

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 Cascetta, *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 garantisse «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 legga 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 «risollevarlo 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.