoscenico*, «la Repubblica», 3 maggio 1988.

F. QUADRI, *E Visconti lo scopri*, «la Repubblica», 3 maggio 1988.

L. SQUARZINA, *Se n'è andato come Willy Loman*, «Hystrio», 1, 1988, 3, pp. 34-36.

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

R. SILVESTRI, *Per il caro amico Paolo Stoppa*, «Ariel», IV, 1989, 3, pp. 16-17.

L. SQUARZINA, *Questa sera Pirandello. Scritti e note di regia*, Venezia, Marsilio, 1990.

R. TESSARI, *Stoppa, Paolo*, in *Grande dizionario enciclopedico*, Torino, Utet, 1991, vol. XIX, pp. 419-420.

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, Regione del Veneto, 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 R. D. M., R. ARCELLONI, L. GALLI MARTINELLI, Roma, Bulzoni, 1996-1998, 4 voll.

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

Luigi Squarzina e il suo teatro, a cura di L. COLOMBO e F. MAZZOCCHI, Roma, Bulzoni, 1996.

Dizionario del cinema italiano. Gli attori, a cura di R. CHITI et al., Roma, Gremese, 1998.

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

Giuseppe Patroni Griffi e il suo teatro, a cura di A. BENTOGGIO, Roma, Bulzoni, 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.

- C. PROVVEDINI, *Franca Valeri ricorda Paolo Stoppa: «Lo spinsi io sul palco dopo la morte della Morelli»*, «Corriere della Sera», 1° maggio 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.
- 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.
- A. DERCHI-M. BIGGIO, *Gino Cervi, attore protagonista del '900*, Genova, Erga, 2001.
- G. GERON, *Paolo Stoppa firmato Visconti*, «Sipario», LV, 2001, 624-625, pp. 22-24.
- S. D'AMICO, *Cronache: 1914-1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2002-2005, 5 voll.
- R. JACOBBI, *Maschere alla ribalta: cinque anni di cronache teatrali, 1961-1965*, a cura di F. POLIDORI, Roma, Bulzoni, 2002.
- F. MAZZOCCHI, *'La locandiera' di Goldoni per Luchino Visconti*, Pisa, ETS, 2003.
- G. GUERRIERI, *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. GERACI, Roma, Officina edizioni, 2006.
- 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*, ivi, 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).
- 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'Arialdà' 1960*, Milano, Scalpendi, 2015.
- E. TESTONI, *Dialoghi con Luigi Squarzina*, Firenze, Le Lettere, 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.