

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, Scalpendi, 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'esperienza*, 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.