

**Il laboratorio
di Lucio Ridenti.
Cultura
teatrale
e mondo
dell'arte
in Italia
attraverso
«Il Dramma»
(1925-1973)**

**a cura di
Federica Mazzocchi,
Silvia Mei,
Armando Petri**

aAccademia
university
press



Volume stampato con il contributo
del Teatro Stabile di Torino - Centro Studi

aA

Tutte le immagini dell'insero illustrato provengono
dal Fondo Ridenti del Centro Studi del Teatro Stabile

© 2017
Accademia University Press
via Carlo Alberto 55
I-10123 Torino

Pubblicazione resa disponibile
nei termini della licenza Creative Commons
Attribuzione – Non commerciale – Non opere derivate 4.0



Possono applicarsi condizioni ulteriori contattando
info@aAccademia.it

prima edizione giugno 2017
isbn 978-88-99982-40-9
edizione digitale www.aAccademia.it/ridenti

book design boffetta.com

Accademia University Press è un marchio registrato di proprietà
di LEXIS Compagnia Editoriale in Torino srl

Introduzione	Federica Mazzocchi Silvia Mei Armando Petri	VII
Programma del convegno		XIII
Il Fondo Ridenti e i carteggi fantasma. L'avventurosa storia del recupero dell'archivio perduto. Appunti autobiografici	Pietro Crivellaro	3
«Mio tanto caro Renato». Lucio Ridenti e Renato Simoni dalle carte del Fondo Ridenti	Alberto Bentoglio	19
Gino Damerini recensore e censore a «Il Dramma»	Paolo Puppa	32
Bragaglia-Ridenti: gli anni della guerra	Franco Perrelli	46
Alla scoperta dell'America. La funzione del «Dramma» nella diffusione del teatro americano	Antonella Di Nallo	58
Firme e tendenze della critica teatrale su «Il Dramma» (1945-1968)	Livia Cavaglieri	83
Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi	Federica Mazzocchi	99
«Mio carissimo Lucio...». Eduardo De Filippo e Lucio Ridenti: tra articoli e lettere, ritratto di un'amicizia (1930-1964)	Maria Procino	135
Ridenti dalla parte dell'attore	Armando Petri	155
Ritratti d'attrice ne «Il Dramma» del Ventennio	Maria Ines Aliverti	171
«Il Dramma» illustrato. A partire da una collaborazione esemplare: Mario Donizetti pittore	Silvia Mei	200
Il teatro si confronta – e si scontra – con cinema, radio e televisione	Franco Prono	215
Appendice iconografica		255

Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi

Federica Mazzocchi

aA

I tre corrispondenti di Ridenti indicati nel titolo sono nomi noti a chiunque si occupi di teatro. Con loro, tre figure che hanno segnato la storia del teatro italiano del dopoguerra, il direttore del «Dramma» ha intrattenuto rapporti epistolari per oltre due decenni (dal 1945 agli anni Sessanta inoltrati) e, com'era nella natura di Ridenti e dei suoi interlocutori, il dialogo è stato improntato alla vivacità, alla parola franca, diretta, talvolta caustica, e senza paura di andare, nel caso, allo scontro aperto, ma sempre a partire da quella viscerale passione per il teatro che, pur nelle reciproche diversità, ha caratterizzato la vita professionale di ciascuno di loro.

Prima di esplorare i tre carteggi, conservati presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, è opportuno compiere una sintetica panoramica su come si presenta «Il Dramma» all'indomani della fine della seconda guerra mondiale, quando Ridenti, dopo che gli era stata sottratta la direzione della rivista che dirigeva dal 1926 (data, durante la Repubblica di Salò, a Cipriano Giacchetti), torna a dirigerla mantenendo il ruolo fino al 1968. L'attenzione si concentrerà in particolare su due delle trasformazioni che più caratterizzano il periodo. Alludo alla nascita del modello produttivo del teatro pubbli-

co, iniziato con il Piccolo Teatro di Milano nel 1947, da cui si originano, nel corso degli anni Cinquanta, teatri stabili in tutta Italia; e alludo alla regia che, già incubata soprattutto grazie agli sforzi di Silvio d'Amico negli anni Trenta, attraverso la riflessione teorica e la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica, trova nel dopoguerra il terreno per radicarsi. Ma «quale regia?», si è chiesto giustamente Claudio Meldolesi in quello studio decisivo per capire il periodo che è *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* (1984), dal momento che il rinnovamento dell'arte scenica all'insegna della centralità registica, che ha fondato il nostro teatro moderno, non solo non fu privo di lacerazioni e fraintendimenti, ma soprattutto fu tutt'altro che unitario¹. Tanto che già nel 1949 Giulio Cesare Castello, sulla rivista «Sipario» diretta da Ivo Chiesa, poteva scrivere che «più che di orientamenti della nostra regia è esatto parlare di orientamenti dei nostri registi», perché «siamo infatti lontani dall'univocità», e «anche quando ci si rivolga a registi usciti da una medesima scuola; per uno dei quali è inevitabile un riferimento a Cocteau, mentre per un altro conviene rifarsi, che so, a Piscator o a Tairov». Pertanto, sembra essere l'eclettismo il «denominatore comune, sotto il quale è possibile raggruppare la pattuglia dei registi italiani»². In questo panorama composito, l'atteggiamento di Ridenti, negli anni, non cambia: tiene il fuoco sulle condizioni concrete della vita delle compagnie e solo in questa prospettiva considera la regia.

La *vulgata*, tuttavia, ci ha consegnato un Ridenti quasi ostile, passatista e attardato su posizioni nostalgiche. E l'equivoco potrebbe continuare ad alimentarsi se ci fermassimo ai suoi deliziosi libri di memorie sul «teatro all'antica italiana», che rievocano le grandezze e le miserie delle compagnie di comici primonovecentesche. Invece in «Il Dramma» Ridenti è un attento commentatore del teatro del suo tempo, un polemista che dà il meglio di sé nella quotidiana battaglia del teatro, nell'osservarla, descriverla, suscitarla: «Una rivista come

1. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984. È un rinnovamento che per Meldolesi si riassume in tre tendenze, più o meno vicine al *turning point* del dopoguerra: la regia di orchestrazione stilistica, erede della regia equilibratrice di prima della guerra; la regia a spettacolo unico; la regia critica, che si svilupperà soprattutto negli Stabili (cfr. pp. 149-152).

2. G. C. Castello, *Vent'anni di regia*, «Sipario», agosto-settembre 1949, n. 40-41, p. 25.

“Dramma” – gli scrive Vito Pandolfi – serve la storia del teatro, non la cronaca» (26 dicembre³). Consultando la rivista colpisce la sua pluralità, la presenza di punti di vista diversi, anche fra loro contrastanti. Pur nel suo culto, incontestabile, per l’attore e la sua arte, il lavoro di Ridenti al “Dramma” è, in senso lato, di *regia*, cioè di montaggio delle tante voci che animano il dibattito, secondo una precisa qualità polifonica e corale, che rende la rivista vivacissima e, tutto sommato, meno condizionata di altre dalla tentazione della linea dettata al vertice. È anche per questo che «Il Dramma» non è mai noioso.

Nel volume *Teatro italiano fra due guerre. 1915-1940*, uscito nel 1968, anno in cui deve lasciare «Il Dramma», libro consuntivo un po’ malinconico, perché privo della vis polemica del Ridenti migliore, egli scrive: «Oggi la tendenza è di mettere il regista in primo piano a discapito dell’attore», ma «[...] è l’attore che brucia l’incenso; il regista resta soltanto il recipiente che lo contiene»⁴. Il punto è che per Ridenti la funzione della regia, “recipiente” per la piena espressione attorica, non è un problema teorico in quanto tale, ma va sempre inquadrato nel contesto oggettivo della realtà teatrale. Dunque, se gli spettacoli sono esaminati dalle recensioni dei collaboratori, e documentati nei bellissimi montaggi fotografici al centro dei fascicoli, la regia è colta da Ridenti sempre in rapporto alle concrete possibilità di esistenza delle compagnie e alla struttura organizzativa del teatro italiano.

È per questa ragione che Luchino Visconti, per un certo periodo, diventa una delle figure che più cattura il suo interesse. Appare a Ridenti il regista ideale, versione aggiornata e internazionale dell’antico direttore-capocomico: attento alla selezione del repertorio, in grado di aggregare intorno a sé le compagnie, capace di una progettazione su tempi medio-lunghi in sedi teatrali autorevoli (nel caso di Visconti, l’Eliseo di Roma) e di proposte innovative sul piano dei linguaggi teatrali, ma sempre mantenendo come chiave di volta dello

3. Lettera senza indicazione di anno, ma databile, per una serie di rimandi interni, tra la fine del 1952 e l’inizio del 1953.

4. L. Ridenti, *Teatro italiano fra due guerre. 1915-1940*, Dellacasa, Genova 1968, pp. 219-220. Nel 1965 era stato molto più “ridentianamente” battagliero, perché la stessa immagine del regista-recipiente compare in un *Taccuino* dal titolo emblematico *Gli oppressori*, «Il Dramma», aprile-maggio 1965, n. 343-344, p. 4.

spettacolo la grande sapienza attorica. Lavorando con Rina Morelli, Paolo Stoppa, Andreina Pagnani, Gino Cervi, Tatiana Pavlova, Antonio Gandusio, Sergio Tofano, Memo Benassi, affiancando vecchi e giovani, mettendo, per esempio, accanto a Ruggero Ruggeri l'esordiente Marcello Mastroianni, Visconti sembrava garantire quella continuità tra generazioni di attori che stava molto a cuore a Ridenti, quella catena di trasmissione di capacità teatrali la cui interruzione era, a suo parere, fra i grandi errori di Silvio d'Amico e dell'Accademia d'Arte Drammatica. Commentando gli applausi convinti di D'Amico per l'interpretazione di Ruggeri nel *Tutto per bene* pirandelliano nel 1950, Ridenti scrive:

Siamo proprio lieti di questa *scoperta* di Ruggeri e degli applausi "dichiarati" di d'Amico, poiché la lastra di marmo tra la vecchia e la nuova generazione di attori – lo abbiamo più volte ripetuto – l'ha posta d'Amico. Come presidente di un'accademia di Stato si è lasciato trasportare dai troppi ferrosi accenti di una scolaresca che – come tutte le scolaresche – ripete i luoghi comuni basati sul computo degli anni e sulla confusionaria baldanza degli "ismi". A noi è sembrato che d'Amico avesse torto ad avvallare simili atteggiamenti, mancando così di richiamare i propri allievi alla umiltà dell'Arte. E lo abbiamo detto⁵.

Torniamo qualche anno indietro. Le pagine di presentazione della stagione teatrale 1946-1947 vedono Ridenti disponibile a un'apertura di credito verso la regia. Dal momento che le compagnie, egli scrive, fondano ormai «la propria attività in strettissima relazione al repertorio e all'interesse che può destare nel pubblico, invece che fondarla sulle caratteristiche e la popolarità dei maggiori protagonisti della scena, come si è usato finora», al direttore artistico spetta appunto la selezione del repertorio, ma

Non solo: [...] si sta facendo largo la convinzione che la direzione artistica di ogni complesso, spetti di diritto a un regista. A un regista maturo e provato, s'intende, ma ad un regista, e non al primo attore. Si potrà ricordare a noi, e proprio a noi che lo rammentiamo benissimo per averci vissuto, che per il passato il capocomico e direttore è sempre stato, in un certo senso, anche il regista (seppure la qualità

5. [L. Ridenti], *Qualcosa è davvero mutato?*, «Il Dramma», 15 febbraio 1950, n. 103, p. 41.

rientra impropriamente in questa qualifica), ed il teatro ha vissuto benissimo; ma è anche facile rispondere che, da allora, l'opera scenica ha subito radicali trasformazioni e gli intendimenti attuali corrispondono ad altre esigenze che non siano quelle, puramente elementari per quanto importanti, di insegnare la parte ad ogni singolo attore, come era il compito del capocomico direttore. Era logico che la direzione e in genere la regia, non dovessero venire affidate a un attore che contemporaneamente recitasse: evidentemente, non si può dirigere e assieme recitare, se non a scapito di una delle due cose⁶.

Nel numero successivo, è ancora più esplicito:

Uno dei più discussi problemi della scena di prosa è la regia, ed il regista, personaggio impostosi da noi con la scomparsa quasi totale del capocomico-direttore e la conseguente decadenza del grande attore-mattatore, è stato – ed è ancora – un artista che deve lottare o difendersi ad ogni opera cui porta il proprio contributo. Ciò è avvenuto, soprattutto, per una errata valutazione della professione di regista e per la ingenua facilità di auto-promozione alla regia di alcuni giovani ancora inesperti. *Ma a nostro parere non può più esserci, né deve ancora essere discusso, un “problema della regia”, che è già fatto compiuto nella sua funzione; occorre soltanto disciplinarne l'esercizio* [corsivo mio], con accorta selezione, dando la fiducia necessaria solo ad artisti – e ne abbiamo parecchi – che come Luchino Visconti hanno la rara qualità della loro presenza totale e decisiva⁷.

La regia, insomma, non è un problema, cioè non sembra riguardare, per Ridenti, il piano concettuale e teorico, com'era stato per d'Amico e come sarà per quella che Meldolesi chiama “la generazione dei registi”, cioè i teatranti che cominciano a cavallo della seconda guerra (Giorgio Strehler, Paolo Grassi, Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi, il gruppo dell'Accademia d'Arte Drammatica e numerosi altri); la re-

6. [L. Ridenti], *La nuova stagione teatrale*, «Il Dramma», 15 agosto-1 settembre 1946, n. 19-20, p. 92.

7. «Il Dramma», 15 settembre 1946, n. 21, il testo citato compare su di una striscia inserita al centro del volume (collocata, senza indicazione di pagina, tra p. 54 e p. 55). La nota non è firmata, cosa consueta quando era il direttore a scrivere. Si riconoscono, in ogni caso, lo stile e le idee di Ridenti. Di seguito, c'è una lunga intervista a Visconti a cura di Giuseppe Patroni Griffi, *Precisazioni sulla nuova stagione teatrale. Parla Luchino Visconti, direttore della Compagnia Morelli-Stoppa*, pp. 55-56.

gia non è un problema, è la funzione che risolve i problemi (di ordine tecnico e culturale) che via via si presentano nella vita della compagnia. Nella sua ottica, la regia non deve rappresentare una cesura con il passato. Crede, viceversa, che sia possibile un sodalizio tra una regia aggiornata e colta e il grande patrimonio dell'attore di tradizione.

In Ridenti, manca l'interrogazione tormentosa, il rovello sugli obiettivi e sul nesso teoria-azione che ha caratterizzato la generazione del dopoguerra. L'identikit di regia che emerge dalle citazioni di Ridenti è quella di un solido baricentro per le compagnie con precisi mandati riguardo alla selezione e all'aggiornamento del repertorio, argomento, questo, a cui Ridenti tiene molto (non solo per l'ovvia ragione che «Il Dramma» pubblica regolarmente testi teatrali, ma anche per la vocazione laica della rivista, che si è spesso schierata contro la censura, come vedremo meglio dopo). E quella solidità sembrano darla soprattutto i registi che nel dopoguerra hanno anche l'autorevolezza dell'età, come il quarantenne Visconti appunto. In questo quadro, si comprende perché non trovi spazio, nel pensiero di Ridenti, un discorso sulla pedagogia dell'attore che investa anche il rapporto con la regia e il suo ruolo, perché il passaggio di consegne sembra doversi realizzare tutto e solo all'interno del mondo degli attori, e per via verticale, cioè con una trasmissione del mestiere che dalle più mature generazioni deve giungere alle nuove attraverso un lungo tirocinio sul campo. Non a caso Ridenti non limita le critiche a Visconti o quando vede la regia invadere, a suo parere, il territorio dell'attore, o quando la regia diventa una semplice firma d'autore, ma senza che vi sia più il rapporto di continuità con la vita delle compagnie⁸.

aA

8. Il fatto che Visconti chieda all'attore Ernesto Calindri di farsi crescere la barba per *La via del tabacco* di Kirkland da Caldwell (1946) merita lo spazio di un intero taccuino, con commenti sull'infantilismo di Visconti, che non crede alla forza dell'illusione teatrale («Il teatro è soltanto finzione» scrive parafrasando Jouvett), sull'umiliazione imposta alla professionalità degli attori, perché Calindri, è la sua conclusione, saprebbe recitare benissimo anche con una barba finta («Il Dramma», 15 gennaio 1946, n. 5, p. 7). Più dura la polemica di diversi anni dopo, quando la compagnia di Lilla Brignone deve sciogliersi per l'insuccesso di *Veglia la mia casa*, *Angelo*, riduzione di Ketti Frings dal romanzo di Thomas Wolfe. Ridenti scrive un lungo *Taccuino* al vetriolo, contrapponendo il lavoro durevole e costruttivo della Compagnia dei Giovani, il cui regista è anche un attore, Giorgio De Lullo, al malcostume dello spettacolo *d'eccezione* che Visconti, avendo rinunciato al ruolo di direttore di compagnia già dal 1953 e avendo scelto di agire come regista scritturato, porterebbe avanti con il denaro pubblico (poiché senza sovvenzioni il teatro si fermerebbe

Continuiamo il percorso aggiungendo un altro tassello, che permette di fugare subito un equivoco. È sufficiente aprire un qualsiasi numero del “Dramma” per verificare con quale attenzione la rivista segua l’attività dei registi, monitorandone il lavoro, e dando loro la parola. Nel 1946, per esempio, quando la rivista pubblica *Strano interludio* di O’Neill, accompagna il testo con un ampio resoconto dello spettacolo diretto da Ettore Giannini (Compagnia Pagnani-Ninchi) e con un’intervista al regista realizzata dal fotografo Giuseppe Signorelli, autore anche delle foto di scena. L’intervista è lunga e interessante (Giannini era un regista di notevole talento) e fa emergere un’idea di regia matura, articolata in oltre un mese di prove (un’eccezione nel teatro di allora) e centrata su «una collaborazione con l’attore», dice Giannini, «molto più intima che in ogni altra interpretazione, non soltanto per le sue [del dramma] eccezionali dimensioni e la complessità dei caratteri [...], ma anche per la soluzione di numerose e gravi difficoltà di ordine tecnico», in primo luogo come recitare il monologo interiore⁹.

aA C’è, insomma, una sorta di *sguardo sdoppiato* nel «Dramma»: da un lato troviamo le recensioni, che commentano puntualmente gli spettacoli e il lavoro dei registi, e troviamo gli interventi di carattere più ampio sulla regia, spesso molto difformi tra loro (da Bragaglia a Pandolfi per intenderci); e poi, dall’altro lato, c’è il *Taccuino* di Ridenti, il pezzo di apertura della rivista.

Campionando tra gli interventi di taglio più generale sulla regia si incontrano, nella seconda metà degli anni Quaranta, gli articoli di maestri stranieri, soprattutto la triade francese Copeau, Jouvet e Baty; gli scritti di Anton Giulio Bragaglia, vi-

di colpo, Visconti compreso, scrive), affidandosi a un repertorio estero rischioso e poco lungimirante che mette a repentaglio la vita delle compagnie. Cfr. [L. Ridenti], *Conseguenze dell’orticaria*, «Il Dramma», 1 novembre 1958, n. 72, pp. 3-4.

9. *Otto domande a Ettore Giannini regista della rappresentazione italiana di “Strano interludio”*, a cura di Giuseppe Signorelli, «Il Dramma», 1-15 febbraio 1946, n. 6-7, pp. 75-76. Benché lo spettacolo avesse sollevato critiche anche perché pare che Giannini avesse usato una riduzione non autorizzata dell’opera, Ridenti non rinuncia a pubblicare le risposte di Giannini perché ne riconosce il valore e perché arricchiscono le pagine di accompagnamento al testo di O’Neill pubblicato in quel numero. Scrive però qualche riga di introduttiva: «Tali risposte hanno per noi solo valore informativo e le pubblichiamo con cronistica imparzialità. È risaputo come la riduzione del dramma di O’Neill per la rappresentazione sia stata discussa, e come la regia stessa abbia avuto difensori e detrattori» (*ivi*, p. 75).

vaci e programmaticamente antimetodologici¹⁰; gli interventi dei teatranti (giovani e meno giovani) affamati di riforme. Si possono leggere le parole di Vittorio Gassman che, all'opposto di Bragaglia, soffre la mancanza di un metodo. Per Gassman la regia è atto polemico e politico. Tuttavia, i registi italiani, pur di grande talento come Visconti (nominato per primo), Orazio Costa, Giannini, non stanno creando scuola, né lasciando tracce percorribili, il loro lavoro non si deposita in teoria, in libri, in discorsi, si rischia la dissipazione totale, e che la regia diventi sempre più indecifrabile¹¹; Paolo Stoppa, primattore di Visconti, difende strenuamente la regia non solo come principio estetico, ma anche come base per un rinnovamento strutturale del teatro che guardi alla stabilità e a una più congrua tassazione («Una compagnia non incassa nemmeno il trenta per cento dell'introito lordo: il resto va in tasse e percentuale al teatro. Nessuna impresa industriale potrebbe resistere ad una tale pressione»¹²); Vito Pandolfi, a sua volta, auspica la nascita di strutture pubbliche sul modello dello *Stadttheater* tedesco, per sottrarre il teatro, visto come un imprescindibile strumento di elevazione culturale di un popolo, allo sfruttamento commerciale¹³; Diego Fabbri, invece, polemizza a tutto campo: con la regia, il teatro dialettale,

aA

10. Bragaglia era legato a Ridenti da amicizia personale e da una sostanziale identità di vedute, come ricostruisce Franco Perrelli in questo volume di Atti. «Il Dramma» (15 gennaio 1946, n. 5) ospita uno scritto di Bragaglia: *Della regia premeditata e improvvisa* (pp. 30-31). Il regista che lavora con gli attori italiani, scrive, deve fidarsi delle loro doti innate di emozione e di capacità reattiva operando su tempi corti – massimo dieci giorni. La regia premeditata, basata su tempi lunghi, analisi capillare del testo e prolungati scavi della battuta, non è parte del patrimonio italiano. Meglio la regia improvvisa «che si basa sull'intuizione, sulla trovata, sul coraggio, sulla subitanea risoluzione, sulla prova di veder come viene, per poi decidere se è meglio far così o in un altro modo». Invece, «il regista esterofilo, il quale sdegnava la vecchia tradizione italiana, e cioè sfotte la discendenza dei metodi della compagnia improvvisa, è un povero intellettuale [...]. Gonfio delle fregnacce solennizzate nelle arcadie contemporanee, rimane scornato ed ecco perché deve prendersela con gli attori». Bragaglia in «Il Dramma» interviene più volte sulla regia. Si veda per esempio *Contributo alla definizione del regista*, 15 settembre 1948, n. 67-68-69, pp. 89-90.

11. V. Gassman, *Sinistra estetica e progressiva*, «Il Dramma», I marzo 1946, n. 8, pp. 28-30. Sull'angoscia e i dubbi che sembrano caratterizzare i giovani teatranti del dopoguerra in cerca di maestri, da Guerrieri, a Squarzina, a Gassman, cfr. M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari-Roma 2003, pp. x-xii.

12. P. Stoppa, *Necessità di riforma del teatro italiano*, «Il Dramma», I aprile 1947, n. 34, pp. 46-48.

13. V. Pandolfi, *Il teatro drammatico in Italia quale fattore di civiltà*, I marzo 1946, n. 8, pp. 31-32. L'articolo era già apparso in «Il Politecnico».

l'uso dei classici e i testi stranieri¹⁴. Parole e sguardi personali, ma convergenti su una necessità riformatrice percepita come non più rimandabile, in una fase storica in cui ogni ambito della vita collettiva, non solo il teatro, è oggetto di trasformazione e ricostruzione.

Dall'altro lato, come detto, c'è il *Taccuino* di Ridenti che orienta il flusso dei discorsi a partire da una serie di problemi che lo assillano: le sovvenzioni statali; quello fiscale e del prezzo dei trasporti; le alte percentuali sugli incassi pretese dai proprietari dei teatri; l'elevato costo dei biglietti; la durata delle compagnie; la censura. «A nostro parere», scrive nel 1946, «due sono i punti oggi vitali per il Teatro: quello fiscale (importantissimo); l'altro della moralità e del vizio sulla scena [cioè il problema della censura]».¹⁵

Per Ridenti sono le questioni più urgenti. Sempre nel 1946 scrive: «La cosa teatrale è soltanto economica. Non la risolverà mai nessuno in un Paese che tassa il teatro con il 42%»¹⁶. E il discorso proseguirà anche negli anni successivi¹⁷. Una soluzione sembra a Ridenti quella di creare cooperative di attori che possano agire in teatri municipali:

Ogni città con popolazione superiore al mezzo milione di abitanti deve avere un teatro di gestione comunale con una Compagnia semistabile [...]. Fino a quando non si “fermeranno i bauli degli attori” [...], il nostro teatro continuerà la sua assurda precarietà¹⁸.

Nel 1948 ribadisce che «senza la vera Compagnia che dura almeno un anno, il Teatro di prosa non camminerà»¹⁹. Fra

14. D. Fabbri, *Il teatro in mano ai registi*, «Il Dramma», 1 maggio 1947, n. 35-36, pp. 60-63.
15. [L. Ridenti], *Teatro di prosa, oggi, in un dibattito pubblico*, «Il Dramma», 1 marzo 1946, n. 8, p. 28. Sul discorso fiscale e organizzativo di questo periodo, si veda anche il lungo articolo di Giulio Trevisani, *Molto da rifare in teatro*, 15 aprile 1946, n. 11, pp. 48-50.
16. [L. Ridenti], *Taccuino*, «Il Dramma», 15 marzo 1946, n. 9, p. 7.
17. Così Ridenti nel 1953 al Convegno Libero di Bologna (ampio resoconto in «Il Dramma», 15 luglio 1953, n. 184-185, p. 68): «— Necessità che la nuova legge dichiari il teatro istituzione di pubblica utilità; — Abolizione delle sovvenzioni particolari e discrezionali, ma soltanto provvidenze generali: sgravi fiscali, differenti tariffe di viaggi e trasporti, agevolazioni di credito edilizio e bancario, aiuti ai Comuni promotori di teatri; — Ripristino e recupero dei teatri comunali in maggior numero possibile; — Aiuto alle iniziative di carattere culturale ed artistico; — Trasformazione (non abolizione) dell'IDI, affinché possa funzionare indipendentemente, con nuova struttura, con diversi intenti, con fini più precisi, e soprattutto con un nuovo presidente».
18. [L. Ridenti], *Taccuino*, «Il Dramma», 15 marzo 1946, n. 9, p. 7.
19. [L. Ridenti], *Il teatro agli attori*, «Il Dramma» 15 maggio - 1 giugno 1948, n. 61-62, p. 7.

le idee sostenute dal «Dramma» anche quella di un Teatro Nazionale con sede a Roma, che diventi la casa dei grandi attori – in primis Ruggero Ruggeri – e dove si realizzi quel fluido passaggio di mestiere fra generazioni attoriche.

La censura è l'altro discorso di punta sia, come detto, perché «Il Dramma» è una rivista laica e aperta ai testi stranieri (degli autori italiani dirò dopo), in ragione di quello spirito di apertura verso il mondo che ritroviamo nei libri di Ridenti e che corrisponde, da sempre, a un suo preciso progetto culturale. Durante il fascismo, grazie anche a Bragaglia, Ridenti era riuscito a far digerire alla censura autori come, per esempio, Eugene O'Neill presentato come irlandese (si veda il saggio di Franco Perrelli). Caduto il regime, la censura non perde troppo del suo vigore. Nel 1945, la rivista annuncia la pubblicazione del testo *Adamo* di Marcel Achard che, per il tema omosessuale e per la regia di Visconti, aveva creato grande scalpore e interventi censori. Certo, la pubblicazione avrebbe significato vendite sicure per il periodico, ma Ridenti non mente quando sostiene che occorre leggere e giudicare senza invocare interventi d'autorità da parte dello Stato: «È sommamente pericoloso, non l'abbiamo sperimentato abbastanza?, affidare agli altri la propria difesa»²⁰. Nello stesso periodo Vito Pandolfi si schiera per *A porte chiuse* di Sartre («Si tratta del maggiore avvenimento nel teatro di questi ultimi anni»²¹), a rischio di analoghe attenzioni censorie.

La censura rimarrà sempre fra gli obiettivi polemici del periodico: nel 1950 Ridenti difende *Napoli milionaria* dell'amatissimo Eduardo dagli attacchi della Democrazia Cristiana, perché vi aveva ritratto il degrado di Napoli²²; nel 1963 pubblica *Il diavolo e il buon Dio* di Sartre, sulla scia del successo dello spettacolo diretto da Luigi Squarzina al Teatro Stabile

20. «Il Dramma», I e 15 dicembre 1945, n. 2-3, p. 44. Il breve articolo è ripreso nel n. 4 del I gennaio 1946, p. 44. Nel *Taccuino* Ridenti difende lo spettacolo di Visconti che era stato censurato a Venezia (I-15 febbraio 1946, n. 6-7, p. 9). Il testo, però, non sarà pubblicato che l'anno dopo (15 gennaio 1947, n. 29), per volere dello stesso Achard, determinato a non rinfocolare il clima di polemiche generato dallo spettacolo viscontiano (*Adamo-Achard e l'intervento dell'Ambasciata di Francia*, 15 gennaio 1946, n. 5, p. 47). «Il Dramma», attraverso Vinicio Marinucci in particolare, continuerà a difendere Visconti e le sue scelte di repertorio (15 giugno 1946, n. 15, p. 37). Si veda anche l'intelligente nota di Ermanno Contini, *Censura teatrale*, pubblicata sul primo numero del «Dramma» nel dopoguerra (15 novembre 1945, p. 32).

21. V. Pandolfi, *Censura*, «Il Dramma», 15 gennaio 1946, n. 5, p. 54.

22. «Il Dramma», 15 ottobre 1950, n. 119, p. 57.

di Genova, dopo che Ivo Chiesa era riuscito a respingere i tentativi di far saltare lo spettacolo da parte delle frange conservatrici (lettera del 17 dicembre 1962)²³. Anche se pensa che *L'Arialda* di Giovanni Testori, messa in scena da Visconti nel 1960, non sia un testo di qualità, a Ridenti piace ancora meno il divieto ai minori di diciotto anni imposto dalla commissione censura, «perché quel termine di “divieto” ora farà legge e sarà ancora applicato, facendo cadere ancora più in basso il Teatro nella considerazione morale»²⁴.

In ogni caso, fra i temi affrontati in questo periodo – problema annoso che andrà trascinandosi per un pezzo – è quello dei nuovi autori italiani, al centro dei convegni del tempo²⁵. Ridenti auspica che i teatri cosiddetti sperimentali si incarichino – come fece, a suo tempo, il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia – con compagnie non professionistiche, di far conoscere quegli autori che per ragioni varie non trovano la strada delle compagnie regolari: si creerebbe così un terreno di coltura, una palestra per la scrittura drammatica²⁶. In questo senso, Ridenti polemizzava, una volta di più, con Silvio d'Amico che, da intellettuale e studioso, spingeva i letterati a cimentarsi nella scrittura drammatica, non valutando però, pensa Ridenti, che il teatro non nasce solo perché si è insigni letterati, occorre una conoscenza dei linguaggi

aA

109

23. *Il diavolo e il buon Dio* appare in «Il Dramma», gennaio 1963, n. 316. Il testo era comunque stato “ripulito” qua e là. Gli scrive Chiesa pregandolo «di togliere le famose battute: “Sei un bastardo” – “Sì, come Nostro Signore Gesù Cristo” (o qualcosa di simile). Ti raccomando caldamente di provvedere a questo taglio. Io avrò ancora cento occasioni di mostrare “Il dramma” come documento ufficiale della nostra riduzione. Se ci fossero queste battute, sarebbe una rovina. Ti prego, non ti dimenticare!» (lettera datata Genova, 9 gennaio 1963).

24. Lucio Ridenti, *Vietato ai minori di diciotto anni*, gennaio 1961, n. 292, p. 4. Com'è noto, *L'Arialda* è stato un caso di censura molto celebre, cfr. F. Mazzocchi, *Giovanni Testori e Luciano Visconti. “L'Arialda” 1960*, Scalpendi, Milano 2015. Il carteggio Ridenti-Nicola De Pirro del Centro Studi del TST conserva una lettera del sottosegretario al Turismo e allo Spettacolo Renzo Helfer (Democrazia Cristiana), che era stato fra i protagonisti della censura, in cui comunica a Ridenti la propria versione dei fatti (lettera su carta intestata del Ministero, Roma, 8 febbraio 1961).

25. Segnalo la vivace cronaca di Luciano Salce al convegno organizzato dall'Accademia d'Arte Drammatica, 3-7 novembre 1945 («Il Dramma», I-15 dicembre 1945, n. 2-3, pp. 54-55). Il problema della nuova drammaturgia italiana è affrontato anche nel *Taccuino*, n. 4, 1 gennaio 1946 e nell'articolo di Ennio Flaiano (*ivi*, p. 52). Si segnala anche la polemica del drammaturgo Gherardo Gherardi contro Silvio d'Amico, che a suo dire non valorizza a sufficienza gli autori italiani (15 gennaio 1946, n. 5, p. 54-55).

26. [L. Ridenti], *Taccuino*, «Il Dramma», I-15 maggio 1946, n. 12-13, p. 9.

teatrali, una conoscenza dall'interno, possibile solo a partire da concrete esperienze sceniche²⁷.

Nella visione antistatalista di Ridenti trovano ampio spazio le polemiche durissime contro la Direzione del teatro (retta da Nicola De Pirro) e contro l'IDI (Istituto del Dramma Italiano) e la sua inefficace azione per promuovere gli autori italiani²⁸. Scrive a Paolo Grassi l'8 febbraio 1949:

L'IDI finisce, meglio fallisce – se così si può dire, ma almeno moralmente è così – la fine del mese: ha speso 20 milioni senza nessun utile per il teatro ed alcun beneficio per la cultura nazionale: quei venti milioni a parer mio che non sono comunista il Governo poteva spenderli per portare l'acqua in un piccolo paese della Calabria o delle Puglie²⁹.

Le critiche di Ridenti coinvolgono anche Silvio D'Amico e Orazio Costa³⁰. Su quest'ultimo si vede in azione lo *sguardo sdoppiato* del "Dramma". Da un lato, la rivista recensisce puntualmente le regie di Costa, spesso corredate di begli inserti fotografici, ma, dall'altro lato, Ridenti non lesina critiche contro la Compagnia del Teatro Quirino prima e il Piccolo Teatro della Città di Roma poi, entrambi affidati a Costa, critiche dovute sia a quelli che Ridenti giudica privilegi concessi a d'Amico anche in virtù dei suoi rapporti politici, sia per il già segnalato taglio tra l'Accademia e le generazioni attoriche precedenti. Spietato il commento di Pandolfi a Ridenti dopo la chiusura del Piccolo di Roma nel 1954: «È il pieno fallimento di d'Amico. Come io ho sempre sostenuto [...], è gente incapace di fare un repertorio e di dirigere un teatro, un po' per ignoranza e un po' per pedanteria pretesca»³¹.

27. Rid. [L. Ridenti], *Dateci un bel dramma italiano*, «Il Dramma», I-15 maggio 1946, n. 12-13, p. 77.

28. Si dà notizia della sua costituzione e dei membri che ne fanno parte in «Il Dramma», I febbraio 1947, n. 30, p. 59.

29. Quella dell'8 febbraio 1949 è l'unica lettera personale di Ridenti a Grassi conservata presso il Centro Studi del TST. Si tratta di una minuta dattiloscritta non firmata in risposta alla lettera di Grassi del 3 febbraio 1949. La seconda lettera di Ridenti presente nel Fondo, riguarda la richiesta a Grassi di intervenire sulla rivista, insieme agli altri direttori di teatri pubblici, per fare un bilancio sulla situazione dei teatri stabili (lettera datata 14 aprile 1956).

30. Anni dopo la morte di d'Amico, nel citato *Teatro italiano fra due guerre*, Ridenti ne riconoscerà l'importanza per il teatro italiano con il lungo capitolo *L'Accademia di Arte Drammatica, culla dei nuovi interpreti*, pp. 203-210.

31. Lettera datata 13 febbraio, senza anno [1954?].

In occasione delle celebrazioni alfieriane per il bicentenario della nascita, Ridenti scrive una nota infuocata, perché le regie degli spettacoli, pagate con denaro pubblico dalla Direzione del Teatro, sono assegnate una a Strehler (*Filippo*) e due a Orazio Costa (*Mirra e Oreste*). Si tratta per Ridenti di un “monopolio di Costa”: «È giusto che Costa abbia la regia di due opere su tre e gli altri registi vadano a spasso? Mai una volta che si legga Giannini, Brissoni, Pandolfi o un qualsiasi altro regista»³². In una bella lettera, che citerò dopo, Grassi cerca di smorzare i toni (3 febbraio 1949), ma il giudizio di Ridenti è categorico (nella già citata lettera a Grassi dell'8 febbraio 1949):

Costa è un improduttivo: lavora sempre e solo sul velluto con i soldi degli altri. Quando si lavora, si rischia sulla propria pelle; io faccio Dramma da 25 anni, stampo 34.000 copie, e non ho mai domandato sovvenzioni a nessuno. Perché noi guadagniamo con il nostro lavoro; Costa spende i soldi degli altri. E Pacuvio all'Ateneo. Solo tu e Strehler siete gente di teatro; gli altri sono dilettanti (per altri intendi: Costa, Pacuvio, Pavolini) che sciupano il denaro degli altri; [...]. Ciao, Paolo. Molto bello *Andropus*; forse un po' appesantito da troppi elementi; quando Strehler si sarà un po' liberato da mettere troppa roba in ogni sua regia sarà davvero un artista di prim'ordine.

aA

111

Paolo Grassi e il Piccolo Teatro

E giungiamo, così, ai carteggi, cominciando da quello con Paolo Grassi. Il carteggio si estende dal 1 dicembre 1945 al 28 giugno 1968, e consta di 165 documenti tra lettere, biglietti, telegrammi³³. Nell'ultimo messaggio, indirizzato alla fedele segretaria di Ridenti, Lidia Ronco, Grassi si rammarica per le notizie che ella gli invia (da un confronto di date possiamo ritenere che la Ronco comunicasse la fine dei rapporti tra Ridenti e «Il Dramma»). Purtroppo non è stato possibile leggere le lettere di Ridenti a Grassi (tranne nel caso della citata lettera relativa alla *querelle* alfieriana), perché la corrispondenza Ridenti presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro è in fase di riordino e per il momento non è autorizzata la consultazione.

32. [L. Ridenti], *Diario di chi fa e di chi dice*, «Il Dramma», 1 febbraio 1949, n. 78, p. 52.

33. Le lettere che Paolo Grassi scrive dal Piccolo Teatro di Milano sono quasi tutte corredate di numero di protocollo. Tale prassi non è seguita da Ivo Chiesa (Stabile di Genova), né da Vito Pandolfi (Stabile di Roma).

I primi messaggi riguardano i rapporti tra «Il Dramma» e la collana di teatro diretta da Grassi presso l'editore milanese Rosa & Ballo³⁴. Una volta fondato il Piccolo Teatro di Milano, Grassi è attento a toccare i tasti giusti: gli segnala, per esempio, che il Piccolo ha fatto contratti di dodici mesi, con ferie pagate, per tecnici e attori, e prega Ridenti di far uscire la notizia sulla rivista: «È una grande conquista degli attori e soprattutto è un passo sostanziale verso le “riforme di struttura” da noi difese», gli scrive³⁵.

Il rapporto è segnato da due momenti di crisi. Il primo, nel giugno 1947, nasce dal *Taccuino* intitolato *Di una delusione*³⁶. Ridenti scrive di essersi recato al Piccolo per assistere alla terza replica dello spettacolo inaugurale, *L'albergo dei poveri* di Gorkij (oggi mito fondativo nella storia degli Stabili). Trova il loggione gremito e la platea semivuota. L'annunciata replica del giorno dopo («[...] replica per i lavoratori, patrocinata dalla Camera del lavoro. Una vera recita per il popolo, dunque: finalmente!»), tuttavia, «non aveva più avuto luogo perché, già truccati e vestiti gli attori, la sala era rimasta deserta». L'episodio offre lo spunto a Ridenti per discutere gli obiettivi e le scelte di repertorio del Piccolo:

Perché il «Piccolo Teatro» abbia il suo vero scopo e la sua utile ragione di esistere bisogna portarlo sul piano sperimentale e rappresentare quelle opere italiane, di giovani autori, che altre Compagnie ed altri Teatri non possono dare perché non possono fare – coi tempi che corrono – esperienze sulla propria pelle. Il «Piccolo Teatro» ha invece l'obbligo di farle, perché le esperienze sono fatte sulla pelle degli altri: i contribuenti.

L'opinione di Ridenti non poteva che irritare Grassi, essendo tutt'altri gli obiettivi chiariti nella *Lettera programmatica per il Piccolo Teatro della città di Milano* apparsa sul “Politecnico”, in cui gli estensori Apollonio, Grassi, Strehler e Tosi scrivevano di rifiutare la dimensione del teatro sperimentale per «l'ambizione d'essere esemplari», cioè di rappresentare un nuovo

34. Talvolta «Il Dramma» e la collana teatrale di Grassi sono interessati agli stessi testi. Tuttavia, anche se Rosa & Ballo aveva un accordo formale con la vedova Wedekind, Grassi fa in modo che Ridenti pubblichi *Risveglio di primavera* (lettera datata, Milano, 21 giugno 1946). Il testo esce nel n. 16-17, I e 15 luglio 1946.

35. Lettera PG/nv, Prot. 140, datata Milano 13 settembre 1948.

36. «Il Dramma», 1 giugno 1947, n. 38, p. 7.

modello produttivo per il teatro come servizio pubblico³⁷. Così, Ridenti cita e commenta una piccata replica di Grassi (dal titolo *Bugie di gambe corte*³⁸) in cui si dice che il direttore del «Dramma» intorbidisce le acque e fa «ragionamenti capziosi»:

[...] se ci siamo permessi di esporre anche la nostra opinione, dirigendo una rivista di teatro che ha ventitré anni di vita e un'indubbia notorietà, non è certo per dispiacere Paolo Grassi o chicchessia, né per "prendere di mira" quel teatro, ma perché è il primo dei Teatri Comunali, e se gli errori involontari sono subito apparsi, indicandoli, si potrà sperare che altri non abbiano a ripeterli, dal momento che stanno per sorgere in varie città iniziative del genere. Se il «Piccolo Teatro della Città di Milano» fosse invece un qualsiasi teatro non ci saremmo mai permessi di esprimerci su di esso, perché sappiamo rispettare gli interessi altrui e non ci riguardano i fatti personali. Abbiamo sempre mantenuto questa linea di condotta, dimostrandola chiaramente, nei riguardi delle infinite combinazioni dei molti Tizi che si sono improvvisati teatranti con la speranza di fare degli affari³⁹.

aA

Pur non rivolte a lui, queste ultime righe provocano la reazione durissima di Grassi che sospetta l'influsso di Vito Pandolfi dietro la polemica. Poco tempo prima, infatti, c'era stato "l'affaire Pandolfi", come lo chiama Luigi Squarzina, vicenda che ha segnato la rottura dei rapporti tra il Piccolo e il regista toscano, inizialmente coinvolto nella progettazione culturale del teatro⁴⁰. Pandolfi avrebbe dovuto dirigere il secondo spettacolo del Piccolo, *Le notti dell'ira* di Salacrou, che però passa, anche per ragioni organizzative, a Strehler; viene proposto a Pandolfi un altro testo già programmato, *Il servitore di due padroni* di Goldoni (poi, con la regia di Strehler, spettacolo-simbolo del Piccolo), proposta nata anche per l'interesse notorio di Pandolfi verso la Commedia dell'Arte; ma in realtà lui ha in mente altre opere (*Woyzeck*, *La vita è sogno*, *Il malinteso* di Camus, *La linea di condotta* di Brecht). Scrive Marco Martinelli nel suo saggio su Pandolfi: «Gli hanno tol-

113

37. Cito dalla ristampa anastatica in Aa. Vv., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di F. Mazocchi e A. Bentoglio, Bulzoni, Roma 1997, p. 34.

38. «Avanti!» edizione di Milano, 29 giugno 1947.

39. [L. Ridenti], *Taccuino*, «Il Dramma», 15 luglio 1947, n. 41, p. 7.

40. L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini editore, Pisa 2005, pp. 331-332.

to Salacrou, sapendolo non tanto coinvolto dall'operazione, e gli hanno promesso uno spettacolo di suo gradimento, [...], per poi metterlo di fronte a un *diktat* senza possibilità di negoziare, ovvero il cartellone non si tocca, o ti decidi per Goldoni o te ne vai»⁴¹. Pandolfi, che aveva minacciato di rendere pubblici i dissensi in seno al Piccolo, alla fine tace e se ne va, dal momento che era ormai chiaro che il sodalizio Grassi-Strehler avrebbe determinato i destini di quel teatro. Scrive Grassi a Ridenti:

[...]. Mi preme citare due fatti: anzitutto se la tua rivista ha 23 anni di vita, sulla base di un certo "squadrismo teatrale" io ho, in confronto a tutti i nuovi teatranti italiani, un bagaglio di dieci anni di lavoro, di una infinità di articoli e di attività, di 47 volumi usciti con la mia firma, di un teatro inventato e realizzato.

Poiché ci poniamo sul campo dell'esperienza e della competenza, ti dirò sinceramente che a costo di essere considerato un Lucifero, non credo di dover imparare gran che da nessuno.

Considero offensivo, quindi, specialmente da parte tua che conosci tutto il mio molteplice lavoro per il Teatro, sentir parlare di "tizi che si sono improvvisati teatranti con la speranza di fare degli affari".

Sono convinto che fai più affari tu con "Dramma" che non io con il "Piccolo Teatro".

In secondo luogo l'amicizia per me non si risolve nell'abbraccio per lettera o nell'affettuosità dell'eloquio, ma in una solidarietà concreta.

A prescindere dal fatto che tu, primo fra tutti e solo, hai iniziato una polemica contro un'iniziativa che merita tutto l'aiuto più fervido, l'adesione più calda e non l'arida e disfattista critica, ti dirò questo piccolo episodio: all'alba della Liberazione del 1945, proveniente dalla capitale con medaglie partigiane, arrivato in quel di Milano, il regista e critico Vito Pandolfi, a noi tutti milanesi riuniti, chiese come prima cosa il boicottaggio e l'ostruzionismo della rivista "Il Dramma" e del suo direttore "il fascista e cretino Lucio Ridenti". In tale occasione il regista e critico Vito Pandolfi propose di saldare i nostri interessi intorno ad altre pubblicazioni organizzando anche nei tuoi confronti un'aperta ostilità. Se questo non avvenne fu perché quell'ingenuo di Paolo Grassi sostenne

41. M. Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in A. Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi. Teatro da quattro soldi*, Nuova Alpha Editoriale, Bologna 1990, p. 52. Il volume pubblica il carteggio Pandolfi-Grassi-Strehler sulla questione (cfr. pp. 255-259).

l'utilità della rivista "Il Dramma" e la correttezza professionale e privata del suo direttore Lucio Ridenti.

Con quella tipica mentalità "dei molti tizi che si sono improvvisati teatranti con la speranza di fare degli affari" un mese dopo il regista e critico Vito Pandolfi diventava il leader della rivista "Il Dramma" monopolizzando la corrispondenza, i saggi e, persino, le rubriche.

Questa è la vita e di questa vita è un episodio che mi sembra abbastanza ammonitore nei confronti di quella che è veramente un'amicizia e di quella che può apparire.

Non ho altro da dirti: considero l'incidente veramente increscioso e odioso per i miei sentimenti.

Penso che se fossi stato veramente un filibustiere e se lo fossi, se avessi cioè la mentalità "dei molti tizi che si sono improvvisati teatranti con la speranza di fare degli affari", alla cui categoria tu mi iscrivi, avrei fatto meglio ad essere allora disonesto per essere oggi tutelato a priori da colpi di fucile sparati in imboscata. [...] ⁴².

Poi la situazione si calma. «Finiamola di beccarci», gli scrive Grassi ⁴³. Per un po' non ci saranno conflitti, anche se il convegno sul teatro organizzato al Piccolo (lettera di Grassi del 12 maggio 1948) non va bene come Grassi sperava e il *Taccuino* di Ridenti non indora certo la pillola ⁴⁴. In ogni caso, Grassi comunica sempre a viso aperto, ribattendo punto per punto. Ecco alcuni passaggi di una lettera sulle citate celebrazioni alfieriane:

Caro Lucio,

leggo su "Dramma" del 1° febbraio il tuo appunto circa le recite di Asti, appunto che ritengo ingiusto.

[...]

b) Per realizzare uno spettacolo alfieriano occorrono degli organismi teatrali non delle compagnie e pertanto è giusto che ad organismi il Comitato di Asti si sia rivolto e non sia ricorso a scritture dirette. [...].

c) La polemica sul lavoro dei registi è assurda. Il regista è oggi quello che era 20 anni fa il direttore artistico della compagnia. Scomparse le gloriose generazioni dei Talli, è nata la generazione dei Visconti, dei Costa, degli Strehler che sono anch'essi dei direttori di compagnia, che lavora-

42. Lettera Prot. n. 551, PG. Nv, datata Milano, 23 luglio 1947.

43. Lettera datata Milano, 5 novembre, senza indicazione di anno.

44. [L. Ridenti], *Congresso e convegno*, «Il Dramma», 1 luglio 1948, n. 64, p. 5.

no tutto l'anno continuativamente, come gli attori da essi diretti.

d) Ettore Giannini ha rifiutato nettamente di lavorare in Teatro con chiunque, io l'ho invitato a fare "La Bisbetica Domata" e ne ho avuto un affettuoso ma fermissimo diniego. Brissoni è legato stabilmente alla compagnia Cimara [...].
[...]

e) Costa, che non è un giovanetto agli inizi della carriera ma un uomo che ha messo in scena 30 spettacoli nella sua vita e che ha quasi 40 anni, è nettamente il miglior conoscitore dell'Alfieri che esista oggi [...].

[...] non riesco a capire perché tu insista nel distribuire continuamente pizzicotti da tutte le parti⁴⁵.

La crisi più grave scoppia nel 1949, quando Ridenti si schiera dalla parte di Giovanni Mosca e del «Candido», periodico che aveva più volte attaccato il Piccolo Teatro per le sovvenzioni concesse dalla Direzione Generale del Teatro. Grassi sporge querela contro Mosca e si andrà al processo (la vicenda è rievocata nel libro autobiografico di Grassi⁴⁶).

Quello che mi meraviglia è che Mosca abbia annunciato anche una tua testimonianza a suo favore contro di me: un conto possono essere certi nostri dissensi particolari, un conto sono le deposizioni in Tribunale. Vederti di fronte al Presidente affermare come Terron e come D'Anza che io sono un monopolizzatore di spettacoli, un mangiatore alla greppia governativa e un affamatore del teatro, mi parrebbe oltre tutto strano o per lo meno contrastante con quello che mi hai sempre detto di pensare e che hai scritto sulla tua rivista⁴⁷.

Nel 1951 i rapporti riprendono («Caro Lucio, desidero dirti che la nostra riconciliazione dell'altra sera mi è stata estremamente gradita»⁴⁸), benché i loro punti di vista rimangano spesso divergenti. Quando, nel 1953, questi lo invita al convegno sul teatro organizzato a Bologna (si veda la nota 17), Grassi rifiuta e spiega:

[...] ti confermo la mia posizione: tu sei un galantuomo che non ha interessi precostituiti e che agisci e parli in nome di

45. Lettera Prot. n. 793, PG.nv, datata Milano, 3 febbraio 1949.

46. P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977, pp. 244-246.

47. Lettera Prot. n. 879, PG. nv, datata Milano, 24 febbraio 1949.

48. Lettera Prot. n. 200, PG. nv, datata Milano, 10 ottobre 1951.

determinati ideali, sui quali potremmo anche discutere, ma che restano indipendenti da qualunque interesse precostituito.

Dietro la tua bandiera, alzata per motivi, ripeto, puramente ideali e artistici, si raduneranno certamente molti “scontenti” la cui ragione di scontentezza non è soltanto ideale. Tu sei fra i pochi che ha visto e toccato con mano l'accanimento la serietà con cui io personalmente e il Piccolo Teatro abbiamo lavorato e continuiamo a lavorare. Ed io continuo a credere che le colpe del nostro Teatro non siano dello Stato ma siano, soprattutto, della gente di teatro, ragion per cui anziché lanciare accuse contro il Governo, io lancerei più volentieri accuse contro di noi. [...] certamente a Bologna troveremo una larga percentuale di strani individui venuti a vomitare dei fatti personali ed io sono troppo documentato per ascoltare senza dire a mia volta molte, troppe verità: verità che giovano soltanto a creare dello scandalo in sede pubblica e basta. [...] ⁴⁹.

In ogni caso, il 1953 è l'anno in cui Ridenti ratifica il suo definitivo e pieno appoggio al Piccolo Teatro («unico organismo in Italia di tal genere veramente riuscito e perfetto») senza cambiare idea negli anni a venire. Nel 1958, il Piccolo Teatro è per Ridenti «il solo fatto importante e positivo del Teatro italiano nel dopoguerra»⁵⁰. Intanto, il carteggio dimostra quanto tempo Grassi dedichi a esaminare «Il Dramma», svolgendo un puntigliosissimo lavoro di comparazione per verificare che il Piccolo non esca sminuito, non solo per quel che concerne le foto e le segnalazioni degli spettacoli, ma andando addirittura a contare quanti aggettivi elogiativi hanno gli spettacoli del Piccolo rispetto agli altri. Rendendosi conto di rischiare per lo meno la pedanteria scrive:

Il fatto è, caro Lucio, che in Italia tutti hanno dei propri sostenitori: l'IDI ha “Scenario”, e gli autori italiani contano su “Scenario”, Terron e un certo numero di milanesi “Sipario”, ad esempio, i comunisti hanno “Teatro d'oggi”, Remigio Paone ha “Dramma”, Orazio Costa ha Silvio d'Amico. Noi non abbiamo nessun sostegno particolare: a destra ci considerano cripto-comunisti, a sinistra, perché socialisti e non comunisti, ci guardano con sospetto: abbiamo rotto

49. Lettera Prot. n. 3985, PG.ar, datata Milano, 17 giugno 1953.

50. [L. Ridenti], *Due soli teatri stabili*, «Il Dramma», ottobre 1958, n. 265, p. 3.

troppe uova nei panieri altrui per godere della simpatia dei capocomici e degli esercenti.

Il fatto è che siamo un po' come il Governo Pella, che deve ricorrere sempre a maggioranze occasionali...⁵¹

Il carteggio mostra, nel corso degli anni, la crescente sintonia tra i due, e i reciproci gesti di sostegno. «Sei l'unico uomo di teatro italiano che abbia scritto una lettera firmata, affettuosa, solidale, fraterna, impegnativa», – scrive Grassi quando, nel 1956, c'è timore che taglino i contributi governativi al Piccolo. «Alcuni altri, pochissimi, hanno inviato telegrammi, alcuni altri, pochissimi, hanno telefonato, non lasciando nero su bianco»⁵². Nel 1957, quando è Ridenti a rischiare una querela per un *Taccuino*, Grassi si mette a disposizione:

A prescindere dall'impegno pertanto già preso in Germania, tu puoi comunque contare su di me. Dovresti mandarmi anche subito il taccuino incriminato, perché io lo legga attentamente. La Magistratura italiana, finora, in faccende di teatro, ha più sbagliato che fatto giustizia. Ergo: è bene premunirsi⁵³.

Il carteggio è prezioso per la dovizia di informazioni professionali e personali. Grassi descrive le sue lunghissime giornate interamente dedicate al lavoro per il Piccolo; confida a Ridenti i lutti familiari e in teatro (la morte di Marcello Moretti e di Raffaele Orlando); descrive l'ostilità dell'ambiente teatrale verso il crescente successo del Piccolo; i suoi sforzi perché diventi teatro nazionale; segnala il lavoro per i nuovi autori italiani (per esempio Giovanni Testori) e le strategie del Piccolo per promuoverli; approva che Ridenti abbia trasformato "Il Dramma" in rivista mensile, perché, come dirà anche Vito Pandolfi, il teatro è cambiato e soprattutto, nella società dello spettacolo, sono cambiati gli attori:

[...] alla base, c'è la decadenza del costume nella categoria degli attori, c'è la carenza di un loro senso di responsabilità, c'è uno strano sfaldamento di quei valori fermi che, tenendo fedeli gli attori al teatro, tenevano in piedi il teatro⁵⁴.

51. Lettera Prot. n. 1580, PG.ar, datata Milano, 29 dicembre 1953.

52. Lettera Prot. n. 1006, PG.ar, datata Milano, 11 dicembre 1956.

53. Lettera Prot. n. 373, PG.ar, datata Milano, 30 settembre 1957.

54. Lettera Prot. n. 1438, PG.ar, datata Milano, 27 dicembre 1954. Si veda anche la lunga lettera del 27 ottobre 1959 (Prot. n. 868, PG.ar), in cui si analizza il cambiamento, per

Ivo Chiesa tra Milano e Genova

Stessa attenzione massima verso ciò che esce sul «Dramma» caratterizza anche Ivo Chiesa, soprattutto quando approderà, nel 1955 alla direzione del Teatro Stabile di Genova. Il carteggio Chiesa, tuttavia, comincia dieci anni prima, e copre il periodo dal 29 novembre 1945 al 10 ottobre 1966, e consta di 87 documenti, tra biglietti e lettere, di cui due del regista Luigi Squarzina, e una di Gian Maria Guglielmino.

Nella prima lettera, manoscritta, un giovane Chiesa (che, dopo la Liberazione, era stato critico per «L'Unità» e nella redazione genovese di «Cinetempo») contatta Ridenti presentando se stesso e la sua Associazione culturale «L'Isola» di Genova. Nel 1946, Chiesa fonda con Gian Maria Guglielmino una delle riviste più importanti del dopoguerra: «Sipario», edita da Bompiani. In una lettera del 12 luglio 1947 comunica a Ridenti di aver assunto anche l'incarico di critico all'«Avanti!», lasciato da Grassi perché assorbito dal Piccolo Teatro. Talvolta, si registra qualche contrasto, perché «Sipario» e «Dramma» sono concorrenti nella pubblicazione di testi teatrali⁵⁵, oppure, in un caso specifico, per il giudizio sul testo teatrale di Chiesa *Coscienze* che «Il Dramma» descrive come un insuccesso (maggio 1948, regia di Landi).

Nel 1950, Chiesa e Ridenti, però, fanno fronte comune per contrastare l'azione dell'editore Garzanti che stava per ottenere un finanziamento pubblico (grazie ad Andreotti e De Pirro) allo scopo di pubblicare la rivista dell'IDI, dedicata ai nuovi autori italiani:

Ma, a prescindere dal fatto che anche «Dramma» e «Sipario» difendono questi autori (è sufficiente che lo meritino) rimane assodato che un editore privato intasca dei quattrini statali per avviare una rivista che rimarrà sempre sua. Se fra tre anni il contratto con l'IDI non verrà rinnovato, Garzanti non avrà più l'obbligo di stampare autori italiani: e intanto avrà avuto 8 milioni per fare le ossa alla rivista.

così dire, antropologico degli attori, sempre più sedotti da logiche divistiche. La lettera fa riferimento anche alla lettera aperta di Eduardo De Filippo al ministro Tupini pubblicata in «Paese Sera», 1 ottobre 1959.

55. Per esempio, Chiesa fa presente che i diritti di pubblicazione di *Euridice* di Jean Anouilh sono stati acquisiti da «Sipario» (lettera datata 30 settembre 1947), e che dunque Ridenti dovrebbe rettificare l'annunciata pubblicazione del testo sul «Dramma»; idem per la pubblicazione di *Questione russa* di K. Simonov.

Insomma, io sono convinto che con una azione veloce e risoluta possiamo impedire un atto veramente assurdo. [...]»⁵⁶

La questione IDI-Garzanti arriva fino alla fine del 1950, viene alimentata su «Sipario» e «Dramma», per poi chiudersi, scrive Chiesa, «con nostra piena soddisfazione»⁵⁷.

Negli anni l'amicizia diventa stretta anche sul piano personale (in diverse occasioni andranno in vacanza insieme a Nervi con le rispettive famiglie). Chiesa anticipa a Ridenti quali testi teatrali intende pubblicare su «Sipario», secondo quella politica di collaborazione tra le riviste che i due direttori hanno sempre rispettato, e lo mette regolarmente al corrente dei suoi progetti: l'andamento della Compagnia Pagnani-Cervi di cui è amministratore con funzioni per la scelta del repertorio; il lavoro per una nuova compagnia con Laura Solari, Giuseppe Porelli, Ivo Garrani, Gianrico Tedeschi, Isabella Riva⁵⁸; le dimissioni da Bompiani e la conseguente rinuncia alla direzione di «Sipario» (perché «Io sono felice soltanto quando sono dentro un teatro»⁵⁹); l'incidente automobilistico di cui è vittima, insieme a Giorgio Strehler, e che gli impedisce di accettare il coordinamento artistico delle due compagnie del Teatro Popolare; la proposta, accettata a metà del 1952, di affiancare Paolo Grassi come codirettore del Piccolo⁶⁰, esperienza che, nonostante le speranze di Chiesa («Tu sai che ho sempre stimato Grassi e Strehler e ho sempre ammirato il loro modo di lavorare»⁶¹) si rivelerà breve e non proprio felice: «Paolo è un uomo – ed è giusto che lo sia – molto accentratore, molto autoritario; ed è molto difficile – per uno come me, che bene o male ha fatto qualcosa in teatro – vivergli accanto»⁶² scrive a Ridenti a metà del 1953.

aA

56. Lettera datata Milano, 28 luglio 1950.

57. Nel n. 119, del 15 ottobre 1950, p. 55, «Il Dramma» ripubblica l'editoriale di Chiesa contro il sodalizio IDI-Garzanti precedentemente apparso in «Sipario». Le lettere di Chiesa relative alla questione sono: 28 luglio 1950, 31 luglio 1950, 15 settembre 1950, 8 ottobre 1950, 16 ottobre 1950, 30 ottobre 1950, 6 novembre 1950 (con copia della lettera inviata da Chiesa a De Pirro), 4 dicembre 1950.

58. Lettera datata 27 giugno 1951.

59. Lettera datata 2 gennaio 1952.

60. Lettera datata 22 luglio 1952.

61. *Ibid.*

62. Lettera datata 27 maggio 1953. La lettera era stata originariamente collocata da Ridenti nel carteggio Grassi (ora disponibile fra le lettere del carteggio Chiesa).

Sempre nel 1953 gli scrive: «Sei il primissimo a cui comunico che la Stabile milanese è cosa fatta!»⁶³. È l'annuncio della firma dei contratti con gli attori Lilla Brignone, Memo Benassi e Gianni Santuccio appunto per la Compagnia Stabile del Teatro di via Manzoni di cui Chiesa è direttore artistico, il quale nelle lettere successive condivide con Ridenti programmi e problemi della compagnia.

Dal 1956 le lettere arrivano dal Piccolo Teatro della Città di Genova, poi Teatro Stabile di Genova. Nel drastico *Taccuino* del marzo 1956⁶⁴, Ridenti afferma che il teatro italiano dovrebbe riposizionarsi su tre realtà – il Piccolo Teatro di Milano, per il suo prestigio anche internazionale; un teatro nazionale da istituire a Roma; un maggiore sostegno alle compagnie di giro private a scapito dei “Piccoli Teatri”, «che nella vita della nostra scena di prosa si sono inseriti per equivoco, per transizione, per esperimento. E tutti nella grande scia di quello di Milano». Non bisogna chiuderli, certo, ma «il loro compito dovrebbe essere sperimentale», cioè di palestra per nuovi autori italiani, come già scriveva dal 1946. Sarà che i tempi erano cambiati e che il modello del teatro pubblico era ormai vincente, ma Chiesa non se la prende più di tanto. Basta paragonare la sua lettera del 31 marzo 1956 con la reazione durissima di Grassi (quando era il Piccolo a rischiare la “retrocessione” a teatro sperimentale) di nove anni prima. Chiesa ripercorre pacatamente i risultati fino a quel momento raggiunti dallo Stabile genovese, e nella lettera del 26 giugno 1956 spiega con chiari dettagli quali sono le politiche culturali e organizzative. Stesso tono anche nella lettera del 10 gennaio 1957 che annuncia a Ridenti la preparazione dei *Demoni* ridotto da Diego Fabbri con la regia di Squarzina, e in cui elenca cifre, incassi, numero di abbonati prodotti dallo Stabile.

«Permetti che ti dica che il tuo ultimo *Taccuino* mi ha recato un grosso dispiacere», scrive Chiesa a proposito del *Taccuino* intitolato *Due soli teatri stabili* in cui Ridenti tornava a insistere sul ridimensionamento degli Stabili che non fossero il Piccolo di Milano e un teatro nazionale da crearsi a Roma⁶⁵.

63. Lettera datata 10 luglio 1953.

64. «Il Dramma», n. 234, pp. 3-4.

65. «Il Dramma», ottobre 1958, n. 265.

L'ho trovato ingiusto. Che tu ti batta per la creazione di un Teatro Stabile importante a Roma, è più che logico: da anni io vado sostenendo la medesima cosa. Solo, non è giusto fare tutto un fascio degli altri Teatri Stabili accusandoli – in blocco – di assorbire molto denaro interessando poche migliaia di spettatori. Tu sai benissimo che il Teatro Stabile di Genova gode di contributi inferiori a quelli di cui godono altri 4 o 5 Teatri Stabili italiani, e che nonostante questo handicap, esso raggiunge un'affluenza numerica di spettatori e un volume di incassi superiori a quelli raggiunti da tutti gli altri Teatri Stabili italiani, Piccolo di Milano compreso. Tu sai del pari che il Teatro Stabile di Genova ha guadagnato alla città molte migliaia di spettatori che – statistiche alla mano – non si erano mai sognati di entrare in un teatro di prosa. Questi sono dati di fatto e non “storielle della cultura”⁶⁶.

Nei primi anni Sessanta, in occasione della preparazione di *Ciascuno a suo modo*, Ridenti fornisce documenti e una ricostruzione della prima rappresentazione dell'opera (1924). Il regista Luigi Squarzina gli scrive: «Ho tenuto conto del materiale nel preparare la regia: mi è stato assai utile per la parte concernente il foyer (i critici, gli autori invidiosi, gli spettatori mondani ecc.)»⁶⁷. Sono questi gli anni della grande fioritura dello Stabile di Genova, grazie all'ampia risonanza di spettacoli come *Il diavolo e il buon Dio*⁶⁸. Ma cinque anni dopo, pur conservando il suo tono amichevole, Chiesa sembra ormai esasperato di fronte alle prese di posizione del «Dramma». Infatti, nel numero agosto-settembre 1966 la rivista pubblica una sorta di classifica dei teatri a finanziamento pubblico stilata sulla base all'andamento economico degli Stabili nella precedente stagione⁶⁹. La lunga lettera dell'8 ottobre 1966 vede Chiesa impegnato a contrastare il giudizio sfavorevole riservato a Genova.

È infatti inconcepibile che si possa giudicare l'operato amministrativo di un Teatro dall'ottenimento o meno di un “supplemento” di contributo: giacché non è questo che conta agli effetti del “rispetto del denaro pubblico”, bensì

66. Lettera datata 18 ottobre 1958.

67. Lettera datata 14 settembre 1961.

68. Si veda in particolare la lettera di Chiesa datata 15 gennaio 1963.

69. *La Stagione Teatrale 1965-1966 in cifre*, «Il Dramma», agosto-settembre 1966, n. 359-360, pp. 101-105. Il dossier è a cura di Carlo Trabucco, con una nota introduttiva di Ridenti.

(provo vergogna a esporre concetti così elementari) il rapporto fra la globalità dei contributi governativi e locali con il lavoro e la funzione svolta.

[...] va sottolineato il semplicismo con cui tu crei una gerarchia di “rispettatori del denaro pubblico” in base a una sola annata teatrale. Dopo una lotta sfibrante che dura senza pause da 11 anni, dopo una fatica bestiale, inimmaginabile, sopportata per fare moltissimo con pochissimo, non posso permetterti di affermare indirettamente, come fai, che non ho “accortamente operato”. Ti ripeto che i bilanci sono a tua disposizione. [...] si pensi che questo modesto passivo [43 milioni] [...] è servito non soltanto ad affrontare il peso dell’attività recitativa, ma quello dato da rifacimento di un teatro, dalla costruzione di una piccola sala e di una scuola, dalla creazione del “Fondo Salvini” e di una biblioteca e così via (cito soltanto, come vedi, le attività produttrici di “beni” che rimangono acquisiti all’Ente e alla Città). Avendo alle spalle un comportamento di questo tipo, devo leggere sul “Il Dramma” – che brutta cosa, Lucio! – che il Teatro Stabile di Roma ha operato nel rispetto del denaro pubblico mentre Il Teatro Stabile di Genova no! Forse non ti sei reso conto delle cose che scrivevi, o meglio le hai scritte senza documentarti minimamente. Ma lo sai o no che il Teatro Stabile di Roma ha consumato in una sola stagione quasi 200 milioni del Comune, – una somma cioè che il Comune di Genova spende per noi in 4 o 5 anni? Nessuno dice niente. Beati loro. Ma vedere una gestione di questo tipo portata ad esempio a un Teatro come il nostro, che è di gran lunga il più povero fra i 4 maggiori e che tira avanti a furia di autentiche acrobazie e, fortunatamente, a forza di incassi, è una cosa che fa letteralmente impazzire chi ne sia vittima.

aA

123

Chiesa chiede che gli sia dato diritto di replica, e in novembre «Il Dramma» pubblica lo stralcio di una sua lettera che puntualizza la questione in termini formali, e che conclude il carteggio⁷⁰.

Per un contro canone teatrale: Vito Pandolfi

Istituito nel 1965, il Teatro Stabile di Roma era diretto da Vito Pandolfi, il più tormentato e polemico dei tre interlocutori di Ridenti. Il carteggio consta di 78 tra lettere, biglietti e

70. L’ultima lettera è datata 10 ottobre 1966. Lo stralcio esce sul «Il Dramma», novembre 1966, p. 171.

cartoline (oltre a 11 lunghi articoli dattiloscritti di Pandolfi, e una sua riduzione di *In ogni acqua lavato* di Wedekind, non pubblicata sulla rivista), e si estende dal 1951 circa al 1968 (il dubbio è dovuto al fatto che non sempre Pandolfi indica l'anno in cui scrive). L'ultima lettera è del 16 marzo 1968, quando Pandolfi è già da tre anni direttore dello Stabile di Roma. Pandolfi e Ridenti erano legati da amicizia personale anche grazie alla prima moglie di Ridenti, Donata. Quando ella muore, Pandolfi scrive una commossa lettera a Ridenti, in cui, pensando agli anni dell'occupazione tedesca, ricorda la «[...] straordinaria generosità del suo animo (a cui debbo, oltre a tutto, la salvezza di Laura e Lia)»⁷¹.

Intellettuale oppositore al regime, menomato a un braccio per essersi gettato dalla finestra di un carcere fascista, Pandolfi si era diplomato in regia all'Accademia d'Arte Drammatica nel 1943 con uno spettacolo che rimase famoso, una versione dell'*Opera dello straccione* di John Gay che guardava all'*Opera da tre soldi* di Brecht (nome allora impronunciabile nel teatro italiano). L'*outsider* Pandolfi, come lo chiama Claudio Meldolesi⁷², non riuscirà ad avere, nel corso degli anni Cinquanta, una attività registica continuativa nel teatro ufficiale, e visse in povertà, sostentandosi soprattutto con la sua attività di storico del teatro, critico teatrale e traduttore.

Era profondamente coinvolto nei linguaggi della Commedia dell'Arte, delle Avanguardie Storiche per il nesso tragedia-grottesco, fra i primi a scrivere su Brecht e Artaud. Sostenitore della riforma dei teatri pubblici, Pandolfi era interessato a tutto ciò che di antiletterario c'è nel teatro, alle figure dei "Grandi Attori", alle forme del teatro popolare, all'idea di un teatro militante affondato nelle dinamiche storico-sociali e nella concretezza della vita. Scrive a proposito di uno dei suoi libri più importanti, *Spettacolo del secolo* (Nistri-Lischi, Pisa 1953):

[...] è un manuale completo di tutti gli autori, gli attori, gli interpreti, di tutto il teatro mondiale in questa prima metà

71. Lettera datata Roma, 18 gennaio 1951. "Laura" era Laura Martucci, di origine ebraica, prima moglie di Pandolfi. In «Il Dramma» del 1 febbraio 1951, esce un ricordo firmato da Pandolfi su Donata Ridenti e il suo impegno antifascista, pp. 3-4.

72. C. Meldolesi, *I teatri possibili di Vito Pandolfi*, in A. Mancini (a cura di), *Vito Pandolfi. Teatro da quattro soldi* cit., p. 77. Rimando al citato saggio di Martinelli per un ritratto complessivo della personalità e dell'attività di Pandolfi.

di secolo. Il lettore attraverso di lui può saper tutto: e non in una forma scolastica, didattica, ma con le forme più diverse (interviste, viaggi, relazioni, considerazioni) e più agili; scritto da chi vive dentro il teatro, e non lo guarda dal di fuori. Quindi tutte le notizie e le idee: ma sul vivo, come esperienza diretta. Aggiungo che nel dopoguerra non è uscito da noi, o fuori, nulla di simile⁷³.

Pandolfi mantenne sempre una precisa distanza tanto da d'Amico per il quale era Orazio Costa, non Pandolfi, il regista garante dei principi dell'Accademia d'Arte Drammatica⁷⁴, quanto da Grassi interessato, secondo Pandolfi, a «far vivere un teatro con le sovvenzioni ministeriali [...] senza punte di particolare audacia in ogni senso»⁷⁵. Nella sua vicinanza a Ridenti e al «Dramma» ha contato senz'altro la profonda convinzione di Pandolfi della necessità di rimettere al centro l'attore; mentre da d'Amico lo distanziava anche l'idea di una storia del teatro ricostruita su basi letterarie, privilegiano cioè i testi della letteratura drammatica e relegando ai margini o fuori dal canone tutto ciò che, invece, per Pandolfi era essenziale. A proposito del suo libro del 1954, *Antologia del grande attore*, scrive a Ridenti: «La ragione di questo libro è una sola: rivalutare la funzione e la figura dell'attore contro le sciocche denigrazioni di d'Amico e discepoli»⁷⁶. E l'anno prima scriveva:

73. Lettera datata 15 luglio, senza indicazione di anno [1951?]. La copia del libro conservata presso il Centro Studi del TST presenta una dedica manoscritta di Pandolfi: «Al carissimo Lucio quest'opera che è nata dal suo «Dramma» e di cui gli sono profondamente riconoscente».

74. I rapporti di Pandolfi con il gruppo dell'Accademia non sono stati facili. Nel 1951 tre lettere di Pandolfi mettono al corrente Ridenti del fatto che Manlio Busoni, vicedirettore del Piccolo Teatro di Roma – Teatro delle Arti, lo avesse aggredito verbalmente in seguito alla critica apparsa su «Il Dramma», I dicembre, n. 146, sulla regia di Orazio Costa di *Le colonne della società* di Ibsen. Pandolfi vi scriveva: «Non si può nascondere che pesa a volte su questi giovani e in un certo senso coraggiosi teatri stabili, un certo sospetto di dilettantismo [...] reputiamo necessaria almeno una maturità culturale, una seria preparazione, una diretta conoscenza del teatro vivente, sia nuovo che eterno» (p. 54). Pandolfi chiede che i lettori del «Dramma» siano informati della condotta di Busoni. Ridenti pubblica una lettera di Pandolfi che riassume i fatti, e la commenta in un durissimo Taccuino intitolato *Fatto personale e oltre* (15 gennaio 1952, n. 149), che attacca d'Amico e il suo *entourage* del «teatro dei famelici», come li chiama, per «il pubblico denaro [...] ingoiato a palate» grazie ai loro contatti politici. La lettera manoscritta di Pandolfi (datata Roma, 24 dicembre, [1951?]) è un lungo attacco di Pandolfi a d'Amico.

75. *Confidenze di autori, attori, registi. Vito Pandolfi*, «Il Ponte», numero speciale *Lo spettacolo oggi in Italia*, agosto-settembre 1957, n. 8-9, p. 1290.

76. Lettera datata 5 gennaio 1955. Altrove Pandolfi si confronta con Ridenti sia in merito

Che ne diresti di cominciare un capitoletto sul “teatro degli attori” (ossia teatro scritto da attori)? Per esempio, un atto breve dei Rozzi, con una premessa ampia e chiarificatrice? Io ne ho diversi. Tu hai per esempio *Il coltellino?* [...]. Vorrei indicare e scoprire tutto un grande filone, che dai Rozzi giunge a Viviani. Il figlio mi ha detto se vuoi pubblicare *Zingari*. Sono tutti molto belli e da scoprire⁷⁷.

La lotta di Pandolfi per un *contro canone* teatrale significava un capillare, erudito, enciclopedico lavoro sul teatro del passato e del presente il cui andamento è registrato nel carteggio. Eccone un esempio, che si lega a uno screzio tra Ridenti e Pandolfi, perché questi aveva dato al «Dramma» alcune recensioni già apparse su «Il Punto», «settimanale politico pochissimo venduto, e destinato a sollecita morte»⁷⁸.

Ho preparato altri due volumi sulla Commedia dell'Arte che usciranno tra breve, e sto preparando il quinto (forse ne occorrerà un sesto); uscirà tra un mese un volume sugli spettacoli popolari; è uscito un volume sul cinema (te l'ho fatto inviare, ma non ho avuto alcun cenno da te); ho curato un numero doppio sulla rivista “Il Ponte” dedicato allo spettacolo [...]; inoltre sto curando un “Teatro popolare del '500”, e una “Bibliografia critica della commedia erudita”, oltre ad altri lavori di più vasta mole, progettati. Diverse riviste stanno preparando saggi sulla mia personalità di critico e di storico del teatro.

Inoltre, presso l'editore Guanda sto facendo uscire volumi assai importanti di cultura teatrale (“Il teatro napoletano” a cura di Trevisani, “Il teatro veneto” a cura di Cibotto, “Il teatro milanese” a cura di Vergani). [...]. Ti dico questo perché tu possa scusarmi se qualche volta ho delle *défaillances*, non potendo disporre di comode sinecure⁷⁹.

al volume di documenti sulla Commedia dell'Arte (lettera del 31 dicembre [1955?]), sia per preparare l'*Antologia del grande attore*. «Laterza fa una collana di studi teatrali, e per questa collana io preparo un volume dal titolo *Il Grande Attore*, un'antologia di scritti di e su Adelaide Ristori, Gustavo Modena, Alamanno Morelli, Ernesto Rossi, Tommaso Salvini, Edoardo Ferravilla, Ferruccio Benini, Eleonora Duse, Antonio Petito, Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani, Ettore Petrolini, Ermete Novelli, Giovanni Grasso. Anzitutto, chi ho dimenticato in questa lista? Debbo mettere anche Angelo Musco ed Ermete Zacconi? Fra gli scritti su, potrei riprodurre, col vostro consenso, beninteso, scritti tuoi e di Simoni? Cosa mi consigli di ripubblicare di Rossi e di Salvini, di Morelli e della Ristori?» (lettera datata 19 febbraio [1953]).

77. Lettera datata 13 febbraio 1954.

78. Lettera datata 30 settembre, senza anno.

79. Lettera datata 8 gennaio, senza anno [1958?].

Il lavoro degli attori è uno dei temi del carteggio. Pandolfi (e con lui Ridenti) osserva un certo disorientamento degli attori sul senso civile e politico del loro lavoro. Parlando di *Antologia del grande attore* scrive con la foga ideale che gli è propria:

Si presentano stupendi esempi di attori, impegnati con l'intelligenza e con la moralità in modo ammirevole, e si dice: il teatro oggi va male, perché i nostri attori sono sciocchi e servi. Un tempo andava bene, perché gli attori erano la parte migliore dell'intellettualità italiana. Combattevano sulle barricate e facevano saggi su Shakespeare. Osavano lanciare Pirandello, e affrontavano i digiuni a cuore allegro. Oggi doppiano e piatiscono al ministero. Non diamo la colpa alla televisione, al cinema, al pubblico, eccetera. [...]. La colpa non è mai delle circostanze, ma degli uomini. E il mio libro vuol dire: giovani attori, imparate cosa vuol dire fare l'attore. Fare l'attore significa metter su "Liola" di Pirandello, e non spendere venti milioni (o farli spendere) per sfogare in "Lorenzaccio"⁸⁰. Far l'attore significa essere uomini integri come Modena, e non servitorelli⁸¹.

Il lavoro teatrale a Certaldo, dove Pandolfi dirige spettacoli da opere di Boccaccio tra il 1951 e il 1956, gli appare un'alternativa percorribile:

127

aA

Lo spettacolo di Certaldo è andato meglio ancora di quanto supponessi. [...]. Spesa totale (di tutto: cioè pubblicità, sala, attori, luci, costumi, regia ecc.) £ 1.000.000. E tutti attori professionisti, ed ottimi come Mario Siletti ed Edda Albertini. Questa per me è stata una grande soddisfazione morale. Sono fermamente convinto che si può fare del degnissimo teatro con pochi mezzi, ma grande amore: e questa è davvero la via maestra. E gli attori, quando sentono quest'amore, si accontentano. I veri attori. Debbo dire che l'hanno anche fatto per amicizia e stima per me, perché io davo il buon esempio⁸².

Nel corso degli anni '50, Pandolfi è fra i critici di punta del «Dramma», uno dei più preparati e illuminanti. La sua vita, però, è segnata dalle difficoltà economiche e dall'isolamento in cui lo spingono la sua indipendenza politica e la sua indole

80. Spettacolo di Luigi Squarzina (1954) su cui Pandolfi, all'inizio della lettera, esprime un giudizio molto negativo, sia per i risultati espressivi, sia per gli alti costi di produzione.

81. Lettera datata 5 gennaio [1955].

82. Lettera datata Roma, 5 agosto 1953.

intransigente. Rispondendo a Ridenti, che non aveva potuto pubblicare un suo pezzo su *Le serve* di Genet, scrive:

Sto facendo il montaggio di un mio documentario sugli zingari. Più tardi farò un altro documentario. Lavoro abbastanza alla radio che adesso non paga male. Il grande aiuto che potresti darmi è di farmi scrivere almeno ogni tanto sul terzo programma e in genere sui programmi radiofonici-teatrali. Pur conservando onestà e indipendenza, queste cose giovano molto. Il mondo è fatto così. Perdonami, caro Lucio, se ti faccio ascoltare soltanto discorsi pratici, ma confesso che comincio proprio a sentire il bisogno di una sistemazione economica regolare, cosa di cui finora ho fatto coraggiosamente a meno. Purtroppo il fatto che dai democristiani sia considerato un sovversivo, e dai comunisti un cosiddetto deviazionista mi rende la vita piena di triboli. M'impedisce di avere una sistemazione stabile in un giornale. D'altra parte il teatro... Ho calcolato che in effetti dà da vivere a un solo regista fra 47 milioni di abitanti, il solo Strehler, facendolo lavorare come un ergastolano: circa quindici regie all'anno, e non nuota davvero nell'oro. Dopo *l'Enrico IV* (brutto spettacolo che ho visto ieri a Napoli), farà il 25 di questo mese *La dodicesima notte*, e il 7 settembre *l'Etetra* di Sofocle. Io impazzirei⁸³.

Due anni dopo ribadisce:

[...] uno dei peggiori guai della mia vita, da un punto di vista pratico, è stato quello di aver fatto la critica teatrale sull'Unità, pur non essendo comunista. Da allora in poi, quando mi si vuol dar fastidio mi si getta addosso l'accusa di comunista [...]. D'altro canto, i comunisti sanno benissimo che non lo sono e che su troppe cose non vado d'accordo con loro, perciò anch'essi malignamente mi attaccano e mi sabotano. Un paradiso!⁸⁴

La difficoltà materiali dei primi anni Cinquanta si intrecciano all'analisi di quello che per Pandolfi è un sistema teatrale drogato. La lunga lettera del 27 luglio 1952 nasce da un contrasto tra Ridenti e il regista Antongiulio Bragaglia, che aveva ricevuto l'incarico di una regia dalla Biennale di Venezia con un budget non adeguato. Ridenti gli consigliava di rifiuta-

83. Lettera datata 4 agosto 1951.

84. Lettera datata 22 aprile 1953.

re senz'altro, e meditava di scriverne polemicamente su «Il Dramma». Pandolfi analizza la situazione per dissuaderlo.

Se permetti, vorrei spiegarti anch'io la situazione reale di cui Bragaglia ed altri amici mi hanno messo abbastanza al corrente [...]. Tanto più che si riallaccia ad una situazione generale già da me accennata in un articolo che tu pubblicasti. Dicevo in quell'articolo che l'aiuto statale causava, per la sua natura e il modo in cui veniva dato, un rialzo ingiustificato e assurdo delle paghe agli attori, la rarefazione delle compagnie, degli spettacoli, del pubblico, degli attori stessi. Scusa il lungo discorso, ma vedrai che giungerò in porto (e a Bragaglia). Anzitutto vorrei mettere l'accento su di un fatto fondamentale: in arte, la quantità genera la qualità. Molti mediocri, generano un buon artista. I pochi, danno soltanto pochi mediocri. D'Amico e i funzionari del ministero non capiscono che sostenere che da noi sia possibile costituire solo "sei o sette compagnie" (47 milioni di abitanti! Vivono più attori in Svizzera!), significa uccidere il nostro teatro, perché riducendo al minimo la quantità, uccidono la qualità. Che vivano trenta compagnie: ne avremo cinque buone. Se ne vivono sei, saranno tutte mediocri, come sono. Questo idiota rarefare l'attività teatrale in nome di una qualità che così viene distrutta, suscita poi possibilità di mezzi esuberanti per taluni teatri e taluni spettacoli: dove, per giustificare questi mezzi e farci sopra la cresta, direttori e amministratori portano le paghe alle stelle, e naturalmente gli attori pagati a questo modo incitano gli altri a chiedere altrettanto per ragioni di prestigio. Così l'impresario che fa compagnia perde per forza di cose, le compagnie non si fanno più, gli attori continuano a chiedere paghe alte, ma restano disoccupati e dimenticano di saper recitare (l'attore deve recitare tutto l'anno e non quando capita). Tutto perché si è perso il contatto con il pubblico, e le paghe non corrispondono all'effettivo rendimento industriale.

Tutto è sfasato [...]. La conclusione è che, proprio in questi giorni, tante compagnie non si formano più perché il loro foglio paga sarebbe pazzesco, la quantità diminuisce sempre più, la qualità scompare, le persone oneste cambiano mestiere, e vane sono le polemiche.

Cosa è successo ad Antongiulio? È presto detto: lo spettacolo "Carlo Gozzi" aveva un preventivo di nove milioni [...]. La Biennale non aveva che quattro milioni [...]. Perché Baseggio e Cavalieri debbono chiedere trentamila? Son tanto bravi, ma non le rendono, ecco cosa succede a chiedere più del giusto. La decisione è stata presa dalla Biennale d'accordo

col ministero, e ne comprendo le ragioni, perché anch'io sono in una situazione consimile. Io per lo spettacolo di Certaldo ho una cifra bloccata, modesta: volevo prendere Calindri, ma vuole trentamila, invece ricorro a Giorda, quindicimila. Tu mi dirai: ma Giorda ecc. Io ti dirò: non posso pagare di più. E allora tu: rinuncia allo spettacolo. Io: e come mangio nel mese di settembre? In Italia della professione di regista vivono solo Costa e Strehler. E gli altri? Per quell'intelligente discorso sulla qualità che hanno fatto d'Amico e soci, gli altri non vivono: si chiamano Bragaglia, Pavlova, Scharoff, Giannini, Pacuvio, Pavolini, ecc. [...]. Quando si lavora una o due volte all'anno, bisogna avere ragioni molto gravi per rifiutare questo lavoro. Vi sono ragioni tali che possano indurre Bragaglia a rinunciare, indurlo a impoverire ancora di più il suo magro pasto quotidiano (e parlo meno per metafora di quanto tu possa supporre)? [...].

Come vivrà nei prossimi mesi? Lo capisco molto bene, perché anch'io vivo come lui, e sono al bando come lui, con la differenza che io sono giovane, e quindi ho molto meno diritti di lui, e posso ancora cambiar mestiere [...].

Il mondo è molto duro e ingiusto caro Lucio. [...]. Per me, non c'è neppure un posticino, neppure le briciole dei pasti damichiani. E così per il regista Bragaglia: neppure le briciole dei pasti costiani. In futuro si giudicherà, ma intanto si stringe la cintola, e capisco tanto bene come Antongiulio si sia addolorato per il tuo attacco...

Negli anni, fra gli argomenti toccati dal carteggio, Pandolfi mette a parte Ridenti dei suoi numerosissimi progetti editoriali, per molti dei quali si avvale dell'aiuto di Achille Mango, suo collaboratore più stretto nei primi anni Sessanta⁸⁵; gli scrive del suo film *Gli ultimi* da un soggetto di padre David Maria Turoldo⁸⁶; gli confida notizie personali (l'annullamento del proprio matrimonio⁸⁷); lo sollecita a rendere la rivista più competitiva:

“Sipario” è fatto assai male giornalmisticamente. Ma ha su “Dramma” – scusa la schiettezza – il vantaggio di pubblica-

85. Pandolfi progetta anche una bibliografia critica sul teatro del '500 per la quale vuole coinvolgere Ridenti, che aveva una preziosa collezione di volumi antichi (cfr. in particolare la lettera datata 2 febbraio 1960).

86. Lettera datata 15 luglio 1962.

87. *Ibid.*

re commedie migliori, e in riviste di questo tipo ciò conta molto⁸⁸.

Commenta anche l'intenzione di Ridenti di cambiare stile alla copertina. È d'accordo di chiedere a Renato Guttuso («Scegli una commedia di cui sia protagonista una giovane donna»⁸⁹), oltre a suggerirgli Vespignani, Gentilini, Carlo Levi, Mafai, Zagaina, Maccari. Gli segnala testi, fra gli altri, di Brecht, Toller, Heinrich Mann⁹⁰, Genet⁹¹; gli annuncia di aver conseguito la prima libera docenza in “Storia del teatro e dello spettacolo” nella storia dell'università italiana, e chiede di far uscire la notizia sulla rivista⁹².

L'ultimo gruppo di lettere riguarda gli anni del Teatro Stabile di Roma, di cui Pandolfi è primo direttore nella storia dell'ente (1964-1968). Il primo accenno è in una lettera del 19 gennaio 1963. Dopo lunghi anni in cui era stata una voce critica ai margini del potere teatrale (volutamente e non), Pandolfi diventa la figura su cui i partiti politici alla fine trovano un accordo. Da più parti si ritiene assurdo che Roma non abbia il proprio Stabile, e Ridenti stesso da diversi anni ne scriveva su «Il Dramma».

Il saggio di Martinelli descrive questi periodo come il più contraddittorio, e forse più doloroso, nella vita di Pandolfi, in cui egli accetta di entrare in un mondo in cui serviva una spregiudicatezza politica che poco aveva a che fare con la sua storia e con la sua indole⁹³. Non avendo, in questo ambito, la forza di contrasto (e il talento diplomatico) di Paolo Grassi e di Ivo Chiesa, e dovendo operare in una città difficilissima come Roma, dopo il primo mandato non verrà riconfermato. È vittima delle lotte fra partiti, in balia di politici di secondo piano messi in teatro in attesa di incarichi ritenuti più prestigiosi, e deve lavorare con uno statuto dell'ente del tutto incongruo per poter gestire un teatro. Ne scriverà nel 1969, ad esperienza conclusa, nel denso e utile saggio *In margine*

88. Lettera datata 20 gennaio 1956.

89. *Ibid.*

90. Lettera datata 12 luglio, senza anno.

91. Lettera datata Roma, 26 marzo 1960.

92. A. Mango, *Primo docente in storia del teatro e dello spettacolo: Vito Pandolfi*, «Il Dramma», maggio 1962, n. 308.

93. Cfr. M. Martinelli, *In solitudine vitae* cit., pp. 70-74.

a una esperienza di teatro stabile⁹⁴, che comincia dal momento del suo insediamento ufficiale alla direzione. Le lettere del 1963-1964, invece, sono utili per conoscere, almeno per una sua parte, la lotta per ottenere quel risultato. La lettera del 30 gennaio 1963 contiene già un ritratto chiaro della situazione.

Carissimo Lucio,

ti spiego la questione del Teatro Stabile di Roma, che nei giornali è piuttosto deformata. La Giunta Comunale di Roma aveva deciso di istituire un Teatro Stabile restaurando l'Argentina. La Giunta è formata da democristiani, socialisti, socialdemocratici, repubblicani.

Dovendosi procedere alla nomina del Sovrintendente dell'Opera, vi è stato un accordo tra i partiti. Sovrintendente è stato nominato un candidato democristiano [...]. Per direttore artistico dello Stabile, si è fatto ufficiosamente il mio nome, come candidato dei partiti laici. Tutto è ancora da fare. Si deve istituire l'Ente, nominare il Consiglio d'Amministrazione, questo riunirsi e procedere alla nomina dei dirigenti artistici. In ogni caso qui il direttore artistico non ha funzioni alla Grassi e tantomeno alla De Bosio. Sono piuttosto paragonabili a quelle del Maestro Siciliani alla Scala. Cioè io non farei né regie né altro. Preparerei sostanzialmente il cartellone, scegliendo opere e registi. Dato che qui abbiamo una serie di individualità abbastanza importanti: Visconti, Gassman, Valli, Stoppa, De Lullo, ecc. il mio compito potrebbe essere quello di alternarne la presenza nella stagione, imparzialmente, in modo da contentare tutti, e in particolar modo il pubblico.

Qui critici e attori si sono un po' risentiti per non essere stati interpellati circa l'impostazione del Teatro. Il che in teoria è giustissimo. Ma in pratica, cos'è venuto fuori dalle tante assemblee di teatranti? Il caos, tu lo sai meglio di me.

Comunque le cose sono ancora per aria. Potrebbero ancora una volta andare a monte. Potrei essere eliminato io. Potrei venire affiancato da altri. Comunque ti terrò al corrente con scrupolo. Speriamo che l'insorgere di ambizioni sbagliate non faccia crollare il fragile castello. Questo soprattutto!⁹⁵

Le lettere successive descrivono il lungo e travagliato parto, che deve mediare tra molte correnti e forze contrastanti nel

94. «Il Ponte», 31 ottobre 1969, n. 10, pp. 1317-1328. Si veda anche l'utile nota polemica di Achille Mango in coda al volume dal titolo *Il Comune di Roma si diverte* (ivi, pp. 1364-1366).

95. Lettera datata Roma, 30 gennaio 1963.

mondo del teatro, nei partiti politici, nella chiesa⁹⁶. «Qui sempre lotta», scrive il 10 marzo 1963. «Gassman è il più accanito. Ha tutto, soldi, gloria, figli, mogli, cinema, teatro, televisione, ecc. Vuole anche questo! Dio ci guardi dai superuomini!». Le opposizioni dei teatranti nascono, secondo Pandolfi, da una non conoscenza dello statuto in cui è precisato che il direttore non ha funzioni registiche⁹⁷.

Pandolfi può contare sull'appoggio, oltre che dei socialisti, dei potenti funzionari De Biase e De Pirro; quest'ultimo «per aiutarmi ha perfino inventato episodi della mia gioventù. Così anche in Vaticano», mentre «le ostilità principali le ho trovate in [Renzo] Tian e [Sandro] De Feo legati a filo doppio col gruppo Visconti-De Lullo-Valli-Stoppa, e da [Ghigo] De Chiara legato a Gassman»⁹⁸.

De Pirro ha lavorato molto per l'istituzione. Ciampi (SIAE) contro (chi sa perché?). In Vaticano (così, mio caro Lucio): mons. Maccari (Azione Cattolica) contro ("poi faranno il Galileo di Brecht!"), mons. Dell'Acqua (vicesegretario di Stato) pro⁹⁹.

aA

Due anni dopo, istituito il Teatro Stabile, Pandolfi scrive una pagina programmatica che uscirà sul «Dramma»¹⁰⁰. Poche, soltanto due, le lettere a Ridenti negli anni di gestione dello Stabile raccolte in questo carteggio. Pandolfi scrive suggerendo a Ridenti la pubblicazione di «diversi lavori italiani interessanti che non ho potuto rappresentare per ragioni di stagione»¹⁰¹. Nell'ultima lettera, invia precisazioni sulle attività dello Stabile, con un breve messaggio a penna per scusarsi

133

96. Le lettere relative alla creazione dello Stabile di Roma sono: 19 gennaio 1963; 30 gennaio 1963; 10 marzo 1963; 15 marzo 1963; 3 luglio 1963; 26 luglio 1963; 4 novembre 1963; 8 febbraio 1964; 15 marzo 1964; 22 luglio 1964.

97. Cfr. il telegramma a Ridenti datato 26 aprile 1964.

98. Lettera datata 3 luglio 1963.

99. Lettera datata 26 luglio 1963.

100. *Un più ampio respiro alla Stagione Teatrale 1965-66: inizia la propria attività il Teatro Stabile di Roma. Vito Pandolfi, direttore, precisa le ragioni della nuova istituzione*, agosto-settembre 1965, n. 347-348, p. 58.

101. Lettera datata 9 marzo 1966. Gli autori e le opere sono: Gian Piero Bona (*Le tigri*), Roberto Mazzucco (*L'andazzo*, premio Vallecorsi), Augusto Frassinetti (*Il tubo e il cubo*), Beniamino Joppolo (*I microzoi*), Goffredo Parise (*L'assoluto naturale*), Antonio Nediani (*Il gelo sui denti*, premio Nettuno d'oro Riccione 1965), C.M. Rietmann (*Il vento sotto la porta*, in realtà già pubblicato da «Il Dramma», novembre-dicembre 1965, n. 350-351), Gianni Guaita (*Giacomino re del grano*), Giacomo Noventa (*La fiala*). Conclude Pandolfi: «Tra questi sono particolarmente d'avanguardia, Frassinetti e Joppolo».

del tono formale. Si tratta di notizie sul restauro del Teatro Argentina, e di dubbi su quello che è sempre stato un *leitmotiv* di Ridenti, cioè la fondazione di un Teatro Nazionale:

[...] esiste davvero un teatro nazionale italiano? Sono stati in molti a dubitarne e anch'io mi pongo un interrogativo del genere. In ogni modo, come saprai, la legge del teatro non è stata approvata in questa legislatura [...]. Quindi il problema di un Teatro Nazionale a Roma non mi sembra per il momento di attualità¹⁰².

L'antico conflitto con Grassi non ha più ragion d'essere, prevale l'importanza di fare rete: «La tournée milanese di *Napoli notte e giorno* [di Raffaele Viviani] si è svolta per interessamento di Paolo Grassi e nostro pieno accordo»¹⁰³. Anche verso Giorgio Strehler, che inizialmente sembrava dovesse subentrare a Pandolfi allo Stabile di Roma, prevale, oltre alla solidarietà, la volontà di capire sul piano storico e culturale il senso del quadro desolante offerto dalla vicenda. Scrive nel post scriptum del citato saggio apparso in «Il Ponte»:

Nel '44, quando tornavamo alla libertà, il modello che ci si poneva era logicamente quello dello *Stadttheater*. Tale prospettiva veniva presentata in un mio articolo di fondo sul «Politecnico», e pochi mesi dopo per essa lavoravano Paolo Grassi e Giorgio Strehler che furono con la mia partecipazione i fondatori del *Piccolo Teatro*. Scioccato dallo stalinismo, proprio in quei mesi mi ponevo forti dubbi sulla possibilità di un proficuo rapporto fra teatro e stato. Preconizzavo un programma molto più avanzato artisticamente, e appunto su di esso nacque la rottura con i due amici. Venti anni dopo ho coltivato anch'io le stesse illusioni di allora. Venticinque anni dopo Giorgio Strehler è ricaduto nella stessa trappola, cioè ha sperato di poter trattare con il Comune di Roma a condizioni migliori che non quelle ottenute da me. Le speranze sono durate soltanto tre mesi. La sua rinuncia ha messo in chiaro la realtà effettiva qual è illustrata in questo mio scritto. D'altra parte, sta nella logica dei fatti che il committente chieda una controparte. Pensare ad un potere che non chieda contropartite per i suoi finanziamenti appare utopistico, finché di potere si parla¹⁰⁴.

102. Lettera datata Roma, 16 marzo 1968.

103. *Ibid.*

104. V. Pandolfi, *In margine a una esperienza di teatro stabile* cit., p. 1327-1328.