

IL TEATRO INUMANO, IL TEATRO CIVILE, IL TEATRO DI POESIA
CRISI E FURORE NEL DIBATTITO TEATRALE
ALLA VIGILIA DELLA SECONDA GUERRA MONDIALE IN ITALIA

Nota è la contrapposizione tra Silvio d'Amico e Anton Giulio Bragaglia, le loro rispettive concezioni teatrali maturate tra gli anni Venti e Trenta. Ma ben più articolata fu la diatriba su come rinnovare la scena italiana, quali i testi da rappresentare, come rappresentarli, e chi tra attori, drammaturghi e registi dovesse intestarsi la nascita di una nuova teatralità che pareggiasse quella europea. Alla fine degli anni Trenta – dietro la ridondante pubblicità fascista di una Italia vincente e unitaria – molte cose giungevano alla fine senza aver trovato una piena attuazione e una organica diffusione: il tramonto delle avanguardie storiche, di un teatro di regime e di massa caldeggiato dallo stesso Mussolini, il sostanziale fallimento degli sperimentali degli anni Venti. Il crescente disagio dei drammaturghi nati alla fine dell'Ottocento – risucchiati nel cono d'ombra del teatro allora così detto di "cassetta" – era il risultato di una sperimentazione frustrata dall'asfissia di teatri, dalle compagnie di attori di tradizione che non ne sapevano interpretare la cifra stilistica, e da un pubblico che alternava entusiaste accoglienze (come per *Piccola città* di Thornton Wilder) a totali fiaschi (come quelli riservati alle prime rappresentazioni di *Minnie la candida* di Massimo Bontempelli o *Frana allo scalo nord* di Ugo Betti).

Per questo, nel variegato arcipelago dei Teatri Guf (i teatri dei giovani universitari fascisti) alcuni di questi – principalmente quello romano – rappresentarono un'eccezione e un punto di riferimento per moltissimi personaggi di grande caratura: Silvio d'Amico e Anton Giulio Bragaglia, Enrico Prampolini, Vitaliano Brancati, Ugo Betti, Stefano Landi (Pirandello), per citarne solo alcuni¹. Necessaria dunque è la rilettura delle idee che agitavano soprattutto i giovani teatranti, espressa nelle riviste specializzate, nei convegni organizzati all'interno dei Littoriali della Cultura e del Teatro, e sugli arrangiati palcoscenici universitari e del Teatro delle Arti di Bragaglia. Quella generazione, che alla fine del fascismo frequentava le università e che nel dopoguerra si era autoproclamata senza maestri², in realtà era cresciuta in un ambiente a lei favorevole, sfruttando le agevolazioni e le strutture che il fascismo le aveva messo a disposizione, permettendo ai più talentuosi di poter entrare nel mondo dello spettacolo fino allora precluso dalla chiusura delle compagnie attoriali a carattere familiare³.

Quello che vogliamo evidenziare in questo saggio è il legame lungamente sconosciuto tra due generazioni: quella dei drammaturghi che all'inizio degli anni Quaranta vedevano la loro parabola artistica ormai compiuta, e in qualche modo apparentemente già superata, e quella dei giovanissimi che dovranno aspettare gli anni successivi alla guerra per attuare quanto avevano maturato all'ombra di se stessi, del regime, e di una crisi umana e intellettuale espressa in un'attività parossistica⁴, quest'ultima poi rimossa per molto tempo dagli stessi protagonisti e dalla storiografia teatrale⁵.

Il confronto-scontro si consumò sostanzialmente in negativo principalmente sui quotidiani, sulle riviste specializzate, sulla stampa universitaria e infine, queste ultime in vere e proprie "sacche provinciali", come le ha definite Claudio Meldolesi⁶. Un confronto in positivo invece si consumò sulle sgangherate tavole dei

¹ Per un approfondimento sul Teatro Guf dell'Urbe rimando al mio testo in corso di pubblicazione, M.G. BERLANGIERI, *Il Teatro dell'Università di Roma 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Bulzoni Editore, Roma, 2015.

² «Si legge a più riprese in *Per un teatro umano* che i primi anni '40 furono anni senza maestri [...] anni al negativo, appassionanti solo per il desiderio del loro superamento», in C. MELDOLESI, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf. Testi e documenti* in «Biblioteca Teatrale» nn. 21-22, Bulzoni Editore, Roma, 1978, p. 93.

³ Cfr. S. TOFANO, *Il teatro all'antica italiana e altri scritti di teatro*, a cura di A. TINTERI, Bulzoni Editore, Roma, 1985.

⁴ In quegli anni, solo al Teatro dell'Università di Roma (che presentava l'eccezionalità di avere una doppia compagnia: una cosiddetta del Guf dell'Urbe, l'altra – denominata compagnia del Teatro dell'Università – indipendente e gestita direttamente dall'allora Regia Università di Roma) furono rappresentati settantatre spettacoli in soli cinque anni. Cfr. M.G. BERLANGIERI, *Il Teatro dell'Università di Roma*, op. cit.

⁵ Nell'ultimo decennio una rilettura del periodo storico e una più organica ricostruzione hanno apportato un aggiornamento nell'ambito degli studi teatrali riguardo al teatro che va dagli anni Venti alla fine del fascismo, in particolare sulla ricezione della regia. Per questioni di spazio si rimanda principalmente a M. SCHINO, C. ARDUINI, R. DE AMICIS, E. EGIZI, F. POMPEI, F. PONZETTI, N. TIBERIO, (a cura di), *L'anticipo italiano. Fatti, documenti e interpretazioni sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, in «Teatro e Storia», n. 29, Annale 2008, pp. 27-255, in particolare M. SCHINO, *Sette punti fermi*, ivi, pp. 29-39.

⁶ «Roma fascista», «Spettacolo – Via consolare», «Primato», ecc. sono solo alcune delle riviste guffine che raccolsero le furenti diatribe, gli atti di fede e le prototeorie dei più talentuosi giovani, come Gerardo Guerrieri, Vito Pandolfi, Turi Vasile, Ruggero Jacobbi, Giorgio Strehler, Paolo Grassi, per citarne solo alcuni. Per un approfondimento e una lettura critica rimando a C.

palcoscenici universitari e dei superstiti teatri di eccezione, nei salotti privati di alcuni drammaturghi, come Cesare Vico Lodovici e Ugo Betti, che accoglievano i più talentuosi alle letture dei loro lavori inediti⁷.

Un confronto-scontro portato avanti con ogni articolo pubblicato che immancabilmente produceva una risposta antitetica, con rappresentazioni e contro rappresentazioni, applaudite o fischiate nell'osannata "apologia del fischio" che ai giovanissimi sembrava un'arma culturale⁸. Un teatro da un lato incorporeo: fatto di teoresi, ingolfato di letture nell'affanno di studiare e inseguire le esperienze europee⁹. Dall'altro: spazio contingente praticato dai drammaturghi, ma anche dai letterati, dagli studenti, dai pittori avanguardisti o dai critici. Nel nascente individualismo, tutti intravedevano nel "teatro del domani" (in cui l'utopia della regia avrà un ruolo dirimente¹⁰) la madre di ogni soluzione.

Il "nuovo teatro", per la generazione di Gherardo Gherardi, Cesare Vico Lodovici, Pier Maria Rosso di San Secondo, ecc. fu un orizzonte su cui proiettare un testamento per lo più rinnegato dai giovanissimi, per i quali invece rappresentava una via di fuga nell'infinita attesa della guerra, una giustificazione alle loro acerbe "prove collettive" che non rispondevano ad un'idea unitaria ma piuttosto a:

Modelli personali, a tratti autoreferenziali, nascosti nel corporativismo dello sperimentare – la rinnegazione costante del presente più che del passato – uno sforzo continuo verso tutte le strade possibili: la tradizione e riesumazione, il teatro di poesia e di cultura, il teatro reale o all'opposto trascendente, fino a sfiorare il grottesco e l'assurdo alcuni anni prima del più famoso Teatro dell'Assurdo. I giovani sceglievano i testi, li recitavano, ne divenivano i registi, gli scenografi, gli stessi recensori. Ogni ruolo poteva essere ricoperto, purché ogni strada fosse battuta per una realizzazione, una messinscena. Gli autori stessi vollero essere a volte i registi delle loro opere. [...] La scelta di uno, non significò essere una scelta di tutti¹¹.

Tra tutte le teoresi proposte, e le abbozzate rappresentazioni, ci soffermeremo in particolare su tre "archetipi" di teatro teorizzati tra la fine degli anni Trenta e il principio degli anni Quaranta: il teatro di poesia, il teatro civile e il teatro inumano¹². Ho ritenuto importante fare ciò attraverso la comparazione di alcuni articoli significativi di Gherardo Gherardi, Vito Pandolfi, Giorgio Strehler e Ennio Flaiano del 1942 e 1943, e con alcune riflessioni inedite di Gerardo Guerrieri e Alberto Perrini. La radice comune di questi tre modelli è lo spunto iniziale: la reazione al teatro commerciale e borghese, agli attori mattatori, a un repertorio giudicato retrospettivo, totalmente scollegato dal presente. Gerardo Guerrieri, in un suo appunto inedito del 1945, scrive di una generazione che il palcoscenico lo odiava e che neanche andava a vedere gli spettacoli perché non vi si riconosceva:

Il senso che davamo al teatro, non era tanto estetico, quanto di conoscenza, di persuasione, di prova morale. Questo senso era nuovo, e questa era la novità che opponeva gli sforzi dei nuovi teatranti al teatro generico che prolungava nei palcoscenici formule di mero divertimento e di assoluta assenza di sentimenti umani. Avversione che arrivava a punti di vera fobia, giacché molti di noi, ad esempio, non andavamo neanche a teatro, e neanche a dirlo non avevamo le passioni e le ipermanie solite a quelli che adorano il teatro: la polvere del palcoscenico, le tavole, l'aria del palcoscenico non inebriava nessuno. Vito Pandolfi sosteneva a quel tempo che andare a teatro lo annoiava, e i discorsi che si facevano erano su un teatro immaginario, eroico, baldanzoso, avventuroso ed astratto. Il motto con cui s'identificava il teatro era un verso del vangelo che ci venne in mente per caso: «quando due di voi parleranno di me, io ci sarò». Era questo il teatro. Esso chiamava ogni volta fra noi il misterioso ideale, lo spirito comune di cui

MELDOLESI, che fa una schedatura delle principali riviste gufine e delle diatribe teatrali ivi pubblicate. Cfr. Scheda delle riviste dell'incontro in Id., *Atti di fede ... op. cit.*, pp. 117-159; G. LUTI, *La letteratura nel ventennio fascista. Cronache letterarie fra le due guerre 1920-1940*, La Nuova Italia, Firenze, 1972.

⁷ A. Perrini, *Pomeriggi e serate indimenticabili*, in «Dramma», Nuova serie, Roma, febbraio 1973.

⁸ «L'apologia del fischio, o meglio della critica del pubblico. È un fatto che nei teatri italiani si è persa l'abitudine di criticare. Segno che il repertorio merita sempre, ciecamente, applausi? Mi permetto di pensarla diversamente», B. ZAMBIANCHI, in «Scenario», XI, n.3, marzo 1942, p.119.

⁹ Turi Vasile, allora giovane regista gufino, più volte nelle interviste concessemi nel 2005 ha raccontato che «gli studenti romani affiliati al Guf dell'Urbe erano aggiornati sulle esperienze teatrali all'estero. Studiavano Stanislavskij, Mejerchol'd, Tairov, Craig e Appia. In particolare ricorda che Vito Pandolfi, allora studente di regia della prima generazione dell'Accademia d'Arte Drammatica, li sommergeva letteralmente di notizie e informazioni soprattutto riguardo alla "scuola russa"», in M.G. BERLANGIERI, *Il Teatro dell'Università di Roma*, op. cit., p. 59.

¹⁰ «Sotto il nome di regia appare la possibilità di una trasformazione dei giovani che vi partecipano», in S. GERACI, *Tracce biografiche*, G. GUERRIERI, *Il Teatro di Visconti, scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di S. GERACI, Officina Edizioni, Roma, 2006, p. 7.

¹¹ M.G. BERLANGIERI, *Il Teatro dell'Università di Roma*, op. cit., p. 59.

¹² «La drammaturgia, come la letteratura e il cinema, in seguito allo sgretolamento del tessuto civile italiano, al sostanziale fallimento del fascismo rivoluzionario, al precipitare degli eventi bellici, virerà in un'adesione alla realtà quasi cronachistica da una parte e nella fuga nel sogno e nell'"assurdo" dall'altra, anticipando dicotomie culturali e tematiche che diverranno preponderanti negli anni Cinquanta», *Adesione alla realtà e fuga nel sogno e nell'assurdo*, in Id. M.G. BERLANGIERI, *Il Teatro dell'Università di Roma*, ivi, p. 89.

ricercavamo l'essenza e il paragone che ricorreva più spesso alla mente era quello di una seduta in attesa che lo spirito giunga. Un teatro da inventare da capo, e la gente che sentiva questa esigenza, questo è il più curioso di tutto, non amava il teatro o per lo meno non lo amava in se stesso, qual era. Perché non trovava altro mezzo più sincero di esperienza, perché le frontiere erano chiuse e il pensiero ortodosso, perché voleva esprimersi d'altra parte con un mezzo che spingesse fra gli altri, che scuotesse gli altri, che li facesse fremere o ricordare qualcosa, che mettesse in comunicazione cogli altri, esigenza prima di questo nascosto smarrimento di spiriti ciechi dalla consuetudine. Giacché la pagina, ormai ermetizzata e sempre più rara, rada, difficile a far passare oltre una cerchia di individui, non bastava più al letterato, come non bastava più al politico il compromesso tra l'ordine e la realtà, tra i dogmi e la sua libera coscienza, o al filosofo insistere sugli schemi astratti della realtà, ma tutti sentivano questo cieco brancolare verso il concreto, verso una lotta aperta attraverso la quale potessero arrivare e fruttare i germi cresciuti nel buio degli individui. Era, insomma, il teatro in funzione di qualche cosa, e noi scoprimmo questa funzione del teatro prima ancora di scoprirgli un contenuto, per così dire¹³.

Il teatro di poesia

Fra le varie proposte, il teatro di poesia è senz'altro quella che maggiormente attraverserà tutta la parabola degli anni Trenta e troverà proprio nella cosmogonia gufina maggiore appiglio. Generalmente, per teatro di poesia e di cultura s'intese, come già scritto, un teatro anticommerciante e antiborghese, il cui repertorio era composto da: "riesumazioni" filologiche o attualizzazioni modernistiche dei classici della letteratura drammatica; selezionati testi di una cerchia ristretta di drammaturghi, (fra tutti Ugo Betti, Cesare Vico Lodovici, Massimo Bontempelli, Achille Campanile); copioni inediti, "novità"¹⁴, selezionati nei Littoriali del Teatro e della Cultura che, ogni anno, indicavano gare in cui le migliori opere vincenti avevano diritto a una messa in scena nei vari Teatri Guf delle città italiane. Tutto questo nella vana ricerca dell'autore classico contemporaneo (fascista)¹⁵. Ma è Alberto Perrini a darne una definizione fuori dalla retorica giornalistica e propagandistica, aderente agli intenti programmatici inseguiti in quegli anni dai più talentuosi¹⁶. Scrive Perrini:

Nei dibattiti ai Littoriali della Cultura, su un punto tutti gli universitari sembravano d'accordo, e cioè nella volontà di dare l'ostracismo al cosiddetto "teatro borghese", cioè quello salottiero, boulevardier ("digestivo" amava definirlo Silvio d'Amico), imperniato sul vecchio triangolo adulterino della commedia dell'Ottocento di marca francese (lui, lei e l'amante), basato essenzialmente sulla comicità delle "corna". I giovani sbandieravano e auspicavano l'avvento del "Teatro di Poesia", definizione che a forza d'esser ripetuta come soluzione ottimale d'un repertorio "nuovo" divenne ben presto una specie di slogan, di passe-partout neppure degno d'essere più discusso e, quindi, un pregiudizio come un altro. Che cosa significava esattamente "Teatro di Poesia"? Non certo teatro in versi e neppure aperto alle alchimie letterarie dei poeti di professione, ma qualcosa che si riferisse più direttamente al termine greco di *Poiéo* (fare, produrre, costruire). Costruire che cosa? Qualcosa di più solido, consistente e pregnante della futile ricreazione serale per conciliare la tranquilla digestione d'un pubblico di spettatori borghesi privi di problemi e di ideali; qualcosa di più impegnativo e meno epidermico che rappresentasse l'ansia giovanile di costruire il proprio avvenire di uomini in tempi che per definizione erano "nuovi" e, come tali, avrebbero portato nel futuro "grandi novità" sociali e soprattutto morali. «Lasciamo che siano i vecchi a baloccarsi col teatro borghese, noi giovani auspichiamo un teatro responsabile e impegnativo. Non un teatro serio ma serio, non moralistico ma morale. Un teatro che ci faccia anche ridere, certo, graffiante e aggressivo. Un teatro più vicino a ciò che vorremmo essere!» concludeva il giovane universitario Antonio Santoni-Rugiu nella perorazione ai Pre-Littoriali del Teatro a Roma nel 1940. Praticamente chi erano i commediografi, già collaudati, sui quali i giovani potevano contare per un Teatro di Poesia? Ugo Betti, Cesare Vico Lodovici, Achille Campanile (di gran moda in Italia per il suo ambiguo umorismo demenziale), Pier Maria Rosso di San Secondo, Stefano Landi (figlio di Luigi Pirandello), Pirandello stesso, Massimo Bontempelli, Tullio Pinelli, Siro Angeli e molti dei nuovi autori che si affacciavano alle ribalte dei Teatri Guf¹⁷.

Che il teatro di poesia fosse inteso come teatro del fare, del provare, del costruire, e non generalmente come teatro di cultura, accademico, né tantomeno letterario, è un leitmotiv ricorrente nelle opinioni di quanti provarono a realizzarlo concretamente sulla scena. Per fare un breve esempio, al Teatro dell'Università di Roma, Stefano Landi, Vitaliano Brancati e Leo Longanesi seguirono da vicino le rappresentazioni di alcune

¹³ Cfr. G. GUERRIERI, appunti inediti, testo dattiloscritto datato 1945, Archivio Guerrieri, Dipartimento di Storia dell'arte e Spettacolo, Sapienza Università di Roma.

¹⁴ Termine usato per indicare autori e drammaturghi ancora sconosciuti emersi principalmente dai Littoriali, oltre che opere drammatiche mai rappresentate sulle scene.

¹⁵ U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategia dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli Editore, 1983.

¹⁶ Alberto Perrini alla fine degli anni Trenta esordiva come autore, attore e regista al Teatro Guf dell'Urbe di cui divenne direttore insieme a Turi Vasile.

¹⁷ A. PERRINI, in *Scritti informativi*, Archivio privato di Alberto Perrini, Roma, consultazione dicembre 2005.

loro opere all'epoca ancora inedite: parliamo di *Qui s'insegna a rubare* di Stefano Landi, rappresentato al Teatro dell'Università il 7 marzo 1941 (quindi dieci anni prima della sua pubblicazione avvenuta soltanto nel 1951 su «Scenario»). *Le trombe d'Eustachio* di Vitaliano Brancati, *Una conferenza* di Leo Longanesi, rappresentate per la prima volta anch'esse al Teatro dell'Università di Roma nel 1942. Riusciti furono anche gli spettacoli: *Frana allo scalo nord* di Ugo Betti (regia di Gerardo Guerrieri), *Minnie la candida* di Massimo Bontempelli (regia di Ruggero Jacobbi) con l'esordio da protagonista di una diciannovenne Anna Proclemer. Non sorprenderà quindi che proprio nei teatri universitari il teatro di poesia troverà la sua incarnazione pratica esorcizzando lo scadimento nell'ennesimo slogan, come ricordava Perrini. Ugo Betti, riflettendo sulla radice del ritardo culturale della scena italiana e imputandolo all'ignoranza dei capocomici, riscontra che negli ambienti minori al di fuori degli schemi commerciali, un aggiornamento era in atto:

Si, confessiamolo coraggiosamente: [...] questi nostri attori, ci danno tuttavia un po' sempre l'impressione di vivere su un piano di gusti, di pensieri, di cultura che non è completamente il nostro, sicché non sempre o non facilmente noi (voglio dire i nostri gusti, i nostri pensieri, i nostri sentimenti, la nostra cultura) riusciamo a farci intendere da essi [...]. Forse a guardar bene è questa una delle cause e non la minore, se molti lamentano, a torto o a ragione, che il teatro nel suo insieme, appaia, rispetto ai climi più acuti della nostra civiltà artistica, una cosa rimasta leggermente indietro, [...] un perimetro dove l'aria nuova, per entrare deve andare a rifugiarsi in qualche angolo speciale, diremmo eccezionale (che si chiama magari Compagnia dell'Accademia, Il Teatro delle Arti, Il Teatro dell'Università, gli spettacoli all'aperto) [...]. Ma resta il fatto, degno di riflessione, che accostandoci a un modesto filodrammatico, spesso lo sentiamo più vicino, sentiamo che la nostra cultura e le nostre abitudini, starei per dire il nostro vocabolario, gli sono più comuni [...]. Sentiamo che egli, insomma non avrà bisogno di uno sforzo, e di uscire un po' da se stesso per intendere i nostri pensieri e affetti, che sono poi quelli del nostro tempo, quelli che il teatro ha per suo essenziale compito di rilevare ai contemporanei e ai posteri. [...] Libertà, estro: è forse l'unica strada che conduca alle splendide soglie dell'arte. Industria, cassetta: sono forse questi gli spettri che spesso, misteriosamente, chini sullo scrittorio d'un poeta, lo rendono un commerciante. Penso a *Isa, dove vai?* Di Lodovici; fu una modesta filodrammatica che ebbe per la prima volta il fiuto di rappresentarla. Penso alla mia *Frana allo Scalo Nord* che, mentre qualche capocomico la rifiutava, suscitava da parte di varie filodrammatiche interesse e richieste¹⁸.

Alcuni drammaturghi, dunque, videro nei teatri di eccezione e addirittura nelle dilettantistiche filodrammatiche l'unico spazio pronto ad accogliere un nuovo repertorio altrimenti condannato dalle compagnie teatrali tradizionali a sistematici oblii o insuccessi. Per concludere, sul teatro di poesia, vorrei ricordare la sottolineatura di Perrini che sottraeva il teatro di poesia ai "letterati", e riportare un brano che fa da contraltare a quanto espresso finora, un articolo estremamente pragmatico, intitolato non a caso *Teatro di Poesia*, di Gualtiero Tumiati, colto attore e regista di un decennio circa più anziano di Ugo Betti:

Il mio illustre amico Silvio d'Amico sostiene che sul palcoscenico tutto deve servire al poeta, cioè all'autore, che è il vero dio dello spettacolo. Io vorrei permettermi di dissentire per dire che tutto il palcoscenico deve essere agli ordini della Poesia: dall'autore all'attore al regista: perché può darsi che l'autore non meriti affatto questo culto aprioristico e che nondimeno la serata risulti satura di poesia: poesia nata, ad esempio, dai toni e dai gesti dell'interprete, (come avveniva della Pitoëff, che rendeva poeticissima una grossa commedia verista). L'ideale sarebbe che l'autore servisse sempre la poesia, con la parola: l'attore la servisse sempre con toni e gesti evocatori di sogno: il regista col gioco della luce e del colore agile, magico, silenzioso: così magico e silenzioso che il pubblico non si accorgesse dei cambiamenti, ma li subisse incantato, e la commedia [...] finisse regolarmente alla mezzanotte meno dieci, così che il pubblico non perdesse il tranvai¹⁹.

Il teatro civile

Per Vito Pandolfi, tra i primi diplomati all'Accademia d'Arte Drammatica di Silvio d'Amico e attivo partecipante alla Resistenza, il teatro doveva avere invece una funzione civile. Scrive in un articolo intitolato *Teatro ed etica* pubblicato su «Scenario» nel 1942:

Da noi, gravi carenze di ordine civile lasciarono e lasciano ogni sforzo esaurirsi nella benevola ipotesi delle intenzioni. Sostituito nei bisogni più quotidiani e banali dal cinema; mancata nei ceti più alti quella naturale necessità di auto-analisi e di auto-riforma, è mancata quindi una classe che lo sostenga – il pubblico – come la classe propriamente teatrale che ne muova e ne produca i congegni; il teatro rimane nella società del nostro paese, un residuo ormai inutile, un moncone quasi immobilizzato; niente di più, forse, di un vano rammarico²⁰.

E per dirsi civile, una riforma teatrale doveva innanzitutto corrispondere a una riforma del costume

¹⁸ U. BETTI, *Parole sui filodrammatici*, in «Scenario», IX, n. 4, aprile 1940, pp. 211-12.

¹⁹ G. TUMIATI, *Il teatro di poesia*, in «Scenario», VI, n.10, ottobre 1937, p. 475.

²⁰ V. PANDOLFI, *Teatro ed etica*, in «Scenario», XI, n.3, marzo 1942, p. 117.

culturale italiano. Non si trattava di trovare nuove formule, né di scagliarsi contro il teatro borghese, ma di trovare una soluzione ad una intima crisi di coscienza degli individui stessi:

Riformare il teatro, o meglio, il costume teatrale, potrà quindi recare decisi apporti [...] ad una riforma integrale del costume come atteggiamento etico assumibile dagli individui stessi. [...] Il male non è della borghesia e del teatro borghese. Il male segreto della situazione va ricercato, come sempre, in un'intima crisi di coscienza degli individui stessi. [...] Ad ogni epoca spetta un proprio costume ed un proprio teatro; e spettano anche alla nostra: un diritto che è un dovere. Anche a noi occorrono tutte le possibilità di una nuova esistenza, tutte le risorse di un teatro che sia proprio ed esprima pienamente i nostri desideri, i nostri bisogni, i nostri sentimenti. Nella nostra vita, e quindi nella nostra vita sociale, il teatro può e deve ottemperare ad una necessità civile. [...] Forse per la nostra generazione il teatro potrà assumere un "modus" ed una "virtus" supremi; dovrà sostenere un'accezione ben più decisa e impegnativa del solito. Il teatro come luogo di un rito e di una fede, sarà il nostro ultimo scontro: da cui forse potremo ottenere una pace profonda per i nostri animi. Ci chiederanno cosa si vorrebbe proporre. Non c'è niente di nuovo da proporre: compagnie stabili, teatri di Stato, ecc. Bisogna invece lavorare. Procedere empiricamente, a mezzo di esperienze vissute e sentite²¹.

Come precedentemente espresso da Gerardo Guerrieri, in quegli anni si pensò a quale funzione dovesse avere il teatro, più che ai suoi contenuti. Parlare di crisi di coscienza individuale – usando lo schermo della crisi teatrale – implicitamente significava descrivere, riconoscendola innanzitutto, una crisi della società italiana, che nel 1942 era ancora quella fascista, cosa questa non affatto scontata. Nel 1943, caduto il regime, le formulazioni teatrali di Pandolfi virarono più manifestamente verso un teatro del popolo. Insieme a Orazio Costa, tra gli altri, firmò il *Manifesto per un teatro del popolo* di Diego Fabbri, che riproponeva la polemica anticommerciante sottintendendo l'idea allora contingente di una società paleocapitalista che legittimava l'indiscutibile ruolo dell'intellettuale nella divisione del lavoro, con esiti fatalmente educazionisti²². Pandolfi infatti pubblica nel 1943 su «Italia» (testata, che uscì per poco più di due mesi dopo il 25 luglio del 1943, per la quale scrissero molti giovani antifascisti) un altro articolo intitolato questa volta, *Per un teatro politico degli operai e dei contadini*. Se nei precedenti interventi gufini aveva parlato di etica, in questo intervento auspicava più concretamente un teatro per il proletariato. Poiché una coscienza artistica ormai era raggiunta dai più, bisognava adoperarsi per una "coscienza morale" che dovesse sollecitare la "coscienza collettiva del proletariato", in una organizzazione pratica del teatro, che oggi appare ancora intrisa di quei retaggi organizzativi del fascismo appena caduto: «Per ogni nucleo di operai superiori al numero ventimila, sarebbe necessario un organismo teatrale stabile. Ma questo non si può attuare che gradatamente perché oggi il teatro italiano non offre che un numero piuttosto limitato di registi e attori in grado – per dignità artistica – di adempiere ad un compito educativo»²³.

Ecco che dalla funzione civile si è passati a quella educativa, forse meno rivoluzionaria. Sorprendono in negativo, a mio giudizio, i termini di questa proposta. La riproposizione del Carro di Tespi per i contadini²⁴, il richiamo ai sindacati, alla base organizzativa degli abbonamenti e alla conformazione degli spazi teatrali con una capacità di pubblico di 1500 posti. La necessità di formare drammaturghi e attori capaci di dare vita, in un primo momento, a libere "riesumazioni" di classici che hanno un alto contenuto educativo, per poi passare a più maturi spettacoli di carattere "nettamente politici". Il tutto vaneggiando delle masse di operai e contadini, in una inverosimile mussoliniana statistica di un'Italia che non c'era più. Gli rispose Ennio Flaiano, allora trentenne, che ogni classe ha la sua "perniciosa retorica" e il teatro per il popolo rappresentava un altro pregiudizio. Pirandello, se si fosse preoccupato di scrivere per il popolo, avrebbe scritto vaudevilles e bisognava vedere se, in Italia, il pubblico medio o proletario avesse l'appetito di guardarsi allo specchio attraverso Shakespeare o Molière. Concludendo sulla stessa posizione che precedentemente, nel 1942 era stata dello stesso Pandolfi: «Basterà che ognuno lavori per sé per lavorare implicitamente per il popolo e per il pubblico. Che se poi dovessi anch'io scendere a far programmi, allora preferirei l'estremo. Altro che teatro per il popolo! Io sto caso mai per il teatro dell'indignazione!»²⁵.

Il teatro inumano

Gherardo Gherardi, ormai alla fine di un'intensa carriera teatrale, passata anche per il fallimento del suo teatro sperimentale costituito a Bologna con Lorenzo Ruggi negli anni Venti, prova a tracciare lo stato

²¹ *Ibidem*.

²² Cfr. C. MELDOLESI, *op.cit.*, p.155.

²³ V. PANDOLFI, *Per un teatro politico degli operai e dei contadini*, in «Italia», 3 settembre 1943.

²⁴ Per un approfondimento sul Carro di Tespi vedi M. BIONDI, A. BORSOTTI, *Cultura e fascismo*, Ponte alle Grazie, Firenze, 1996.

²⁵ E. FLAIANO, *L'amaro teatro*, in «Italia», 20 agosto 1943.

dell'arte della scena italiana in un sorprendente articolo pubblicato nel 1942 su «Scenario». Riconoscendo le sconfitte sue e di un'intera generazione di drammaturghi (come Rosso di San Secondo, Antonelli, Lodovici, Bontempelli, Chiarelli, Cavacchioli, Cantini, de Stefani, ecc.) rivendica il ruolo avuto nei confronti del teatro italiano, “mantenuto in piedi” e regalato a quella generazione di giovanissimi che arrogava a sé il solo diritto del “rinnovamento”. Egli arrivò a proporre un teatro disumano, ed è interessante che a distanza di un anno, nel 1943, la stessa espressione la usasse anche Giorgio Strehler. Anche in questo intervento il termine crisi ritorna, questa volta sullo sfondo di una guerra mondiale, questa sì in qualche modo “nuovissima”. Al pubblico (quello che frequentava i teatri e quello, molto più importante secondo Gherardi, che a teatro non andava affatto) le disquisizioni teoriche non interessavano. Non di meno pensare che gli attori o gli impresari potessero farsi paladini di un teatro nuovo era attribuire loro una vocazione e una funzione che non avevano: «Siamo dunque a questo: che tali forze (attori, impresari, capocomici) tendono alla immobilità, con la complicità del pubblico teatrale, che è una piccola porzione di popolo, una sparuta pattuglia di retroguardia storica»²⁶. La ricerca di un rinnovamento teatrale nei teatri sperimentali, dagli anni Venti agli anni Trenta, era affidata alla scoperta di autori sconosciuti che rivitalizzassero con tematiche aggiornate il repertorio drammaturgico italiano²⁷. I capolavori occulti, che non esistevano dal 1918 al 1928, non avevano ragione di esistere nel 1942, e se anche vi fossero stati, non sarebbero stati gli impresari o gli attori a proporli, ma un teatro che all'occorrenza sapesse non tener conto di un certo pubblico. Non si trattava dell'ennesima polemica: Gherardi avvertiva l'esigenza e il diritto, in un momento storico così delicato, di poter conquistare una “coscienza moderna” attraverso la “riflessione ad alta voce”, lo studio piuttosto che la composizione di commedie inutili. Sullo sfondo, apertamente e in maniera non retorica, la questione della guerra:

La grande guerra che si sta combattendo non è che la liquidazione del mondo vecchio, di tutte le sue idee, di tutti i suoi canoni intellettuali e morali. Noi ci stiamo tormentando così, intorno al nostro particolare problema del teatro, proprio perché c'è la guerra, “questa” guerra, e non cesseremo di tormentarci fino a che essa non ci avrà spalancato gli orizzonti dell'avvenire e non avrà creato, in tutto il mondo e in noi, la certezza che cerchiamo. Pretendere che il teatro risolva i suoi problemi in anticipo sul ritmo della storia, è assurdo. Fin dall'altra guerra il nostro teatro presenti, con Rosso di San Secondo, Antonelli, e infine Pirandello, la necessità di un orientamento antiborghese. Le vecchie formule dell'Ottocento erano stanche. I principi dell'ottantanove incominciavano a sfaldarsi in quella guerra che non fu, come oggi è chiaro, che un'avvisaglia dell'attuale risoluzione storica di tutta una civiltà²⁸.

Versailles, per Gherardi fu solo una pausa nel processo evolutivo dell'Europa. La mentalità dell'Ottocento non era del tutto sfaldata, anzi vecchie stratificazioni sociali e schemi spirituali resistevano: «perché Versailles riuscì a far credere, per un momento, che niente fosse accaduto. E mentre queste stratificazioni sociali s'illudevano di averla scampata bella, il teatro si andava trasformando in una cosa terribilmente statica: in una abitudine»²⁹. Il pubblico che ne derivava, insensibile agli stimoli di rinnovamento, rese difficile agli autori il compito di scalfire quella mentalità ottocentesca sopravvivrante:

Per giudicare l'opera di questi scrittori [...] bisogna tenere conto del clima storico, dell'ambiente in cui hanno dovuto lavorare e combattere e soprattutto della confusione che caratterizzava quella pausa, quell'armistizio fra due guerre. [...] I poeti drammatici [...] chi trovò più saggio attaccarsi disperatamente alla tradizione come alla sola cosa certa; e chi invece sentì il bisogno di trasformarsi, cercando, tentando, a costo di essere accusato di instabilità estetica, di mancanza di una formula, tanto cara a quei critici che vogliono catalogare senza fare troppa fatica. [...] Ma tutti insieme hanno tenuto in piedi il teatro nazionale. E se i giovani trovano qualche pilastro teatrale che ancora si regge, per accogliere l'opera che essi promettono, non neghino riconoscenza ai più anziani, che, soli e quasi senza aiuti, hanno compiuto una fatica così nobile e pura. Senza di essi, forse il teatro sarebbe oggi ridotto alla rimasticazione nauseabonda dei soliti repertori basso romantico borghesi o a sporadiche rappresentazioni (sacre ma rare) dei grandi capolavori³⁰.

Dunque, ripartire significava farlo da un repertorio antiborghese, beninteso, anche in questo caso, cosa s'intendesse per “borghese”. Gherardi recepisce la definizione nell'accezione fatta da Salvatore Gatto nel suo *Il borghese*³¹, ossia una categoria morale che non ha classi sociali, economiche o professionali. Piuttosto una mentalità trasversale che non ha età e che vedeva: «[...] poveri borghesi e ricchi antiborghesi; dei proletari borghesi e dei capitalisti che non lo sono affatto. Ci sono, in questo momento di trapasso storico, attori

²⁶ G. GHERARDI, *Atto di fede*, in «Scenario», XI, n.4 aprile 1942, pp. 129-131.

²⁷ Per un approfondimento si veda tra gli altri, A.C. ALBERTI, *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, introduzione di R. DE FELICE, Bulzoni Editore, Roma 1974.

²⁸ G. GHERARDI, *op. cit.*, p.129.

²⁹ *Ivi*, p. 130.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ S. GATTO, *Il borghese*, Vol. IV, Quaderni della Scuola di mistica fascista Sandro Italico Mussolini, Cedam, Padova 1941.

borghesi, autori borghesi, critici borghesi, come ci sono autori, attori e critici, non borghesi»³². Superare questa mentalità significava ripensare al ruolo dell'uomo, quindi ad una nuova posizione da dare all'eroe, al protagonista, non più di fronte ai propri sentimenti e alla propria coscienza, ma di fronte alla coscienza collettiva:

Invece dell'oramai vecchio eroe-individuo, con caratteristiche zoologiche, un eroe-simbolo, con caratteristiche ideali. Ho sentito più volte dire: «questo è bello, perché *umano*; il personaggio deve essere *umano*» e quando si è detto questa fatale parola: «umano» che riempie la bocca ai mattatori della scena e di tutti gli altri ambienti teatrali, si è detto tutto. Che cosa è questo «umano» che si vuol, che si è sempre voluto? Non sono umani i pensieri? Non sono umani i conflitti di idee? Temo che questo umano sia proprio il nucleo del teatro borghese. Vuol dire passione, errore, vizio, amore, e tante altre belle cose di carattere puramente personale. Indubbiamente questa è stata una enorme fonte di bellezza per il teatro, ma ahimè, credo che sia inaridita. Tanto è vero che non trova più poeti, ma imitatori. Non è più poesia, ma tecnica. Il teatro deve diventare inumano³³.

Un teatro inumano che ponesse al centro della scena le sofferenze dell'umanità, al costo di recare fastidio al proprio pubblico, cosa che, negli anni precedenti, aveva fatto lui stesso insieme a Beltramelli, Lodovici, Landi, Federici, Viola:

Gli impresari vi diranno come hanno detto a me: «Bisogna non urtarla, la gente che paga il biglietto». Ma un piccolo urto oggi, un piccolo urto domani, a qualcosa si arriverà. Voglio dire che in questi ultimi quindici, dieci anni, tentativi in questo senso se ne sono fatti. [...] Tentativi non sempre riusciti, sia pure. Ma, infine, segni indubbi di una intuizione che in pieno 1942 non è più una novità. E se questi tentativi non furono avvertiti come tali, si deve anche al fatto che la critica stessa attraversa la sua crisi di incertezza³⁴.

Soltanto un anno dopo, singolare che a parlare di teatro inumano sia anche un giovanissimo Giorgio Strehler. I punti d'inizio e di arrivo, pur con declinazioni diverse, sono gli stessi di Gherardi. La constatazione che il teatro fino ad allora proposto fosse in qualche modo «postumo» un: «teatro con caratteristiche senili, inadeguate, sotto ogni punto di vista, alla nostra più elementare esigenza. Teatro da riconoscere assurdo quanto uno spettacolo puramente retrospettivo»³⁵, il cui superamento consistesse nell'affermazione di un teatro inumano: «Esiste un teatro postumo perché esista una «postuma umanità». Umanità che non si muta né si aggiorna. Umanità che resta gelida e convinta delle proprie esigenze e delle proprie aspirazioni. Solitarie, quindi, disumane siano le arti. Tutte le arti, a pena di essere vili e morte»³⁶.

È bene specificare cosa Strehler intendesse per disumano: un teatro che avesse principi antinaturalistici e che eliminasse le stratificazioni storiche e antologiche intorno alla sofferenza del personaggio, che rompesse la «camera borghese» riportando l'attore a una veridicità dell'azione ma in una realizzazione scenica che non fosse una semplice oleografia: «A questo punto un desiderio di disumanità per il teatro non può spaventarci. Una disumanità – diciamo – che fatalmente confina con l'astrazione e quindi s'identifica in essa»³⁷.

Per concludere, si è voluto proporre un approfondimento, e in parte una nuova chiave di lettura, partendo dalla viva parola di alcuni dei diretti protagonisti della drammaturgia italiana tra le due guerre, per tentare di fare chiarezza su l'abusato e generico tema del teatro antiborghese e le soluzioni proposte per superarlo che, come abbiamo visto, sono articolate e niente affatto scontate; al fine evidenziando il legame fra due generazioni, entrambe ventenni durante una delle due guerre. Un legame in realtà molto più significativo, al di là delle fisiologiche contrapposizioni e delle rinnegazioni postume che lo stesso Gherardi in qualche modo, a pochi anni dalla morte, intuiva:

Per ora, il nostro dovere è di continuare a discutere, a vociare, a leticare, magari anche a lavorare, per meglio intendere l'oggi e il domani. Tanto, dopo Pirandello, che appartiene alla storia immutabile, di tutto questo non rimarrà nulla: né chiacchiere, né litigi, né insulti, né valutazioni critiche arbitrarie, né commedie. Resteremo noi, con le nostre cicatrici, preparati a ricevere la rivelazione³⁸.

³² G. GHERARDI, *op. cit.*, p. 130.

³³ *Ivi*, p. 131.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ G. STREHLER, *Nota. Per un teatro postumo*, in «Spettacolo – Via Consolare», gennaio 1943.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ G. STREHLER, *Disumano e teatro in «Eccoci»*, IX, n.10-13, giugno 1943.

³⁸ G. GHERARDI, *op. cit.*, p. 131.