

Raffaella Di Tizio

PERCHÉ STREHLER?
SUL CONFINE TRA DIVULGAZIONE E STORIOGRAFIA

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

La costruzione di un monopolio

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

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

¹³ *Ivi*, p. 16.

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

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

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

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

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

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

¹⁸ *Ivi*, p. 38.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uno sguardo scientifico

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

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

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

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

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

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

²⁷ *Ivi*, p. 193.

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

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

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

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

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

rienze³⁰. La storia del Piccolo per come viene raccontata è però spesso, semplicemente, la storia dei vincitori. Lo si vede osservando il modo di tratteggiare qui Vito Pandolfi – in un volume peraltro ben congegnato, capace di leggere un'intera fase della società italiana attraverso le dinamiche mosse da uno spettacolo. Che Bucciantini, da storico della scienza, guardi al teatro con qualche ingenuità, è comprensibile, anche se spia di un problema ricorrente, il credere che gli studi teatrali siano argomento facile, a cui ci si possa avvicinare senza aver chiara l'esistenza di un punto di vista specifico³¹. Pesa però la censura involontariamente compiuta verso Pandolfi. Strehler, che dopo l'8 settembre non accettò di arruolarsi con la Repubblica di Salò, che si unì ai partigiani e fu condannato a morte in contumacia, e dovette riparare in Svizzera – dove proseguì gli studi e brillantemente iniziò la sua carriera di regista – è generalmente visto, con Grassi, come un reduce della resistenza, come chi su quei valori ha fondato il nuovo teatro italiano. Di Pandolfi invece, che nella resistenza militava dal 1940, che aveva messo in scena Brecht nel febbraio del 1943 con uno spettacolo rischioso, intriso di attualità e riferimenti alla dittatura e alla guerra, arrestato e torturato dopo l'8 settembre, quasi ucciso dalle percosse delle Ss, liberato dopo lunga degenza in ospedale e poi nuovamente in lotta e ancora arrestato, fino alla Liberazione – Pandolfi la cui strada registica, che avrebbe voluto continuare nel solco della provocazione e della rivoluzione, seguendo le necessità della storia e della società presente, non poté in pieno realizzarsi nell'Italia della guerra fredda, Pandolfi che aveva fatto parte dalla fondazione della redazione del «Politecnico» di Vittorini (dove fu pubblicato il primo manifesto programmatico del Piccolo Teatro di Milano) e che credeva con lui nella possibilità di creare dalle basi una nuova cultura (idea nei fatti contraddetta dalla storia italiana degli anni Cinquanta, dominata dalle logiche di partito, e dall'instaurarsi di un sistema di gestione che aveva spesso ai vertici le stesse persone del

³⁰ Rimando su questo ancora a *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi*, cit., in particolare pp. 167 e sgg.

³¹ Bucciantini ad esempio si stupisce che in alcuni momenti della messinscena del *Galileo* le differenze dal testo siano tali «che si potrebbe affermare che il materiale scenico è di Brecht ma la sua elaborazione e resa finale è interamente di Strehler» (*ivi*, p. 149), come se non ci fosse nella pratica teatrale una fisiologica autonomia dei contesti di scrittura e messinscena.

fascismo³²); di Pandolfi, perdente rispetto al buonsenso di chi, come Grassi, seppe destreggiarsi nei nuovi equilibri politici, si può parlare con allegro distacco, come se la sua fosse una storia da farsetta. Bucciantini ricorda il suo ruolo, anche nel dopoguerra, come «principale promoter di Brecht», e ricorda, seguendo la biografia scritta da Marco Martinelli³³ e le pagine dedicate a Pandolfi in *Fondamenti* da Claudio Meldolesi³⁴, il suo coinvolgimento nella lotta politica, persino il suo eroismo, ma li introduce parlando di una vita «scandita da arresti, interrogatori, fughe rocambolesche»³⁵, come se questa fosse una scelta avventurosa, e non il sintomo di una società malata di dittatura, che non consente a un giovane di vent'anni di vivere a pieno la sua libera espressione, costringendolo al rischio o alla rinuncia dei valori in cui crede. Questa leggerezza nel modo di guardare orienta il racconto della sua partecipazione alle prime fasi della storia del Piccolo Teatro. Pandolfi, subentrato nel consiglio del Piccolo a Virgilio Tosi come rappresentante del Pci, avrebbe dovuto mettere in scena nella prima stagione *Le notti dell'ira* di Salacrou – ma la data fu anticipata, rendendogli impossibile portare avanti il lavoro iniziato (era già stata realizzata la

³² Per il teatro è il noto caso di Nicola De Pirro, su cui cfr. Patricia Gaborik, *The voice of the institution. The Inspector General, Nicola De Pirro one hierarchs writings in «Scenario» and the rhetoric of fascist theatrical management (1932-1939)*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 241-261 e Stefano Locatelli, Giuseppe Amato, *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategia della Direzione Generale dello Spettacolo: Assassinio nella cattedrale a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili*, «Biblioteca Teatrale», n. 141, gennaio-giugno 2024.

³³ Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 31-76.

³⁴ Bucciantini si riferisce ai *Fondamenti del teatro italiano*, cit.; Claudio Meldolesi ha però dedicato a Pandolfi anche importanti saggi brevi: *Vito Pandolfi: teatro e clandestinità*, «Scena», n. 2, aprile 1978, pp. 44-47; *I teatri possibili di Vito Pandolfi*, «Quaderni di Teatro», n. 18, novembre 1982, pp. 5-11; *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, in *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, pp. 83-93, edito anche col titolo «Spettacolo del secolo», in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi*, cit., pp. 11-22. Quanto all'importanza di Pandolfi per la ricezione di Brecht cfr., di chi scrive, *Vito Pandolfi. Brecht e gli espressionisti nel teatro italiano del dopoguerra*, «Tradurre», n. 18, primavera 2020, <<https://rivistatradurre.it/vito-pandolfi-forte-dei-marmi-24-dicembre-1917-roma-19-marzo-1974/>> (29/07/2024).

³⁵ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 62.

bozza di scenografia, di Mario Chiari³⁶). Non è quindi corretto, come Bucciantini scrive, che Pandolfi «all'ultimo momento rinunciò e venne presa la decisione – caldeggiata da Grassi – di passare il testimone a Strehler»³⁷. Il Piccolo teatro nasceva plurale, ma con una vocazione al monoteismo, come i fatti avrebbero dimostrato³⁸, e la sua rinuncia fu costruita a tavolino³⁹. Pandolfi, che si vide respinte le proposte di altri testi di bruciante attualità che avrebbe voluto mettere in scena (tra cui, di Brecht, la *Linea di condotta*), non accettò di dirigere invece l'*Arlecchino* goldoniano. Ed è vero che «se ne andò in sordina, senza destare scandalo» (non «sbattendo la porta», come ha scritto Cristina Battocletti⁴⁰), ma non che avrebbe lui stesso confessato di essere «colpevole [...] di “estremismo settario”»⁴¹. Qui Bucciantini fa un peccato di omissione, tagliando dalla frase una parte essenziale per comprenderne il senso: «in sostanza [scrise il regista dieci anni dopo] fui colpevole

³⁶ Cfr. lettera di Giorgio Strehler a Vito Pandolfi, su carta intestata Piccolo Teatro di Milano, Archivio Pandolfi, pubblicata in *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, cit., pp. 257-258. Strehler scrisse a Pandolfi, a decisione avvenuta, che lui e Ratto si sarebbero occupati di chiarire la situazione con Mario Chiari, aggiungendo che i suoi bozzetti di scena erano «perfettamente in accordo» con le proprie idee e con le atmosfere volute dall'autore, ma che non avrebbe potuto lavorare con uno scenografo che si trovava «a distanza di chilometri». In apertura espresse però soprattutto imbarazzo, nel trovarsi a dirigere un testo che era stato proposto da Pandolfi: poteva sembrare un'appropriazione dovuta a «smania personale di regista». A contare invece, scrisse, erano le esigenze del Piccolo Teatro, di presentare quello spettacolo come secondo lavoro e alla presenza dell'autore: il successo doveva servire ad aprire per ognuno lo spazio per poter un giorno, in condizioni migliori, «dire quello che crede o ha da dire». In una lettera precedente (19 maggio del 1947, sempre su carta intestata del Piccolo Teatro, pubblicata *ivi*, pp. 256-257) Grassi aveva raccontato a Pandolfi, che non aveva ancora rinunciato alla regia, che Strehler aveva intanto parlato con Salacrou, e che autore e regista avevano scambiato molte idee. Ma sul rapporto tra Strehler e Salacrou cfr. anche il saggio di Tommaso Zaccheo in questo stesso Dossier.

³⁷ *Ivi*, p. 64. Cfr. Stefano Geraci, *Opere ed omissioni. Brecht e il teatro in Italia*, «Ariel», n. 1, 2013, pp. 15-31.

³⁸ Cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

³⁹ E lascia il dubbio che Grassi e Strehler intendessero fin dall'inizio occuparsi anche di quella regia il racconto di Cristina Battocletti, che ricorda che il secondo già immaginava, guardando gli spazi che sarebbero diventati del Piccolo Teatro, come quello spettacolo si sarebbe potuto realizzare. Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 118.

⁴⁰ Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 134.

⁴¹ Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 71.

di estremismo settario, cioè *inconsapevole ottimismo*»⁴². A interessare Pandolfi erano testi che potessero avere «un significato che si rivelasse attivo nell'esistenza quotidiana dello spettatore», da rendere efficaci con i metodi di Mejerchol'd e Piscator, «tesi, com'è noto, a rivoluzionare il testo per scoprirne il tessuto sociale». Per il Piccolo il punto era far vivere un teatro sovvenzionato dal ministero «con l'appoggio della critica milanese, con il concorso del pubblico. A tal scopo, niente di rivoluzionario; ma brillanti prestazioni registiche di testi culturalmente inappuntabili, senza punte di particolare audacia in ogni senso»⁴³.

Che sostegno statale e libertà non facessero rima lo ritenevano allora anche artisti come Edoardo De Filippo e Franca Valeri⁴⁴, ma non a tutti era data la possibilità, senza sovvenzioni, di riuscire a esercitare il mestiere. E fu difficile per i registi italiani ritagliarsi un campo d'azione⁴⁵.

⁴² Vito Pandolfi, *Vita privata del regista*, cit., p. 217, corsivo mio. Pandolfi era per Ferdinando Taviani «una delle personalità più significative della rinascita inquieta del teatro italiano dopo il fascismo» (Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Officina, 2010, p. 187). Aveva collaborato con Strehler e Grassi dai tempi del Circolo Diogene, era stato nel comitato direttivo del Piccolo, avrebbe dovuto dirigere, come si è ricordato, uno dei primi spettacoli, ma il suo nome venne omissso nel volume celebrativo di Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965 (cfr. in proposito Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, Pisa, Pacini, 2005, p. 331). Vent'anni dopo Giorgio Strehler, discutendo alla radio *Fondamenti del teatro italiano*, rimproverò a Claudio Meldolesi di aver «sopravalutato la linea romana e in particolare i suoi personaggi minori»: per lo storico fu soprattutto un riferimento a Pandolfi, outsider che aveva «saputo differenziarsi da una generazione teatrale presuntuosa, incapace di accorgersi dei limiti del teatro che andava costruendo». Cfr. Claudio Meldolesi, *Forse il primo intellettuale militante del nostro teatro*, cit., p. 84. Su Pandolfi, in scritti non accademici – come Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, *Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi-d'Amico tra cultura, politica e società*, Milano, Garzanti, 2010, pp. 430-431 e 555 – capita di leggere parole molto dure, come se fosse una sorta di *villain* shakespeariano e le sue scelte e azioni non avessero solide ragioni interne. Colpisce che il suo nome manchi nel recente e interessante volume di Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, cit.

⁴³ *Ibidem*. Non è un caso se il Piccolo Teatro avrebbe messo in scena Brecht solo nel 1956, dopo aver consolidato la propria posizione, e comunque rischiando – è ancora Pandolfi a raccontare – di perdere il sostegno delle istituzioni.

⁴⁴ Cfr. Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 124.

⁴⁵ Pandolfi, mentre Strehler passava al professionismo abbandonando collaborazioni a riviste e attività critica, finì col mettere sempre più da parte l'attività teatrale

Visti da lontano

Può sembrare ingiusto il parere di Pandolfi sul teatro di Strehler come brillante, inappuntabile, in nulla audace. Rispetto alla sua idea di un teatro in essenza politico, il Piccolo sembrava ripiegare verso l'estetico; ma fu l'impressione, tra altri, anche di Pasolini⁴⁶, e corrisponde a quanto osservò uno sguardo esterno come quello del critico e regista americano Eric Bentley, che con sorpresa descriveva nel 1949 – due anni prima della sua collaborazione con de Bosio – le apparenti innovazioni del teatro milanese:

Giorgio Strehler is reputedly a radical, but from his work in the theater you would never know it. Subsidized by the government, he is afraid of doing certain plays that can be done even in the west zone of Germany and in ultra-conservative Switzerland. [...] The one play in Strehler repertoire which some people considered “dangerous” was Salacrou’s *Nights of Wrath*, but the manner of the performance was not that of an activist theater. It was rather that of talented, oversolemn amateurs. A characteristic moment was the use of film, for a few seconds, to show the wrecking of a train. The device elicited the response: “What an experimental theater we have in Milan!” Its function, beyond that, was nil. Such is theatrical aestheticism⁴⁷.

(cfr. la scheda su di lui in questo Dossier). Quanto alle sorti di altri registi della generazione, oltre che a Claudio Mellolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., rimando alle schede dedicate qui a de Bosio, Costa e Jacobbi e in particolare al saggio di Alessandra Vannucci, oltre che al suo *The Italian mission: Stories of a generation of Italian film and theatre directors in Brazil (1946-69)*, «Journal of Italian Cinema and Media Studies», v. 10, 2022, pp. 187-202.

⁴⁶ Cfr. Massimo Bucciattini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 228, nota 34.

⁴⁷ “Giorgio Strehler è a quanto pare un radicale, ma non si capirebbe mai dal suo lavoro teatrale. Sovvenzionato dal governo, ha paura di dare certi drammi che possono essere messi in scena persino nella zona occidentale della Germania e nell’ultra conservatrice Svizzera. [...] L’unico testo nel repertorio di Strehler che alcune persone hanno considerato ‘pericoloso’ è stato *Notti dell’ira* di Salacrou, ma la maniera della messinscena non era quella di un teatro attivista. Era piuttosto quella di dilettanti talentuosi e ultrasolenni. Un momento caratteristico era l’uso del film, per alcuni secondi, per mostrare il deragliamento di un treno. L’artificio suscitava la reazione: ‘Che teatro sperimentale abbiamo a Milano!’. La sua funzione, al di là di questo, era nulla. Così è l’estetismo teatrale”. Eric Bentley, *In search of theater*, New York, Applause, 1992 [prima edizione: NY, Atheneum, 1975], p. 73. Bentley era dal 1948 in Europa come corrispondente di «Theatre Arts» e «Kenyon Review», grazie anche a un finanziamento della fondazione Guggenheim. Cfr. la breve voce a lui dedicata, senza firma, nell’*Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. II, Roma, Le Maschere, 1954.

Bentley dichiarò anche di non vedere, nel primo repertorio del teatro e nella interpretazione che Strehler ne dava, alcuna direzione, a meno che non fosse quella della “sperimentazione nei limiti della cortesia” («experimentation within the bounds of gentility»⁴⁸). *Le notti dell'ira*, spettacolo di tema resistenziale, il più rischioso della prima stagione, nelle mani di Strehler si era tradotto in un evento adatto ad accontentar tutti, con un ammiccamento alle innovazioni – ed è facile immaginare perché questa rappresentazione non fosse stata lasciata in mano a un regista tendente alla provocazione come Pandolfi.

Con la pura immaginazione però non si può far storia. Bucciantini si spinge a scrivere che se Pandolfi nel 1947 avesse messo in scena *La linea di condotta* non avrebbe probabilmente «lasciato traccia né nella storia del Piccolo né nella memoria degli spettatori», perché il suo spettacolo sarebbe apparso solo «una stranezza»⁴⁹. Sono parole dure: la grandezza di Strehler viene ribadita anche sminuendo altro teatro possibile, e non realizzato. Ma è vero che a livello delle pratiche teatrali negli anni Cinquanta ci fu un congelamento di molte delle possibilità che si erano intraviste negli anni precedenti, persino in quelli bui della dominazione fascista e della guerra. Tanto che Strehler aveva i suoi dubbi sull'opportunità di realizzare testi di Brecht: lo ha testimoniato de Bosio, paragonando il proprio modo tagliente di metterlo in scena a quanto avrebbe poi fatto il regista triestino, con uno stile «magico e di grandi forme estetizzanti»⁵⁰.

Per Pandolfi il margine d'azione permesso in un teatro stabile non fu sufficiente: ma la sua posizione non era in fondo vicina a quella che spingerà Strehler, nel '68, a lasciare a sua volta il teatro a lungo condotto con Grassi? Il regista triestino si dirà allora convinto che i compromessi amministrativi avrebbero sempre più ristretto le possibilità del proprio percorso registico, «A tal punto da impedire ogni azione veramente rivoluzionaria»⁵¹.

⁴⁸ Eric Bentley, *In search of theater*, cit., p. 73.

⁴⁹ Massimo Bucciantini, *Un galileo a Milano*, cit., p. 73.

⁵⁰ Cfr. *ivi*, p. 76, dove si cita Mariacristina Chiavecchi, *Conversando con Gianfranco de Bosio*, in *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio: settimana del teatro 7-12 maggio 2000*, a cura di Paolo Bosisio, Bulzoni, Roma 2001.

⁵¹ Lettera di Giorgio Strehler a Paolo Grassi, s.d. [giugno-luglio 1968], Fondo Giorgio Strehler, Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl, Trieste, citata in Massimo Bucciantini, *Un Galileo a Milano*, cit., p. 195. Sull'importanza dell'estremismo, se-

Quasi un romanzo

Nel 2021 è stata pubblicata la prima biografia di Giorgio Strehler, di Cristina Battocletti. La curiosità di una non addetta agli studi teatrali era forse quella che ci voleva per cominciare a ritrarre il regista a tutto tondo, al di là di certi ripetuti schematismi. Strehler qui è visto soprattutto dietro le quinte, ripercorrendo origini familiari e culturali, collaborazioni e amori (dalla prima moglie, la danzatrice e coreografa Rosita Lupi, a grandi interpreti di canzone e teatro come Ornella Vanoni – di cui impostò la carriera – o Valentina Cortese). Ed è descritto senza dimenticare, in nome dei pregi, i suoi difetti. «Forse il torto peggiore fu quello di metterlo nella teca degli intoccabili, senza fare mai venire davvero fuori i suoi errori»⁵², scrive l'autrice verso la fine del volume, che è basato, oltre che su ricerche d'archivio e sintesi di fatti noti, su interviste a chi Strehler lo ha ben conosciuto.

Non è però un libro di studio: il taglio è divulgativo, il genere intermedio, tendente più al romanzo che alla storia. Un racconto che – unendo tratti privati, descrizioni di spettacoli e di intemperanze, di amicizie tempestose (come quella con Grassi, fitta di liti frenate dalla paziente Nina Vinchi, segretaria e terza fondamentale anima del Piccolo Teatro) e di amori passionali, di grandezza e di qualche miseria – tende all'iperbole e al favolistico fin dal titolo agiografico: *Giorgio Strehler. Il ragazzo di Trieste. Vita, morte e miracoli* (Milano, La nave di Teseo, 2021). Il testo è diviso come uno spettacolo, con pagine di intermezzo e capitoli aperti (come già in Bucciantini) dall'elenco delle *dramatis personae*. Sono dati di orientamento per i lettori, ma a rischio

gno in arte di salute, cfr. Ferdinando Taviani, *Discutere la Regia*, «Primafila», n. 107, giugno 2004, pp. 4-20, qui p. 8: «Se teniamo i piedi per terra, ci accorgiamo che in realtà sono gli artisti estremisti – che non sembrano dotati del cosiddetto senso pratico – a creare quella maniera diffusa di sentire e riconoscere cultura che inventa e circoscrive nuovi territori culturali, li dilata, dà loro uno statuto d'esistenza, un valore, li accredita prima con l'eccesso e lo scandalo, poi col prestigio. È deleterio pensare che estremismo e moderazione funzionino in maniera analoga nel mondo delle arti e in quello della vita quotidiana e della politica. Malattia grave e infantile, fra le arti, è l'assenza di estremismo, nei momenti che sembrano "normali" e preludono all'assessia. Per ciò, fra i compiti di coloro che studiano, dovrebbe esserci anche il lavoro sui punti estremi, in stato nascente, in genere non visti, in cui si fabbrica non solo la qualità, ma anche il valore».

⁵² Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., p. 388.

di semplificazioni: Dario Fo figura come attore e regista, e non autore (nonostante il Nobel per la letteratura del 1997). Marcello Moretti è Arlecchino (ruolo che lo rese celebre con Strehler), e non attore. È chiaro che le attribuzioni di mestiere riguardano soprattutto la funzione nella vita di Strehler, che qui è semplicemente, per antonomasia, “Il regista”.

Spesso si tende, nel raccontare del Piccolo, a un certo surplus retorico e a una divisione dei personaggi in “buoni e cattivi”. La Battocletti evita in parte il secondo difetto⁵³, ma non il primo: e se questo permette di dire qualcosa in più su Strehler (come la sua «forza animalesca, che si imponeva anche fisicamente nei consessi»⁵⁴), porta a un vizio di fondo: la tendenza a raccontare gli eventi a ritroso, sulla base del senno del poi. Esagerando, a volte, come nelle vite dei santi. Qui Strehler è definito senza mezzi termini «colui che ha fatto rinascere il teatro nel dopoguerra»⁵⁵, ma – pur prendendo per buona l’idea qui sottintesa, del maggior valore della regia rispetto al teatro degli attori – come già ricordato la regia italiana era allora un insieme di possibilità, e dietro al teatro di via Rovello c’erano state battaglie progetti e realizzazioni di anni e di tanti⁵⁶.

È solo un eccesso retorico affermare, raccontandone la prima giovinezza, che Strehler era un ragazzo «non ancora consapevole di essere una star», ma non si può sostenere che «Gli attori dell’*Arlecchino* sanno improvvisare perché Strehler trasmette loro il personaggio» in

⁵³ Colpiscono però la decisa parzialità di frasi come «Se [Strehler] ha tagliato le gambe ad alcuni artisti lo ha fatto perché il suo ruolo comportava una decisionalità feroce, ma mai perfida» (*ivi*, p. 338), o del dire che «Disponeva di attori, scenografi e compositori come soldatini e carri armati di un grandissimo piano di conquista siderale, maledettamente seria e maledettamente vera, in cui ogni metodo era ammesso. Per questo non era un furto appropriarsi delle idee altrui» (*ivi*, p. 375). E colpiscono le frequenti prese di posizione acritiche contro gli attori, a cui Strehler avrebbe regalato arte al posto della loro «improvvisazione geniale» (*ivi*, p. 211).

⁵⁴ *Ivi*, p. 15.

⁵⁵ *Ivi*, p. 210.

⁵⁶ Anche la richiesta di teatri d’arte finanziati dallo Stato e di un ampliamento del pubblico, unita all’esigenza di una nuova fedeltà al testo e alla poesia dell’autore, era idea difesa a lungo da Silvio d’Amico, a cui il pensiero del Piccolo si richiamava senza farne mistero. Più importante è ribadire però la diversità delle idee di regia allora in ballo, che riguardava anche i suoi allievi dell’Accademia. Cfr. Giorgio Prosperi, *La giovane regia italiana*, cit., p. 215.

maniera chiara⁵⁷. Il protagonista Moretti, ex allievo dell'Accademia d'Arte Drammatica, aveva interpretato quella maschera già a Roma nel '44 con Alberto D'Aversa, e Grassi e Strehler lo avevano voluto con loro per la sua bravura nel precedente *Re Cervo* di Gozzi diretto, sempre per l'Accademia di Silvio d'Amico, da Alessandro Brissoni⁵⁸. Difficile negare un suo contributo creativo. Ma qui si sottintende una visione dimezzata dell'attore, come se fosse un corpo senza testa che ha delegato la competenza sul pensiero alla regia. Punto di vista, questo sì, arrivato a diffondersi anche grazie al successo di Strehler e del suo modo di pensare il lavoro di scena, ma parziale e storicamente connotato (anche se così diffuso da passare spesso per dato di fatto).

Le pagine dei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* di Claudio Meldolesi (I ed. Firenze, Sansoni, 1984) scritte contro questa visione monocentrica e ancora determinanti per comprendere la scena italiana tra guerra e dopoguerra, non sono arrivate a incidere sulla vulgata che si fa di quegli anni. Consultandole si sarebbero evitate alcune mancanze, come quella di accennare a una storia della ricezione italiana di Brecht omettendo il nome di Lucignani. E non si sarebbe scritto che i registi Orazio Costa, Renato Simoni, Guido Salvini, Enrico Fulchignoni e Giulio Pacuvio, di età ed esperienze diverse, appartenevano tutti al mondo dei Teatri GUF (Giovani Universitari Fascisti), né che allora non ci fossero altri luoghi che quelli – dove operavano Strehler e Grassi – per «fare o vedere il teatro serio» (e quale sarebbe, poi, «il teatro serio»?)⁵⁹. È infine un peccato che manchino le note e non si possa sapere la fonte esatta delle molte informazioni.

Non siamo, si è detto, nel campo degli studi. Per i cento anni dalla nascita Cristina Battocletti ha costruito una biografia che, riconoscendo a Strehler i suoi difetti, rendendo visibili qualche sua complessità, fatiche delusioni e debolezze nascoste dietro la facciata del successo, conferma e rafforza il suo mito. Da queste pagine però emerge anche

⁵⁷ Cristina Battocletti, *Giorgio Strehler*, cit., pp. 57, 143.

⁵⁸ Cfr. Vito Pandolfi, *Arlecchino ha ucciso Marcello Moretti*, dattiloscritto di 12 cartelle, Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale "Bruno Ciari", Certaldo. Qui si legge tra l'altro che Moretti aveva già «eccezionali qualità mimiche e acrobatiche»: a Pandolfi erano però sembrate nel contesto di allora, in piena guerra, legate a un «gusto di recitare fine a se stesso, anacronistico». Quanto alla carriera registica di D'Aversa, cfr. il saggio di Alessandra Vannucci in questo stesso Dossier.

⁵⁹ Cfr. *ivi*, p. 90.

il sapore di una vita. La dedica finale è a un'anziana spettatrice del Piccolo, incontrata per caso, ideale destinataria del volume. A lei forse non sarà dispiaciuto che siano trascurati eventi ritenuti minori, come i tentativi di alleanze che precedettero il Piccolo (una fu immaginata anche con l'ambiente romano di Gassman e Squarzina⁶⁰), e perdano chiari contorni figure rilevanti per le vicende complessive del teatro italiano, ma non determinanti per Strehler. Dove il libro è più informato è nella storia delle sue passioni, amori, e bizzarrie. Qui l'autrice sa mostrare sfumature inedite, raccontando di un perfezionismo capace di stremare i collaboratori ma anche di «creare l'orgoglio di appartenere a una squadra»⁶¹, in pagine in cui il Piccolo appare con la forza di un ensemble, con le sue ingiustizie e i suoi tic nervosi, ma anche con quel carattere di irripetibilità che hanno i gruppi teatrali retti dalla personalità di un grande regista⁶².

Gli altri e Strehler

Le immagini più efficaci del volume di Cristina Battocletti sono forse quelle che restituiscono con entusiasmo la grandezza registica di Strehler: quando parla delle sue abilità di «mago delle luci»⁶³, quando dà conto della precisione millimetrica con cui sapeva costruire la poesia dei suoi spettacoli, o quando ricorda alcune importanti collaborazioni, come quelle con Fiorenzo Carpi o con Riccardo Muti, ripercorrendo la passione e la competenza musicale del suo lavoro di regista d'opera⁶⁴.

La sua narrazione lascia ben comprendere il peso della presenza di Strehler sulle scene italiane ed europee, riferendo dell'eco lasciata dalla sua morte improvvisa, avvenuta il 24 dicembre del 1997:

⁶⁰ Cfr. Luigi Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 333 e il saggio di Alessandra Vannucci in questo stesso Dossier,

⁶¹ *Ivi*, p. 358.

⁶² Su quanto l'idea di fare del Piccolo un vero e proprio ensemble sia stata però soprattutto un progetto mancato cfr. il saggio di Locatelli in questo stesso Dossier.

⁶³ *Ivi*, pp. 28-31 e 281-295.

⁶⁴ Cfr. *ivi*, pp. 296-301. La madre di Strehler era come noto una celebre violinista, Alberta Eugenia Paola Lovrič, nativa di Zara, in Croazia. Cfr. Alberto Bentoglio, *20 lezioni su Giorgio Strehler*, cit.

[...] non c'è palcoscenico in Italia che trascuri di iniziare la serata con un applauso rivolto a lui. A Parigi, all'Odéon-Teatro d'Europa le bandiere francesi e quelle dell'Unione Europea rimangono a mezz'asta per dieci giorni. Nella capitale francese il 5 gennaio 1998 c'è una commemorazione solenne con la proiezione dell'ultima conferenza di Strehler a Parigi. Il ministro Lionel Jospin esprime “profonda emozione per la morte di un uomo pieno di cultura e di umanesimo europei”⁶⁵.

Il mito di Strehler, si diceva, ne esce rinvigorito. Ma la storia? Nessuno negherebbe l'evidente importanza del suo percorso teatrale. Il problema era, e continua ad essere, una certa tendenza alla semplificazione, che comporta anche la messa al margine degli “altri”, cioè quanti si trovarono a portare avanti il loro mestiere in posizione meno centrale e privilegiata, per non aver potuto o saputo costruire un ente forte ed efficace come seppe essere, pur tra battaglie e necessari compromessi, il Piccolo Teatro di Milano. Alla storiografia sta anche il compito di seguire le strade parallele, di osservare quanto allora nel teatro italiano è stato realizzato in parte, o frenato. È quanto Meldolesi aveva sostenuto con un altro suo noto volume, *Fra Totò e Gadda. Sei invenzioni spredate dal teatro italiano* (Roma, Bulzoni, 1987), dove un capitolo è dedicato alle possibilità rimaste inesprese persino dal teatro di Strehler, nell'idea – ancora in buona parte da esplorare – che il successo della maturità ne avesse offuscato il talento di sperimentatore⁶⁶. La questione dell'attenzione da dare agli “altri” non riguarda, a ben vedere, soltanto loro.

Paolo Chiarini, germanista molto vicino al percorso brechtiano del Piccolo Teatro – fu lui ad assumere dal punto di vista degli studi la prospettiva di una giusta interpretazione dei testi dell'autore tedesco – indicò la tendenza a isolarlo dal suo contesto come una delle principali difficoltà nello studio di Brecht⁶⁷: è la difficoltà che rischiamo oggi di avere ricordando Strehler⁶⁸. La stessa precisione del linguaggio registri-

⁶⁵ *Ivi*, p. 340. Per i rapporti di Strehler con la Francia rimando al saggio di Tommaso Zaccheo in questo stesso Dossier.

⁶⁶ Ma cfr. il saggio di Stefano Locatelli in questo stesso Dossier.

⁶⁷ Cfr. Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht. Dal teatro epico al teatro dialettico, Nuovi studi su Brecht*, a cura di Paolo Chiarini, «Quaderni del Piccolo Teatro», n. 2, Milano, Tecnografica milanese, 1961, pp. 2-26: 7.

⁶⁸ Per questo parallelismo ho intitolato queste pagine facendo eco al titolo di una nota conferenza tenuta nel 1971 a Firenze: “Brecht perché”, che ebbe Strehler tra i principali relatori.

co, che produceva nuova poesia, non era stata rivelata ai giovani registi italiani dal modo di costruire spettacolo di Luchino Visconti⁶⁹?

Per concludere: storiografia teatrale e divulgazione

La diffusione a livello universitario degli studi teatrali ha alimentato l'illusione che abbiano consolidato, nel tempo, una diversa e più rispettosa considerazione da parte di ambiti disciplinari confinanti e di più sicura tradizione: il campo teatrale continua invece a essere spesso considerato, come scriveva molti anni fa Taviani, una zona «per attraversamenti comodi»⁷⁰. Si crede siano studi facili, per cui bastano competenze apprese in altri settori, come le storie delle diverse letterature, per avventurarsi senza rischi. Una leggerezza che è l'altra faccia di una diffidenza antica, in Italia profondamente radicata, della “cultura alta” verso il mondo del teatro. Anche questo aiuta a comprendere perché i registi, nel dopoguerra, cercassero patenti identificando la loro opera con quella degli autori messi in scena, ricavando il loro prestigio da quello letterario. E ancora oggi non sembra da noi essersi risolto, nonostante anni di strutturazione accademica⁷¹ e di battaglie storiografiche, il problema di far comprendere il valore della cultura teatrale, e del suo studio.

Non c'è, sul fatto che uno storico della scienza scriva un interes-

⁶⁹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 163, n. 34. Su Visconti rimando a Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a “Morte di un commesso viaggiatore”*, Roma, Bulzoni, 2010.

⁷⁰ Ferdinando Taviani, *Viaggio tra le quinte*, «L'indice dei libri del mese», 3, n. 7, luglio 1986, p. 15. Il breve articolo è una recensione di Alessandro Gebbia, *Città teatrale. Lo spettacolo a Roma nelle impressioni dei viaggiatori americani (1760-1870)*, Roma, Officina, 1985. Il tono era duro, come dato dalle necessità di una battaglia, e centro della critica erano un certo vago concetto di teatralità del libro, unito a un'eccessiva imprecisione storiografica. Così la conclusione: «Un titolo interessante, un'egida importante (il Center for Advanced Research in the Performing Arts dell'Università di California e Los Angeles, più il Teatro di Roma), poche pagine senza respiro: uno dei non rari esempi dell'illusione che il teatro nutre d'essere un campo per attraversamenti comodi, definito solo dal sovrapporsi di incompetenze complementari».

⁷¹ Rimando in proposito a Roberta Ferraresi, *La rifondazione degli studi teatrali in Italia dagli anni Sessanta al 1985*, Torino, Accademia University Press, 2019.

sante volume sul *Galileo* di Strehler, nulla da recriminare: gli sconfinamenti non sono un male. Meldolesi li raccomandava ai teatrologi, per mettere meglio a fuoco e consolidare il punto di vista specifico dei loro studi⁷². Ora occorre forse immaginare modi nuovi di far dialogare con l'esterno le scoperte fatte nei territori di nostra competenza, comunicando con le zone di confine. La vasta area della divulgazione è certamente una di queste. È in buona parte lì che si decide quello che passa all'esterno, che influenza il pensiero sul teatro delle altre discipline, e, di ritorno, anche noi stessi.

⁷² Cfr. ad es. *Ai confini del teatro e della sociologia*, «Teatro e Storia», n. 1, 1986, pp. 77-151, dove rivendicò la necessità di un confronto alla pari degli studi teatrali con le altre scienze umane.