

Raffaella Di Tizio

L'OPERA DA QUATTRO SOLDI
DI VITO PANDOLFI

Una storiografia orientata sul numero degli spettatori e sui borderò o sul successo editoriale e biografico non potrà che disinteressarsi di Vito Pandolfi. Di lui si dice che in teatro abbia realizzato poco, in maniera saltuaria e con esiti incerti, e che poi sia diventato uno storico accumulatore e impreciso. La sua opera non appartiene alle vette del teatro nazionale; ma questo altro non vuol dire che non sarà possibile coglierne il senso con uno sguardo dall'alto: si dovrebbe osservare il suo percorso con la stessa attenzione che si dedicherebbe a seguire il flusso di una corrente sotterranea, di un fiume carsico. Allora ci si accorgerebbe che c'è qualcosa, al di sotto della superficie disordinata della sua attività e del velo spesso della sua scrittura, che delle fonti nascoste ha la stessa ostinata forza. E che a ben vedere non riguarda lui solo, ma è un preciso specchio delle esperienze, e delle scelte, di un'intera generazione di teatranti.

Quando Pandolfi morì, nel 1974 (era nato nel 1917, a Forte dei Marmi) era soprattutto noto per essere stato per un breve periodo (e con scarso successo) alla direzione del primo Teatro Stabile di Roma. Giorgio Prosperi, in un necrologio che andrebbe riletto con attenzione, ne parlò allora come «la vittima esemplare di un'epoca di rinoceronti»¹.

Non è un caso che la sua rivalutazione storiografica, quasi vent'anni dopo, abbia spesso preso la forma di una rivendicazione di valore. Come quando Andrea Mancini nel 1990 ha messo insieme numerosi materiali per dimostrare, tra le altre cose, la qualità delle sue regie²; o

¹ Giorgio Prosperi, *Si è spento Vito Pandolfi*, «Ridotto», n. 4, 1974, pp. 12-13. Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale «Bruno Ciari», Certaldo.

² Cfr. *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi regista*, a cura di Andrea Mancini, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990, p. 82. La prima proposta di una diversa considerazione del ruolo di Pandolfi all'interno della storia del teatro italiano si deve

quando Marco Martinelli ha sottolineato la sua partecipazione alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano, una presenza omessa nei principali libri sulla storia dell'istituzione³.

Claudio Meldolesi aveva intanto cercato le ragioni dell'eccentricità del suo percorso mettendo a fuoco il suo impegno politico, e trattando il suo rapporto con la scena come una manifestazione di questo primo impulso⁴. Spiegazione che, se pure chiarisce le ragioni del suo mancato riconoscimento, ha però il difetto di "tirar fuori" Pandolfi dal teatro, offrendo una troppo facile via d'uscita per chi ancora voglia rifiutargli una riconsiderazione nella storiografia teatrale. Ciò che continua ad affascinare della sua figura, in chiunque si dia la pena di superare una prima facile impressione di monotonia di fronte al tono spesso predicatorio e ai periodi non sempre limpidi della sua scrittura, è invece proprio all'interno di questa contraddizione: in quel suo voler

a Claudio Meldolesi, che gli dedicò ampio spazio nei *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, e al suo allievo Marco Martinelli, che su Pandolfi nello stesso anno scrisse la sua tesi di laurea. Sono poi seguite le raccolte di materiali e testimonianze curate da Andrea Mancini, come ancora *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990 (ma si vedano anche le pagine poste a conclusione di Idem, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore*, Pisa, Titivillus, 2009). Seguono il contributo di Dario Evola, *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi*, Roma, Bulzoni, 1991 e il recente Sergio Cuppone, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'arte*, Ariccia (RM), Aracne editrice, 2015.

³ Pandolfi, che non doveva essere estraneo alla pubblicazione sul «Politecnico» di Vittorini (di cui era redattore) della lettera programmatica per la fondazione del Piccolo, avrebbe dovuto dirigere nella prima stagione del teatro *Le notti dell'ira* di Saclacrou. Martinelli portò alla luce un insieme di lettere per mostrare l'ostruzionismo di cui allora fu vittima (cfr. Marco Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in *Teatro da quattro soldi*, a cura di Andrea Mancini, cit., pp. 31-76). Stefano Locatelli (*L'affaire Pandolfi*, in *Teatro pubblico servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Milano, Centro delle Arti, 2015, pp. 87-98) ha recentemente aggiunto altri documenti per attestare che le scelte di quei giorni furono dovute principalmente a ragioni tecniche e organizzative, e ha invitato, sulla vicenda, a sospendere il giudizio. Ma al di là delle questioni personali, il fatto sembra ancora di per sé mostrare quanto delle possibilità teatrali debba essere sacrificato sull'altare del successo istituzionale.

⁴ Pandolfi, scrisse, «si servì della regia, invece di diventarne una personificazione». Claudio Meldolesi, *Vito Pandolfi: teatro e clandestinità*, «Scena», n. 2, aprile 1978, pp. 44-47, qui p. 46.

essere integralmente nel teatro senza riuscire ad accomodarvisi. Contraddizione che forse nasceva dalla consapevolezza di un problema più vasto, ovvero del fatto che, se a un certo punto le sue esigenze erano diventate eccentriche, se il suo modo di far parte del teatro era stato considerato «strano», non fu tanto per una sua personale deviazione di percorso: dovette piuttosto derivare dal fatto che la normalità teatrale, che per un certo tempo lo aveva incluso, aveva poi preso un'altra strada.

Pandolfi, che nel dopoguerra avrebbe avuto un ruolo marginale rispetto ai momenti di svolta del teatro italiano, negli anni Quaranta era infatti apparso come una delle maggiori promesse per il teatro del futuro. La sua prematura fama – un po' presto dimenticata – si dovette soprattutto al saggio con cui si diplomò regista all'Accademia d'Arte Drammatica, dirigendo al Teatro Argentina di Roma, l'11 febbraio del 1943, *L'opera dello straccione* – una sua personale versione dell'allora proibita *Opera da tre soldi*⁵ di Bertolt Brecht.

Fermarsi a osservare questo spettacolo sarà allora forse qualcosa di più di un semplice esercizio di memoria.

Brecht e «L'opera dello straccione»

La *Dreigroschenoper* era stata com'è noto già messa in scena nel 1930 da Anton Giulio Bragaglia al Teatro dei Filodrammatici di Milano, su traduzione di Corrado Alvaro e Alberto Spaini e con titolo di *Veglia dei lestofanti*. Si trattò del primo spettacolo che il regista dello sperimentale Teatro degli Indipendenti realizzava con una compagnia di professionisti e per un grosso pubblico: per questo scelse un lavoro

⁵ Si usa qui, per semplicità di lettura, la traduzione letterale del titolo con cui la *Dreigroschenoper* è divenuta nota in Italia a partire dalla traduzione di Emilio Castellani per la collana teatrale diretta da Paolo Grassi (Bertolt Brecht, *L'opera da tre soldi*, Milano, Rosa e Ballo, 1946). Il testo però era prima di allora meglio conosciuto come *Opera da quattro soldi*, traduzione “a senso” ricalcata su quella francese (*Opera des quatre sous* era infatti il nome francese del film che Pabst aveva tratto dal successo di Brecht e Weill nel 1931 e dello spettacolo messo in scena un anno prima a Parigi da Gaston Baty). Pandolfi nel 1948, come si vedrà a breve, preferirà usare ancora questa versione.

di successo, che, messa da parte la polemica politica, poteva fornire validi pretesti al suo estro scenografico.

Proprio il contenuto politico espresso da Brecht e Weill era invece ciò che doveva aver interessato Pandolfi, che si trovò però a operare in un ben diverso contesto: Bragaglia una decina di anni prima aveva potuto rassicurare Galeazzo Ciano della serietà della sua impresa⁶, e chiedere direttamente alla Segreteria del Duce agevolazioni per la tournée⁷. Nel 1943 le maglie della censura fascista erano molto più strette, e l'asse Roma Berlino impediva di far diretto riferimento a uno degli scrittori sulla lista nera del Reichstag. Mettere in scena il testo di Brecht non sarebbe stato possibile; ma Pandolfi seppe inventare il modo per tradurre liberamente in termini teatrali quello che per lui era il *senso* fondamentale dell'opera.

Confrontando il copione del suo adattamento con l'articolo in cui avrebbe raccontato il suo incontro con Bertolt Brecht, avvenuto a Zurigo nel 1947, si può anzi verosimilmente concludere che abbia costruito la sua messinscena soprattutto attorno al 'peso emotivo' che aveva tratto dall'ascolto clandestino dei dischi delle canzoni di Brecht e Weill:

Agli inizi della guerra potevamo ascoltare, quando la fortuna ci aiutava, i dischi dell'«Opera da quattro soldi». Era un turbamento che dava una luce diversa ai giorni che si avvicinavano, alle cose, ai rumori assordanti che stavano opprimendoci. [...] *Mackiemesser*, l'eroe di Brecht, con il suo coltello dava il segnale della rivolta, radunava noi che eravamo isolati l'uno dall'altro. [...] Sono quelle aspirazioni che poi divengono lotta e inconscio movimento di tutto uno strato di uomini. I canti di Brecht e Weill, significavano a noi un legittimo sbaraglio dei sentimenti nel chiuso della vita soffocata di allora, in una notte nebbiosa e nostalgica come quella, percorsa dalla acre melodia, in cui i personaggi di Brecht percorrono il loro destino senza potervi sfuggire⁸.

⁶ Cfr. Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, p. 246.

⁷ Cfr. *ivi*, pp. 74-75 e 248-259. Contrariamente a quanto spesso si è scritto, non venne allora fatto alcun mistero su quale fosse l'autore messo in scena (cfr. Paola Barbon, "Brecht nella Segreteria del Duce": Bragaglia's "La veglia dei lestofanti", 1930, in *Idem, Il signor B. B. Wege und Umwege der italienischen Brecht-Rezeption*, Bonn, Bouvier, 1987, pp. 19-30).

⁸ Vito Pandolfi, *Cronache vaganti. Bertolt Brecht*, «Il Dramma», n. 55, 15 febbraio 1948, pp. 48-49, qui p. 48. Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale «Bruno Ciari», Certaldo.

Anni dopo Strehler, discutendo della scelta della *Dreigroschenoper* come primo spettacolo brechtiano del Piccolo Teatro di Milano⁹, ne parlò usando parole simili: la definì «una leggenda che fa[ceva] parte della formazione culturale di una generazione di teatranti», un mito «criticamente assai impreciso ma sentimentalmente assai chiaro»¹⁰; ma descrisse il suo «peso sentimentale» come qualcosa che bisognava ormai esorcizzare in nome della chiarezza critica¹¹. Era la stessa prospettiva che veniva intanto assunta dalla storiografia, e che portava a considerare, coerentemente con un'idea di teatro che costruiva il suo valore attorno a quello del testo, un'interpretazione su base filologica come l'unica legittima.

La prima milanese dell'*Opera da tre soldi* (1956) – anche per il vasto pubblico che poté raggiungere, e per l'approvazione che ne diede lo stesso autore – venne allora considerata come un discrimine tra un prima e un dopo nella conoscenza di Brecht: per le precedenti esperienze si iniziò a parlare di «preistoria», o di una fase leggendaria¹². E se questo faceva scomparire nell'ombra spettacoli come quelli che nel dopoguerra avevano dato De Bosio e Lucignani¹³, a maggior ragione

⁹ Strehler, com'è noto, aveva già messo in scena nel 1955 *La linea di condotta* come saggio finale della scuola del Piccolo, ma tutt'altra cosa era portare Brecht di fronte al grande pubblico delle prime teatrali.

¹⁰ «Nei temi acri dei “songs”, ripetuti all'infinito da qualche disco troppo usato, la nostra giovinezza ritrovava insieme, nostalgia e violenza ed una conferma alla nostra rivolta e una certezza per la nostra speranza». *La scelta*, in *L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill: uno spettacolo del Piccolo teatro di Milano*, a cura di Giorgio Guazzotti, Bologna, Cappelli editore, 1971, pp. 39-46, qui p. 40.

¹¹ Cfr. *ivi*, pp. 40-41.

¹² Di «preistoria del teatro brechtiano» scrive Ettore Capriolo (*Il caso Brecht*, «Sipario» n. 241, 1966, pp. 54-56, qui p. 54). Di «leggenda dell'opera teatrale di Brecht in Italia» parla invece Giuseppe Bartolucci, dichiarandola però già superata con gli studi che Paolo Chiarini dal 1952 pubblicò sulla rivista «Arena» (cfr. Giuseppe Bartolucci, *La fortuna del teatro di Brecht in Italia*, in *L'opera teatrale di Bertolt Brecht. Atti della tavola rotonda internazionale del 24 e 25 settembre 1966*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1966, pp. 37-52, qui pp. 37 e 40).

¹³ Gianfranco De Bosio nel 1951 aveva invitato Eric Bentley a dirigere per il Teatro dell'Università di Padova un collage di testi *Dalle opere di Bertolt Brecht*; nel 1953 curò invece la regia di *Un uomo è un uomo*. Nel 1952 Luciano Lucignani aveva messo in scena *Madre Coraggio e i suoi figli*, ma poi si scrisse che la continuità dell'esperienza di Strehler e la vastità del pubblico allora raggiunto bastavano per negare attenzione agli episodi che l'avevano preceduta (cfr. *ivi*, pp. 41-42).

si dimenticò una messinscena avvenuta ancora prima che fosse possibile un accesso diretto ai lavori del drammaturgo tedesco. Pandolfi nel 1943 aveva ripreso il fondo anarchico della sua poetica, l'esigenza espressionista di una rivolta insieme esistenziale e politica, mettendo l'accento proprio su quegli aspetti che sarebbero poi stati ridimensionati dalla critica in nome della produzione matura, e delle componenti più razionali della sua scrittura. Ma la sua proposta fu liquidata senza discussione: dell'*Opera dello straccione* gli studi italiani sulla ricezione di Brecht non notarono nemmeno l'esistenza¹⁴, giustificati dal fatto che, anche se Pandolfi aggiornò in buona parte il lavoro, affidando la composizione di musiche dissonanti a Roman Vlad, consegnando la scenografia alla pittura espressionista di Toti Scialoja e ambientando l'intero spettacolo in «un'atmosfera di varietà internazionale 1928»¹⁵, il testo ufficialmente messo in scena non era quello tedesco ma il suo antecedente inglese: la *Beggar's Opera* scritta da John Gay, e musicata da Pepusch, nel 1728. L'unica considerazione diretta sulla natura del brechtismo (spesso accennato, mai a fondo analizzato dagli studi teatrali) dell'*Opera dello straccione* l'ha fornita così Luigi Squarzina, che ne era stato attore, quando dichiarò che il riferimento al drammaturgo «era chiaro a tutti», ma anche che, vista l'impossibilità di un'aperta messinscena della *Dreigroschenoper*, l'impresa si era risolta, «con il sistema dovuto adottare, di una chiave storicamente incerta e con dei costumi di fantasia, un po' divise, un po' costumi di mendicanti, frac e cilindri, etc.», in una sorta di «repertorio dei migliori luoghi comuni pensabili intorno all'*Opera da tre soldi*»¹⁶.

Un giudizio generale che convince poco almeno per la sua logica di fondo: il punto è che Pandolfi non si mosse a tentoni, cercando

¹⁴ Se ne ricordò solo Chiarini, accennando alla probabilità di un suo indiretto contributo al primo contatto «della più giovane cultura italiana» con l'opera del drammaturgo tedesco. Cfr. Paolo Chiarini, *Bertolt Brecht. Dal teatro epico al teatro dialettico*, in Idem (a cura di), *Nuovi studi su Brecht*, «Quaderni del Piccolo Teatro», Milano, Tecnografica milanese, 1961, pp. 2-26, qui p. 11.

¹⁵ Fiocco (Achille), *L'«Opera dello Straccione» di J. Gay al secondo saggio della Regia Accademia d'Arte Drammatica*, «La Tribuna», 13 febbraio 1943. Il 1928 era com'è noto la data della prima della *Dreigroschenoper*, per regia di Erich Engel, al Theater am Schiffbauerdamm di Berlino.

¹⁶ Testimonianza di Luigi Squarzina in *Vito Pandolfi. I percorsi del Teatro Popolare*, a cura di Andrea Mancini, cit., pp. 24-31, qui p. 24.

di intuire cosa potesse essere e di restituire al pubblico italiano il testo di Brecht. Lavorò invece in piena libertà, scrivendo, a partire da una traduzione del lavoro inglese di Riccardo Aragno, un copione dove Brecht entrava non solo per un insieme di allusioni verbali e formali, ma anche come diretta suggestione sulla struttura dell'intero dramma.

Nella seconda scena (un'introduzione all'opera che ricalcava quella di Gay) una Suonatrice raccontava che quando il suo amico Straccione iniziava a cantare per le strade lei lo accompagnava col tamburo non appena aveva «finito di lavare piatti nella taverna di Drury Lane»¹⁷. Erano parole che richiamavano direttamente quelle che nel disco presentavano uno dei *Songs* che più avevano colpito Pandolfi, il *Lied der Seeräuber-Jenny*¹⁸. Così nel 1948 ne avrebbe descritto l'argomento:

La sguattera che dalla vita è condannata a lavare i piatti, sogna e canta che un giorno compaiano nel porto, improvvisamente, fra la bruma, le navi dei pirati. I pirati vengono da lei, promettono di vendicarla dalla schiavitù, le chiedono quanti debbono sterminare. La risposta: A-l-l-e: sillabata per maggiore chiarezza. Tutti. Non si può offendere impunemente. Difatti così è stato e così sarà per tutti¹⁹.

Proprio i pirati apparivano nella prima scena dell'*Opera dello straccione*: arrivavano su un mare in tempesta come una ciurma disperata tra cui il solo Mac riusciva a salvarsi²⁰; la loro nave (lo Scacciapensieri) tornava nel finale, e si allontanava su un mare calmissimo portando con sé *lo spirito* di Mac²¹: la morte del protagonista, avvenuta poco prima, era servita a scatenare in scena una vera rivoluzione.

¹⁷ Vito Pandolfi, *L'opera dello straccione*, I Quadro scena II, p. 3, Museo Biblioteca dell'Attore, Genova. Nella stessa scena Straccione e Suonatrice parlavano insistentemente della necessità di guadagnar «quattro soldi», aprendo la strada per cogliere ogni accenno brechtiano sparso in seguito (cfr. nota 5).

¹⁸ «Lied eines kleinen Abwaschmädchens in einer Vierpfennig-Kneipe, genannt Jenny, die Seeräuberbraut». Bertolt Brecht, *Verbindende Texte für eine Schallplatte mit Songs aus der Dreigroschenoper* (1930), in *Brecht's Dreigroschenoper*, herausgegeben von Werner Hecht, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1985, pp. 35-36, qui p. 35.

¹⁹ Vito Pandolfi, *Cronache vaganti. Bertolt Brecht*, cit., p. 48.

²⁰ Vito Pandolfi, *L'opera dello straccione*, I Quadro scena I, p. 1, MBA.

²¹ *Ivi*, *Scena ultima*, p. 34, MBA.

Pandolfi arrivò in questo modo, pur distanziandosi dal senso letterale delle due fonti²², a dare alla sua riscrittura una singolare consonanza con l'interpretazione che della *Dreigroschenoper* aveva dato nel 1929 Ernst Bloch, il filosofo marxista vicino all'ambiente di Brecht e Weill. Bloch aveva basato la sua analisi proprio su *Jenny dei pirati*, che nell'opera era il canto con cui Polly Peachum decideva di esibirsi nel bel mezzo del suo matrimonio con Mackie Messer. Bloch osservò che, intonato come «uno scherzo innocente», aveva già nel suo andamento musicale dissonanze inquietanti, con «un ritmo a quattro tempi, che si trasforma[va] così facilmente in marcia funebre»²³. Era un momento forte, carico di dinamite, dal contenuto blasfemo e profondamente rivoluzionario, dov'era condensata un'attesa messianica che si poteva individuare come messaggio sottinteso di tutto lo spettacolo²⁴. Questa *Dynamitstelle*, che poteva passare inosservata per la sua ambiguità di fondo, esplodendo avrebbe invaso tutto il dramma delle sue conseguenze: per questo Bloch notò con rammarico che, a conclusione della *Dreigroschenoper*, non giungesse proprio il pirata atteso da Jenny, portatore, con la sua nave e i suoi cannoni, di un ordine nuovo²⁵.

Pandolfi lavorò al suo saggio in un momento in cui l'aria di fronda, nell'Italia devastata dalla guerra, era diventata vento di rivolta. Anche lui individuò nella canzone *Jenny dei pirati* l'attesa dell'avvento di una rivoluzione: non la inserì direttamente nel suo spettacolo, ma da qui

²² Nell'*Opera da tre soldi*, come nella *Beggar's Opera*, il protagonista, destinato all'impiccagione, veniva salvato: in Gay dall'Attore e dal Mendicante che avevano introdotto il lavoro, che a questo punto decidevano di assicurare al pubblico un lieto fine; in Brecht da un messo reale a cavallo che donava al bandito persino un titolo e terre.

²³ «Ein unschuldiger Scherz, er bringt bei derartigen Festen immer Stimmung, und man nimmt die gute Absicht für die Tat. [...] Darf man auf Feinheiten aufmerksam machen, so nebenbei? Wie sie selber nebenbei scheinen, im Rhythmus des Vierteltaktes, der so leicht zum Trauermarsch wird». Ernst Bloch, *Lied der Seeräuber-Jenny*, in *Brechts Dreigroschenoper*, herausgegeben von Werner Hecht, cit., pp. 76-80, qui p. 77.

²⁴ Una «starke Dynamitstelle», dove si riconosceva «Un'autentica atmosfera dell'Avvento, adattata alle esigenze del gusto moderno». Cfr. *ivi*, p. 80.

²⁵ «Der Kerl der Seeräuber-Jenny kommt leider nicht als Bote des Schlusses und beschießt die Stadt (was die revolutionäre Logik des Stückes gewesen wäre)». *Ibidem*.

dovette derivare il filo segreto dell'*Opera dello straccione*, un torrente che scorreva minaccioso sotto la superficie colorita delle invenzioni degli attori, delle scenografie di Scialoja e della musica di Roman Vlad. Alla fine il suo Mac, non a caso detto «il Bel Pirata»²⁶, non sfuggiva alla sua sorte; ma al momento dell'impiccagione i membri della sua banda entravano in scena «tumultuando», e trascinando davanti a lui al guinzaglio i vecchi persecutori²⁷.

Ma l'inizio inventato da Pandolfi era anche il racconto della guerra presente, la storia di un mare in tempesta e di giovani costretti ad affrontare la morte. Più avanti sul copione i compagni di Mac erano definiti come «la banda degli Agitati»²⁸, un nome strano per un gruppo di criminali, ma piuttosto appropriato per indicare dei ribelli sul finire dell'epoca fascista. In controluce a Mac che abbandonava la nave nella disperata ricerca di salvezza era possibile riconoscere un giovane che tentava di sfuggire alla catastrofe del suo tempo. E che alla fine dello spettacolo sarebbe morto da eroe, per espiare le colpe di tutti.

Alcune premesse teoriche

Per la sua recitazione, condotta nello stile della commedia dell'arte, si è scritto che *L'opera dello straccione* conteneva almeno un'eco della *Turandot* di Vachtangov²⁹: da quel famoso spettacolo derivò forse il nesso giovani/rivoluzione, e la capacità di giocare tra due realtà – quella del teatro, e quella della storia. Ma questi aspetti erano anche la

²⁶ Cfr. Giuseppina Mazzella, *The Beggar's Opera between the British and the Italian stage*, relatore Paolo Puppa, a.a. 1999-2000, Università Ca' Foscari di Venezia, p. 128, MBA.

²⁷ Vito Pandolfi, *L'opera dello straccione*, II Tempo scene XI e XIII, pp. 30-32, MBA. Era una traduzione-trasposizione della canzone in azioni sceniche: Jenny diceva che i pirati avrebbero catturato tutti e li avrebbero portati davanti a lei in catene per il giudizio finale, proprio come qui accade; poi la nave sarebbe sparita portandola con sé, e su una nave si allontanerà anche Mac il Bel Pirata. Come si è detto, non sembra invece vi fosse nello spettacolo una diretta esecuzione di queste strofe: qui la scena delle nozze fu piuttosto il pretesto per un immaginario viaggio a Parigi, d'atmosfera surrealista.

²⁸ Vito Pandolfi, *L'opera dello straccione*, II Tempo scene V e XIII, pp. 14 e 32.

²⁹ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 106.

diretta espressione dell'idea di teatro che Pandolfi era andato costruendosi negli anni della sua formazione.

Pandolfi agì allora prima da teorico che da regista. A Roma, dove era arrivato per frequentare l'Accademia (lasciando un posto di maestro elementare in provincia di Lugano), era entrato presto in contatto con l'ambiente della resistenza clandestina, e aveva respirato l'aria di fronda che sempre più animava l'ambiente dei Giovani Universitari Fascisti. Nel 1940 iniziò a scrivere una serie di articoli programmatici su «Roma Fascista» (la rivista dei GUF della capitale): si trattava di presentare il proprio punto di vista sul teatro, ma il discorso, costruito di un linguaggio denso di citazioni e metafore, e complicato da riferimenti culturali impliciti, alludeva a un rinnovamento che non sembrava dover riguardare soltanto il mondo della scena³⁰. D'altra parte nell'approccio esistenziale che subito Pandolfi difese teatro e realtà non potevano che essere descritti come una sola e unica cosa. E il teatro doveva avere il posto, all'interno della società, di un'azione concreta. Dal punto di vista storiografico, occorre studiarlo non a partire dal testo ma «con metodo fenomenologico: isolandolo in essenza prima (in fatto decisivo) e descrivendolo». Nella prospettiva del regista, contro i «valori dell'universalità» (ovvero la critica di matrice idealistica), si dichiarava che questo non sarebbe stato «che un nostro teatro», a chiave personale, un teatro scelto «assieme alla felicità». Pandolfi chiedeva anche apertamente la possibilità di realizzare «del teatro (nel senso più generico) nettamente e solamente propagandistico, in funzione del popolo e delle sue ribellioni fisiche alla censura», un teatro da fondare

³⁰ «La rappresentazione [...] non trascende ai vili e solenni riti escogitati presentemente allo scopo di far servire; ma è una vicenda comune e naturalmente diversificata della vita: una svolta, una strada tra le tante che possiedono i nostri avvenimenti, psichicamente. [...] qui l'abbandono è in un dialogo, appunto, tra i personaggi che sono *certe persone*, le persone reali che ci avvolgono tra le quali ci si è immersi e ci si dibatte: cioè una concentrazione commossa di venature e sviscerati contenuti: le vicende rischiose, il sangue ancestrale, e l'*amour fou*. Questa tecnica seduttrice alla conquista innamorata e danzante sui *totem* nel travolgere gli orrendi *tabù* (una letteratura...): quasi una visione riunita della partecipazione ai messaggi misteriosi; ed, infine, una conquista collettiva». Vito Pandolfi, *Il teatro. Sul metodo. Sullo spettacolo*, «Roma Fascista», n. 21, 24 marzo 1940. L'articolo, come i prossimi citati, è conservato presso il Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale «Bruno Ciari», Certaldo.

sulle strade indicate da Tairov, Mejerchol'd e Piscator³¹. Avrebbe poi ancora scritto:

Il regista indicherà ciecamente un'etica: la primordiale anticatartica rivolta del fuoco e della rapina onirica, sempre più misera di beni; questa etica inarrivabile e inaddomesticabile: la passione nella frenesia di un precipizio: l'abbraccio finale dell'abisso; vedete la speranza e la disperazione delle province, al riparo dai rammarichi paurosi, e dove l'arte infine si proclama d'involuta sommossa: messaggio segreto per la causa dell'età d'oro³².

Era la ricerca di un teatro di provocazione e di rottura, nato da motivazioni esistenziali e politiche, capace di incidere nella Storia senza perdere il suo carattere di necessità per la vita interiore dell'individuo: un teatro tra Brecht e Artaud, come Pandolfi avrebbe chiarito in *Spettacolo del secolo*³³, rivendicando la necessità di motivare ogni azione scenica con una ragione superiore.

Sono idee che nascono in un ambiente in cui i giovani registi si sentono portatori del nuovo, custodi privilegiati di un futuro teatro possibile. E in cui, impegnati a studiare più degli attori, a spiegare e giustificare le loro scelte in materia di testi da mettere in scena, sono forniti di ogni mezzo necessario a esplicitare la loro, personale, visione teatrale³⁴ – anche se questa visione può essere in perfetta antitesi con le idee di Silvio d'Amico, professore di storia del teatro, Presidente e fondatore della scuola. Nel giugno del 1941, al termine del primo anno di studio in Accademia, Pandolfi rivolse infatti la sua polemica direttamente contro la sua nota impalcatura teorica, a cominciare dalla definizione del teatro come «dramma» (cioè come «dato» invece che come «una data regione psicologica ed ontologica da analizzare a lun-

³¹ *Ibidem*.

³² Vito Pandolfi, *Del teatro. La regia. La scenografia*, «Roma Fascista», n. 25, 21 aprile 1940.

³³ *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.

³⁴ Lo conferma il fatto che Giorgio Prosperi, al momento di fare un bilancio dei risultati della giovane regia italiana, poté scrivere che «l'Accademia non ha prodotto fin dagli inizi uno stile chiaramente identificabile, si bene una serie di direzioni e di possibilità, tante quanti sono i buoni registi usciti dalla scuola». Giorgio Prosperi, *La giovane regia italiana*, in *La regia teatrale*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Angelo Belardetti Editore, 1947, pp. 215-220, qui p. 215.

go e ponderatamente, il luogo trascendente della recitazione»). Scrisse che il teatro sfuggiva alle semplificazioni³⁵: era una zona non del tutto conoscibile, e molto più vasta. E aggiunse che doveva essere trattato come «una questione sociale, un pane non meno primario dell'altro»³⁶.

Il suo primo saggio, *Pulcinella delle tre spose* (del 28 giugno del 1941), fu una composizione di canovacci di commedia dell'arte incentrata «sui temi della fame e dei bisogni elementari»³⁷. Pandolfi vi utilizzò il testo come un materiale, sviluppando un'idea dell'opera drammatica come «concime», come uno degli elementi da cui lo spettacolo può, o meno, trarre nutrimento³⁸. E spinse gli attori «a “recitare” con tutti i polmoni, [...] a smarginare più in là dell'arcoscenico, a cercare un colloquio concreto, fisiologico, con l'animo guardante»³⁹. Per il secondo anno mise in scena uno spettacolo sul tema della morte che parifica «tutti i mortali dal Papa al più miserabile straccione»⁴⁰. Del suo lavoro si sottolineò uno spiccato senso del macabro e una riuscita sintesi di «elementi sonori, canori e mimici» per cui gli vennero riconosciute «già notevoli qualità di stregone scenico»⁴¹.

³⁵ «A noi una voce kierkegaardiana suggerisce piuttosto la decisa individualità nel tempo di ogni fatto artistico, che corrisponda a una individualità materiale del lettore e dello spettatore... o meglio, un dialogo unico per ogni caso, assolutamente autonomo». Vito Pandolfi, *Contributo di un critico al teatro*, «Roma Fascista», 5 giugno 1941.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 73.

³⁸ Durante il lavoro di messinscena aveva appuntato: «Il testo scritto quale ci viene a porgere ogni letteratura drammatica, occasiona uno stadio nelle lunghe prove che sottendono ogni testo psicologico ed hanno quindi come fine lo spettacolo: uno stadio che è a volte decisivo e a volte puramente marginale. [...] Un'opera d'arte drammatica si misura senz'altro dalla sua efficacia, come, e mi si scusi la stranezza del paragone, un concime agricolo». Vito Pandolfi, *Nota manoscritta su Pulcinella delle tre spose*, in *Teatro da quattro soldi*. Vito Pandolfi, a cura di Andrea Mancini, cit., pp. 246-247.

³⁹ Ruggero Jacobbi, «Roma Fascista», ritaglio senza data, Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale «Bruno Ciari», Certaldo.

⁴⁰ Adattamento dell'auto sacramental *La danza della morte*, tratto dall'omonimo testo di Juan de Pedraza del 1551 «fuso con l'altro, di anonimo del XVII secolo, denominato “De la beata Teresa”», come recita il libretto di sala conservato presso l'archivio dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma. Lo spettacolo andò in scena al Teatro Quirino il 2 aprile 1942.

⁴¹ Achille Fiocco, *Misteri spagnoli nel saggio di regia al Quirino*, «La Tribuna», Roma, 4 aprile 1942.

A questo punto Pandolfi ha sperimentato uno stile fatto di contaminazioni, dove frammenti di testi diversi si uniscono in vista di un risultato scenico al quale deve contribuire efficacemente ogni elemento, e dove un ruolo di primo piano spetta agli attori, portati a sperimentare a pieno le proprie possibilità espressive. Quanto ha appreso col lavoro sulle maschere e con lo studio dei grandi registi stranieri, e le idee maturate sul rapporto tra testo e spettacolo – elementi a cui non doveva essere estraneo l'insegnamento pratico del maestro di regia, Guido Salvini – saranno fondamentali per il suo terzo saggio, quando vorrà mettere in scena la *Dreigroschenoper*, e non potrà farlo⁴². Ma sulla natura del suo riferimento a Brecht si dovrà a questo punto interrogare almeno un altro testimone.

«*Liberty is delicious*»

Quando Luciano Lucignani chiese a Vittorio Gassman se l'*Opera dello straccione* «teneva conto del celebre rifacimento di Brecht», l'attore che ne era stato il protagonista rispose negativamente: «era semplicemente il testo di John Gay» condito di «riferimenti a situazioni scottanti e di attualità»⁴³. Il che, se può dare l'idea (contrariamente a quanto raccontò poi Squarzina) di una certa inconsapevolezza negli attori dell'operazione culturale compiuta, è anche però segno di quello che dovette essere generalmente percepito come il senso complessivo dello spettacolo.

Dall'inizio della guerra l'onda dell'opposizione al regime si era fatta sempre meno mansueta e silenziosa. Nel 1943 persino le donne del quartiere romano di Portonaccio erano diventate più sfrontate, e contro il governo si lamentavano ad alta voce e in modo colorito: lo racconta uno dei rapporti di polizia conservati nell'Archivio Centrale dello Stato, in un fascicolo sulle «Offese al capo del governo» regi-

⁴² Cfr. Roman Vlad, *Testimonianza sulla vita musicale a Roma nel periodo 1938-1943*, dattiloscritto di 7 cartelle con correzioni a penna (qui p. 6), fascicolo «Conferenze 1994-1998», Cartella «Opera dello straccione», Fondo Roman Vlad, Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini (Venezia).

⁴³ Vittorio Gassman, *Intervista sul teatro*, a cura di Luciano Lucignani, Bari, Laterza, 1982, p. 18.

strate nell'anno che avrebbe visto l'inizio della fine del potere fascista⁴⁴. Ma tra le forme di espressione del generale malcontento la più evidente e diffusa era l'uso delle scritte: apparivano e scomparivano, subito cancellate dalle forze dell'ordine, su mura di negozi e chiese, nei pubblici orinatoi o nei bagni delle industrie, venivano frettolosamente aggiunte al bordo di giornali o spavalidamente incise sui vetri dei treni⁴⁵.

Uno dei riferimenti brechtiani spesso ricordati dello spettacolo di Pandolfi (nelle memorie autobiografiche, non nelle cronache di allora) è proprio l'uso di scritte e cartelli che facevano capolino dalla scenografia ideata dal pittore Toti Scialoja: insegne composte di lampadine luminose spiccavano sullo sfondo di una città simile a Berlino, dicendo che «Liberty is delicious». Altri striscioni apparivano sulla struttura a due piani dove si svolgeva l'azione: vi si leggevano parole come «Le cose hanno ormai preso una cattiva piega», o «Tra ricchi non s'impicchi».

Pandolfi si rifaceva a Brecht o alla realtà che lo circondava? Forse la domanda è semplicemente mal posta. Per chi conosceva qualcosa della sua vita e della sua opera, Brecht rappresentava allora un preciso discorso sul presente: richiamarsi a lui voleva anche e soprattutto esprimere un bisogno di lotta aperta che serpeggiava sempre più chiaro e condiviso. E l'esatto contenuto dell'*Opera dello straccione*, la ragione alla base del lavoro registico che Pandolfi condusse, fu precisamente questa necessità di *rivolta*.

Due mesi dopo che il saggio era andato in scena al Teatro Argentina di Roma, «Architrave», rivista del GUF bolognese, pubblicò quella che definì come «una scena fra le più caratteristiche» del «Liberò adattamento di Vito Pandolfi» dal testo di John Gay. Qui al ricettatore Peachum, che aveva rifiutato la proposta di darsi alla po-

⁴⁴ Archivio Centrale dello Stato, Min. Int. D.G.P.S. 1943, busta 61.

⁴⁵ Le scritte andavano dal tono goliardico al molto serio, dallo sfogo all'aperta propaganda, fino a decise minacce di morte. Sul vetro di una carrozza ferroviaria il 19 marzo si trovò scritto «Chi uccide il Duce porco finirà la guerra e salverà l'Italia». Il 26 febbraio sul muro del Ministero dell'Educazione Nazionale erano già apparse in vernice rossa le scritte: «Abbasso l'Asse», «Viva gli Alleati», «Mussolini carnefice». Ma nei primi mesi dell'anno, gli stessi in cui andò in scena lo spettacolo di Pandolfi, le segnalazioni e le conseguenti indagini – tutte senza risultato – sono continue.

litica e dichiarato la propria incorruttibilità, Lord Catena, Capo dei Carcerieri, domandava:

CATENA: E la gloria, la potenza?

PEACHUM: Non ci tengo! Vi ripeto che sono un onesto strozzino, non un mascalzone!

CATENA: Ma, e i grandi uomini della storia?

PEACHUM: Pezzi da galera! Se la gente non fosse credulona come sempre, li avrebbe mandati alla forca... a me, con queste storie, non me l'hanno mai data a bere!

[...] datemi retta, andateci piano, con i tamburi, le trombe e le medaglie! Non si sa mai come vada a finire.

CATENA: E voi, non esagerate con l'affamare quei disgraziati! Non si può mai sapere come vada a finire⁴⁶!

Era la traduzione teatrale del clima di ostilità crescente al regime, dell'impossibilità di prendere ancora sul serio una retorica tanto distante dalla realtà del Paese. Le parole della propaganda e la descrizione edulcorata della realtà diffusa dai giornali, davanti alla concretezza dei bombardamenti, alla durezza del razionamento, al numero delle morti e delle disfatte al fronte, avevano ormai perso ogni efficacia e verosimiglianza.

Il libretto di sala presentava lo spettacolo come un «adattamento a modo di leggenda popolare»⁴⁷, ambientato a Londra nel XX secolo, della *Beggar's Opera* di John Gay. A partire da quell'intreccio i principali dialoghi vennero riscritti per inserire riferimenti espliciti all'Italia

⁴⁶ *Una scena da «L'Opera dello Straccione» di John Gay, «Architrave», 31 marzo 1943, p. 7. A destra sulla stessa pagina di giornale si poteva leggere che *Il teatro non finisce alla porta del teatro*: era il titolo di un articolo di Ugo Betti dedicato ad argomenti estranei al saggio di Pandolfi, ma l'accostamento pare far discorso e costruire ulteriore significato. Non era com'è noto affatto un caso isolato, soprattutto dopo l'entrata in guerra dell'Italia, che riviste di appartenenza fascista fossero il luogo della contestazione, specie negli spazi dedicati all'arte, e che anche la composizione dei giornali potesse essere concepita senza alcuna ingenuità è dimostrato dall'attenzione che a simili impaginazioni dette il servizio stampa della dittatura. Cfr. Nicola Tranfaglia, *La stampa del regime 1932-1943. Le veline del Minculpop per orientare l'informazione*, Bergamo, Bompiani, 2005, p. 67.*

⁴⁷ Libretto di sala dell'*Opera dello Straccione* di John Gay, 11 febbraio 1943, Archivio Accademia d'Arte Drammatica, Centro Studi Casa Macchia.

contemporanea (fin dall'inizio si parlava di disoccupazione, di complicazioni burocratiche, di miseria e corruzione governativa); la banda di ladri guidata da Macheath divenne un gruppo di giovani commilitoni dediti al contrabbando, e la vicenda del romantico criminale col vizio del gioco e delle donne diventò la storia di un giovane temuto dai suoi persecutori non tanto perché avesse insidiato le loro figlie, ma perché, come chiariva il breve riassunto della trama presentato su «Architrave», era «troppo benvoluto e quindi pericoloso per il loro dominio»⁴⁸. Un indizio molto preciso sul senso complessivo da dare all'opera.

Riguardo a questi “persecutori”, Vlad ha scritto che in una prima versione dell'*Opera dello straccione* due di loro (i signori Peachum) erano chiamati «Rachele» e «Volpini»: un riferimento diretto alla moglie di Mussolini e a Volpi di Misurata⁴⁹, allora membro del Gran Consiglio del Fascismo e presidente di Confindustria. È così presumibile che il bandito Mac – che qui non sposerà Polly Peachum (come in Gay e in Brecht) ma la figlia di Lord Catena (personaggio in cui l'attore Mazzarella parodiava Mussolini) – alludesse direttamente a Ciano, in un gioco di rimandi a personaggi reali che rinnovava quello fatto a suo tempo nella *Beggar's Opera*⁵⁰.

Difficile valutare fino a che punto si potessero ancora cogliere, venuta meno la chiarezza dei nomi, questi precisi riferimenti⁵¹. Ma il bersaglio della satira era certo evidente quando, pronunciando battute

⁴⁸ *Una scena da «L'Opera dello Straccione» di John Gay*, cit.

⁴⁹ Cfr. Roman Vlad, *Vivere la musica*, a cura di Vittorio Bonolis e Silvia Cappelletti, Torino, Einaudi, 2011, p. 39. Giuseppe Volpi, conte di Misurata, era stato negli anni Venti governatore della Tripolitania, poi Ministro delle finanze. Fu presidente di Confindustria dal 1934 al 1943.

⁵⁰ Dove com'è noto Gay aveva direttamente criticato l'ipocrisia della corte e la corruzione del primo ministro Robert Walpole.

⁵¹ In Angelica Peachum era possibile riconoscere Rachele Mussolini, quando al marito diceva «Ti rendi conto che le nostre vite corrono un rischio gravissimo? E che stiamo sull'orlo di un baratro spaventoso?» (Vito Pandolfi, *L'opera dello straccione*, I Tempo, scena IV, p. 17). Certo lo spettacolo andò in scena negli stessi giorni in cui Mussolini, avendo ormai chiari i segni della crisi, e cercando di ritrovare la compattezza del suo governo, ne aveva allontanato quasi tutti i precedenti ministri (tra cui Galeazzo Ciano, Dino Grandi e Giuseppe Bottai): se potevano sfuggire le allusioni personali, non si poteva non notare quale fosse la “corte” che Pandolfi, partendo da Gay, intendeva parodiare.

come quelle riportate, Carlo Mazzarella interpretava il Capo dei carcerieri in pose e toni mussoliniani: episodio che fu accolto dal pubblico con un'ovazione a scena aperta⁵² – e che sarebbe stato in ottobre tra i capi d'accusa per l'arresto di Pandolfi. *L'Opera dello straccione* finì così per trovare un posto d'onore tra le testimonianze che Ruggero Zangrandi, ricostruendo la storia dei giovani cresciuti sotto il regime, raccolse sugli atti da loro spontaneamente compiuti contro il governo e lo stato di guerra⁵³.

Una promessa d'avvenire

Delle contestazioni sempre più spavalde e esasperate dei mesi che precedettero la sfiducia del Gran Consiglio al dittatore non raccontava ovviamente la stampa. Mario Verdone, che aveva allora scritto una recensione entusiasta⁵⁴, raccontò che il Minculpop si era affrettato «a diramare dopo lo spettacolo una “velina” con l'ingiunzione di “non occuparsene”»⁵⁵. Ciononostante dell'*Opera dello straccione* si parlò molto, e non solo nelle recensioni di rito⁵⁶.

⁵² Non lo raccontano, ovviamente, le cronache di quei giorni, che al massimo accennano, riguardo a Mazzarella, a «una figura piena d'umore» (Francesco Callari, *Si cerca uno stile*, «Film Roma», 20 febbraio 1943). Ne parlerà più di trent'anni dopo Fedele d'Amico: «ancora ho nelle orecchie la preoccupante ovazione che salutò la tirata con cui Carletto Mazzarella, nei panni del poliziotto, rifaceva il verso all'uomo dalla mascella volitiva, tuttora regnante a pochi passi di lì, ancorché per poco» (*Tre soldi conati nel '700*, «L'Espresso», 13 febbraio 1977, pp. 79-81, qui p. 79).

⁵³ «Roma, febbraio '43. – Al teatro Argentina si recita, come saggio dell'Accademia d'Arte Drammatica, *The Beggar's Opera* [...]. Nel corso della rappresentazione, appaiono scritte di questo tenore: “*Liberty is delicious*”, “Tra ricchi non ci si impicchi”, “Tutti i nodi vengono alla gola”; e, nella parte di Lord Catena, Carlo Mazzarella interpreta così bene la parodia di Mussolini da provocare una ovazione a scena aperta». Ruggero Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo. Contributo alla storia di una generazione*, Milano, Mursia, 1998, p. 555.

⁵⁴ Il pezzo era destinato a «Roma Fascista» del 16 febbraio, ma venne pubblicato solo nel 1982, all'interno del primo numero di «Teatro Contemporaneo».

⁵⁵ Mario Verdone, *Scenografie di Toti Scialoja*, in *Drammaturgia e arte totale, L'avanguardia internazionale. Autori. Teorie. Opere*, a cura di Rocco Mario Morano, Soveria Mannelli (CZ), Rubbettino, 2005, pp. 227-234, qui p. 227.

⁵⁶ Nel successivo maggio fu citata anche nella premessa a una traduzione della

Forse per le dirette proibizioni del regime, forse per prudente autocensura, le cronache, non potendo dedicare come di consueto grande attenzione alla trama e al contenuto del *testo*, registrano un'insolita attenzione per le caratteristiche concrete dello *spettacolo* costruito da Pandolfi. Era d'altra parte quanto richiedeva il carattere stesso di una messinscena dove gli aspetti visivi musicali e mimici avevano un ruolo predominante. Si scrisse infatti che:

Subendo, forse involontariamente, l'influenza di una fresca e ricca cultura, il Pandolfi ci ha presentato una specie di sintesi delle esperienze teatrali del dopoguerra rifacendosi, da Reinhardt – *Il servitore di due padroni* – a Tairov – *Giroflé giroflà* –, a tutte le tendenze e a tutte le manifestazioni di quel «teatro teatrale» che superando il testo letterario mirò a creare una nuova tecnica e una nuova estetica sfruttando al massimo il virtuosismo plastico dell'attore e le possibilità spettacolari della scena⁵⁷.

Concordi nel sottolineare che l'adattamento aveva «sventagliato tutte le possibili teatralità del lavoro»⁵⁸, condensando echi di grandi regie europee (i nomi più evocati furono Reinhardt e Tairov, e Verdone, nel suo articolo rimasto nel cassetto, parlando di «stile biomeccanico» fece implicito riferimento anche a Mejerchol'd), le recensioni raccontano di una messinscena dal «ritmo indivolato»⁵⁹, dove gli attori erano spinti a usare tutte le risorse del loro mestiere⁶⁰. Il gusto della messinscena era surrealista e espressionistico, l'atmosfera generale un clima da dopoguerra e di varietà, la recitazione «giocosa o caricaturale,

Beggar's Opera pubblicata col dichiarato scopo di purificare il testo originale dalle distorsioni con cui il pubblico italiano poteva averne avuto notizia. Cfr. John Gay, *L'opera dei mendicanti*, versione integrale e presentazione di Vinicio Marinucci, Torino, Edizioni «Il Dramma», maggio 1943, p. 26.

⁵⁷ E. C. (Ermanno Contini), *Opera dello straccione di John Gay*, «Il Messaggero» 12 febbraio 1943. L'articolo, come i seguenti, è tratto dalla rassegna stampa dell'Accademia d'Arte Drammatica, Centro Studi Casa Macchia.

⁵⁸ m.l.b., *Il 2. Saggio di Regia della R. Accademia d'Arte Drammatica*, «L'Avvenire», Roma, 13 febbraio 1943.

⁵⁹ C. Sof. (Corrado Sofia), *Saggi di regia dell'Accademia d'Arte Drammatica. Discorsetto sulla storia di Mac il bel pirata*, «L'Avvenire d'Italia», Bologna, 13 febbraio 1943.

⁶⁰ Cfr. L.D., *All'Argentina. Saggio di regia dell'Accademia d'Arte drammatica*, «Il Tevere», Roma, 12 febbraio 1943.

capace di avviarsi in un tono e risolversi in un altro»⁶¹. Il ritmo incalzante della musica di Vlad sosteneva l'azione⁶², scandendo l'alternarsi rapido dei quadri sullo sfondo degli scenari ideati da Scialoja.

Lo spettacolo dovette essere una specie di scossa rispetto alle consuetudini della scena italiana: si scrisse che Pandolfi con il suo saggio aveva ottenuto un risultato impensabile anche per le compagnie professionistiche⁶³. Eppure anche chi notò che la rappresentazione fosse «da lodare incondizionatamente», nominando a confronto i grandi registi stranieri segnalò «un senso di anacronistico ritorno al passato a climi e a problemi» ritenuti «superati non soltanto sulla scena, ma anche negli spiriti»⁶⁴. Qualcuno anzi scrisse allora che il teatro cui direttamente si richiamava Pandolfi – fatto di «tutti quei saggi di regia e di teatro fumista espressionista surrealista e simili che nell'anteguerra e nell'immediato dopoguerra incendiarono le scene europee da Mosca a Parigi», arrivati in Italia «con qualche ritardo e non come esperienze dirette ma riflesse», non aveva entusiasmato mai nessuno⁶⁵: affermazione poco rispondente al vero⁶⁶, ma diretta eco della linea culturale sostenuta dal regime, che si era direttamente espresso – con un articolo del 1940 di Nicola De Pirro, Direttore generale del teatro, sulle pagine di «Scena-

⁶¹ m.l.b., *Il 2. Saggio di Regia della R. Accademia d'Arte Drammatica*, cit.

⁶² La cosa risulta evidente dall'esame della partitura composta da Vlad, dove sono accuratamente annotate precise indicazioni di ritmo e interpretazione. Cartella «Opera dello straccione», Fondo Roman Vlad, Istituto per la Musica, Fondazione Giorgio Cini (Venezia).

⁶³ «Pochi professionisti avrebbero saputo darci infatti qualche cosa di altrettanto ricco teatralmente e omogeneo stilisticamente» (Ermanno Contini, *Opera dello straccione di John Gay*, cit.). Solo «Radio Roma» ridusse lo spettacolo alla sua dimensione burocratica di esame superato, riferendo che Pandolfi aveva «dimostrato di essere sufficientemente preparato». Ritaglio stampa del Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale «Bruno Ciari», Certaldo.

⁶⁴ Cfr. Ermanno Contini, *Opera dello straccione di John Gay*, cit.

⁶⁵ Francesco Callari, *Si cerca uno stile*, «Film Roma», 20 febbraio 1943. Qui si scriveva però anche che Pandolfi, dotato di «coraggio e preparazione, tecnica e culturale» era «il meglio dotato» dei registi diplomati all'Accademia.

⁶⁶ Cfr. *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

rio» – per una regia italiana caratterizzata dall’ordine e dalla misura, da un regista mediatore e non creatore⁶⁷.

Pandolfi prende dalla regia europea per prima cosa l’esigenza di rendere la scena un organismo vivo, di ragionare in termini di spettacolo, e non di testo. E questi “vecchi motivi” che ha appreso nella sua scuola e che, se osservati in una prospettiva di autarchia culturale, vengono letti come un ritorno indietro, qualcosa di troppo «lontano dal nostro gusto»⁶⁸ – per molti sembrano ancora proiettare sulla scena l’immagine concreta di un nuovo possibile teatro. È l’impressione di molti giovani, come Verdone, che vede nello spettacolo «un invito ad aggiornarsi, a sborghesizzarsi, a rinnovarsi»⁶⁹. Ma non a caso è anche il parere di d’Amico, che accennando ai riferimenti presenti nello stile di questa regia definisce le scuole straniere non vecchie e sorpassate, ma ancora «novissime»⁷⁰.

Anche Giorgio Prosperi apriva il suo articolo definendo il saggio di Pandolfi «una squillante se pure incerta promessa d’avvenire». Parlava poi però del rischio di «smarrire, sotto lo sfolgorio intelligente ma episodico delle trovate, il centro di gravità dello spettacolo, spostandone l’originale interesse verso effimere variazioni»⁷¹. Pandolfi, ripren-

⁶⁷ Cfr. Nicola De Pirro, *Nascita della regia in Italia*, «Scenario», n. 1, anno IX, gennaio 1940. Si veda in proposito Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. s., n. 32, 2011, pp. 169-212, in particolare pp. 205-207. In nome di questa linea direttiva si scrisse riguardo all’*Opera dello straccione* di «indirizzi esagerati verso una forma esteriore non [...] appropriati per un saggio di regia dove si sa che bisogna per prima cosa frenare gli istinti, far risaltare le parole». C. Sof. (Corrado Sofia), *Saggi di regia dell’Accademia d’Arte Drammatica. Discorsetto sulla storia di Mac il bel pirata*, «L’Avvenire d’Italia», Bologna, 13 febbraio 1943.

⁶⁸ Achille Fiocco, nota pubblicata sulla «Rivista italiana del Teatro», 15 marzo 1943, ora in Andrea Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore*, cit., pp. 230-231, qui p. 230.

⁶⁹ Mario Verdone, *L’Opera dello straccione di John Gay. Un documento d’epoca (15 febbraio 1943)*, *ivi*, pp. 232-236, qui p. 234.

⁷⁰ Vice (Silvio d’Amico), *Saggio di regia all’Accademia. «L’Opera dello straccione»*, «Il Giornale d’Italia» 13 febbraio 1943, ora in Idem, *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d’Amico e Lina Vito, Palermo, Edizioni Novecento, 2004, IV Volume, Tomo III, pp. 700-702, qui p. 701.

⁷¹ Giorgio Prosperi, *Il saggio di regia all’Argentina. «L’opera degli straccioni» nella riduzione di V. Pandolfi*, «Lavoro Fascista», 13 febbraio 1943. Biblioteca d’Arte e di Storia di San Giorgio in Poggiato, Bologna.

dendo lo stile a *pastiche* delle sue precedenti regie, aveva arricchito il testo di numerosi inserti di poesia contemporanea e citazioni⁷² – un insieme di rimandi eterogenei che contribuivano al senso complessivo della rappresentazione.

Per il «pubblico filtratissimo di intellettuali, letterati, critici, donne artiste, poeti surrealisti, filosofi esistenzialisti, accademici e professori di università [che] si spellava le mani assieme alle famiglie degli allievi dell'Accademia d'arte drammatica e ai loro simpatizzanti»⁷³ il significato del lavoro doveva essere stato perfettamente chiaro. Qual era quindi il centro di gravità che si perdeva di vista? Sicuramente la *Beggar's Opera* di John Gay, che qui, per quanto fondamentale, divenne solo uno dei significanti di una complessa serata teatrale. Per questo Fiocco sulla «Tribuna» rimproverò a Pandolfi di averla «sradicata dal suo terreno naturale, ponendola a vivere in una serra da esperimento, per la produzione di nuove piante strane»⁷⁴. Non c'era solo un rifiuto estetico, ma anche la mancanza delle parole necessarie a raccontare e giudicare uno spettacolo che avesse il proprio significato in se stesso, e non in rapporto a un testo. Difficoltà di certo aggravata dal fatto che di questo significato, per quanto chiaro, non era possibile parlare: si finì quindi contraddittoriamente col registrare una dispersione dal punto di vista del contenuto nello stesso tempo in cui si indicava genericamente come «troppo rettilineo»⁷⁵ l'andamento voluto dal regista.

In aprile Guglielmo Petroni su «La Ruota»⁷⁶ avrebbe raccontato della collaborazione del teatro, della pittura e della musica «in uno

⁷² «Pandolfi [...] ci ha fatto incontrare, non casualmente, fra battuta e battuta, anche Burns (*L'allegria ballata degli straccioni*) e Ben Johnson, Jack London, Villon e Apollinaire [...]. Alle apparizioni interpolate che impreziosivano il testo aggiungete trapezi da circo e maschere clownesche, balletti da cabaret dopoguerra, allusioni da satira swiftiana». Mario Verdone, *L'Opera dello Straccione di John Gay*, cit., p. 236.

⁷³ Giorgio Prosperi, *Il saggio di regia all'Argentina*, cit.

⁷⁴ Fiocco (Achille), *L'«Opera dello Straccione» di J. Gay*, cit.

⁷⁵ G.G., «Roma Fascista», ritaglio stampa senza titolo e data, Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale «Bruno Ciari», Certaldo.

⁷⁶ Rivista direttamente finanziata dal regime, ma che, coerentemente con il diffondersi di diversi fronti di opposizione interna, già a partire dal 1940 si era trovata «ad avere un Comitato direttivo di persone ormai decisamente orientate in senso antifascista». Cfr. Giulio Manacorda, *Riviste negli anni della guerra. «La Ruota», «Beltempo», «Parallelo», in «Studi Romani», a. XXVIII, n. 3 (lug./set. 1980), pp. 352-366.*

scopo unico d'arte e di morale», definendo lo spettacolo come «una fantasiosa esperienza che in realtà s'è dimostrata ben più importante che una esperienza»⁷⁷. Il regista aveva citato in tempo di guerra i poeti delle nazioni nemiche, aveva alluso, di fronte all'autarchia, all'importanza del contrabbando «tra cultura e cultura»⁷⁸, e trasformato l'ombra cupa delle impiccagioni già presente nel testo di John Gay nella precisa minaccia di uno stanco popolo di straccioni ai propri governanti megalomani e truffatori. Giorgio Prosperi scrisse allora che «Talvolta, osservando il giovanile entusiasmo con cui gli attori scherzavano audaci ed ignari con quella materia s'avvertiva non so che di lugubre come una sarabanda di ragazzi terribili attorno ad un cadavere»⁷⁹. Parole che sono sembrate dure, ma che erano un'immagine piuttosto precisa dell'altra faccia dello spettacolo, della minaccia ben presente dietro la sua superficie chiassosa e colorita⁸⁰.

L'adesione al fascismo mai aveva vacillato come in quei primi mesi del 1943, in cui soffiavano via via più forti i venti di una guerra all'Italia sempre meno favorevole. Dopo il saggio di Pandolfi, andato in scena l'11 febbraio, gli eventi si sarebbero succeduti vorticosamente: a marzo nelle città del triangolo industriale i primi scioperi di massa dall'inizio della dittatura, il 25 luglio la caduta di Mussolini, l'armistizio dell'8 settembre, l'occupazione di Roma da parte delle truppe naziste e la dura repressione che ne seguì. Il 13 ottobre anche Pandolfi venne arrestato.

⁷⁷ Guglielmo Petroni, *I piaceri dell'immaginazione*, «La Ruota», Terza Serie, anno IV, n. 4, aprile 1943, pp. 117-119, qui p. 119.

⁷⁸ Così parlavano i compagni di Mac: «WILL: Signori, se non ci fosse il contrabbando, come potrebbe progredire l'umana civiltà? TOM LA FAINA: Come si potrebbero effettuare quegli scambi benefici e fecondi fra popolo e popolo, tra cultura e cultura, tra industria e industria, che sono il respiro operoso dell'umanità? [...] ZUCCALUNGA: Noi lottiamo contro l'ingiusto proibizionismo delle dogane!». Pandolfi, *L'opera dello straccione*, I Tempo scena VIII, p. 32, MBA.

⁷⁹ Giorgio Prosperi, *Il saggio di regia all'Argentina*, cit.

⁸⁰ Credo per questo che vada rivalutata la forza polemica attribuita a Prosperi da Meldolesi e Martinelli, che, sulla base della versione della sua recensione divulgata da Fiocco su la «Rivista italiana del teatro» del 15 marzo 1943 – una sintesi dei «punti essenziali» che finiva però per rendere meno evidente l'andamento altalenante del suo giudizio – definirono il suo pezzo una «condanna» e un «articolo-inveittiva» (Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 104 e 105) o parlarono del suo «acido livore» (Marco Martinelli, *In solitudine vitae*, cit., p. 38).

Gettatosi dalla finestra per sfuggire alle percosse fasciste, e ricoverato in ospedale, riuscì a confidare a un medico i nomi delle persone su cui era stato interrogato. D'Amico, incarcerato negli stessi giorni a Regina Coeli, seppe della sua avventura e scrisse queste parole:

Che m'addolori, è naturale: ma dirò anche che mi consola, e mi dà animo. Risuscita, con più vigore che mai, le mie ostinate speranze nel nostro domani. Il quale non potrà essere se non l'opera d'una minoranza giovane: quella che si va manifestando come la sola atta a prendere il posto della generazione fallita; quella che dovrà ricominciare tutto, assolutamente tutto, daccapo⁸¹.

Si era nella fase più dura della guerra. Poi arrivò il momento della pace, e della ricostruzione. E contro le previsioni, il teatro inventato di Pandolfi, che aveva avuto un ruolo d'onore nel tempo d'eccezione della fine del fascismo, non trovò il suo posto all'interno della nuova normalità teatrale.

Il rientro nei ranghi

Si è parlato di uno spettacolo, un saggio di diploma andato oltretutto in scena una sola sera⁸²: è ovviamente una precisa scelta di campo. Nel raccontare la storia del teatro è normale si dia grande attenzione a chi ha molto realizzato, alle esperienze artistiche maggioritarie e influenti. L'altra faccia di questo automatico riconoscimento di valore è la creazione di più o meno scure zone d'ombra dove rimangono collocate esperienze di minor successo, libri e spettacoli, ma, a volte, anche intere proposte di altri teatri possibili.

L'opera dello straccione fu uno spettacolo intimamente legato alla fase storica che l'aveva visto nascere: Pandolfi arrivò a interpretarvi il clima della sua epoca di transizione con estrema precisione. Poi la guerra finì, e rapidamente si passò, dagli entusiasmi iniziali, dalle pro-

⁸¹ Silvio d'Amico, *Regina Coeli*, Palermo, Sellerio, 1994, p. 121.

⁸² La tournée, proposta da Remigio Paone, a quanto risulta da una lettera non spedita di Vito Pandolfi a Silvio d'Amico (Roma, 25 agosto 1953, Fondo Pandolfi, Biblioteca comunale «Bruno Ciari», Certaldo) fu impedita proprio da quest'ultimo. Sarebbe stato d'altra parte imprudente ripetere una serata ormai nota per il suo diretto carattere antifascista.

poste riformatrici e di completa revisione della passata cultura – cui anche Pandolfi contribuì dalle pagine del «Politecnico» – alla stabilità dei nuovi equilibri della guerra fredda. E nel giro di pochi anni fu come se Pandolfi non riuscisse più a muoversi in sintonia con il suo tempo.

Era possibile allora guardarlo con una malcelata ironia, come chi si attardasse su contenuti e problemi ormai superati. Pandolfi non rispettava i testi – e il dogma del testo continuava a porsi a garanzia di cultura. Voleva che gli attori avessero ampio spazio creativo – e si sarebbe affermato un modello di attore docile e utile alla pratica registica. Per lui era fondamentale il problema del senso: prima dei risultati estetici contava la ricerca delle motivazioni – ma le esigenze organizzative mostravano di valere di più della intima necessità di espressione.

Sulla sua opera di storico occorrerà fare un discorso a parte⁸³, ma servirà ora almeno ricordare che già nel 1953 quello che rimane forse il suo più importante contributo, *Spettacolo del secolo*, sembrerà cadere nel vuoto. A quel punto il teatro come rivolta inventato da Pandolfi⁸⁴ era già diventato un agire eccentrico, ai limiti del teatro nazionale e di prestigio che altri andavano edificando.

Si dovrebbe però ora almeno provare a rovesciare il senso del suo isolamento. Mentre la regia si era affermata all'estero insieme al riconoscimento allo spettacolo di autonoma statura di opera d'arte⁸⁵, si era discusso in Italia se porre il baricentro del suo valore sulla parola, o sulla scena⁸⁶. Nel dopoguerra, complice il successo del modello teatrale

⁸³ Si potrà dimostrare allora che i suoi libri hanno ancora molto da dire per chi, senza fermarsi a valutarne la mancata corrispondenza a solidi (esterni) criteri metodologici, avesse voglia di cercarne il nucleo interno di senso. Leggendoli oggi è d'altra parte impossibile non notare una forte sintonia tra le sue motivazioni storiografiche e quelle che animarono la teatrografia militante degli anni Settanta e Ottanta, come invita a osservare Siro Ferrone nella sua *Prefazione* alla riedizione di *La commedia dell'arte. Storia e testo*, a cura di Vito Pandolfi, Firenze, Le lettere, 1988.

⁸⁴ Rivolta c'era stata in fondo anche nei suoi spettacoli più regolari, come *La luna è tramontata* di Steinbeck (1945) o *La casa di Bernarda Alba* (1947), dove aveva cercato di costruire regia nel pieno rispetto del sapere attorico. Mancarono poi ulteriori possibilità di sperimentazione. Cfr. Claudio Meldolesi, *I teatri possibili di Vito Pandolfi*, «Quaderni di Teatro», n. 18, novembre 1982, pp. 5-11.

⁸⁵ Cfr. Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Bari, Laterza, 2003.

⁸⁶ «In tutta Europa i nuovi creatori della messinscena annunciavano la fine del teatro "normale". In Italia [...] ci si chiedeva se davvero la rappresentazione scenica

di Strehler, si affermò la prima ipotesi. E la strada indicata da Pandolfi perse di forza e credibilità. Ma il suo gusto del *pastiche*, il suo riportare al centro l'attore, il suo richiamarsi insieme a Brecht e Artaud, il suo concentrarsi sulle motivazioni non ricordano tanti caratteri del teatro che venne poi, dopo l'affermazione – e il primo declino – dei teatri stabili, negli anni della ricerca di nuovi spazi e mezzi di espressione? Vinse, sul breve termine, il buon senso organizzativo. Ci sarebbero voluti altri decenni perché una nuova fase storica tornasse a rendere necessario ed efficace un teatro di rottura e contestazione.