

STREHLER E GLI ALTRI
INTORNO ALLA “GENERAZIONE DEI REGISTI”

DOSSIER

A cura di Raffaella Di Tizio

Raffaella Di Tizio, *La bandiera di una generazione*. Introduzione al Dossier

Scheda: *Orazio Costa* di Andrea Scappa

Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*

Scheda: *Vito Pandolfi* di Raffaella Di Tizio

Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della “generazione dei registi”*

Scheda: *Ruggero Jacobbi* di Alessandra Vannucci

Tommaso Zaccheo, *Strehler e la Francia. 1943-1959*

Scheda: *Gianfranco de Bosio* di Fabrizio Pompei

Raffaella Di Tizio, *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*

Raffaella Di Tizio

LA BANDIERA DI UNA GENERAZIONE
INTRODUZIONE AL DOSSIER

Il nome di Giorgio Strehler non ha bisogno, in Italia e in Europa, di alcuna presentazione. Sul regista che ha lavorato dalla fondazione con Paolo Grassi al Piccolo Teatro di Milano, dirigendo spettacoli che hanno fatto epoca e si sono impressi a fondo nella memoria di migliaia di spettatori, si è detto e scritto moltissimo. Perché allora tornare a parlarne?

Il primo impulso alla nascita di questo dossier è stata la necessità di ragionare su come Strehler fosse stato raccontato, dal Piccolo Teatro e da alcune pubblicazioni di carattere soprattutto divulgativo, nel centenario dalla sua nascita. Un'analisi che si troverà nelle ultime pagine, dedicate al complesso e determinante rapporto tra divulgazione e storiografia. Ma sono “gli altri” indicati nel titolo il punto centrale della questione.

Oltre a quattro saggi, di cui si dirà a breve, si troveranno qui altrettante schede, chiuse da una breve bibliografia, su vita e attività di alcuni registi italiani, dedicate in particolare agli anni 1940-1960 – quelli in cui prende forma e si sedimenta nel nostro Paese una precisa idea di regia, dopo una fase di ricerca e pluralità di percorsi e carriere. Riguardano nell'ordine Orazio Costa (di Andrea Scappa), Vito Pandolfi (di chi scrive), Gianfranco de Bosio (di Fabrizio Pompei) e Ruggero Jacobbi (di Alessandra Vannucci). La scelta delle date di focalizzazione, collocate intorno alla svolta degli anni Cinquanta, quando si consolidò l'attuale forma del sistema teatrale italiano, è legata anche all'esigenza di considerare le vite al di là della cesura del fascismo, per mettere meglio a fuoco gli anni di mezzo, di passaggio e trasformazione. Si tratta di storie in parte note: ci è sembrato però essenziale tornare ad approfondirle per rendere evidente il denso tessuto di interrelazioni e connessioni che hanno costruito senso e valori della nostra scena del Novecento, e per poter leggerle insieme, una accanto all'altra, ognu-

na al centro¹. Speriamo in futuro di poter aggiungere schede almeno su Adolfo Celi, Ettore Giannini, Luciano Lucignani, Luciano Salce, Luigi Squarzina, ma non meno importante sarebbe tornare a mettere a fuoco l'attività dei registi allora più maturi, come Luchino Visconti (1906-1976), o la precedente e spesso dimenticata centralità di Guido Salvini (1893-1965)², secondo insegnante di regia all'Accademia d'Arte Drammatica, dopo Tatiana Pavlova (1890-1975)³. Rimandiamo al futuro anche una scheda che guardi allo stesso modo, ricostruendo la sua rete di contatti e collaborazioni, all'attività di Strehler: nei saggi si troveranno cenni sulla sua biografia, ma i fatti della sua vita sono in buona parte noti e su di lui è più semplice reperire informazioni⁴.

¹ Tra i libri recenti che offrono profili di registi italiani va citato almeno *Storia della regia teatrale in Italia*, a cura di Paolo Bosisio, Milano, Mondadori, 2012 (con capitoli tra gli altri, per il periodo che qui più interessa, su Luchino Visconti di Federica Mazzocchi; Giorgio Strehler di Alberto Bentoglio; Luigi Squarzina e Gianfranco de Bosio di Valentina Garavaglia). Importanti precedenti sono gli studi di complesso di Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pisa, Pacini, 2005 e il fondativo Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 [1984].

² Su di lui esiste però ora un importante approfondimento a più voci: *Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpenti, 2020; e su Visconti cfr. Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a Morte di un commesso viaggiatore*, Roma, Bulzoni, 2010.

³ Nonostante abbia avuto la prima cattedra di regia all'Accademia d'Arte Drammatica, per Meldolesi era un errore considerare Tatiana Pavlova una regista (cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 23). Eppure il suo modo di costruire spettacoli in Italia fece scuola. Su di lei cfr. Dorian Legge, *Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022. Ma si dovrebbe dare la giusta attenzione anche al teatro di massa sviluppato da Marcello Sartarelli dal 1948 al 1952 (su cui oltre a Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., cfr. Maria Rita Simone, *Il Teatro di massa del PCI: la regola e l'esperimento*, www.Drammaturgia.it, 2016 <<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=6578>> (23/06/2024), e andrebbero raccontate ancora anche le attività registiche di Giulio Pacuvio, Enrico Fulchignoni, o Alessandro Brissoni. Di fronte a un territorio di non facile delimitazione, qui si è fatta una prima scelta legata anche ai campi di ricerca del gruppo di lavoro.

⁴ Anche se non sempre certe: Cristina Battocletti, che ha scritto la sua prima biografia completa, ha messo in dubbio ad esempio il suo diploma al Liceo Parini, ed è raro si racconti, come lei fa, della sua partecipazione, nel 1941 (per obbligo di dattatura) alla campagna di Grecia, e della successiva degenza, nel 1942, all'Ospedale civile di Cividale del Friuli. Cfr. Cristina Battocletti, *Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli*, Milano, La nave di Teseo, 2021, pp. 78, 92, 400.

Il titolo riprende (ma ce ne siamo resi conto in corso d'opera) quello di un approfondimento a più voci uscito su «Primafila» nel 1996⁵. Il tema allora erano le dimissioni di Strehler dal suo ruolo di direttore del Piccolo e la conseguente ripresa di discussioni sulle modalità di gestione pubblica del teatro in Italia.

Giorgio Strehler è stato un maestro indiscusso del teatro italiano e non solo (ben nota è l'influenza che ha avuto persino sugli spettacoli brechtiani del Berliner Ensemble, per cui le sue regie hanno fatto scuola). Ma il giusto riconoscimento del suo valore continua a portare con sé, nella memoria condivisa e collettiva, alcuni vizi narrativi, che arrivano a condizionare anche il terreno della storiografia. A farne le spese – come Claudio Meldolesi aveva evidenziato nei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (Firenze, Sansoni, 1984; poi Roma, Bulzoni, 2008), da cui deriva il nostro sottotitolo – non sono solo i molti protagonisti della storia teatrale italiana degli anni precedenti e successivi alla nascita del Piccolo Teatro di Milano, ma anche il percorso dello stesso Strehler, di cui si perdono di vista aspetti importanti come la vocazione alla sperimentazione, o anche semplicemente l'aver fatto parte di una precisa generazione, umana e teatrale: quella dei giovani nati sotto il fascismo, cresciuti con passione per il teatro e per «la Sfinge»⁶ che era allora la regia.

A Strehler si deve, ha notato Squarzina, un fatto per nulla scontato: l'aver «col suo nome riportato in prima pagina [...] un “ambito” minimizzato da decenni sui quotidiani, l'ambito del teatro»⁷. Sulle conseguenze, non solo positive, di questa pervasività mediatica si concentra l'ultimo saggio, a cui si è già accennato. Il Piccolo è stato anche fenomeno di costume, centro culturale di una città che si è riconosciuta nelle sue dinamiche, battagliando contro o a favore delle sue scelte e

⁵ *Strehler e gli altri*, «Primafila», n. 21-22, agosto 1996, pp. 72-83 e n. 23, settembre 1996, pp. 74-95 (una prima puntata, intitolata *Strehler versus Milano*, era uscita nel n. 20 di giugno dello stesso anno). A sua volta quel titolo echeggiava quello del romanzo dedicato a Strehler da Luigi Lunari: *Il maestro e gli altri* (Genova, Costa&Nolan, 1991).

⁶ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 80.

⁷ Il riferimento era a un articolo del 2003 del «Corriere della Sera» che, commentando la morte di Gianni Agnelli, definiva la FIAT tra i segni dell'identità italiana, tra cui trovavano posto anche, per i loro ambiti, De Gasperi, Togliatti, Mattei, Fellini, Strehler e Gadda. Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 350.

dei suoi spettacoli⁸. È parte riconosciuta della memoria nazionale. Ma è anche una parte, e non il tutto, di una complessa storia teatrale.

Per questo non si troverà in queste pagine una descrizione della poesia degli spettacoli di Strehler: la sua grandezza registica è semmai la premessa del discorso, su cui non manca una ricca bibliografia. In questo dossier si vuole piuttosto rimettere a fuoco l'intreccio di competenze e di possibilità che hanno mosso gli inizi del Piccolo Teatro e quanto nel teatro italiano si muoveva in parallelo, dando spazio ad almeno alcune delle persone che hanno partecipato alla reinvenzione del teatro nel dopoguerra e dando un'immagine, seppure necessariamente parziale, delle connessioni che stanno alle spalle e intorno alle sue realizzazioni. Quella di reinventare dalle basi il teatro italiano, rinnovandolo tramite il nuovo mestiere della regia, fu la bandiera di una generazione. Nella fase di incubazione delle successive carriere, negli ultimi anni della dittatura, non ci fu quasi regista che non si impegnasse a definire, in articoli e manifesti, cosa regia e teatro dovessero e potessero essere.

Non tutti poterono nel dopoguerra realizzare i loro progetti: alcuni finirono per andare a costruire il loro spazio in Brasile, con piglio da colonizzatori, come racconta qui il saggio di Alessandra Vannucci, ricostruendo le sfumature di una storia decisamente poco nota agli studi teatrali italiani. È sembrata forse storia esotica, ma è storia nostra. Vi si può seguire ad esempio l'attività registica di Gianni Ratto, le cui scenografie furono così importanti nei primi spettacoli di Strehler; e lo si scopre emigrante per cercare uno scampo dal «perfezionismo involutivo» dovuto a successo e sicurezza.

Stefano Locatelli si sofferma invece sulla fase in cui il Piccolo Teatro cerca la sua forma artistico-organizzativa, ripercorrendo le dinamiche del rapporto di Strehler con Paolo Grassi, una collaborazione fatta non solo di successi, ma, come si leggerà, anche «di rinunce e sconfitte rispetto alla sua vocazione iniziale», in nome delle esigenze di un nuovo industrialismo. Una rilettura, ampiamente documentata, che implica anche una diversa considerazione del rapporto di Strehler con gli attori. Vi si accenna anche, dando la cosa per nota, al ruolo creativo che ebbe il protagonista, Marcello Moretti, nel costruire il famoso

⁸ Cfr. ad es. Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, «Comunicazioni sociali», 2008, n. 2, pp. 235-253.

Arlecchino servitore di due padroni diretto da Strehler, spettacolo che segnò l'affermazione del regista sul piano internazionale; ma quanto è diffusa, al di fuori degli specialismi, questa consapevolezza?

Nella memoria comune la storia del Piccolo Teatro è un monumento. Quel tanto di retorica con cui normalmente se ne parla non lascia indenne il terreno degli studi. Col senno del poi, sulla base del successo raggiunto, Strehler viene descritto come «colui che ha fatto rinascere il teatro nel dopoguerra»⁹. Ma basta guardare un po' più da vicino per vedere che la grandezza del Piccolo Teatro fu costruita, oltre che dal suo talento e dalla capacità organizzativa di Grassi (e della non sempre ricordata segretaria, Nina Vinchi), da un vasto insieme di incontri, connessioni e collaborazioni e condividendo quelli che erano i diversi sogni di un'intera generazione di registi. Meldolesi ha mostrato chiaramente agli studi come allora fossero in gioco, nel teatro italiano, molte altre energie e possibilità. La regia italiana era plurale e diversificata: anche l'Accademia d'Arte Drammatica – che Silvio d'Amico aveva fondato nel 1935 per formare, oltre che attori, alla nuova professione di regista – aveva prodotto fino al 1947 (come notò Giorgio Prosperi) non «uno stile chiaramente identificabile, sì bene una serie di direzioni e di possibilità, tante quanti [erano] i buoni registi usciti dalla scuola»¹⁰.

Si pensi anche all'importanza, per il Piccolo Teatro, di Lecoq e Sartori, ingaggiati da Grassi dopo la loro collaborazione a Padova con Gianfranco de Bosio (se ne leggerà nella scheda a lui dedicata); Strehler e forse più di lui Grassi agirono allora anche con capacità di talent scout, nel saper scegliere e attrarre a sé le migliori energie in gioco. Ma poterono farlo perché un tessuto di formazione e ricerche teatrali, composto di efficaci progetti e di diverse idee di cosa la regia potesse essere, esisteva. Portarono così compiutamente a realizzazione una delle possibilità in gioco – quella che si è sedimentata nel senso comune come forma “normale” del teatro italiano, e che sembrò emanazione diretta delle idee predicate per anni da Silvio d'Amico (che aveva però sostenuto piuttosto l'attività di Orazio Costa, come si vedrà nella scheda che segue questa introduzione). E passò per buona l'idea

⁹ Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 210.

¹⁰ Giorgio Prosperi, *La giovane regia italiana*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947, pp. 215-222: 215.

che dovesse esistere per la regia un format efficace, di cui altre opzioni risultavano come varianti o errori.

D'Amico nel febbraio del 1949, quando collaborava all'appendice 1938-1948 dell'*Enciclopedia Italiana* (aveva già fatto parte della sua redazione quando era diretta, sotto il fascismo, da Giovanni Gentile), indicò come i «quattro più noti registi [...] viventi in Italia» Orazio Costa, Ettore Giannini, Guido Salvini e Luchino Visconti¹¹. La voce su Giannini, di cui ci tenne a ribadire il valore, era stata esclusa per una leggerezza della redazione, e il direttore dell'opera, Gaetano De Sanctis, propose di inserire invece il nome di Strehler: la sua era allora una fama incipiente. A inizio anni '50 tra i nostri registi di punta potevano contarsi anche Squarzina e de Bosio: era un momento, ha scritto Ferdinando Taviani, in cui l'Italia riusciva a presentarsi «nel campo della messinscena e della regia [...] come un punto di riferimento, alla pari con la Francia di Jean Vilar e di Jean-Louis Barrault»¹².

Qui si potrà leggere come il Piccolo Teatro abbia lavorato per la costruzione del suo legame con l'ambiente francese: Tommaso Zaccaro inizia uno studio che vuole mostrare come la tessitura di relazioni internazionali sia servita a rafforzare il percorso di affermazione anche interno (come avvenne, sul fronte tedesco, nella gestione dei rapporti con Brecht e con i suoi eredi); ma vi si vede anche come le logiche delle istituzioni abbiano finito col prevalere su quelle della connessione tra ambienti e persone. È una fase in cui le strutture sembrano distanziarsi dalle pratiche: dalla creazione di contesti che rendano possibile l'esercizio della regia a enti destinati ad autoriprodursi nel tempo, in cui la cultura teatrale fatica ad abitare a pieno titolo, trattata come ospite più che come padrona.

Locatelli indaga in questo stesso senso il peso del compromesso nei primi anni di strutturazione del Piccolo Teatro, mettendo in luce il dissidio che venne a crearsi tra la logica aziendale di Grassi e l'origina-

¹¹ Lo ribadì in una lettera in cui lamentava l'esclusione della voce su Giannini, a sua insaputa, dall'opera. Il direttore Gaetano De Sanctis rispose che i motivi erano pratici, e concluse proponendo di inserire il nome di Strehler. Cfr. copia di lettera dattiloscritta, non firmata, 3 febbraio del 1949 e lettera di Gaetano De Sanctis a Silvio d'Amico, 18 febbraio 1949. Fondo d'Amico, cartella *Enciclopedia Italiana*, MBA.

¹² Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina, 2010, p. 157.

le progetto teatrale di Strehler, che non poté costruire una compagnia d'insieme con logiche d'ensemble.

Raccontare le cose come se non sarebbero potute andare diversamente è l'errore più comune delle pubblicazioni divulgative dedicate alla grandezza di Strehler. Anche se non mancano su di lui studi di valore, è raro che venga fatto fino in fondo lo sforzo di collocarlo precisamente nel suo contesto, di osservarlo come parte di un più vasto ambiente. Forse perché quando è accaduto, con la pubblicazione dei *Fondamenti del teatro italiano*, le reazioni dei diretti interessati sono state dure. Strehler arrivò a definire Meldolesi, in una discussione radio sul suo libro, «uno pseudo-storico», accusandolo di aver sopravvalutato la linea romana della regia italiana¹³. Di fronte al primato del Piccolo Teatro, i risultati della sua minuziosa ricerca avevano finito come per scoperchiare un sasso, mostrando il brulicare complesso di vita che c'era sotto. Era una storia nuova, fondante per gli studi, ma che non collimava con le autoimmagini diffuse¹⁴. La risposta di Strehler fu difesa di mestiere, ma forse anche per questo continuano ad esserci nella nostra storia teatrale correnti importanti e poco tracciate, come il grande contributo che dette alla costruzione dell'ambiente del Piccolo Teatro e poi alla sua successiva attività uno dei più importanti esponenti della cultura teatrale romana, Ruggero Jacobbi (della cui determinante attività tra Italia e Brasile informa qui Alessandra Vannucci). Squarzina ricordò anche di aver sentito «discutere l'assegnazione di un premio a Claudio Meldolesi perché, secondo l'obiettore, aveva raffrontato Pan-

¹³ Cfr. Claudio Meldolesi, *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, in Vito Pandolfi, *I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 83-93: 84.

¹⁴ Per Taviani *Fondamenti del teatro italiano*, con la sua densa ricerca documentaria, e unendo la ricostruzione di primi piani a sguardi di complesso, aveva rivelato il «labirinto che costituiva lo sconosciuto retroterra dell'odierno teatro più noto». Meldolesi tra le altre cose aveva mostrato «una personalità artistica che contrasta con la figura che Strehler si è poi costruito adattandosi», quella di «uno Strehler fabulatore, sperimentatore d'avanguardia, amante della fiaba e della *clownerie*», e rilevato che, con la fase di normalizzazione degli anni Cinquanta, quando «Cade il Teatro di Massa di Sartarelli, cade il teatro da camera dei Gobbi, Pandolfi rinuncia al teatro attivo, de Bosio cerca di mimetizzarsi per sopravvivere e si perde. Strehler sembra l'unico a non perdersi, ma tradisce una voce del suo talento». Ferdinando Taviani, *La generazione dei registi*, «Alfabeta», n. 76, settembre 1985, p. 32. Questa recensione, di difficile reperimento, si può leggere da quest'anno tra i materiali del sito di «Teatro e Storia».

dolfi a Strehler»¹⁵. Pandolfi le cui grandi capacità registiche, come si leggerà nella scheda a lui dedicata, erano state riconosciute dal 1943, quando aveva mostrato di saper costruire spettacoli efficaci e di impatto, in forte connessione con la storia presente; ma la cui attività non poté avere, nel dopoguerra, la stessa centralità.

A Squarzina si deve anche l'idea che la regia italiana dovrebbe essere osservata più per le sue sconfitte che per le sue effettive realizzazioni – concetto che è un preciso indicatore della difficoltà che i registi italiani trovarono, per costruire un teatro secondo i propri valori, di esercitare l'arte di compromessi non snaturanti¹⁶, cercando un posto in un sistema di gestione che si andava riassetando facendo anche i conti con i nuovi equilibri dei partiti, e con i loro dogmi.

Per dare lavoro ai registi diplomati alla sua Accademia d'Amico si era inventato, nel 1939, la sua famosa compagnia; cercò poi di proseguire nella direzione che aveva sempre indicato, quella della creazione di teatri d'arte, che lui intendeva come stabili finanziati dallo Stato e da costruire al centro del teatro italiano. Nel dopoguerra lottò perché avesse un teatro (come pure nella sua scheda si leggerà) almeno Orazio Costa – Costa che anagraficamente non apparteneva a quella che Meldolesi individua come “generazione dei registi” (quelli nati intorno al 1920, e che si troveranno ad avere poco più di vent'anni alla fine della guerra), ma che lo stesso Paolo Grassi nel 1943 aveva indicato come l'unico, in Italia, ad essere un “regista completo”¹⁷.

Era un regista però a suo modo anomalo, che della regia aveva scritto nel 1939 come fenomeno transitorio, legato a una precisa fase storica¹⁸: fu così in Brasile, dove i registi “colonizzatori” dopo una prima fase di affermazione vennero respinti dagli attori, forti della loro ritrovata tradizione. Non in Italia, dove vinse il modello gestionale del

¹⁵ Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 332.

¹⁶ Cfr. Ferdinando Taviani, *Due pensieri che non stanno insieme, dedicati ai Settant'anni di Luigi Squarzina* (1994), in *Contro il mal occhio. Polemiche teatrali 1977-1997*, L'Aquila, Textus, 1997, pp. 149-171: 151-152.

¹⁷ Cfr. Paolo Grassi, *Taccuino delle cose sincere*, «Eccoci», 1 giugno 1943, cit. in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 100.

¹⁸ Scrisse che la regia, nata per il moltiplicarsi delle forme, delle filosofie e delle estetiche, era «un fenomeno tipicamente moderno, rivoluzionario, passeggero». Cfr. Orazio Costa, *La regia teatrale*, «Rivista Italiana del Dramma», a. III, n. 4, 15 luglio 1939, pp. 12-27: 13.

Piccolo Teatro e la regia, come funzione, divenne parte di un sistema produttivo arroccato su un'univoca idea di teatro.

Riprendendo la spinta conoscitiva dei *Fondamenti* – provando a osservare le vicende nel loro farsi, cercando di non perdere di vista la singolarità e l'intreccio dei molti e diversi percorsi personali di registi che solo in parte avrebbero poi realizzato il loro destino professionale (procedendo a volte a forza di compromessi, spesso dovendo abbandonare, in tutto o in parte, il loro mestiere) – riprendiamo qui a indagare alcune delle strade parallele e interconnesse che hanno fatto la storia del teatro italiano, e su cui anche il Piccolo Teatro di Milano ha affondato le sue radici. Per tornare a guardare, con in mente questi intrecci, anche la sua storia.

ORAZIO COSTA
SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Andrea Scappa

Orazio Costa (Roma, 6 agosto 1911 – Firenze, 14 novembre 1999), definito la “coscienza del teatro italiano” da Alessandro d’Amico, dalla seconda metà degli anni Trenta percorse una traiettoria ben delineata nel processo di costruzione di una via italiana per la regia teatrale. Più grande di dieci anni rispetto a quella che Claudio Meldolesi ha definito “generazione dei registi”, fu una figura di riferimento nell’ambiente romano legato a Silvio d’Amico e all’Accademia d’Arte Drammatica, in cui si diplomò regista nel 1937 e ritornò come docente dal 1944. Ebbe continui scambi e lavorò con gli altri registi usciti dalla scuola romana nei suoi primi dieci anni di vita (1935-1945).

Sulla complessa geografia di esperienze che caratterizzarono questi registi (come Ettore Giannini, Alessandro Brissoni, Vito Pandolfi, Adolfo Celi, ma anche Ruggero Jacobbi, a loro vicino, pur non avendo frequentato l’Accademia), che si ritrovarono a fare percorsi più eccentrici e di più difficile affermazione può aver influito anche la scelta di d’Amico di sostenere soprattutto Costa, l’allievo più vicino alle sue idee teatrali. D’Amico lo coinvolse nel progetto, tentato a più riprese (nel 1939, con registi Costa, Brissoni, e Wanda Fabro, ma anche nel 1946), di una Compagnia dell’Accademia, una formazione semistabile, con sede in un teatro romano e con registi e attori ex allievi. Costa grazie a d’Amico conobbe Jacques Copeau e ne poté seguire gli insegnamenti.

Costa con serietà e attraverso un percorso di completa dedizione al teatro riuscì a conferire al suo metodo registico, germogliato in consonanza con il magistero di d’Amico, un’autonoma fisionomia e a raggiungere così una propria e riconoscibile identità professionale. Partendo da un lavoro di scavo profondo sul testo, realizzò spettacoli-evento, tra cui *il Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, un montaggio di laudi medievali tra cui *il Pianto della*

Madonna di Jacopone da Todi, ricevuto in eredità da d'Amico e che seppe fare proprio, proponendone diverse versioni nel corso della sua carriera. Costruì con tenacia e rigore delle case teatrali, una su tutte il Piccolo Teatro di Roma (1948-1954), per certi versi un gemello eterozigote del Piccolo di Milano. Manifestò un'accentuata vocazione pedagogica, declinata nello sviluppo del suo metodo mimico (che mise in pratica all'Accademia, ma non solo). Inoltre profuse un grande impegno nella costruzione di un repertorio cattolico (dalle laudi e i misteri medievali ai contemporanei Ugo Betti, Diego Fabbri e Mario Luzi) o orientato alla letteratura italiana (Dante, Manzoni, Alfieri).

Lontano dalla cerchia teatrale capitolina, con Grassi e Strehler stabili, a distanza, un legame profondo, di reciproca stima sul piano personale e lavorativo, nel periodo precedente al Piccolo e durante la sua piena maturità. Grassi gli scriveva lettere battute a macchina e spesso strutturate per punti, Costa rispondeva in corsivo e con tempi dilatati. Servivano per accordarsi su testi e attori, per sfogarsi sulle difficoltà economiche e sui malesseri, per incontrarsi quando erano di passaggio nelle rispettive città, per escogitare soluzioni che potessero alleviare a Strehler il peso di troppe regie, per formulare inedite intese artistiche, come il progetto mai realizzato di una formazione semistabile diretta da Costa, in attività nel Teatro dell'Università di Milano. In molte stagioni del Piccolo alle regie di Costa venne riservato un posto di riguardo: *Don Giovanni* (1948), *Filippo* (1949), *Processo a Gesù* (1955) e *La favola del figlio cambiato* (1957). Un asse Roma-Milano che costituì pure una parentesi di confidenza e di sostegno tra gli attacchi e le maldicenze del sistema teatrale.

Era primogenito di una famiglia benestante, cosmopolita e cattolica, non praticante. Ebbe un rapporto simbiotico con i genitori (Giovanni, di origine dalmata, impiegato al Ministero delle Finanze, ma anche studioso del mondo classico, di religioni e collaboratore della rivista evangelica battista «Bilychnis», e Caterina, proveniente dalla Corsica, insegnante di lingua e letteratura francese), con la sorella (Valeria) e i fratelli (Livio e Tullio), tutti nati nell'arco di pochissimi anni. A sedici anni l'incontro determinante con Silvio d'Amico. Frequentò la Regia Scuola di Recitazione "Eleonora Duse" di Roma, dove d'Amico insegnava Storia del teatro: interruppe la formazione per conseguire la maturità classica, e la riprese da studente iscritto alla Facoltà di Lettere presso l'Università di Roma; ottenne il diploma d'attore nel 1932,

proseguì con un quarto anno di perfezionamento, prima di abbandonare a causa di divergenze con il direttore Franco Liberati. Liberati non aveva comunicato a Costa la volontà della compagnia Tofano-De Sica-Almirante-Rissone di scritturarlo, convinto del diniego che il giovane avrebbe ricevuto dalla famiglia. Quando Costa lo scoprì, si sentì tradito e non partecipò alla trasferta della scuola al Maggio Fiorentino per *La rappresentazione di Santa Uliva*, diretta da Jacques Copeau. A gennaio del 1936 si iscrisse, direttamente al secondo anno, alla prima classe di regia tenuta da Tatiana Pavlova all'Accademia d'Arte Drammatica di Roma e il mese successivo si laureò con Vittorio Rossi, importante studioso di Letteratura italiana (fondamentali i suoi studi su Petrarca, Dante e Foscolo) con la tesi *Teatralità del dialogo nei "Promessi Sposi"*, da cui trasse un contributo in due parti uscito sulla «Rivista Italiana del Dramma». Tre anni dopo pubblicò una sua riduzione teatrale in quattro atti del romanzo nella collana Repertorio, diretta da d'Amico, per le Edizioni Roma. Il 1937 fu un anno cruciale. Si diplomò all'Accademia con un saggio sul testo *In portineria* di Giovanni Verga. In estate, affiancò, come assistente alla regia, Tatiana Pavlova per il *Mistero della natività, passione e resurrezione di nostro Signore*, e Renato Simoni per *Il bugiardo* alla Biennale di Venezia. Da settembre trascorse alcuni mesi a Parigi per il suo apprendistato: ebbe la possibilità di assistere Copeau (e in lui intravide somiglianze con il padre a livello fisico, nel modo di pensare e nelle abitudini quotidiane) per la messa in scena di *Asmodée* di François Mauriac, vide molti spettacoli (la *Madame Bovary* di Gaston Baty, *Volpone* di Charles Dullin, *Elettra* di Jean Giraudoux, con la regia di Louis Jouvet), conobbe Baty e Jouvet che gli promisero di farlo assistere alle prove dei loro successivi lavori e ebbe modo di assistere alle lezioni di Dullin nella sua scuola. Nel 1938 accompagnò Copeau in un giro di letture in Belgio (marzo/aprile) e insieme a Ettore Giannini gli fece per la seconda volta da assistente alla regia per il *Come vi piace* di Shakespeare, al Maggio fiorentino, nel giardino di Boboli. Di questa esperienza lasciò traccia su «Scenario» con l'articolo *Un regista in cerca di scena*. Nel luglio del 1939 pubblicò, sulla «Rivista Italiana del Dramma» il saggio *La regia teatrale* (premiato ai Littoriali di Trieste), in cui espose gli aspetti di cui dovrebbe tener conto un regista, a partire dall'analisi del testo, come i nodi drammatici, vere e proprie spie per comprendere la vitalità, lo stile e il tono di un lavoro. Era una dichiarazione d'intenti,

infatti nel dicembre dello stesso anno fece la sua prima regia, *Il mistero*, spettacolo di debutto della Compagnia dell'Accademia, creata da d'Amico sul modello dei Copiaus, con allievi ed ex allievi della scuola come registi e attori.

1940 – Per la Compagnia dell'Accademia dirige *Il cacciatore di anitre* di Ugo Betti e il 9 maggio l'*Attilio Regolo* di Pietro Metastasio, spettacolo d'eccezione alla I Mostra triennale delle terre d'Oltremare a Napoli, con le musiche di Malipiero, elaborando con la sorella Valeria e il fratello Tullio un particolare dispositivo scenico. Pubblica sulla «Rivista Italiana del Dramma», in due numeri consecutivi, *Regia dell'“Attilio Regolo”* e *Regia d'un “Mistero” medioevale*, in cui ragiona su come ha lavorato per queste sue due prime rappresentazioni. Al termine della prima stagione cambiano i presupposti e gli assetti della Compagnia, quando Corrado Pavolini subentra a d'Amico nella direzione e comincia a essere ridotto lo spazio dei tre giovani registi, tra i primi diplomati all'Accademia (Costa, Wanda Fabro e Alessandro Brissoni), per fare spazio a Simoni e a Enrico Fulchignoni. Pavolini mina progressivamente l'impostazione pedagogica voluta da d'Amico e finisce per gestire la Compagnia in forma privatistica, coinvolgendo allievi non ancora diplomati e inserendo sue regie. Se la Fabro e Brissoni restano, Costa decide di lasciare.

1941 – Rimasto senza lavoro per l'intera stagione teatrale, dopo aver ripreso alla Biennale di Venezia con *Il poeta fanatico* di Goldoni, firma su «Scenario» *Del licito e del libito in regia*, un altro scritto in cui fissa le sue idee sul nuovo teatro e che risulta programmatico per la sua attività. Inizia un lungo periodo come regista di compagnie. Il primo a chiamarlo è Renzo Ricci per cui realizza *Ciliegì a Roma* di Hans Hoemberg, coinvolgendo la sorella Valeria per le scene e i costumi. Il 1 dicembre, in occasione del debutto al teatro Odeon di Milano, conosce Paolo Grassi, che in quel momento è anche un collaboratore della rivista «Spettacolo-Via Consolare». Sulla rivista, grazie a Grassi, scrive *Dalle “Lettere di Amleto”*, in cui raccoglie le missive immaginarie ricevute dal personaggio di Shakespeare sulle possibili vie da seguire per la rappresentazione del suo dramma.

1942 – Apre l'anno recensendo l'atto unico *Un cielo* di Giorgio Strehler su «Spettacolo-Via Consolare». Intanto con d'Amico immagina di formare una Compagnia simile a quella dell'Accademia, che ha interrotto il suo operato, ma non c'è sintonia circa la direzione (Costa la dovrebbe condividere con Guido Salvini e con la Fabro), il repertorio e gli attori da coinvolgere. Così, messo da parte il progetto, dirige la Compagnia Zacconi-Bagni-Stival-Cortese, con sede al teatro Eliseo in *Fermenti* di Eugene O'Neill, *Le case del vedovo* e *Candida* di George Bernard Shaw, tre regie che non firma. Poco dopo, a causa dell'inasprirsi della guerra, è richiamato in servizio al Comando del Deposito Granatieri di Roma.

1943 – d'Amico riesce a fargli ottenere delle licenze straordinarie per lavorare con due compagnie. Il 20 febbraio mette in scena al Quirino con la Compa-

gnia dell'ETI (Ente Teatrale Italiano), diretta da Sergio Tofano, *Il Piccolo Eyolf* di Ibsen. Il malcontento della critica e degli spettatori, suscitato da questo spettacolo, investe anche l'altra regia di quell'anno, *Hedda Gabler* per la Compagnia del Teatro Eliseo, durante la quale nascono dei contrasti con Sarah Ferrati, che interpreta la protagonista. Costa, per difendersi e spiegare le sue ragioni, secondo una prassi ormai consolidata, pubblica *A proposito dell'interpretazione di Hedda Gabler* sulla «Rivista Italiana del Dramma». Ad agosto è tra i firmatari del manifesto *Per un teatro del popolo*, accanto a Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi e Tullio Pinelli. Dopo l'8 settembre non risponde al richiamo all'obbligo militare e si nasconde per nove mesi a Cossinino, nelle Marche.

1944 – Nei mesi d'esilio, di sofferta solitudine, trascorre il tempo studiando Ibsen, Alfieri, Cechov, raccolte di teatro sacro, scrivendo, leggendo e predisponendosi al futuro, in cui «bisogna rifar tutto daccapo, poiché la nostra irregolarità d'oggi ha bisogno di ben altra forza» (Lettera di Orazio Costa a Silvio d'Amico, 16 marzo 1944, Fondo Silvio d'Amico, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova). Dopo il 5 giugno, torna a Roma e, in occasione dei festeggiamenti per la Liberazione, allestisce a Villa Giulia, senza alcun compenso per lui e gli attori, *La dodicesima notte* di William Shakespeare. In Accademia subentra a Guido Salvini, assumendo l'insegnamento di regia, ma ricoprendo anche quello di Storia del costume e Scenotecnica.

1945 – Un anno per tre attrici: Andreina Pagnani, Paola Borboni e Anna Magnani. Viene chiamato dalla Pagnani, in ditta con Carlo Ninchi, a dirigere *La carrozza del santissimo sacramento* di Prosper Mérimée e *Il candeliere* di Alfred De Musset, in seguito alla rottura dell'attrice con Luchino Visconti, provocata da una serie di contrasti durante le prove di quest'ultimo lavoro.

Cura l'adattamento radiofonico del *Macbeth*, registrato nella sede romana della RAI, a cui partecipa Paola Borboni. Per la Compagnia, che riunisce l'attrice, Salvo Randone, Piero Carnabuci e Pina Cei, mette in scena *Giorni senza fine* di Eugene O'Neill e *Vento notturno* di Ugo Betti al teatro Olimpia di Milano. Al suo fianco ha Luigi Squarzina e Vito Pandolfi, a cui lascia le redini della Compagnia nel giro delle repliche in provincia. In quella stagione, per la stessa Compagnia, vicino alle produzioni costiane abbiamo una regia di Squarzina (*Un gradino più giù* di Stefano Landi) e una di Pandolfi (*Il corsiero bianco* di Paul Vincent Carroll) che porta a compimento tra innumerevoli difficoltà.

Il 27 novembre, tra forti contestazioni e venticinque chiamate, al teatro Eliseo di Roma si svolge la prima della *Maya* di Simon Gantillon, con Anna Magnani, nei panni della prostituta Bella. La critica demolisce il testo, ma apprezza la sua regia. Grassi a distanza segue il suo operato. Sempre per la Magnani allestisce poi *Anna Christie* di Eugene O'Neill.

Inizia a scrivere sul quotidiano «Il Mondo», una volta a settimana, recensioni sulle proposte teatrali romane.

1946 – La collaborazione con «Il Mondo» dura poco, smette di inviare le sue critiche, probabilmente in segno di protesta per i tagli di cui è stato oggetto un suo articolo. A febbraio si arriva alla rescissione del contratto.

Il 26 marzo muore il padre. Ad aprile propone al teatro Quirino di Roma *La famiglia dell'antiquario* di Carlo Goldoni con gli allievi dell'Accademia. In estate Pandolfi prova a progettare una tournée dello spettacolo nel Nord Italia, con Grassi come organizzatore. Non ci riuscirà.

Sotto l'egida dell'ETI vive la faticosa esperienza della Compagnia del Quirino. Configurata all'inizio con d'Amico, che poi si defila, come una sorta di nuova Compagnia dell'Accademia, si ritrova a gestirla, assediato dalle ingerenze istituzionali, dalle richieste degli attori (Sarah Ferrati e Vittorio Gassman) e dell'altro regista (Ettore Giannini), e da questioni finanziarie che stravolgono il progetto originale. In ogni caso riesce a dare due interessanti regie: *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello e *Il giardino dei ciliegi* di Cechov.

1947 – Nel volume *La regia teatrale*, curato da d'Amico, pubblica lo scritto *L'insegnamento di Jacques Copeau*. A giugno Grassi gli propone di allestire al Piccolo, che ha appena mosso i primi passi, *L'annuncio a Maria* di Paul Claudel, ma non se ne fa nulla. A ottobre comincia un intenso scambio con Grassi e Strehler per decidere il testo che avrebbe diretto nella nuova stagione del teatro milanese.

1948 – Al Piccolo la scelta ricade sul *Don Giovanni*. Debutterà il 16 gennaio, traduzione di Cesare Vico Lodovici, Gianni Santuccio nel ruolo del protagonista, per un totale di quarantacinque recite.

Un mese dopo, sempre a Milano, fa la sua prima regia lirica, al teatro alla Scala: *Le baccanti*, libera riduzione da Euripide, musica di Giorgio Federico Ghedini, libretto di Tullio Pinelli, scene e costumi di Felice Casorati. Non viene accolta bene dalla critica e dal pubblico. L'impegno richiesto dai due spettacoli lo costringe a rinunciare alla redazione delle voci "Maschera teatrale", "Recitazione", "Regia" e "Teatro", che d'Amico gli chiede per l'Enciclopedia dello Spettacolo.

Sfuma il progetto, formulato con Grassi e accolto con interesse da Mario Apollonio, di una Compagnia semistabile (Costa) che possa agire nel Teatro dell'Università di Milano (Grassi).

Il 3 dicembre nasce il Piccolo Teatro di Roma, attraverso una scrittura privata tra Costa, nominato capogruppo, e un gruppo di attori (alcuni di questi sono Rossella Falk, Tino Buazzelli, Antonio Crast, Giancarlo Sbragia, Gianrico Tedeschi). Si stabilisce la sede nel teatrino dell'Accademia in via Vittoria, una durata di sei mesi prorogabile e un compenso per gli attori ottenuto dividendo i guadagni, al netto delle spese di gestione, in base a delle quote stabilite.

1949 – Prima stagione del Piccolo di Roma: realizza *I giorni della vita* di William Saroyan, tradotto da Guerrieri; due nuove versioni dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e de *La famiglia dell'antiquario* e alcuni testi mai rappresentati (*Venezia salva* di Massimo Bontempelli e *Lotta fino all'alba* di Ugo Betti). Complice anche il bicentenario della nascita di Vittorio Alfieri, dirige in primavera *Filippo*, *Oreste* e *Mirra*, tutti con le musiche di Roman Vlad. *Filippo*, messo in scena con la Compagnia del Piccolo di Milano, dopo il debutto ad Asti per le celebrazioni alfieriane, arriva a Milano e riscuote un grande successo.

Il 16 ottobre si reca a Pernard, a casa di Copeau, per incontrare il maestro francese pochi giorni prima della morte. Lascia traccia di questo incontro nel ri-

cordo *L'ultima visita dell'ultimo allievo*, pubblicato sulla rivista «Teatro» il mese seguente.

1950 – A gennaio Luciano Lucignani parla di lui nell'articolo *Orazio Costa regista* su «Teatro».

Seconda stagione del Piccolo di Roma: sceglie di portare in scena *Edipo re*, con la partecipazione di Renzo Ricci nel ruolo del re di Tebe; due opere francesi (il classico *Liliom* di Molnar e l'inedito di Anouilh *Invito al castello*) e un ulteriore confronto con la drammaturgia bettiana (*Spiritismo nell'antica casa*).

Il 1 settembre omaggia Copeau con la sua regia de *Il poverello*, nella piazza del Duomo a San Miniato, nell'ambito della Festa del teatro organizzata dall'Istituto del Dramma Popolare. Alla Compagnia del Piccolo di Roma si uniscono altri attori, come Antonio Pierfederici (Francesco), gli allievi dei tre corsi dell'Accademia e i cantori della S.S. Annunziata di Firenze che eseguono i commenti musicali. Marie Hélène Dasté, la figlia di Copeau, segue la preparazione dello spettacolo. Lo spazio scenico, ideato da Costa con la sorella Valeria, prende ispirazione da quello del Vieux Colombier.

Partecipa al film poliziesco *Contro la legge* di Flavio Calzavara.

1951 – Terza stagione del Piccolo di Roma: una sovvenzione di nove milioni di lire (con un'integrazione di cinque milioni) della Direzione dello Spettacolo e il primo contributo concesso dal Comune di Roma consentono di far arrivare la paga del Direttore e degli attori a tremila lire giornaliere. Si spostano al Teatro delle Arti, dove propone una nuova edizione de *Le case del vedovo* di George Bernard Shaw (in aprile trasmesso sul secondo canale radiofonico della Rai), *Intermezzo* di Jean Giraudoux e *I cugini stranieri* di Turi Vasile, che firma con Mario Ferrero, suo assistente di regia da un po' di anni. Rossella Falk abbandona il Piccolo in seguito ad attriti sempre più frequenti all'interno del gruppo.

Nella seconda metà di giugno, con gli allievi dell'Accademia, dà *l'Aminta* di Torquato Tasso, nel parco della Reggia di Caserta e *Donna del paradiso* all'Eliseo di Roma. In entrambe le situazioni adotta lo stesso dispositivo scenico de *Il poverello*.

1952-1954. Seguono altre tre stagioni del Piccolo di Roma. Quarta stagione: accanto alle regie di Costa, *Così è (se vi pare)* di Pirandello e *Vento notturno* di Betti, aumentano quelle di altri, Mario Ferrero e Sergio Tofano. Il 31 maggio 1952 torna a misurarsi con Alfieri. Va in scena *Agamennone*. A settembre dello stesso anno rappresenta un altro *Agamennone*, quello di Eschilo tradotto da Ettore Romagnoli, al teatro romano di Ostia.

La quinta stagione ruota attorno a due grandi allestimenti, *I dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos, nella chiesa di San Francesco a San Miniato e il *Macbeth*, con costumi di Maria De Matteis, musiche di Roman Vlad e traduzione di Cesare Vico Lodovici al Teatro delle Arti, all'inizio del 1953. Riguardo a *I dialoghi delle carmelitane* d'Amico, pur riconoscendo l'immenso sforzo fatto da Costa, critica l'uso smodato del coro e il suo difficile passaggio dal cantato al parlato, il poco lavoro sui movimenti delle scene d'insieme che perdono la loro tensione.

Sesta stagione: la Direzione dello Spettacolo in un primo momento sospende il consueto finanziamento, poi gli fa avere quindici milioni. Il sostegno del Comune di Roma viene meno. Il codirettore Manlio Busoni gli chiede di diventare il suo unico aiuto regista o di avere parti più rilevanti negli spettacoli. Al suo rifiuto, Busoni se ne va, lasciandolo da solo alla guida. Il Piccolo passa dal Teatro delle Arti al Valle, affittato per quattro mesi. Qui Costa prepara e rappresenta la novità *L'ultima stanza* di Graham Greene (mandata poi in onda sul terzo canale radiofonico della Rai), *Candida* e *Le donne dell'uomo* di Gennaro Pistilli, l'ultimo spettacolo, dal 23 gennaio 1954 per sei repliche. Compie una serie di tentativi per non chiudere l'impresa. Tra questi pure la costituzione con Diego Fabbri di una società a responsabilità limitata del Piccolo di Roma «per proteggere il nome del suo teatro e per costituire la base di una riapertura». Ma gli arretrati nei confronti degli attori, dei teatri, dei fornitori, sommati a debiti precedenti non lasciano scampo.

Prende parte al film *Proibito* di Mario Monicelli.

1955 – Allestisce al Piccolo di Milano il memorabile *Processo a Gesù* di Diego Fabbri per il quale vince il Premio per la migliore regia di novità italiana. Lo spettacolo viene ampiamente replicato in giro per l'Italia.

Il 1 aprile muore d'Amico: viene a mancare per Costa un importante spazio di confronto e sostegno professionale e umano su cui ha potuto contare fino a questo momento.

Il 14 novembre riceve la prima comunione.

1956 – Lavora su *Ippolito* di Euripide al teatro greco di Siracusa per la Compagnia dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico, facendo uscire le note di regia dello spettacolo su «Il Dramma Antico». Alla Biennale di Venezia, a La Fenice, propone una sua edizione di *Liola* di Pirandello, scene di Virgilio Marchi, costumi di Maria De Matteis, musiche di Roman Vlad. Con la Compagnia Buazzelli-Silvani-Ninchi, riunita dall'Istituto del Dramma Popolare di San Miniato, prosegue il suo consapevole attraversamento della drammaturgia di Diego Fabbri, dedicandosi a *Veglia d'armi*.

1957 – Al Piccolo di Milano il 24 maggio debutta *La favola del figlio cambiato* di Pirandello, tradotta scenicamente con un'ambientazione picassiana, in cui inserisce delle grandi marionette costruite dalla storica Compagnia Colla, concepisce azioni mimiche su piani inclinati e stretti e fa uso di maschere costruite da Amleto Sartori.

Interpreta Papa Pio ne *L'ostaggio* di Claudel, regia del suo ex assistente Mario Ferrero per l'XI edizione della Festa del Teatro a San Miniato. La traduzione è affidata a Gualtiero Tumiati, che compare anche tra gli attori.

Inizia a insegnare Recitazione al Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma dal 14 novembre.

1958 – Muore la madre Caterina (9 febbraio), che viene sepolta nel cimitero di Assisi, e avvia le pratiche per aggiungere il cognome Giovangigli al suo.

Fa due regie liriche: *Il conte Ory* di Rossini (Milano, Piccola Scala) e *La Favorita* di Donizetti (Arena di Verona). Mette in scena per la Compagnia Proclermer-Albertazzi *Requiem per una monaca* di William Faulkner, adattato da Camus.

1959 – Avvia un'intensa collaborazione con «L'Illustrazione Italiana», recensendo spettacoli, raccontando figure e momenti del teatro italiano, facendo il punto su problematiche attuali della scena e riflettendo sul metodo registico.

1960 – Ad ottobre parte per un viaggio in India, legato ad una borsa di studio UNESCO, che dura sei mesi. Visita l'Hindustani Theatre, assiste alla lunga preparazione e alle rappresentazioni del Kathakali. Vede templi, moschee, palazzi, si imbatte nei sacrifici religiosi e in forme di spettacolarità per strada. Negli ultimi giorni del suo soggiorno incontra Madre Teresa di Calcutta.

Pur restando per più di mezzo secolo un protagonista delle scene italiane, Orazio Costa spesso non riuscì a realizzare appieno le sue idee, accumulò una grande quantità di progetti sognati, falliti o per cui non lottò abbastanza, preferendo stare appartato e fidandosi di pochi e stretti collaboratori. Costa sembrò al centro. Invece era di lato e pure un po' isolato. Forse, anche per questo, se il suo lascito è ampiamente riconosciuto, l'incisività e l'innovazione del suo operato a volte non hanno incontrato una piena comprensione.

Nei decenni successivi le regie andarono a diradarsi e gli interessi di Costa si concentrarono sulla diffusione e trasmissione del metodo mimico. Nell'ambito della produzione teatrale occorre ricordare sicuramente l'esperienza del Teatro Romeo (1965-67). Tenne un corso straordinario di regia musicale teatrale al Conservatorio di Santa Cecilia (1963-1972) e insegnò per tre anni all'Institut des Arts de Diffusion di Bruxelles. Contestato dai suoi allievi nel 1969, il suo incarico in Accademia venne sospeso un anno per poi riprendere fino al 1976, quando, dopo trent'anni d'insegnamento, il suo posto passò ad Andrea Camilleri. Fondò nel 1979, a Firenze, il Centro d'Avviamento all'Espressione, una scuola basata sul metodo mimico, e diede vita a una situazione gemella, la Scuola di Espressione e Interpretazione Scenica a Bari (1985-88). Nel 1987 Ferruccio Marotti lo invitò a tenere un seminario sul metodo mimico al Centro Teatro Ateneo dell'Università degli Studi di Roma La Sapienza. Nel 1991 tornò all'Accademia per condurre un corso biennale sull'*Amleto* di Shakespeare. Nel 1995 guidò il corso di Istituzioni di regia, chiamato dai professori Sisto Dalla Palma e Annamaria Cascetta all'Università Cattolica di Milano. Morì il 14 novembre 1999 a Firenze.

NOTA BIBLIOGRAFICA: Per scrivere questa scheda sono state consultate fonti di prima mano (quaderni, lettere, programmi di sala, ritagli stampa, ecc.) nel Fondo Archivio Orazio Costa, Centro Studi del Teatro della Pergola a Firenze, su cui è in corso un progetto di ricerca, studio e disseminazione della Fondazione Teatro di Toscana, coordinato da Stefano Geraci, e che coinvolge Massimo Giardino e Andrea Scappa. Si segnalano i principali riferimenti bibliografici: *Orazio Costa Giovangigli: linee di ricerca intorno a un maestro «dimenticato» del teatro italiano*, a cura di Alessandra Ghiglione e Gaetano Tramontana, «Comunicazioni sociali», a. XX, n. 3, luglio-settembre 1998, Milano, Vita e pensiero, 1998; *Speciale Orazio Costa*, «ETInforma», a. V, n. 1, febbraio 2000, numero in ricordo di Costa a ridosso della sua morte; *Dedicato a Orazio Costa*, «Ridotto», a. LX, n. 10-11, ottobre-novembre 2012, uscito nel centenario della nascita di Costa in cui si riportano anche interventi e scritti già pubblicati altrove; Maricla Boggio, *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001; Maricla Boggio, *Mistero e teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004; Maricla Boggio, *Orazio Costa maestro di teatro*, Roma, Bulzoni, 2007; Maricla Boggio, *Orazio Costa prova Amleto*, Roma, Bulzoni, 2008; Maricla Boggio, *La danza interiore. Orazio Costa, la mimica e l'interpretazione*, Roma, Bulzoni, 2019; Maricla Boggio, *Si fa che si era. Orazio Costa, dal gioco al teatro*, saggi di Francisco Mele e Pier Paolo Pacini, Roma, Bulzoni, 2021; Lucilla Bonavita, *Luigi Pirandello e Orazio Costa. Gli inediti dell'Archivio Costa nell'esperienza del Piccolo Teatro di Roma (1948-1954)*, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015; Gian Giacomo Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1989; Orazio Costa, *Poesie edite e inedite*, saggio critico e nota ai testi di Lucilla Bonavita, Pisa-Roma, Fabrizio Serra Editore, 2015; Orazio Costa, *Viaggio in India*, a cura di Maricla Boggio, Roma, Bulzoni, 2020; Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica: storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988; Massimo Giardino, *Orazio Costa regista. Dalla Compagnia dell'Accademia al Piccolo di Roma (1939-1954)*, Tesi di dottorato, Sapienza Università di Roma, a.a. 2018/2019; Luciano Lucignani, *Orazio Costa regista*, «Teatro», a. II, n. 2, 15 gennaio 1950, pp. 39-41; Laura Piazza, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Pisa, Titivillus, 2018; Laura Piazza, *La Compagnia del Teatro Quirino e la nascita del Piccolo. Il carteggio inedito del '46 Grassi-Costa*, «Acting Archives», a. XI, n. 21, maggio 2021, pp. 39-51; Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 213-255; Giorgio Prosperi, *Costa, Orazio*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1956, pp. 1557-61; Paolo Puppa, *Costa, Orazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, 2020, <[https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-costa_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/orazio-costa_(Dizionario-Biografico)/>) (17/04/2024); Maria Teodolinda Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Roma, Bulzoni, 2001.

Stefano Locatelli

STREHLER: TRAUMI ED EQUILIBRI
1947-1954

Premessa

Gli studi sul periodo giovanile di Strehler soffrono di una doppia debolezza, già messa in evidenza da Claudio Meldolesi: la sostanziale identificazione con il percorso di Paolo Grassi; un uso delle memorie dello Strehler maturo come fonti affidabili¹.

Il presente articolo è quasi interamente dedicato ai primi anni di Strehler al Piccolo, in sostanza fino al 1953/1954; il lavoro è stato condotto, oltre che su documenti d'archivio², sui suoi scritti, anche maturi³. Ho cercato di non usare il senno di poi, e di utilizzare questi ultimi non come fonti, ma semmai di leggerli prestando attenzione alle omissioni, ai lapsus, alle sfasature, e in alcuni rari casi alle consonanze con gli scritti giovanili.

A partire dalla riscoperta che Meldolesi fece della iniziale opzione di Strehler per l'avanguardia come corrispettivo della regia originaria⁴, propongo l'ipotesi che nei primi anni del Piccolo obiettivo primario

¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, in Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987, pp. 109-140.

² Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano (d'ora in poi ASPT); Archivio Gerardo Guerrieri, Sapienza Università di Roma (d'ora in poi AG).

³ Cfr. in particolare Giorgio Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974.

⁴ Il presente contributo è in stretto dialogo con i seguenti studi: Claudio Meldolesi, *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, «Quaderni di teatro», I, n. 4, 1979; Claudio Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, «Biblioteca Teatrale», nn. 21-22, 1978, pp. 91-159; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (rist. Roma, Bulzoni, 2008); Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, cit.

di Strehler fu di ritrovare, con gli attori, un teatro perduto: ricostituire nella stabilità e all'insegna della regia un analogo del sistema di relazioni della microsocietà degli attori. Era un modo di pensare gli attori in opposizione alla linea "funzionale" di Grassi, e incompatibile con le condizioni produttive e di struttura definite in coerenza con i suoi obiettivi "industriali".

Come ha scritto Ferdinando Taviani nella sua recensione ai *Fondamenti del teatro italiano*, il Piccolo e in generale ciò che è divenuto establishment teatrale, «fu, nelle sue origini, un teatro quasi reinventato e scoperto da un gruppo di amici», con i conseguenti "traumi da crescita" che non si verificano «nel momento del disadattamento, bensì in quello dell'equilibrio raggiunto e professionalizzato»⁵.

È una osservazione preziosa, che mi ha aiutato a scorgere i traumi e i precari equilibri cui Strehler fu costretto. Ho provato a individuarne quattro, relativi alla questione "teatro d'arte", alle modalità di definizione del repertorio, alla struttura organizzativa del Piccolo, e agli attori.

Si trattò per Strehler, nel complesso, di un fallimento bruciante, consumatosi tra 1951 e 1953. Le rinunce e sconfitte rispetto alla sua vocazione iniziale ebbero conseguenze non solo sulle sue modalità di lavoro, ma anche sul modo di pensare alla cultura attorica nel contesto della stabilità pubblica italiana.

Teatro d'arte

I documenti relativi alla fondazione del Piccolo ci restituiscono un Grassi attento a evitare qualsiasi rischio di replicare, in sede pubblica, un teatro sperimentale o d'eccezione.

Strehler rimaneva invece decisamente ancorato alla sua matrice avanguardista, e doveva sentirsi più vicino a Mario Apollonio: questi richiamava già nei suoi scritti coevi collegamenti ai piccoli teatri d'arte sorti un po' ovunque in Europa nei primi anni del Novecento⁶, tanto

⁵ Ferdinando Taviani, *La generazione dei registi*, «Alfabeta», n. 76, settembre 1985, p. 32.

⁶ Apollonio usa il termine *Kleine Bühne* in un articolo del 1953 (*Manifesti di Milano*, «Il Dramma», nn. 170-172, 1 gennaio 1953, pp. 69-73). Ancora, nel romanzo

che, sia nel manoscritto della *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro* (che, come è ormai definitivamente noto e dimostrato, si deve alla mano di Apollonio, in qualità di componente della prima commissione artistico-direttiva del Piccolo) sia in molta della corrispondenza con Grassi, nomina il Piccolo semplicemente come «il Teatrino», auspicandone vocazioni sperimentali⁷. Da questo punto di vista, Meldolesi aveva ragione a evidenziare che nella *Lettera programmatica* vi fossero evidenti risonanze di scritti giovanili di Strehler⁸; ma, direi, proprio perché nello Strehler giovane troviamo forti congruenze con alcuni principi cari ad Apollonio, non da ultimo i continui riferimenti a Copeau, la funzione corale del pubblico, l'insistenza sull'etica del piccolo gruppo⁹.

È bene sottolineare che l'humus in cui si formarono i giovani Grassi e Strehler fu anche quello delle gallerie d'arte milanesi (Grassi stesso fu un attivissimo critico d'arte nel periodo gufino). Da quell'ambiente deriva anzitutto il sodalizio tra Grassi, gli amici appena diplomatisi all'Accademia dei Filodrammatici (Giorgio Strehler, Franco Parenti, Mario Feliciani, Speranza Pistoia, Enrica Cavallo) e gli artisti di «Corrente» (Birolli, De Grada, Fulchignoni,

Cinquantacinque (Brescia, Bietti, 1970) attribuisce a Grassi l'idea del nome Piccolo Teatro come richiamo «alla *Kleine Bühne*». Se vogliamo dare credito alla tarda narrazione di Apollonio, Grassi intendeva probabilmente riferirsi al *Kleines Theater* fondato da Reinhardt nel 1901 e, poi, al *Kammerspiele* (teatro da camera, o teatro intimo) che questi affiancò nel 1906 al Deutsches Theater; l'espressione «teatro da camera» è per altro frequente negli scritti e nelle ipotesi operative di Grassi degli anni Quaranta. Si trattava di riferimenti cui Apollonio era sensibile, anche se suo ideale modello era, come per Strehler, anzitutto il Vieux Colombier di Copeau.

⁷ *Manifesto per il teatrino comunale del Broletto* era il titolo della prima stesura della *Lettera programmatica per il P.T. della città di Milano*, «Politecnico», gennaio-marzo 1947, p. 68. Si legge in edizione critica in *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro. Testi e documenti*, a cura di Stefano Locatelli, Paola Provenzano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017, pp. 115-124. Sul ruolo di Apollonio nella fase di fondazione del Piccolo rimando integralmente a Stefano Locatelli, *Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio, cofondatore del Piccolo Teatro di Milano*, *ivi*, pp. 3-63.

⁸ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, *cit.*, pp. 220-221.

⁹ Sono vere e proprie chiavi di volta sia degli studi sia dei tentativi teatrali di Apollonio, e che io stesso ho considerato per lo più, nei precedenti studi, in termini oppositivi rispetto a Strehler. È un errore, almeno in rapporto allo Strehler giovane. Rimando ancora, per le idee di Apollonio, a Stefano Locatelli, *Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio*, *cit.*

Joppolo, Guttuso, Badoli, Sassu, Gadola, Veronesi, Treccani, Reborra), che diede vita nel 1941 al Gruppo Palcoscenico, cui fu molto vicino anche Vittorini¹⁰. Entro la stessa filiera si colloca l'esperienza della primavera 1943 con il GUF di Novara, dove Strehler fece le sue prime prove registiche¹¹. Si pensi, inoltre, alle riunioni volute da Valentino Bompiani (con Apollonio, Grassi, Rosa, Ballo) nella primavera 1945 e finalizzate alla fondazione di un nuovo teatro: arriveranno a ipotizzare un tendone da circo da installare nelle periferie; Grassi proponeva di mettervi in scena *La cimice* di Majakovskij e comunicava, tra l'altro, che stava preparando il *Cancelliere Krehler* di Kaiser da recitarsi in case private¹². Anche il circolo teatrale Diogene¹³, nel suo assetto originario del 1945-1946, è collocabile entro questa filiera; più che la protostoria del Piccolo, fu il tentativo di costituire un omologo, in ambito teatrale, delle gallerie d'arte che a Milano, per lo più sempre nella zona di Brera (ove lo stesso Diogene ebbe la sua sede), coagularono gli artisti che, tra 1945 e 1948, contribuiranno a dare vita, anche tramite le riviste «Argine Numero» e «il 45», prima al Fronte Nuovo delle Arti, poi al Movimento Arte Concreta, senza dimenticare lo Spazialismo (il suo primo manifesto è del maggio 1947). Strehler, in quel clima, pensava di dare concretezza all'azione culturale del Diogene aprendo un teatrino sperimentale e di chiamarlo «Officina '45»¹⁴.

Ancora alla fine del 1946, le regie di Strehler per la compagnia del Teatro Excelsior, organizzata da Grassi, e in particolare di *Piccoli Borghesi* di Gorkij, sostenuto finanziariamente dal Partito Socialista, furono in continuità con le regie della primavera-estate 1946 per la

¹⁰ Per una panoramica sull'attività di Palcoscenico cfr. almeno Annamaria Caschetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1979, pp. 124-156; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 59-67; Alberto Bentoglio, *Gli anni del Piccolo Teatro. 1936-1972*, in Paolo Grassi, *Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di Carlo Fontana, Milano, Skira, 2011, pp. 33-35; Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Mursia, 1977, pp. 109-110.

¹¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 57-102.

¹² Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, 2023, pp. 17-22.

¹³ Sul Diogene, oltre che sulla sua matrice avvicicabile alle gallerie d'arte del tempo, rimando sempre a *ivi*, pp. 23-27.

¹⁴ Cfr. Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 138.

Maltagliati-Randone-Carraro, che Meldolesi ha definito come «una fertile esperienza bragagliana nel cammino del regista»¹⁵.

Da fine 1945 Grassi aveva avviato anche una scuola teatrale, nominata Studio d'arte drammatica, che operava su base volontaristica nei locali dell'Istituto della Federazione socialista; parteciparono alle attività anche Strehler, Ruggero Jacobbi, Vito Pandolfi, Enzo Ferrieri e Dora Setti¹⁶. Nel settembre 1946 Grassi e Strehler firmavano una convenzione per impiantare sia la direzione del Diogene sia lo Studio d'arte drammatica presso i locali dell'ente Internazionale della Commedia Nuova, che avrebbe provveduto ai costi di allestimento, ai compensi della direzione artistica (affidata a Strehler) e del personale della scuola¹⁷. È un'ipotesi di impegno professionale intenso (che non si concretizzò probabilmente perché a partire da novembre 1946 iniziò a porsi la concreta possibilità di fondare un teatro comunale), nonché il tentativo di dare concretezza a quanto Strehler scriveva nel 1942: una scuola come premessa necessaria a un nuovo attore e alla stessa regia.

Prima di ogni altra cosa, qualora non esistano, un regista deve creare una scuola. Un regista deve creare una disciplina intima e vissuta. Un regista deve creare una mentalità, uno stile. [...] Ammantare la regia di servizio, di modestia, renderla impersonale è segno soltanto di incertezza, di compromesso, di incapacità. Dalla scuola, dalla disciplina, dalla sensibilità che si sarà imposta – e non a tempo, a intervalli, ma continuamente ed infaticabilmente agli “stessi” elementi – si creerà il nuovo attore, si creerà la nuova tecnica, il nuovo spettacolo¹⁸.

Tuttavia gli obiettivi di Grassi si erano andati ridefinendo, tra 1945 e 1946, in termini “industriali” e, nel 1947, considerava i “teatri d'arte” incompatibili con un teatro pubblico da considerare come «una vera e propria azienda produttrice di un prodotto, lo spettacolo»¹⁹. Non aveva, come si è visto, abbandonato le sue attenzio-

¹⁵ Claudio Meldolesi, *Il 1946 di Grassi e Strehler*, cit., p. 37.

¹⁶ Cfr. Paolo Grassi, *Lettere. 1942-1980*, a cura di Guido Vergani, Milano, Skira, 2004, pp. 16-17.

¹⁷ Il testo della convenzione, con i dettagli degli impegni, è conservato in ASPT, *Corrispondenza Paolo Grassi fino al 1946*.

¹⁸ *Responsabilità della regia*, «Posizione», nn. 3/4, 10 novembre 1942, si legge in Fabio Battistini, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980, pp. 21-23.

¹⁹ Cfr. Paolo Grassi, *Teatro e società oggi*, «Civiltà delle macchine», novem-

ni all'avanguardia e al teatro d'arte, ma continuava a pensarvi alla stregua dei teatri GUF, e a considerarli dunque possibili e praticabili solo come momento appartato, protetto e parallelo alla vita del sistema teatrale-industriale²⁰. Gli auspici programmatici di stabilità e di pubblico servizio si sarebbero dovuti invece realizzare come articolazione del teatro maggiore. Dunque il nascente teatro municipale non avrebbe dovuto agire, o anche solo rischiare di apparire come un teatro sperimentale o d'eccezione; tanto più che le stesse dimensioni, e la marginalità del teatro-cinema del Broletto, avrebbero potuto facilmente alimentare l'equivoco che si trattasse di un nuovo tentativo milanese di "teatro d'Arte"²¹.

Per Strehler, la sala di via Rovello non poteva invece che apparire compatibile con le logiche dei "teatri d'arte" o, appunto, dei "piccoli

bre-dicembre 1964, pp. 48-52. È una terminologia che ritorna a ogni piè sospinto nella corrispondenza di Grassi, oltre che nei documenti ufficiali (sul Piccolo come teatro caratterizzato da una «precisa organizzazione industriale» insisteva nel progetto per la stagione inaugurale inviato al Servizio Teatro il 5 febbraio 1947, in ASPT, *Cartella 1947*). Nei suoi scritti di metà anni Quaranta sosteneva che fosse necessario conciliare la questione dei costi e l'idea di teatro come servizio pubblico, in termini del tutto affini alla gestione delle industrie di Stato e delle *utilities* pubbliche. Grassi intendeva letteralmente, e non utopicamente, il teatro pubblico «alla stregua della metropolitana».

²⁰ Ancora nel 1948 coordinò, in stretta collaborazione proprio con Apollonio, il tentativo di promuovere un teatro universitario milanese, che ipotizzava come vero e proprio "teatro sperimentale" e in stretta connessione con il circolo Diogene (rimando a Stefano Locatelli, *Lo sguardo sbilenco di Mario Apollonio*, cit., pp. 51-55).

²¹ Cfr. Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre*, cit. In occasione della giunta comunale che approvò l'uso del teatro-cinema Broletto come teatro municipale, la questione è esplicitamente posta dall'area comunista con un intervento di Piero Montagnani: «Mentre in un primo momento era rimasto perplesso perché temeva che la capienza ridotta del teatro conducesse all'istituzione di un teatro di snob o di un teatro di avanguardia, mentre la nostra città ha soprattutto bisogno di teatri che siano accessibili al popolo, la perplessità è svanita quando ha conosciuto il programma». Le intenzioni espresse in giunta comunale rimanevano tuttavia ambigue; nella stessa seduta l'uso della sala via Rovello viene presentato dall'assessore Lamberto Jori (che nei mesi successivi diventerà consigliere delegato del Piccolo nonché suo responsabile amministrativo) come una «esperienza» provvisoria, vista l'impossibilità di utilizzare il Teatro Lirico come da previsioni stesse del programma elettorale del Partito Socialista: «Si vorrebbe [...] svolgere soprattutto un *repertorio da camera*, per offrire agli spettatori una specie di antologia del teatro drammatico» (corsivo mio); cfr. verbale della seduta della giunta comunale di Milano del 21 gennaio 1947, copia dattiloscritta conservata in ASPT, *Cartella 1947*.

teatri”, e non sarà casuale l’insistenza nelle sue memorie sulle condizioni dello spazio in cui operare, come “luogo critico”²².

Pare dunque verosimile un conflitto interno tra Grassi e Strehler sulla natura di *teatro d’arte* o meno del nascente teatro.

Nell’immediato secondo dopoguerra il fatto stesso di chiamarsi *piccolo teatro* richiedeva, del resto, delle spiegazioni e precisazioni. Varrà la pena sottolineare che *piccoli teatri*, *teatri d’arte*, *teatri d’eccezione*, venivano utilizzati in Italia come sinonimi almeno dagli anni Venti. Dunque, non a caso, la sera dell’inaugurazione venne distribuito agli spettatori un programma di sala con un testo di presentazione dal titolo *Perché un piccolo teatro?*

Vi si riproponevano alcuni dei contenuti della *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro*; una ridotta sinossi che diventerà poi, nei fatti, il vero manifesto ideologico del teatro, tanto che nei libri ufficiali del Piccolo²³ troviamo *Perché un piccolo teatro?* anziché la *Lettera programmatica*.

È un testo divenuto famoso, e che in alcuni elementi sostanziali ribaltava il senso profondo della *Lettera programmatica*²⁴, specie per l’interpolazione di una frase in questa non presente: «Teatro d’arte, per tutti»²⁵.

Fu probabilmente un modo per risolvere almeno nominalmente

²² Cfr. *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, pp. 40-43.

²³ Il primo e più importante dal punto di vista documentario è *1947-1958. Piccolo Teatro*, Milano, Moneta, 1958.

²⁴ Rimando in proposito a Stefano Locatelli, *L’eccezione e la norma*, cit., pp. 86-88.

²⁵ È una idea che ritroviamo già tra gli auspici della grande regia, e che probabilmente costituiscono una componente importante delle forme di mecenatismo che spesso la resero possibile: per esempio il Teatro d’Arte di Mosca si chiamò, sino alla primavera 1901, *Moskovskij Chudožestvennyj obščedostupnyj teatr*, Teatro d’Arte di Mosca *accessibile a tutti*. Già Ostrovskij, in un suo memorandum sulla situazione del teatro russo, auspicava «la nascita a Mosca d’un teatro accessibile a larghi strati del pubblico» (cfr. Angelo Maria Ripellino, *Il trucco e l’anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 1965, p. 34; cfr. inoltre Angelo Maria Ripellino, *Stanislavskij*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1954-1965, vol. IX, col. 265). Ringrazio Mirella Schino per questa osservazione. Lo stesso Anton Giulio Bragaglia usava in tournée divulgare i manifesti con la scritta «Bragaglia per tutti» (cfr. Raffaella Di Tizio, *L’opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell’Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018, p. 253).

anche il conflitto interno, anzitutto tra Strehler e Grassi, sulla vocazione all'avanguardia e alla sperimentazione, e dunque sulla natura di *teatro d'arte* del nascente teatro.

«Teatro d'arte, per tutti» per Grassi doveva significare un teatro realizzato al più alto livello artistico e professionale e accessibile a tutti (sono forti in Grassi le consonanze con scritti in cui d'Amico contestava la tendenza diffusa a utilizzare la terminologia *teatro d'arte* come teatro d'avanguardia e d'eccezione²⁶); insomma, un sinonimo di «Teatro, pubblico servizio»²⁷.

Per Strehler doveva essere invece un riferimento in continuità con le ipotesi di teatro/laboratorio d'arte (che voleva appunto chiamare *Officina*) di poco più di un anno prima, oltre che allo Studio d'arte drammatica che sembrava doversi anche professionalmente concretizzare dall'autunno 1946. In quegli anni, del resto, suo punto di riferimento più alto, ed esplicito, era Copeau²⁸.

La soluzione non fu un equilibrio, ma l'auspicio di un compromesso; e fu l'adozione di un ossimoro, *teatro d'arte per tutti*, che divenne subito un efficace e fino a oggi persistente slogan promozionale; avrebbe anche potuto avere in sé la forza delle utopie teatrali: coniugare l'esperienza dei Teatri d'Arte con l'idea di servizio pubblico avrebbe al contempo contraddetto e mescolato due ingredienti che, insieme, avrebbero potuto formare materia incandescente, se realizzata in coerenza con le intenzioni profonde della *Lettera programmatica*, e dando continuità strutturale alla vocazione per l'avanguardia di Strehler.

²⁶ Nel 1925, per esempio, polemizzava con la moda di nominare “teatri d'arte” certi “piccoli teatri” «dai caratteri astemi, rinunciatari e protestanti [...] che oggi si vogliono mettere di moda» e che intendono contrapporsi come eccezione «ai grandi teatri, dei cui vizi stiamo denunciando l'elenco ogni giorno, ma dove insomma s'incontrano degli artisti e talvolta grandi artisti» (Silvio d'Amico, *I piccoli teatri*, 9 gennaio 1925, in Silvio d'Amico, *Cronache del teatro*, Bari, Laterza, 1963, vol. 1, pp. 477-479: 477-478).

²⁷ Si veda ovviamente Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, «Avanti!», 25 aprile 1946.

²⁸ Si legga in particolare la testimonianza di Strehler, in forma di lettera a Ivo Chiesa, in occasione della morte di Copeau: Giorgio Strehler, *Omaggio a Copeau e a Dullin*, «Sipario», V, n. 45, gennaio 1950, pp. 11-12, leggibile anche in Giorgio Strehler, *Lettere sul Teatro*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Archinto, 2000, pp. 17-22. Si veda anche il contributo di Tommaso Zaccheo nel presente dossier.

Repertorio

Gli studi tendono, spesso, ad attribuire a Strehler tutte le scelte artistiche, in particolare dei testi da mettere in scena. Il repertorio dei primi anni fu invece spesso frutto di compromessi, a volte di imposizioni, e incorporò da subito per Strehler il trauma di *do ver fare*, anche quantitativamente, molti spettacoli che non avrebbe realizzato²⁹.

Per le scelte di repertorio vanno tenute presenti nei primi anni del Piccolo altre componenti fondamentali.

La prima, e certamente più importante, è Paolo Grassi. Per quanto lo si consideri anzitutto come il prototipo dell'organizzatore moderno, non va dimenticato che Grassi fu a tutti gli effetti parte della generazione dei registi. Fece esperienze registiche prima di altri, certamente prima di Strehler, e fu anche il primo della generazione a rinunciare alla regia, per necessità di dedicarsi a tempo pieno alla organizzazione. Tuttavia, se Grassi rinunciò alla pratica registica non abbandonò la regia, e in particolare la sua componente "culturale". Pensiamo all'intenso lavoro come curatore di collane teatrali, che fu componente importante delle sue strategie giovanili, e che continuò anche dopo la fondazione del Piccolo (in particolare con la «collezione di teatro» Einaudi, diretta con Gerardo Guerrieri). Soprattutto, Grassi mantenne forti prerogative culturali e artistiche interne al teatro, in particolare di scelta dei testi da rappresentare, almeno nei primi anni di vita del Piccolo. Se i cartelloni tra 1947 e 1954 possono essere definiti eclettici, lo devono a Grassi e alle sue esigenze industriali di variazione e alternanza del repertorio, talora anche per accondiscendenza alle richieste anche esplicite della Direzione Generale dello Spettacolo in merito agli autori italiani, finanche per necessità (sempre urgente) di procurare denaro al teatro³⁰.

²⁹ Già nella stagione inaugurale maggio-luglio 1947 Strehler subì certamente *Il Mago dei prodigi*. Rimando a Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 88-95.

³⁰ Si pensi, in proposito, anche alla messinscena di autori sostenuti dall'Istituto del Dramma Italiano (IDI). È il caso, per esempio di *Emma* di Federico Zardi, unica novità italiana per la stagione '52/'53. L'anno successivo il Piccolo organizzò un concorso di drammaturgia in collaborazione con l'IDI, con un premio di 500.000 lire e rappresentazione del testo vincitore a spese dell'IDI; vinse *La sei giorni* di Ezio d'Errico (messo in scena da Strehler, 18-25 dicembre 1953). Una seconda edizione si tenne l'anno successivo, ma il premio non venne assegnato «perché la giuria ritenne che nessuna delle opere lo meritasse» (1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., p. 57).

Un ruolo fondamentale ebbe Gerardo Guerrieri. Sin dai primi mesi di attività fu uno dei punti di riferimento, specie per quanto riguarda la drammaturgia americana. Grassi e Strehler tentarono con lui la via di sempre più organiche collaborazioni, anche come regista. Tuttavia, a parte la occasionale ripresa della regia di *N.N.* di Leopoldo Trieste nella stagione 1947/1948, Guerrieri lavorò per il Piccolo Teatro esclusivamente come «studioso e traduttore»³¹.

Alcuni esempi: nel 1948/1949 suggerì *The Skin of our Teeth* di Thornton Wilder; ne fornì anche la traduzione, che prese il titolo di *La famiglia Antropus* (regia di Strehler, debutto: 29 dicembre 1948)³². Tuttavia, l'autore americano che più di ogni altro Grassi e Strehler avrebbero voluto in quegli anni rappresentare era Tennessee Williams. L'occasione si concretizzò nella stagione 1950/1951, con *Summer and Smoke*. Guerrieri ne inviava una breve sinossi a Grassi e Strehler, ai fini di una prima valutazione³³ e, poi, la traduzione³⁴.

Varrà la pena evidenziare come la scelta di testi a partire da una breve sinossi di Guerrieri sia una prassi, in questi anni, consueta. Del resto, i documenti attestano quanto il processo di definizione del repertorio passasse in quegli anni anche da un suo intenso lavoro:

Quanto alle altre proposte, preferirei parlarne con te a voce. Intanto tu dimmi, se non ti dispiace, quel che ti serve: repertorio comico, classico, o che [...]. Come sai per lettera non si possono consigliare né accettare testi: occorrerà che, o tu a Roma o io a Milano, stiamo insieme una mezza giornata copioni alla mano. D'accordo³⁵?

È una modalità confermata, sin dai primi mesi del Piccolo, da molte lettere tra Guerrieri e Grassi, che fanno spesso riferimento a lunghe riunioni tra i due, ora a Roma ora a Milano, spese a compulsare testi e copioni.

³¹ Con questi precisi termini viene definita la sua attività *ivi*, p. 61.

³² Guerrieri proponeva di tradurre il titolo con *Pelo pelo*, e la proposta del nuovo titolo fu di Strehler; cfr. lo scambio di lettere tra Grassi e Guerrieri tra agosto e ottobre 1948 in ASPT, *Epistolario Grassi*, 23.

³³ Cfr. lettera s.d. [settembre 1949], *ibidem*. Altra documentazione su *Summer and Smoke* in AG, *Teatro Anglo-americano*, 15, cart. 5/2.

³⁴ Tennessee Williams, *Estate e fumo*, trad. it. di Gerardo Guerrieri, Milano, La fiaccola, 1951; la traduzione venne poi pubblicata per Einaudi nella raccolta del *Teatro* di Williams (1963).

³⁵ Lettera di Guerrieri a Grassi, s.d. ma databile 6 agosto 1950, in ASPT, *Epistolario Grassi*, 23.

A partire dall'inizio degli anni Cinquanta il ruolo fondamentale di Guerrieri risulta documentato anche da alcune lettere di Strehler. Così, per esempio, tra le molte lettere scambiate nella fase di preparazione della stagione 1952/1953:

Non riesco a portare in porto il repertorio [...]. Tu ormai hai fatto tutto il possibile [...]. Avrei delle liste interminabili di cose da fare ancora. Ma o non accontentano gli attori, o non c'è la distribuzione o altro. Ma lasciamo andare.

Dimmi subito del Saroyan o di altro. Dimmi le tue idee sul Landi o sulla mia lettera e soprattutto vogliami bene, Gerardo e stammi vicino perché stavolta ho proprio paura. Magari a te non te ne frega niente ma io ho paura³⁶.

Nel frattempo Guerrieri stava lavorando con Stefano Pirandello (Landi) a una radicale riscrittura della prima stesura di *Sacrilegio Massimo*, in preparazione appositamente per il Piccolo. Guerrieri ridefinisce il testo, in accordo con Strehler, cui invia lunghe lettere con proposte di scansione scena per scena, analisi dei personaggi e possibilità di concreta distribuzione; le proposte di Guerrieri costituiscono la base delle lettere che Strehler invia, a sua volta, con un vero e proprio gioco di triangolazione, a Stefano Pirandello³⁷.

Si potrebbe ipotizzare che nella collaborazione di Guerrieri con il Piccolo sia possibile individuare alcune caratteristiche proprie del lavoro del dramaturg (come Guerrieri fu dal 1946, ma anche in questo caso ufficiosamente, per Visconti³⁸); tuttavia la sua condizione di «membro corrispondente»³⁹, con quel che ne consegue in termini di mancato rapporto con gli attori, l'ufficiosità delle sue funzioni, al contempo pongono interrogativi e difficoltà a una sua definizione di dramaturg del primo teatro pubblico⁴⁰.

³⁶ Lettera s.d. [agosto-settembre 1952], in AG, *Lettere e carteggi*, 2, cart. 8/8.

³⁷ Lo scambio di lettere tra Strehler e Guerrieri in proposito è conservato sempre in AG, *Lettere e Carteggi*, 2, cart. 8/8. Le lettere di Strehler a Stefano Pirandello sono state pubblicate in Stefano Pirandello, *Tutto il teatro*, a cura di Sarah Zappulla Muscarà ed Enzo Zappulla, Torino, Einaudi, 2004, vol. I, pp. 368-387.

³⁸ Lo stesso Guerrieri si autodefinisce dramaturg in un suo appunto privato, probabilmente degli anni Settanta; cfr. *Il teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Officina, 2006, p. 19.

³⁹ Così si autodefinisce Guerrieri in una lettera a Grassi del 16 gennaio 1962 in AG, *Collezione Einaudi*, 1, cart. 8/3.

⁴⁰ Rimando, per un approfondimento sul valore e il limite degli apporti di Guer-

Anche gli attori furono una componente determinante nelle scelte di repertorio. Dovrebbe essere una ovvietà ma, nella continuità immaginaria delle narrazioni sul Piccolo, potrebbe anche sembrare una stranezza. È noto, del resto, quanto Grassi fosse rigido, sin dai primi mesi di attività, sulla questione dei ruoli al Piccolo: non esistono ruoli stabiliti per contratto e gli attori sono tenuti a partecipare a qualsiasi spettacolo a prescindere dalla parte assegnata; è una regola che veniva fatta presente, con decisione, anche alla prima attrice, Lilla Brignone.

Ieri sera molto probabilmente hai pensato che avresti potuto accettare i testi che ti furono offerti: Antigone, Elettra, Edda Gabler, Il Diavolo bianco, Giovanni e Annabella [...]. Debbo ricordarti che mi hai gettato sul tavolo “Antigone” di Sofocle per fare Sonia? [...].

DELITTO E CASTIGO ormai è andato benone. Ma, con i soldi e la fatica di DELITTO, si poteva fare uno spettacolo “artisticamente”, “esteticamente” più valido e soddisfare ugualmente tutti i nostri migliori attori, te in principal caso. *DELITTO fu il compromesso tra te e Giorgio e me, fra tante offerte e tanti rifiuti, fra certe tue (oggi confermate inutili) perplessità di “repertorio” e certe nostre esigenze.*

Allora ti dissi che lo Shakespeare avrebbe contenuto una importante parte di donna. Oggi non posso confermarti ciò. Il teatro, cara Lilla (e tu lo conosci almeno quanto me), non è un lavoro uguale agli altri, è legato alla contingenza [...]. Dobbiamo fare RICCARDO II. Nel quale tu hai due scene come moglie di Riccardo. Non c'è altra via. Shakespeare dobbiamo farlo. E io, dopo averci pensato su MOLTO, ho deciso per RICCARDO II [...].

Ho costretto Giorgio a fare DELITTO, quando nella prima settimana di lavoro ebbe tremende paure e tremende crisi. L'ho costretto perché non era possibile tornare indietro e perché le nostre persone non contano di fronte all'interesse del Teatro⁴¹.

È un documento importante, che ci consente di cogliere anche il determinante ruolo della prima attrice (sul versante maschile ebbero peso simile Santuccio e Feliciani) nelle scelte di repertorio, a partire al-

rieri, e sui successivi “dramaturg” del Piccolo, a Stefano Locatelli, *Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Gerardo Guerrieri, primo “Dramaturg” del Piccolo Teatro?*, «Biblioteca Teatrale», nn. 123-124, luglio-dicembre 2017, pp. 185-229.

⁴¹ Lettera del 27 febbraio 1948, in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 2, già pubblicata in *Paolo Grassi. Lettere 1942-1980*, cit., pp. 30-33 (corsivi miei).

meno dalla stagione 1947/1948⁴², fino al limite di costringere Strehler a fare lavori che non avrebbe voluto fare.

D'altro canto è lo stesso Strehler che pensa al repertorio in funzione dei suoi attori. Così ancora a Guerrieri:

Paolo insiste perché io trovi subito qualcosa. Ma tu sai come è difficile conciliare tutto ed io soprattutto oggi non ho in testa nulla. È possibile *conoscere al più presto almeno le trame dei lavori* per orientarsi, per immaginare un protagonista e via dicendo? *Potresti pensare a qualche testo per Lilla? Dovendo scegliere una ripresa o un classico come idea generale preferirei trovare un testo disteso, o commovente per Lilla.* Tu ben sai che il tono Morelli non è lontano dalla Brignone. Pur non arrivando a certe "rarefazioni" Lilla è bravissima, per me la migliore come "modernità" in personaggi crepuscolari, cecoviani o no [...]. Vuoi dare un'occhiata a questo problema. Naturalmente tutto ciò è ipotetico. *Infine qualunque testo adatto a Lilla anche in chiave isterica, tesa, contorta va bene.* L'unica cosa: che il personaggio non sia vecchio, facendo Lilla già Elisabetta.

Sapessero gli attori come mi preoccupa più di loro che di me. Troppo. *Io quest'anno vorrei fare (relativamente) L'opera dei quattro soldi, Gli ultimi di Gorki, e altro ma non posso*⁴³.

Strehler è esplicito nel chiedere a Guerrieri testi «per Lilla», «per mostrarla in un'altra faccia», «qualunque testo adatto anche in chiave isterica, tesa, contorta» (che per altro era stata la cifra della recitazione degli attori in diversi dei primi spettacoli di Strehler al Piccolo⁴⁴). Ed è altrettanto esplicito in merito al fatto che non è possibile fare ciò che vorrebbe realmente fare. Ritorneremo più avanti sul lavoro con gli attori.

Struttura organizzativa e valore del pubblico

Per la prima breve stagione del Piccolo (maggio-luglio 1947) erano previsti come registi Vito Pandolfi e Giorgio Strehler. Pandolfi, per

⁴² Secondo Meldolesi, Strehler «puntò a un maggiore coinvolgimento di primatori, facendoli partecipi della scelta dei testi» nella stagione 1951/1952 (*Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 340 nota).

⁴³ Lettera databile tra fine agosto e inizio settembre 1952, conservata in AG, *Lettere e Carteggi*, 2, cart. 8/8 (corsivi miei).

⁴⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 331-332.

altro designato come membro della commissione direttiva dal PC milanese, avrebbe dovuto curare la regia de *Le notti dell'ira* di Salacrou. I quattro spettacoli inaugurali vennero alla fine realizzati tutti da Strehler. È una vicenda, tra luci e ombre, ormai nota⁴⁵.

Il manifesto di presentazione della stagione 1947/1948 individua un *board* di ben sei registi: Orazio Costa, Gerardo Guerrieri, Enzo Ferrieri, Mario Landi, Guido Salvini e Giorgio Strehler. Si intuisce come fosse ancora sul tavolo una questione di fondo: quale struttura organizzativa dare a un teatro stabile pubblico e come articolare al suo interno il lavoro registico? È un tema che emerge anche nel libro ufficiale sui dieci anni del Piccolo:

discutevamo in quell'anno se il Piccolo Teatro dovesse fondarsi sulla unità di indirizzo che poteva venirgli da un unico regista o se invece non fosse più utile fare una specie di riassunto delle diverse capacità che si agitavano nel teatro italiano. In quel momento ci parve giusto scegliere la seconda via⁴⁶.

Guazzotti ha spiegato la iniziale scelta di una pluralità di indirizzi di ricerca con ragioni sia pratiche sia politiche, queste riconducibili anche alla prassi democratica informata sui valori del Comitato di Liberazione Nazionale operativa nei primordi del Piccolo⁴⁷. Ma si trattava forse anche di definire rapporti e alleanze strategiche, e che nell'estate 1947 stavano tentando di darsi anche un assetto di tipo "corporativo"⁴⁸.

Occasionalità ed esigenze produttive determinarono poi un diverso coinvolgimento o l'esclusione dei registi annunciati⁴⁹. Sono modi-

⁴⁵ Cfr. Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in Vito Pandolfi, *Teatro da quattro soldi*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 31-75: 46-52; Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto-Pisa, Pacini, 2005, pp. 327-350; Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 88-95.

⁴⁶ *1947/1958. Piccolo Teatro*, cit., p. 41.

⁴⁷ Cfr. Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo*, Torino, Einaudi, 1965, pp. 59-61.

⁴⁸ Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 34-42, 149-153.

⁴⁹ Dei sedici spettacoli previsti se ne realizzarono poi undici. Solo Guido Salvini, tra i registi esterni, mise in scena quanto previsto (*La selvaggia* di Anouilh); Strehler fece gli annunciati *Giganti della montagna* di Pirandello, *L'uragano* di Ostrovskij, *Arlenchino servitore di due padroni*, e i seguenti, non previsti: *Delitto e castigo* da Dostoevskij, *Riccardo II* di Shakespeare (anziché *Misura per Misura*), *La tempesta* di Shakespeare a Boboli e *Assassinio nella cattedrale* a San Miniato. Enzo Ferrieri non

fiche ufficialmente attribuite a scelte registiche⁵⁰. Ma vi furono anche necessità di aggiustamento dovute a fattori interni: teniture più lunghe del previsto e, non da ultimo, necessità di contenere i costi di produzione, con conseguente maggior carico su Strehler (che, in quanto componente della direzione del teatro, aveva uno stipendio fisso annuale e non per singola regia), stante l'esiguità e la aleatorietà dei fondi inizialmente riconosciuti dal Servizio Teatro, oltre che le ambiguità del sostegno comunale⁵¹.

La stagione 1948/1949 vedrà un deciso cambio di impostazione, con un totale di sei spettacoli, di cui cinque per la regia di Strehler e uno di Orazio Costa. Nel 1949/1950 le regie di Strehler saranno sette su un totale di nove spettacoli; nel '50/'51 e '51/'52 fece da solo tutti gli spettacoli, rispettivamente dieci e sei.

Venne così a definirsi, nel corso delle prime stagioni, una struttura organizzativa fondata quasi esclusivamente sulla figura di un unico regista stabile. Una opzione che segnò indubbiamente molte delle fortune del Piccolo e che, non di meno, ebbe conseguenze rilevanti assumendo valore di implicita norma modellizzante per i teatri stabili italiani.

La struttura organizzativa e produttiva che si era andata definendo dovette essere causa di forti conflitti interni, al punto che Strehler diede le dimissioni nella primavera 1953. È un momento di forte crisi anche personale e non solo artistica (ma come distinguere in Strehler le due componenti?) che risulta evidente nelle già citate lettere a Gerardo Guerrieri di fine 1952-inizio 1953.

Proprio con questi Grassi si confidò, anche in merito alla gestione della successione.

Guerrieri a Grassi:

È evidente che un eventuale successore di Strehler allo stesso posto e con gli stessi doveri e diritti si troverà nella stessa situazione, con *in meno* la sia pure sovraccitata ma produttiva energia di Strehler [...]. Quindi, personalmente, io non sarei per dare *un* successore a Strehler ma parecchi, un *board of directors* e non solo. Scaricare il peso su parecchi e non su un solo uomo. In attesa che l'organizzazione, la forma vera del teatro (che può darsi che non sia ancora questa,

venne alla fine coinvolto. In compenso Renato Simoni venne scritturato per *Romeo e Giulietta*, prodotta dal Piccolo per l'Estate teatrale veronese.

⁵⁰ Cfr. 1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., p. 41.

⁵¹ Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., pp. 51-56, 103-108.

troppo ristretta, ma abbia bisogno di altre integrazioni, un secondo teatro, non so, per respirare a pieni polmoni) prenda una sua fisionomia adeguata e spontanea⁵².

È significativo come Guerrieri individui nella forma organizzativa del Piccolo il problema principale, e suggerisca l'alternativo modello inglese di *board of directors*, e dunque di riprendere le fila delle ipotesi del 1947/1948.

Le dimissioni di Strehler alla fine rientrarono. Su alcune possibili ragioni della crisi tornerò anche nel prossimo paragrafo. Ma dovette anzitutto per lui risultare centrifughe proprio le continue e costanti spinte industriali di Grassi.

Il conflitto sulla questione, per quanto ufficialmente inespresso, sembra saltare all'occhio proprio nel primo libro ufficiale del Piccolo: Strehler firma da solo l'introduzione al volume, costellata da continui cenni alle aspirazioni della sua giovinezza e alle relative rinunce, alla definizione del programma del 1947 come «ambizioso perché altro non chiedeva che di cogliere [...] le radici del teatro stesso, facendole sue», di un teatro che aspirava a recuperare un «teatro perduto» nella cultura dell'attore, da scelte di repertorio definite come «somma di necessità e di possibilità spesso contraddittorie»⁵³.

Grassi scrive invece una più breve e istituzionale sorta di postfazione, tutta impostata sui temi a lui più cari e in sostanza assenti nella introduzione di Strehler (teatro stabile, servizio pubblico, rapporto con la città di Milano) e con elencazione esplicita dei tre punti perseguiti fin dal 1947: 1. una «continuità di spettacoli, degni, sia per scelta di testi che per realizzazione»; 2. una struttura che garantisca «la stabilità di sede e di lavoro» «e che si reggesse sul meccanismo rigoroso di una azienda»; 3. «una politica teatrale che contemperasse esigenze estetiche e problemi sociali»⁵⁴.

Sono due storie diverse⁵⁵: quella di Strehler un malcelato racconto di continui inciampi, rinunce e compromessi; quella di Grassi la

⁵² Lettera del 28 aprile 1953, in AG, *Collezione Einaudi*, 1, cart. 3/2; l'originale è in ASPT, *Epistolario Grassi*, 23.

⁵³ 1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., pp. 11-18.

⁵⁴ Paolo Grassi, *La nostra casa*, *ivi*, p. 261.

⁵⁵ Nel periodo di stesura del libro sul decennale, tra 1956 e 1958, i rapporti tra Strehler e Grassi erano estremamente tesi, e Strehler minacciava ancora di continuo le dimissioni (cfr. Paolo Grassi, *Lettere. 1942-1980*, cit., pp. 75-77, 79-82, 84-86).

ricostruzione di un percorso unitario, coerente, consapevole, sin dalla scelta della struttura organizzativa.

La differente posizione di Strehler è del resto documentabile attraverso suoi scritti sia anteriori sia posteriori alla fondazione del Piccolo. Così scriveva, per esempio, nel 1945, in uno dei suoi primi interventi come critico di «Milano Sera»:

L'improvvisa prosperità del nostro teatro di prosa, l'abbondanza delle nuove compagnie, il numero degli spettacoli e soprattutto la regolare affluenza del pubblico, il fatto [...] che il lavorare a tutto esaurito sembra ormai diventato una regola hanno fomentato in molti le più rosee speranze e (si direbbe) le più giustificate illusioni sull'avvenire del nostro teatro.

Ma il fenomeno è, secondo noi, del tutto illusorio [...] prima di tutto, quale e quanto pubblico? [...] Basterà osservare che una qualsiasi commedia [...] non sorpassa, in genere, il numero di dieci repliche. Calcolando generosamente una media di settecento spettatori per sera, si constata che circa settemila persone assisteranno a uno spettacolo determinato, durante i dieci giorni di replica [...].

Per noi, ogni sera, le platee sono deserte. Il pubblico, il vero pubblico, ne è assente. In assurdi edifici spettacolari [...] si aggira soltanto una aristocrazia borghese⁵⁶.

Vi sono differenze di valutazione sostanziali rispetto al Grassi dello stesso periodo, che parlava di teatro in crisi, insisteva sui problemi economici, con atteggiamento anche moralizzatore e conservativo, tanto è orientato a ragionare in termini concreti su economie e costi delle compagnie, sui loro deficit continui, sul conseguente e ineluttabile scadimento dei “servizi” che offrono; la soluzione doveva essere trovata nei teatri a gestione municipale⁵⁷.

Grassi accennava nel 1946 alla possibilità di aprire alle recite “popolari”, proprio grazie alla gestione municipale delle sale. Per Strehler tuttavia il problema del pubblico è più radicale, e l'allargamento della sua base doveva essere preliminare e necessario anzitutto ai fini di un ripensamento delle modalità produttive e distributive (a partire dalla possibilità di teniture molto più lunghe).

⁵⁶ Giorgio Strehler, *Un pubblico fallimentare. Il «tutto esaurito» occulta sotto una maschera di illusoria prosperità una tragica situazione*, «Milano Sera», 24 agosto 1945. Si legge ora in Giorgio Strehler, *Un teatro necessario. Le prime stagioni del Piccolo e una selezione di scritti giovanili*, Milano, Il Saggiatore, 2024, pp. 149-153: 151-152.

⁵⁷ Si veda ovviamente Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, cit.

È anzitutto un problema di valore e funzione del pubblico teatrale:

Il pubblico, se pubblico possiamo chiamarlo, ha cessato dalla sua funzione corale, da creatore si è tramutato in strumento passivo per diventare, infine, termine di un affare commerciale. I risultati inconcludenti di gran parte del teatro contemporaneo si possono spiegare soltanto riconoscendo che al teatro, da secoli, è mancato questo suo riferimento collettivo e collettivo soltanto. Perché, evidentemente, è impossibile parlare di «collettività» riferendosi a una piccola frazione di essa, priva di senso critico e di gusto, che non si identifica in nessun modo con il pubblico ma ne rappresenta, al contrario, la parte più trascurabile⁵⁸.

Sono temi che Strehler affronterà, di lì a poco, anche nell'editoriale del primo e unico numero della rivista «Ribalta», da lui fondata con Alberto Messa:

Riformare il teatro sarà riformare il pubblico [...].

Il reciproco lavoro di scambio tra pubblico e pubblico, con l'avvento di una massa davvero popolare, ritornata dopo secoli alla sua altissima funzione corale, è ostacolata da un insieme di ragioni economiche, organizzative e infine artistiche [...].

A questo punto, l'unico tentativo che la natura stessa del teatro ci dice realizzabile sarà quello di aprire le porte dei nostri teatri [...] sulle strade, sulle piazze, ovunque si agiti l'umanità contemporanea, con i suoi drammi, i suoi problemi, le sue grida più vere; di fissare rigidamente la condizione per cui da «divertimento» il teatro si trasformi ancora in altissima festa collettiva, libera, cosciente della sua funzione artistica e sociale⁵⁹.

Ritrovare la funzione “corale” degli spettatori, il teatro come “altissima festa collettiva”; sono elementi non a caso alla base anche della *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro*.

Va da sé che sia per Grassi sia per Strehler la stabilità pubblica era anche una occasione per affermare le modalità produttive della regia. Ma se per Strehler si sarebbe dovuto “ricominciare da capo” (come vedremo nel prossimo paragrafo), la logica “industriale” di Grassi, nel connettere stabilità e regia, era andata definendo, in fondo, un analogo della offerta di spettacoli delle compagnie primarie.

⁵⁸ Giorgio Strehler, *Un pubblico fallimentare*, cit., p. 152.

⁵⁹ Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico*, «Ribalta. Quaderno mensile di teatro», novembre 1945, ora ripubblicato in Giorgio Strehler, *Un teatro necessario*, cit., pp. 133-138: 134-137.

Persiste, da questo punto di vista, la proposta di Grassi del 1946⁶⁰, che proponeva una gestione municipale delle sale teatrali da affittare a prezzi di costo alle compagnie primarie. Venuta invece poi a definirsi una gestione municipale comprensiva anche della compagine artistica, Grassi mantenne (e con ogni probabilità impose a Strehler) la stessa logica di offerta *quantitativa* di spettacoli, *come se* più compagnie si alternassero nello stesso teatro.

Il Piccolo veniva pensato e strutturato da Grassi con l'obiettivo di riprodurre, nella stabilità del luogo, la varietà di offerta che sarebbe derivata dall'alternarsi temporale delle compagnie. Anche da questa scelta deriva il fatto che il prototipo della stabilità pubblica italiana non sia andato a definirsi, salvo eccezioni pure notevoli, come teatro "di repertorio", sull'esempio di molta stabilità pubblica straniera che Grassi stesso considerava come modello.

Era una logica quantitativa e iperproduttiva che Strehler denuncerà esplicitamente come limite, incomprensione, e vero fondamento dei conflitti radicali con Grassi. Così racconterà negli anni Ottanta, in uno scritto poco considerato, e forse più di altri esplicito anche perché pubblicato in una edizione a tiratura limitata:

Questo punto è fondamentale per comprendere la dialettica talvolta durissima che si instaurò tra noi: tra noi e l'Amministrazione Pubblica in genere, tra me e Paolo Grassi [...]. Io difendevo l'Arte, capendo benissimo l'Organizzazione e l'Economia; e Paolo viceversa. Ma la dialettica [...] fu feroce, dura e fraterna. Non che Paolo non le capisse le cose dell'arte [...] però, era, anche lui, schiavo della iperproduttività, era il collegamento necessario, e difficile per lui stesso, con il mondo «di coloro che non sanno», eppure «guidano dall'alto» il teatro, la vita pubblica e il nostro teatro in particolare.

I poteri pubblici hanno sempre chiesto a noi «molto teatro» [...]. Mai una volta, dico una sola volta, ho sentito un potente o un critico o un intellettuale dirmi: «Ma perché non recitate questo o quell'altro spettacolo di grande successo magari per tutto l'anno!». Mai, così spettacoli validi, amati dal pubblico che li vedeva, restavano sconosciuti a un pubblico potenziale che non li avrebbe visti mai più. Si sostituivano spettacoli dopo un certo numero di recite, per «far posto» a una nuova produzione molte volte non necessaria. Anzi, contraria all'allargamento del pubblico teatrale. [...] tutto ciò allora non avvenne che parzialmente e a costo di lacerazioni interne molto dolorose. [...] Eppure il punto è questo⁶¹.

⁶⁰ Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, cit.

⁶¹ Giorgio Strehler, *La Nascita, l'Infanzia, l'Adolescenza*, in Giorgio Strehler,

È uno dei rari casi in cui il racconto tardo di Strehler è strettamente consonante con le sue posizioni degli anni Quaranta. Non si trattava solo di fare quantitativamente meno, ma di pensare a una radicale diversa struttura organizzativa e produttiva del teatro, da fondare su un repertorio limitato di spettacoli, da far vivere a lungo e riprendere con continuità, nel tempo, più che su una serie continuamente variata di spettacoli/prodotto:

Ancora oggi lotto quotidianamente contro questo falso concetto che uno spettacolo, una volta fatto, è fatto, e bisogna subito farne un altro per essere vivi [...].

Dunque, il problema, la quadratura del cerchio, sarebbe quella di fare teatro, sì, farlo bene, il meglio possibile, ma poi difenderlo, farlo arrivare alla gente in un modo molto più attento e profondo di come è avvenuto e avviene. In fondo, i vecchi comici all'italiana risolvevano il problema spostandosi loro, alla ricerca di un nuovo pubblico [...]. Il nostro compito, invece, era quello di allargare il nostro pubblico e difendere i nostri spettacoli, molto minori di numero, ma per molto più tempo⁶².

Potrebbe sembrare, in superficie, solo una insistenza sulla necessità di rendere disponibile uno spettacolo al più ampio numero di spettatori possibile, e ancora, sui solo parzialmente realizzati obiettivi di allargare il pubblico teatrale. Mi pare tuttavia che Strehler stia anzitutto parlando del problema della mancata definizione o ridefinizione, nella stabilità all'insegna della regia, dello spettacolo come organismo vivente; il problema dunque dello spettacolo come prodotto (industriale, come diceva Grassi), o evento, che inizia di fatto a morire proprio nel momento del debutto; il problema di uno spettacolo che, se invece fosse stato davvero pensato come organismo vivente, avrebbe dovuto non-morire bensì iniziare a vivere col debutto, per poi crescere nell'incontro continuo, nel tempo, con gli spettatori, e nel continuo lavoro di gruppo con gli attori. Uno spettacolo possibile, ovviamente, solo a condizione che alla base vi fosse anche una analoga idea di teatro come organismo vivente.

Il lavoro teatrale. 40 anni di Piccolo Teatro. 1: 1947-1955, Milano, Piccolo Teatro/Vallardi, 1987, pp. 11-28, si legge ora in Giorgio Strehler, *Un teatro necessario*, cit., pp. 21-81: 69-71.

⁶² *Ivi*, pp. 68-69.

Come non cogliere quanto si trattasse anzitutto del problema base della regia italiana e della sua relazione con la cultura attorica?

Attori

Secondo Meldolesi per Strehler l'avanguardia «doveva essere una specie di corrispettivo della regia originaria»⁶³. La regia italiana non seguì l'iter della regia delle origini; questa non fu un sapere in contrapposizione al sapere degli attori, bensì un sapere produttivo altro e che tuttavia fermentò «dentro al processo drammaturgico degli attori», e si formò in una «concentrazione di forze». In Italia la regia si affermò invece «mimetizzandosi nella vecchia pratica scenica oppure presentandosi come ulteriore istanza funzionale, equilibratrice del prodotto spettacolare»⁶⁴.

In questo contesto, Strehler scelse l'avanguardia, sì come segno di rottura generazionale, ma anche con l'impulso a «risollevarne il tema della regia delle origini»⁶⁵; vi era sottesa la centralità della questione attorica, di quanto fosse necessario allargare gli orizzonti della regia piuttosto che scalzare la nobiltà degli attori: il problema da affrontare era anzitutto quello dei rapporti di continuità e di equivalenza, di riappropriazione e non di contrapposizione con la cultura attorica⁶⁶.

Leggiamo ancora dal suo fondamentale articolo del 1942, *Responsabilità della regia*:

⁶³ Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, cit., p. 112.

⁶⁴ *Ivi*, p. 111.

⁶⁵ *Ivi*, p. 112.

⁶⁶ Meldolesi proponeva la seguente ipotesi: «nei primissimi anni Cinquanta provò ad allargare gli ambiti del suo vero possibile, con gli attori [...]. Purtroppo non è dato sapere se egli agì in vista di una riappropriazione culturale del mestiere oppure, sulla scia del passato, per esigenze di strumentazione. Sta di fatto che la "lotta" si concluse con l'abbandono del Piccolo Teatro da parte di Santuccio» (Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 339-340). Era un dubbio probabilmente influenzato anche dalla convinzione che «lo Squarzina del 1953-54 era entrato nell'orbita della regia critica con una consapevolezza superiore a quella poetica di Strehler e a quella pragmatica di De Bosio» (*ivi*, p. 513); ho tentato di discutere questa opzione in *Ancora su Giorgio Strehler; Luigi Squarzina e Tre quarti di luna. Due lettere*, «Biblioteca Teatrale», 117-118, gennaio-giugno 2016, pp. 235-251.

Il nostro è sempre stato Teatro per attori. Meglio, teatro di attori. Da Biancolelli, Petito a Rossi, Morelli, Emanuel, Novelli, Zacconi, Ristori, Duse. Nell'attimo che le voci si sono spente, che i gesti si sono perduti, che i volti si sono fissati in fredde fotografie che ci riempiono di desolazione, è rimasto nudo e visibile soltanto il contorno. Deserta la scena dei grandi attori, resta la decorazione floreale, la convenzione, il riflettore che frigge in solitudine, restano le "imitazioni" del grande attore. Una vuota cornice. Un contenuto adeguato alla cornice. Altrove i Meininger, gli Antoine, gli Stanislavski, o Dancenko, i Tairov, i Vachtangov, i Piscator, i Copeau, da un tempo lontano ad uno più presente, suturarono il passato con un altro.

Non si è voluto o non si è stati capaci – *non si vuole* ricominciare da capo. Si vuole il compromesso, la facile vittoria. Si vuole sfruttare [...] una esperienza senza averla subita e subirla in tutto il suo peso. Ma un complesso così organico, così delicato, così preciso, così "cronometrico" come deve essere un teatro attuale non si improvviserà⁶⁷.

Strehler sembra voler dire, quasi parafrasando Copeau, che il problema della regia italiana consiste nel non avere voluto (o non aver avuto coscienza della necessità di) una *tradition de la naissance*; il problema della mancata ricerca di una tradizione dei percorsi creativi della regia, della necessità del momento lungo della pedagogia dell'attore, del lavoro con gli attori come essenziale per «ricominciare da capo», e anzitutto per "suturare" il passato col presente, pena l'impossibilità di ricostruire un teatro come «complesso organico». Ricordiamo ancora come, nello stesso articolo, Strehler insistesse sulla importanza di una scuola per attori (e ancora allo Studio d'arte drammatica che si apprestava ad avviare nell'autunno 1946).

Il punto relativo al lavoro con gli attori è presente anche nella già citata introduzione al primo volume ufficiale del Piccolo. È uno scritto noto, anche perché ripubblicato in *Per un teatro umano*⁶⁸, ove tuttavia veniva espunto quanto segue:

Tutto questo [i.e.: «una costante funzione di aggiornamento, proponendo e riproponendo testi e modi che si inserissero in diversa misura in una nostra tradizione estetica e artigiana»] andava tentato, anche attraverso una coraggiosa – e quanto mai delicata – revisione tecnica ed artistica in sede di spettacolo. E, prima

⁶⁷ Giorgio Strehler, *Responsabilità della regia*, cit., pp. 21-23.

⁶⁸ Cfr. Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pp. 38-46.

di ogni altra cosa, nella fattispecie dei rapporti con i collaboratori: soprattutto con gli attori. Aver portato sul nostro palcoscenico personaggi come Don Giovanni e Riccardo II, Macbeth e Cotrone, Elettra e Bruto, Liubov Andréievna e Mackie Messer, Coriolano e Scen Te, ha voluto significare un lungo, amoroso, non sempre sereno cammino, in cui *l'attore era nostro compagno e l'oggetto di una indagine e di una ricerca* [...]. Taluni hanno camminato con noi, altri si sono allontanati: alla gioia per la scoperta di un talento e di un'umanità, e a quella di constatare il suo durare accanto a noi, non di rado si è alternato il rammarico, o talora la delusione. Ma anche di questo è fatta la storia del teatro, che è storia di uomini e di rapporti tra essi⁶⁹.

Le ricostruzioni a partire dalle più tarde memorie di Strehler ci restituiscono un racconto degli inizi del Piccolo Teatro all'insegna di conflitti e compromessi con attori insensibili all'idea di stabilità, considerati come attardati su logiche produttive e modi di vita tipici delle compagnie capocomicali. È un modo di parlare degli attori che prende corpo, nell'ufficialità dei libri del Piccolo, a partire dal 1958:

Gli attori italiani, sempre sensibili all'atmosfera e al soffiare di ogni aria, lo erano forse ancor più in quegli anni. E l'atmosfera non era molto favorevole: passati gli entusiasmi della prima stagione e della fase eroica, il passo successivo, il momento costruttivo si mostrava difficile. Così, nonostante il successo dei primi quattro spettacoli ci avesse acquistato il diritto di vivere e di fare, l'inizio della stagione 1947/1948 comportava più di uno scoglio da superare. Intanto Randone s'era separato da noi prima delle *Notti dell'ira*; Lilla Brignone non aveva recitato nel *Mago dei prodigi*. Altri, pur rimanendo, manifestavano reticenze e dubbi⁷⁰.

È una questione cui accenna anche Strehler, sempre nella sua introduzione allo stesso volume, ma con un tono completamente diverso:

Persino *quell'antico calore* rimasto attardato per secoli, *sempre più labile*, della «compagnia dell'arte» si distruggeva, poco a poco nel provvisorio, negli *incontri sempre più brevi degli attori tra loro*, restava una memoria o un vizio, trattenuto più che altro da un certo disprezzo che la società aveva ed ancora ha per l'uomo di teatro e da certi usi – orari, attività particolare come tempo, abitudini di vita obbligate diverse da tutti – dal sentimento collettivo⁷¹.

⁶⁹ 1947-1958. *Piccolo Teatro*, cit., p. 17 (corsivo mio).

⁷⁰ *Ivi*, p. 41.

⁷¹ *Ivi*, p. 13 (corsivi miei).

Strehler individua con chiarezza come la struttura delle compagnie si fosse svuotata, nel tempo; come fossero ora di brevissima durata, quanto gli attori si riunissero “a freddo”, quanto il problema fosse un involucro che di fatto aveva, nel tempo, perso il suo essere *anche* sistema espressivo:

[...] *la struttura che conteneva l'attore appariva sempre di più incapace a sostenere la materia che doveva determinarla*. In queste circostanze [...] dovevamo fare «un teatro», avere accanto gli attori, noi stessi guidarli. *E insieme ritrovare [...] un teatro perduto*. [...] *Una contemporanea realtà di vita chiedeva fatalmente all'interprete una nuova struttura del teatro: luoghi, mezzi, tempi, possibilità, che prendesse il posto di quella che resisteva passivamente*⁷².

È una disamina di sorprendente lucidità storica⁷³. Ed è ancora, mi pare, il «ricominciare da capo», la questione della mancata *tradition de la naissance* italiana, la necessità di “sutare” il passato col presente. Il problema era di non essere riusciti a fare un teatro che non fosse in contrapposizione alla tradizione attorica; ed era al contempo coscienza della necessità di reinventare in un nuovo teatro le strutture che per secoli avevano saputo “contenere” l'attore italiano. Obiettivo primario doveva essere quello di ritrovare, insieme agli attori, un «teatro perduto»: ricostituire nella stabilità e all'insegna della regia un analogo del sistema di relazioni della microsocietà degli attori⁷⁴.

Ma è un obiettivo che per Strehler, nel 1958, non è stato raggiunto, o raggiunto solo occasionalmente e molto parzialmente, mentre «non di rado si è alternato il rammarico, o talora la delusione». Una dichiarazione di incompiutezza, addirittura di fallimento, che Strehler decise dunque di cassare ripubblicando il testo in *Per un teatro umano*.

Sottesa alle esigenze “industriali” di Grassi vi era, del resto, anche una idea di valore dell'attore fondata anzitutto sulle sue qualità recita-

⁷² *Ivi*, pp. 13-14 (corsivi miei).

⁷³ Si vedano in proposito gli studi di Mirella Schino: *Sul “ritardo” del teatro italiano*, «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1988, pp. 51-72; *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 169-212; *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 67-113.

⁷⁴ Si vedano sempre le osservazioni di Mirella Schino, *Sul ritardo del teatro italiano*, cit., e, ancora, Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* (1984), si legge in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

tive e di funzionalità alla regia, e che invece degradava a vecchie abitudini, o addirittura abitudini malate e a vizî, l'intreccio inestricabile e indistinguibile di arte e vita che da secoli aveva caratterizzato le compagnie italiane; per Grassi gli attori dovevano essere una componente e non la ragione d'essere del teatro: essenziale era anzitutto la continuità istituzionale della struttura, sovraordinata alla continuità temporale del gruppo attorico. Ne conseguì anche una progressiva normalizzazione della cultura degli attori, incentivata dalle norme stesse imposte dalla Direzione Generale dello Spettacolo⁷⁵.

Dal punto di vista di Strehler si trattò di un fallimento, consumatosi in particolare tra le stagioni 1952/1953 e 1953/1954, in coincidenza con lo sfaldarsi del gruppo storico dei suoi attori: a partire dalla stagione 1952/1953 avevano abbandonato il Piccolo Gianni Santuccio e Mario Feliciani; Antonio Battistella aveva già lasciato nella stagione 1951/1952; dalla stagione 1953/1954 lasciarono Lilla Brignone e Marcello Moretti⁷⁶.

La Brignone aveva già reso note le sue volontà dal mese di marzo 1953⁷⁷. Come abbiamo visto, ad aprile Strehler si era dimesso, tanto che a fine mese Grassi scriveva privatamente a Nina Vinchi, segretaria generale del Piccolo, che «c'è atmosfera di fuggi fuggi, c'è ipocrisia, c'è calcolo... Occorre stare con gli occhi aperti», è uno «sconquasso»; attende da lei proposte per la stagione 1953/1954⁷⁸. È una chiara ipotesi di lavoro senza Strehler, oltre che senza il nucleo degli attori stabile dal 1947.

Entro fine maggio le dimissioni di Strehler rientrano; scrive una

⁷⁵ Rimando in proposito a Stefano Locatelli, Giuseppe Amato, *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategie della Direzione Generale dello Spettacolo: Assassinio nella cattedrale a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili*, «Biblioteca Teatrale», n. 141, gennaio-giugno 2024.

⁷⁶ Lilla Brignone lascia il Piccolo ufficialmente nel maggio 1953, per entrare nella Compagnia Stabile del Teatro di via Manzoni, cui per la stagione '53/'54 aderì anche Marcello Moretti. La compagnia era organizzata da Ivo Chiesa, che per la stagione '52/'53 aveva lavorato proprio al Piccolo Teatro con il ruolo di condirettore. Cfr. Matteo Paoletti, «*Il mestiere che ho dovuto scegliere*». *Ivo Chiesa organizzatore a Milano*, «La Riviera Ligure. Quaderni della Fondazione Mario Novaro», XXVI, n. 1, settembre 2014-aprile 2015, pp. 28-35.

⁷⁷ Lo si evince da una lettera di Grassi a Strehler in Paolo Grassi, *Lettere. 1912-1980*, cit., p. 54.

⁷⁸ Lettera del 24 aprile 1953, *ivi*, p. 55.

lunga lettera a Grassi, dice che si sta curando, con «un piano lento di ricostruzione psichica», di sentirsi vuoto, eppure «pronto a scattare»:

Io non riesco più ad accecarmi [...]. *Io sono convinto* che il peggior agguato che si sia teso al teatro e che si tende, fuori e dentro di noi, è il suo riportarlo all'*umanità quotidiana*, al sentire le cose della vita, affettuosamente o dolorosamente, in una misura trepida, calda, immediata, affettuosa direi, anche quando è urtante. [...] Tutto il tessuto della mia sensibilità è fatto di aneddoti sensibili, di avventure circoscritte. È cinema, insomma, annotazione, è poesia, è pittura, è suono nei migliori dei casi. Non teatro.

In questa lotta ogni chiarificazione non porta a nessun risultato. L'unico risultato lo potrebbe portare il dato che acceca, quello che ti travolge, una credenza, una idea ma totale, assoluta⁷⁹.

Vi ritroviamo l'inclinazione all'angoscia⁸⁰, il rifiuto del "teatro postumo", l'idea che il proprio del teatro sia la ricerca di ciò che è "urtante", di ciò che "acceca", non l'"umano" bensì il "disumano", ciò che nell'umano è contraddittorio. Sono, in poche righe, le sue idee degli anni Quaranta, che continuavano a deragliare lo schema del doppio percorso della regia critica⁸¹. Ma era anche, questa stessa lettera, piena di astio e desiderio di vendetta nei confronti degli attori che lo hanno lasciato, in particolare Brignone e Santuccio («debbono essere puniti [...] devono essere puniti per essere forse salvati, come Battistella, come Moretti, come Randone»).

Sta di fatto che iniziò a fare meno spettacoli, a definire un repertorio di "discorsi critici" (condizioni che con ogni evidenza pose a Grassi per non andarsene)⁸² e a lasciare che la compagine attorica variasse anche sensibilmente di stagione in stagione, e anche di spettacolo in spettacolo.

⁷⁹ Lettera del 29 maggio 1953, in Giorgio Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pp. 25-30: 27-28.

⁸⁰ Si veda il capitolo *Strehler. Tra favola e angoscia*, in Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 301-353.

⁸¹ Sulle successive contraddizioni di Strehler, e su quanto gli studi le abbiano banalizzate definendole come prese di coscienza, cfr. Claudio Meldolesi, *La regia d'avanguardia del giovane Strehler*, cit., pp. 134-140.

⁸² Nella stagione '53/'54 fece ancora sei regie, poi quattro nel '54/'55, tre nel '55/'56, una sola nel '56/'57, tre nel '57/'58. Il primo libro del decennale segnala il cambiamento dal '54/'55: «Con questa stagione l'antologismo ragionato che aveva dettato i nostri cartelloni precedenti lascia il posto ad un impegno critico che, negli anni successivi, si farà sempre più preciso» (*1947-1948. Piccolo Teatro*, cit., p. 173).

L'esteriorità della locandina di presentazione della stagione 1953/1954 pare denunciare esplicitamente il cambiamento. Se fino al 1952/1953 l'elenco degli attori viene presentato come «Elenco artistico (in ordine alfabetico)», proprio dal 1953/1954 compare la diversa dicitura «Parteciperanno agli spettacoli i seguenti Attori» (seguono in ordine alfabetico prima le attrici e poi gli attori). Cambiano anche le modalità di presentazione degli attori nei progetti e relazioni alla Direzione Generale Spettacolo: se fino al 1952/1953 viene messo in evidenza il nucleo della «Compagnia Stabile», per un totale di almeno 10-12 elementi (oltre a indicazione precisa, spettacolo per spettacolo, di eventuali e rare scritte a cachet), a partire dal 1953/1954 vengono di anno in anno indicate due categorie di attori: «compagnia stabile», ora composta da un numero limitato di nomi (in genere quattro o cinque), cui segue un lungo elenco di attori che verranno scritturati a cachet per il singolo spettacolo.

Cambiarono anche le sue modalità di lavoro sui testi. In una intervista del 1974 a Sigfried Melchinger, Strehler sosterrà di aver capito, troppo tardi, che il suo vero destino fosse «quello di essere musicista, e precisamente direttore d'orchestra [...]. Creatore autonomo mai [...]. Io posso creare qualcosa *solo* interpretando altri»:

Ho superato il demoniaco bisogno di tanti miei colleghi registi di “essere” *loro* gli autori non dello spettacolo, ma addirittura del testo. Poche volte ho cercato di farlo con delle *Bearbeitung*. Pochissime volte. E sempre denunciandolo pubblicamente e assumendomene la responsabilità⁸³.

È un'altra delle tante rimozioni e rinarrazioni di Strehler, finalizzate anche a oggettivare lo schema del doppio percorso della regia critica e la sua posizione etica di una ricerca obiettiva sul testo⁸⁴. Se è vero che dopo il 1954 si contano al Piccolo pochissimi suoi adattamenti e riduzioni (e in particolare, al momento dell'intervista, solo *Platonov e gli altri* di Cechov nel 1959 e *Il Gioco dei potenti*, 1965, libero adattamento dall'*Enrico VI* di Shakespeare), la situazio-

⁸³ L'intervista è pubblicata in Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pp. 137-150: 140.

⁸⁴ Esempio e probabilmente maggior testo teorico di Strehler in proposito è la sua lettera del 1974 a Roberto De Monticelli, in Giorgio Strehler, *Lettere sul teatro*, cit., pp. 64-85.

ne precedente è questa: *Teresa Raquin* di Zola nel 1946, adattamento con Ruggero Jacobbi; *Piccoli Borghesi* di Gorkij, 1946, adattamento; *L'Albergo dei Poveri* di Gorkij, 1947, traduzione e adattamento; *Delitto e castigo* di Gaston Baty da Dostoevskij, 1948, traduzione e adattamento; *Il Corvo* di Gozzi, 1948, libera riduzione e interpretazione (poi in edizione per ragazzi nel 1954); *I Giusti* di Camus, 1950, traduzione; *La morte di Danton* di Buchner, 1950, riduzione; *Oplà, noi viviamo* di Toller, 1951, riduzione con Emilio Castellani; *L'ingragnaggio* di Sartre, 1953, adattamento; *La trilogia della villeggiatura* di Goldoni, 1954, riduzione.

È casuale che l'attività di adattamento e riduzione dei testi, così consistente prima del 1954, si riduca e quasi scompaia proprio in coincidenza con l'abbandono del gruppo di attori che con Strehler aveva iniziato a lavorare già prima dell'esperienza del Piccolo?

Non può che essere ora più che una ipotesi di lavoro, e che dovrebbe tener conto, nel complesso, non solo delle *bearbeitung*, ma anche dei copioni degli spettacoli di cui Strehler non fu ufficialmente autore di traduzioni, riduzioni, adattamenti. Una analisi a campione di alcuni di questi (condotta sui copioni del suggeritore Cesare Frigerio), tra il 1947 e il 1954, mi ha portato, per ora, a constatare sempre diffusi interventi di adeguamento di Strehler, ai limiti della *riscrittura*, in parte in fase di battitura dei copioni, in parte con modifiche, aggiunte, tagli fatti nel corso delle prove con gli attori. Sono interventi che consentono spesso di cogliere linee interpretative dei testi e che paiono sistematici in alcuni elementi: adeguamenti al linguaggio quotidiano, migliore resa traduttiva (specie su testi francesi), eliminazione di parti enfatiche e retoriche, eliminazione di aggettivi e esclamazioni ridondanti, interpolazioni di testi noti (per esempio di *Amleto*, V, 1 al posto della canzone popolare russa nel secondo atto dell'*Albergo dei poveri*), semplificazioni linguistiche e sintattiche, uso del registro basso, indicazioni per inserti espressivi di musica, indicazioni di suoni e rumori, inserti di didascalie a definire le azioni⁸⁵.

⁸⁵ Si vedano anche le osservazioni di Meldolesi che, attraverso le recensioni del tempo, coglieva ricorrenze (veri e propri filoni) nel concepimento degli spettacoli e nel concreto delle azioni sceniche; cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 303-327.

Il trauma per Strehler fu dunque lo sfaldarsi del gruppo storico dei *suoi* attori. Mi pare, visto quanto sopra, un fatto.

Ma rimangono molte domande, forse senza risposta. Quanto, quegli attori, con e per i quali sceglieva i testi, furono anche attori con cui ne operava la continua riscrittura? Sappiamo del ruolo che ebbe Moretti per la reinvenzione di *Arlecchino servitore di due padroni*⁸⁶. Fu una eccezione, oppure è l'unico elemento accettabile dalla memoria postuma? Quanto le condizioni strutturali definite da Grassi, e le sue esigenze industriali di continua variazione e alternanza del repertorio, che comportarono sempre più spesso l'esclusione degli attori dai processi di scelta dei testi, contribuirono alla disgregazione della originaria compagnia stabile?

Constatato il fallimento, o l'impossibilità strutturale, dell'avanguardia intesa come corrispettivo della regia originaria, Strehler abbandonò il progetto di ritrovare insieme ai suoi attori un «teatro perduto». Si trattò del trauma più forte e decisivo, che si risolse con la rinuncia all'avanguardia messa in pratica. Decise, egli stesso, di abbandonare il Piccolo ma, poi, tentò di ritrovare un equilibrio alimentando il suo, invece sempre persistente, sentimento d'avanguardia⁸⁷ dentro il singolo spettacolo, mediando con le condizioni strutturali definite da Grassi? Oltre che sui testi, come mutò il lavoro con gli attori? Di certo, fare meno spettacoli consentì una dilatazione dei tempi di preparazione e teniture molto più lunghe, anche di oltre due mesi.

⁸⁶ Cfr. almeno Giorgio Strehler, *In margine al diario*, in *Marcello Moretti*, «Quaderni del Piccolo Teatro», n. 4, 1962, pp. 57-62. Il testo venne poi quasi integralmente ripubblicato in Giorgio Strehler, *Per un teatro umano*, cit., pp. 168-175; penso valga la pena mettere evidenza come *ivi*, nel 1974, vengano espunte dalla premessa iniziale, dopo il quesito «Cosa c'è di più definitivo della morte di un attore di teatro?», proprio queste righe sulla natura di «interprete» di Moretti: «Di un essere che ha vissuto la maggior parte di sé, di «riflesso», nella dimensione di un palcoscenico, prestando la densità del suo corpo, il timbro della sua voce, la cadenza dei suoi movimenti, la sua stessa capacità di essere e sentire, ad una trama di parole, poesia o no che fossero? Si può, forse, raccontare il fenomeno della interpretazione? Io credo che non si possa quasi nemmeno evocarlo» (cfr. *ivi*, p. 168 e Giorgio Strehler, *In margine al diario*, cit., p. 57).

⁸⁷ Come ha notato sempre Meldolesi, a metà anni Cinquanta Brecht non fu il maestro del teatro umano, ma ciò di cui aveva bisogno «per andare oltre il suo rapporto di debolezza con la regia critica» e «anche oltre l'avanguardia»; cfr. Claudio Meldolesi, *La regia avanguardia del giovane Strehler*, cit., p. 133.

Strehler colloca questo momento cruciale, nella sua tarda memoria, tra 1953 e 1954, parlando del lavoro sulla *Trilogia della villeggiatura*⁸⁸; fu uno spettacolo riuscito, nonostante durasse tre ore, allora «uno sconvolgimento dei costumi»; l'orario fu anticipato e «Paolo era convinto, e in fondo lo temevo tanto anch'io, che la gente non sarebbe venuta»:

Ma dietro era avvenuta una piccola-grande tragedia teatrale. Gianni Santuccio e Lilla Brignone e altri ci avevano lasciato. Facemmo di tutto per trattenerli al Piccolo, ma non ci riuscimmo: volevano provarsi da soli, essere soli in altre avventure, fuori dal Piccolo. Costituirono una compagnia, continuarono in altro modo, al modo antico, il loro mestiere. Forse avevano ragione, la loro ragione, la ragione dei figli che lasciano la casa per correre la loro avventura. Ma per me fu una lacerazione che allora non fu facile da accettare⁸⁹.

Scriveva queste righe poco sotto il racconto delle prove della *Trilogia*: prove notturne, oltre ogni limite, in cui Strehler sembra anche inconsciamente cogliersi in una posizione inedita rispetto agli attori («per la prima volta mi addormentai al suono delle parole che mi giungevano sempre più lontane dalla scena»; Tofano nel commiato finale «faceva un piccolo segno con la mano libera»):

Uscimmo dal teatro quasi all'alba, con Paolo e qualche compagno, pallidi ma come pacificati. C'era allora, nei pressi del Piccolo, una vecchia latteria [...]. Seduti attorno ai tavoli di marmo bevemmo grandi bicchieri di latte e mangiammo pane appena sfornato, intingendolo nelle tazze con gesto antico, di poveri, quello dei muratori, degli operai all'inizio o alla fine di un giorno di lavoro. In silenzio⁹⁰.

Un'altra rinarrazione dentro la narrazione, un'altra sfasatura tipica dei racconti postumi di Strehler: Santuccio, Brignone e gli altri se ne erano andati, e «continuarono in altro modo, al modo antico, il loro mestiere». Nel racconto della compagnia pacificata dopo la nottata di prove vi era lo stesso termine, *antico*: un «gesto antico». Non poteva altro che essere per Strehler, più che un gesto da muratori e operai, un

⁸⁸ La *Trilogia* debuttò in realtà agli inizi della stagione '54/'55, il 23 novembre 1954.

⁸⁹ Giorgio Strehler, *La Nascita, l'Infanzia, l'Adolescenza*, cit., p. 74.

⁹⁰ *Ivi*, p. 73.

gesto da attori, memoria viva o forse solo sogno di un gesto di attori, anche di poveri attori dopo una lunga notte. Ma fu ancora una volta raccontato come altro da sé.

VITO PANDOLFI
SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Raffaella Di Tizio

Vito Pandolfi (Forte dei Marmi, 24 dicembre 1917 – Roma, 19 marzo 1974) è stato un regista di riconosciuta fama tra fine del fascismo e dopoguerra. Allievo di Guido Salvini all'Accademia d'Arte Drammatica fondata nel 1935 da Silvio d'Amico, che la dirigeva e vi insegnava Storia del teatro, seppe costruire regie in cui gli attori (che erano nomi come Carlo Mazzarella, Lea Padovani, Vittorio Gassman, e futuri registi come Luciano Salce, Luigi Squarzina e Adolfo Celi, che, chiamato alle armi, non poté però recitare nel suo saggio finale, l'*Opera dello straccione*) erano spinti «a smarginare più in là dell'arcoscenico, a cercare un colloquio concreto, fisiologico» con lo spettatore. Così scriveva Ruggero Jacobbi (*Pulcinella delle tre spose*, «Roma Fascista», ritaglio senza data [1941], Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale “Bruno Ciari”, Certaldo), tra il pubblico appassionato delle sue prime regie, lodate dalla critica persino quando fu necessario censurarne l'aspetto politico. Pandolfi, con la sua *Beggar's opera* del febbraio del 1943 – un modo indiretto di mettere in scena Brecht, ma anche di descrivere il presente – mise in scena una vera e propria rivoluzione (complici le musiche di Roman Vlad e le scenografie e i costumi di Toti Scialoja). E quel lavoro (di cui Jacobbi, che con Pandolfi condivideva l'idea di un teatro come azione diretta sulla realtà, si ricordò nel 1950 per una sua regia in Brasile) fu descritto come esperienza chiave del “gruppo dell'Accademia” nell'*Educazione teatrale*, il romanzo autobiografico scritto nel 1946 da Gassman e Salce.

Più grande di qualche anno rispetto ai “registi della generazione”, alla fine della guerra, combattuta tra i partigiani, Pandolfi fu attivo al centro della vita culturale italiana. Grassi l'aveva coinvolto nel 1943 nella sua attività editoriale; partecipò poi al «Politecnico» di Vittorini e alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano – coinvolto fin dalle attività del Circolo Diogene – e fu tra i primi italiani ad andare a

conoscere Bertolt Brecht, al ritorno dall'esilio cui l'aveva costretto il nazismo (determinante il suo contributo alla ricezione italiana dei suoi testi come a quella dell'espressionismo tedesco). Tra gli spettacoli importanti del dopoguerra, una *Fiera delle maschere* diretta nel 1947 con Salce e Squarzina, che riprendeva temi dell'*Opera dello straccione* per riscriverli al tempo della bomba atomica, e *Il mutilato* di Toller, messo in scena al Circolo del Teatro della città di Firenze, organizzato da Luciano Lucignani – entrambi con attori ex allievi dell'Accademia. Ma era stato vicino anche a Orazio Costa e Gerardo Guerrieri, con cui aveva firmato, nell'estate del '43, un manifesto sul rinnovamento teatrale, quando, caduto il fascismo, non ci si aspettava la durezza della successiva invasione tedesca (che per lui volle dire carcere e torture).

Autore di regie efficaci e innovative, basate su una collaborazione creativa con gli attori – ritenuti il centro del fare spettacolo – e pensate come impegno diretto e personale verso la realtà contemporanea, Pandolfi vide negli anni Cinquanta sempre più restringersi il suo campo di azione, di pari passo con l'ostilità politica che si andò delineando, con logiche di partito e di Guerra Fredda, verso ogni tendenza alla sperimentazione. Si rivolse allora, in cerca di autenticità, al teatro popolare, collaborando per riduzioni di novelle di Boccaccio con Pratolini, Bernari e Gadda.

Figlio di due attivisti impegnati in prima linea durante gli scioperi del biennio rosso (Vito, funzionario, e Ada Provera, scrittrice e insegnante), era stato registrato all'anagrafe come Ribelle Libero, ma prese il nome del padre dopo la sua morte, nel 1927. Crebbe da allora in diversi collegi. La madre, spesso lontana per il suo impegno politico, nel 1935 venne mandata al confino in Libia; morì poco dopo il suo rientro, nel 1937. Vito ottenne quell'anno il diploma magistrale, e iniziò a insegnare in scuole del nord Italia. In questo periodo cominciò a interessarsi di teatro e di arte visiva, e a scrivere alcuni primi articoli. Frequentò senza iscriversi l'Università di Torino, dove entrò in contatto con giovani come Luigi Cavallo, Paolo Faraggiana, Natalia Ginzburg e Giulio Tavernari (poi noto come Stefano Terra). Nel 1938 si iscrisse ai Giovani Universitari Fascisti di Varese e partecipò a Palermo ai Littoriali della cultura e dell'arte, gare di scrittura e oratoria spesso utilizzate per esprimere dissenso. Qui conobbe, tra altre voci fuori dal coro, Mario Alicata e Ruggero Jacobbi. Seguì il suo trasferimento a Roma, grazie all'ammissione, con una borsa di studio maggiore del suo stipendio d'insegnante, ai corsi di regia dell'Accademia d'Arte Drammatica.

1940 – Pandolfi viene ammesso all'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica di Roma, quando insegnante di regia è Guido Salvini. Stringe contatti con la resistenza clandestina e inizia a collaborare con la rivista GUF «Roma Fascista», dove in una serie di interventi sui diversi aspetti del lavoro teatrale descrive la sua idea di un teatro che sia azione diretta sulla realtà, mostrando vasta conoscenza di autori banditi, espressionisti e surrealisti. Scrive anche di Antonin Artaud, di cui ha letto, tra i primi in Italia, *Le Théâtre et son double*.

1941 – Pubblica *Contributo di un critico al teatro*, «Roma Fascista», 5 giugno '41, articolo in cui analizza e contesta le idee del fondatore e direttore dell'Accademia, e suo insegnante di storia del teatro Silvio d'Amico, rivendicando contro il suo idealismo l'importanza di intendere il teatro come un aperto campo di ricerca, da studiare con approccio fenomenologico, trattando il testo come uno dei suoi molti elementi.

Il 28 giugno va in scena *Pulcinella delle tre spose*, suo primo saggio accademico: una composizione di canovacci di commedia dell'arte per cui ottiene una forte partecipazione creativa degli attori (protagonista è Carlo Mazzarella, e lui stesso è in scena nel ruolo di Direttore della compagnia). Nello stesso mese insieme all'amico Paolo Faraggiana tenta di far saltare la Stele Mussolini al Foro Italico, con una bomba costruita grazie a un manuale Hoepli.

Si ampliano le sue collaborazioni con riviste come «La Ruota» e «Spettacolo-Via consolare», dove pubblica traduzioni e adattamenti di copioni e analisi sui maestri della regia europea. Partecipa al Convegno di critica teatrale dei GUF a Genova: la sua relazione *Teatro ed etica*, di cui non viene colto il frondismo, viene premiata e pubblicata nel marzo dell'anno seguente su «Scenario».

1942 – Pubblica la traduzione del *Il manichino tragico* (1812) di Ludwig Achim von Arnim, con introduzione di Albert Béguin, a Roma con l'Istituto Grafico Tiberino. Il 2 aprile va in scena al teatro Quirino il suo secondo saggio accademico, *La danza della morte*: una composizione di fonti diverse, legate alla religiosità della Spagna, insieme a non dichiarate citazioni da Hemingway. Per la messinscena usa uno spazio ritmico di Appia e sperimenta complesse partiture vocali, luci nere e macchine per tuoni e fiamme, richiamando le tauromachie del pittore André Masson, ricevendo unanimi lodi per le sue qualità registiche. In questo periodo, con Gerardo Guerrieri, Anna Proclemer, Ruggero Jacobbi e diversi giovani dell'Accademia è ospite frequente in casa di Gastone da Venezia, in serate dove si esprime aperto dissenso al regime.

1943 – Attraverso i GAP (Gruppi di Azione Patriottica) ha intanto conosciuto Roman Vlad, a cui affida le musiche del suo spettacolo di diploma: *L'opera dello straccione* (ma il titolo originale sul copione è *Opera da quattro soldi*), data l'11 febbraio 1943 al Teatro Argentina. Ufficialmente un adattamento di *The Beggar's opera* di John Gay (1728), in realtà una riscrittura che, servendosi del testo che era stato la fonte di Brecht, reinventa l'allora proibita *Dreigroschenoper* (1928), unendovi precisi riferimenti alla realtà italiana contemporanea. Bozzetti per scene e costumi sono del pittore Toti Scialoja, protagonista è Vittorio Gassman, e tra gli attori in scena, oltre a Mazzarella (che nel ruolo del capo dei carcerieri si esibisce

in una evidente – e acclamata – parodia del Duce), ci sono Luciano Salce e Luigi Squarzina. Il successo è grande, ma non sono possibili repliche.

In questo stesso anno Pandolfi partecipa con Scialoja, Vlad, Cesare Brandi e Mario Verdone a una proiezione di *Ossessione* di Luchino Visconti al Cine-GUF di Roma, organizzata per schedare i presenti. Scrive anche per la rivista dei GUF bolognesi «Architrave», che ospita notizie dei suoi ultimi saggi, e si lega al MUP, Movimento di Unità Proletaria. Dichiarato non idoneo al servizio militare per la debole costituzione, il 29 giugno cura ancora per l'Accademia la regia de l'*auto sacramental* *La vita è sogno* di Calderón de la Barca, da lui stesso tradotto e adattato. Tramite l'ambiente della rivista «La Ruota» – su cui Guglielmo Petroni ha dedicato in aprile all'*Opera dello straccione* un articolo entusiasta – viene invitato a tenere una conferenza per il gruppo delle Giubbe Rosse a Firenze. È lì il 25 luglio: ricevuta la notizia della caduta del governo fascista, con i poeti ermetici Luzi e Parronchi e Romano Bilenchi si reca nella sede della «Nazione», dove abbattano i simboli del regime e scrivono un manifesto rivoluzionario. A Roma viene incaricato da Giannino Marescalchi (direttore responsabile dal 28 luglio) di scrivere corsivi e articoli di fondo politici per il quotidiano «Italia».

L'8 agosto firma con Orazio Costa, Diego Fabbri, Gerardo Guerrieri e Tullio Pinelli il manifesto *Per un teatro del popolo*; nello stesso mese d'Amico lo coinvolge come regista nel progetto di una Compagnia del Teatro Libero Italiano, diretto da Costa, che dovrebbe diventare una stabile al Teatro Argentina, e Paolo Grassi lo contatta come traduttore dal tedesco per la Rosa e Ballo, iniziative che saranno interrotte con l'armistizio e l'invasione tedesca. Il 3 settembre Pandolfi pubblica su «Italia» una nuova dichiarazione programmatica, *Per un teatro politico degli operai e dei contadini*.

Insieme ad altri ex-allievi d'Accademia (tra cui Alberto Bonucci, Adolfo Celi, Lea Padovani) che hanno trovato un riferimento in Mario Socrate, legato al PCI, dopo l'8 settembre allestisce un fortino a Pietralata, preparandosi alla lotta armata. Il 13 ottobre, per una delazione della segretaria di redazione di «Italia», viene arrestato e interrogato a Palazzo Braschi. Tenta la fuga da una finestra, ma cade per la rottura di una grondaia, spezzandosi un braccio (il cui uso resterà compromesso) e riportando pesanti danni a un rene. Soldati tedeschi lo colpiscono ripetutamente con i calci dei fucili. A salvarlo è un'anziana venditrice di frutta di passaggio con il suo camioncino, che ottiene il permesso di trasportarlo all'ospedale Santo Spirito. Da qui Pandolfi riuscirà a far filtrare i nomi contenuti in una lista sul tavolo dell'ufficiale che l'ha interrogato, salvando molte persone dalla cattura (tra loro Carlo Lizzani, Pratolini, e il padre della fidanzata Laura Martucci – in realtà Levi –, ufficiale di marina ebreo).

1944 – Viene dimesso in febbraio, e torna in libertà grazie all'intervento di Guido Salvini. Il 6 marzo sposa Laura Martucci. Combatte nella resistenza come agit-prop del Partito Comunista, sezione di San Lorenzo (attività per cui verrà insignito del grado di vice comandante delle Brigate Garibaldi), e forma una Commissione spettacolo con Gianni Puccini e Cupo-Pagano, ma al termine di una riunione è nuovamente arrestato e rinchiuso alla pensione Jaccarino, poi a

Regina Coeli. Esce dal carcere con la ritirata dei tedeschi, il 4 giugno. In settembre è incaricato della critica teatrale per «L'Unità» di Roma, per cui scrive anche di politica. Il 28 novembre inizia l'attività professionale come regista mettendo in scena *Jegor Bulycov e gli altri* di Gor'kij al Teatro Quirino (attori principali Carlo Ninchi e Anna Magnani).

1945 – Collabora alle riviste «Teatro», «Società», «Cultura Sovietica». Il 15 febbraio mette in scena al Quirino la prima italiana di *La luna è tramontata* di John Steinbeck con la compagnia di Ruggero Ruggeri. Il 25 marzo passa da «L'Unità» di Roma a quella di Milano, dove forma con Franco Calamandrei, Franco Fortini, Albe Steiner, e poi Stefano Terra, la redazione de «Il Politecnico» di Elio Vittorini. Qui, dopo alcune inchieste sociali (sulla FIAT e sulla scuola), si occupa di teatro – valutandolo per la sua capacità di incidere nella società. Propone la creazione di enti teatrali sul modello degli *Stadttheater* tedeschi, scrive di Toller, di Piscator e di Brecht, di cui pubblica frammenti di testi e poesie. In questo periodo si adopera in prima linea per la conoscenza di Brecht in Italia: cura a nome della Einaudi i rapporti con l'Aurora Verlag di New York per i diritti di pubblicazione delle sue opere, interessandosi anche, senza esito, ai diritti di rappresentazione. In giugno con la sezione milanese del Consiglio editoriale propone l'ampliamento in senso teatrale della collana “Universale” di Einaudi, per cui è pronto a curare l'acquisto dei diritti di *Hoppla, wir leben!* (1927), *Hinkemann* (1923) e *Masse Mensch* (1920) di Toller, ma l'idea viene bocciata dalla sezione torinese della casa editrice su spinta di Cesare Pavese, contrario all'«inclusione di opere troppo sperimentali» e di «troppo teatro» (cfr. Luisa Mangoni, *Pensare i libri. La casa editrice Einaudi dagli anni Trenta agli anni Sessanta*, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, pp. 224-225). *Uomo massa* esce nello stesso anno per la Rosa e Ballo, con sua introduzione e traduzione di Emilio Castellani.

Collabora intanto come critico teatrale a Radio Milano, e partecipa dalla fondazione alle attività del «Circolo del teatro Il Diogene» – voluto da Grassi a Milano nell'estate del 1945 per l'aggiornamento del repertorio attraverso la lettura di commedie contemporanee – e alla creazione di un Centro sperimentale per il teatro in cui dovrebbe insegnare recitazione insieme a Giorgio Strehler (a fianco di Grassi per la storia del teatro e di Enzo Ferrieri per la regia); ma il progetto, patrocinato dall'ANPI e dal Fondo Matteotti, non ha seguito. Cade anche l'idea di un allestimento della *Linea di condotta* di Brecht (*Die Maßnahme*, 1930) che dovrebbe girare tra le sezioni del PCI e del PSI. In novembre dà a Venezia la prima de *Il corsiero bianco* di Paul Vincent Carroll.

1946 – Inizia una ventennale collaborazione con «Sipario», diretto a Genova da Ivo Chiesa e Gian Maria Guglielmino, e con «Il Dramma» di Lucio Ridenti. Ed è tra i registi di una compagnia stabile che d'Amico immagina di creare a Roma, diretta da Orazio Costa, ma non realizzata.

1947 – Partecipa alla fondazione del Piccolo Teatro, fa parte della sua Commissione Direttiva come rappresentante del PCI, ed è nel cartellone come regista del terzo spettacolo della prima stagione, per cui ha scelto *Le notti dell'ira* di Armand Salacrou, a tema resistenziale. Ma Grassi decide di anticipare la rappre-

sentazione, e Pandolfi, impegnato ne *La casa di Bernarda Alba* di Lorca al Teatro Nuovo, deve cederne la regia a Strehler. In cambio gli viene offerto l'*Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni, Pandolfi rifiuta proponendo altri testi capaci di incidere nel presente, come l'*auto sacramental* *La vita è sogno* di Calderon de la Barca, *Il malinteso* di Camus, *Hinkemann* di Toller, *La linea di condotta* di Brecht o il *Woyzeck* di Büchner – ma non si trova un accordo, ed è la fine dei suoi rapporti con il Piccolo. «Il Politecnico» aveva intanto ospitato, certo anche per suo tramite, nel numero di gennaio-marzo del 1947 la *Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano* (firmata da Mario Apollonio, Grassi, Strehler e Virgilio Tosi).

In maggio pubblica in volume per «Il Dramma», con un suo saggio introduttivo, la prima versione italiana di *Hinkemann-Il Mutilato* di Toller, da lui tradotto insieme alla moglie Laura. Tra molte collaborazioni, scrive alcune voci per la *Collana enciclopedica del teatro e del cinema*, edita da Cultura nuova. Come regista forma con Squarzina la compagnia “I comici della strada”, con attori diplomati all'Accademia, e il 18 agosto mette in scena al primo Festival mondiale della Gioventù di Praga *La fiera delle maschere*, riscrittura de *L'opera dello straccione* realizzata con Squarzina e Salce, e che ai riferimenti brechtiani unisce canovacci di Commedia dell'arte e spunti, tra altri, da Ruzante, Molière, Blok e Stravinskij. Si replica alla Biennale di Venezia, ma difficoltà economiche portano allo scioglimento della compagnia.

«Il Politecnico» chiude sotto il peso della nota polemica tra Vittorini e Togliatti, che sancisce l'impossibilità di un marxismo inteso come libera strada di ricerca: a prevalere sono le scelte di partito, l'idea di un univoco sistema di pensiero. In giugno Pandolfi abbandona la critica teatrale de «L'Unità» e straccia la sua tessera del Pci.

1948 – All'inizio dell'anno conosce a Zurigo Bertolt Brecht, da poco rientrato in Europa. Dell'incontro scrive sul «Il Dramma» n. 55 del 15 febbraio del '48, ma anche, come racconterà allo stesso Brecht in una lettera dell'8 luglio del 1950 (BBA, Akademie der Künste), su «Sipario», «Mondo operaio», «Vie nuove», e nei quotidiani «Il Nuovo Corriere» e «Paese Sera» (solo alcune delle numerose collaborazioni di questi anni). Insieme a Squarzina, Guerrieri e Lucignani conosce a Roma Eric Bentley. Dirige al Maggio Musicale Fiorentino *Sette Canzoni* di Malipiero e mette in scena, traducendone i testi, *Les Mariés de la Tour Eiffel*, da Jean Cocteau, contaminando con la collaborazione di Scialoja espressionismo e surrealismo, e inserendo sketch di Brecht, Apollinaire, Satie e Tristan Tzara.

1949 – Il 2 aprile cura la prima rappresentazione italiana de *Il mutilato* di Toller, presso il Circolo del Teatro della città di Firenze dove Lucignani ha raccolto, sperando di farne una compagnia stabile, un gruppo di attori diplomati all'Accademia. Nella messinscena inserisce una traduzione di *An die Nachgeborenen* di Brecht e della sua poesia in morte di Rosa Luxemburg (*Grabschrift*, 1919), usando musiche di Weill, scene di Enrico Steiner tratte da disegni di Grosz e filmati nello stile di Piscator. Il 28 dicembre mette in scena alla Soffitta di Bologna,

con scene di Toti Scialoja, *Il Malinteso* di Camus: altra prima italiana e altra sua traduzione.

1950 – Scrive a Brecht per prendere accordi su una traduzione di *Der gute Mensch von Sezuan*, che dovrebbe uscire su «Botteghe Oscure». Invitato a Bruxelles per una conferenza sul teatro italiano, propone di svolgere il tema in spettacolo e mette in scena al Théâtre du Rideau *Scénario*, collage di testi da Cielo d'Alcamo e Jacopone da Todi fino a Pirandello, Verga e Petrolini. In settembre inizia a Certaldo, con *Calandrino in Commedia*, un ciclo di rappresentazioni annuali all'aperto tratte dal *Decameron* di Boccaccio, che proseguirà fino al 1956, coinvolgendo come adattatori anche Vasco Pratolini, Carlo Bernari e Carlo Emilio Gadda. Per la radio, per cui ha già curato adattamenti da Dostoevskij e da Kafka (*La leggenda del grande inquisitore* e *Guardiano alla tomba*, per Radio Lugano), scrive *Processo a Giovanna*, trasmesso dalla Rai e pubblicato con «Il Dramma» n. 137, 15 luglio 1951.

1951 – Ottiene la qualifica di giornalista pubblicista.

1952 – Mette in scena a Firenze per il Maggio Fiorentino la prima di *Aucasin e Nicolette*, opera di Castelnuovo Tedesco per voce, orchestra e marionette, e fa da consulente per le scene di Commedia dell'arte de *La carosse d'or* di Jean Renoir. Collabora dal primo numero con «Cinema Nuovo» di Guido Aristarco, dove scriverà anche di televisione.

1953 – Entra a far parte, insieme a Paolo Chiarini, Giorgio Guazzotti, Icilio Ripamonti, Luigi Squarzina, Sergio Surchi e Bruno Schacherl del comitato di redazione della rivista «Arena», diretta da Lucignani, e pubblicata a cura del Centro del Teatro e dello Spettacolo Popolare con gli Editori Riuniti di Roma. Nello stesso anno con Schacherl e Marcello Sartarelli fonda e dirige «Teatro d'oggi»: due riviste innovative, interessate al coinvolgimento del pubblico popolare nel teatro e alla rifondazione di una solida cultura dello spettacolo, ma che escono solo fino a metà anni '50. Collabora intanto anche con la «Rivista del cinema italiano», e pubblica *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico* (Pisa, Nistri-Lischi), dove il teatro è raccontato in base alla sua capacità di intervento nella Storia, rivalutando generi considerati minori e l'importanza degli attori; assenti invece alcune personalità note della scena italiana, come Strehler e Grassi. Un volume di battaglia, affine allo spirito de «Il Politecnico», e che immagina una scena da reinventare seguendo le indicazioni di Brecht e di Artaud, vitale per la società e per l'individuo; troverà poco ascolto. Si raffreddano in questo periodo i rapporti con d'Amico. A metà agosto mette in scena a Urbino *Gonnella Buffone* e *Giulietta e Romeo*, tratti da novelle del Bandello, la prima adattata da Gadda.

1954 – Con Squarzina, Paolo e Luigi Chiarini e Alessandro d'Amico partecipa alla creazione della collana Biblioteca di Spettacolo, la prima dedicata nel dopoguerra agli studi teatrali. Vi pubblica *Antologia del Grande Attore* (Bari, Laterza), un volume di scritti di diversi autori (suoi saggi e critiche, ma anche numerosi testi di altri studiosi, e soprattutto, quando ce ne sono, testimonianze dirette di attori sulla loro vita e arte), selezionati e presentati come documenti a sostegno dell'importanza e del valore della tradizione e cultura attorica, considerata il vero

centro creativo del teatro. Collabora con Vittorio De Seta per il documentario etnografico *Pasqua in Sicilia*. In estate mette in scena a Ferrara l'*Aminta* di Tasso e il *Tasso* di Goethe.

1955 – Inizia una collaborazione decennale con «Letteratura». Il 25 luglio mette in scena a Bologna *Europa incontro all'alba*, spettacolo di testimonianza sulla resistenza al nazifascismo, su una composizione di testi costruita con Giovanni Pirelli. A luglio cura l'*Anfitrione* di Plauto a Ferrara, parte di un'attività registica che si fa sempre più saltuaria, mentre si intensificano le pubblicazioni.

1956 – Inizia a collaborare con «Il Punto» e col mensile «Chiarezza», e pubblica l'antologia *Il teatro espressionista tedesco* (contenente la prima traduzione italiana di *Tamburi nella notte* di Brecht) e *Il teatro italiano del dopoguerra* (entrambi stampati a Bologna per Guanda). Vince il premio “Silvio d'Amico” (intitolato al suo ex maestro, morto nel 1955) per la critica teatrale.

1957 – Pubblica *Il Cinema nella storia* (Firenze, Sansoni). Inizia a scrivere per «Il Ponte» di Piero Calamandrei, con cui collaborerà fino al 1964. Il 13 e 14 agosto mette in scena *Beatrice Cenci* di Moravia a Senigallia, che riprende l'anno seguente a Roma al Teatro Eliseo. Esce il primo di sei volumi in cui raccoglie un'imponente mole di documenti sulla Commedia dell'Arte (*La commedia dell'Arte. Storia e testo*, Firenze, Sansoni, 1957-1961).

1958 – A Senigallia dà *La donna al balcone* di Von Hofmannsthal e la prima di *Nembo* (1935) di Bontempelli. Cura la sala dedicata al teatro nel padiglione italiano dell'Esposizione Universale di Bruxelles. Pubblica *Copioni da quattro soldi* (Firenze, Landi, 1958), in preparazione dal 1950: un'antologia di testi e documenti sullo spettacolo popolare – che spazia dalle feste tradizionali al music-hall, da circo marionette e luna-park a Petrolini e Viviani, fino al Mike Buongiorno di *Lascia o raddoppia*. Collabora alla realizzazione di documentari etnografici sulla Sicilia e la Sardegna con Carpitella, Mazzetti e Sansone.

1959 – Pubblica *Il teatro drammatico di tutto il mondo dalle origini ai nostri giorni* (Roma, Ed. Moderne) e *Teatro contemporaneo italiano 1945-1959* (Milano, Schwarz). A giugno mette in scena a Bruxelles, in francese, *Arlecchino servitore di due padroni*. In agosto dirige a San Gimignano *Isabella Comica Gelosa*, che Dessì e Frassinetti hanno tratto da un suo racconto, poi pubblicato nel '60.

1960 – Prepara a Firenze *La terra è rotonda* di Salacrou, ma deve rinunciare per un infortunio: a concludere la regia è il suo assistente Roberto Guicciardini. Scrive il *Montanino Toscano*, inscenato da Guicciardini nel 1960 a San Gimignano, e cura due “bruscelli” – rappresentazioni tradizionali di canto e danze – a Montepulciano, nell'agosto del 1960 e del 1961. Pubblica *Regia e registi del teatro moderno* (Bologna, Cappelli, 1961). Dal '60 (fino al '67) dirige gli «Annali di storia del teatro e dello spettacolo».

Pandolfi, che era stato considerato dal 1943 e nel primo dopoguerra uno dei registi di punta del teatro italiano, si rivolse nel tempo, anche

per la difficoltà a esercitare il suo mestiere, sempre più alla pubblicitaria e allo studio. Qui la sua attività fu pionieristica, come lo era stato il suo modo di fare teatro, le cui filiazioni si sarebbero viste soprattutto dagli anni Settanta. Le sue pratiche registiche – che intendevano il testo come uno dei molti elementi dello spettacolo –, pur se divenute minoritarie nella fase di assestamento del nuovo sistema teatrale del dopoguerra, arrivarono sul lungo termine a influenzare dall'interno anche la scrittura teatrale di Vittorio Gassman. Importante la sua opera in ambito universitario: fu tra i primi a ottenere in Italia la libera docenza in Storia del teatro e dello spettacolo, che insegnò a Genova dal 1962. Tra le esperienze da ricordare, oltre alla direzione, sempre nel 1962, del film *Gli Ultimi* (su soggetto di padre David Maria Turoldo, crudo racconto delle condizioni di vita dei contadini friulani negli anni Trenta, lodato da Pasolini), almeno il suo essere poi tra i principali promotori del Teatro Stabile di Roma, di cui fu direttore artistico dal 1964 al 1969. Volle proporre allora un modello alternativo a quello di Strehler e Grassi, mettendosi da parte come regista e lavorando per dare spazio alla nuova drammaturgia italiana e a spettacoli di avanguardia (tra cui le prime regie di Luca Ronconi). Ottenne approvazione di pubblico e bilancio in attivo, ma le ingerenze politiche furono tali e così castranti che immaginò di trarre dall'esperienza un film di stile kafkiano, di cui scrisse il soggetto: *La nomina*.

Nel 1970 sposò Paola Fajola, da cui ebbe un figlio, Libero. Gli ultimi anni furono segnati da una grave malattia, legata alle conseguenze della caduta e delle percosse del 1943. Morì a Roma il 19 marzo 1974.

NOTA BIBLIOGRAFICA: Documenti su Vito Pandolfi sono stati reperiti al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (MBA), nella Biblioteca Comunale "Bruno Ciari" di Certaldo (Firenze), presso il Centro Studi Casa Macchia dell'Accademia Nazionale di Arte Drammatica "Silvio d'Amico" di Roma e presso il Bertolt-Brecht-Archiv dell'Akademie der Künste di Berlino. Fonti dirette sono state le testimonianze di Maria Elisa Buccella, Eugenio Buonaccorsi e Libero Pandolfi. Per una bibliografia completa si rimanda alla *Traiettorie* dedicata da chi scrive a Vito Pandolfi sul sito LTit, *Letteratura tradotta in Italia*, <https://www.ltit.it/scheda/persona/pandolfi-vito__5513> (29/04/2024). Ai titoli lì elencati – di cui si ripetono almeno gli studi che hanno aperto la strada: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984; Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova

Alfa Editoriale, 1990, pp. 31-76 (ma fondamentale è l'intero volume); *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990; Dario Evola, *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi*, Roma, Bulzoni, 1991; e i più recenti: Roberto Cuppone, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'arte. Dall'Arlecchino furioso all'Isabella pietosa*, Roma, Aracne, 2015 e Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018 – vanno aggiunti: Sabrina Baracetti, *Vito Pandolfi fra cinema e teatro*, nel *Booklet* allegato a *Gli ultimi* di David Maria Turoldo, regia di Vito Pandolfi, Edizione integrale 1963/2013, a cura di Luca Giuliani, pp. 31-35; Bertolt Brecht, *»Unsere Hoffnung heute ist die Krise«. Interviews 1926-1956*, a cura di Noah Willumsen, Berlino, Suhrkamp, 2023; Eugenio Buonaccorsi, *Le discipline dello spettacolo*, in *Tra i palazzi di via Balbi. Storia della facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Genova*, a cura di Giovanni Assereto, Genova, Società ligure storia patria, 2003, pp. 147-154; Raffaella Di Tizio, *Vito Pandolfi. Brecht e gli espressionisti nel teatro italiano del dopoguerra*, «Tradurre», n. 18, primavera 2020, <<https://rivistatradurre.it/vito-pandolfi-forte-dei-marmi-24-dicembre-1917-roma-19-marzo-1974/>> (29/07/2024); Raffaella Di Tizio, *O Cesare o nessuno. Vittorio Gassman come autore teatrale: una pratica compositiva fra tradizione e innovazione* in *Creating for the Stage and Other Spaces: Questioning Practices and Theories*, a cura di Gerardo Guccini, Claudio Longhi, Daniele Vianello, Bologna, Alma DL, 2021, pp. 523-539; Raffaella Di Tizio, *Una comicità che rovescia: la proposta teatrale dell'Opera dello straccione (o da quattro soldi)*, «Ariel», n. 10, luglio/dicembre 2023, pp. 97-128; Ottavio Spadaro, *Pandolfi, Vito*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1960, pp. 1558-59; Mario Verdone, *Per un capitolo sulla storia dei Teatrigruf e dei Cinegruf*, in *Drammaturgia e arte totale. L'avanguardia internazionale. Autori. Teorie. Opere*, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli (Cz), Rubbettino, 2005, pp. 59-69; *Repertorio bibliografico della letteratura tedesca in Italia (1900-1965)*, vol. I, a cura dell'Istituto Italiano di Studi Germanici in Roma, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 1966.

Alessandra Vannucci

LA MISSIONE
VICENDE BRASILIANE
DELLA “GENERAZIONE DEI REGISTI”

È noto, ma in buona parte dimenticato dalla storiografia teatrale italiana¹, che se ne andò in Brasile, nell'immediato dopoguerra, parte della generazione che inaugurò la scena di regia in Italia. Fu più che un'avventura o una serie di avventure – fu una migrazione, considerando che laggiù vissero parte della vita adulta e furono protagonisti di una stagione di grande rinnovamento (da quel momento nota come *renovação*) del teatro brasiliano; fecero anche cinema, opera, televisione, giornalismo; erano potenti e famosi. Rientrarono, neanche tutti, quindici anni dopo. La complessità di quella vicenda, nella diversità delle vocazioni e degli stili, rimase inscritta nei film, negli spettacoli, nella produzione letteraria inedita e nella corrispondenza privata ma fu assorbita come episodio minore nella vasta produzione storiografica sulla generazione. Questo saggio, attingendo a quel repertorio e a un esteso archivio di fonti inedite, prova a tracciare una mappa di quella che fu una vera e propria diaspora della regia italiana in America Latina.

L'educazione teatrale

Quei giovani s'erano formati a Roma tra il 1941 ed il 1945. Adolfo Celi e Luciano Salce s'erano conosciuti all'Accademia d'Arte Drammatica di cui, con Luigi Squarzina, Luciano Lucignani e Vito Pandolfi, furono tra le prime leve di diplomati in Regia; Celi però era stato am-

¹ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del Teatro Italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008, p. 219. Meldolesi incoraggiò le mie ricerche e fu correlatore della tesi dottorale (2004) da cui poi trassi il libro *A missão italiana. Histórias de uma geração de diretores italianos no Brasil*, São Paulo, Perspectiva, 2014.

messo nel 1941 al corso di Recitazione, insieme a Vittorio Gassman. Erano tutti nati intorno al 1922. Costituirono, fra l'altro, un gruppo parascolastico esclusivo (gli Undici) i cui incontri serali (i Colloqui) costituirono una «scuola nella scuola» che risultò poi determinante nelle rispettive carriere². Sfidandosi in imitazioni e scenette comiche, gli aspiranti registi de-costruivano il repertorio attoriale (definito «materiale plastico»)³ cercando di aggiornarlo alle teorie estetiche e modalità sperimentali della Regia (definita «sguardo esterno»)⁴. I concreti risultati spettacolari che avrebbero potuto esibire solo in un tempo futuro, utopicamente liberato dalla penuria dei razionamenti e dal caos della guerra, costituirono la meta di una missione generazionale da compiere ciascuno per la propria strada, una volta gettati nell'universale agone del Teatro. Entro i quarant'anni, promisero, avrebbero dovuto «riunirsi e fare il punto»⁵. Ruggero Jacobbi frequentava la Facoltà di Lettere e il Centro Sperimentale di Cinematografia ma si formò soprattutto a bottega, con Anton Giulio Bragaglia, al Teatro delle Arti; dagli Undici era considerato un “esterno” e un letterato, ammesso malvolentieri ai Colloqui⁶. Era in platea, al Teatro Argentina, con l'allievo regista Alberto D'Aversa, l'11 febbraio del 1943 quando la saga della generazione culminò con l'irriverente *Opera dello straccione*, spettacolo di diploma dell'amico Pandolfi tratto da *The Beggar's Opera* di John Gay⁷. Del gruppo dell'Accademia mancava solo Celi che giorni prima, chiamato alle armi, era partito lasciando una lettera d'addio in camerino. Nei mesi successivi, Jacobbi si unì alla Resistenza. Nel 1944 fu fermato sul bus mentre distribuiva volantini: finì in carcere a Regina Coeli, come Pandolfi, allora al suo secondo arresto⁸; Salce fu deportato

² Modalità ed esiti dei Colloqui furono narrati anni dopo da Vittorio Gassman e Luciano Salce in un diario dal titolo *L'educazione teatrale*, Roma, Gremese, 2004.

³ Adolfo Celi, *L'attore come materiale plastico*, «Roma fascista», XXI, 20 maggio 1943; l'espressione viene ripetuta in Vittorio Gassman, Luciano Salce, *L'educazione teatrale*, cit., pp. 36-43.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ivi*, p. 166.

⁶ *Ivi*, p. 32 e p. 39.

⁷ Cfr. Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018.

⁸ Cfr. le schede su Jacobbi e Pandolfi in questo dossier.

in Germania; D'Aversa, che non aveva risposto alla chiamata alle armi, rimase chiuso a casa della fidanzata fino alla liberazione.

Con chissà quali emozioni, quante strette di mano si ritrovarono a Roma, a Milano, dovunque fosse possibile sbarcare il lunario come assistenti dei pochi registi (Luchino Visconti, Orazio Costa, Guido Salvini) che il mercato, indeciso, assorbiva. Nel frattempo, Salce e Celi tornarono all'Accademia; il primo, concluso il corso di Regia, s'iscrisse a quello di Recitazione. Celi si diplomò nel 1945 con l'allestimento de *I giorni della vita* di Saroyan in una perfetta traduzione di Gerardo Guerrieri; aveva trovato un suo stile e si mise a cercare opportunità per una collocazione professionale. Jacobbi, a Milano dall'estate del 1945, s'era avvicinato a Paolo Grassi; crearono il circolo Diogene, nelle cui riunioni domenicali si leggevano drammi e commedie inedite, selezionate da apposita commissione. La commissione (Grassi e Jacobbi con Giorgio Strehler e Mario Landi) era nota in città come il gruppo dei Quattro; gestivano anche la Scuola d'Arte Drammatica del Fondo Matteotti. Il circolo ci teneva a essere «apolitico, intendendo per politico il fazioso»⁹. In quelle discussioni domenicali prese forma l'idea dell'offerta teatrale come servizio pubblico per la cittadinanza, allo stesso modo di scuole e ospedali; Jacobbi per conto suo perseguiva anche un'idea più militante di teatro “per i lavoratori”. Nell'inverno del 1946, per conto di Iniziativa Socialista, allestì *Alle stelle* di Andreev a Palazzo Litta, con ingresso gratuito e nell'estate presentò *La voce nella tempesta*, una riduzione di *Cime Tempestose* di Emily Brontë, con Diana Torrieri al Castello Sforzesco per migliaia di persone. Il plauso di amici e colleghi fu tiepido¹⁰ mentre d'Amico lo lodò: il teatro – scrisse – elemento essenziale della vita civile era ovunque allo sfacelo, tranne che a Milano, dove grazie a qualche giovane accadevano tali imprese «esemplari»¹¹.

Quell'anno Grassi, ridotti gli impegni da regista, si concentrò su

⁹ Programma del circolo Diogene (settembre 1945) in Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, 2023, p. 23.

¹⁰ Grassi definì il primo «un'iniziativa generosa» («Avanti!», 20 febbraio 1946) e Pandolfi espresse dubbi sul populismo del secondo («L'Unità», 2 agosto 1946), cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 218-219 e nota 100.

¹¹ Silvio d'Amico, *Teatro in sfacelo*, «Il Tempo», Roma, 1 febbraio 1946.

quelli da organizzatore; nelle interlocuzioni con artisti e potenziali finanziatori, teneva per sé l'ultima parola sui titoli da mettere in scena, così da assecondare le proprie preferenze e opportunità da editore (curava la collana teatrale dell'editrice Rosa e Ballo). S'impegnò a costituire una compagnia primaria con Gassman e Paola Borboni da portare in giro per otto mesi l'anno, con la promessa di provvedere così al rinnovamento del repertorio italiano; intendeva impiegare un manipolo di registi (Costa, Strehler, Jacobbi, Landi) e sé stesso come Direttore. Gassman insisteva perché convocasse i registi dell'Accademia (Celi, Salce, Squarzina) cui Grassi avrebbe piuttosto affidato «ruoli tecnici»¹² poiché gli pareva che quei «giovanotti amici suoi»¹³ per quanto diplomati, fossero privi di esperienze professionali. L'alleanza tra l'avanguardia romana e quella milanese non si fece; questo fallimento, col senno di poi, da una parte plasmò la futura struttura del Piccolo Teatro con un solo regista stabile; dall'altra, stimolò le vicende diasporiche del gruppo dell'Accademia.

Jacobbi comprese che il vento soffiava a favore del gruppo milanese, cui nel frattempo s'era unito lo scenografo Gianni Ratto; ma preferì staccarsene. Il suo ultimo impegno a Milano fu da drammaturgo, con Strehler alla regia, Ratto alle scene e Grassi alla produzione per la compagnia di Evi Maltagliati, primadonna affermata ma disposta a sperimenti. Poi accettò di condurre la prima compagnia italiana a esibirsi in Sudamerica nel dopoguerra, con Diana Torrieri come primadonna – si erano conosciuti al Teatro delle Arti, e anche lei aveva fatto la Resistenza. Presero il transatlantico a Genova, nel dicembre del 1946; imbarcarono, nei bauli, scene e costumi realizzati da Ratto, per un vasto repertorio da rappresentare in italiano; con loro viaggiava D'Aversa, fresco di diploma in Accademia. Erano attesi per Natale al Teatro Municipal di Rio de Janeiro.

Intanto, a metà di quell'anno, Celi era riuscito a convincere De Sica, che l'aveva scritturato come attore, a rimontare *I giorni della vita* nel circuito professionale. Aveva debuttato a Milano al Teatro Olimpia con un ritmo «concitato e sfavillante» secondo Renato Simo-

¹² Lettera a Luigi Squarzina, 26 febbraio 1946 in Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma*, cit., p. 36.

¹³ Suoi, di Gassman. Lettera a Ernes Zacconi, 8 marzo 1946, *ibidem*.

ni¹⁴; Jacobbi l'aveva piazzato al primo posto nella classifica dei migliori spettacoli della stagione che stilava per «Film d'oggi». Subito dopo, la compagnia s'era sciolta e Celi era ricaduto nel giro delle assistenze alla regia: appare in quel ruolo, accanto a Salce e Squarzina, sul programma di *Casa cuorinfranto* di Shaw, allestito da Salvini per la Maltagliati. Era rientrato a Roma, dove Gassman, con Sarah Ferrati, Ermete Zacconi e Salvo Randone, cercava di montare una compagnia primaria al Teatro Quirino. Aveva perso Grassi come organizzatore ma aveva ben quattro registi su cui contare, due giovani (Celi e Alessandro Brissoni) e due consolidati (Costa e Giannini). Nell'attesa che venisse il suo turno, Celi si prestò a recitare in ruoli minori; accettò una parte a Cinecittà (*Un americano in vacanza*, di Luigi Zampa). C'erano diverse promesse nell'aria. D'Amico si sforzava di rimontare la compagnia stabile dell'Accademia¹⁵ al Teatro Argentina, con un repertorio aggiornato ed eclettico (O'Neill, Flaiano, Moravia, Brancati, Kaiser) che avrebbe permesso di impiegare stabilmente Gassman e il trio di registi (Celi, Salce, Squarzina). Però i potenziali impresari ponevano condizioni da compagnia di giro (dieci giorni di prove per titolo e la previsione di spostarsi a Milano, forse in Sudamerica) e la cosa non andò in porto. Nel 1947 la Maltagliati, in veste di capocomicca, per avere Gassman si disse disposta a scritturare gli amici registi a patto che gli proponessero un repertorio d'avanguardia: fu così che Squarzina ottenne *Tutti miei figli* di Arthur Miller per il suo debutto professionale, al Teatro Quirino, a fine anno. Poi però la Maltagliati, per la regia de *L'aquila a due teste* di Cocteau, preferì richiamare Salvini; Salce si adattò a fargli da assistente e allestì nel 1948 *Antony* di Dumas padre. Celi tornò a Cinecittà: l'aveva preso Aldo Fabrizi per un film che si girava sul piroscampo in viaggio per l'Argentina (*Emigrantes*, 1949). La Maltagliati fece una lunga tournée in Europa e nel 1948 finì pure lei in Sudamerica, dove era nota al pubblico grazie a un precedente film sull'emigrazione, *Fiamme sul mare* (1948).

Fu così che il Brasile apparve nella geografia della generazione: come un destino, più che una semplice destinazione. L'America decli-

¹⁴ «Corriere della Sera», 7 aprile 1946.

¹⁵ La compagnia era stata attiva nel 1939-41, diretta dallo stesso d'Amico e poi da Corrado Pavolini. Si veda Chiara Pasanisi, *L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1935-1941)*, Milano, Mimesis, 2021, pp. 65-82.

nava il miraggio di successo di sei generazioni di compagnie italiane che dal 1870 avevano traversato l'oceano ogni anno, durante la pausa estiva dei teatri, sperando in condizioni climatiche e sanitarie meno avverse sotto l'Equatore e nell'accoglienza leggendaria del pubblico sudamericano, ove contava la predilezione espressa dagli immigrati italiani, organizzati in vere e proprie tifoserie patriottiche. Primedonne e mattatori come la Ristori, Salvini e Rossi avevano fatto seguire, a quei viaggi avventurosi e passibili d'ogni tipo di disastro, la pubblicazione di album e memorie autobiografiche in cui esaltavano gli applausi, i doni, le sale strapiene e i cortei di ammiratori piuttosto che le difficoltà e le noie dovute alla condizione dell'arte in viaggio. Tali testimonianze, circolando nei teatri, sulle riviste e nei circoli filodrammatici, avevano finito per costituire una tradizione influente sul mercato teatrale italiano: quella del teatro italiano fuori d'Italia¹⁶.

Negli anni Venti, il regime aveva promosso la ripresa ordinata di tale tradizione, come mezzo di propaganda, finanziando le "missioni" di intellettuali "illustri", come Filippo Tomaso Marinetti, Pirandello (nel triennio in cui fu capocomico del Teatro d'Arte) e Anton Giulio Bragaglia. Ratto faceva risalire la sua vocazione al padiglione montato da Bragaglia al Teatro Carlo Felice di Genova nel 1930, al rientro dall'America Latina dove l'aveva esibito come Esposizione Universale di Scenografia; mentre Jacobbi nel 1946 a Rio de Janeiro ritrovò il maestro nella memoria dei macchinisti del Teatro Municipal che armavano i fondali con un nodo *bragaglia* di cui sapevano per certo ch'era italiano¹⁷. Jacobbi, a ogni modo, non rientrò con la compagnia della Torrieri. A Rio de Janeiro s'era inserito al «Diario da Noite» come critico di cinema e nel 1947 accolse d'Amico, che faceva un ciclo di conferenze su invito dell'Associazione di Critici Teatrali mentre sondava le produzioni locali per ulteriori inviti, da estendere ai suoi allievi¹⁸.

¹⁶ Vedi, di chi scrive, *Mattatori e primedonne che infiammarono il Brasile*, «Letterature d'America», n. 97, 2003, pp. 71-126; e *Il signor Pirandello ha preso il treno alla Central do Brasil*, «Pirandelliana», n. 11, 2017, pp. 107-120.

¹⁷ Ruggero Jacobbi, *Teatro da ieri a domani*, Firenze, La Nuova Italia, 1972, p. 98. Nel 1938, Bragaglia fece un secondo viaggio in Brasile, dopo il quale uscì *Sottopalco* (Roma, Barulli, 1937) in portoghese, con titolo *Fora de cena* (Rio de Janeiro, Vecchi, 1941). Contribuì per anni alla rivista «Anhembí» di San Paolo.

¹⁸ L'idea del tirocinio all'estero faceva parte del modello pedagogico dell'Accademia. Cfr. Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia»,

Oltre al caso, alle vicende personali e al mito dell'America, di quelle partenze furono dunque complici i maestri.

Milano nel frattempo aveva assistito alla stagione inaugurale del Piccolo Teatro; ed era stata una rivoluzione anche perché Ratto “architettava” l'ambiente in modo che fosse interamente praticabile (aveva studiato architettura, prima di dedicarsi alla scenografia); il suo stile, valorizzato dall'uso che ne faceva Strehler, divenne «inconfondibile»¹⁹. C'era un clima collaborativo in Via Rovello; nel cartellone 1947/48 constano sei nomi alla Regia (Salvini, Costa, Gerardo Guerrieri, Enzo Ferrieri, Mario Landi) oltre al regista stabile (Strehler)²⁰; fa specie l'assenza di Jacobbi. Perché era partito proprio in quel momento? Perché non tornò?

La missione

A metà degli anni Quaranta, una rete densa di relazioni, saperi, suoni e sapori alimentava l'immaginario italo-brasiliano a base di “panetteria, combutta e palcoscenico”²¹ soprattutto a San Paolo, dove la concentrazione dei lavoratori oriundi era maggiore che in altre località²². Nello sforzo di transitare da classe operaia a classe imprenditrice, la comunità immigrata stimolava l'espansione industriale della metropoli a sviluppo verticale – tanto che il primo grattacielo, Edificio Mar-

Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383 e Chiara Pasanisi, *L'Accademia Nazionale...*, cit., pp. 43-64.

¹⁹ Scrisse Paolo Grassi, *Piccolo Teatro (1947-1958)*, Milano, Moneta, 1958, p. 26. Le sue scene secondo Jacobbi (quindi già l'anno prima) facevano «regia, cioè corpo con l'interpretazione, senza compiacimenti ma con gusto sovrano» (recensione de *Il lutto si addice ad Elettra*, di O'Neill, all'Odeon di Milano, «Film d'oggi», 29 dicembre 1945) e Ratto ne spiegava la concezione spaziale in saggi ed interviste come *Anche l'ambiente è personaggio*, «Sipario», n. 15, luglio 1947, pp. 10-11.

²⁰ Cfr. in questo stesso dossier, il saggio di Stefano Locatelli, *Strehler: traumi e equilibri*.

²¹ *Padaria, confraria e palco*: per *confraria* s'intende la tendenza alla consorzeria.

²² L'emigrazione italiana in Brasile, sussidiata fino al 1902, fu un fenomeno di massa. Dopo la fine dei sussidi gli oriundi si concentrarono nelle grandi città. Al censo del 1940 quasi tre milioni di persone dichiararono d'essere italiani per parte di madre o di padre; nel caso di San Paolo, più della metà degli abitanti. Cfr. Angelo Trento, *Là dove è la raccolta del caffè. L'emigrazione italiana in Brasile (1875-1940)*, Padova, Antenore, 1984.

tinelli, fu eretto nel 1924 da un costruttore italiano con quel cognome. Sui muri e nelle pagine dei giornali, l'arte non s'annunciava più come una «distrazione per ricchi»²³ ma come una merce destinata all'intrattenimento di massa, per intanto potenziale. Smessi i panni da mecenate, la classe possidente prese a considerare la cosa in termini d'investimento e si sforzò di dotare la produzione dell'equipaggiamento necessario a renderla auto-sostenibile. Un'impressionante sequenza di inaugurazioni riconfigurò la programmazione culturale, modesta e occasionale fino a quel momento, della città: furono fondati musei, case editrici e cinematografiche, canali televisivi, scuole di teatro, di cinema e di fotografia; le sale teatrali, da due che erano, divennero ottantotto in sette anni. Nell'ottobre del 1947, euforico per la bella riuscita di una serata nella sua lussuosa magione, l'ingegnere napoletano Franco Zampari, sfidato dall'amico d'infanzia Cicillo Matarazzo, giurò davanti agli amici benestanti che in due anni avrebbe inaugurato un teatro di "livello internazionale" e una casa di produzione in grado di competere con le *majors* americane. Così, come importava macchinari e ingegneri per i suoi stabilimenti, Zampari prese a importare telecamere e registi.

Su consiglio dello scenografo Aldo Calvo (già alla Scala e giunto a San Paolo l'anno prima, come scenografo dello spettacolo *Carosello napoletano* di Ettore Giannini) al quale aveva affidato il compito di costruire la nuova sala teatrale in un edificio di proprietà di Matarazzo, Zampari convocò Celi da Buenos Aires, dove il giovane s'era fermato dopo il rientro del cast di *Emigrantes*. Faceva il regista in piccole produzioni d'avanguardia; ma andò a vedere la Maltagliati quando questa passò da Buenos Aires in tournée e lei poi, chiacchierando con Calvo a San Paolo, glielo segnalò. Fu così che, nel gennaio del 1948, Celi ricevette un telegramma da Zampari, con allegato biglietto aereo per San Paolo. Allo sbarco, trovò ad attenderlo l'attore Carlos Vergueiro il quale, essendo oriundo, masticava un po' d'italiano e lo portò direttamente in teatro.

Era stato inaugurato tre mesi prima con l'insegna luminosa: Teatro Brasileiro de Comédia (TBC). Una sala con 365 poltrone rosse dava su un palco piccolo e basso, ma dotato di botola, binari, piatti giratori e graticcia; una scala scendeva in seminterrato dove erano situati ca-

²³ Claude Lévi-Strauss, *Tristi tropici*, Milano, Il Saggiatore, 1960, p. 96.

merini, guardaroba, sala prove, laboratorio di scenografia, sartoria e depositi; mentre ai piani superiori erano stati sistemati gli uffici. Sulla porta di uno di essi campeggiava la parola DIRETOR: era il suo, intuì Celi. Lo attendevano sul palco, dove quella sera avrebbe debuttato *Ingenuidade* (*The voice of the turtle* di Van Druten) due donne: Cacilda Becker, protagonista e Madalena Nicol, regista che mise subito Celi al lavoro per accomodare le luci. Così notò che non c'erano fari né gelatine e che la colonna portante dell'edificio attraversava il palcoscenico. La Becker, magra e perfezionista, era l'unica attrice stipendiata dell'organico, che per il resto era formato da amatori. Zampari l'aveva convocata da Rio de Janeiro in fretta e furia, la notte dell'inaugurazione, per sostituire Nydia Licia, giovane di buona famiglia italiana cui era stato proibito recitare, visto che nella commedia *A mulher do proximo* di Abílio Pereira de Almeida avrebbe dovuto baciare l'autore (anche protagonista) che nella vita reale era un avvocato, amico di Zampari e sposato – la cui moglie fra l'altro faceva da suggeritrice in quinta. La nottata finì al bar a cantare, anche per Celi, che non sapeva una parola di portoghese.

Il suo arrivo rivoluzionò il repertorio. Decise di debuttare in sicurezza con *Times of Your Life* di Saroyan (ovvero *I giorni della vita*); poi, precisò nel programma, avrebbe allestito *Our Town* di Thornton Wilder; *Così è, se vi pare* di Pirandello; *Huis clos* di Jean-Paul Sartre; *Beggar's Opera* di John Gay; *Of Mice and Men* di John Steinbeck. Un repertorio di titoli del tutto nuovi per il Brasile, che spazzò via le ipotesi anteriori di cui rimasero solo tre nomi di autori locali, amici di Zampari. Si diede il via a una frenetica attività di traduzione e promozione; Celi da Direttore Artistico dettava contenuti, ritmi e modi ma acconsentiva alle raccomandazioni di Zampari. In breve, fu chiaro a entrambi che una struttura come quella sarebbe andata sprecata senza disporre di materia prima a tempo pieno; così, un mese dopo il suo arrivo, Celi spiegò che il nuovo corso, in vista di una programmazione più intensa, esigeva la presenza costante dell'organico alle prove, che si mandassero i testi a memoria e si mantenessero movimenti e intonazioni sera dopo sera, finché ci fosse pubblico. Il TBC sarebbe diventato una “fabbrica di spettacoli” – una definizione che piacque molto ai giornalisti presenti e a Zampari, che s'era tenuto il ruolo di Amministratore e fece subito predisporre un Regolamento da far firmare agli artisti insieme al contratto. Tale Regolamento proibiva di protestare

un ruolo assegnato e qualsiasi modifica a recitazione, costumi e trucco definiti dal regista, pena pagamento di multa e sospensione di stipendio; vietava inoltre agli artisti di concedere interviste non autorizzate dall'Amministrazione.

Di punto in bianco, Celi si trovò in grado di realizzare la "missione" promessa ai compagni dell'Accademia, in quel teatro, il primo in vita sua che gli era concesso di dirigere, definendo il repertorio e modellando a suo criterio il "materiale plastico" (attrici, attori e altre risorse) in ogni fase dell'allestimento. Disponeva di gran parte della drammaturgia moderna, mai mostrata in Brasile ma predilesse all'inizio quella realista, perché la scena realista, con l'orologio alla parete e i personaggi in pantofole, avrebbe secondo lui funzionato per quel pubblico di classe media in ascesa. In un manifesto poetico che occupò cinque colonne sui quotidiani, Celi spiegò che il TBC non avrebbe perso tempo con astrusi testi d'avanguardia né con commedie futili (*boulevards, vaudevilles e chanchadas*, ovvero farse un po' piccanti) ma avrebbe offerto «il teatro moderno». Tale teatro

si orienta al più puro realismo – una specie di realismo fisico che non deve esser confuso con l'espressionismo. Il vero realismo è del teatro, non della vita perché nella vita il realismo appare difettoso mentre sul palco i difetti sono corretti e la vita salta agli occhi, più reale che nella realtà. Ciò significa che il teatro corregge la vita e che la vera vita sta sul palco e non nella realtà²⁴.

Si mise a lavorare e far lavorare tutti. Il debutto di *Nick Bar (I giorni della vita)* ribadì le sue capacità tecniche e attrasse una platea distinta cui piaceva sentirsi sintonizzata con quelle delle capitali europee e di New York; un'atmosfera cosmopolita emanava dal teatro che per l'occasione si dotò di un cocktail-bar cui lo spettacolo diede nome. La seconda produzione, *Arsênico e Alfazema (Arsenic and old laces)* di Joseph Kesserling) debuttò in concomitanza al lancio nelle sale del film omonimo di Frank Capra; la terza, *Luz de Gás (Gaslight)* di Patrick Hamilton) seguì di poco la proiezione del film diretto nel 1944 da George Cukor, che aveva ottenuto sette indicazioni agli Oscar nel 1945. Il teatro prendeva così un'aria aggiornata, attuale, alla moda.

²⁴ Adolfo Celi, «Diário de São Paulo», 6 febbraio 1949.

Entro l'anno, Celi convinse Zampari a contrattare un secondo regista con qualche competenza cinematografica e finanziare la casa di produzione promessa. Zampari coinvolse una decina di amici, ipotecò la sua casa e nel giro di un anno costruì, su un terreno dei Matarazzo, la Cinematografica Vera Cruz, che i giornali definirono «Hollywood sudamericana»²⁵. Mandò un contratto da regista cine-teatrale e sceneggiatore a Jacobbi il quale vantava studi specialistici ed era stato fin dall'adolescenza critico di cinema, al momento per un quotidiano carioca; in breve fu pronta la sceneggiatura di *Caiçara*, un soggetto neorealista ambientato originariamente a Capri che Jacobbi adattò ai pescatori di Ilha Bela, detti appunto *caiçaras*.

Jacobbi a Rio de Janeiro nel 1947-48 aveva fondato due compagnie e fatto clamore come regista: con il Teatro Popular de Arte aveva allestito *Teresa Raquin* di Zola utilizzando lo stesso adattamento fatto per Strehler a Milano e *Estrada do Tabaco* (*Tobacco road* di Erskin e Caldwell); e poi con il Teatro dos Doze aveva montato un *Arlequim servidor de dois amos* di Goldoni ovvero lo stesso titolo che aveva chiuso trionfalmente, pochi mesi innanzi, la stagione inaugurale del Piccolo. Sembrava, secondo Meldolesi, «seguire le tracce di Strehler»²⁶ ma subito dopo, seguendo una sua strada, aveva accettato di far da *diretor* per il mattatore Procopio Ferreira al quale fece recitare *O grande fantasma*, ovvero *Questi fantasmi* di Eduardo. Jacobbi cercava la misura brasiliana per un teatro popolare, di successo e al tempo stesso di qualità poetica come «poema sceso in piazza»²⁷, disse in portoghese nel luglio di quell'anno, in una conferenza per la Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (SBAT) trasmessa dalla Radio Nacional; e spiegò che con ciò intendeva un'arte impura, capace di restare arte a contatto con la società e degna proprio in virtù del suo destino d'impurità. Accettò l'invito di Zampari e, ancor prima di trasferirsi a San Paolo, gli propose il soggetto per quello che sarebbe stato il secondo

²⁵ Per un approfondimento del percorso dei registi nel cinema e televisioni brasiliane, si veda, di chi scrive, *The Italian mission: Stories of a generation of Italian film and theatre directors in Brazil (1946-69)*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», vol. 10, 2022, pp. 187-202.

²⁶ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 219.

²⁷ Ruggero Jacobbi, *Lungo viaggio dentro al teatro*, dattiloscritto, 26 luglio 1948 (Gabinetto G.P. Viesseux, Firenze: Fondo Jacobbi).

film della Vera Cruz: *Escravo da noite*, un *biopic* sulla travagliata vita del cantante Noel Rosa, ambientato nella torbida notte carioca. Scrisse la sceneggiatura su misura per l'attore Sergio Cardoso, già osannato nel ruolo d'Arlecchino che l'avrebbe seguito a San Paolo giacché, per averlo, Zampari s'era addossato i debiti del Teatro dos Doze che, dopo un breve sogno di stabilità, era fallito.

Mentre Celi girava *Caiçara* a Ilha Bela, Jacobbi debuttò al TBC con due spettacoli: *Ele*, di Alfred Savoir – un «vaudeville ideologico», scrisse nel programma, con «maschere grottesche, carnali e cadaveriche, il volto della borghesia occidentale, aristocratici e ballerine, pugili e militari, milionari coi loro maggiordomi»²⁸ – e *Mentiroso* (*Il bugiardo* di Goldoni). Jacobbi presentò Goldoni come

testimone dell'affermazione e della crisi borghese [...]: osserviamo la linea che divide le birichinate di Arlecchino dalle menzogne di Lelio: il primo, innocente, ci fornisce alla fin fine l'immagine di un mondo cinico; l'ultimo, cinico, rivela l'esistenza di una crisi etica. L'evoluzione della coscienza si fa sentire: si ode, non lontano, il tuono rivoluzionario²⁹.

Grazie all'arguzia dell'attore protagonista, alla raffinatezza dei costumi e alla sensazione immersiva negli ambienti pittoreschi che giravano su sé stessi, realizzati da Aldo Calvo, lo spettacolo incantò la platea e riempì il teatro per settimane di fila. «Questi italiani non tirano a indovinare» commentò il più influente critico in città, lodando nei due giovani registi il dominio di «una tradizione d'arte che pare abbiano ricevuto alla nascita»³⁰. Influidiva l'esser nati in Italia, nel caso di Jacobbi a Venezia, come l'autore³¹. Celi però rifugiava dalle etichette e non intendeva fare un teatro italiano, quanto meno regionalista. Nello stesso mese in cui accoglieva Jacobbi al TBC, scrisse a Salce promettendo uno stipendio, un titolo a scelta come primo allestimen-

²⁸ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Ele*, TBC, San Paolo, ottobre 1949.

²⁹ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Mentiroso*, TBC, San Paolo, novembre 1949.

³⁰ Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 27 novembre 1949, in *Apresentação do Teatro Brasileiro Moderno*, São Paulo, Martins, 1956, pp. 341-345.

³¹ Alfredo Mesquita, *Depoimentos*, II, Rio de Janeiro, Serviço Nacional de Teatro, 1977, p. 29.

to³² a patto che il secondo fosse *Anjo de Pedra* (*Summer & Smoke* di Tennessee Williams) e un biglietto di ritorno «in piroscifo o in aereo come preferisci tu»:

La situazione è questa. La società [...] si sta trasformando in società cine-teatrale. Stiamo costruendo [...] una piccola Cinecittà. Lavoro, quindi, per terzi. Io passo ad essere direttore artistico delle due società. Abbiamo già scritturato Ruggero come sceneggiatore e regista, ma non volendo spendere i milioni per far venire altri registi stranieri, abbiamo bisogno di altra gente giovane e volenterosa. E tu saresti l'ideale [...] Io ho parlato a Zampari di te come regista e sceneggiatore e lui è pienamente d'accordo, non ho ingerenze in queste cose [...] Non pensare a nostalgia – io ho qui solo nostalgia di voi. [...] Pensa bene. [...] Non ti far influenzare dagli attori italiani che vanno e vengono qui – quelli degli spaghetti. È tutta un'altra cosa. Ed è il lavoro mio e di Calvo di cinque mesi. È il miglior teatro del Brasile e sarà domani la miglior industria cinematografica del Sud America³³.

Salce, in quel momento a Parigi col Trio dei Gobbi, nicchiava. Nella lettera successiva, del gennaio 1950, Celi gli chiese di mettere in valigia «molte commedie, gelatine, aghi e tulle per parrucche»³⁴. Non appena installato a San Paolo, Salce descrisse agli amici romani la struttura molto funzionale che aveva trovato e che lo obbligava a un «inaspettato rovesciamento di prospettiva»: non poteva più considerare l'Europa «unico possibile campo d'attività» e il Brasile «un posto buono per far soldi e poi correre a spenderli a Parigi». S'era scoperto invece «pioniere e colono» nel senso di percepire «tutto [...] come nuovo e disponibile, dal petrolio al repertorio teatrale»³⁵. Le notizie circolavano. Salce cominciò a ricevere lettere da amici e conoscenti: sfoghi sulla difficoltà di lavorare in Italia, richieste esplicite di lavoro. Gassman si lagnava con lui del fatto che Celi non si facesse vivo:

³² Scelse *A importância de ser prudente* (*The importance of being Earnest*, di O. Wilde), TBC, San Paolo, giugno 1950.

³³ Lettera di Adolfo Celi a Luciano Salce, 30 agosto 1949, in *Adolfo Celi e Gianni Amico. Cineastas italianos no Brasil*, Rio de Janeiro, Istituto Italiano di Cultura, 2007, pp. 14-20.

³⁴ *Ivi*, p. 15.

³⁵ Lettera di Luciano Salce a Vittorio Gassman e Luigi Squarzina, s.d., Archivio Emanuele Salce, Roma.

Ho tanta paura che fra i nostri due gruppi si stabilisca un vuoto geografico: che ognuno consideri se stesso la madrepatria e l'altro una provincia. [...] Vogliamo, sia pur con un po' d'ingenuità [...] stendere tra Roma e S. Paolo una grossa mappa di ideali e di scambi e a mo' di quadrumviri distribuirci i compiti parziali per rifondare il nostro impero³⁶?

Fra molti candidati alla partenza per San Paolo, fu scelto Flaminio Bollini che, dopo il diploma all'Accademia, era stato assistente di Strehler e di Visconti e aveva lavorato a Cinecittà. Giunse a San Paolo nel 1951 con un contratto da regista e sceneggiatore per il gruppo TBC/Vera Cruz; altri, musicisti e scenografi, sceneggiatori, costumiste, attrici e attori approdarono alla ventura e in cerca di occasioni³⁷. Misurate le reciproche ambizioni, ai rimasti parve che i "brasiliiani" stessero costruendo laggiù un avamposto della Regia. Nell'agosto di quell'anno, sbarcò Gassman con Diana Torrieri ed Elena Zareschi per una trionfale stagione al Teatro de Cultura Artistica, costruito l'anno prima dall'architetto italo-brasiliano Rino Levi. Il viaggio era stato sovvenzionato dal Ministero degli Esteri, su raccomandazione di d'Amico. Zampari propose al solo Gassman di tornare a San Paolo l'anno seguente; seguirono estenuanti negoziati: l'attore era atteso alla Vera Cruz per le riprese di un film, il TBC teneva ferma la distribuzione dei ruoli, i giornali di San Paolo annunciarono il suo imminente trasloco. Gassman però nel 1952 firmò un contratto per la Metro-Goldwyn-Mayer e partì per Hollywood.

Ad ogni modo, l'improvviso successo del "teatro degli italiani" a San Paolo, messo in moto dall'arrivo dei quattro registi, fu fenomeno di forte impatto sia sulla generazione d'origine, che sulla società locale. In una metropoli dove il business dello spettacolo si configurava già come industria, la macchina moderna si mise a marciare a pieno vapore, spinta da impresari disposti a investire e rivolta ad un pubblico che pareva inesauribile. La "missione" trovò terreno fertile e prese le forme dell'agognato aggiornamento – cioè di un radicamento e realizzazione delle istanze giovanili in quella civiltà teatrale altra e sconosciuta che

³⁶ Lettera di Vittorio Gassman a Luciano Salce, 6 agosto 1950, *ibidem*.

³⁷ Cito Bassano Vaccarini (1946), Fabio Carpi (1949), Dino Risi (1950), Tullio Costa (1950) e poi Gianni Ratto, che giunge a San Paolo nel 1954 invitato da Maria della Costa per dirigere la sua compagnia; lo segue Luciana Petruccelli. Nel 1957 arriverà Alberto D'Aversa, dopo una proficua permanenza in Argentina.

lì per lì, in una narrativa comoda che incamerò il plauso degli intellettuali locali, fu descritta come un palco vuoto, senza padri e senza padroni, a disposizione dei fondatori. Così come il Brasile era stato raffigurato, nell'immaginario degli emigranti contadini, come una terra vergine in attesa d'esser colonizzata, ora la sua tradizione teatrale, quale che fosse, avrebbe accolto la Regia, ovvero una riforma radicale dei modi dell'arte e del repertorio. La sensazione di poter essere, ad altre latitudini, «non solo continuatori di un sapere ma anche creatori di nuovi linguaggi»³⁸ scaturiva dalla certezza d'essersi lasciati alle spalle un sistema come quello italiano, nel quale era risultato chiaro che non ci sarebbe stato spazio per tutti e dal riconoscimento, a San Paolo, di straordinarie opportunità per la piena realizzazione delle proprie ambizioni.

Con baldanza da demolitore (a Roma aveva militato nelle “squadre di fischiatori” che, dai loggioni, castigavano gli eccessi dei mattatori) Celi faceva *tabula rasa* dei modi tipici del teatro brasiliano dove, secondo lui, l'istrionismo imperava. Negli anni Quaranta, il florido mercato dell'intrattenimento costituito dall'allora capitale, Rio de Janeiro, era dominato dalle *soubrettes* che si scosciavano nelle riviste e da una manciata di mattatori che recitavano anche al cinema. Quei beniamini del pubblico – come Procopio Ferreira, che aveva scritturato Jacobbi a Rio nel 1948 – riempivano le sale a ritmo continuo, nella modalità del *teatro por sessões* (una platea entra, mentre l'altra esce) e vero è che non provavano, ma improvvisavano, appoggiandosi al suggeritore, disponendo del testo a piacimento e riducendo l'eventuale *diretor* a compiti logistici. Quei modi, secondo Celi, distoglievano l'attenzione dal testo, rallentavano il ritmo dello spettacolo e, peggio, asservivano l'arte all'istrionismo dei cosiddetti primattori. Il solito nemico, con le dovute distinzioni, minacciava la “missione” dei registi. Perciò, il Regolamento del TBC assicurava non solo la professionalità dell'organico ma anche la totale rinuncia a quel titolo e quei modi; e i testi pubblicati sui programmi di sala e dai quotidiani adottavano spesso toni da crociata morale: il nuovo teatro prometteva la riqualificazione, o rinascita, dell'arte drammatica. Con zelo pedagogico e orgoglio da pioniere, Celi spiegava quelle ragioni rifacendosi esclusi-

³⁸ Ruggero Jacobbi, *Lungo viaggio dentro al teatro*, cit.

vamente ai propri spettacoli e a quelli che considerava i suoi maestri (Jouvet, Copeau, d'Amico³⁹).

Rientrato da Ilha Bela, s'era chiuso in casa con quattro attori per allestire lo spettacolo-manifesto *Entre Quatro Paredes* (*Huis-clos* di Jean-Paul Sartre). Vi travasò la poetica del "realismo fisico" in un laboratorio di manipolazione attoriale che tendeva a svuotare gli interpreti della loro personalità (*despersonalizar*) per far entrar (*encarnar*) i personaggi la cui "vera vita" andava costruita a partire dal corpo, per correzioni successive. La terminologia rimanda a Jouvet (*comédien désincarné*), il metodo piuttosto a Stanislavskij, di cui Celi possedeva una versione in spagnolo de *Il lavoro dell'attore su sé stesso*; ma ricordando anche le sperimentazioni degli Undici e l'insegnamento di Orazio Costa. Con quel metodo Celi preparò una generazione di interpreti per il teatro e per il cinema – tanto che, anni dopo, lui stesso paragonò il proprio sistema a quello di Strasberg⁴⁰. L'impatto fu, fin da subito, clamoroso. Il pubblico stentava a riconoscere gli attori, cui il regista non faceva alcuna concessione (la bellissima Nydia Licia, che due anni prima avrebbe rifiutato un ruolo di adultera, in *Entre quatro paredes* faceva l'infanticida Estelle). La partitura gestuale, sensuale e sanguigna, meritò la censura del Partito Comunista: «abiezione ufficializzata al TBC: una lesbica sadica salta addosso a quella che in altri tempi si sarebbe detta un'ingenua» stampò la rivista legata al partito, sotto alla foto promozionale dello spettacolo⁴¹. Il risultato fu: tutto esaurito per settimane. I commenti stupefatti dei recensori contribuirono a creare

³⁹ In una lettera del 25 luglio 1954 a Silvio d'Amico, Celi fa un resoconto: «Il TBC è un teatro stabile con la compagnia permanente, i tecnici fissi ed è considerato il miglior teatro del Sudamerica. Io ne sono il direttore generale ed uno dei quattro registi [...] abbiamo fatto un repertorio abbastanza buono e riacquisito un pubblico che da molti anni si era staccato dal teatro di prosa». Più avanti, dichiara d'aver tanto parlato dell'Accademia da esser conosciuto come "discepolo di d'Amico" mentre «erano ancora vivi gli echi delle sue conferenze e del suo soggiorno in Brasile» (Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, sezione Corrispondenza).

⁴⁰ «Mi pare però che noi arrivammo prima», disse, intervistato da Julio Lerner nel 1981 alla Tv Cultura, in Nancy Fernandes & Maria Tereza Vargas, *Uma atriz: Cacilda Becker*, São Paulo, Perspectiva, 1983, p. 125. Per un approfondimento sul metodo di Celi, si veda, di chi scrive, *Ma quale finzione: è la realtà, signori miei, la realtà. Fortuna di Pirandello in Brasile*, «Ariel», vol. 1/2, 2019, pp. 159-172.

⁴¹ «Fundamentos», in Luis A. Prado, *Cacilda Becker, Fúria Santa*, São Paulo, Geração Editorial, 2002, p. 317.

negli attori un culto della “trasmutazione nel ruolo” che esigeva l’abituazione di qualsiasi postura narcisista⁴².

Che la regia, come la intendeva Celi, non si limitasse all’orchestrazione della recitazione ma esigesse la primordiale creazione di una vita “più reale sul palco che nella realtà” risultò chiaro dal suo primo allestimento pirandelliano: *Seis personagem a procura de um autor* (TBC, 1951). La compagnia in prova era interpretata dall’organico del teatro, ventinove tra artisti e tecnici, ciascuno nelle proprie funzioni abituali mentre i ruoli della “commedia da fare” furono affidati ad attori invitati; mentre al pubblico si chiedeva, nel programma di sala, di far la parte del Pubblico; ciò sarebbe stato possibile grazie a due anni di «catechesi e apprendistato» in cui aveva imparato ad apprezzare il «buon teatro»⁴³. Il debutto fu una singolare auto-celebrazione di quel teatrino che, appena nato, si presentava come metonimia del Teatro. Il palco, coi ballatoi, le corde, i macchinisti al lavoro e i cartelli VIETATO FUMARE diventava il bordello di madama Pace e i Personaggi vi entravano dal montacarichi, come nella storica messinscena parigina di Georges Pitöeff. Nel finale, meticolosamente costruito per risultare caotico, dopo la morte accidentale (finta? vera?) del bambino, la battuta «ma che finzione? Realtà, signori, realtà» detta con strazio dal Padre (Sergio Cardoso) era interrotta dalla Figliastro con la sua “risata stridula” (che lasciava l’attrice Cacilda Becker, che era asmatica, senza fiato) mentre subito dopo si lanciava con un’altalena sulla platea. La regia scioglieva il metalinguaggio di Pirandello, abitualmente giudicato ermetico e oscuro dal pubblico brasiliano, in una recitazione performativa – che Celi chiamava “realismo fisico” – mai vista prima da quel pubblico. Nel 1953, Celi fece fare la suocera, Signora Frola, di *Assim è, se lhe parece* (*Così è, se vi pare*) a un’attrice debuttante di 27 anni (Cleyde Yaconis). Le suggerì d’ispirarsi al modo di camminare della nonna, mancata da poco: la fece uscire da sola con trucco, parrucca e costume da vecchia, attraversare la strada, scansare una macchina, coccolare un cane randagio, segnarsi davanti alla chiesa, etc. Per far sì che l’attore (Paulo Autran) nel ruolo

⁴² «Perché l’opera venga alla luce, in totale indipendenza spirituale, è necessario che l’interprete si annulli» scrisse Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 29 agosto 1950.

⁴³ Programma di sala di *Seis personagens a procura de um autor*, TBC, San Paolo, novembre 1951.

del genere, signor Ponza, desse realtà alla “convulsione” che lo prende (nell’Atto II, 7) quando sente il suono del pianoforte, convinto che a suonarlo sia la sposa morta, Celi lo faceva correre intorno all’edificio ogni sera, prima di entrare in scena. Lo spettacolo meritò tre dei sette premi attribuiti dal Governatore dello Stato di San Paolo: miglior regia, miglior attrice protagonista (Yaconis) e miglior attore non protagonista (Autran). I giornali scrissero che Celi era una fabbrica di attori.

Bollini esordì con *Ralé* (*Na Dnié* di Górkí) scritto per il Teatro d’Arte di Mosca (1902) e che era stato spettacolo inaugurale del Piccolo (*L’albergo dei poveri*, 1947, regia di Strehler, scene di Gianni Ratto). Dichiarò che si trattava di un omaggio al realismo socialista, primo frutto della sua ricerca di «un nuovo tono, un nuovo modo di recitare che possa esprimere l’aspetto sociale del lavoro»⁴⁴. Il suo metodo fu giudicato sulle prime bizzarro: chiedeva a piè sospinto *faça ver*, cioè “fammi vedere” cosicché quello fu il suo soprannome in Brasile (invece di Flem, come in Italia). Il debutto fece sensazione; non per il credo rivoluzionario che annunciava ma per il fatto che gli interpreti erano irriconoscibili, assorbiti nel «ritmo cronometrato» dei corpi in movimento «che segnano con precisione i momenti di espansione e ritrazione della trama»⁴⁵. Anche Salce era andato benissimo nei suoi primi allestimenti e nel 1950 gli era stata affidata la programmazione dei lunedì (*Teatro da Segunda-Feira*) quando il cast principale riposava – si trattava di un progetto pensato a Roma, come Teatro di Casa e mai compiuto. Sentiva nostalgia; lo aveva consolato, al suo arrivo, il fatto di trovare in scena lo stesso *Enfants d’Eduard* appena visto a Roma, come se «un miracolo fosse avvenuto qui e, scomparse le migliaia di chilometri percorse, un filo magico avesse unito i palchi da un continente all’altro»⁴⁶. Il miracolo americano esaudiva agli antipodi i sogni della generazione; ma la “missione” era anche spinta da quella nostalgia dei sogni che avevano animato gli anni della formazione. Cercavano di riprodurre «il clima dei primi tempi, in quel paese dove c’era ancora tutto da fare»⁴⁷.

⁴⁴ Flaminio Bollini, programma di sala di *Ralé*, TBC, San Paolo, settembre 1951.

⁴⁵ Décio de A. Prado, «O Estado de São Paulo», 8 agosto 1951.

⁴⁶ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, di M-G. Sauvaujon, regia Jacobbi e Cacilda Becker. TBC, San Paolo, marzo 1950.

⁴⁷ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, cit.

Jacobbi firmò la regia de *Os filhos de Eduardo* a quattro mani con la protagonista, Cacilda Becker la quale «dava opinioni, interferiva e cambiava le battute»⁴⁸ indisponendo le colleghe; invece di appellarsi al Regolamento, lui la lasciava fare. L'enorme successo della commedia si dovette anche a quel lassismo registico, che la dotava di un ritmo caotico e allegro che al pubblico ricordava il genere, spassoso e molto tradizionale, della *chanchada*. Nel programma, Cacilda Becker s'era fatta descrivere “primattrice del teatro nazionale”⁴⁹ mettendo alla prova l'equilibrio regolamentato tra interpreti e registi. Jacobbi ottenne la regia di *Ronda dos malandros (Beggars' opera)*, di John Gay, un titolo che appariva nel programma del TBC fin dall'arrivo di Celi e che a tutti loro rammentava l'apoteosi e la fine dei sogni stravolti della generazione. Jacobbi fu prudente: presentò il testo come un «libretto di sentimenti popolari» del quale «ogni generazione prepara una diversa edizione, in nuove parole e nuovi gesti» e garantì al distinto pubblico che avrebbe assistito un «Mr. Gay brasiliano degli anni 50» e non un «Mr. Gay comunista dei tempi di Brecht»⁵⁰. Sul finale, inserì un Coro di Miserabili che cantava la *Litania dei Poveri* del poeta brasiliano Cruz e Souza con il gesto della processione (mani giunte) che si trasformava in gesto di manifestazione (pugno chiuso). Il gesto fu proibito dalla censura; nonostante ciò Zampari, la sera in cui vide lo spettacolo, s'infuriò a tal punto che ordinò di cancellare le repliche. Jacobbi si dimise e rinunciò al film (*Escravo da noite*) che la Vera Cruz aveva già messo in produzione. Le recensioni di *Ronda dos malandros* non fanno cenno ai contenuti, mentre condannano «il cattivo gusto dell'allestimento: è una carnevalata, un'operetta»⁵¹.

Jacobbi, come al solito, procedeva contromano e ne pagava le conseguenze. Non solo il suo metodo collaborativo contrariava i criteri stabiliti dal TBC ma pure la sua disponibilità a generi di intrat-

⁴⁸ Nydia Licia, intervista concessami nella sua residenza, San Paolo, 16 giugno 1997, inedita.

⁴⁹ Luciano Salce, programma di sala di *Os filhos de Eduardo*, cit.

⁵⁰ Ruggero Jacobbi, programma di sala di *A Ronda dos Malandros*, di John Gay, TBC, San Paolo, maggio 1950. Scene e costumi di Tullio Costa, che era arrivato a San Paolo quell'anno.

⁵¹ Guilherme de Almeida, «Diário de São Paulo», 20 maggio 1950.

tenimento (*chanchada*, carnevale, operetta) che l'estetica egemone, cioè quella intesa come "moderna", squalificava come "concessionari" a un pubblico "basso". Insisteva che ammettere l'esistenza di una tradizione locale, coi suoi generi tipici, non avrebbe fatto danno all'immagine del TBC; anzi ne avrebbe provato l'autosufficienza come teatro che «sebbene compia una funzione culturale d'alto livello, si apre comunque ad ogni tipo di pubblico»⁵². Nonostante il polemico licenziamento, Zampari tenne a mente che Jacobbi garantiva settimane di *sold out* e lo richiamò spesso per rimontare i suoi successi e allestirne altri – come *Treze à mesa*, sempre di Sauvajon, nel 1953.

La stagione del 1950 s'era chiusa in attivo. Il quotidiano «O Estado de São Paulo» suggellò il bilancio annuale con l'annuncio della «nascita del teatro brasiliano: non rinascita, perché non può rinascere ciò che mai è esistito»⁵³. Zampari giurò che, con il cinema o con il teatro, entro l'anno successivo avrebbe conquistato Rio de Janeiro. Ci mandò, a novembre del 1951, un'edizione lussuosa di *Dama das camélias* (*La dame aux camélias*, di Dumas figlio) per la regia di Salce, con scene di Calvo, la Becker nel ruolo principale e intorno a lei, l'orchestra e il corpo di ballo del Teatro Municipal. L'allestimento era un *tour de force* scenotecnico che sfidava le sfolgoranti riviste dei sette teatri della Praça Tiradentes; purtroppo indispose la critica per quell'aspetto «da operetta» con la scenografia dipinta che pareva «un'apoteosi di cattivo gusto»⁵⁴. Salce si schermì, dichiarando che il suo compito, come straniero, era «effimero»⁵⁵. L'attrice, accusata di far la diva, il che avrebbe ridotto il TBC a «un teatro qualsiasi»⁵⁶, ci rimase male e si ritirò delle scene. Andò con Salce in una località termale (Campos de Jordão) a girare un film, *Floradas na serra*, tratto dal romanzo della brasiliana Dinah de Queiroz.

⁵² Ruggero Jacobbi, programma di sala di *Os Filhos de Eduardo*, cit.

⁵³ Alfredo Mesquita, *Notas para a História do Teatro em São Paulo*, São Paulo, Ed. do Autor, 1975, p. 15.

⁵⁴ Pascoal C. Magno, «Correio da Manhã», Rio de Janeiro, 2 dicembre 1951. Per «apoteosi» s'intende il gran finale della sfilata di carnevale.

⁵⁵ Luciano Salce, «Diário Carioca», Rio de Janeiro, 23 novembre 1951.

⁵⁶ Bricio de Abreu, «Diário da Noite», Rio de Janeiro, 30 novembre 1951.

La diaspora

In quei mesi Celi, con cui la Becker intratteneva una relazione, aveva conosciuto Tônia Carrero sul set del suo secondo film, *Tico-tico no fubá*, una commedia musicale sceneggiata apposta per lei negli studi della Vera Cruz e ispirata al *samba* di Zequinha de Abreu che aveva lanciato Carmen Miranda a Hollywood negli anni Quaranta. Pur sotto contratto per entrambe le società, la bellissima *vedette* non aveva ricevuto ruoli in teatro e si teneva in disparte; attendeva l'opportunità di mostrare il proprio talento drammatico in ruoli da "vera attrice". Quando la Becker tornò da Campos, se la trovò sul palco del TBC, in un succinto costume da naufraga, accanto ad Autran in mutande, truccato da indigeno, e il pubblico in delirio, che arrivava in pullman dalle periferie. La commedia era *Uma certa cabana* (*La petite hutte* di André Roussin) che Celi tempo prima s'era rifiutato di montare; «è stata un'idea di Zampari» si scusava ora il regista, ma era ovvio che si divertiva – sostituì pure Autran, quando una sera rimase afono. Becker minacciò Zampari di rescindere il contratto se l'altra fosse rimasta in cartellone nel "suo" teatro e poco dopo annunciò ai giornali che avrebbe fondato una compagnia con Jacobbi⁵⁷: si sarebbe chiamata Teatro da Cidade e avrebbe offerto solo repertorio di qualità, a cominciare da *A filha de Iorio* di D'Annunzio, al Teatro Cultura Artística. Celi propose a Zampari di spostarlo a Rio de Janeiro, dove poteva dirigere il Teatro Ginastico, una specie di franchising del TBC; ma all'amministratore non parve conveniente. Salce fini il film e partì per Roma senza chiarire se sarebbe tornato. Celi gli scriveva cartoline – in una, lo supplicava: «torna, va». Bollini stava sulle sue; aveva fatto pure lui un film, poliziesco (*Nas sendas do crime*, 1954) ed era sempre di corsa, perché lavorava, fuori contratto, per la radio e la televisione. Nell'agosto del 1955, Celi annunciò che si dimetteva dal TBC per fondare una nuova compagnia con Autran e Carrero (CTCA) a Rio de Janeiro; la loro uscita avrebbe permesso di «irradiare il movimento su scala nazionale»⁵⁸. Il TBC rimase acefalo per un po', con registi che entravano e uscivano senza riuscire a intendersi con Zampari. Fu il caso di Gianni Ratto e di Alberto D'Aversa.

⁵⁷ Intervista, «Diário da Noite», São Paulo, 6 luglio 1954.

⁵⁸ Adolfo Celi, «O Estado de São Paulo», 31 agosto 1955.

Ratto circolava per San Paolo da due anni; aveva inaugurato un teatro a due isolati dal TBC (Teatro Maria della Costa, TMDC) e diretto spettacoli impeccabili come *O canto da cotovia* (*L'alouette* di Jean Anouilh) e *A Moratória* dell'esordiente paulista Jorge Andrade. Aveva lasciato la Milano del Piccolo Teatro in fuga, ricordò anni dopo, dal «perfezionismo involutivo dovuto al successo ed alla sicurezza» e cercava un «altro campo di lavoro in cui l'erotismo teatrale fosse ancora vergine»; era partito «non per fare l'America, ma per scoprire il Brasile»⁵⁹. Ed era partito, forse, per fare il regista – cosa che a Milano non gli era riuscita. Tenendosi a distanza dai connazionali, Ratto s'era formato un suo gruppo di fedelissimi. Quando Zampari lo chiamò, si portò dietro metà dell'organico della TMDC, inclusa la costumista milanese, Luciana Petrucelli e si mise a far concorrenza al TBC dall'interno. Fu una collaborazione tormentata. Allestì *Eurydice* di Anhouil, nel maggio del 1956; durante la prova generale la platea fu invasa da soci che prendevano l'aperitivo in platea, facendo l'occhiolino alle attrici e Ratto il giorno dopo scrisse un biglietto a Zampari, chiedendo di non essere disturbato mentre lavorava. Zampari lo spedì a Rio con lo spettacolo e si mise a cercare un altro regista. A Rio, Ratto scoprì la favolosa programmazione dei sette teatri che producevano operette e riviste a getto continuo nella Praça Tiradentes e montò *Nossa vida com papai* (*Life with father*, una commedia di Broadway, di Howard Lindsay e Russel Crouse) con il commediante oriundo Fregolente: fu un successo, e Zampari lo richiamò. Ratto però aveva ricevuto un invito dalla Scuola di Teatro Martim Gonçalves dove insegnava anche Lina Bo Bardi, a Salvador de Bahia e partì. Quando tornò a Rio de Janeiro, due anni dopo, fondò una compagnia (Teatro dos Sete) i cui spettacoli (specialmente *O mam-bembe* di Artur de Azevedo nel 1959 e *O Cristo proclamado* di Francisco Pereira da Silva nel 1960) furono pietre miliari nel riconoscimento di una tradizione teatrale brasiliana a partire dalla drammaturgia nazionale e dai generi popolari. Ratto agiva da regista a tutto tondo – ideatore di un repertorio coerente, inventore di “dispositivi” scenici appositi per ciascun titolo e realizzatore di scene, luci e costumi; anche lui, come Jacobbi, lasciava agli attori una certa autonomia nel compito di “trovare” le battute.

C'era un gran viavai di registi. Bollini, subito dopo l'uscita di Celi aveva lasciato il TBC per dirigere un repertorio competitivo (*Casa de*

⁵⁹ Gianni Ratto, intervista concessami nella sua residenza, San Paolo, 15 giugno 1997, inedita.

Bernarda Alba di García Lorca, nel 1955; *A Rosa Tatuada* di Tennessee Williams nel 1956; *Alma Boa de Set-Suan* di Bertolt Brecht nel 1958) al TMDC, che Ratto aveva lasciato per il TBC. Zampari chiamò Jacobbi che a sua volta indicò D'Aversa. D'Aversa aveva grandi progetti per il TBC; quasi subito però ebbe un diverbio con Cacilda Becker e la invitò a liberare il camerino. L'attrice che da anni conduceva anche, con Jacobbi alla regia, un seguitissimo programma di tele-teatro, nel 1957 lasciò il TBC per fondare un teatro con il proprio nome, Teatro Cacilda Becker, di modo che l'acronimo l'acronimo (TCB) risultò praticamente identico al teatro che aveva appena lasciato. Altre attrici e attori seguirono il suo esempio, abbandonando la casa fondata da Zampari per fondare nuove compagnie in concorrenza. Nel 1959, con il teatro acefalo e privato dei nomi che attraevano il pubblico, Zampari cercò ancora Jacobbi per chiedergli di rimontare una delle sue commedie di successo. Jacobbi s'era trasferito a Porto Alegre dove aveva fondato la prima scuola universitaria di teatro, alla Facoltà di Filosofia della Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Zampari lo invitò a cena; Jacobbi si portò alcuni allievi, declinò l'invito ma suggerì la strada: il teatro doveva affidarsi ai giovani registi brasiliani e il testo d'inaugurazione doveva essere brasiliano. Così fu. Lo spettacolo che inaugurò il TBC degli anni Sessanta, *O pagador de promessas*, del baiano Dias Gomes, divenne anche un film che vinse la Palma d'Oro a Cannes, con gli stessi interpreti dell'allestimento teatrale ma con altro produttore.

In un decennio era cambiato tutto. L'impresa di Zampari che, in vista dell'autosufficienza commerciale, non aveva mai chiesto finanziamenti a enti pubblici, dipendeva dai prestiti bancari e dal consenso generale; dopo il 1957 però, l'indebitamento della Vera Cruz, impegnata in investimenti sproporzionati al successo ottenuto, parve irrimediabile e causò l'interruzione del credito, fomentando polemiche di tono nazionalista sull'efficienza del clan italiano che l'aveva gestita. Jacobbi se n'era chiamato fuori: nel suo breve rientro alla Vera Cruz (1954) aveva realizzato una commedia un po' surreale, cantata e corale, a titolo *Esquina da ilusão*, ambientata nel quartiere italo-brasiliano del Brás e che, nelle intenzioni del regista, raccontava «qualcosa di noi, della nostra città»⁶⁰. S'identificava dunque esplicitamente con altre

⁶⁰ Ruggero Jacobbi, «Folha da Noite», 14 luglio 1953.

tradizioni e altro gruppo sociale: «chi dice Brás e immigranti italiani, dice la storia di San Paolo in questi ultimi settant'anni, dice un quartiere proletario che esprime tutta la forza del popolo»⁶¹. In quegli anni, s'era dedicato alla formazione e programmazione di gruppi amatoriali e universitari, acquisendo un ruolo da *dramaturg* che rafforzava con l'incessante attività di adattatore e regista di programmi di tele-teatro e con il quotidiano esercizio di recensore. Era critico teatrale per due giornali⁶². Portava avanti un ragionamento pedagogico, spiritoso ma complesso, che altrove ho definito “critica della ragion teatrale”⁶³ con il quale stimolava l'impegno organico e l'emancipazione intellettuale: «sono convinto [scriveva] che l'arte debba ancora essere una relazione diretta tra l'uomo e la sua realtà: uomo storico, realtà concreta. Uh! L'ho detto»⁶⁴. Aveva intercettato, e in parte alimentato, una tendenza nazional-popolare nella generazione dei ventenni che invocava una nuova fase d'aggiornamento: un nuovo teatro e un cinema nuovo in cui si parlasse della *realidade* in un linguaggio non più portoghese né tanto meno italiano, ma *brasileiro*. Intendevano per *realidade* non la “vera realtà” che cercava Celi e neppure la realtà globale ma la dialettica di forze che, dopo l'utopia dello sviluppo a ogni costo degli anni Cinquanta, affrontava in Brasile una revisione critica. Entro la fine del decennio, la sensazione di crisi portò a rinnegare la modernità rivendicata dalla Regia, in versione italiana, in quanto ideologia d'importazione, autoritaria e inefficiente all'analisi dello sottosviluppo del Paese.

Ne fece le spese Celi il quale, a capo del suo sodalizio familiare-teatrale ma senza più pretese da pioniere, rimontò a Rio i vecchi successi finché, nel 1959, *Seis personagens à procura de um autor* fu ricevuto con toni antipatici: il testo venne giudicato «obsoleto», l'autore «superato» e lo spettacolo «melodrammatico, sensazionalista e zeppo di luoghi comuni»⁶⁵. Il regista, per molti anni onorato come

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² «Folha da Noite» che poi divenne «Folha de São Paulo» e «Ultima Hora».

⁶³ *Critica da razão teatral. O teatro brasileiro visto por Ruggero Jacobbi*, São Paulo, Perspectiva, 2004 è un'antologia degli scritti brasiliani, a cura di chi scrive. Oltre a svolgere attività critica e di regista, Jacobbi in Brasile fu docente, traduttore, giurato di premi e concorsi, fu drammaturgo, scrisse un romanzo e migliaia di poesie. Era, dicono, del tutto insonne.

⁶⁴ Ruggero Jacobbi, «Ultima Hora», 15 marzo 1952.

⁶⁵ Paulo Francis, «Diario Carioca», 30 luglio 1959.

campione della sua generazione, si sentì rifiutato dalla nuova. Partì per Roma, smise i panni da regista e si reinventò nella carriera d'attore cinematografico, che divenne presto internazionale. Lo si rivedrà in ambiente brasiliano nel film *L'Alibi* (1969) concepito e diretto da lui con Gassman e Lucignani, in tre episodi; nel suo, *Il ritorno*, appare in giacca e cravatta sul sagrato di una chiesa barocca, nel Minas Gerais, mentre osserva la folla miserabile e pronuncia la battuta (del Padre nei *Sei personaggi*): «ma quale finzione; è la realtà, signori miei, la realtà», battuta che così acquisisce tutt'altro significato. Subito prima, riceve un telegramma da Gassman: «Qui tutti hanno macchine, donne, denaro. Cosa fai laggiù, imbecille? Torna, prima che sia troppo tardi». Abbagliato dalla rivelazione della realtà/*realidade*, Celi accartoccia il telegramma e continua a recitare mentre, fuori campo, la sua voce ammette: «è il mio destino, restare in questo paese»⁶⁶. Il film compiva a suo modo la promessa giovanile di un incontro entro i quarant'anni per festeggiare e fare il punto; ma, più che una celebrazione, sembrò fin dal titolo una resa dei conti tra chi era rimasto e i "brasiliani" che rientravano, ammettendo i fallimenti e vantando la dolce vita tropicale a mo' di alibi.

Anche Jacobbi rientrò in Italia nel 1960, dopo esser stato messo per la seconda volta sotto torchio dalla polizia politica – la prima, nel 1956, era scampato all'espulsione grazie alla viva protesta della classe artistica, animata da Cacilda Becker. In tutti quegli anni s'era tenuto in contatto con Grassi, cui inviava programmi di spettacoli, suoi testi come *Lungo viaggio dentro al teatro*, sopra citato, articoli (fra altri, quelli con cui nel 1954 aveva presentato la stagione del Piccolo in tournée a San Paolo)⁶⁷ e copioni teatrali (tra cui uno, tradotto e con l'annotazione «da far vedere a Giorgio»)⁶⁸. Nel 1948, Jacobbi si era congratulato per l'inaugurazione della sala di via Rovello «in tutto corrispondente ai nostri vecchi sogni» esprimendo anche «una

⁶⁶ Adolfo Celi, *Il ritorno*, in *L'Alibi*, a cura di Giacomo Gambetti, Roma, Lerici, 1969.

⁶⁷ Vedi *Critica da razão...*, cit., pp. 209-219. Come si è detto Jacobbi aveva fatto parte della protostoria del Piccolo come uno dei quattro membri del comitato direttivo del circolo Diogene.

⁶⁸ Il testo era *Vestito da sposa* del celeberrimo (in Brasile) Nelson Rodrigues. Lettera a Grassi, 26 novembre 1948 (Archivio Piccolo Teatro di Milano, Sezione Carteggio, fasc. 24/106 Ruggero Jacobbi, qui di seguito APTM).

rabbia dannata non essere lì»⁶⁹; l'anno dopo però, si diceva fiero d'aver trovato un proprio ruolo di mediatore culturale: «ora si parla di Italia qui in Brasile, ed è anche opera mia [...] quando sono arrivato, nessuno ne parlava»⁷⁰.

Nel febbraio del 1960 annunciò a Grassi il proprio rientro. Fecero innumerevoli progetti di collaborazione: Jacobbi insisteva su quello che diceva essere il suo “pallino”: «una scuola di teatro annessa ad un teatro stabile»⁷¹. Grassi lo bombardava di impegni intellettuali (conferenze, traduzioni, letture di testi) cercando, scriveva, «il modo concreto di rinsaldare i nostri vincoli ed avverti più vicino, più dentro al PT»⁷². A metà del 1961 accolse il piano didattico di Jacobbi per la Scuola del Piccolo e gliene affidò la direzione oltre a svariati insegnamenti; in seguito gli assegnò la gestione editoriale dei *Quaderni del Piccolo Teatro*. A fine anno, lo raccomandò al posto di critico teatrale dell'«Avanti!» e nelle stagioni successive gli offrì spazio anche da regista⁷³. Jacobbi faceva lo slalom tra mille impegni editoriali, didattici, cinematografici e letterari che derivavano, in parte, dal laborioso ruolo che aveva assunto di mediatore culturale del Brasile in Italia: una funzione inversa rispetto a quella che aveva svolto nel lontano 1949 in Brasile. Proprio quel *déja vu* lo faceva resistere alla *saudade*:

ogni tanto guardo le carte dell'Atlantico dov'è segnata la rotta del Brasile. Mi trattengono due cose: i miei genitori eppoi lo spirito pioniere, che è la mia perdizione. Mi sento nell'Italia del 1961 come mi sentivo nel Brasile del 1946: in un luogo dove tutto è da fare (o da rifare). Mah⁷⁴

Questo spirito del fare e rifare, che Meldolesi intercetta come motivo del trasferimento di Jacobbi in Brasile, nel 1946, forse perché in fuga da «una fase di edificazione ordinata estranea alla sua sensibili-

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Lettera a Grassi, 4 aprile 1949, APTM.

⁷¹ Lettera a Grassi, 20 aprile 1960, APTM.

⁷² Lettera a Jacobbi, 31 maggio 1961, APTM.

⁷³ Jacobbi allestì *Il re dagli occhi di conchiglia* di Luigi Sarzano e *Una corda per il figlio di Abele* di Anton Gaetano Parodi nella stagione '61/'62; e *I burosauri* di Silvano Ambrogi, nella stagione '62/'63.

⁷⁴ Lettera a Grassi, 3 marzo 1961, APTM.

tà»⁷⁵ fu all'origine dell'incomprensione che portò al licenziamento dal Piccolo, doloroso anche per Grassi, a gennaio del 1965. Jacobbi ribadì fino all'ultimo di sentirsi parte integrante del teatro milanese («noi tre»⁷⁶) ma pare evidente, dalla corrispondenza, la fatica che faceva ad adattarsi all'assetto gerarchico e alla logica di produzione industriale che lo reggevano.

Alcune possibili conclusioni

A voler tirare le somme sulla missione dei registi in Brasile, è innegabile il contributo all'aggiornamento del teatro brasiliano in quella fase di industrializzazione e internazionalizzazione delle arti e l'impatto che ebbe sul mercato del gusto, sulla formazione del pubblico e della classe artistica. Fu un'impresa straordinaria per chi partì con un diploma (o neanche) e molta voglia di fare e grazie alla disposizione compiacente del contesto produttivo e ricettivo, si trovò impiegato a tempo pieno in teatro, al cinema e in televisione, lavorando a rotazione con i colleghi e ottenendo esiti che superarono le aspettative dei maestri e furono capaci, per un decennio, di annullare il "ritardo" brasiliano – sia sulla scena che sullo schermo, dove, per quanto male sia finita, la Vera Cruz costituì il primo, concreto tentativo di una produzione sudamericana che facesse concorrenza a Hollywood. Ma l'impulso affermativo con cui San Paolo li accolse si esaurì insieme al capitale privato investito e in assenza di una politica pubblica che potesse subentrare. Il mercato dell'intrattenimento impose i suoi gusti, se si vuole retrogradi ovvero più vicini alla tradizione che all'aggiornamento, ma ovviamente più brasiliani che italiani; e la Regia si rivelò moda effimera, forse pure un vizio autoritario dei registi che le attrici per prime e gli attori poi abbandonarono subito per tornare alle abituali gerarchie (compagnie familiari o di primattrice/attore). Il Brasile insomma ebbe bisogno di loro fino a un certo punto, in funzione pedagogica, seminale; poi li rinnegò (con le eccezioni dette) e li rispedì dall'altra parte dell'oceano, facendoli sentire superati pur non ancora quarantenni.

⁷⁵ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 219.

⁷⁶ Lettera a Grassi, 29 dicembre 1964, APTM; l'ultima in archivio.

Una prima, possibile conclusione è che quel trapianto d'idee e pratiche funzionò limitatamente a una classe e generazione e solo in qualche caso raggiunse le masse e i giovani. Il lascito di delusioni, rinunce, piccoli fallimenti nascosti dal successo, incoerenze, equivoci e improvvise amputazioni, alibi ed eterna *saudade* risulta in primo luogo dall'effetto-boomerang di quell'ideologia cosmopolita. La vicenda, emblematica, produce una zona grigia nel ricordo che spiega anche perché essa, con le sue potenzialità tradotte o non tradotte in atto, fu poi in massima parte espunta dalla storiografia teatrale dei due Paesi. Fu vero aggiornamento?

Una seconda conclusione considera le eccezioni talmente significative da ribaltare la prima. Jacobbi, come anche Gianni Ratto nella sua lunghissima carriera, svilupparono idee e progetti alternativi alla "missione", riguardo al repertorio e al modo di leggerlo, che costituirono percorsi di rinnovamento in controtendenza, addirittura in concorrenza a quello costituito dal "teatro italiano". Altre istanze di aggiornamento erano necessarie per superare il divario che separava quella proposta dal «pubblico, enorme e non ancora qualificato come tale: il pubblico legato al mondo del lavoro»⁷⁷, scrisse Jacobbi. Nello sforzo di contrariare la tendenza all'incastellamento (al "culturalismo", diceva) che sosteneva la "missione", Jacobbi percorse molte strade e altre ne indicò. Come regista-pedagogo, affrontò il compito della lettura integrale della drammaturgia e letteratura brasiliana, da cui trasse perle che distribuì ai numerosi gruppi professionali e amatoriali che seguiva; è opera sua il riscatto di una commedia (*O rei da vela*, 1933) del poeta d'avanguardia Oswald de Andrade che, portata a San Paolo da un suo assistente e montata dal Grupo Oficina (1967) divenne uno dei più leggendari successi della post-avanguardia. Nel 1956, alcuni suoi allievi smisero il palco tradizionale (detto in Brasile *palco italiano*) e adottarono il palco circolare «contro la ristrettezza mentale di un mondo piccolo in cui ci si abitua a riconoscere come sola realtà quella del gruppo cui si appartiene»⁷⁸. Nacque così, sotto la sua egida, il Teatro di Arena, collettivo fondamentale per la storia del teatro brasiliano anche dopo il colpo di stato (1964) che lo sottopose

⁷⁷ Ruggero Jacobbi, «O Estado de São Paulo», Suplemento Literário n. 163, 24 dicembre 1959.

⁷⁸ Ruggero Jacobbi, «Folha da Noite», 11 marzo 1952.

a severa censura; ne faceva parte (dal 1956) il giovane regista e drammaturgo Augusto Boal. Nei Seminari di Drammaturgia del Teatro di Arena (incontri di lettura del repertorio e scrittura collaborativa, in parte ispirati agli appuntamenti domenicali del Circolo Diogene, che Jacobbi propose a Boal e presenziò nel 1955-56) si formò intellettualmente una generazione che, per la quantità di autori che esprime, potrebbe esser detta “dei drammaturghi”⁷⁹.

Una terza conclusione riguarda la memoria della generazione. Trascorsi quei cruciali quindici anni, coloro che, appena quarantenni, tornarono in Italia si riconobbero nella “generazione dei registi” ma smisero di fare i registi di mestiere, ovvero i registi “completi”⁸⁰. Che abilità ebbero, a che patti scesero o non scesero per mantenersi nel giro dello spettacolo nel frattempo “normalizzato” in Italia – in alcuni casi (Celi, Jacobbi, Salce) al centro, pur facendo altro (Celi l’attore cinematografico, Jacobbi il letterato con un piede sul palcoscenico, Salce il regista di film di cassetta, spesso geniali come il ciclo di Fantozzi, e il presentatore in Tv)? Forse, essendo partiti anche perché il mercato non dava loro spazio, oppure perché non furono abbastanza pazienti o abili da ottenerne, al rientro, nonostante la fatica fatta e l’esperienza accumulata, si ritrovarono daccapo, in un mercato che oltretutto aveva normalizzato l’innovazione «spazzando via le realtà estreme e minoritarie»⁸¹. In questa fase di maturità non solo biografica, ma pure del teatro italiano che sembrò fissare una sua identità nel modo di produzione stabile, le esperienze giovanili dei registi si depositarono in una memoria della generazione. Per conto di falle archivistiche, mancate narrazioni e progressivi aggiustamenti delle versioni di vita, in quella memoria, coloro che «per un momento [erano] apparsi protagonisti delle loro storie e del loro teatro», come i registi emigrati in Brasile, mutarono «proporzione e [divennero] dettagli»⁸² sullo sfondo dell’affermazione del Piccolo Teatro, con il suo modello vincente di

⁷⁹ Ne fecero parte, oltre a Boal, Oduvaldo Vianna detto Vianninha, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Pontes.

⁸⁰ Secondo la definizione di Grassi (1943), cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., p. 100.

⁸¹ Ferdinando Taviani, *La generazione dei registi* [recensione a Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit.], «Alfabeta», n. 76, settembre 1985, p. 32.

⁸² *Ibidem*.

pratica e gestione. Essi divennero “gli altri”, mentre al centro della rivoluzione scenica italiana spiccò monumentale un nome solo – quello di Strehler.

RUGGERO JACOBBI
SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Alessandra Vannucci

Ruggero Jacobbi (Venezia, 21 febbraio 1920 – Roma, 19 giugno 1981) è conosciuto soprattutto come letterato ma è stato anche regista di teatro, di televisione e di cinema, drammaturgo, traduttore, giornalista, scrittore in prosa e poesia, giurato di importanti concorsi e docente. Visse per 14 anni in Brasile (1946-1960), dove fu tra i protagonisti della *renovação*, fase di aggiornamento del teatro e del cinema brasiliano, acquisendo vasta influenza sulla generazione successiva, da cui è considerato un maestro. A trentadue anni, si presentò così ai lettori del più importante giornale di San Paolo: «Le cose utili che ho fatto nel campo dello spettacolo sorgono da una vocazione didattica. Ho cominciato lavorando in un teatrino universitario, improvvisatomi professore di altri giovani della mia età; poi ho partecipato a gruppi amatori e iniziative d'avanguardia – un altro tipo di scuola. Come critico, ho una irresistibile tendenza al professorale: non per pedanteria, ma perché non capisco come possa un critico limitarsi al “mi piace, non mi piace” anche quando motivato da una raffinata sensibilità estetica, ed ignorare i problemi generali, l'aspetto etico e collettivo dell'attività artistica, l'azione – diretta e polemica – sul gusto e sulla cultura del pubblico» (*Experiência escolar*, «Folha da Noite», 3 dicembre 1952, in *Crítica da razão teatral*, 2004, pp. 55-56).

Figlio unico di Lucia Dentis e di Nicola, dirigente nell'industria petrolifera, fece le scuole elementari a Genova, si iscrisse al ginnasio a Torino e proseguì, sempre al seguito del padre, al Liceo Tasso di Roma, dove conobbe Mario Alicata. Nell'anno della maturità (1937) collaborava già a importanti riviste letterarie («Meridiano di Roma», «Bargello», «Letteratura» e «Vita giovanile» che nel 1938 prese il nome di «Corrente») spaziando dalla poesia contemporanea al cinema, al teatro; attività che ampliò l'anno dopo («Circoli», «La Ruota») quando, a diciott'anni, meritò il VII premio per la Critica Letteraria ai Littoriali

di Palermo. Ci andò con Alicata, e vi conobbe Vito Pandolfi. Nel 1939, fu alunno del Centro Sperimentale di Cinematografia e frequentò la Facoltà di Lettere della Sapienza. Si avvicinò al circolo ermetico fiorentino di cui si definiva “minimo rappresentante” e collaborò alla rivista «Campo di Marte». Lo ricorda Carlo Bo («Il Sabato», 31 marzo 1984) come «un ragazzo che sapeva tutto, una sorte di Radiguet trasferito nel campo della critica [...] riusciva a mettere in imbarazzo uomini che per età e per carriera erano considerati dei maestri [...] dove avesse letto tutte quelle cose, per quale strada fosse arrivato a possedere un capitale di quel genere [...] e quale fosse] la fonte di quella grazia, la ragione di quella capacità di individuazione totale della letteratura, nessuno ce l'avrebbe saputo dire».

1940 – Si avvicina al mondo dello spettacolo attraverso la pratica del teatro universitario, al Teatro GUF di Roma dove, con Gerardo Guerrieri, prepara una rassegna di drammaturgia italiana del primo dopoguerra. Debutta come regista per il GUF di Teramo, con *Musica di foglie morte* di Rosso di San Secondo e *Giornata nel tempo*, testo sperimentale dell'amico coetaneo (poi divenuto pittore) Ernesto Treccani, al Teatro Comunale. Lavora a Cinecittà come sceneggiatore e aiuto regista per Carlo Campogalliani (*Cuori nella tormenta*, 1940) e Ivo Perilli (*Margherita fra i tre*, 1942). Pubblica sei poesie su «Maestrale» (6 ottobre 1940).

1941 – Allestisce a Roma, al Teatro Quirino, *La strada dei re*, del coetaneo gufino Giovanni Gigliozzi. Scrive racconti (*Michelaccio*, *I giorni sensibili*) e poesie che invia agli amici, principalmente a Oreste Macri, senza pubblicarle; mentre dedica le sue consuete rassegne su «Maestrale» alle opere, in qualche caso d'esordio, di altri poeti (Sereni, Luzi, Caproni, Montale). Prepara una tesi su Mallarmé, senza giungere alla laurea.

1942 – Esce un suo cortometraggio (*La clinica dei quadri*) per l'Istituto Luce. A marzo debutta a Roma, al Teatro dell'Università, dirigendo *Minnie la candida* di Bontempelli con Anna Proclemer, elogiata come una rivelazione alla sua prima prova d'attrice. Lo spettacolo piace ad Anton Giulio Bragaglia con cui Jacobbi era in contatto grazie a una recensione a *Sottopalco* scritta anni prima («Meridiano di Roma», 31 ottobre 1937). Diventa assistente di Bragaglia, che gli affida alcune regie al Teatro delle Arti: *Sergio e suo padre*, di Lucio Chiavarelli, *Il giorno dei morti* di James Joyce e *La donna romantica ed il medico omeopatico*, operina in versi di Riccardo Castelvechio. Di tono “bragaglino” risulta il suo articolo *Dignità dello spettacolo* su «Roma Fascista», 17 settembre 1942, in cui auspica la socialità del teatro, perché la tecnica in sé implica un fare collettivo, indipendentemente dagli esiti letterari. «Tutti i miei colleghi teatranti mi ritengono un letterato [spiega Jacobbi], ed io sono un letterato; conosco perciò almeno i limiti della letteratura». L'articolo accende un dibattito sulle modalità dell'impegno intellettuale a cui partecipa, con toni polemici, Paolo Grassi. Jacobbi s'avvi-

cina all'ambiente dell'Accademia d'Arte Drammatica; con Pandolfi, Guerrieri e la Proclemer, frequenta casa di Gastone da Venezia.

1943 – L'ultima regia di Jacobbi per il GUF di Roma è *Autostrada* di Ernesto Caballo al Teatro Quirino, con Giulietta Masina, Alberto Bonucci e Vittorio Caprioli. Cura la pubblicazione dei drammi di Jacinto Benavente (Torino, 1943) e di Garcia Lorca (Roma, 1944). Aderisce alla Resistenza, praticando azioni di propaganda anti-fascista.

1944 – È arrestato mentre distribuisce volantini antifascisti sul bus e incarcerato nel sesto braccio di Regina Coeli, a Roma, come “detenuto sovversivo” (fascicolo 50691); nello stesso carcere viene rinchiuso Pandolfi, al suo secondo arresto. Escono insieme il 4 giugno, dopo la ritirata dei tedeschi. Il 21 giugno, il Comitato di Liberazione Nazionale li decora come volontari della libertà e affida loro l'incarico di organizzare, con Luchino Visconti, una compagnia al Teatro Quirino. Jacobbi fa la regia de *La guardia al Reno*, di Lilian Hellmann, con Paola Borboni, Carlo Ninchi e Wanda Capodaglio. Diventa redattore del quotidiano «Ricostruzione», organo del Partito Democratico del Lavoro.

1945 – Nell'estate, si trasferisce a Milano. Scrive una colonna settimanale su «Film d'Oggi» appena fondata dall'amico Carlo Lizzani con Giuseppe de Santis; lavorano insieme alla sceneggiatura de *Il sole sorge ancora*, fra le prime realizzazioni definite “neorealiste” in cui Jacobbi recita un piccola parte: un capostazione cospiratore. Si riavvicina a Paolo Grassi, con cui crea il Circolo Diogene, del cui Comitato direttivo, detto Gruppo dei Quattro, fanno parte anche Giorgio Strehler e Mario Landi. Con essi, fonda la Scuola d'Arte Drammatica del Fondo Matteotti dove insegna Recitazione e Storia del Teatro; sono suoi allievi Franco Parenti e Gianrico Tedeschi.

1946 – Con l'esordiente Tedeschi allestisce a Milano, nel cortile di Palazzo Litta, *Alle stelle* di Leonid Andreev; lo spettacolo, a ingresso libero, è finanziato da Iniziativa Socialista e specialmente destinato ai lavoratori. In estate, presenta al Castello Sforzesco una riduzione di *Cime Tempestose* di Emily Brontë (*La voce nella tempesta*), con Diana Torrieri, che attrae migliaia di persone. Partecipa al dibattito che concepisce il teatro come pubblico servizio e alla campagna politica per l'istituzione di teatri municipali, condotta da Grassi e accolta dal Partito Socialista. Lavora come *dramaturg* alla riduzione di *Teresa Raquin* di Zola, insieme a Strehler che ne farà la regia (compagnia Maltagliati); conosce così lo scenografo Gianni Ratto. A dicembre parte per il Brasile come regista della prima compagnia italiana (Torrieri-Pisu) in tournée dopo la guerra; Alberto D'Aversa è suo assistente alla regia. Al Teatro Municipal di Rio de Janeiro presentano *Vestire gli ignudi* di Pirandello e *La moglie ideale* di Marco Praga, con le scene di Ratto.

1947 – Non rientra con la compagnia. Aderisce al Teatro Popular de Arte (TPA) fondato dal produttore Sandro Polloni, con la giovane attrice Maria della Costa e la già celebre Italia Fausta e debutta *Tobacco road*, tratto dal romanzo di Erskine Caldwell, al Teatro Fénix a Rio de Janeiro. Di seguito, allestisce *Teresa Raquin* di Zola, traducendo in portoghese la riduzione fatta per Strehler. Intanto distribuisce la filmografia italiana recente ed è critico di cinema per il «Diario da Noite».

1948 – Viene scritturato come regista dal mattatore Procópio Ferreira al Teatro Serrador e gli propone un repertorio inedito (*O grande fantasma*, cioè *Questi fantasmi*, di Eduardo de Filippo e *Lady Godiva*, dell'esordiente Guilherme Figueiredo). Supervisiona le scelte di repertorio di un gruppo universitario di Rio de Janeiro, il Teatro do Estudante Brasileiro (TEB), dove conosce due giovani attori, Sergio Brito e Sergio Cardoso.

1949 – Con essi fonda il Teatro dos Doze, che in seguito definirà «la più bella avventura della mia vita» (*Experiência escolar*, cit. p. 56). Al Teatro Ginástico, presentano *Arlequim, servidor de dois amos*, ovvero l'*Arlecchino* di Goldoni, di cui Jacobbi firma regia, scene e costumi; lo spettacolo è un successo di pubblico e critica. Montano poi *Tragédia em New York (Winterset)*, di Maxwell Anderson) e cercano fondi per proseguire la stagione, occupando stabilmente il teatro. Nel frattempo, Jacobbi allestisce, con venti attori del TEB, *Sonho de uma noite de verão (Mid-summer night dream)*, di Shakespeare) e diventa un riferimento culturale in città: la sua conferenza *Longa viagem no teatro* è trasmessa alla Radio Nacional e il saggio *Goldoni e a Commedia dell'Arte* è pubblicato sul numero inaugurale della rivista «Dionysos», la prima specializzata in studi teatrali in Brasile. Il Teatro dos Doze non ottiene però il finanziamento pubblico richiesto per l'affitto del teatro; perciò cancella la stagione programmata. Jacobbi è convocato a San Paolo e scritturato, come regista e sceneggiatore, dall'impresario italiano Franco Zampari, che gestisce la casa Cinematográfica Vera Cruz e il Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), il cui direttore artistico è Adolfo Celi. Porta con sé i due attori prediletti (Brito e Cardoso) con cui realizza un secondo allestimento goldoniano: *O mentiroso (Il bugiardo)*, molto apprezzato da pubblico e critica. Lavora al trattamento del primo film di Celi, *Caiçara* (Vera Cruz, 1950) adattando un soggetto neorealista che aveva ideato per Capri: sarà girato invece a Ilha Bela.

1950 – Mentre Celi lavora al montaggio di *Caiçara*, Jacobbi dirige due spettacoli al TBC: *Os filhos de Eduardo (Les enfants d'Eduard)* di Marc-Gilbert Sauvajon e *A ronda dos malandros (Beggar's Opera)* di John Gay, con scene e costumi di Tullio Costa. Il primo fa tutto esaurito per tre mesi; il secondo è giudicato scandaloso e la Direzione del Teatro lo ritira dal cartellone entro la seconda settimana, senza consultare il regista. Jacobbi si dimette, rinunciando a girare il suo primo film (*Escravo da noite*) che era in fase di pre-produzione alla Vera Cruz. Con Mario Audrà e l'italiano Mario Civelli, fonda la casa cinematografica Maristela e alla fine dell'anno realizza *Presença de Anita*, una riduzione dal romanzo best-seller di Mário Donato (1948). Il lancio a San Paolo avviene la stessa settimana del lancio di *Caiçara*. La coppia femminile di *Anita* (la moglie, interpretata da Vera Nunes e l'amante, Anita appunto, interpretata da Antonieta Morineau) è adorata dal pubblico ed elogiata dalla critica; mentre non è capita la scelta neorealista di far recitare un coro di veri pescatori in *Caiçara*.

1951 – Da regista *free lance*, collabora con Madalena Nicol (*Electra e os fantasmas*, ovvero *Il lutto si addice ad Elettra* di Eugene O'Neill e *A voz humana*, di Jean Cocteau) al Teatro Royal e con Vera Nunes per cui programma la stagione d'inaugurazione dello stupendo Teatro Cultura Artística (*All'uscita* di Pirandel-

lo, *Notturmo* di August Strindberg, *O inglês maquinista*, del brasiliano Martins Pena). La Nunes è anche protagonista del film di duraturo successo che Jacobbi dirige per Maristela: *Suzanna e o Presidente*. Con Nicol, inizia una serie di tele-teatro alla neonata Tv-Tupi: ogni lunedì, recitano e mettono in onda dal vivo la commedia presentata in teatro la settimana precedente, o una riduzione letteraria preparata da Jacobbi. Si mette dunque a leggere il repertorio letterario brasiliano dalle origini e si dedica intensamente alla didattica. Insegna Interpretazione e Storia del Teatro alla Escola de Arte Dramática (EAD) e offre corsi a ingresso libero al Museu de Arte Moderna (MAM). Diventa critico teatrale del giornale «Última Hora» (lo sarà fino al 1954).

1952 – Esporta il teleteatro a Rio de Janeiro. Dirige il programma Grande Teatro Tupi in cui coinvolge un gran numero di interpreti giovani attorno al mattatore Procópio Ferreira. Firma la colonna teatrale del quotidiano «Folha da Noite» (fino al 1956). È richiamato dalla Vera Cruz, per cui scrive e dirige il film *A esquina da ilusão*, in cui intreccia storie di emigrazione italiana a San Paolo (uscirà nel 1953). Rimonta *O mentiroso* al TBC. Insieme a un gruppo di allievi dei suoi corsi al MAM, tra cui Gianfrancesco Guarnieri e Oduvaldo Vianna Filho, militanti del Partido Comunista Brasileiro (PCB), fonda il Teatro Paulista do Estudante (TPE) per cui svolge funzione di *dramaturg*. Propone di allestire il repertorio brasiliano, dal Romanticismo ai contemporanei, e presentarlo nelle piazze, nei sindacati, alla porta delle fabbriche.

1953 – Propone all'attrice ventenne Nicette Bruno di montare con la sua neonata compagnia Teatrinho Intimo Nicette Bruno (TINB) una selezione del repertorio brasiliano inedito che aveva nel frattempo rispolverato: *Lição de botânica*, del romanziere Machado de Assis e *O primo da California*, di Joaquim Manuel de Macedo. Lo spettacolo, a titolo *Brasil romântico*, contraddice la moda cosmopolita del momento; ciò nonostante Jacobbi riesce a stabilizzare la compagnia (TINB) grazie a un contratto di produzione di tele-teatro per la Tv Paulista. Al TBC, debutta la commedia leggera *Trese a mesa*, de Marc-Gilbert Sauvajon (*Treize à table ou l'homme de Zapatam*) che, come la precedente, sbanca la biglietteria; gli viene concesso di presentare, al lunedì, un repertorio più sperimentale (Teatro da Vanguarda). Riesce così a far lavorare nell'esclusiva enclave del TBC molte giovani attrici e attori che diventeranno grandi nomi nel teatro brasiliano; il suo assistente alla regia per questo progetto, Antunes Filho, sarà considerato uno fra i più importanti registi del secolo.

1954 – Integra la commissione per le celebrazioni del IV Centenario della città di San Paolo; in quest'ambito allestisce a prezzi popolari al Teatro Cultura Artística, su iniziativa della comunità oriunda italiana che contribuisce con una raccolta di fondi, *A filha de Jorio* di D'Annunzio; protagonista è Cacilda Becker, primattrice del TBC. L'idea è offrire il prestigio dell'attrice, alle prese con un classico italiano, al grande pubblico che conosceva il nome di Jacobbi dalla televisione; lo spettacolo riempie la sala per quattro recite. Tra giugno e luglio scrive sulla «Folha da Noite» undici articoli sul Piccolo Teatro, in scena al Teatro Santana a San Paolo.

1955 – Convince Cacilda Becker a lanciare un programma di teleteatro a proprio nome, alla TV Record che trasmetteva su tre stazioni (Rio de Janeiro, San Paolo e Belo Horizonte); perciò adatta un repertorio estesissimo di classici della letteratura mondiale e brasiliana e li allestisce in formato televisivo, insieme ai grandi successi dell'attrice al TBC. Propone la fusione del TPE, fondato tre anni prima, con il Teatro de Arena, diretto dal suo allievo e assistente alla regia, José Renato. Con il TPA, con cui otto anni prima aveva fatto la sua prima regia a Rio de Janeiro, e con Maria della Costa nel ruolo centrale, monta la sua terza commedia goldoniana: *Mirandolina*, ovvero *La locandiera* con scene di Ratto, che nel frattempo si è trasferito in Brasile. Esce a Porto Alegre (Hiperion) il suo primo libro di poesie, *Poemi senza data*.

1956 – Su invito del giovane drammaturgo e regista Augusto Boal, partecipa ai Seminari di Drammaturgia del Teatro de Arena, fin dalla fondazione, con il ruolo di condurre la lettura critica di testi teatrali, sia classici e sia scritti dai partecipanti. In quel contesto, produce un adattamento di *Hamlet* di Shakespeare. Al Teatro Municipal di Rio de Janeiro, dirige *Don Giovanni* di Mozart. A settembre, rientrando dal suo primo viaggio in Italia dopo dieci anni di assenza, è interrogato e schedato dalla polizia politica brasiliana (DOPS) per “adesione al comunismo”; la motivazione viene diffusa dal giornale «Tribuna da Imprensa» (21 settembre 1956) e suscita viva reazione della classe teatrale – si espone, a sua difesa, Cacilda Becker. Dirige, al Teatro Bela Vista, a San Paolo, lo spettacolo inaugurale della compagnia di Sergio Cardoso con la moglie, Nydia Licia: *Quando as paredes falam* di Ferenc Molnár.

1957 – Con la stessa compagnia e i medesimi interpreti, dirige *Henrique IV* di Pirandello, per cui Cardoso vince i principali premi come Miglior Attore di quell'anno. Collabora con saggi sulla letteratura e le arti visive al supplemento domenicale del giornale «O Estado de S. Paulo» (fino al 1962). Dirige l'*Andrea Chenier* di Giordano e la *Carmen* di Bizet al Teatro Francisco Nunes di Belo Horizonte.

1958 – Sposa l'attrice Daisy Santana e con lei si trasferisce a Porto Alegre dove crea un corso di Studi Teatrali nella Facoltà di Filosofia dell'Universidade do Rio Grande do Sul, il primo di quel tipo in Brasile. Il corso aveva due indirizzi, uno destinato alla formazione di attori e registi (Arte Dramática) e l'altro alla formazione del pubblico (Cultura Teatral). Alcuni dei suoi allievi (Fernando Peixoto, Luis Carlos Maciel, Antônio Abujamra) saranno motori dell'espansione dell'avanguardia teatrale fuori dall'asse Rio-San Paolo, negli anni Settanta e Ottanta. Fonda la compagnia Teatro do Sul che presenta, al Teatro S. Pedro, un vasto repertorio tra cui *Egmont* di Goethe e *Don Juan* di Guilherme Figueiredo. La casa editrice dell'Università pubblica un'antologia di suoi saggi, a titolo *Goethe, Schiller, Gonçalves Dias* cui seguirà *O espectador apaixonado* (1961). Collabora al supplemento settimanale del «Correio do Povo» (fino al 1960).

1959 – Espande la programmazione del Teatro do Sul fuori dal teatro, nelle sale dell'Università e nei parchi urbani, spaziando dalla commedia moderna (*La defunta signora Blake* di William Morum e William Dinner) e classica (*Il corvo* di

Carlo Gozzi) alla tragedia (*Elettra* di Sofocle) all'atto liturgico (*Auto de Natal* di anonimo portoghese) e osando un testo proprio (*O outro lado do rio*, pubblicato in italiano con titolo *L'altra riva del fiume* su «Filmcritica», aprile 1962). Al Teatro Municipal di San Paolo dirige l'opera *Anita Garibaldi*, composta dal maestro tedesco-brasiliano Hans Geyer.

1960 – Compra i biglietti del piroscifo per l'Italia. Annuncia il rientro per lettera a Paolo Grassi che si mostra favorevole a un suo possibile reintegro al Piccolo Teatro. Intanto, cura l'uscita della prima antologia di poesia brasiliana in Italia, *Lirici brasiliani dal modernismo a oggi* (per Einaudi, poi edito da Silva) e scrive il volume *Teatro in Brasile* (Bologna, Cappelli, 1961) in cui include dati autobiografici nella sezione sul teatro contemporaneo brasiliano, attribuendosi un ruolo di pedagogo e *dramaturg*, oltre che di regista. Sul «Fanfulla» di San Paolo escono due suoi racconti di ambientazione italo-brasiliana (*Maestro in Brasile* e *Ragazzo del Braz*) e su «Anhembi» un testo teatrale (*Ifigênia*). Nasce la figlia Paola.

Nel 1961, Jacobbi si stabilì a Milano per lavorare al Piccolo come curatore dei *Quaderni* e direttore della Scuola, strutturata quell'anno a partire dal suo piano pedagogico, a lungo discusso con Grassi; fu anche traduttore, regista di tre spettacoli e conferenziere, in qualche caso portavoce del teatro fino al 1964. Per indicazione di Grassi, divenne critico teatrale dell'«Avanti!». Collaborò con «Sipario» e con «Il Dramma». Nel 1966 sposò Mara Dragoni e con lei partì per il Portogallo, da cui fu subito espulso dalla polizia politica di Salazar. Non potendo tornare in Brasile dove nel frattempo un golpe (1964) aveva instaurato il regime militare, divenne il primo e più entusiasta divulgatore della letteratura e cultura teatrale e cinematografica brasiliana in Italia. Una gran quantità di attori e attrici che avevano debuttato con lui stavano diventando nomi di primo piano; alcuni suoi allievi, tra San Paolo e Porto Alegre, furono influenti registi e drammaturghi negli anni Settanta e Ottanta. Fu Jacobbi a introdurre in Italia autori fin'allora ignoti, come Augusto Boal e i poeti Murilo Mendes e Jorge de Lima – di quest'ultimo tradusse il monumentale *Invenzione di Orfeo* (Roma, 1982) al quale s'era dedicato fin dal 1952. Si occupò anche di letteratura italiana, nordamericana ed europea, riprendendo il filo della sua attività giovanile e ampliandone il panorama; testi come *Teatro da ieri a domani* (1972), *Guida per lo spettatore di teatro* (1973), *Le rondini di Spoleto* (1977) confermano la sua passione per il teatro come «luogo di coincidenza dell'etico e dell'estetico, della vita e dell'arte» (Anna Dolfi, *Jacobbi, Ruggero*, in *Enciclopedia Italiana*, V appendice, 1993). Nel 1970 con

Mara tornò a Roma, dove nacque Laura. Ottenne per chiara fama (non era laureato) l'incarico di docente di Letteratura Brasiliana (1973) alla Sapienza; fu Direttore dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica (1975-1980) e della SIAE. Nel 1976 fondò la «Rivista Italiana di Drammaturgia». Non smise mai di fare il regista. Morì a poco più di sessant'anni. La sua opera poetica è stata in gran parte pubblicata postuma.

NOTA BIBLIOGRAFICA: le fonti sono state reperite nel fondo Jacobbi dell'Archivio Contemporaneo del Gabinetto Vieusseux (Firenze), per il quale esiste un Inventario (Trento, La Finestra, 2001, a cura di F. Polidori); all'Archivio Piccolo Teatro di Milano-Teatro d'Europa e al Centro de Documentação da Fundação Nacional de Artes (Rio de Janeiro). Sono state inoltre raccolte testimonianze di Mara Jacobbi, Daisy Santana, Augusto Boal, José Renato, Sergio Brito, Nydia Licia, Gianfrancesco Guarnieri, Gianni Ratto. Per una bibliografia completa degli scritti brasiliani di Jacobbi, a cura di chi scrive, si rimanda al volume *L'eclittico Jacobbi. Percorsi multipli tra letteratura e teatro* (Roma, Bulzoni, 2003) mentre *Critica da razão teatral* (São Paulo, Perspectiva, 2004) ne costituisce un'antologia. Altre informazioni sono state tratte da Simona Carando, voce *Jacobbi, Ruggero* in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, vol. 61, 2004 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_(Dizionario-Biografico)/>) (30/04/2024), da Anna Dolfi voce *Jacobbi, Ruggero*, in *Enciclopedia Italiana*, V appendice, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1993 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_\(Enciclopedia-Italiana\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/ruggero-jacobbi_(Enciclopedia-Italiana)/>) (24/06/2024), da Antonio Piromalli, *La meravigliosa vita di R.J.*, in Antonio Piromalli, *L'attività letteraria di Ruggero Jacobbi*, Napoli, Esi, 2000 e da Rodolfo Sacchettini, *La vita avventurosa di Ruggero Jacobbi (1920-2020)*, «Oblio», 37, 2020, pp. 87-97. Negli ultimi vent'anni, è stata pubblicata una vasta bibliografia di opere poetiche, saggistica, traduzioni ed antologie di scritti critici, per lo più a cura di Anna Dolfi con giovani studiosi e studiosi.

Tommaso Zaccheo
STREHLER E LA FRANCIA
1943-1959

Questo contributo si pone l'obiettivo di tornare sulla complessità della relazione di Strehler con il teatro francese del secondo Novecento, proponendo una primissima ricostruzione indiziaria della complessa "interrelazione dinamica"¹ tra il regista del Piccolo e uomini o istituzioni francofone e francesi attive tra il 1943 e il 1959. Una premessa sull'influenza delle teorie o delle pratiche di alcuni maestri francesi su Strehler negli anni della sua formazione precederà una riflessione sull'importanza della sua esperienza in Svizzera dopo il 1943. Cercheremo, poi, di seguire Strehler nelle tournée francesi che realizza con la troupe del Piccolo tra il 1948 il 1959, passando per la preparazione di una *Calandria* ad Avignone e per un tentativo di gemellaggio con il Théâtre National Populaire (TNP) di Jean Vilar. Fondata sull'analisi di una prima scelta di documenti d'archivio, questa ricerca assume una prospettiva transnazionale² nella speranza che questo punto di vista possa aiutare a conoscere meglio il percorso di un artista nel teatro del Novecento.

¹ Definizione mutuata da una proposta epistemologica degli storici francesi Werner e Zimmermann: «Dans une perspective d'histoire croisée, le transnational [est] appréhendé en tant que niveau qui se constitue en interaction avec les précédents et qui génère des logiques propres, avec des effets en retour sur les autres logiques de structuration de l'espace. [...] l'étude du transnational fait apparaître un réseau d'interrelations dynamiques, dont les composantes sont en partie définies à travers les liens qu'elles entretiennent et les articulations qui structurent leurs positions» (Michael Werner e Bénédicte Zimmermann, *Penser l'histoire croisée : entre empirie et réflexivité*, «Annales. Histoire, Sciences Sociales», vol. 1, anno 58, 2003, pp. 7-36: 22-23).

² «[...] on considèrera plutôt le «transnational» comme une manière de faire de l'histoire, un point de vue, un questionnement exercé sur des terrains et des sources [...]» (Pierre-Yves Saunier, *Circulations, connexions et espaces transnationaux*, «Genèses», n. 4, 2004, pp. 110-126: 110).

Prime tracce di maestri lontani

Alla metà degli anni Novanta, in una serie di interviste realizzate dalla studiosa Myriam Tanant e poi confluite in una pubblicazione autonoma, Strehler sembra voler fissare la memoria del suo legame con le scene francesi, dichiarando un debito nei confronti di Jacques Copeau, suo maestro *in absentia*:

Le premier [dei miei maestri] est Jacques Copeau [...]. J'ai aimé Copeau à travers ses *Souvenirs du Vieux-Colombier*, à travers des phrases et des propos de lui que me rapportaient ses élèves et ses proches [...]. Il m'a fait comprendre qu'il devait y avoir une unité entre l'écriture et la représentation, une unité entre auteurs, acteurs, décorateurs et machinistes³.

Meldolesi ha sintetizzato la teoresi, ovvero l'elaborazione teorica non ancora messa alla prova delle scene, che Strehler matura negli anni Quaranta in qualità di critico e di attore neodiplomato dell'Accademia dei Filodrammatici⁴. Il solo riferimento a Copeau risulta un richiamo a una «“nuda emotività” [e alle] cancellature degli orpelli sperimentate dai maestri della regia»⁵. Sembra però possibile recuperare alcuni indizi circa l'uso da parte di Strehler dei testi di Copeau.

Nelle pagine di una rivista dei «teatriguf»⁶, subito dopo l'articolo

³ *Giorgio Strehler*, a cura di Myriam Tanant, coll. «Mettre en scène», Arles, Actes Sud, 2007, pp. 65-66.

⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni editore, [1984] 2008, pp. 98-99. In queste pagine, dopo aver commentato la posizione di Strehler nelle polemiche interne ai gruppi di teatro e alle riviste legate ai GUF, Meldolesi stila un utile «quadro tematico riassuntivo» circa i «principi forti» – ma anche contraddittori – che animano questo giovane uomo votato al teatro. Anche Odette Aslan commenta una parte degli articoli o delle traduzioni pubblicate sulle riviste dei Gruppi universitari fascisti, cfr. Odette Aslan, *Un chemin de connaissance*, in «Les voies de la création théâtrale», *Strehler*, a cura di Odette Aslan, vol.16, Paris, edizioni del CNRS, 1989, pp. 16-18. In merito alle prime esperienze di Strehler cfr. Clarissa Egle Mambrini, *Il giovane Strehler. Da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, Vignate, Lampi di stampa, 2013.

⁵ Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit.

⁶ Per la storia dei Gruppi Universitari Fascisti (GUF) cfr. almeno Luca La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista 1919-1943*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003; Claudio Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, «Biblioteca teatrale», n. 21-22, 1978, pp. 91-159 e

*Per un teatro postumo*⁷ – nel quale il redattore-Strehler scrive: «Tutto il teatro che ci viene quotidianamente proposto è *postumo* [e si augura che] disumane siano le arti [contro un teatro] troppo legato all'uomo-massa»⁸ –, i redattori riproducono un breve passaggio dei *Souvenirs du Vieux-Colombier*⁹:

[...] i nostri piccoli teatri pongono la loro ragion di essere in funzione di uno stato di crisi e dei problemi che esso comporta [...]. Io dico che essi stessi sono altrettanti problemi; che la loro esistenza non va da sé; che il loro compito non è davvero di riposo; ch'essi non possono davvero differire dagli altri teatri nell'esistenza e rassomigliar loro nel regime¹⁰.

Nel corso della conferenza svolta il 15 gennaio 1931, Copeau spiega che la sua azione non è ascetica bensì «*populaire*» e ai giovani propone «lavoro, ricerca, audacia»¹¹. Parole nate in un preciso contesto, da un dialogo con il critico e amico Lucien Dubech¹², vengono intitolate dalla redazione italiana *Missioni del piccolo teatro* e utilizzate per esprimere un punto di vista che possa fare da corollario a quanto Strehler scrive nell'Italia del 1943¹³.

È probabile che i redattori della rivista – in particolare Paolo Grassi – ravvisassero in questo estratto uno spunto per ripensare tanto l'e-

Pietro Cavallo, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2014, pp. 23-38. Per un quadro generale cfr. inoltre Gabriele Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Napoli, Titivillus, 2009 [1994].

⁷ In «Spettacolo-Via Consolare», vol. IV, n. 2, gennaio 1943, p. 23. È il primo dei due soli numeri di questa rivista conservati nel fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Carlo Schmidl di Trieste. Nel secondo, il vol. XXI del febbraio-marzo 1943, Strehler scrive la sua *Introduzione a Cocteau*, autore di cui aveva tradotto *Le Coq et l'Arlequin* nel 1942.

⁸ *Ibidem*, corsivi del testo.

⁹ Jacques Copeau, *Souvenirs du Vieux-Colombier*, Paris, Nouvelles éditions latines, 1931, pp. 85-86.

¹⁰ «Spettacolo-Via Consolare», gennaio 1943, cit.

¹¹ *Ibidem*.

¹² Autore de *La crise du théâtre*, Paris, Librairie de France, 1928.

¹³ Fabrizio Cruciani ha scelto di commentare in due occasioni questo stesso testo, cfr. Copeau, *o la tradizione della nascita*, «Teatro festival», n. 5, ottobre-novembre 1986 e *La resistibile ascesa del pubblico come popolo in Francia*, in *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento*, Roma, Editoria e Spettacolo, 2006, [1985] pp. 144-159.

sperienza «del teatro Guf milanese»¹⁴ quanto quella, precedente, del Teatro del Convegno, aperto nel 1924 da Enzo Ferrieri e che proprio Lucien Dubech aveva definito «un Vieux-Colombier italien»¹⁵. Insomma, per il gruppo che si riunisce attorno a «Spettacolo-Via consolatare»¹⁶, Copeau è il modello etico per proseguire la loro lotta contro quel «ritardo italiano» nei confronti della regia europea postulato da d'Amico e che, negli anni Quaranta, «sembra [ormai] un dato di fatto»¹⁷.

Strehler però, nel suo articolo rimanda al pensiero di Copeau soprattutto in ragione di una piuttosto generica condanna di un teatro di massa. La sola, e sempre fragile, altra traccia di un suo legame con questo maestro lontano è fornita da Maria Ines Aliverti, per la quale *La Rappresentazione di Santa Uliva*, che Copeau mette in scena nel Chiostro di Santa Croce a Firenze, il 5 e 7 giugno 1933¹⁸, è «un modèle de référence pour la mise en scène (regia) italienne»¹⁹ anche in forza

¹⁴ Cfr. Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, «Comunicazioni Sociali», n. 2, 2008, p. 151.

¹⁵ *Le théâtre en Italie*, «Comoedia», 4 avril 1925, articolo citato da Claudio Pirino nella sua tesi di dottorato *Autour de la "regia". La mise en scène en Italie: 1893-1943. Protagonistes, histoires, débats*, diretta da Marco Consolini, discussa presso la Sorbonne nouvelle il 7 dicembre 2017, p. 301. Questo di Ferrieri non è certo il solo dei piccoli «teatri d'eccezione milanesi» (Francesca Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», vol. 29, 2008, pp. 157-170: 158) che nascono sul modello di quello parigino ma resta il solo a ricevere un così forte riconoscimento.

¹⁶ Composto da Strehler, Paolo Grassi o, ancora, da Gerardo Guerrieri: gli uomini che saranno protagonisti della nascita del Piccolo Teatro oppure, come Orazio Costa, molto vicini ad esso. Costa, a differenza dei giovanissimi di questa generazione, era stato allievo diretto di Copeau, cfr. la scheda a lui dedicata da Andrea Scappa in questo dossier e Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 214-247.

¹⁷ Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di una mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 169-212: 174.

¹⁸ Nel quadro della prima edizione del Maggio Musicale Fiorentino, cfr. *Anno per anno. Cronologia per sguardi sulla percezione italiana della grade regia*, in *L'anticipo italiano*, cit., p. 111.

¹⁹ Maria Ines Aliverti, «L'épreuve de Florence», in Jacques Copeau, *Les dernières batailles 1929-1949. Registres VIII*, a cura di Maria Ines Aliverti e Marco Consolini, Paris, Gallimard, 2019, p. 186.

di una dichiarazione di Strehler del 1997: «Il a raconté qu'il accompagnait à Florence sa mère musicienne. Étant un jeune adolescent, il s'était même présenté aux auditions pour la sélection des anges figurants, mais Copeau, ayant jugé ses cheveux trop foncés, l'avait écarté»²⁰.

Oltre Copeau, le multiple e sincretiche eredità rivendicate da Strehler convivono nella sua memoria di regista in ragione del desiderio di renderle operative – nel suo modo di fare teatro e nel modo in cui altri potranno descriverlo²¹. Altro *topos* sul quale torna spesso, per esempio, è il suo debito nei confronti di Jovet:

Mon deuxième maître est Louis Jovet. Je l'ai bien connu et je lui suis reconnaissant de m'avoir communiqué l'amour du métier en tant que métier et l'orgueil de bien l'exercer. [...] C'est lui qui m'a fait découvrir qu'une mise en scène n'est pas seulement un travail philologique, culturel ou technique, mais aussi une compréhension sensible du texte, un abandon intuitif à ses valeurs poétiques²².

Le tracce di un contatto diretto con il fondatore del Théâtre de l'Athénée rinviano direttamente al dopoguerra. Alla morte di Jovet avvenuta nel 1952, per rendergli omaggio, Strehler sceglie di mettere in scena *La Folle de Chaillot* riproducendo archeologicamente i costumi di Christian Bérard e utilizzando le musiche di Henri Sauguet²³. Questo omaggio postumo, dunque, avrebbe anche il valore di sperimentazione sulle scene italiane dello stile di questo maestro e della sua troupe.

Se il riferimento a Jovet ci porta nel cuore degli anni Cinquanta, ai fini di questa premessa sembra più utile ritornare al «fatidico 1943»²⁴, ovvero agli anni passati da Strehler in Svizzera, dopo aver scelto di sfuggire alla chiamata alle armi della Repubblica di Salò. Molto è stato detto a proposito di quello che egli considerava il conte-

²⁰ *Ibidem*. Aliverti cita il testo di Giorgio Strehler, «Les quatre cités du théâtre d'Art», in *Les cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*, a cura di Georges Banu, Paris, Les Éditions théâtrales, 2000, pp. 8-15.

²¹ Tuttavia aggiungiamo, con Meldolesi, che per i membri di questa *generazione*, Copeau, Reinhardt, Appia, Craig, Dullin o Jovet «erano restati riferimenti tanto vaghi quanto pensati» (Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 284).

²² *Giorgio Strehler*, a cura di Myriam Tanant, cit., p. 66.

²³ Spettacolo creato il 19 dicembre 1945.

²⁴ Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 152.

sto della «genesì certa della propria vocazione»²⁵. Strehler, non appena abbandona il campo d'internamento di Mürren, raggiunge la giovane troupe della Comédie de Genève, segue i corsi di un ex allievo di Georges Pitoëff, Jean Bart²⁶, ed entra per la prima volta in contatto, indiretto, con la tradizione francese anche grazie al direttore della Comédie Maurice Jacquelin – che era stato un allievo del Conservatorio di Parigi e, appena diplomato, aveva in prima persona vissuto il clima teatrale della capitale francese degli anni Venti e Trenta. Nel contesto ginevrino, Strehler crea, per la prima volta in Europa, la versione francese della pièce di Thomas Stearn Elliot *Meurtre dans la cathédrale*, il 14 aprile 1945. Una prima regia europea, firmata con lo pseudonimo di Georges Firmy²⁷ e in qualità di «metteur en scène» della Compagnie des Masques di cui un altro giovane, Claude Maritz, è il «directeur» e l'attore principale²⁸. Infine, sempre collaborando con Maritz, Strehler si occupa del *décor* e mette in scena la *tragédie en quatre actes* di Albert Camus *Caligula*²⁹.

Queste esperienze, certo “giovanili” e ingenuè³⁰, meriterebbero di essere analizzate a partire da un nuovo scavo negli archivi svizzeri: a Ginevra, Strehler e la giovane compagnia di cui fa parte sembrano scientemente riprendere la “missione” della regia moderna, presentando drammaturgie nuove in un contesto e davanti a un pubblico che si vorrebbero a loro volta radicalmente nuovi.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ Cfr. Giorgio Strehler, *Une vie pour le théâtre*, traduzione di Karin Wackers, prefazione di Jean-Pierre Vincent, Paris, Belfond, 1989, p. 85.

²⁷ Dal cognome francese della nonna materna, cfr. il passaporto di Maria Firmy in Lovrich, nata a Parigi il 4 ottobre 1882, conservato nel fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Carlo Schmidl a Trieste.

²⁸ L'esposizione virtuale degli archivi della Comédie de Genève permette di segnalare queste informazioni e di leggere alcuni passaggi della, poca, rassegna stampa che ha accompagnato le creazioni di questa troupe, cfr. <<https://expo.comedie.ch/maurice-jacquelin/spectacle/1945-meurtre-dans-la-cathedrale>> e cfr. <<https://expo.comedie.ch/maurice-jacquelin/spectacle/1945-caligula>>, (29/02/2024).

²⁹ Il 27 giugno 1945.

³⁰ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti*, cit., p. 143.

La tournée del 1948 a Parigi con il Corvo di Gozzi

Facciamo un salto per osservare le relazioni con il teatro francese dopo la fondazione del Piccolo Teatro, nel 1947. Il 14 e 15 ottobre 1948 Aman-Maistre Julien³¹ presenta al pubblico parigino *Il Corvo* di Carlo Gozzi, che la giovane troupe del Piccolo porta in tournée anche a Londra. Grazie a questa tournée, legata alla rassegna *Spectacles de la Biennale de Venise*³² organizzata da Guido Salvini, Strehler prende contatto per la prima volta in modo ufficiale con il mondo culturale e produttivo che sta ricostruendo il Teatro francese «après le déluge»³³; Julien, dal canto suo, usa queste parole per evocare l'incontro con la compagnia milanese:

Votre départ fait un vide immense dans ce grand Théâtre, qui retentit encore des débats de ce magnifique *Corbeau* que tu nous a amené. [...] Je veux te dire sans tarder toute la joie que j'ai eue de recevoir ton spectacle et toute la satisfaction d'avoir trouvé en toi un ami que j'aimerais ne jamais perdre. Je t'écrirai plus longuement dans quelques jours pour te parler de ce projet d'échange au printemps³⁴.

³¹ Uomo di teatro francese di origine armena, Julien comincia la sua carriera nella Compagnie des Quinze, diretta dall'allievo di Copeau Michel Saint-Denis, ma abbandona presto la troupe per tentare la fortuna nel teatro commerciale insieme col compositore Jean Villard. Ancora piuttosto giovane, dal 1947 dirige il Théâtre Sarah-Bernardt (teatro di Parigi che tra il 1940 e il 1946 era stato diretto da Charles Dullin, altro allievo di Copeau, su cui cfr. Daniele Seragnoli, *La Ricerca degli dei. Pedagogia di attore e professione di teatro*, Firenze, la Casa Usher, 1986). Spesso si sottolinea la sua importanza per il ruolo di ideatore del *Festival international d'art dramatique* di Parigi, Codiretto con Claude Planson, che dopo le prime due edizioni del 1954 e 1955 diventerà Théâtre des Nations. È grazie a questo festival che Parigi scoprirà il teatro dell'Opera di Pechino oppure quello epico-dialettico di Bertolt Brecht.

³² Oltre al Piccolo Teatro di Milano e al Piccolo di Roma, che presenta la versione dei *Sei personaggi* di Orazio Costa, Salvini porta in tournée l'*Edipo Re* e la pièce di Gian-Paolo Callegari *Cristo ha ucciso*.

³³ Letteralmente «dopo il diluvio». Con questa espressione, Bernard Dort indica a che punto l'esperienza della Seconda guerra mondiale rappresenta uno spartiacque profondo, produttivo e generazionale, nel teatro francese del Novecento, cfr. Bernard Dort, *L'Âge de la représentation*, in *Le Théâtre en France*, a cura di Jacqueline de Jomaron, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 961-1048: 961.

³⁴ Lettera di Aman-Maistre Julien a Giorgio Strehler del 19 ottobre 1948, conservata in Civico Museo teatrale Carlo Schmidl, fondo Strehler, faldone 81, fascicolo «Corrispondenza privata e di lavoro - 1948».

Se questa lettera mostra il desiderio di instaurare relazioni di lungo termine con il Piccolo, nulla sappiamo circa il contenuto del «projet d'échange au printemps» qui evocato. Il Piccolo torna a Parigi già nell'ottobre 1949, questa volta ospite del Théâtre des Champs-Élysées, invitato a creare in questo teatro *Questa sera si recita a soggetto*, prima ancora che lo spettacolo venga presentato al pubblico milanese. Queste due tournée erano probabilmente state ideate nel contesto degli scambi sostenuti dal nascente *Institut International du Théâtre/International Théâtre Institute*³⁵. Questa istituzione, direttamente finanziata dall'UNESCO, nasce ufficialmente il primo dicembre 1948 a partire dall'apertura di cinque *Centres nationaux* in altrettanti Paesi, dal Brasile alla Svizzera, dagli USA alla Francia, in un mondo non ancora rigidamente diviso in due blocchi³⁶ e sarà tra i primi finanziatori del *Festival International* diretto da Julien. Il *centre* italiano dell'ITI, invece, è fondato da Silvio d'Amico e da Vincenzo Torraca, con sede a Roma, in Via Sistina, presso l'Associazione degli industriali dello spettacolo³⁷.

Ai colleghi membri dell'ITI, e sull'organo di stampa ufficiale di questa istituzione³⁸, d'Amico presenta gli sforzi e il successo della prima tournée estera dei due "Piccoli" teatri italiani, presentandola sotto il segno del «ritardo» del teatro italiano che si deve colmare:

The tendency [del nuovo teatro italiano] is to aid in the creation of permanent local units, of greater or less importance, in putting to work this new element in the life of our theatre: the development of the new school of the Italian producers – most of whom are young. [...] We might mention in this regard the Piccolo Teatro della Città di Milano, founded by manager Paolo Grassi and Giorgio Strehler, as well as the Piccolo Teatro della Città di Roma, founded and managed

³⁵ D'ora in avanti ITI.

³⁶ Cfr. Quentin Fondu, *L'Institut international du théâtre (1948-1967). Note sur l'internationalisation du champ théâtral*, «Actes de la recherche en Sciences sociales», n. 246-247, 2023, pp. 118-129.

³⁷ L'organizzazione si ispira, almeno in parte, alla *Société Universelle du théâtre* fondata il 25 novembre 1925 da Firmin Gémier, il quale aveva anche dato vita a un primo *Festival International* di teatro, annuale e itinerante (cfr. Catherine Faivre-Zeliner, *Firmin Gémier. Héraut du théâtre populaire*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006, pp. 19-40).

³⁸ La prmissima pubblicazione dell'ITI sarebbe, in realtà, *Le Bulletin de l'Institut International du Théâtre*, una raccolta di sinossi e di recensioni delle opere drammaturgiche prodotte nei paesi in cui sono presenti i *Centres nationaux*.

by Orazio Costa. The work of both has been applauded, even abroad: especially in London and Paris during the tour which a company of 80 Italian actors made in 1948, under the management of Guido Salvini³⁹.

La stretta relazione tra Paolo Grassi, Strehler e d'Amico è nota e documentata, a partire dal primo incontro tra il giovane regista milanese e il fondatore dell'Accademia nazionale romana, avvenuto a Roma, nel 1946, nel corso della tournée de *Il lutto si addice ad Elettra*⁴⁰. L'iscrizione del Piccolo Teatro di Milano nelle pagine di questa rivista e di questa nascente rete internazionale di artisti e di istituzioni teatrali è significativa tanto più se si considera l'importanza dei responsabili del Comitato editoriale della rivista «World theatre».

Oltre a membri americani, cinesi e, dal 1959, anche sovietici, ci sono Jeanne Laurent⁴¹, che fa parte dell'ITI fin dal 1948 e l'autore Armand Salacrou⁴², che è il primo presidente del suo *Comité exécutif*. Strehler è in contatto con lui dal 1946, come testimonia uno scambio epistolare del 1952: «Tout ce que tu me dis⁴³ prouve à quel point tu connais bien mon théâtre et comme tu devines à la fois mes préoccupations actuelles et la direction dans laquelle je voudrais engager mon théâtre»⁴⁴.

³⁹ Silvio d'Amico, *The italian scene*, «World Theatre», n. 0, 1950.

⁴⁰ Prima rappresentazione a Milano, al Teatro Odeon, il 15 dicembre 1945, con la compagnia di Memo Benassi. Cfr. Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, pp. 29-31. Sui progetti di d'Amico, cfr. Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383.

⁴¹ Sul ruolo fondamentale della direttrice della *sous-direction de la Musique et des spectacles* all'interno del Ministero dell'Éducation nationale dal 1945 al 1952 la letteratura è abbastanza cospicua. Cfr. almeno Marion Denizot, *Jeanne Laurent, une fondatrice du service public pour la culture (1946-1952)*, Paris, Comité d'Histoire du ministère de la Culture, 2005 e Marion Denizot, *Du théâtre populaire à la médiation culturelle: autonomie de l'artiste et instrumentalisation*, «Lien social et Politiques», n. 60, 2008, pp. 63-74.

⁴² In mancanza di lavori più recenti cfr. Paul-Louis Mignon, *Salacrou*, Parigi, Gallimard, 1960 e il *Dictionnaire biographique Maitron*, dove sono sintetizzati alcuni aspetti dell'impegno militante di questo autore, cfr. <<https://maitron.fr/spip.php?article130268>> (27/04/2024).

⁴³ In una precedente lettera, Strehler e Salacrou avevano parlato della pièce di quest'ultimo *Histoire de rire*, che non sarà però mai rappresentata dal Piccolo.

⁴⁴ Lettera di Salacrou a Strehler del 19 novembre 1952, fondo Strehler, faldone 74, fascicolo «Stagione teatrale 1949-1950».

Il regista del Piccolo ha messo in scena le sue *pièces* *Una donna libera* nel 1946 al Teatro Odeon e, nel 1947, *Le notti dell'ira*⁴⁵ al Piccolo – ripresa nel 1949. È probabile che il legame con questo autore spieghi in parte l'inserzione di Strehler nel mondo del teatro francese, in particolare con quello precedente il secondo conflitto mondiale (Salacrou era uno dei giovani autori che Charles Dullin aveva scoperto e fatto scoprire al pubblico parigino, tentando di imporlo alla critica⁴⁶).

È probabile che questa progressiva integrazione – che le tournée del 1948 e del 1949 non fanno che rinsaldare – e questa effettiva, anche se relativa, notorietà del Piccolo ai professionisti e alla critica parigina contribuirà al successo della tournée dell'*ensemble* milanese al Théâtre de Paris nel 1952, con la seconda edizione de *L'Arlecchino servitore di due padroni*⁴⁷. Se Jean-Louis Barrault scrive che questo teatro «est un vrai théâtre moderne avec qui nous devons compter»⁴⁸, questo riconoscimento è frutto, oltre che delle grandi qualità artistiche della troupe, forse anche della rete di relazioni coltivata da Strehler e Grassi sin dal 1948.

Così, nel 1953, quando universitari francesi e specialisti della nascente disciplina delle *Études théâtrales* invitano Strehler e Jacques Lecoq a partecipare agli *Entretiens à la Sorbonne*, non stanno invitando un regista italiano sconosciuto, bensì un *ami*:

Le 18 mars [1953], au Centre National de Documentation Pédagogique, nous avons invité Giorgio Strehler, directeur du Piccolo Teatro de Milan, Jacques Lecoq, professeur à l'École du Piccolo Teatro et les élèves de l'École. [...] Nous sommes heureux de voir nos amis du Piccolo Teatro reprendre et poursuivre, aussi heureusement et utilement, en marge de l'exploitation régulière, un programme

⁴⁵ Pièce scritta nel 1946.

⁴⁶ Inoltre, il rapporto di Strehler con Salacrou potrebbe essere una delle ragioni per le quali, nel 1947, la regia de *Le notti dell'ira* non sarà affidata a Vito Pandolfi, come inizialmente previsto dal comitato direttivo del Piccolo. Su questo punto, cfr. Raffaella Di Tizio, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne editrice, 2018, p. 78, e si vedano in questo dossier il saggio di Stefano Locatelli e la scheda dedicata a Vito Pandolfi, sempre di Raffaella Di Tizio.

⁴⁷ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 346-347. Spettacolo creato al Teatro Quirino di Roma il 17 aprile 1952.

⁴⁸ Jean-Louis Barrault, *Bienvenue aux comédiens italiens*, «Le Figaro», 3 maggio 1952.

de recherche et de formation dont Jacques Copeau avait jadis posé le principe et la matière⁴⁹.

Sin dalla sua nascita – e prima dell’istituzione di una cattedra in studi teatrali affidata a Jacques Scherer nel 1959 – la «Revue d’Histoire du Théâtre»⁵⁰ organizza incontri accademici ai quali partecipano Gaston Baty, Léon Chancerel o Louis Jouvet. Dopo la loro morte, gli invitati saranno gli animatori del Piccolo: la traccia della loro presenza in Sorbona fa addirittura riapparire l’ombra di Copeau – ma come dietro la maschera di Jacques Lecoq, ovvero dell’artista e del pedagogo che con Amleto Sartori e Marcello Moretti ha saputo ricreare l’*Arlecchino*⁵¹ del Piccolo e che, agli occhi dei redattori della *Revue d’Histoire du théâtre*, si fa il garante di una filiazione che, passando per Jean Dasté, arriverebbe fino al *patron* dei Copiaus⁵².

Molto si può dire – ed è stato detto – circa il ruolo svolto dal mimo francese, il quale sembra portare in Italia⁵³ parte della tradizione sperimentata da Copeau, prima a Padova⁵⁴ e poi a Milano⁵⁵. Accanto a questo nome va menzionato Étienne Decroux, che nel settembre 1953 subentra a Lecoq come insegnante di mimo del Piccolo⁵⁶: i due maestri francesi insegnano vie nuove agli attori e agli studenti milanesi e incidono sulla qualità degli spettacoli di Strehler. Lecoq e Decroux senza dubbio trasmettono la loro esperienza anche agli allievi del Pic-

⁴⁹ *Entretiens à la Sorbonne*, «Revue d’Histoire du Théâtre», a. V, n. 3, 1953, p. 196. Articolo citato da Claudio Meldolesi in *Fondamenti*, cit., p. 352.

⁵⁰ Testata nata nel 1948 come prima rivista scientifica specificamente consacrata allo studio del teatro.

⁵¹ La seconda versione di questa celeberrima e costantemente ripresa e riveduta regia strehleriana è rappresentata una prima volta il 17 aprile 1952 al Teatro Quirino di Roma.

⁵² Cfr. Guy Freixe, *La filiation Copeau, Lecoq, Mnouchkine. Une lignée du jeu de l’acteur*, prefazione di Georges Banu, Lavérune, l’Entretemps, 2014.

⁵³ E a partire dal 1951 con la regia strehleriana dell’*Elettra* di Sofocle.

⁵⁴ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 419-429, e la scheda dedicata a Gianfranco De Bosio da Fabrizio Pompei in questo stesso dossier.

⁵⁵ Cfr. Jacques Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, Arles, Actes Sud, 2016, p. 21, ma cfr. anche, per gli anni milanesi di Lecoq, Vittorio Taboga, *La Formazione teatrale in Italia (1935-1967)*, tesi di Dottorato sostenuta il 9 maggio 2018 presso l’Università di Bologna e diretta dal Professor Gerardo Guccini, pp. 227-291.

⁵⁶ *Ivi*, p. 245.

colo⁵⁷ ma d'altro canto, se questi due esponenti così importanti del teatro francese arrivano a Milano, forse è anche perché sono attratti dal nome che Strehler ha già saputo costruirsi oltralpe. Lo stesso Jean Vilar prende contatto con i direttori del Piccolo forse proprio grazie alla eco delle tournée del 1948 e 1949.

Strehler e Vilar ad Avignone: una Calandria mancata e l'inizio di un legame

Nei primi anni di vita della *Semaine d'Art* d'Avignon, Vilar propone di rinnovare il teatro francese rivolgendosi alla tradizione, a Copeau, alla sua ramificata eredità e a quella del *Cartel*⁵⁸. Una spinta etica che si concretizza anche con la sperimentazione di un nuovo repertorio e di nuove modalità di restituirlo al pubblico⁵⁹ attraverso un'internazionalizzazione della programmazione:

L'expérimentation, ce pourrait aussi être d'inviter d'autres metteurs en scène, par exemple Jean-Louis Barrault. Vilar le lui propose pour 1951, mais, faute de moyens, cela ne se fera pas; une correspondance suivie atteste également des contacts avec Giorgio Strehler, qui voudrait monter en juillet 1950 un texte de Goldoni, *Arlequin serviteur de deux maîtres* [...]. Cette internationalisation d'Avignon, inaboutie pour l'essentiel, est alors l'autre face du théâtre de création que Vilar veut à tout prix⁶⁰.

⁵⁷ Si pensi, per esempio, all'importanza dell'arrivo di Marise Flach a Milano grazie a Decroux – ma sui complessi legami tra attori e scuole francesi e italiane in questi anni cfr. Cecilia Carponi, *L'arte e il mestiere. Michel Saint-Denis e la formazione tecnica dell'interprete*, Roma, Bulzoni, 2023.

⁵⁸ Vilar è stato allievo di Dullin e *régisseur de plateau* presso l'Atelier, cfr. Jeanne Laurent, *Jean Vilar avant le TNP*, in *Jean Vilar*, Paris, Éditions de l'Herne, 1995, pp. 53-55.

⁵⁹ Si pensi alla programmazione del primo anno del Festival, con la primissima regia del *Riccardo II* di Shakespeare, testo mai messo in scena in Francia, la diffusione di opere di giovani autori come Maurice Clavel, di cui Vilar crea *La terrasse du midi*. Un clima di profondo rinnovamento segna in questo periodo l'azione di registi e direttori come Vilar, Jean Dasté e Hubert Gignoux: cfr. Pascale Goetschel, *Renouveau et décentralisation du théâtre 1945-1981*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004.

⁶⁰ Emmanuelle Loyer e Antoine de Baecque, *Histoire du Festival d'Avignon*, Paris, Gallimard, 2016, p. 78.

Se è vero che «de 1947 à 1951, c'est un véritable projet artistique de combat que Vilar essaie de faire exister à Avignon, projet qui ne relève nullement du théâtre populaire»⁶¹, i primissimi scambi tra Vilar e Strehler sono da leggere nel quadro di un *combat artistique* che fa di questo festival «une expérience exaltante, une libération de la servitude du théâtre parisien où l'acteur doit jouer tous les soirs le même rôle, pendant des mois, et de la contrainte de la scène à l'italienne où la rampe sépare le comédien du spectateur»⁶².

La prima traccia degli scambi tra il Piccolo Teatro e il festival d'Avignone si può trovare nella corrispondenza custodita nel fondo Jean Vilar della Biblioteca nazionale di Francia⁶³, che rivela la volontà di Vilar di prendere rapidamente contatto con artisti di varie nazionalità attraverso le associazioni culturali che in questi anni operano per rendere possibili degli scambi teatrali internazionali⁶⁴.

Il 10 luglio 1949, Paolo Grassi scrive all'alto funzionario francese Philippe Erlanger, direttore dell'Association française d'Action artistique, circa la possibilità di incontrare Vilar ad Avignone, lettera immediatamente trasferita a Chrystel d'Ornhjelm⁶⁵:

Purtroppo non mi è consentito venire subito ad Avignone in quanto dal 23 al 27 luglio io sarò al Festival di Knokke (Belgio) col Piccolo Teatro di Milano:

⁶¹ *Histoire du Festival d'Avignon*, cit., p. 75.

⁶² Jean Jacquot, *Shakespeare en France. Mises en scène d'hier et d'aujourd'hui*, Paris, Le Temps, 1964, p. 103. Per un panorama sintetico della relazione tra Strehler e Vilar – o meglio sul legame ideale che avrebbe unito i due registi –, cfr. Gianni Poli, *Une idée longue un siècle*, comunicazione orale presentata al Colloque international pour le centenaire de Jean Vilar. Première partie: La gloire de Jean Vilar (Avignone, 26-27 ottobre 2012), ora disponibile online: <<https://drammaturgia.fupress.net/saggi/saggio.php?id=5514>>, (6/03/2024).

⁶³ Conservato presso la Bibliothèque national de France (BnF) alla Maison Jean Vilar (MJV) di Avignone, sezione «Dépôt Chrystel d'Ornhjelm».

⁶⁴ Con l'ITI, dunque, senza però dimenticare che molte sono le organizzazioni che operano attivamente per una internazionalizzazione del campo teatrale, passando attraverso le reti di aiuto legate ai sindacati o al PCF, o tramite Istituzioni aventi per missione di diffondere la cultura francese, come l'Alliance Française.

⁶⁵ Chrystel d'Ornhjelm è stata una preziosa e costante collaboratrice di Vilar. Prima di essere nominata segretaria generale ad Avignone e al TNP fin dal 1951, iniziò la sua carriera in qualità di *Secrétaire générale du Cercle d'échanges artistiques internationaux*, organizzazione nata nel 1946 per promuovere lo sviluppo dell'arte drammatica e lirica francese, con sede al Théâtre des Champs Élysées.

potrei essere ad Avignone il 28 e 29 luglio, con mia moglie. In tal modo potrei vedere *L'Œdipe*, *Pasiphaé*, *Le Cid*. Se lei è concorde, mi scriva cortesemente con gentile urgenza e senz'altro il 28 pomeriggio sarò ad Avignone, dove sarò lietissimo di conoscere Jean Vilar e dove potremo parlare di una partecipazione italiana l'anno prossimo⁶⁶.

La presenza di Grassi ad Avignone è poi confermata da una lettera del 18 luglio inviata direttamente a d'Ornhjelm e il prosieguo di questa corrispondenza attesta la presenza dei direttori del Piccolo al festival anche nel 1950, invitati grazie a dei fondi specifici del Ministère des Affaires étrangères⁶⁷.

Bisogna però attendere il 1951⁶⁸ perché la presenza di Strehler con una sua regia si concretizzi. Vilar – tramite d'Ornhjelm⁶⁹ – fa sapere a Strehler che aveva pensato alla possibilità di presentare ad Avignone una commedia dell'arte nei giorni dal 15 al 25 luglio – (forse l'*Arlecchino*, non nominato tuttavia né da Vilar né da Strehler). In fretta, però, il direttore francese cambia idea e pensa a un'opera che ritiene più rappresentativa dell'importanza del teatro italiano del Rinascimento, *La Calandria* di Bernardo Dovizi da Bibbiena⁷⁰. Sappiamo che Strehler accetta la proposta perché questa regia compare dopo poco nei documenti di preparazione dei programmi del festival. Ma la presenza di questo regista e di quest'opera straniera nel repertorio avignonese non erano state accolte positivamente dai rappresentati del *Comité de la Semaine d'Avignon*. In un primo tempo, Vilar aveva esposto a d'Ornhjelm la necessità che Strehler dovesse egli stesso (o con l'aiuto del governo italiano) prendere in carico una parte delle spese di produzione. Alla fine, sarà il Ministero degli Esteri francese a sovvenzionare l'impresa, ma questo concreto impegno⁷¹ non risolverà la situazione.

⁶⁶ BnF, Fondo Jean Vilar (Jv), dossier «Festival 1949: Invités étranger», 4-CDO-3,3, lettera di Grassi a Philippe Erlanger del 10 luglio 1949.

⁶⁷ *Ivi*, dossier «Affaires étrangères. Invités étrangers», 4-CDO-4,3.

⁶⁸ Ovvero la quinta edizione del festival, nel corso della quale Laurent proporrà a Vilar di prendere la direzione del TNP a Chaillot, cfr. *ivi*, dossier «Descriptif Festival 1951», 4-CDO-5,1.

⁶⁹ Lettera di d'Ornhjelm a Strehler dell'11 gennaio 1951, BnF, fondo Jv, dossier «Correspondance avec le comité», 4-CDO-5,2.

⁷⁰ Cfr. Franco Ruffini, *La Calandria: Commedia e festa nel Rinascimento*, Bologna, Il Mulino, 2015 [1986].

⁷¹ È Jeanne Laurent che spinge perché *les invités étrangers* siano a tutti i co-

Molte le intromissioni nelle scelte artistiche del festival. Nel corso di una riunione del Comitato, il prefetto e il sindaco di Avignone accettano con ritrosia di far entrare nel *loro* repertorio una regia del *Principe di Homburg* di Kleist ma negano a Vilar la possibilità di riprendere la sua versione del *Cid* di Corneille e gli ingiungono di «rechercher p[our] le Jardin Urbain V une pièce dont la condition esentielle, [...] c'est qu'elle soit d'un auteur français»⁷². Se il *Comité* non è d'accordo sull'importanza di riprendere il *Cid* con Gérard Philippe nel ruolo di protagonista, ovvero con la *vedette* indiscussa del teatro francese del dopoguerra, agisce malgrado tutto affinché il festival sia sempre più conosciuto, tanto sul piano nazionale che su quello internazionale.

All'inizio degli anni Cinquanta, la notorietà di Philippe è per esempio tanto forte quanto legata ai ruoli comici che interpreta a teatro o in quanto star del cinema. Ingaggiarlo per un ruolo tragico è dunque una scommessa e una sfida che il comitato non vuole sostenere. Allo stesso modo, la richiesta di aprire la programmazione a ospiti e a testi internazionali deve tenere conto della volontà di mettere in avanti soprattutto un repertorio nazionale. I piani locale e globale sui quali Vilar deve tenersi in bilico si tramutano presto, dunque, in ingiunzioni contraddittorie, come egli stesso lascia intendere in una lettera inviata al Presidente del *Comité*:

En quatre ans d'existence, notre Festival s'est indiscutablement imposé comme un événement d'importance sur le plan de la création artistique, et a déjà pris forme de tradition. Or, une tradition pour demeurer vivante doit être constamment enrichie. C'est dans cet esprit que vous m'avez – continuellement et instamment – demandé de vous amener des *vedettes*, comédiens et metteurs en scène. C'est dans cet esprit que j'ai été heureux d'accepter cette année l'offre spontanée⁷³ d'un comédien de premier plan, non seulement par son talent mais par sa réputation internationale, Gérard Philippe. C'est pour cette même raison que – après avoir demandé votre agrément – nous avons invité Giorgio Strehler, le remarquable

sti presenti ad Avignone, Vilar ottenendo, in questo modo, la cospicua somma di 1.500.000 franchi per questi invitati, cfr. BnF, Fondo Jean Vilar (Jv), dossier «Affaires étrangères», 4-CDO-4,3.

⁷² BnF, Fondo Jv, dossier «Correspondance avec le comité», 4-CDO-5,2, lettera del 28 febbraio 1951 di René Favier a Chrystel d'Orhjelm.

⁷³ In realtà, Philippe aveva in un primo tempo rifiutato la proposta venuta direttamente da Vilar, non sentendosi all'altezza di un ruolo tragico a teatro.

metteur en scène du Piccolo Teatro de Milan, à venir faire la mise en scène d'une création dans le Jardin [del Palazzo di Urbano V]⁷⁴.

Strehler è dunque da presentare, e la sua presenza da rivendicare, accanto a quella di una *star* come Philippe: gli sforzi, anche economici, per assicurarsi una sua regia rappresentano uno dei risultati che il direttore può far pesare sulla bilancia delle negoziazioni con il Comitato. Con questi argomenti Vilar riesce a ottenere, infatti, la presenza del regista del Piccolo e della *Calandria*: successo diplomatico che lascia immaginare il suo disappunto nello scoprire che, alla fine, Strehler non dirigerà l'opera nel 1951, impossibilitato per motivi di salute a prendere parte alla quinta edizione del festival. Questa regia, ormai programmata e per la quale tante energie sono state spese, sarà realizzata da René Dupuy⁷⁵.

Questa *Calandria* strehleriana mai realizzata era un precoce progetto di coproduzione teatrale europea, maturato in un contesto nel quale la forte ambizione di un'internazionalizzazione del campo del teatro è ostacolata da fattori culturali, economici e umani. Un'utopia, nel senso etimologico della parola, che tuttavia contribuisce a strutturare i modi di produrre e di pensare il teatro nel dopoguerra e che connota le molteplici battaglie che un regista come Vilar conduce nel suo contesto produttivo. In tal senso, gli scambi con Strehler e l'internazionalizzazione del repertorio sembrano essere anche una strategia per vincere, con delle relazioni "esterne", resistenze e conflitti "interni". Anche per il Piccolo, del resto, il riconoscimento da parte di artisti e istituzioni estere, tanto più quello di Vilar in ragione del *renouveau* che cerca di introdurre in Francia e in Europa, rafforza e sostiene la forma specifica di *aggiornamento* – per riprendere la formula di Meldolesi⁷⁶ – che con Grassi si vorrebbe imporre in Italia.

⁷⁴ *Ivi*, dossier «Correspondance avec le comité», lettera di Jean Vilar al Docteur Bec del 9 marzo 1951.

⁷⁵ Attore della troupe di Vilar (interprete di uno degli ufficiali nel *Principe di Homburg*), che metterà in scena il testo nella traduzione – e probabilmente anche con l'aiuto – di Michel Arnaud.

⁷⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti...*, cit., pp. 181-257, ma anche i riferimenti contenuti in questo volume all'opera di Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

Forse non è un semplice caso se Vilar crea in Francia *Meurtre dans cathédrale* il 18 giugno 1945⁷⁷, appena due mesi dopo la creazione ginevrina di Strehler. Questo fatto sembra il sintomo del comune clima nel quale operano questi due registi europei. In seguito, la coincidenza delle rivendicazioni di un «teatro pubblico servizio»⁷⁸ fatta da Grassi nel 1946 e nel 1953 da Vilar – il quale pensa al *suo* TNP come a un «service public [...] tout comme le gaz, l'eau, l'électricité»⁷⁹ – è, certo, frutto del clima nel quale sarà immerso Vilar dopo l'estate 1951, ma non sarebbe possibile senza il contesto di comune rinnovamento dei modi di produrre il teatro in Europa che caratterizza questi anni. L'attrazione verso il teatro di Strehler da parte del futuro direttore del TNP appare di natura culturale ed estetica, così come le affinità etiche e politiche tra Vilar e Strehler spiegano perché il fallimento di questa *Calandria* rafforzi il legame tra i due registi e apra la strada agli scambi tra il TNP e il Piccolo Teatro di Milano.

Il Piccolo e il TNP: storia di un gemellaggio

La traccia più concreta dei contatti tra le istituzioni parigina e milanese ci conduce all'agosto del 1953, quando Vilar mandò Jacques Le Marquet⁸⁰ al Piccolo con una missione chiara: «ouvre l'œil et raconte-moi»⁸¹. L'obiettivo era, in parte, di studiare da vicino un teatro simile al TNP, per modi di operare e di organizzare il pubblico, ma attivo in

⁷⁷ Al Théâtre du Vieux-Colombier.

⁷⁸ Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946. Sull'«utopia» di questa proposta di Grassi nell'Italia del 1946 e sulla convergenza con il pensiero di Vilar, cfr. Stefano Locatelli, *Politiche della cultura e teatro come "pubblico servizio". Intenzioni delle origini e slittamenti di senso*, «Biblioteca Teatrale», n. 99-100, luglio-dicembre 2011, pp. 351-371: 351-353.

⁷⁹ Jean Vilar, *Le T.N.P. service public (1953)*, in Jean Vilar, *Le théâtre service public*, Paris, Gallimard, 1975, p. 173.

⁸⁰ Suo giovane collaboratore e futuro scenografo, cfr. Anaïs Dupuy-Olivier, «Le scénographe Jacques Le Marquet et le Palais de Chaillot», in *Chaillot, lieu de tous les arts*, a cura di Sandrine Gill, Pierrefitte-sur-Seine, Publications des Archives nationales, 2020, pubblicazione digitale, disponibile online: <<https://books.openedition.org/pan/2185>>, (20/03/2024).

⁸¹ BnF, Arts du Spectacle (ASP), fondo Jacques Le Marquet, FOL-COL-53 (1,1), dossier «Voyage d'étude à Milan et Vérone».

un contesto molto lontano dalla realtà parigina⁸². D'altra parte, a Vilar interessava avere un resoconto affidabile circa le possibilità tecniche del Piccolo, come teatro e come équipe. Le Marquet osservò infatti le regie de *La morte di Danton* e del *Riccardo III* di Strehler⁸³ e prese nota delle difficoltà da affrontare per effettuare una tournée milanese con *L'Avare* e il *Dom Juan*⁸⁴, che quell'estate Vilar aveva previsto di realizzare⁸⁵.

La relazione di Le Marquet è di particolare interesse perché appare una premessa del gemellaggio tra le due istituzioni, che sarà annunciato da Strehler stesso sei anni dopo sulle pagine di «Bref»⁸⁶:

[...] ce jumelage entre nos théâtres a déjà un passé. C'est une chose très ancienne, faite d'amitiés, de rencontres personnelles entre Jean Vilar, Paolo [Grassi] et moi. [...] Je crois que le plus important, c'est notre façon d'être dans la société, notre façon d'œuvrer dans la société. Paris a vu, jadis, naître le Cartel⁸⁷, cette union, disons théorique, d'hommes de théâtre qui travaillaient chacun dans

⁸² Nelle sue note, Le Marquet scrive: «Création par Strehler et Grassi du système d'abonnement arrivé de rien à 10.000 [abbonati] en 1953». Poi, qualche giorno dopo, sempre per i suoi lettori a Parigi, aggiunge: «Milan possédant 7 théâtres – pour une population équivalent à la moitié de celle de Paris où il y a notamment 45 théâtres – [il Piccolo] ne parvient à remplir ses salles. [...] Strehler crée donc un théâtre fixe, de classe, avec un gros répertoire. Chaque pièce a son décor, ses costumes particuliers» (*Ivi*, FOL-COL-53 (1,2), dossier «Grand carnet de notes prises au Piccolo Teatro de Milan»).

⁸³ Il primo spettacolo era stato creato al Piccolo il 16 dicembre 1950 e il secondo il 15 febbraio 1950.

⁸⁴ Spettacoli creati rispettivamente il 16 luglio 1952 e il 15 luglio 1953 ad Avignone.

⁸⁵ Come si evince dalle note stesse di Le Marquet, il quale commenta anche lettere e telegrammi ricevuti da Parigi durante il suo soggiorno nel Nord Italia.

⁸⁶ Sulla storia e la natura di questa pubblicazione, cfr. Marco Consolini, «Bref» (1955-1972), un journal-modèle pour la décentralisation?, in *European Drama and Performance Studies, La Décentralisation théâtrale en revues*, a cura di Marco Consolini, Marion Denizot et Pascale Goetschel, Hors-série 2021, Paris, Classiques Garnier, 2021, pp. 59-77.

⁸⁷ Il riferimento è ovviamente al *Cartel des quatre* tramite il quale Louis Jouvet, Gaston Baty, Charles Dullin e Georges Pitoëff hanno tentato di imporre nuove modalità di pensare e di produrre il teatro a partire da nuovi repertori nel contesto del teatro francese degli anni Venti e Trenta, cfr. Jacqueline de Jomaron, *Ils étaient quatre...*, in *Le théâtre en France*, a cura di Jacqueline de Jomaron, prefazione di Ariane Mnouchkine, Paris, Armand Colin, 1992, pp. 742-778.

son domaine, avec son style, mais qu'unissaient les mêmes préoccupations intellectuelles, esthétiques. Il s'agissait alors d'une sorte d'espoir commun, d'une déclaration de volonté d'unité, mais au fond, il n'y avait pas d'unité véritable. [...] Jean Vilar a monté *La Mort de Danton*, je l'ai aussi montée, mais le fait le plus significatif est qu'au moment même où Jean Vilar songeait à monter *Richard II*, de mon côté, à Milan, j'y pensais aussi. *Meurtre dans la cathédrale*, nous l'avons monté, tous les deux. *Le Faiseur* de Balzac et *Ce fou de Platonov*, également. [...] Cette année, le Cartel prend une forme concrète, qu'il n'avait jamais eue. [...] On parle de l'Europe, on parle de la construction de cette Europe, on parle d'unité, on parle d'un destin commun. Nous, dans notre petit domaine, celui du théâtre, de la scène, avec nos abonnés, avec notre public, nous allons démontrer que tout cela est réel, concret⁸⁸.

Al di là delle ragioni artistiche e ideologiche qui riassume, che dovrebbero giustificare da sole questa iniziativa, il *jumelage* TNP-Piccolo Teatro si fonda su un progetto di tournée regolari a Parigi e a Milano. Ma la documentazione che permette di studiare questo progetto dalla prospettiva dei francesi sembra indicare che l'équipe del TNP non dà molta importanza all'evento:

[Il gemellaggio] est, pour nous, un élément de la saison parmi d'autres. Cela paraît, pour eux, une affaire capitale (leur retour à Paris depuis 5 ou 6 ans, le lien avec le TNP). Donnons-leur bien l'impression qu'il en est de même pour nous [...] donnons une importance énorme à ce "jumelage". Bref, conservons bien l'atmosphère d'affectueuse amitié qui a présidé aux rencontres Grassi-Vilar, à Marseille⁸⁹.

Chi scrive è Jean Rouvet, amministratore del TNP e vero e proprio braccio destro di Vilar, tanto a Parigi quanto ad Avignone – alla fine del 1959 lascerà il TNP, rimanendo una figura chiave nella vita di questa istituzione⁹⁰. Questa sua nota è inviata sia a Vilar che a Lucien Fresnac,

⁸⁸ Giorgio Strehler, *Quatre directions nouvelles*, «Bref», n. 29, octobre 1959, pp. 2-7. Passaggio del discorso di Strehler tenuto nel settembre 1959 a Parigi, al Palais de Chaillot, nel corso della conferenza stampa tenuta insieme con Grassi e Vilar.

⁸⁹ Nota interna di Jean Rouvet inviata ai dirigenti del TNP l'8 settembre 1959, conservata in Archives Nationales (AN), fondo Théâtre national populaire – Direction Jean Vilar, 295AJ/621, serie «Jumelage avec le Piccolo Teatro di Milano», sottoserie: «Le Piccolo Teatro à Paris».

⁹⁰ In merito, cfr. Sonia Debeauvais, *Public et service public au TNP*, in *La Décentralisation théâtrale 1. Le premier âge 1945-1958*, a cura di Abirached Robert, Arles, Actes Sud, 2005, pp. 115-121.

futuro amministratore generale del TNP: è dunque il gruppo dirigente dell'istituzione parigina che legge queste parole. Infine, gli appunti di Vilar presi durante un incontro marsigliese con Grassi⁹¹ lasciano intendere che lo scambio si concentra rapidamente sulla possibilità di avere *L'opera da tre soldi* nella versione di Strehler a Chaillot e che Grassi è il solo a volere una conferenza stampa pubblica per presentare l'evento⁹².

Le cose si fanno rapidamente più complesse, intanto perché assicurarsi la versione di Strehler dell'*Opera* di Brecht/Weill creata nel 1956 implica il pagamento dei diritti per la rappresentazione di questo testo sia all'editore Suhrkamp che alla Société des auteurs et des compositeurs⁹³, questa rappresentazione appare dunque impegnativa tanto sul piano produttivo che su quello culturale.

Lo scambio deve concretizzarsi anche nella realizzazione di una versione francese de *I giganti della montagna* con la regia di Strehler e con Vilar nel ruolo di Cotrone⁹⁴.

Dal settembre 1959 Strehler sembra pronto a lavorare con la troupe del TNP e con Vilar, ma il 9 ottobre una lettera manoscritta di Grassi a Vilar mette fine alla possibilità di vedere realizzata questa regia nella stagione 1959-1960: «Strehler est dans une clinique et je ne peux pas changer cette très très très désagréable situation»⁹⁵. La risposta di Vilar

⁹¹ Presenti in AN, fondo Théâtre national populaire, dossier «Divers, généralités», (295AJ/621). L'incontro sembra aver avuto luogo nel corso dell'estate 1959, anche se le note di Vilar non menzionano una data precisa.

⁹² *Ivi*.

⁹³ Che garantisce una parte dei diritti di *exploitation* delle opere di Brecht, anche se, per la Francia, il garante delle opere del drammaturgo tedesco è l'editore Robert Voisin, cfr. *L'Arche Éditeur: Le théâtre à une échelle transnationale*, a cura di Florence Baillet e Nicole Colin, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2021.

⁹⁴ BnF, ASP, 4-JV-136 (2), dossier «Carnet de notes de Jean Vilar. Réunion Strehler sur *Les géants de la montagne*, 11-12 septembre 1959 – Notes prises au restaurant *Vieux Trocadéro*». Si tratta della seconda versione di questo spettacolo in una lingua straniera dopo la versione realizzata da Strehler il 19 aprile 1958 allo Schauspielhaus di Düsseldorf; l'analisi della documentazione disponibile negli archivi francesi mostra che questa creazione francese dei *Géants* di Pirandello è al centro del gemellaggio, insieme alla tournée dell'*Opera da tre soldi* del Piccolo.

⁹⁵ Lettera del 9 ottobre 1959 di Grassi a Vilar, AN, fondo TNP, 295AJ/622, dossier «TNP à Milan- Relations avec Piccolo Teatro pour tournée TNP à Milan».

non tarda ad arrivare e spiega tutta la gravità del momento e la difficoltà nella quale si trova:

Il est impossible de revenir sur les décisions et les annonces officielles et publiques⁹⁶. Nous avons annoncé, Piccolo et TNP, la mise en scène Strehler des *Géants*. Tu étais là, tu l'as expliqué. [...] Étais là le bras droit et l'ami personnel et représentant de Malraux⁹⁷. Nous ne pouvons, cette année surtout, donner une impression ou de désarroi ou de manque de concordance entre Piccolo et TNP. Malgré le gros travail qui m'incombe, j'aurais dans ce cas particulier accepté la mise en scène de cette œuvre, mais je ne le peux pas. Non pas seulement à cause du manque de temps, mais surtout, oui surtout parce que je ne sais mettre en scène le 4° acte! Il faut donc que ce soit Strehler⁹⁸.

Vilar propone allora un piano alternativo di lavoro con la troupe francese, complicato, certo, ma non impossibile se Strehler riuscisse a essere presente a Parigi solo la prima e l'ultima settimana di prove. Nemmeno questo piano sarà, invece, praticabile, e anche la regia francese dei *Giganti* di Strehler con Vilar nel ruolo di Cotrone non vedrà mai la luce. Per permettere al TNP di presentare comunque questa regia Grassi propone Orazio Costa come sostituto di Strehler, ma anche quest'ultima, estrema, opzione non sarà risolutiva.

I problemi che pesano su questo gemellaggio non finiscono qui. Dal 28 marzo al 14 aprile 1960, il Piccolo presenterà a Chaillot *L'opera da tre soldi* con un successo quasi unanime, come risulta dalla critica, di sinistra e no⁹⁹. Per ciò che riguarda i rapporti tra i due teatri europei, invece, le note di Le Marquet propongono una sintesi che mostra questa tournée sotto un'altra luce: «Strehler n'est jamais venu. Grassi a été odieux. Décor de Teo Otto superbe. Costumes de Frigerio extraordinaires»¹⁰⁰.

⁹⁶ Sottolineato nel testo.

⁹⁷ Ministro del primo Ministère des Affaires culturelles creato da De Gaulle, al potere dal 1958. André Malraux è stato anche un letterato e un membro della resistenza, oltretutto un intellettuale che ha maturato un'importante esperienza individuale tanto in Indocina quanto battendosi al fianco della Repubblica durante la guerra civile spagnola.

⁹⁸ *Ivi*, lettera di Vilar a Grassi del 16 ottobre 1959.

⁹⁹ In tal senso è da segnalare che Bernard Dort, in contatto già da qualche anno col Piccolo tramite Roland Barthes e la rivista «Théâtre Populaire», terrà in questa occasione una conferenza per sostenere e introdurre al pubblico parigino questa messinscena.

¹⁰⁰ BnF, Arts du Spectacle (ASP), fondo Jacques Le Marquet, 4-COL-53 94,1, dossier «*L'opéra de quat sous*».

Se i discorsi ufficiali delle due istituzioni sono, in questo frangente, improntati alla difesa di un progetto di pioneristica unione europea dei teatri, dall'altra, di fatto, Rouvet poi Fresnac sminuiscono l'importanza delle tournée a Milano, salvo poi essere molto delusi quando scopriranno che il Piccolo non sarà presente a Parigi per il 1960-1961. Grassi, del resto, fa di tutto per presentare alla stampa il progetto di gemellaggio nel migliore dei modi ma nei fatti non manca di rimettere in discussione il già complesso contratto che a ogni inizio stagione il TNP e il Piccolo devono stilare.

Certo, il Piccolo aiuta in ogni modo il TNP nel corso della tournée italiana, che presenta a Milano la versione francese dell'*Enrico IV* di Pirandello e *Le triomphe de l'Amour* di Marivaux, questi iniziali scambi tra due istituzioni teatrali nazioni rappresentano senza dubbio l'inizio di una cooperazione su scala europea. Eppure, la regia di Vilar de *La résistant ascension d'Arturo Ui*¹⁰¹, importantissima nel contesto politico francese di quegli anni, che potrebbe unire questi due teatri in una comune esplorazione del teatro epico-brechtiano, sembra forse bloccarsi sulla questione, sempre molto delicata, dell'*exploitation* parallela del repertorio brechtiano. In ogni caso, la modalità con la quale Strehler e Vilar introducono in questi anni Brecht in Italia e in Francia mostra piuttosto le differenze tra le prassi di questi registi nei loro rispettivi, e così distanti, contesti produttivi, in luogo di far emergere una comunione di intenti ideologica e operativa tra artisti e istituzioni di teatro¹⁰².

Queste prime note sulla costruzione della relazione di Strehler con il teatro francese ci dicono, per lo meno, che l'ambizione di costruire dei percorsi teatrali condivisi su una scala europea non riesce a superare resistenze produttive e culturali. Il *jumelage* col Piccolo, per esempio, termina con questo laconico messaggio di Vilar: «Comme contrat pas reçu à Paris, je considère pourparlers terminés et renonce projet de jouer au Piccolo Teatro en mai»¹⁰³. Dalla prospettiva dell'Istituzione

¹⁰¹ Rappresentata l'8 novembre 1960.

¹⁰² Per approfondire questa prima impressione sarà necessario prendere in conto altri fattori osservando la problematica relativa ai rapporti tra Strehler e «Théâtre Populaire» nel quadro di un successivo rinnovamento poetico-politico del teatro francese e italiano sotto il segno di Brecht e del Berliner.

¹⁰³ Telegramma di Vilar del 10 aprile 1961, AN, fondo TNP, 295AJ/623, dossier «Projet de tournée 1960-1961».

francese, la debolezza di questo gemellaggio si potrebbe spiegare in quanto relazione costruita prima di tutto in funzione delle lotte interne che il Piccolo deve sostenere per imporre il suo modello, produttivo e culturale appunto, di aggiornamento. Nelle sue lettere, Grassi costantemente spinge e difende un progetto costruito, però, su un'idea della Cultura tanto alta e nobile quanto astratta, trovandosi poi costretto a gestire l'ordinaria mancanza di fondi e di forze umane per mantenere dei progetti tanto ambiziosi.

Il punto di vista appena espresso è un'ipotesi di lavoro, che un approfondimento della ricerca qui proposta dovrà mettere alla prova. Ciò nondimeno, permette già di osservare che il tentativo di dare vita a un primo *Cartel européen*¹⁰⁴ tra Milano e Parigi crolla perché si sfida il *normale* rapporto di competizione tra teatri, proponendo un meccanismo di cooperazione fondato sulla natura comune delle istituzioni piuttosto che sui bisogni concreti degli uomini e delle donne che vivono il teatro come pratica quotidiana.

¹⁰⁴ Il quale non potrà concretizzarsi che nel 1990, con la nascita dell'*Union des Théâtres de l'Europe* in un contesto radicalmente diverso rispetto a quello della fine degli anni Cinquanta.

GIANFRANCO DE BOSIO
SCHEMA SULL'ATTIVITÀ 1940-1960

di Fabrizio Pompei

Gianfranco de Bosio (Verona, 16 settembre 1924 – Milano, 2 maggio 2022) regista di teatro, poi anche di cinema, televisione e opera lirica, ha avuto profonda influenza sul teatro italiano con la sua riscoperta di Ruzante, messo in scena utilizzando l'originale dialetto pavano e suscitando interesse e polemiche, ed è stato il primo a mettere in scena nel dopoguerra testi di Bertolt Brecht. Il teatro di Ruzante e Brecht è stato il caposaldo della sua attività registica, un leitmotiv della sua lunga carriera, un mezzo per poter seguire una direttrice artistica-politica precisa: la difesa degli ideali di libertà e giustizia sociale instillati nell'animo di adolescente dagli ambienti di famiglia e scuola, e consolidati durante la partecipazione alla Resistenza. Trasferitosi da Verona a Padova per frequentare la facoltà di Lettere, tramite alcuni docenti entrò allora nelle file dei Gruppi Armati Patriottici e fu designato rappresentante della Democrazia Cristiana nel Comitato di Liberazione Nazionale. A libertà conquistata, perse le elezioni come rappresentante nazionale dei gruppi giovanili democristiani contro lo sfidante Giulio Andreotti, futuro sottosegretario alla Presidenza del Consiglio del governo De Gasperi con delega alla Cultura e spettacolo; ne conquistò però stima e amicizia, che si rivelarono a volte utili per ottenere finanziamenti e superare censure e contrasti causati dalle sue messinscene. Deluso dalle politiche dei governi di unità nazionale, pensate per ricostruire un Paese dilaniato dalla guerra civile, ma segnate per lui da ipocrisie e impunità nei confronti di coloro che si erano macchiati di gravi reati durante la dittatura, tornò agli studi universitari per concretizzare un'attività politica con altri mezzi, quelli del teatro. Convinse il padre, poi eletto senatore per tre legislature, a subentrare al suo posto nel partito.

Gli anni di direzione del teatro universitario di Padova (1946-1953), appena dopo gli studi, costituirono l'imprinting della sua futura

maturità artistica: la considerazione del testo come elemento basilare e centrale per la regia; la volontà di rinnovare il repertorio (tra riscoperta dei classici, adattamenti da romanzi e prime rappresentazioni di autori contemporanei); l'esigenza di ricercare e sperimentare il movimento scenico dell'attore dando rilievo al mimo e all'uso della maschera; lo sviluppo di una capacità di tessere una rete di relazioni con teatri stabili, compagnie, scrittori, registi, direttori artistici. Portò ai suoi attori l'insegnamento di Jacques Lecoq, coinvolgendo per le maschere lo scultore Amleto Sartori: entrambi saranno poi fondamentali collaboratori del Piccolo Teatro di Milano, ingaggiati da Paolo Grassi.

Fin da giovanissimo de Bosio condivise la passione per l'opera lirica con i genitori, l'avvocato Francesco de Bosio e Teresa Ada Dean. Suo zio, Giovanni Dean, guidò la sua formazione culturale e politica, lontana dalla "dottrina fascista". Nel 1937 si iscrisse al Liceo classico Scipione Maffei di Verona, dove, oltre a coltivare la passione per i classici, scoprì per merito dell'insegnante di latino e greco Alvise del Negro i romanzi di Kafka proibiti dalla dittatura e maturò, grazie alle lezioni del professore di filosofia Dino Formaggio, la sua presa di coscienza politica antifascista. Nelle estati del 1938 e del 1939 per volontà dei genitori frequentò scuole a St. Gallen e a Fribourg in Svizzera per imparare il francese e il tedesco, lingua che lo aiutò a sfuggire dalla cattura nazista.

È stato considerato tra i fondatori della regia in Italia nel dopoguerra, ma il suo nome è rimasto più in ombra rispetto ad altri: non è stato un regista amante delle luci della ribalta, per indole e per una precisa strategia, la stessa degli anni resistenziali: dare più importanza alle azioni e agli obiettivi da raggiungere che alla propria immagine. Poche le testimonianze fotografiche e video. Conservò invece con cura copioni e sceneggiature con relative annotazioni, correzioni, tagli: un materiale ancora da studiare che comproverebbe il suo metodo di regia, improntato sul testo, visto come chiave e fondamento per lavorare sull'intonazione, sull'interpretazione e sul movimento scenico degli attori.

1942 – Da liceale sperimenta la sua vocazione registica e la sua passione per il teatro di Ruzante: il 15 settembre, con l'aiuto organizzativo della professoressa Caterina Vassalini, mette in scena con i compagni di scuola *La Fiorina* nel Cortile di Castelvechio di Verona.

Il testo non è nella versione originale pavana, ma in quella tradotta in italiano

ed edulcorata da espressioni sboccate di Emilio Lovarini, pubblicata nello stesso anno dall'Università di Roma in occasione del IV centenario della morte del Beolco. La messinscena suscita la curiosità e l'interesse dei giovani registi legati al teatro d'Arte di Bragaglia, che da Roma raggiungono per l'occasione Verona. A ottobre de Bosio si trasferisce a Padova per iscriversi alla Facoltà di Lettere e Filosofia.

1943-45 – L'ambiente universitario lo porta a contatto con la resistenza alla dittatura nazi-fascista. Entra a far parte del Comitato di liberazione nazionale di Verona e fonda la sezione veronese della Democrazia Cristiana. Partecipa alle azioni del GAP (Gruppi di Azione Patriottica) veronese sotto la guida di Otello Pighin, ingegnere e assistente nell'Università di Padova (catturato in un'imboscata e ucciso dai fascisti, insignito nel dopoguerra con la medaglia d'oro al valor militare). Sono anni in cui vive clandestinamente sotto mentite spoglie. Partecipa a diverse operazioni dinamitarde e per la padronanza della lingua tedesca riesce ad aggirare un'imboscata in cui gli viene puntata una pistola alla tempia. Vent'anni dopo racconterà l'esperienza della Resistenza nel film *Il Terrorista*, di cui fu regista e co-sceneggiatore insieme a Luigi Squarzina (Gianfranco de Bosio, Luigi Squarzina, *Il terrorista*, Milano, Neri Pozza, 1963).

1946 – A guerra conclusa, torna all'Università e si laurea in Letteratura francese. La scelta di una tesi di regia sulla prima commedia di Molière, *Étourdi*, ispirata all'*Inavvertito* di Nicolò Barbieri, corredata da bozzetti di scene e costumi di Mischa Scandella, scenografo delle regie di de Bosio fino agli anni Sessanta, suscita malumori e indignazione all'interno del mondo accademico.

Il Rettore Concetto Marchesi e i docenti Manara Valgimigli e Diego Valeri, riconoscendogli il merito di aver preso parte attiva alla liberazione italiana, esaudiscono però la sua volontà di dar vita e dirigere il nascente Teatro dell'Università di Padova (TUP). Realizza la regia radiofonica dell'atto unico di Pirandello, *La patente*, trasmesso il 19 aprile dalla radio universitaria, poi mette in scena il 25 novembre la tragedia *Le Coefore* di Eschilo nella traduzione di Valerio Valgimigli. Lo spettacolo prima di essere rappresentato nella trecentesca Sala dei Giganti, sede ufficiale del TUP, debutta in un'officina ferroviaria detta "della Stanga", con un pubblico composto in gran parte da operai. Gli interpreti delle prime messinscene sono attori conosciuti prima della liberazione al GUF padovano: de Bosio, pur non essendosi iscritto al gruppo dei Giovani Universitari Fascisti, aveva partecipato in qualità di suggeritore nelle loro produzioni teatrali.

1947 – Alla seconda messinscena del TUP, *Il Pellicano* di August Strindberg, 9 e 11 marzo, assiste Paolo Grassi, che aveva curato la pubblicazione del testo (Rosa e Ballo, Milano, 1944). Grazie al successo de Bosio ottiene una borsa di studio per frequentare a Parigi la scuola d'arte drammatica l'EPJD (Education Par le Jeu Dramatique) patrocinata da Jean Louis Barrault.

1948 – Forte dell'esperienza parigina, che gli fa acquisire una "patente" da direttore del TUP, immagina il suo teatro come un luogo di sperimentazione e ricerca: tornato a Padova con il suo insegnante di mimo Jacques Lecoq fonda la Scuola d'arte drammatica del Teatro dell'Università (1948-1949).

1949 – Rifiuta l’invito di Grassi a entrare a far parte nel novero dei registi del Piccolo. Ai sussidi del Comune di Padova e dell’Ateneo si aggiunge con il favore di Andreotti il contributo della Presidenza del Consiglio che permette alla compagnia di de Bosio di fare il salto da amatorialità a professionismo: nasce così la Compagnia Stabile del Teatro dell’Università (1949-1952). Entra a farne parte lo scultore padovano Amleto Sartori che realizza le maschere dei personaggi Pantalone e Arlecchino per la messinscena *I pettegolezzi delle donne* di Goldoni, mentre Lecoq cura i movimenti mimici. Lo spettacolo debutta il 2 aprile a Padova nel Teatro Verdi e in seguito viene invitato a Venezia al Teatro La Fenice nell’ambito del Festival Internazionale del Teatro. Nello stesso anno la Compagnia partecipa al Festival mondiale del teatro cristiano, a Firenze, con *La devozione alla croce* di Calderón de la Barca.

1950 – Con una lettera del 21 febbraio invita Orazio Costa alla prima rappresentazione assoluta de *Le Lombarde* di Giovanni Testori, 1 e 2 marzo al Teatro Verdi di Padova. Il 10 marzo scrive di nuovo a Costa per proporre la rappresentazione di *Le petite pauvre (François D’Assise)* di Jacques Copeau a San Miniato, e per intercedere presso Turi Vasile, nuovo sovrintendente per gli spettacoli dell’anno santo, al fine di trovare un’ulteriore “piazza” per lo spettacolo. Il testo di Copeau non viene però messo in scena nonostante l’interesse a ospitarlo al Teatro Angelicum di Milano da parte di Padre Zucca e Guido Manacorda.

Dopo aver inaugurato, con *L’Acqua* di Turi Vasile, la nuova sede del TUP, denominata da de Bosio Teatro Ruzante, con 350 posti a sedere, mette in scena *La Moscheta* nella nuova versione filologico-critica in dialetto pavano, curata dallo stesso de Bosio insieme a Ludovico Zorzi. Una scelta stilistica perseguita per tutte le opere di Ruzante messe in scena durante la sua lunga carriera. Nonostante in locandina si avverta che «per la crudezza del dialogo la Direzione del Teatro dell’Università sconsiglia lo spettacolo a giovani non maturi», il debutto del 30 novembre al Teatro Sociale di Rovigo suscita rimostranze nel clero, che considera crudo e volgare il linguaggio cinquecentesco del Beolco. I malumori si riversano nel mondo accademico e sui consiglieri comunali della Democrazia Cristiana, partito di maggioranza del Comune di Padova. A riportare la calma saranno il successo dello spettacolo e una fortunata tournée a Roma, Firenze, Bologna, Genova e al Piccolo di Milano.

1951 – Il 18 gennaio de Bosio debutta con *La Cameriera brillante* di Goldoni al Teatro Nuovo di Verona, in seguito rappresentata anche al Salzburg Seminar. Nel seminario, organizzato dalla Tulane University, che riunisce per un periodo di incontri, convegni e rappresentazioni molti giovani studiosi e artisti di teatro da ogni parte del mondo, de Bosio conosce Eric Russel Bentley, e lo invita a far parte del teatro universitario di Padova. Bentley aveva presenziato in quegli anni alla nascita del Berliner Ensemble nella Germania Est, in particolare aveva collaborato alla messinscena di *Madre Coraggio* di Bertolt Brecht. Durante la stagione 1951-1952 del Teatro Ruzante, Bentley mette in scena, per la prima volta nell’Italia del dopoguerra, un’antologia dei testi di Brecht: canzoni dall’*Opera da tre soldi*, scene da *Terrore e miseria del Terzo Reich* e l’atto unico *L’eccezione e la regola*.

Lecoq e Sartori accettano l'invito di Grassi e Strehler a collaborare alla nascita della Scuola del Piccolo e lasciano la compagnia di de Bosio.

1952 – Il ministero promuove il TUP a Teatro Stabile della città di Padova. De Bosio firma la regia di *Agamennone* di Alfieri, che debutta il 27 febbraio al Teatro Ruzante e il 16 aprile va in scena al Primo Festival del Teatro Universitario di Parma insieme a *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, che aveva partecipato alla seconda edizione del festival Delfiade tenutosi a Verona.

1953 – Il 21 febbraio, de Bosio in collaborazione con Bentley, mette in scena al Teatro Ruzante, la prima rappresentazione italiana di *Un uomo è un uomo* di Brecht. Subito dopo il debutto sia la Dc del Comune di Padova che il Senato Accademico decidono di non continuare a finanziare l'attività teatrale, facendo decadere così anche i contributi ministeriali.

All'ultima replica milanese dello spettacolo, de Bosio è costretto a liquidare personalmente la compagnia. Grassi contribuisce con il denaro del Piccolo a pagare gli attori e le maestranze coinvolte.

Questa volta il sostegno di Andreotti viene meno. Termina così la positiva esperienza di de Bosio nel teatro universitario, che in sette anni aveva coinvolto un centinaio di attori, diversi registi e realizzato 46 spettacoli.

Nello stesso anno de Bosio confluisce con alcuni attori nella Compagnia stabile delle Tre Venezie, in cui recitano Diana Torrieri e Annibale Ninchi, e mette in scena: *Antigone* il 16 maggio al Teatro Alfieri di Asti nell'ambito delle manifestazioni alfieriane; la prima rappresentazione del testo di Luigi Cantoni, Premio Murano 1953, *Un uomo da nulla* il 30 maggio al Teatro La Fenice di Venezia; *Moulin Rouge* di Pierre La Mure con Giancarlo Sbragia il 12 settembre nel Teatro Odeon in occasione del Festival della Biennale di Venezia; *Il grande attore* di Alessandro De Stefani il 23 ottobre a Genova nel teatro Augustus; il 17 novembre *Otello* di Shakespeare a Verona.

1954 – Finisce la breve collaborazione con il Teatro delle Tre Venezie e de Bosio intraprende un pellegrinaggio da regista indipendente che durerà per tutta la carriera, con una lunga parentesi al Teatro Stabile di Torino, tra teatri stabili, compagnie, enti teatrali, senza però rinunciare a portare avanti la sua linea programmatica segnata dalle direttrici Ruzante-Brecht: da una parte i grandi classici e dall'altra gli autori contemporanei, uniti nell'orizzonte dell'analisi delle disuguaglianze economico-sociali e della valorizzazione delle identità e varietà geografiche-culturali italiane attraverso l'uso dei dialetti.

Fonda la Compagnia Nuovo Teatro con Diego Fabbri e realizza per l'Ente Teatrale Italiano (ETI) *Il sacro esperimento* di Fritz Hochwäelder e *Buio a mezzogiorno* di Sidney Kingsley dal romanzo di Arthur Koestler sulle purghe staliniste che debutta a Roma al Teatro Valle il 10 dicembre, e suscita la protesta del Partito Comunista.

1955 – Concluso il periodo romano, entra in contatto con Gianni Bartoli, primo sindaco italiano di Trieste (la città era tornata all'Italia nell'ottobre 1954) che gli affida la direzione della Compagnia Teatro Stabile di Trieste. Conosce il comediografo romano Alberto Perrini e mette in scena una sua commedia brillante,

Non si dorme a Kirkwall. Con gli attori Cesco Baseggio e Pina Cei realizza *Il Matrimonio di Ludro* di Francesco Augusto Bon, inserito nel cartello della stagione 1955-1956 del Piccolo; la prima rappresentazione italiana di *Attimo fermati, sei bello* di Jeffers Patrick; e un altro testo di Ruzante *Il Parlamento* che debutta il 3 novembre a Trieste al Teatro Nuovo.

1956 – In rapporto al successo triestino lo chiama Carlo Alberti Cappelli, impresario teatrale, responsabile del Teatro Regionale Emiliano. Mette in scena così al teatro Comunale di Bologna *Enrico IV* di Pirandello e *Medea* di Jeffers Robinson e il 27 giugno al Teatro di Palazzo dei Diamanti a Ferrara un nuovo allestimento con Cesco Baseggio de *La Moscheta* di Ruzante che «continua a suscitare scandali» (Giorgio Prosperi, «Il Tempo», 1 luglio 1956). La stessa estate invitato dall'impresario teatrale Lucio Ardeni mette in scena con la compagnia Ardeni-Enriquez, *Corruzione a palazzo di giustizia* di Ugo Betti, per una tournée in Sud America. Tra gli attori il celebre Renzo Ricci e i giovani Giorgio Albertazzi, Glauco Mauri e Tino Buazzelli.

1957 – L'11 gennaio al Teatro Gobetti debutta con *Liolà* di Pirandello prodotto dal Piccolo Teatro della Città di Torino, spettacolo che registra un tutto esaurito per un mese. A seguito della calorosa accoglienza ripetuta con la messinscena de *La maschera e il volto* di Luigi Chiarini e l'assist di Andreotti necessario a superare le remore del partito democristiano di Torino, viene nominato direttore il 27 maggio. A novembre il teatro assume la denominazione Teatro Stabile di Torino. Uno spettacolo della stagione 1957-1958 è affidato alla regia di Giacomo Colli (*Un caso clinico* di Dino Buzzati), gli altri cinque sono diretti dallo stesso de Bosio: *Bertoldo a corte* di Massimo Dursi, *Ore disperate* di Joseph Hayes, *I nostri sogni* di Ugo Betti, *L'ultima stanza* di Graham Greene, *La congiura de' Pazzi* di Vittorio Alfieri.

1958 – Per la stagione 1958-1959 allestisce il dramma satirico *Angelica* di Leo Ferrero, un tributo ai testi censurati nel fascismo; la prima rappresentazione italiana di *Gli amori di Platanov* di Cechov con Laura Adani e Gianni Santuccio; *Il ballo dei ladri* Jean Anouilh; e un altro spettacolo di Alfieri, *Antigone*, per il Centro Nazionale di Studi Alfieriani di Asti con Diana Torrieri, Vittorio Gassman, Giulio Bosetti, Lilla Brignone e Gianni Santuccio. Per de Bosio Alfieri come Ruzante rappresenta una sfida registica, il linguaggio, ostico in lettura è potente in scena, se diretto con maestria e interpretato da attori di talento. Inserisce in cartellone la comicità stralunata del giovane attore-autore Dario Fo, autore di scene e costumi di *Comica finale*, mentre la regia è firmata con de Bosio.

1959 – Per la stagione 1959-1960 de Bosio è regista di tutti gli spettacoli in cartellone: *Antonello capobrigante* di Ghigo De Chiara; *Angelica* di Leo Ferrero; la commedia musicale *Un cappello di paglia di Firenze* di Eugène Labiche e Marc Michel con le musiche di Sergio Liberovici e le scene di Raymond Peynet; *La conversazione del Capitano Brassbound (Un'avventura)* di Bernard Shaw; *Qui non c'è guerra* di Giuseppe Dessì; *Come ali hanno le scarpe* di Alberto Perini, con la partecipazione della famiglia di clown Salvadori, a conferma dell'interesse del regista per il teatro comico.

1960 – Nell'estate il Teatro Stabile di Torino viene scelto dalla Direzione generale dello Spettacolo per una tournée in Argentina, Uruguay e Brasile. De Bosio prepara un programma dal titolo "Il personaggio popolare nel teatro italiano" che comprende le riprese di *Bertoldo a Corte* e di *Antonello capobrigante calabrese*, il recital di Paola Borboni, il *Miles gloriosus* di Plauto nella versione moderna di Giovanni Poli (fondatore del Teatro Universitario di Venezia nel 1949) e la messinscena della terza edizione della *Moscheta*, che consacra de Bosio come regista-modello del teatro di Beolco e Franco Parenti come interprete ideale del personaggio Ruzante. Dopo il debutto del 17 agosto al Teatro Odeon di Buenos Aires, alla presentazione del 25 ottobre al Teatro Gobetti di Torino, 130 spettatori indignati per il linguaggio ruzantino restituiscono l'abbonamento della stagione teatrale. Lo spettacolo rimane in tournée dal 1960 al 1963 viaggiando in Italia, Europa e America latina.

De Bosio sposò poi la danzatrice e coreografa Marta Egri (1962), da cui ebbe un figlio, Stefano, nel 1963, e che fu curatrice dal 1965 dei movimenti scenici di tutti i suoi spettacoli. Questi anni continuarono a essere caratterizzati da un'intensa attività teatrale: Brecht, con *La resistibile ascesa di Arturo Ui* messo in scena per il centenario dell'unità d'Italia (1961) e in accordo con il Piccolo che ne deteneva i diritti; Ruzante, con l'*Anconitana* e *Bilora* (1964) che consolidarono il sodalizio con lo scenografo Emanuele Luzzati, iniziato l'anno precedente con *Il Bugiardo* di Goldoni; e testi di autori contemporanei come Primo Levi, *Se questo è un uomo* con cinquanta attori provenienti da tutte le nazioni europee che vinse il premio IDI St. Vincent 1967.

Concluso l'incarico di direzione dello Stabile torinese (1968), arricchì la sua attività registica nel cinema con *La Betia*, tratto dalle commedie di Ruzante, con protagonista Nino Manfredi (1971), e nella televisione con la prima produzione internazionale italo-inglese-americana: *Moses the Lawgiver*, con Burt Lancaster nel ruolo di Mosè (1974) e con *Tosca* tratto dall'opera di Puccini con Rajna Kabaivanska e Plácido Domingo (1976). I testi del Beolco invece trovarono nuova linfa nel 1981 con due spettacoli antologici diretti per la cooperativa teatrale il Gruppo della Rocca.

De Bosio debuttò anche nel teatro d'Opera con *Romeo e Giulietta* di Gounod (1977) per l'Ente Lirico Arena di Verona di cui fu Sovrintendente dal 1969 al 1972 e poi dal 1992 al 1998. Famosa, tra i moltissimi allestimenti realizzati, la sua regia dell'*Aida* (1982) rimodellata sui bozzetti originali di Ettore Fagiuoli (che aveva inaugurato la prima

stagione lirica dell’Arena di Verona nel 1913), riallestita per ben ventitré stagioni liriche dal 1982 al 2024.

Superati i settant’anni, iniziò a collaborare come insegnante di teatro all’Università IULM di Milano, di recitazione alla Scuola del Piccolo e di regia al master di regia lirica istituito dall’Opera Academy di Verona e dall’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica Silvio d’Amico. Nel 2009 fu insignito del titolo di Cavaliere di Gran Croce dal Presidente della Repubblica italiana Giorgio Napolitano. Scrisse volumi autobiografici sul suo mestiere e su temi e valori della Resistenza (*La più bella regia. La mia vita* nel 2016 e *Fuga dal carcere: 1944, la liberazione di Giovanni Roveda*, nel 2021, entrambi Vicenza, Neri Pozza). Mori nella sua casa milanese a 97 anni.

NOTA BIBLIOGRAFICA: L’archivio personale di Gianfranco de Bosio è stato donato alla Fondazione Giorgio Cini l’8 maggio 2024 e i documenti sono entrati a far parte del Patrimonio dell’Istituto per il Teatro e il Melodramma.

Fonti principali, oltre a Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 415 e ss., sono state: Roberto Alonge, Francesca Malara, *Il teatro italiano di tradizione*, in *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Torino, Einaudi, 2001, pp. 642-645, 653, 681; *Il teatro di regia. Genesi e evoluzione (1870-1950)* a cura di Umberto Artioli, Roma, Carocci, 2018, pp. 183-184; *Gianfranco de Bosio e il suo teatro*, a cura di Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni 1995; Gianfranco de Bosio, *Un trentennio di lavoro su Ruzante e Un trentennio di lavoro su Ruzante e Ludovico Zorzi*, in *Convegno internazionale di studi su Ruzante*, (a cura di Giovanni Calendoli e Giuseppe Vellucci), Venezia, Corbo e Fiore editore, 1987, pp. 221-250; *De Bosio, Gianfranco*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere, 1956, p. 287; <<https://gianfrancodebosio100.it/>> (18/07/2024); Gianfranco de Bosio, *Aida 1913-2013. Storia e immagini dell’Aida più vista al mondo*, Il Saggiatore, Milano, 2013; *Un’oasi di libertà e di pensiero. Gianfranco de Bosio e i suoi maestri (1937-1946)*, a cura di Federica Marinoni e Gabriele Scaramuzza, Verona, Scripta, 2025; Fabrizio Pompei, *Teatro al centro: Grassi, Strehler, De Bosio: registi tra dittatura e repubblica*, Ortona, Menabò, 2020; Simona Brunetti, *Il teatro universitario padovano alla luce delle proposte culturali promosse da Diego Valeri*, in *Diego Valeri e il Novecento*, Padova, Esedra, 2007, pp. 151-168; Maria Rita Simone, *Dalle Coefore alle Delfiadi. Gianfranco de Bosio e il Teatro dell’Università di Padova*, «Il Castello di Elsinore», n. 82, 2020, pp. 63-88; Ludovico Zorzi, Siro Ferrone, Giuliano Innamorati, *Il Teatro del Cinquecento: i luoghi, i testi e gli attori, con gli interventi di Gianfranco de Bosio*, Firenze, Sansoni, 1982.

Per l’attività al Teatro Stabile di Torino si rimanda a <<https://archivio.teatrostabiletorino.it/entita/2706-de-bosio-gianfranco>> (18/07/2024); testimonianza

dell'attività direzionale del Teatro universitario e della continua ricerca di contatti e relazioni sono le lettere inedite indirizzate a Orazio Costa conservate nell'Archivio Costa del Teatro della Pergola. Fonti dirette sono state le conversazioni intercorse con de Bosio tra il 2020 e 2022, le testimonianze di Maria Rita Simone, curatrice dell'archivio personale di de Bosio, e di Federica Marinoni.

Raffaella Di Tizio

PERCHÉ STREHLER?
SUL CONFINE TRA DIVULGAZIONE E STORIOGRAFIA

Può sembrare insolito, in una rivista di studi teatrali, un discorso su alcuni libri di taglio soprattutto divulgativo. Ma che quanto viene scritto nei discorsi sul teatro di più ampia circolazione non influisca sul senso e sull'efficacia delle ricerche specialistiche, nel breve e nel lungo termine, è un'illusione. Il modo comune di pensare il teatro e la sua storia fa parte del nostro orizzonte, ed è la premessa di un riconoscimento mai del tutto avvenuto in Italia, anche da parte delle discipline accademiche più vicine, del valore e del punto di vista specifico delle nostre ricerche. Il modo tendenzioso in cui l'immagine di Giorgio Strehler si è sedimentata nella nostra memoria culturale è un buon esempio per riflettere: se il mondo degli specialisti ha ben chiara la complessità della storia teatrale italiana e la densa stratificazione delle vicende della regia nel nostro Paese, una diffusa pubblicistica continua a confermare la solidità, nel tempo, di alcuni luoghi comuni.

Il primo impulso alla scrittura di queste pagine è nato qualche anno fa, mentre prendevano il via le iniziative di "Strehler 100", il centenario dalla nascita del regista triestino, celebrato dal Piccolo Teatro nel 2021 con un fiorire di attività, interviste, documentari e nuove pubblicazioni. In particolare alcune di queste, nate prima e intorno all'anniversario, hanno reso evidente la necessità di tornare a osservare quali aspetti, nel modo di raccontare il suo percorso al centro del teatro italiano, fossero rimasti irrisolti. Nonostante il monumentale lavoro fatto negli anni Ottanta da Claudio Meldolesi per restituire una precisa immagine della complessità e vitalità di una realtà teatrale che rischiava di essere considerata come solo uno sfondo dell'affermazione del Piccolo Teatro, con il suo modello vincente di pratica e gestione¹, manca ancora una

¹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (poi Roma, Bulzoni, 2008) e Claudio Meldole-

consapevolezza a livello diffuso sulle vicende di un'intera generazione di teatranti. Ne fa le spese anche la stessa storia personale di Strehler, osservata in ottica monolitica, come se l'unica vera immagine fosse – come Meldolesi puntualmente segnalava – quella dell'affermazione e del successo, a cui il resto poteva far semmai da premessa o conseguenza².

Se è normale che scritti di carattere celebrativo evidenzino soprattutto l'importanza di quanto costruito a Milano da Strehler e da Paolo Grassi, o le qualità e modalità del loro lavoro³, poco occupandosi del resto, non vale lo stesso per opere che intendano accogliere uno sguardo più ampio, e non vale quando certi giudizi sulla storia finiscono per coinvolgere tutt'intero il teatro italiano.

Due sono i maggiori luoghi comuni più evidenti e persistenti su Strehler: viene ancora spesso indicato come il primo ad aver portato in Italia il teatro di Bertolt Brecht, aspetto che è un corollario dell'altra distorsione della sua figura, che ne fa il primo (se non come il solo degno di nota) regista teatrale italiano, cancellando con un colpo di spugna non solo i tanti suoi contemporanei, ma anche quanto lui stesso e molti altri avevano realizzato durante la dittatura fascista. Un'omissione senz'altro legata anche alle vicende della storia nazionale, al bisogno e alla volontà di ricominciare daccapo dopo la cesura della guerra, ma anche alla rimozione di un passato con cui era difficile fare i conti, passibile allora per molti di accuse di compromesso⁴.

Non servirà qui ribadire che la storia della regia in Italia comincia molti anni prima della fondazione del Piccolo, e non si identifica con quella dei teatri stabili – tanto evocati da più parti da decenni prima della loro fioritura nel dopoguerra, guidata dall'esempio milanese⁵; o

si, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Roma, Bulzoni, 1987.

² Su questi temi cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

³ Cfr. ad es., tra i libri più recenti, l'interessante *Strehler il gigante del Piccolo*, a cura di Sara Chiappori (Milano, Mimesis, 2022) con prefazione di Maurizio Porro e postfazione di Claudio Longhi, raccolta di testimonianze nata, spiega l'introduzione di Piero Colaprico, dall'esigenza di raccontare Strehler «da vicino».

⁴ Di come i giovani vennero allora accusati di essere i colpevoli della permanenza del fascismo testimonia ampiamente, costruendo il suo libro come un'appassionata difesa, Ruggero Zangrandi ne *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Mursia, 1998 [I ed. Milano, Feltrinelli, 1947].

⁵ Proprio nell'anno di fondazione del Piccolo Teatro di Milano, in un volume noto agli studiosi, *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico (Roma, Belardetti,

che persino sull'idea di cosa gli stabili dovessero essere le ipotesi erano diverse – e c'era chi li immaginava, più che come “servizio pubblico” (secondo la nota definizione di Grassi), come baluardi per inventare una cultura anche in aperta contraddizione con la situazione vigente (che era quella della guerra fredda, e di una libertà solo apparentemente a pieno riconquistata – ed era come gli Stabili, illusoriamente, li pensava Vito Pandolfi, memore delle libertà espressive che aveva potuto prendersi durante il suo apprendistato all'Accademia d'Arte Drammatica⁶).

1947), compendio sugli artisti internazionali del nuovo mestiere (protagonisti Appia, Craig, Stanislavskij, Dancenko, Reinhardt, Copeau, Piscator, Mejerchol'd, Tairov, Vachtangov, Juvet, Baty, Pitoëff, ma anche Schiller) ai registi italiani erano dedicati ben tre capitoli: dai precursori (Novelli, Talli, Niccodemi, con cenni anche all'opera di Boutet, in pagine di Sergio Tofano, *Regia italiana di ieri*, pp. 181-197); ai contemporanei da tempo in attività, come Anton Giulio Bragaglia, Tatiana Pavlova, Guido Salvini, Renato Simoni – che alla regia era arrivato dal mestiere di critico teatrale – nel capitolo *Registi italiani contemporanei*, di Achille Fiocco (pp. 199-214, dove si ricordavano anche l'attività direttoriale-registica di Tofano e quella di piccoli teatri come a Milano la “Sala Azzurra” diretta da Gualtiero e Beryl Tumiami e il “Teatro del Convegno” di Enzo Ferrieri o a Roma l'Odescalchi fondato da Pirandello nel 1925); ai più giovani, di cui si occupò Giorgio Prosperi (*La giovane regia italiana*, pp. 215-222), parlando, tra gli allievi dell'Accademia, di Wanda Fabro – scomparsa prematuramente nel 1943 – Orazio Costa, Ettore Giannini, Alessandro Brissoni e Vito Pandolfi, accennando tra gli esterni anche a registi di minore rilievo, come tal Enrico Fulchigurri, e dando il primo posto a Luchino Visconti, ma senza dimenticare Gerardo Guerrieri, giudicato il più promettente per il futuro. Nessuna menzione di Giorgio Strehler, non ancora giunto alla fama. Era certamente anche un volume di parte, in cui si indicava come discriminante, per una sistematica e rinnovata attività di registi e attori in Italia la fondazione nel 1935 dell'Accademia d'Arte Drammatica (così apriva Prosperi il suo contributo), e che iniziava con una messa in prospettiva della storia registica di Silvio d'Amico (*Introduzione alla regia moderna*, pp. 9-23), che ribadiva la sua idea di preminenza del testo sullo spettacolo e iniziava ricordando l'introduzione della parola regia sulla sua rivista «Scenario», nel 1932, grazie a uno scritto di Bruno Migliorini. Su quest'ultimo tema cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 25, 2011, pp. 169-212, e sui piccoli teatri e in generale sulla ricezione in Italia della regia straniera cfr. il Dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

⁶ Con i suoi saggi, e in particolare con l'ultimo, *l'Opera da quattro soldi*, poi chiamato ufficialmente *l'Opera dello straccione* ma pensato come una versione, at-

Dopo la Liberazione ci furono due anni di speranza e furore – due anni in cui si credette, come molti si erano augurati, di poter ricominciare ogni cosa daccapo⁷. Fu un momento di fermento e sperimentazione. Si portò avanti allora il sogno di teatri stabili che fossero case per gli attori e liberi terreni di prova per i registi. Sogno di molti (anche di una regista esperta come Tatiana Pavlova, che aveva cercato di avere, per un simile progetto, quella che sarà la sede del nuovo teatro milanese⁸), ma realizzato infine da Paolo Grassi con e per Giorgio Strehler (eliminando via via l’“ecumenismo” del progetto iniziale, cioè estromettendone le tendenze diversamente estreme del cattolico Mario Apollonio e «ancor di più quella avanguardista del comunista Vito Pandolfi»⁹) con quel Piccolo Teatro che divenne

tualizzata e provocatoria (concludeva in scena con una rivoluzione, e con gli oppressori ridotti in catene), della *Dreigroschenoper* di Brecht – andato in scena al Teatro Argentina l’11 febbraio del 1943 (ma la prova generale era stata il 10, giorno del compleanno dell’autore in esilio). Cfr., di chi scrive, *L’opera da quattro soldi di Vito Pandolfi*, «Teatro e Storia», n. 37, 2016, pp. 251-275 e *Una comicità che rovescia: la proposta teatrale dell’Opera dello straccione (o da quattro soldi)*, «Ariel», a. V, n. 10, luglio/dicembre 2023, pp. 97-128. Di questo spettacolo si sarebbe ricordato Ruggero Jacobbi, che, emigrato in Brasile, mise in scena nel 1950 una sua versione attualizzante della *Beggar’s Opera*: cfr. Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende brasiliane della “generazione dei registi”*, in questo stesso Dossier.

⁷ Esprimeva accuratamente quest’idea anche Silvio d’Amico, arrestato nel periodo dell’occupazione tedesca, nel suo diario dal carcere: in mente aveva Pandolfi, che avrebbe dovuto far parte della “minoranza giovane” in grado di ricominciare tutto dall’inizio, prendendo il posto della “generazione fallita”. Cfr. Silvio d’Amico, *Regina Coeli*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 121.

⁸ Cfr. Ciro Fontana, *All’ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, Milano, Mursia, 1981, p. 70, citato in Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, Imola, Cue Press, 2020, p. 23. È sintomatico che Tatiana Pavlova, che era stata la prima insegnante di regia all’Accademia d’Arte Drammatica di Roma, sia indicata qui soltanto come attrice (cfr. su di lei Dorian Legge, *Un novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022). Stando a quanto Marino scrive, il suo progetto e quello di Grassi e Strehler erano molto simili, ma troppo complicata si rivelò una “coabitazione”: «Donna di acuta intelligenza, la Pavlova lo capì, e si tolse di mezzo» (*ibidem*). Cioè, dovette cedere.

⁹ Cristina Battocletti, *Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli*, Milano, La nave di Teseo, 2021, p. 135. Sul poco organico comunismo di Pandolfi (allora, ma per breve tempo, iscritto al Pci) rimando alla sua scheda biografica in questo stesso Dossier, mentre per gli inizi del Piccolo cfr. Stefano Locatelli, *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Milano,

il nuovo modello organizzativo. Il 1947 sembrò così a posteriori a qualcuno l'inizio della storia della regia in Italia, come se fossero le strutture a fare il mestiere.

Per la ricezione brechtiana la faccenda è curiosa: fu messo in scena, oltre che in tempi di dittatura (disinnescandolo, come aveva fatto nel 1930 Anton Giulio Bragaglia, o pericolosamente, come nel 1943 fece Pandolfi), già nel 1951 da Gianfranco de Bosio con Eric Bentley (un recital con brani da più opere, poi nel 1953 *Un uomo e un uomo*) e nel 1952 e 1954 da Luciano Lucignani, che con le sue messinscena risarcì il pubblico italiano dalla mancata rappresentazione di *Madre Coraggio*, dopo che i visti agli attori del Berliner Ensemble, invitati alla Biennale di Venezia, erano stati negati dal governo con logiche da guerra fredda¹⁰. Eppure ancora nel maggio 2020 sul sito del Piccolo Teatro si poteva leggere, a presentazione di un documentario sulla lunga serie dei suoi spettacoli brechtiani¹¹, che «È a Giorgio Strehler, oltre che a Paolo Grassi, che si deve, nel 1956, la “scoperta” di Brecht in Italia». Frase che può sembrare corretta solo se si intenda il numero degli spettatori raggiunti. Ma che allora implica non voler trarre le conseguenze non soltanto di quanto rilevato nel campo specialistico della storiografia teatrale, ma anche di quanto Alberto Benedetto, vicino a quella stessa istituzione, ha messo in chiaro nel 2016, raccontando con precisione le manovre di Grassi per assicurare al Piccolo Teatro il diritto di rappresentazione in esclusiva delle opere brechtiane¹².

Vale allora la pena ripetere che la strada per la conoscenza di Brecht in Italia era stata aperta da altri. E che molti avrebbero volentieri partecipato a quel cammino di esplorazione di un teatro nuovo e a lungo proibito.

Centro delle Arti, 2015; Stefano Locatelli, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Roma, Dino Audino, 2023 e a *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano. Testi e documenti*, a cura di Stefano Locatelli e Paola Provenzano, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2017.

¹⁰ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit.

¹¹ *Strehler: 7 Brecht e ½*, realizzato da 3D Produzioni.

¹² Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, Milano, Mimesis, 2016.

La costruzione di un monopolio

In apertura del suo *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti* (con introduzione di Sergio Escobar e postfazione di Stefano Masini, Milano, Mimesis, 2016), Benedetto scrive che prima di Strehler si era «solo tiepidamente lambito il teatro del drammaturgo tedesco»¹³. Ma nulla di tiepido c'era stato ad esempio nel Brecht proposto da Pandolfi, che ne aveva fatto esplodere in piena dittatura l'aspetto politico, o in quello di de Bosio nel dopoguerra: i loro spettacoli spingevano a prendere posizione, cosa che Brecht, per il suo teatro, riteneva essenziale. Si diffuse poi il dogma di una giusta interpretazione di Brecht, identificata con quella di Strehler, cosa che retrospettivamente permise di svalutare le precedenti esperienze¹⁴.

Al centro del volume di Benedetto stanno le complesse vicende legate alla possibilità di rappresentazione dei testi brechtiani, oggetto di interesse e contesa nel dopoguerra. La veste editoriale potrebbe far pensare a uno libro promozionale, pensato per il pubblico di appassionati del Piccolo Teatro: sul retro copertina si legge la traduzione della frase che Brecht scrisse a Strehler dopo aver assistito alla prima della sua *Opera da tre soldi*, il 10 febbraio del 1956: «Caro Strehler, mi piacerebbe poterle affidare per l'Europa tutte le mie opere, una dopo l'altra. Grazie». Invece questo libro non fa sconti all'istituzione di cui racconta un importante frammento di storia. Benedetto, dal 2009 direttore di produzione e organizzazione del Piccolo, vi esamina da vicino il lavoro di Paolo Grassi, rivelando tramite carte dell'Archivio Storico del teatro ciò che sta dietro alla spinosa questione della gestione in

¹³ *Ivi*, p. 16.

¹⁴ Una svista invece quella di ritenere che *La veglia dei lestofanti* di Bragaglia, del 1930, si riferisse a Brecht indirettamente (*ibidem*): si omisero allora gli aspetti politici, ma il testo riprendeva senza farne mistero l'originale tedesco. Cfr. in proposito, di chi scrive, *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018 e *Brecht's reception in Italy at the time of fascism*, in *Brecht Yearbook* n. 48, a cura di Markus Wessendorf, New York, Camden House, November 2023, pp. 231-249; ma anche il precedente Andrea Mancini, *Storia di uno spettacolo: L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill (soprattutto nelle edizioni italiane)*, «Bollettino dell'Accademia degli Euteleti» (San Miniato), n. 83, dicembre 2016, pp. 103-110 e Paola Barbon, *Il signor B.B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn, Bouvier, 1987.

Italia dei diritti sulle opere di Brecht. In una ricostruzione che lascia parlare i documenti senza imporre giudizi si osserva da vicino come Grassi, dopo la morte dell'autore (nell'agosto del '56), abbia saputo trasformare il suo ringraziamento in una delega di valore testamentario e assoluto. Quella frase, nota Benedetto, era «una formula per testimoniare l'apprezzamento per il lavoro svolto dal regista triestino piuttosto che una delega per il futuro»¹⁵: ma il foglietto su cui era scritta andò a lungo perduto (dettaglio noto e di non poco conto, che il libro lascia però trapelare solo nelle ultime pagine, da alcune parole di una lettera di Strehler a Helene Ritzerfeld¹⁶), e Grassi continuò nel tempo ad arricchirlo di nuovi e più ampi significati, fino a rivendicare un «desiderio esplicito, scritto, dello stesso Brecht perché il Piccolo Teatro di Strehler e di Grassi fosse il centro e il depositario della sua opera estetica, artistica, ideologica in Italia»¹⁷. I responsabili della Suhrkamp Verlag, la casa editrice che di Brecht deteneva i diritti, e Helene Weigel, l'attrice sua vedova succedutagli alla direzione del Berliner Ensemble, in nome della stima che l'autore aveva accordato a Strehler avevano d'altra parte chiesto a Grassi consigli per l'affidamento delle sue opere in Italia. All'organizzatore fu così possibile sostenere che solo il Piccolo, per mezzi tecnici ed economici e serietà artistica, potesse ben rappresentare Brecht: senza alcun formale accordo, esercitando «un ruolo tra il censorio e il garante»¹⁸, Grassi si impose come «tutore morale» della sua opera¹⁹, arrivando a garantire al proprio teatro un monopolio di fatto. Molti di coloro che volevano rappresentarlo si scontrarono per più di vent'anni con il suo personale veto. «La strada italiana di Brecht, – scriveva nel 1961 a Unseld, direttore della Suhrkamp – [...] passa attraverso il Piccolo Teatro, totalmente e ineluttabilmente»²⁰.

Due anni dopo, a Rossana Rossanda che, come consigliera di am-

¹⁵ Alberto Benedetto, *Brecht e il piccolo teatro*, cit., p. 28.

¹⁶ Del 13 aprile del 1979, Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, *ivi*, pp. 171-174: 171.

¹⁷ Lettera di Paolo Grassi a Stefan Unseld, Milano, 4 settembre 1963, ASPTM, citata *ivi*, pp. 100-101: 101.

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

¹⁹ Cfr. in proposito anche Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, «Comunicazioni sociali», 2008, n. 2, pp. 235-253: 246, nota 49.

²⁰ Lettera del 14 novembre 1961, ASPTM, citata *ivi*, pp. 65-66: 66.

ministrazione del teatro, chiedeva conto di questa situazione, Grassi rispose ragionando da industriale monopolista, rivendicando tra l'altro «la necessità che degli uomini di teatro moderni [legassero] il loro lavoro a degli scrittori»²¹. La sua fu anche, scrive Benedetto, una «difesa dell'ortodossia brechtiana», ma chi decise allora quale fosse il Brecht ortodosso?

Se l'importanza dell'esperienza brechtiana di Strehler, con la poesia e l'efficacia dei suoi spettacoli, è ormai un dato acquisito, non lo è il fatto che il suo diritto esclusivo fosse stato creato all'interno dello stesso Piccolo Teatro. Come in un giallo, documento dopo documento si vengono qui a delineare ruoli, omissioni, colpevolezze: il risultato è un'appassionante storia interna, a cui avrebbe giovato però un maggiore sguardo di contesto. La lotta per la messinscena dei testi di Brecht era allora anche lotta per la sopravvivenza, per la ricerca di una propria voce nel teatro del dopoguerra, o persino di una patente di legittimità per chi voleva fare della regia il proprio mestiere. Se lo si fosse ricordato forse Massini nella postfazione non avrebbe scritto di avere la sensazione, leggendo di queste contese, di essere a tratti di fronte a un «buffo rodeo»²². Da ridere allora c'era ben poco. Nei fatti, Strehler fu l'unico regista italiano, complici le capacità organizzative e l'efficiente diplomazia di Grassi, a poter vivere a pieno del proprio mestiere²³.

La leggerezza nell'osservare ciò che circonda Strehler, nel non prendere sul serio altre visioni, vite e prospettive è un altro dei problemi di fondo che spesso riguardano il racconto delle vicende del Piccolo Teatro. Appare qui e là in altri due libri per molti versi appassionanti,

²¹ Grassi notò allora che anche Luchino Visconti aveva vincolato per sé le opere di Arthur Miller, legandole al proprio nome. Lettera del 14 novembre 1963, ASPTM, citata *ivi*, pp. 106-108: 107; e in Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, cit., p. 247, nota 49.

²² Stefano Massini, *Postfazione. Il tempo di Brecht*, in Alberto Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro*, cit., pp. 175-177: 177.

²³ Pandolfi nel 1957 ricordò che dei registi italiani, solo Strehler viveva «normalmente e regolarmente di teatro»; persino Guido Salvini, suo famoso maestro di regia in Accademia, era finito in miseria. Cfr. Vito Pandolfi, *Vita privata del regista* [«Il Ponte», agosto-settembre 1957], in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, Bologna, 1990, pp. 214-220: 214. Per informazioni sulla lunga, centrale, influente e diversificata attività teatrale di Guido Salvini rimando all'importante raccolta di saggi *Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020.

scritti da uno storico della scienza e da una giornalista scrittrice. Il percorso brechtiano di Strehler è centrale nel primo, *Un Galileo a Milano*, Torino, Einaudi, 2017, di Massimo Bucciantini, che ricostruisce il complesso contesto politico della messinscena, nel 1963, del *Galileo al Piccolo*.

Uno sguardo scientifico

Se la storia documentata da Benedetto è fertile soprattutto per lettori esperti dei temi trattati, che possano scioglierne il senso fino in fondo, il testo di Bucciantini, uscito un anno dopo, si colloca precisamente sul sottile crinale tra divulgazione e storiografia. Il campo dell'autore è come si è detto la storia della scienza, e la motivazione di questo studio è certo legata al suo interesse per la figura di Galileo Galilei²⁴. Nel prologo spiega che vuole far «capire il valore di ciò che fin da subito diventò per tutti il *Galileo*»²⁵ diretto da Strehler, uno spettacolo che restò nella memoria di una generazione di spettatori non solo per la qualità teatrale, ma anche per l'evidente peso simbolico (la sua realizzazione, momento fondamentale della ricezione di Brecht in Italia e culmine della battaglia culturale condotta dal Piccolo, era stata possibile solo dopo l'abolizione della censura preventiva, nel 1962)²⁶. Il racconto è pensato per un ampio pubblico e costruito in modo che anche chi non abbia mai sentito parlare di Brecht o di Strehler possa seguire e comprendere: l'autore invita a ripercorrere la propria esplorazione, ed elenca in apertura i principali protagonisti del volume. Il primo a entrare in scena è Georgi Dimitrov, esponente del Comintern ingiustamente accusato nel 1933 dell'incendio del Reichstag, che nel processo farsa che servì al potere nazista per la soppressione delle libertà civili ribadì la propria innocenza citando il famoso (anche se non storicamente esatto) «Eppur si muove» galileiano. L'interesse di Brecht per lo scienziato, si sottolinea, non fu probabilmente estraneo a

²⁴ Su di lui ha in precedenza scritto, sempre per l'Einaudi, libri come *Galileo e Keplero* (2003) e, con Michele Camerota e Franco Giudice, *Il telescopio di Galileo. Una storia europea* (2012).

²⁵ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, Torino, Einaudi, 2017, p. XVI.

²⁶ Nel 1956, si racconta, la richiesta di Ivo Chiesa di portare in scena lo stesso testo era stata respinta. Cfr. *ivi*, pp. 79-81.

questi eventi: nella prima versione del dramma, scritta nel 1938 durante il suo esilio danese, la ritrattazione di Galileo di fronte al tribunale del Sant'Uffizio era simbolo di astuzia, un modo per resistere al potere e continuare di nascosto la propria battaglia.

Bucciantini segue Brecht nelle sue peregrinazioni fino all'approdo negli Stati Uniti: racconta dei suoi difficili rapporti con Hollywood, dell'infelice collaborazione con Fritz Lang, poi dell'entusiastica ripresa del progetto del *Galileo* insieme a Charles Laughton, quando attore e autore dettero vita a un personaggio meno eroico, che coltiva la scienza come si coltiva un vizio. Era il periodo dei primi esperimenti sulla scissione dell'atomo, le cui devastanti conseguenze sarebbero state rese evidenti dalla distruzione di Hiroshima e Nagasaki: nel nuovo testo l'abiura di Galileo divenne un tradimento, punto d'origine del distacco dalla società di una scienza sempre più fine a sé stessa. Da questa versione, preferita dal suo autore, sarà tratta la messinscena italiana: Bucciantini ricorda alcune fasi del lavoro di Strehler per un allestimento curato nei minimi dettagli, a partire dai due mesi del regista a Venezia con lo scenografo Luciano Damiani per inventare lo spazio "esatto" del suo *Galileo*; descrive poi alcuni passaggi fondamentali dello spettacolo, come il quadro del Carnevale del 1632, dove insieme al popolo irrompevano sul palco suoni e colori in netto contrasto con il grigio e la pacata lentezza delle altre scene, e in cui una processione dissacrante verso l'autorità religiosa non mancò di suscitare imbarazzi e accese polemiche nell'Italia democristiana. La Chiesa era rappresentata come un'autorità immobile di fronte al movimento vivo e vitale della Storia. L'autore sottolinea come pochi si fermassero allora a cercare di comprendere quale fosse il senso del dramma di Brecht, il suo discorso sulle responsabilità della scienza. Nonostante l'immenso successo di pubblico, le critiche dal mondo religioso e politico arrivarono a minare alla base la stessa posizione del Piccolo. A evitare che si perdesse l'appoggio della giunta milanese fu l'abile mediazione di Grassi, che aveva permesso al teatro anche di reggere lo sforzo di un allestimento grandioso per numero di attori in scena e per tempi di produzione. Ma non dovette essere un caso se altri importanti testi di Brecht rimasero poi blindati «dentro ai cassetti di Strehler»²⁷.

²⁷ *Ivi*, p. 193.

Non è la prima volta che uno studio racconta della fortunata messinscena del *Galileo*²⁸, ma, a differenza degli approfondimenti teatralogici che lo precedono, il lavoro di Bucciantini guarda a un ampio e diversificato orizzonte di lettori. La sua attenzione è puntata soprattutto sulle tensioni che lo spettacolo si trovò a catalizzare, sulle reazioni e azioni di prelati e ministri, associazioni giovanili e professori universitari, in difesa o contro un lavoro di cui molti allora sentirono il profondo significato culturale. Attraverso la “biografia” di uno spettacolo (così definisce il suo lavoro l’autore nel prologo²⁹) qui si fa storia sociale, mostrando il complesso gioco di equilibri su cui si reggevano la sussistenza economica e i successi dello stabile milanese.

La scelta di osservare gli eventi dalla prospettiva di questa istituzione fa però correre a Bucciantini il rischio di troppo drastici ridimensionamenti. Nel raccontare la fondazione del Piccolo Teatro i ruoli di Apollonio e Pandolfi sono trattati con sufficienza, e lo stesso accade agli spettacoli brechtiani di de Bosio e Lucignani. Due cartine nelle pagine centrali mettono a confronto le prime rappresentazioni di testi di Brecht date a Milano, in gran parte ascrivibili al Piccolo Teatro, e quelle messe in scena negli stessi anni in altre città italiane: ma queste immagini cosa dimostrano, dopo quanto Benedetto ha messo in chiaro, se non l’efficacia della battaglia di monopolio condotta da Grassi per i diritti di rappresentazione? Se successo di pubblico, qualità e pervasività degli spettacoli di Strehler possono a buon diritto essere citati a sostegno dell’importanza della sua esperienza registica, meno sensato sembra continuare a sostenere (con sillogismo a cui non sono impermeabili gli studi di settore) che la mancata continuità di altri percorsi basti a sancirne lo scarso valore.

La quantità di spettacoli e il numero di spettatori raggiunti sono gli elementi su cui si è sostenuta l’idea di un anno zero per l’inizio del teatro brechtiano in Italia, collocato nel 1956 con la prima dell’*Opera da tre soldi* di Strehler, nonostante l’importanza delle precedenti espe-

²⁸ Cfr. Ferruccio Marotti, *Il lavoro teatrale di Strehler per Vita di Galileo*, in Ferruccio Marotti, *Amleto o dell’Oxymoron. Studi e note sull’estetica della scena moderna*, Roma, Bulzoni, 2001 [1966], pp. 293-326; e, per un primo documentato approfondimento sul contesto storico-politico, cfr. Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo»*, cit.

²⁹ Cfr. Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. XVIII.

rienze³⁰. La storia del Piccolo per come viene raccontata è però spesso, semplicemente, la storia dei vincitori. Lo si vede osservando il modo di tratteggiare qui Vito Pandolfi – in un volume peraltro ben congegnato, capace di leggere un'intera fase della società italiana attraverso le dinamiche mosse da uno spettacolo. Che Bucciantini, da storico della scienza, guardi al teatro con qualche ingenuità, è comprensibile, anche se spia di un problema ricorrente, il credere che gli studi teatrali siano argomento facile, a cui ci si possa avvicinare senza aver chiara l'esistenza di un punto di vista specifico³¹. Pesa però la censura involontariamente compiuta verso Pandolfi. Strehler, che dopo l'8 settembre non accettò di arruolarsi con la Repubblica di Salò, che si unì ai partigiani e fu condannato a morte in contumacia, e dovette riparare in Svizzera – dove proseguì gli studi e brillantemente iniziò la sua carriera di regista – è generalmente visto, con Grassi, come un reduce della resistenza, come chi su quei valori ha fondato il nuovo teatro italiano. Di Pandolfi invece, che nella resistenza militava dal 1940, che aveva messo in scena Brecht nel febbraio del 1943 con uno spettacolo rischioso, intriso di attualità e riferimenti alla dittatura e alla guerra, arrestato e torturato dopo l'8 settembre, quasi ucciso dalle percosse delle Ss, liberato dopo lunga degenza in ospedale e poi nuovamente in lotta e ancora arrestato, fino alla Liberazione – Pandolfi la cui strada registica, che avrebbe voluto continuare nel solco della provocazione e della rivoluzione, seguendo le necessità della storia e della società presente, non poté in pieno realizzarsi nell'Italia della guerra fredda, Pandolfi che aveva fatto parte dalla fondazione della redazione del «Politecnico» di Vittorini (dove fu pubblicato il primo manifesto programmatico del Piccolo Teatro di Milano) e che credeva con lui nella possibilità di creare dalle basi una nuova cultura (idea nei fatti contraddetta dalla storia italiana degli anni Cinquanta, dominata dalle logiche di partito, e dall'instaurarsi di un sistema di gestione che aveva spesso ai vertici le stesse persone del

³⁰ Rimando su questo ancora a *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi*, cit., in particolare pp. 167 e sgg.

³¹ Bucciantini ad esempio si stupisce che in alcuni momenti della messinscena del *Galileo* le differenze dal testo siano tali «che si potrebbe affermare che il materiale scenico è di Brecht ma la sua elaborazione e resa finale è interamente di Strehler» (*ivi*, p. 149), come se non ci fosse nella pratica teatrale una fisiologica autonomia dei contesti di scrittura e messinscena.

fascismo³²); di Pandolfi, perdente rispetto al buonsenso di chi, come Grassi, seppe destreggiarsi nei nuovi equilibri politici, si può parlare con allegro distacco, come se la sua fosse una storia da farsetta. Bucciantini ricorda il suo ruolo, anche nel dopoguerra, come «principale promoter di Brecht», e ricorda, seguendo la biografia scritta da Marco Martinelli³³ e le pagine dedicate a Pandolfi in *Fondamenti* da Claudio Meldolesi³⁴, il suo coinvolgimento nella lotta politica, persino il suo eroismo, ma li introduce parlando di una vita «scandita da arresti, interrogatori, fughe rocambolesche»³⁵, come se questa fosse una scelta avventurosa, e non il sintomo di una società malata di dittatura, che non consente a un giovane di vent'anni di vivere a pieno la sua libera espressione, costringendolo al rischio o alla rinuncia dei valori in cui crede. Questa leggerezza nel modo di guardare orienta il racconto della sua partecipazione alle prime fasi della storia del Piccolo Teatro. Pandolfi, subentrato nel consiglio del Piccolo a Virgilio Tosi come rappresentante del Pci, avrebbe dovuto mettere in scena nella prima stagione *Le notti dell'ira* di Salacrou – ma la data fu anticipata, rendendogli impossibile portare avanti il lavoro iniziato (era già stata realizzata la

³² Per il teatro è il noto caso di Nicola De Pirro, su cui cfr. Patricia Gaborik, *The voice of the institution. The Inspector General, Nicola De Pirro one hierarchs writings in «Scenario» and the rhetoric of fascist theatrical management (1932-1939)*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 241-261 e Stefano Locatelli, Giuseppe Amato, *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategia della Direzione Generale dello Spettacolo: Assassinio nella cattedrale a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili*, «Biblioteca Teatrale», n. 141, gennaio-giugno 2024.

³³ Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 31-76.

³⁴ Bucciantini si riferisce ai *Fondamenti del teatro italiano*, cit.; Claudio Meldolesi ha però dedicato a Pandolfi anche importanti saggi brevi: *Vito Pandolfi: teatro e clandestinità*, «Scena», n. 2, aprile 1978, pp. 44-47; *I teatri possibili di Vito Pandolfi*, «Quaderni di Teatro», n. 18, novembre 1982, pp. 5-11; *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, in *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 83-93, edito anche col titolo «Spettacolo del secolo», in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi*, cit., pp. 11-22. Quanto all'importanza di Pandolfi per la ricezione di Brecht cfr., di chi scrive, *Vito Pandolfi. Brecht e gli espressionisti nel teatro italiano del dopoguerra*, «Tradurre», n. 18, primavera 2020, <<https://rivistatradurre.it/vito-pandolfi-forte-dei-marmi-24-dicembre-1917-roma-19-marzo-1974/>> (29/07/2024).

³⁵ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 62.

bozza di scenografia, di Mario Chiari³⁶). Non è quindi corretto, come Bucciantini scrive, che Pandolfi «all'ultimo momento rinunciò e venne presa la decisione – caldeggiata da Grassi – di passare il testimone a Strehler»³⁷. Il Piccolo teatro nasceva plurale, ma con una vocazione al monoteismo, come i fatti avrebbero dimostrato³⁸, e la sua rinuncia fu costruita a tavolino³⁹. Pandolfi, che si vide respinte le proposte di altri testi di bruciante attualità che avrebbe voluto mettere in scena (tra cui, di Brecht, la *Linea di condotta*), non accettò di dirigere invece l'*Arlecchino* goldoniano. Ed è vero che «se ne andò in sordina, senza destare scandalo» (non «sbattendo la porta», come ha scritto Cristina Battocletti⁴⁰), ma non che avrebbe lui stesso confessato di essere «colpevole [...] di “estremismo settario”»⁴¹. Qui Bucciantini fa un peccato di omissione, tagliando dalla frase una parte essenziale per comprenderne il senso: «in sostanza [scrise il regista dieci anni dopo] fui colpevole

³⁶ Cfr. lettera di Giorgio Strehler a Vito Pandolfi, su carta intestata Piccolo Teatro di Milano, Archivio Pandolfi, pubblicata in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, cit., pp. 257-258. Strehler scrisse a Pandolfi, a decisione avvenuta, che lui e Ratto si sarebbero occupati di chiarire la situazione con Mario Chiari, aggiungendo che i suoi bozzetti di scena erano «perfettamente in accordo» con le proprie idee e con le atmosfere volute dall'autore, ma che non avrebbe potuto lavorare con uno scenografo che si trovava «a distanza di chilometri». In apertura espresse però soprattutto imbarazzo, nel trovarsi a dirigere un testo che era stato proposto da Pandolfi: poteva sembrare un'appropriazione dovuta a «smania personale di regista». A contare invece, scrisse, erano le esigenze del Piccolo Teatro, di presentare quello spettacolo come secondo lavoro e alla presenza dell'autore: il successo doveva servire ad aprire per ognuno lo spazio per poter un giorno, in condizioni migliori, «dire quello che crede o ha da dire». In una lettera precedente (19 maggio del 1947, sempre su carta intestata del Piccolo Teatro, pubblicata *ivi*, pp. 256-257) Grassi aveva raccontato a Pandolfi, che non aveva ancora rinunciato alla regia, che Strehler aveva intanto parlato con Salacrou, e che autore e regista avevano scambiato molte idee. Ma sul rapporto tra Strehler e Salacrou cfr. anche il saggio di Tommaso Zaccheo in questo stesso Dossier.

³⁷ *Ivi*, p. 64. Cfr. Stefano Geraci, *Opere ed omissioni. Brecht e il teatro in Italia*, «Ariel», n. 1, 2013, pp. 15-31.

³⁸ Cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

³⁹ E lascia il dubbio che Grassi e Strehler intendessero fin dall'inizio occuparsi anche di quella regia il racconto di Cristina Battocletti, che ricorda che il secondo già immaginava, guardando gli spazi che sarebbero diventati del Piccolo Teatro, come quello spettacolo si sarebbe potuto realizzare. Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 118.

⁴⁰ Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 134.

⁴¹ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 71.

di estremismo settario, cioè *inconsapevole ottimismo*»⁴². A interessare Pandolfi erano testi che potessero avere «un significato che si rivelasse attivo nell'esistenza quotidiana dello spettatore», da rendere efficaci con i metodi di Mejerchol'd e Piscator, «tesi, com'è noto, a rivoluzionare il testo per scoprirne il tessuto sociale». Per il Piccolo il punto era far vivere un teatro sovvenzionato dal ministero «con l'appoggio della critica milanese, con il concorso del pubblico. A tal scopo, niente di rivoluzionario; ma brillanti prestazioni registiche di testi culturalmente inappuntabili, senza punte di particolare audacia in ogni senso»⁴³.

Che sostegno statale e libertà non facessero rima lo ritenevano allora anche artisti come Edoardo De Filippo e Franca Valeri⁴⁴, ma non a tutti era data la possibilità, senza sovvenzioni, di riuscire a esercitare il mestiere. E fu difficile per i registi italiani ritagliarsi un campo d'azione⁴⁵.

⁴² Vito Pandolfi, *Vita privata del regista*, cit., p. 217, corsivo mio. Pandolfi era per Ferdinando Taviani «una delle personalità più significative della rinascita inquieta del teatro italiano dopo il fascismo» (Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina, 2010, p. 187). Aveva collaborato con Strehler e Grassi dai tempi del Circolo Diogene, era stato nel comitato direttivo del Piccolo, avrebbe dovuto dirigere, come si è ricordato, uno dei primi spettacoli, ma il suo nome venne omissso nel volume celebrativo di Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965 (cfr. in proposito Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, Pisa, Pacini, 2005, p. 331). Vent'anni dopo Giorgio Strehler, discutendo alla radio *Fondamenti del teatro italiano*, rimproverò a Claudio Meldolesi di aver «sopravalutato la linea romana e in particolare i suoi personaggi minori»: per lo storico fu soprattutto un riferimento a Pandolfi, outsider che aveva «saputo differenziarsi da una generazione teatrale presuntuosa, incapace di accorgersi dei limiti del teatro che andava costruendo». Cfr. Claudio Meldolesi, *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, cit., p. 84. Su Pandolfi, in scritti non accademici – come Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, *Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi-d'Amico tra cultura, politica e società*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 430-431 e 555 – capita di leggere parole molto dure, come se fosse una sorta di *villain* shakespeariano e le sue scelte e azioni non avessero solide ragioni interne. Colpisce che il suo nome manchi nel recente e interessante volume di Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, cit.

⁴³ *Ibidem*. Non è un caso se il Piccolo Teatro avrebbe messo in scena Brecht solo nel 1956, dopo aver consolidato la propria posizione, e comunque rischiando – è ancora Pandolfi a raccontare – di perdere il sostegno delle istituzioni.

⁴⁴ Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 124.

⁴⁵ Pandolfi, mentre Strehler passava al professionismo abbandonando collaborazioni a riviste e attività critica, finì col mettere sempre più da parte l'attività teatrale

Visti da lontano

Può sembrare ingiusto il parere di Pandolfi sul teatro di Strehler come brillante, inappuntabile, in nulla audace. Rispetto alla sua idea di un teatro in essenza politico, il Piccolo sembrava ripiegare verso l'estetico; ma fu l'impressione, tra altri, anche di Pasolini⁴⁶, e corrisponde a quanto osservò uno sguardo esterno come quello del critico e regista americano Eric Bentley, che con sorpresa descriveva nel 1949 – due anni prima della sua collaborazione con de Bosio – le apparenti innovazioni del teatro milanese:

Giorgio Strehler is reputedly a radical, but from his work in the theater you would never know it. Subsidized by the government, he is afraid of doing certain plays that can be done even in the west zone of Germany and in ultra-conservative Switzerland. [...] The one play in Strehler repertoire which some people considered “dangerous” was Salacrou’s *Nights of Wrath*, but the manner of the performance was not that of an activist theater. It was rather that of talented, oversolemn amateurs. A characteristic moment was the use of film, for a few seconds, to show the wrecking of a train. The device elicited the response: “What an experimental theater we have in Milan!” Its function, beyond that, was nil. Such is theatrical aestheticism⁴⁷.

(cfr. la scheda su di lui in questo Dossier). Quanto alle sorti di altri registi della generazione, oltre che a Claudio Mellolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., rimando alle schede dedicate qui a de Bosio, Costa e Jacobbi e in particolare al saggio di Alessandra Vannucci, oltre che al suo *The Italian mission: Stories of a generation of Italian film and theatre directors in Brazil (1946-69)*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», v. 10, 2022, pp. 187-202.

⁴⁶ Cfr. Massimo Bucciattini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 228, nota 34.

⁴⁷ “Giorgio Strehler è a quanto pare un radicale, ma non si capirebbe mai dal suo lavoro teatrale. Sovvenzionato dal governo, ha paura di dare certi drammi che possono essere messi in scena persino nella zona occidentale della Germania e nell’ultra conservatrice Svizzera. [...] L’unico testo nel repertorio di Strehler che alcune persone hanno considerato ‘pericoloso’ è stato *Notti dell’ira* di Salacrou, ma la maniera della messinscena non era quella di un teatro attivista. Era piuttosto quella di dilettanti talentuosi e ultrasolenni. Un momento caratteristico era l’uso del film, per alcuni secondi, per mostrare il deragliamento di un treno. L’artificio suscitava la reazione: ‘Che teatro sperimentale abbiamo a Milano!’. La sua funzione, al di là di questo, era nulla. Così è l’estetismo teatrale”. Eric Bentley, *In search of theater*, New York, Applause, 1992 [prima edizione: NY, Atheneum, 1975], p. 73. Bentley era dal 1948 in Europa come corrispondente di «Theatre Arts» e «Kenyon Review», grazie anche a un finanziamento della fondazione Guggenheim. Cfr. la breve voce a lui dedicata, senza firma, nell’*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II, Roma, Le Maschere, 1954.

Bentley dichiarò anche di non vedere, nel primo repertorio del teatro e nella interpretazione che Strehler ne dava, alcuna direzione, a meno che non fosse quella della “sperimentazione nei limiti della cortesia” («experimentation within the bounds of gentility»⁴⁸). *Le notti dell'ira*, spettacolo di tema resistenziale, il più rischioso della prima stagione, nelle mani di Strehler si era tradotto in un evento adatto ad accontentar tutti, con un ammiccamento alle innovazioni – ed è facile immaginare perché questa rappresentazione non fosse stata lasciata in mano a un regista tendente alla provocazione come Pandolfi.

Con la pura immaginazione però non si può far storia. Bucciantini si spinge a scrivere che se Pandolfi nel 1947 avesse messo in scena *La linea di condotta* non avrebbe probabilmente «lasciato traccia né nella storia del Piccolo né nella memoria degli spettatori», perché il suo spettacolo sarebbe apparso solo «una stranezza»⁴⁹. Sono parole dure: la grandezza di Strehler viene ribadita anche sminuendo altro teatro possibile, e non realizzato. Ma è vero che a livello delle pratiche teatrali negli anni Cinquanta ci fu un congelamento di molte delle possibilità che si erano intraviste negli anni precedenti, persino in quelli bui della dominazione fascista e della guerra. Tanto che Strehler aveva i suoi dubbi sull'opportunità di realizzare testi di Brecht: lo ha testimoniato de Bosio, paragonando il proprio modo tagliente di metterlo in scena a quanto avrebbe poi fatto il regista triestino, con uno stile «magico e di grandi forme estetizzanti»⁵⁰.

Per Pandolfi il margine d'azione permesso in un teatro stabile non fu sufficiente: ma la sua posizione non era in fondo vicina a quella che spingerà Strehler, nel '68, a lasciare a sua volta il teatro a lungo condotto con Grassi? Il regista triestino si dirà allora convinto che i compromessi amministrativi avrebbero sempre più ristretto le possibilità del proprio percorso registico, «A tal punto da impedire ogni azione veramente rivoluzionaria»⁵¹.

⁴⁸ Eric Bentley, *In search of theater*, cit., p. 73.

⁴⁹ Massimo Bucciantini, *Un galileo a Milano*, cit., p. 73.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 76, dove si cita Mariacristina Chiavecchi, *Conversando con Gianfranco de Bosio*, in *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio: settimana del teatro 7-12 maggio 2000*, a cura di Paolo Bosisio, Bulzoni, Roma 2001.

⁵¹ Lettera di Giorgio Strehler a Paolo Grassi, s.d. [giugno-luglio 1968], Fondo Giorgio Strehler, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste, citata in Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 195. Sull'importanza dell'estremismo, se-

Quasi un romanzo

Nel 2021 è stata pubblicata la prima biografia di Giorgio Strehler, di Cristina Battocletti. La curiosità di una non addetta agli studi teatrali era forse quella che ci voleva per cominciare a ritrarre il regista a tutto tondo, al di là di certi ripetuti schematismi. Strehler qui è visto soprattutto dietro le quinte, ripercorrendo origini familiari e culturali, collaborazioni e amori (dalla prima moglie, la danzatrice e coreografa Rosita Lupi, a grandi interpreti di canzone e teatro come Ornella Vanoni – di cui impostò la carriera – o Valentina Cortese). Ed è descritto senza dimenticare, in nome dei pregi, i suoi difetti. «Forse il torto peggiore fu quello di metterlo nella teca degli intoccabili, senza fare mai venire davvero fuori i suoi errori»⁵², scrive l'autrice verso la fine del volume, che è basato, oltre che su ricerche d'archivio e sintesi di fatti noti, su interviste a chi Strehler lo ha ben conosciuto.

Non è però un libro di studio: il taglio è divulgativo, il genere intermedio, tendente più al romanzo che alla storia. Un racconto che – unendo tratti privati, descrizioni di spettacoli e di intemperanze, di amicizie tempestose (come quella con Grassi, fitta di liti frenate dalla paziente Nina Vinchi, segretaria e terza fondamentale anima del Piccolo Teatro) e di amori passionali, di grandezza e di qualche miseria – tende all'iperbole e al favolistico fin dal titolo agiografico: *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli* (Milano, La nave di Teseo, 2021). Il testo è diviso come uno spettacolo, con pagine di intermezzo e capitoli aperti (come già in Bucciantini) dall'elenco delle *dramatis personae*. Sono dati di orientamento per i lettori, ma a rischio

gno in arte di salute, cfr. Ferdinando Taviani, *Discutere la Regia*, «Primafila», n. 107, giugno 2004, pp. 4-20, qui p. 8: «Se teniamo i piedi per terra, ci accorgiamo che in realtà sono gli artisti estremisti – che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico – a creare quella maniera diffusa di sentire e riconoscere cultura che inventa e circoscrive nuovi territori culturali, li dilata, dà loro uno statuto d'esistenza, un valore, li accredita prima con l'eccesso e lo scandalo, poi col prestigio. È deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l'assenza di estremismo, nei momenti che sembrano "normali" e preludono all'assessia. Per ciò, fra i compiti di coloro che studiano, dovrebbe esserci anche il lavoro sui punti estremi, in stato nascente, in genere non visti, in cui si fabbrica non solo la qualità, ma anche il valore».

⁵² Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 388.

di semplificazioni: Dario Fo figura come attore e regista, e non autore (nonostante il Nobel per la letteratura del 1997). Marcello Moretti è Arlecchino (ruolo che lo rese celebre con Strehler), e non attore. È chiaro che le attribuzioni di mestiere riguardano soprattutto la funzione nella vita di Strehler, che qui è semplicemente, per antonomasia, “Il regista”.

Spesso si tende, nel raccontare del Piccolo, a un certo surplus retorico e a una divisione dei personaggi in “buoni e cattivi”. La Battocletti evita in parte il secondo difetto⁵³, ma non il primo: e se questo permette di dire qualcosa in più su Strehler (come la sua «forza animalesca, che si imponeva anche fisicamente nei consessi»⁵⁴), porta a un vizio di fondo: la tendenza a raccontare gli eventi a ritroso, sulla base del senno del poi. Esagerando, a volte, come nelle vite dei santi. Qui Strehler è definito senza mezzi termini «colui che ha fatto rinascere il teatro nel dopoguerra»⁵⁵, ma – pur prendendo per buona l’idea qui sottintesa, del maggior valore della regia rispetto al teatro degli attori – come già ricordato la regia italiana era allora un insieme di possibilità, e dietro al teatro di via Rovello c’erano state battaglie progetti e realizzazioni di anni e di tanti⁵⁶.

È solo un eccesso retorico affermare, raccontandone la prima giovinezza, che Strehler era un ragazzo «non ancora consapevole di essere una star», ma non si può sostenere che «Gli attori dell’*Arlecchino* sanno improvvisare perché Strehler trasmette loro il personaggio» in

⁵³ Colpiscono però la decisa parzialità di frasi come «Se [Strehler] ha tagliato le gambe ad alcuni artisti lo ha fatto perché il suo ruolo comportava una decisionalità feroce, ma mai perfida» (*ivi*, p. 338), o del dire che «Disponeva di attori, scenografi e compositori come soldatini e carri armati di un grandissimo piano di conquista siderale, maledettamente seria e maledettamente vera, in cui ogni metodo era ammesso. Per questo non era un furto appropriarsi delle idee altrui» (*ivi*, p. 375). E colpiscono le frequenti prese di posizione acritiche contro gli attori, a cui Strehler avrebbe regalato arte al posto della loro «improvvisazione geniale» (*ivi*, p. 211).

⁵⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵⁵ *Ivi*, p. 210.

⁵⁶ Anche la richiesta di teatri d’arte finanziati dallo Stato e di un ampliamento del pubblico, unita all’esigenza di una nuova fedeltà al testo e alla poesia dell’autore, era idea difesa a lungo da Silvio d’Amico, a cui il pensiero del Piccolo si richiamava senza farne mistero. Più importante è ribadire però la diversità delle idee di regia allora in ballo, che riguardava anche i suoi allievi dell’Accademia. Cfr. Giorgio Prosperi, *La giovane regia italiana*, cit., p. 215.

maniera chiara⁵⁷. Il protagonista Moretti, ex allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica, aveva interpretato quella maschera già a Roma nel '44 con Alberto D'Aversa, e Grassi e Strehler lo avevano voluto con loro per la sua bravura nel precedente *Re Cervo* di Gozzi diretto, sempre per l'Accademia di Silvio d'Amico, da Alessandro Brissoni⁵⁸. Difficile negare un suo contributo creativo. Ma qui si sottintende una visione dimezzata dell'attore, come se fosse un corpo senza testa che ha delegato la competenza sul pensiero alla regia. Punto di vista, questo sì, arrivato a diffondersi anche grazie al successo di Strehler e del suo modo di pensare il lavoro di scena, ma parziale e storicamente connotato (anche se così diffuso da passare spesso per dato di fatto).

Le pagine dei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* di Claudio Meldolesi (I ed. Firenze, Sansoni, 1984) scritte contro questa visione monocentrica e ancora determinanti per comprendere la scena italiana tra guerra e dopoguerra, non sono arrivate a incidere sulla vulgata che si fa di quegli anni. Consultandole si sarebbero evitate alcune mancanze, come quella di accennare a una storia della ricezione italiana di Brecht omettendo il nome di Lucignani. E non si sarebbe scritto che i registi Orazio Costa, Renato Simoni, Guido Salvini, Enrico Fulchignoni e Giulio Pacuvio, di età ed esperienze diverse, appartenevano tutti al mondo dei Teatri GUF (Giovani Universitari Fascisti), né che allora non ci fossero altri luoghi che quelli – dove operavano Strehler e Grassi – per «fare o vedere il teatro serio» (e quale sarebbe, poi, «il teatro serio»?)⁵⁹. È infine un peccato che manchino le note e non si possa sapere la fonte esatta delle molte informazioni.

Non siamo, si è detto, nel campo degli studi. Per i cento anni dalla nascita Cristina Battocletti ha costruito una biografia che, riconoscendo a Strehler i suoi difetti, rendendo visibili qualche sua complessità, fatiche delusioni e debolezze nascoste dietro la facciata del successo, conferma e rafforza il suo mito. Da queste pagine però emerge anche

⁵⁷ Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., pp. 57, 143.

⁵⁸ Cfr. Vito Pandolfi, *Arlecchino ha ucciso Marcello Moretti*, dattiloscritto di 12 cartelle, Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale "Bruno Ciari", Certaldo. Qui si legge tra l'altro che Moretti aveva già «eccezionali qualità mimiche e acrobatiche»: a Pandolfi erano però sembrate nel contesto di allora, in piena guerra, legate a un «gusto di recitare fine a se stesso, anacronistico». Quanto alla carriera registica di D'Aversa, cfr. il saggio di Alessandra Vannucci in questo stesso Dossier.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 90.

il sapore di una vita. La dedica finale è a un'anziana spettatrice del Piccolo, incontrata per caso, ideale destinataria del volume. A lei forse non sarà dispiaciuto che siano trascurati eventi ritenuti minori, come i tentativi di alleanze che precedettero il Piccolo (una fu immaginata anche con l'ambiente romano di Gassman e Squarzina⁶⁰), e perdano chiari contorni figure rilevanti per le vicende complessive del teatro italiano, ma non determinanti per Strehler. Dove il libro è più informato è nella storia delle sue passioni, amori, e bizzarrie. Qui l'autrice sa mostrare sfumature inedite, raccontando di un perfezionismo capace di stremare i collaboratori ma anche di «creare l'orgoglio di appartenere a una squadra»⁶¹, in pagine in cui il Piccolo appare con la forza di un ensemble, con le sue ingiustizie e i suoi tic nervosi, ma anche con quel carattere di irripetibilità che hanno i gruppi teatrali retti dalla personalità di un grande regista⁶².

Gli altri e Strehler

Le immagini più efficaci del volume di Cristina Battocletti sono forse quelle che restituiscono con entusiasmo la grandezza registica di Strehler: quando parla delle sue abilità di «mago delle luci»⁶³, quando dà conto della precisione millimetrica con cui sapeva costruire la poesia dei suoi spettacoli, o quando ricorda alcune importanti collaborazioni, come quelle con Fiorenzo Carpi o con Riccardo Muti, ripercorrendo la passione e la competenza musicale del suo lavoro di regista d'opera⁶⁴.

La sua narrazione lascia ben comprendere il peso della presenza di Strehler sulle scene italiane ed europee, riferendo dell'eco lasciata dalla sua morte improvvisa, avvenuta il 24 dicembre del 1997:

⁶⁰ Cfr. Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 333 e il saggio di Alessandra Vannucci in questo stesso Dossier,

⁶¹ *Ivi*, p. 358.

⁶² Su quanto l'idea di fare del Piccolo un vero e proprio ensemble sia stata però soprattutto un progetto mancato cfr. il saggio di Locatelli in questo stesso Dossier.

⁶³ *Ivi*, pp. 28-31 e 281-295.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 296-301. La madre di Strehler era come noto una celebre violinista, Alberta Eugenia Paola Lovrič, nativa di Zara, in Croazia. Cfr. Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, cit.

[...] non c'è palcoscenico in Italia che trascuri di iniziare la serata con un applauso rivolto a lui. A Parigi, all'Odéon-Teatro d'Europa le bandiere francesi e quelle dell'Unione Europea rimangono a mezz'asta per dieci giorni. Nella capitale francese il 5 gennaio 1998 c'è una commemorazione solenne con la proiezione dell'ultima conferenza di Strehler a Parigi. Il ministro Lionel Jospin esprime "profonda emozione per la morte di un uomo pieno di cultura e di umanesimo europei"⁶⁵.

Il mito di Strehler, si diceva, ne esce rinvigorito. Ma la storia? Nessuno negherebbe l'evidente importanza del suo percorso teatrale. Il problema era, e continua ad essere, una certa tendenza alla semplificazione, che comporta anche la messa al margine degli "altri", cioè quanti si trovarono a portare avanti il loro mestiere in posizione meno centrale e privilegiata, per non aver potuto o saputo costruire un ente forte ed efficace come seppe essere, pur tra battaglie e necessari compromessi, il Piccolo Teatro di Milano. Alla storiografia sta anche il compito di seguire le strade parallele, di osservare quanto allora nel teatro italiano è stato realizzato in parte, o frenato. È quanto Meldolesi aveva sostenuto con un altro suo noto volume, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni sprecate dal teatro italiano* (Roma, Bulzoni, 1987), dove un capitolo è dedicato alle possibilità rimaste inespresse persino dal teatro di Strehler, nell'idea – ancora in buona parte da esplorare – che il successo della maturità ne avesse offuscato il talento di sperimentatore⁶⁶. La questione dell'attenzione da dare agli "altri" non riguarda, a ben vedere, soltanto loro.

Paolo Chiarini, germanista molto vicino al percorso brechtiano del Piccolo Teatro – fu lui ad assumere dal punto di vista degli studi la prospettiva di una giusta interpretazione dei testi dell'autore tedesco – indicò la tendenza a isolarlo dal suo contesto come una delle principali difficoltà nello studio di Brecht⁶⁷: è la difficoltà che rischiamo oggi di avere ricordando Strehler⁶⁸. La stessa precisione del linguaggio registri-

⁶⁵ *Ivi*, p. 340. Per i rapporti di Strehler con la Francia rimando al saggio di Tommaso Zaccheo in questo stesso Dossier.

⁶⁶ Ma cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

⁶⁷ Cfr. Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht. Dal teatro epico al teatro dialettico, Nuovi studi su Brecht*, a cura di Paolo Chiarini, «Quaderni del Piccolo Teatro», n. 2, Milano, Tecnografica milanese, 1961, pp. 2-26: 7.

⁶⁸ Per questo parallelismo ho intitolato queste pagine facendo eco al titolo di una nota conferenza tenuta nel 1971 a Firenze: "Brecht perché", che ebbe Strehler tra i principali relatori.

co, che produceva nuova poesia, non era stata rivelata ai giovani registi italiani dal modo di costruire spettacolo di Luchino Visconti⁶⁹?

Per concludere: storiografia teatrale e divulgazione

La diffusione a livello universitario degli studi teatrali ha alimentato l'illusione che abbiano consolidato, nel tempo, una diversa e più rispettosa considerazione da parte di ambiti disciplinari confinanti e di più sicura tradizione: il campo teatrale continua invece a essere spesso considerato, come scriveva molti anni fa Taviani, una zona «per attraversamenti comodi»⁷⁰. Si crede siano studi facili, per cui bastano competenze apprese in altri settori, come le storie delle diverse letterature, per avventurarsi senza rischi. Una leggerezza che è l'altra faccia di una diffidenza antica, in Italia profondamente radicata, della “cultura alta” verso il mondo del teatro. Anche questo aiuta a comprendere perché i registi, nel dopoguerra, cercassero patenti identificando la loro opera con quella degli autori messi in scena, ricavando il loro prestigio da quello letterario. E ancora oggi non sembra da noi essersi risolto, nonostante anni di strutturazione accademica⁷¹ e di battaglie storiografiche, il problema di far comprendere il valore della cultura teatrale, e del suo studio.

Non c'è, sul fatto che uno storico della scienza scriva un interes-

⁶⁹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 163, n. 34. Su Visconti rimando a Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a “Morte di un commesso viaggiatore”*, Roma, Bulzoni, 2010.

⁷⁰ Ferdinando Taviani, *Viaggio tra le quinte*, «L'indice dei libri del mese», 3, n. 7, luglio 1986, p. 15. Il breve articolo è una recensione di Alessandro Gebbia, *Città teatrale. Lo spettacolo a Roma nelle impressioni dei viaggiatori americani (1760-1870)*, Roma, Officina, 1985. Il tono era duro, come dato dalle necessità di una battaglia, e centro della critica erano un certo vago concetto di teatralità del libro, unito a un'eccessiva imprecisione storiografica. Così la conclusione: «Un titolo interessante, un'egida importante (il Center for Advanced Research in the Performing Arts dell'Università di California e Los Angeles, più il Teatro di Roma), poche pagine senza respiro: uno dei non rari esempi dell'illusione che il teatro nutre d'essere un campo per attraversamenti comodi, definito solo dal sovrapporsi di incompetenze complementari».

⁷¹ Rimando in proposito a Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019.

sante volume sul *Galileo* di Strehler, nulla da recriminare: gli sconfinamenti non sono un male. Meldolesi li raccomandava ai teatrologi, per mettere meglio a fuoco e consolidare il punto di vista specifico dei loro studi⁷². Ora occorre forse immaginare modi nuovi di far dialogare con l'esterno le scoperte fatte nei territori di nostra competenza, comunicando con le zone di confine. La vasta area della divulgazione è certamente una di queste. È in buona parte lì che si decide quello che passa all'esterno, che influenza il pensiero sul teatro delle altre discipline, e, di ritorno, anche noi stessi.

⁷² Cfr. ad es. *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, pp. 77-151, dove rivendicò la necessità di un confronto alla pari degli studi teatrali con le altre scienze umane.