

Gerardo Guerrieri

LETTERE SULLA «COLLEZIONE DI TEATRO»
EINAUDI

a cura di Stefano Geraci

Roma, 1 dicembre 1953

Caro Einaudi,

desidero sottoporLe un caso in discussione a proposito della collezione di teatro, e per il quale vorrei il Suo parere e possibilmente il Suo benevolo arbitrato.

Quest'estate ho ordinato a Ippolito Pizzetti, che si era dichiarato ben disposto, una scelta di opere del tedesco Kotzebue, concordata con Paolo Grassi e da noi inserita nel piano triennale di oltre cinquanta commedie inviato al principio dell'estate ai Suoi uffici di Torino. Pizzetti ha ultimato tale scelta e la traduzione di due di tali farse e commedie: senonché il consiglio torinese della casa ha dato parere negativo, e mi ha rimandato indietro il copione.

Tale decisione mette me e Grassi in grave imbarazzo perché in qualche modo dobbiamo far fronte all'impegno preso con Pizzetti, il quale, elemento di grande valore, aveva già da noi l'incarico di curare altri volumi ma, ovviamente, non avendo ricevuto ancora né contratto né assicurazione di compenso, non ha più intenzione di prestarci la sua collaborazione.

D'altra parte, sarebbe bene chiarire definitivamente il programma e i criteri della collezione, in modo da evitare equivoci di questo genere. Che ci siano talvolta dissensi fra noi e la redazione torinese, non ci fa paura, perché la discussione porta sempre a un accordo. Ma sarebbe desiderabile conoscere fino a che punto le nostre decisioni (per le quali impegniamo le nostre responsabilità coi nostri due nomi in copertina: parlo anche a nome di Grassi) debbano essere smentite dall'intervento di pareri che, per quanto stimabili, non sono sempre al corrente di particolari esigenze della

situazione culturale teatrale, sulla quale invece noi intendiamo agire.

Sul criterio che deve presiedere alla collezione c'è stato qualche altra volta non dico dissidio ma diversità di interpretazione: per esempio, perché stampare O'Neill e non Claudel? perché una scelta del Grandguignol e non Kotzebue? perché Buchner e non Odets? Io potrei elencare una serie di contraddizioni nelle simpatie e antipatie della redazione torinese, e spesso la tendenza a interpretare i programmi da noi inviati come dettati dal caso, il che non è.

Per precisare meglio la questione del criterio, la redazione torinese avrebbe preferito che la collana pubblicasse solo teatro rappresentato: ma questo, a parte il fatto che esistono riviste che già lo fanno, ci porterebbe a una collana 'coda' della situazione teatrale e non 'guida' come desideriamo arrivi ad essere in breve tempo.

Io personalmente avrei voluto una collezione di novità, corrispondente ai Gettoni: la situazione creativa non solo in Italia ma in tutto il mondo non lo consente. La funzione vera che questa collezione potrà assolvere è di informare, in maniera criticamente onesta e da un punto di vista costante, di quello che è ed è stato il teatro in tutto il mondo – nelle sue manifestazioni più disparate, come in un piccolo corpus che possa orientare nella molteplicità degli aspetti. Una collezione critica di questo genere non è mai esistita in Italia, nel campo teatrale. Sia pure con molte difficoltà derivanti proprio dalla mancanza di precedenti, è con questa ambizione che ci accingiamo al compito per il secondo anno di vita della collana.

Allora, accanto ai maggi toscani pubblicare Eliot, accanto a un testo del Medioevo cinese pubblicare Miller, accanto alle farse contadine senesi pubblicare il melodramma napoletano, accanto a Petito pubblicare la Mandragola, e nello stesso tempo inquadrare ogni opera in un panorama non precisamente riferito ai valori, alle esperienze e non solo alle simpatie e antipatie di oggi, è cosa di valore più duraturo, e di cui si vedrà il vantaggio e l'influsso immediato nella confusissima situazione critica teatrale italiana.

In tal caso, anche un esempio di farsa reazionaria come Kotzebue può stare accanto a esempi di teatri rivoluzionari come O'Casey o come i sovietici, non perché noi vogliamo essere im-

passibili: al contrario, per concretare *per la prima volta* nel quadro del panorama generale alcuni giudizi, che per Kotzebue, personaggio complesso e eroe di un teatro che ancora oggi è alle radici del teatro borghese, può essere negativo, forse, ma costituisce un esempio di un errore che tende anche oggi a ripetersi nella formazione culturale dello spettatore e dell'uomo di teatro italiano medio. Rintracciare questo errore in lui, in Scribe, in un certo Sardou, nel Grandguignol o in certo tipo di farsa, ci è parso uno dei compiti necessari a una collezione che voglia istallarsi solidamente e in modo storico nella coscienza del lettore.

Io sarei d'accordo con il parere della redazione torinese se la collana fosse una collana di azione teatrale, che non è: essa, a me pare, è oggi uno strumento di riflessione la cui influenza, se noi avremo la saggezza e l'equilibrio necessario, peserà più largamente sulla formazione del nuovo spettatore e del nuovo uomo di teatro italiano. Che egli si renda conto del perché di tante forme e di tanti esperimenti teatrali, delle loro ragioni generali, sociali e estetiche; e non le accetti passivamente come dati di fatto – questa la nostra ambizione. Storicizzare la coscienza dello spettatore e lettore teatrale. Solo dopo si potrà, in Italia, costruire seriamente su una direzione precisa: quella che una tale riflessione avrà consigliato giusta. Per ora, invitare a questa riflessione non è fare di ogni erba un fascio, come pare intendere la redazione torinese, ma introdurre finalmente nella indiscriminazione assoluta del lettore e spettatore italiano abituato all'impero e al criterio sovrano della «passione» il criterio del ragionamento e della distinzione di fronte all'opera di teatro. Le assicuro che, se ci riusciremo, avremo fatto in questo senso opera assolutamente inedita.

Per tutte queste cose La prego di voler risolvere il problema Kotzebue-Pizzetti in modo soddisfacente per noi e per il nostro desiderio di utilizzare ulteriormente l'opera di Pizzetti (uno dei pochi finora che ha accettato di lavorare senza contratto); e insieme di voler concederci un colloquio in modo da decidere in maniera precisa il programma che la collezione dovrà seguire nei prossimi anni.

1 gennaio 1956

Caro Giulio Einaudi, siamo al 1956 e La prego di accettare i miei più sinceri auguri. Con l'occasione, La prego anche di voler calare i Suoi occhi sulla più infima delle Sue creature, colei che ormai universalmente è considerata la Cenerentola delle collezioni Einaudi, la collezione di teatro.

Ricordo ancora il suo augurio di tre anni fa, quando la collezione fu da Lei inaugurata: che presto la collezione arrivi a 40 volumi. Col ritmo con cui la collezione esce attualmente, io credo che sarà possibile arrivare a quella cifra entro il 1990. Dico queste cose, mi creda, non con sarcasmo, ma con pena.

Perciò, con lo stato d'animo con cui gli antichi sudditi dei grandi imperi del passato si rivolgevano in alto (si ricorda la canzone austro-ungarica? l'imperatore è lontano, lontano...) io avanzo umilmente questa supplica. Facendo contemporaneamente questi voti:

1) Che Ella, interessandosi quest'anno a questa collezione, la faccia passare di rango. La faccia diventare, anziché un'inutile doppione di DRAMMA qual è oggi, uno strumento di cultura, alla pari con le sue altre collezioni. Si fidi: esistono oggi in Italia uomini che possano collaborare a questa collezione.

2) Non abbia paura dell'erudizione: perché anche il teatro, che è divertimento, ha bisogno di cultura. Perché aver paura di fare una collana di teatro quale manca in Italia, critica, storica, panoramica, filologica? Mi auguro quindi che quest'anno veda questo importante passo in avanti.

3) Di conseguenza, che Ella possa approvare entro quest'anno e mettere in lavorazione un piano organico di antologie e panorami teatrali, da mettere immediatamente in lavorazione in modo da pubblicarli quando sono pronti, e non in relazione ad avvenimenti teatrali, che in Italia hanno lo spazio del mattino.

4) che la collezione possa non seguire la moda (come sarebbe se pubblicasse tutti i successi del momento) ma precederla, crearla, creare cioè non moda ma cultura.

5) che la collezione possa non seguire gli umori del suo consiglio del mercoledì (o giovedì?).

6) che essa sia resa autonoma, sganciata, indipendente, dagli umori dei filosofi, degli storici, degli etnologi, dei matematici e degli scienziati atomici di cui è piena la sua casa editoriale, e per i quali io nutro il più profondo rispetto e ammirazione. Che essa possa convincere i filosofi, oggi restii di fronte al teatro, che Socrate frequentava il teatro ai suoi tempi, e ne ricavava profitto.

7) che Ella possa finalmente creare una redazione teatrale torinese della collezione teatrale. Essa a dire il vero funziona già, clandestinamente, nelle persone di Fruttero, Guazzotti e Morteo, ma clandestinamente al punto che scommetto che Ella non ne conosca nemmeno l'esistenza. Che questa redazione sia conosciuta e riconosciuta da Lei, che funzioni, che possa avere contatti con Lei e autorità di decidere a prescindere da quello che abbiano da dire i filosofi, è essenziale, importante, decisivo per una continuazione di questa collana, per una sua vita effettiva e non fittizia, per una collaborazione proficua fra ideazione e esecuzione, per una direzione non teorica.

8) che il direttore (chiunque sia) e la redazione (qualunque essa sia) di questa collana abbiano autorità di decisione.

9) che Ella creda a questi sinceri voti augurali, e smuova il letargo e l'indifferenza dei filosofi torinesi riguardo a questa questione. Se questi voti si avvereranno, Lei può star sicuro di avere, entro pochi anni, la collezione di teatro che mancava all'Italia, appunto perché legata *non* ALLA ATTUALITÀ MA ALLA STORIA E ALLA CULTURA.

Questi sono gli auguri e le preghiere che le rivolgo per il 1956.

Caro Morteo, grazie della sua lettera e spero che troveremo un gentleman agreement.

Vede? Il suo ragionamento parte da un principio che per me è un pregiudizio. Perché scrivere per «il lettore comune»? Quando De Martino scrive di etnologia per la collezione di etnologia, non si preoccupa del lettore comune, si preoccupa di essere chiaro; quando Aristarco scrive di cinema parla addirittura di «specifico filmico» e altre astruserie. Solamente il teatro deve rivolgersi al lettore comune? E che vuol dire comune? Che abbia fatto gli studi

fino alla quinta elementare? O sia andato alla scuola tecnica, eccetera? Che vuol dire ambientare il lettore? Il lettore deve aver la capacità di ambientarsi da sé. La cultura, secondo me, deve evitare la democratizzazione. Il lettore arrivi fin dove può, e se non ci arriva, pazienza. Altrimenti non usciamo dal giro della mezza cultura. Non uscirà più dalle nostre penne nulla di originale, se ci condanniamo a questo compito di 'volgarizzatori' del sapere. Questo è finora il difetto della collezione Einaudi. Per me essa sta ancora fra la collezione di volgarizzamento e non ce la fa ancora a arrivare a dire qualche cosa di nuovo, per lo meno come prospettiva critica. La novità della prospettiva critica può consistere soltanto in una maggiore rigosità, in un approfondimento più consequenziale dei fatti e delle opere. Per questo il mio invito era di essere, nei confronti di Labiche, più rigoroso e meno «per il lettore comune». Lei si preoccupa di non esser letto? Io mi accorgo che le prefazioni se sono interessanti, se dicono qualcosa di nuovo, sono lette, se no, se sono piacevoli e fatte per essere lette rapidamente, come articolo di giornale, no. In fondo il mio ideale per la collezione sarebbe che le opere stampate venissero lette da tutti, e le prefazioni specialmente dagli specialisti. Ecco perché la invito a approfondire il suo scritto in modo da farne un saggio. Parta pure da Soupault ma in modo da arrivare a conclusioni sue, che evidentemente è da un punto di vista diverso. Si occupi 'anche' di quel che le sembra astruso. Vedrà che la gente si interessa più che lei non creda alle cose astruse. Si occupi della tecnica, della psicologia dei personaggi, di Labiche creatore. Che cos'è questo interesse per le faccende della corte? Un refoulement piemontese, di antico suddito sabaudo? Labiche creatore di tipi significa Labiche e la società borghese del suo tempo: l'invenzione dei tipi borghesi; perché quelli e non altri. Il rapporto fra Labiche e cronaca del suo tempo (cronaca come materiale comico) andrebbe approfondito; quello della corte è esteriore, come dire, più panoramico, non intrinseco a quello che mi pare interessante e che è: la creazione comica di un autore, in rapporto sì al suo tempo, ma tenendo conto delle sue caratteristiche, del suo talento caratteristico, del suo carattere e talento di creatore. Questo vale per la Bella Elena. Quando stamperemo la Bella Elena, ne potremo parlare a volontà. Qui no. Vede? Restringa il suo obiettivo su Labiche, e si occupi

solo di lui, e vedrà che ne otterrà (un ritratto, un saggio, una sintesi, non so) una cosa interessante e nuova. Ne sono sicuro. Non pensi al lettore comune per amor di dio.

Spero che lei sia d'accordo con me su questo, e che tra breve avremo un saggio perfetto da pubblicare.

Roma 27 aprile 1965

Caro Davico,

ho visto ieri sera Eduardo che si è dimostrato scontento di alcune note su di lui che sarebbero apparse o per apparire nella collezione di teatro, e che egli aveva creduto fossero redatte da me. Io non sapevo niente.

Questo è un inconveniente che si ripete spesso e che mi mette in situazioni molto imbarazzanti.

Per quello che riguarda Eduardo io gli ho promesso che redigeremo insieme le note che dovranno apparire nei prossimi volumi: e per far questo bisogna che mi mandate il piano editoriale dei prossimi volumi di Eduardo che pubblicherete in futuro.

Per quello che riguarda il resto della collana, io speravo di vederLa in occasione della Sua recente venuta a Roma, in modo da discutere del problema della mia partecipazione alla collana in modo chiaro e definitivo. Se il mio nome deve continuare a restare in copertina, io ho bisogno di essere al corrente (per lo meno!) di quel che succede, dei vostri piani editoriali, e di vedere le note introduttive che si premettono ai singoli volumi.

Credo che Lei si renderà conto della ragionevolezza di quello che Le chiedo. D'altra parte, io non ricevo che un irrisorio compenso in libri, e non posso dedicare in queste condizioni molto tempo a un'attività che a me non rende nulla. Pensi che dal mese di agosto scorso io devo ancora ricevere le 250000 lire per la versione di Miller che ho sollecitato anche a lei a suo tempo! Io scrivo due righe a Giulio Einaudi, ma La prego di volersi render conto della necessità di un chiarimento generale (magari con Paolo Grassi) a questo riguardo. Io capisco che Morteo (se ne occupa ancora lui), non sia tenuto a informarmi, ma io non posso sostenere più oltre questa situazione che mi danneggia.

Roma 27 aprile 65

Caro Giulio,
ieri sera ho visto Eduardo che si è lamentato con me per alcune note che egli pensava io avessi redatto per la presentazione dei suoi volumi nella collana di teatro. Ora io non sapevo niente, e ho dovuto fare una ben magra figura. Siamo rimasti d'accordo che d'ora in avanti io mi sarei occupato della presentazione dei prossimi volumetti di Eduardo che usciranno nella collana di teatro. Gliel'ho promesso, e conto che tu mi faccia avere il piano editoriale della collana in modo che io possa redigere, con Eduardo, note e presentazioni.

Siccome questi incidenti si rinnovano regolarmente, e questo è soltanto il più grave, sono costretto a attirare la tua attenzione su un fatto che comincia a darmi gravi noie.

La collana di teatro reca il mio nome, ma io sono raramente informato di quel che succede, e spesso vedo stampati volumi di cui non sapevo neanche la progettazione. So che la distanza da Torino a Roma è notevole, e molte volte ci sono dei casi che si possono risolvere senza inutile corrispondenza. Ma ciò non toglie che io non possa più accettare questa situazione che, l'ammetterai, è per lo meno irregolare. Ti chiedo di regolarizzarla in un modo o nell'altro. Parliamone, se vuoi, insieme con Grassi. Esiste inoltre il problema del mio compenso: Bollati un giorno aveva una proposta di Grassi e mia da sottoporci per questo: non ne ho saputo più nulla. E credimi, io non posso più portare la responsabilità di una collana che si è affermata importante, col solo compenso di una certa quantità di libri al mese. Credo che tutto questo ti sembrerà ragionevole, e ti prego di voler risolvere al più presto questa situazione, e di disporre anche perché si stabilisca una linea di comunicazione tra la redazione della collana teatrale e uno dei direttori che sarei io. Ti ringrazio e ti saluto cordialmente.

Nota. Le lettere di Gerardo Guerrieri che qui pubblichiamo fanno parte di un fascicolo di lettere, minute e appunti relativi alla «Collezione di Teatro» della Einaudi di cui Guerrieri, insieme a Grassi, è stato il direttore dal 1953.

Su invito di Anna Guerrieri D'Arbeloff, che ringraziamo per la collaborazione, l'intero carteggio verrà presto pubblicato. Su «Teatro e Storia» abbiamo scelto di anticipare le lettere che riassumono le difficoltà incontrate da questa collana durante i primi, tormentati anni di vita.

Nel fervore editoriale degli anni cinquanta la «Collezione di Teatro» occupa un posto esiguo. Più che per una sentita urgenza culturale, la collana viene varata per esigenze di 'prestigio' e completezza.

Guerrieri dirigendola, o meglio, tentando di dirigerla, si baserà invece su motivazioni quasi sempre antitetiche a quelle dell'editore. Probabilmente, se non si fosse trattato di testi teatrali, una tale dissonanza avrebbe portato a rinunce e radicali cambi di rotta da una parte o dall'altra. Ma se così non è stato, in parte lo si deve anche allo sforzo di Guerrieri di convincere i suoi interlocutori che la collana affidatagli meritasse una attenzione culturale diversa.

Alla fine degli anni quaranta Guerrieri entra in contatto con la casa editrice. Riceve l'incarico di scrivere un libro sul teatro contemporaneo. Da queste carte si ricavano alcune notizie circa il progetto iniziale. I titoli immaginati da Guerrieri per i due capitoli principali sono «Una storia dello spettacolo contemporaneo come crisi del personaggio e della parola di fronte ad altri mezzi di espressione» e «Da Goethe a noi». Il piano del libro viene comunque giudicato poco organico e troppo affidato al libero formarsi della materia. Stupisce, per esempio, che quel «Da Goethe a noi» sia collocato dopo il capitolo dedicato all'influenza del cinema. Guerrieri, sostengono i redattori della casa editrice, termina la sua argomentazione laddove avrebbe dovuto iniziarla. Nello stesso periodo gli viene affidata anche la cura dell'epistolario di Čechov. I due progetti sono intanto scavalcati da una nuova proposta.

Nel 1950 (lettera di Italo Calvino dell'11 maggio) viene offerta a Guerrieri la direzione di una collana di testi teatrali. Su proposta dell'editore dovrebbero farne parte sia testi moderni che classici. Nella lettera di Calvino, a cui viene affidato il compito di seguire il progetto, l'unico accenno alla attualità della scena è al Teatro di Massa (per il quale si pensa di pubblicare i drammi di Rolland), allora vitalissimo, ma che tre anni dopo sarebbe stato liquidato dalla politica culturale del PCI.

L'anno successivo, (lettera di Calvino a Guerrieri del 6 luglio 1951) in attesa che il progetto assuma una fisionomia più concreta, viene proposto a Guerrieri di curare una raccolta di testi del teatro sovietico contemporaneo che rimarrà una delle poche pubblicazioni sostenute con una certa convinzione dalla casa editrice, almeno fino alla metà degli anni cinquanta. Già dalla fase progettuale del resto sembra chiaro che la nascita della collana dovrà avere il compito di puntare quasi esclusivamente all'attualità. Guerrieri e Grassi avrebbero dovuto avere la funzione di garantire tempestività alle pubblicazioni ed esplorare il sopraggiungere di qualche novità in campo internazionale. Oltre poi le vaghe affinità ideologiche con gli intellettuali che guidavano la politica editoriale di Einaudi, la scelta dei due consulenti, coinvolti nei teatri più vivi e cul-

turalmente motivati dell'epoca, la compagnia di Visconti e il Piccolo di Milano, avrebbe assicurato il carattere innovativo della collana.

Nel '52 sono in bozze i primi volumetti: *I blues* di Williams, tradotti e curati da Guerrieri, *Elisabetta d'Inghilterra* di Bruckner e il *Macbeth* di Shakespeare nella traduzione di Quasimodo. La prima terna di testi della collana riesce dunque a rispecchiare le intenzioni dell'editore.

Intanto Guerrieri, indipendentemente da Grassi, insiste perché la presenza del teatro si estenda editorialmente attraverso una autonoma collana di saggi. Sembra prendere piede l'idea di pubblicare il *Teatro Politico* di Piscator che uscirà però solo otto anni dopo e una antologia di scritti di Stanislavskij dal titolo *Stanislavski. La regia*, curata da Guerrieri. Il volume avrebbe dovuto contenere «le regie, le note, appunti sul Gabbiano, Otello, Uccellino Azzurro, Gore ot Umà, Tolstoj, Ostrovski, vaudeilles, Werther, l'Opera ecc. Volume di grande interesse editoriale e del tutto nuovo. Materiale pressoché inedito tranne l'Otello» (lettera di Guerrieri a Calvino e Grassi, s.d.). Ma presso la casa editrice il progetto di una collana di saggi teatrali riscuote pochissimo entusiasmo. Temendo la fragilità di una simile iniziativa si pensa prima di convogliare la saggistica teatrale, nei casi di interesse eccezionale, nella collana generale dei «Saggi», poi di allestire una specifica sezione della «Biblioteca delle Arti». Quest'ultimo progetto viene però accantonato trovando una parziale realizzazione solo vent'anni dopo nella sezione «Cinema, musica, teatro» della collana «La ricerca critica».

Sempre nello stesso anno continuano le richieste da parte di Guerrieri di affrontare, anche attraverso la scelta e le introduzioni dei testi drammatici, nuovi temi della cultura teatrale. Con obiezioni di principio e il rilancio continuo di progetti a larga scala nascono i primi attriti tra Guerrieri e l'editore che vorrebbe vedere proseguire speditamente il cammino della collana.

Il 1952 si conclude con una battuta di Calvino rivolta a Guerrieri: «dacci uno Stanislavski come ti pare e non fare altro casino».

Nel 1953 in una lettera significativamente indirizzata a Grassi e Calvino, Guerrieri propone più articolatamente una serie di volumi per una collana di saggi teatrali nel tentativo evidente di superare il poco credito riservatogli finora: Bentley (*Il teatro moderno*), una antologia della rivista «Mask» di Craig, una raccolta di scritti di Copeau curata dalla figlia, Marie Helene Dastè, e due di scritti di Artaud e Jouvet da affiancarsi ai già ricordati volumi su Stanislavskij e Piscator. Progetti che non vanno in porto come la pubblicazione del *Pulcinella* di Bragaglia, respinto, questa volta, per questioni di etica intellettuale: «Bragaglia – è costretto a scrivere Guerrieri in una lettera indirizzata a Calvino e Grassi – non è per conto mio, in posizione né migliore né peggiore di Lodovici a cui avete affidato lo Shakespeare. Inoltre la ciarlataneria di Bragaglia scompare nei suoi libri eruditi, che contengono sempre una quantità di materiale inedito, di ricerche di biblioteca» (lettera a Calvino e Grassi, s.d.).

Anche sul fronte dei testi teatrali le tensioni aumentano. Nel piano

triennale delle pubblicazioni proposto da Guerrieri insieme a testi di O'Neill, Bulgakov, del teatro sovietico, di Schnitzler, compare una antologia del teatro cinese, di Maggi, del Teatro ebraico moderno e testi di Petito e Viviani. Su quest'ultimo Guerrieri mette subito le mani avanti: «Vorrei stampare una cosa di Viviani fra i primi volumetti. So che non stamperete mai il teatro completo, quindi è utile uscire dal silenzio su Viviani con una o due cose ben scelte» (lettera di Guerrieri a Calvino e Grassi, s.d., ma probabilmente del 1953).

Se gli uomini della casa editrice sono perlomeno perplessi di fronte ai criteri di scelta adottati da Guerrieri, qualche volta non possono fare a meno di cadere nello sgomento.

È il caso di Kotzebue. «Caro Guerrieri – gli scrive Calvino – ho letto 'Lo scapestrato' di Kotzebue. Tu non ci hai mai spiegato perché si deve pubblicare, e io da me non lo capisco. Secondo me è una farsa borghese mediocre di maniera. Non vedo come possiamo presentarla come opera importante e interessante» (lettera dell'8 ottobre 1953). Guerrieri che si era già impegnato con il traduttore, Ippolito Pizzetti, è costretto a ricorrere all'arbitrato di Giulio Einaudi: «Io so che Lei avrebbe desiderato che la collana di teatro seguisse da vicino le rappresentazioni del teatro a Roma e Milano, ma questo desiderio, legittimo in altri paesi, è difficile in Italia dove in genere si rappresentano (come avrà visto dai cartelloni di quest'anno) o opere come il 'Giulio Cesare' di Shakespeare o il 'Cirano' di Bergerac, oppure commedie borghesi di nessun interesse; del pari difficile è attuare, come sarebbe nostro desiderio, una collana teatrale equivalente ai 'Gettoni' in narrativa: cioè opere nuove da stimolare un nuovo teatro. Io stesso che ho partecipato all'esame dei copioni del concorso del Piccolo Teatro, non saprei consigliare nessuno di quei testi per la pubblicazione. [...] La funzione vera di una collana di teatro in Italia, oggi, mi pare (parlo a nome anche di Grassi) sia quella di una collana che presenti la letteratura teatrale di tutti i tempi secondo una scelta aggiornata, in un quadro critico rigoroso, proponendo all'attenzione fra le altre opere sconosciute di teatri popolari e stranieri e che possono fornire indicazione per il presente. Tale programma si ripromette anche di riprendere in esame generi come il vaudeville o il grand guignol, il teatro della foire, i maggi toscani, cercando il più possibile di approfondire non tanto le cognizioni quanto la sensibilità storica dei lettori e inserire i multiformi aspetti del teatro nella coscienza dello spettatore troppo legato ad un angusto paesaggio di teatro borghese. In tale programma avevamo deciso, Grassi ed io, di includere esponenti del cosiddetto 'mestiere' [come] il tedesco Kotzebue, esponente massimo della farsa reazionaria tedesca fiorita durante la rivoluzione francese, scrittore un tempo popolarissimo e padre di un certo tipo di teatro che ancora oggi è presente alle coscienze degli spettatori medi. [...] Fra le varie direzioni della collana (dal teatro dialettale a quello orientale, dal melodramma alla commedia dell'arte, dai generi agli autori contemporanei ecc.) si è pensato che qualche esempio di mestiere, analizzato come si deve, non sfigurasse: così concepito, e senza possibilità di

equivoco, esso formerebbe una eccezione nel panorama critico teatrale italiano» (minuta di una lettera a Giulio Einaudi, s.d.).

L'idea che la collana di teatro dovesse costituire il repertorio di un teatro possibile, faceva parte di un progetto a cui Guerrieri lavorava in quegli anni.

Di fronte al teatro esistente si batteva perché i teatri e le compagnie maggiori costruissero un repertorio limitato per consentire agli attori e ai registi, attraverso le riprese, di crescere ed indagare le motivazioni non superficiali del loro lavoro. Così scriveva Guerrieri in una lettera indirizzata a Paolo Stoppa in occasione della ripresa del *Comnesso viaggiatore* del 1956: «Lasciati dire che raramente una cosa mi è piaciuta tanto come questa riedizione. Questo che vuol dire? Che era una ripresa. Lasciati dire questo: questo dimostra che dovete avere un repertorio da riprendere. Questo dimostra che tu e la Rina potreste fare un teatro che continui indefinitamente (per la prima volta in Italia, non col sistema delle compagnie di giro). E sia di altissima classe: ma solo se voi stabilirete un repertorio! Sai come vorrei rivedere adesso, mettiamo, altri lavori che avete fatto in passato e non rifate più! E come li fareste bene, tanto meglio di allora? Non lavorate sulla sabbia! Voi potete lavorare sul solido, e avete in mano la possibilità di fondare realmente qualcosa di forte e altamente artistico e insieme popolare. [...] Ora, proprio questa ripresa del 'Comnesso' mi convince a dirti che questa è la strada: è la strada dei due (per ora) lavori all'anno nuovi - e poi dell'uno solo».

Viceversa per Guerrieri la cultura teatrale doveva lavorare per aprire la strada al futuro ripresentando il passato come repertorio di opportunità e di scelte continuamente operanti. Le compagnie e i registi di un solo spettacolo all'anno avrebbero dovuto agire avendo davanti a loro la pluralità delle esperienze teatrali.

In alcuni appunti, scritti forse per presentare pubblicamente la collana di testi teatrali, Guerrieri aveva fissato la premessa storica su cui avrebbe dovuto fondarsi il suo progetto editoriale: «La storia del teatro occidentale non è più la storia del teatro in assoluto. Non si può dire: il teatro nasce coi greci. Brecht ha tentato di rinnovare il teatro occidentale attraverso i cinesi, come i romantici attraverso Shakespeare. Occorre insomma una ricapitolazione non tanto sui valori dei singoli autori, ma di essi nel contesto delle civiltà. Il dialogo delle civiltà teatrali è avvenuto solo oggi, nel Novecento. La storia dell'«Orpeline de Chine» di Voltaire è un primo esempio. Il nostro non deve essere un eclettismo, ma una ricapitolazione di quello che le varie civiltà hanno dato al teatro. [...] Il teatro non ha solo funzione estetica - ha la funzione di chiarire nell'azione, in modo diretto i comportamenti dei popoli e delle classi. Una collezione universale del teatro è una splendida storia della cultura umana, dalla commedia degli schiavi di Plauto e di Sc'epkin a Shaw e Brecht; la commedia dei baroni da Menandro a Oscar Wilde; i drammi dell'amore e del sangue, i drammi del denaro e delle classi. [...] Da una decina d'anni, dieci, venti anni, ci è concessa una pausa nella storia del teatro. O meglio

siamo obbligati [a concederci una pausa]. Il pubblico che viene a teatro è esaurito: 10.000 persone. Un altro pubblico è in arrivo, ma non arriva ancora; o forse è colpa nostra che non andiamo a prenderlo. Il teatro è, per così dire, in questa stazione in attesa di molte coincidenze. Il repertorio che andava bene ieri non va più oggi e insieme la pazienza dei tentativi è perduta. C'è chi aspetta un cambio radicale della società per pensare a questo; c'è chi auspica invece un teatro il cui occhio sia nostalgico; c'è chi crede in un teatro popolare di carattere pedagogico, in un teatro documento [...]. In questa pausa si stanno affinando i mezzi tecnici. In questa pausa non sarà male rivedere le carte della nostra concezione del teatro. Noi veniamo da un'epoca borghese, e da un'epoca di crisi borghese. Noi abbiamo molte rovine fra le mani, le rovine di Ibsen e sulle rovine di Ibsen il paradosso di un teatro di poesia. Un teatro in cui (bisogna ripetere la parola che sta diventando un luogo comune) in cui il drammaturgo si è rifugiato, esule, come il titolo di un dramma di Joyce.

Da chi veniamo? Prendiamo coscienza dei nostri antenati».

Nel 1954 Carlo Fruttero si affianca sempre più spesso a Calvino per seguire la collana. Con lui Guerrieri insiste sul valore delle introduzioni: «Non ci conviene fare una collana non critica. Battiti fino all'ultimo uomo su questo punto. E non cedere. Si ritarderà una settimana? Due? Benissimo» (lettera a Fruttero del 25 febbraio 1954).

Nel 1955, su indicazione di Fruttero viene chiamato a collaborare a Torino Giorgio Guazzotti. Con Morteo avrebbe dovuto costituire una sorta di piccola redazione torinese della collana teatrale. Guazzotti, che aveva già preparato la raccolta degli scritti teatrali di Gobetti in previsione di una imminente pubblicazione (verranno pubblicati quasi vent'anni dopo) illustra bene il clima che continua a circondare la collana teatrale: «Mi sono reso conto che Fruttero è il solo da Einaudi a credere che si possa far qualcosa di serio per il teatro e solitamente fa le sue proposte tra l'indifferenza - non ancora ostilità aperta - degli altri redattori; ma anche lui è spesso sormontato e sommerso dall'olimpica indifferenza di quel consenso».

Nonostante la varietà delle proposte che continuano a giungere da parte di Guerrieri, la casa editrice sembra capace di affezionarsi a poche cose. Gli scrive Fruttero: «Tutto procede, anche la mia introduzione agli avanguardisti. Hai parlato a Ripellino? Fallo. È la carta più importante che abbiamo, questa dei russi» (lettera del 17 febbraio 1956). E Guerrieri in risposta, tre giorni dopo: «Caro Fruttero, il tuo tutto procede somiglia molto all'ordine è stato ristabilito a Partinico». E inoltre il fatto che tu conti ormai unicamente sui russi dimostra che sei alla disperazione».

Negli anni successivi partecipa alle contrastate vicende della collana teatrale anche Luciano Foà, soprattutto in occasione della pubblicazione nei «Supercoralli» del teatro di Williams che dimostra ancora una volta la poca fiducia che si attribuisce alla collana teatro di camminare con le proprie gambe.

I progetti editoriali più complessi sono affidati ormai alla capacità di

chi sa suscitare un po' di superbia presso l'editore: «Già vede due meravigliosi tomi illustrati che si venderanno per trent'anni almeno. Il mio slogan è stato: è tempo di sostituire (spodestare) il d'Amico, e il sottoslogan: l'unico che può farlo è Guerrieri» (lettera di Luciano Foà a Guerrieri del 13 giugno 1961).

Ma le energie di Guerrieri sono ormai esaurite. Scrive a Grassi: «Ora, che piacere mi dà questa collana: quasi sempre non so neanche quello che verrà stampato. Tu dici: se da Einaudi non ti avvertissero di quello che sarà pubblicato che diresti? E hai ragione; Einaudi non mi avverte mai di quello che sarà pubblicato: i volumi me li vedo arrivare già pubblicati, in pacchetti di tre» (lettera del 16 gennaio 1961).

L'ordine, come si vede, regnava a Partinico.

Gerardo Guerrieri ha occupato per molti anni gli avamposti della cultura teatrale italiana.

Questo non è stato sufficiente perché il suo lavoro di storico e militante riuscisse a riscattarsi dalla subaltermità a cui spesso era condannato, anche di fronte ad interlocutori tutt'altro che miopi. Alcune vicende intrecciate a quelle della «Collezione di Teatro» possono forse aiutare a comprenderne le ragioni.

Per Guerrieri, come per i migliori tra i suoi coetanei, la grande fucina della *Enciclopedia dello spettacolo* aveva avuto un notevole peso nel guidare la sua personalità di saggista e studioso che si affacciava per la prima volta allo studio dello spettacolo in nome di una storiografia rigorosa ed insieme liberamente inventiva.

A suo modo l'*Enciclopedia* di Silvio d'Amico (contrariamente all'Accademia) era stata una scuola di teatro controcorrente affidando ai giovani compiti riservati generalmente 'ai vecchi': per esempio la scrittura di 'voci' che richiedono la perizia, la sicurezza, la capacità di veder chiaro in poche righe. La multiformità poi delle esperienze, il lavorare gomito a gomito con specialisti di aree diverse aveva indotto i più curiosi e vitali a porre domande nuove al teatro. Sappiamo però che questa formazione ha prodotto in seguito un lavoro intellettuale spesso disuguale e difficoltoso, pure se ricco di immaginazione e scoperte. I giovani che avevano lavorato 'da vecchi', non sempre seppero offrire frutti maturi. Anche Guerrieri, in occasione dei rapporti con la Einaudi, viene giudicato abbastanza 'vecchio' per dirigere una collana, ma anche inguaribilmente 'giovane' nell'offrire proposte e progetti in apparenza divaganti, troppo ambiziosi o smisurati.

A cosa attribuire questa mancanza di compiutezza e capacità di convincimento?

La risposta, anche alla prova ulteriore delle vicende di questa collana, sembrerebbe scontata: la mortificante considerazione in cui era tenuto lo studio e la ricerca della storia del teatro. Questa constatazione però, oltreché ingiusta verso gli sforzi di coloro che comunque non soggiacquero a quella mortificazione, generalmente non porta molto lontano. Sappiamo che in analoghe condizioni – la relativa 'giovinchezza' disciplinare e la

scarsa autonomia scientifica – hanno spesso preso avvio, in altri ambiti della conoscenza, feconde innovazioni culturali. Come per la storia degli attori e dei teatranti in genere, forse si dovrà tener conto anche per coloro che il teatro lo riconquistano per raccontarlo di una necessaria anomalia del loro lavoro.

Limitiamoci ad osservare, molto succintamente, il caso di Guerrieri, il più illuminante, credo, perché più bruciante di altri.

Prima del suo incontro con Luchino Visconti, Guerrieri era stato un enfant prodige. Scrive, da giovanissimo, sulle maggiori riviste teatrali con un piglio da far impallidire i routinieri del mestiere. Guarda alla regia come ad un campo della sperimentazione e non solo ad un modo di produrre spettacoli. Viene accolto da Silvio d'Amico come uno degli ingegni più promettenti.

Il fervore di questi anni si alimenta con un atteggiamento di superiorità e distanza rispetto al teatro esistente. Guerrieri stesso ha fissato in cocenti appunti ancora in parte inediti la vertigine di fronte all'infinito possibile che sembrava consentire la regia – in sostanza la nuova autonomia degli intellettuali nei rapporti con il teatro – e la drastica limitazione imposta dalle strutture e dalle abitudini del teatro italiano.

L'ingresso di Visconti (uno 'straniero' dalla doppia faccia, lo definirà Guerrieri, una specie di inaspettato padre putativo che riunisce insieme l'audacia antica dei grandi attori con la sofisticata spregiudicatezza di un intellettuale moderno) mette in gioco molte delle tensioni emotive e delle ancora imprecisate aspettative di Guerrieri e di alcuni dei suoi coetanei. Visconti (come Strehler d'altra parte) non solo crea spettacoli fuori del comune, ma agisce con una sicurezza, una maestria ed una consapevolezza sconosciute.

Quando Guerrieri parla di Visconti come di una rivelazione per la sua generazione (G. Guerrieri, *Pagine di teatro*, in «Teatro e Storia», 8, aprile 1990), non dobbiamo intenderla alla stregua di una impreveduta novità spettacolare. Il teatro che stendhalianamente era stato assunto da molti giovani alla fine del fascismo come luogo di formazione intellettuale, diventa il campo di un confronto.

Come noto Guerrieri è stato il primo e il più generoso collaboratore di Visconti, mettendo a disposizione il suo lavoro di drammaturgo, traduttore e consulente, abdicando definitivamente dal suo ruolo di regista.

Questa adesione, benché decisiva ed inizialmente esaltante, produrrà però frutti molto amari. Guerrieri scoprirà ben presto che la forza di Visconti consisteva nel saper lavorare da artista solitario servendosi della realtà comunitaria del teatro come materiale 'basso' a cui reagire e su cui impennarsi. Notoriamente Visconti dava il meglio di sé nei rapporti privilegiati che volta per volta istituiva per far lievitare la recitazione degli attori e le immagini dei suoi spettacoli. Un artista dunque che se poteva accontentare la necessità di alto artigianato, promozione sociale e gusto estetico di molti collaboratori, deludeva chi nella vita del teatro cercava il terreno per coltivare necessità più profonde.

Il teatro di Visconti mutò il rispetto e l'attenzione dovuta allo spettacolo teatrale, ma, meno ancora di altri teatri, artisticamente inferiori, trasformò i modi produttivi e la qualità della cultura a cui faceva riferimento.

Questo comportò per Guerrieri un disagio insanabile.

Lavorare accanto a Visconti significava lavorare per Visconti. Viceversa quel ricco bagaglio di nuove domande e di rigore non colmato che avevano caratterizzato il suo apprendistato pretendevano che egli lavorasse in nome di un teatro. Un teatro in grado di rilanciare il senso del suo lavoro, di accogliere le sue domande e curiosità in un terreno non limitato al 'saper fare' degli spettacoli.

Forse allora non è del tutto arbitrario pensare che almeno una delle ragioni per cui alcuni degli intellettuali migliori hanno spesso prodotto libri ed interventi concreti inadeguati alla loro ricca inventiva sia dovuto, piuttosto che al peso di una disciplina culturalmente mortificata, alla impossibilità di lavorare in nome di un teatro che desse credibilità ai loro studi e motivazioni alle loro ricerche.

Grassi e Guerrieri, direttori della collana, erano due nomi sulla carta. Si parlavano con intensità privatamente, ma Guerrieri, come abbiamo visto, finì per rivolgersi a lui come alla controparte editoriale.

Lo stesso può dirsi dei rapporti personali con i registi e gli studiosi suoi coetanei che furono tanto più intensi quanto meno, all'esterno, erano in grado di comunicare. Forse non è un caso se Guerrieri, l'uomo di teatro più ombrosamente eccentrico della sua generazione e il meno disposto a aderire alle professioni teatrali, si vide alla fine del suo tormentato e complicato apprendistato solo con il distacco dai suoi modelli (Visconti, De Sica, Zavattini) e l'apparire di esperienze radicali come quelle del Living Theatre.