

A proposito di  
Franco Perrelli, *Tre carteggi con Lucio Ridenti: Anton  
Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova*,  
Bari, Edizioni di Pagina, 2018, pp. 323

*Armando Petrini*

Università degli Studi di Torino (<[armando.petrini@unito.it](mailto:armando.petrini@unito.it)>)

*Abstract*

This article discusses the book by Franco Perrelli *Tre carteggi con Lucio Ridenti* (Pagina, 2018), which reconstructs the role and importance of Lucio Ridenti (as well as that of Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini and Tatiana Pavlova) in Italian theatre between the twenties and the sixties of the twentieth century.

Keywords: *acting, direction, Italian theatre of the Twentieth Century, Lucio Ridenti*

L'importante studio di Franco Perrelli dedicato ai carteggi inediti fra Lucio Ridenti e tre fra i principali protagonisti del nostro teatro del Novecento, Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini e Tatiana Pavlova, si inserisce nel quadro del fertile scambio e della intensa collaborazione fra l'Università di Torino (e in particolare il suo DAMS) e il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino. Quest'ultimo, come è noto, nasce nei primi anni Settanta proprio a partire dall'acquisizione del Fondo Ridenti. Ma è solo più recentemente che, grazie alla tenacia e all'intelligenza di Pietro Crivellaro (a lungo suo Direttore), il Centro Studi si arricchisce di una larga parte dei carteggi di Ridenti con attori, critici, scrittori, pittori, intellettuali.

Un patrimonio documentario di primaria importanza, che ha innanzi tutto stimolato l'organizzazione di un convegno nel 2016, realizzato in collaborazione fra Centro Studi e DAMS, intitolato *Il laboratorio di Lucio Ridenti* (i cui atti sono stati pubblicati l'anno successivo: Mazzocchi, Mei, Petrini 2017) e sul quale ora si stanno concentrando alcuni studi specifici.

Naturalmente i documenti presi in sé, anche i più preziosi, rischiano di non dire molto. È solo il lavoro dello studioso che li fa parlare, contestualiz-

zandoli, interpretandoli e sapendo renderli tracce di un percorso – e di uno sguardo – più ampio. Qui è il merito del libro di Perrelli, che ci consegna attraverso lo scavo filologico un punto di vista estremamente interessante e originale sulla ampia materia affrontata.

A dispetto del titolo – che riflette puntualmente l’oggetto delle ricerche, e anche la misura e la precisione del suo autore – il volume di Perrelli è infatti molto di più di quello che ci si potrebbe aspettare. La disamina dei carteggi si trasforma sotto gli occhi del lettore in un’appassionata, appassionante e acuta indagine sulle vicende del teatro italiano nella parte centrale del Novecento, e in particolar modo nel passaggio dagli anni del Fascismo al dopoguerra. Si tratta in questo senso di una sorta di vera e propria riscrittura critica delle vicende del teatro italiano del periodo fra gli anni Venti e gli anni Sessanta, raccontata attraverso le biografie di alcuni dei suoi protagonisti, oggi in larga parte dimenticati (in qualche caso persino dagli studiosi).

Al centro del libro si colloca naturalmente Lucio Ridenti. Figura di spicco del nostro Novecento teatrale, Ridenti è prima attore, poi direttore della più longeva fra le riviste italiane di spettacolo, *Il Dramma*, nata nel 1925, chiusa definitivamente nel 1983 e guidata da Ridenti per ben 43 anni, dal ’25 al ’68. Dalla redazione del *Dramma* Ridenti osserva, commenta (i suoi celebri e temuti *Taccuini*), partecipa alle vicende dello spettacolo e soprattutto alle discussioni che maturano al suo interno, in quegli anni particolarmente ricche e anche turbolente.

Il libro segue la parabola del critico, che nel dopoguerra, quando la linea di D’Amico sta ormai largamente prevalendo, viene dipinto dai suoi nemici come “nostalgico” e “inattuale”. La sua rivista si era schierata (e ancora si schierava) più dalla parte dell’attore che dalla parte della regia, più al fianco di un teatro basato sul botteghino che del teatro sovvenzionato dallo Stato (una pratica che in Italia era nata con gli anni del Fascismo e aveva trovato una propria definizione nell’immediato dopoguerra con la nascita dei teatri stabili, tenacemente avversati da Ridenti). Per questo, nel momento del trionfo della regia e degli stabili, Ridenti e la sua rivista appaiono anacronistici.

Il libro di Perrelli ha innanzi tutto il merito di concentrare l’attenzione su quella parte del teatro italiano che, proprio perché uscita sconfitta da quelle battaglie, rischia oggi di sparire dal nostro sguardo o, cosa per certi versi persino peggiore, di risultare banalizzata. In secondo luogo ha il pregio di restituire alle discussioni di quegli anni il grado di complessità che spetta loro, tenendo conto – come scrive lo stesso Perrelli – della più generale e decisiva “partita di riassetto culturale e persino politico della scena nazionale, essendo in gioco addirittura la specifica ridefinizione di una tradizione scenica italiana” (Perrelli 2018, 7). Il lettore può così interrogarsi con qualche dubbio in più sul reale significato “ammodernatore” dell’evoluzione della scena di quegli anni e sul corretto significato del termine “tradizione” riferito alle vicende teatrali otto-novecentesche. E può anche meglio avvicinare la complessità della figura

di Ridenti, un critico che – con le parole di Renato Simoni citate più volte da Perrelli – coniugava la “nostalgia del passato” con una forte “passione del presente” (ivi, 14). Un sentimento che non gli ha impedito di cogliere nitidamente, forse meglio e più profondamente di molti altri suoi contemporanei, la “viva percezione della crisi novecentesca del teatro italiano” accanto a “una parallela, ma assai acuta coscienza dell’irrimediabile impossibilità di restaurazione del passato” (ivi, 15).

Il profilo di Ridenti emerge in questo studio soprattutto in controluce, grazie, come si è detto, alla messa a fuoco dei rapporti epistolari (e non solo) fra il critico e alcune figure di spicco del teatro di quegli anni.

Innanzitutto Anton Giulio Bragaglia, fondatore del Teatro degli Indipendenti, antesignano della regia in Italia e acerrimo nemico di Silvio d’Amico. Un artista molto particolare e per più di un motivo anomalo all’interno del nostro panorama culturale. Dal punto di vista teatrale attento a mantenere un rapporto aperto e dialettico con la “tradizione”, in controtendenza con l’indirizzo tanto accademico quanto avanguardistico fra gli anni Venti e gli anni Trenta (così Bragaglia nel 1928 parlando di se stesso: “sostenitore della tendenza novatrice che apprezza gli ammaestramenti della tradizione, contro il resto dei futuristi che crede di potersene disinteressare”, ivi, 59). Un’idea di regia, la sua, che oltre a salvaguardare un rapporto con gli attori maggiormente in linea con quanto accadeva in quegli stessi anni nel resto d’Europa rispetto alle più anguste direttrici della regia *all’italiana*, si muoveva sul terreno di una scena “sperimentale”. Due buone ragioni per risultare estraneo alle vicende della nascita dei teatri stabili nell’immediato dopoguerra. Ecco Bragaglia nel 1951: “I Piccoli teatri risultano essere nient’altro che teatri comuni in piccolo; non già scene sperimentali o d’eccezione, non già scene rivelatrici o rivoluzionarie” (ivi, 95). E ancora: “Il *teatro per pochi*, formula degli Indipendenti, non è quella dei *Piccoli Teatri*, perché questi fanno chiaramente teatro per borghesi. Non sono nemmeno aristocratici, i Piccoli teatri. Essi vengono costretti dall’angustia delle sale ad agire *per pochi*; ma vorrebbero gareggiare con le Compagnie commerciali, dedite al pubblico ricco e ignorante” (*ibidem*).

Lo scontro con D’Amico (il “nemico di sempre”, scrive Perrelli [ivi, 88]) è nelle cose. E Bragaglia non si fa certo pregare, spalleggiato ora in modo più aperto ora in modo meno esplicito da Ridenti sul *Dramma*, secondo una dinamica di rapporti personali molto ben delineata nel volume. Perrelli si sofferma in particolare sui toni aspri (compresi i “pittoreschi insulti”, ivi, 88) del carteggio privato con Ridenti, come ad esempio quando Bragaglia commenta il varo dell’*Enciclopedia dello spettacolo* così: “Questa Enciclopedia sarà lo sfogo delle [...] malvagità [di d’Amico] contro tutti e l’esaltazione della partigianeria sua! Che porcheria! E quei poveri fessi di posteri ci cadranno” (ivi, 89-90).

La seconda figura su cui si concentra Perrelli è quella di Guglielmo Giannini, le cui vicende fra politica e teatro non mancano di avere echi evidenti, per il lettore, nella nostra contemporaneità. Drammaturgo prolifico

e di un certo successo, in particolare negli anni Trenta, poi uomo politico e fondatore del Fronte dell'Uomo Qualunque (che nel 1946 ottiene il 5,3% dei voti per l'Assemblea Costituente), quindi di nuovo uomo di spettacolo, Giannini intrattiene con Ridenti nel corso della sua vita un rapporto intenso ma altalenante, fatto di alti e bassi, con momenti di significative consonanze ma anche di dissidi espliciti (ed esplicitati).

Perrelli evidenzia giustamente la continuità fra l'attività teatrale e quella politica di Giannini, non mancando di riferire questa considerazione a un quadro più ampio della cultura italiana ("il qualunquismo di Giannini, ma anche il più generico ed eterno qualunquismo che affiora a periodi nella politica nazionale, copiandone e aggiornandone, con varia consapevolezza, temi o stili, si prospettano, nella loro sostanza, come una filiazione d'un filone della commedia italiana", *ivi*, 117). Nel rapporto con Ridenti, come è ovvio che sia, i due piani spesso si sovrappongono. In positivo, nel momento in cui per esempio entrambi sono impegnati, spalleggiandosi a vicenda, nel tentativo di dare nei primi anni Cinquanta al sistema teatrale italiano una propria Legge. Il progetto, nota Perrelli, appare "un vero e proprio colpo di stato [...] ai danni del 'piano metodico' di d'Amico" (*ivi*, 154-155). Anche per questo, non potrà che fallire ("alla fine, i due *golpisti* erano degli ingenui", *ivi*, 155). Basta ricordare la logica di fondo proposta nel disegno di Legge che prevede ad esempio una premialità delle compagnie "indicato esclusivamente dal maggior concorso di pubblico" (di contro alla logica ben diversa degli Stabili, nati appunto come "piccoli teatri"), oppure alla "sorprendente" (*ivi*, 154) proposta contenuta nella Legge di dettagliare la composizione delle formazioni in base ai *ruoli*, una consuetudine in quel momento ormai in via di scomparsa, legata all'*antica italiana* ed estranea (di più: nemica) di un teatro basato sulla figura del regista e sulla formazione degli attori attraverso l'Accademia d'arte drammatica.

In altre circostanze Ridenti è costretto a prendere le distanze dalle intemperanze politiche di Giannini. Come quando quest'ultimo attacca pubblicamente Visconti (pur nell'ambito di una comune condanna della censura operata dalla Biennale di Venezia nel 1951 nei confronti di Brecht e del Berliner Ensemble). Giannini infatti apostrofa Visconti "comunista da Parioli" e giunge a chiedere ad Andreotti, in quel momento potente Sottosegretario con delega allo Spettacolo, che "tale regista fosse impossibilitato a compiere un qualsiasi lavoro" (*ivi*, 142). Pur nella comune polemica contro la regia (e anche contro gli stabili), questa volta Giannini supera la soglia e Ridenti, voce e anima dei *teatranti*, si sente in dovere di intervenire per mettere le cose a posto: "il nostro vecchio e caro amico Guglielmo Giannini [...] ha sempre delle parole in più che guastano tutto, e quelle dette, nientemeno, alla Camera così aspre e villane per il maggior regista che abbia l'Italia non gli fanno onore come uomo di teatro" (*ibidem*).

Infine, lo studio di Perrelli focalizza la propria attenzione su Tatiana Pavlova, anch'essa figura particolare e in larga misura eccentrica del nostro teatro di metà Novecento. Attrice di origini russe, trasferitasi in Italia nei primi anni Venti e portatrice sulle nostre scene di un modo di intendere la recitazione e la regia che evidenzia un qualche legame, più generico che preciso, con la scuola russa (e naturalmente, segnatamente, con Stanislavskij): "la Pavlova – nota Perrelli – introdusse in Italia soprattutto l'esperienza di alcuni stili recitativi, organizzativi e scenici di certi grandi teatri continentali, ma non direttamente quelli del Teatro d'Arte di Mosca, dei cui metodi sarebbe pure stata ritenuta un'esponente" (ivi, 191).

Era stata in ogni caso proprio la sua modalità di essere attrice attenta anche allo spettacolo e alla direzione d'insieme ("Io non comprendo il teatro se non sotto la specie della direzione, categoricamente. Come non comprendo l'opera teatrale, se non sotto la specie dello spettacolo", *ibidem*) ad avvicinare d'Amico alla Pavlova, tanto da proporle la prima cattedra di Regia all'Accademia, nel 1935. Ma i rapporti fra i due si deteriorano rapidamente, a causa soprattutto di una diversa concezione del ruolo dell'attore all'interno dello spettacolo di regia (l'idea dell'"attore maestranza" di D'Amico si scontra con un approccio più propriamente artistico al lavoro dell'attore caratteristico della Pavlova). Nel 1938 quest'ultima viene allontanata dall'insegnamento dell'Accademia. Complici anche questioni di ordine caratteriale i due si troveranno coinvolti nel dopoguerra in polemiche al calor bianco. Come quando nel 1951 Tatiana Pavlova, alla conclusione di un suo spettacolo al Quirino, pronuncia dal proscenio del teatro un discorso di fuoco contro D'Amico per denunciare le ingiustizie subite nel corso degli anni. Un attacco personale particolarmente violento ("disonesto", lo bolla più volte), ma allo stesso tempo uno sgambetto alla politica teatrale che D'Amico stava portando avanti ("È possibile tutto questo solo perché si ha a propria disposizione un meschino tornaconto, un grande giornale, una radio e le alternative della gestione di un teatro stabile in questa stessa città", ivi, 209). Perrelli segue questa vicenda (come le altre che vedono coinvolta l'attrice) legando il racconto pubblico degli interventi a quello privato dedotto dalla lettura delle lettere. Il lettore ne ricava un quadro ricco, utilissimo a cogliere meglio alcuni passaggi cruciali della storia del nostro teatro di quegli anni. Nel caso specifico dello scontro Pavlova-D'Amico del '51, Ridenti, che in privato concorda pienamente con le ragioni della Pavlova, in pubblico mantiene sul *Dramma* un profilo apparentemente più neutrale, pur non mancando di mostrarsi "sostanzialmente a favore dell'attrice" (ivi, 213).

Se uno dei doveri dello storico è, per dirla con Benjamin, "passare a contrappello la storia", lo studio di Perrelli si incammina decisamente in questa direzione, pur con il garbo e la misura che ne contraddistinguono tanto la prosa quanto le argomentazioni. Si tratta, proprio per questo motivo, di un volume prezioso, che ha il merito di riscrivere, o comunque di rendere più

complesso e perciò più problematico, il racconto delle vicende della nostra scena fra gli anni Venti e gli anni Sessanta, illuminando la linea che nel dopoguerra è diventata minoritaria e perciò spesso rimossa. Le figure di cui il libro discute hanno in comune la caratteristica di essere apparse in quel momento, ciascuna a proprio modo, “inattuali”, in contrasto cioè con la via italiana alla regia ormai consolidata.

Una via che come è ben noto di lì a poco verrà scardinata dall'emergenza di un teatro diverso, sperimentale e d'avanguardia, ma con ben precisi – per quanto paradossali – legami con la “tradizione” (nel 1959 esplose il fenomeno di Carmelo Bene, nel 1961 arriva per la prima volta in Italia il Living Theatre). Ma questa è un'altra storia, come giustamente osserva Perrelli, che non riesce a intrecciarsi in modo esplicito con le vicende di cui si è detto: “Di fronte a queste avvisaglie, attive per tutti gli anni Sessanta, “Il Dramma”, pur così attento all'*eterno ritorno* dell'antico, non aveva dimostrato (e forse non poteva più dimostrare) di cogliere e interpretare quanto stava accadendo”, ivi, 221). La parabola di Ridenti è legata per intero, anche da questo punto di vista, al periodo precedente e il critico, “con la *sua* rivista restava consegnato, da protagonista, a un'altra storia” (*ibidem*). A volte le date si incaricano di riassumere misteriosamente qualcosa che assomiglia a un destino. Ecco Perrelli, in conclusione del libro: “Che la malattia [di Ridenti], il suo ultimo libro (*Teatro italiano fra due guerre*) e la seconda serie del “Dramma” si sovrapponevano fra il 1967 e il 1968 è ovviamente una coincidenza emblematica, che viene a confermare un individuabile confine del teatro italiano” (*ibidem*). Eppure il sospetto che una rilettura del percorso complessivo di Ridenti e del *Dramma* possa aiutare anche a comprendere meglio quel passaggio è molto forte. Il libro di Perrelli ne è complessivamente una riprova, non ultimo motivo – crediamo – della sua importanza.

#### *Riferimenti bibliografici*

- Mazzocchi Federica, Mei Silvia, Petrini Armando, a cura di (2017), *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso “Il Dramma” (1925-1973)*, Torino, Accademia UP.
- Perrelli Franco (2018), *Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova*, Bari, Edizioni di Pagina.