

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XIII, n. 42, 2024

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

“La Duse” di Mario Apollonio: dal rifiuto del Piccolo al Teatro della Basilica

“La Duse” by Mario Apollonio: from Piccolo’s refusal to the Teatro della Basilica

STEFANO LOCATELLI, PAOLA PROVENZANO

ABSTRACT

Mario Apollonio affida al dramma *La Duse* il compito di esprimere la sua concezione dell’arte dell’attore. L’attrice viene rappresentata sul palco, mentre prova *La Signora dalle Camelie*: nel cerchio magico della finzione, si snoda il suo itinerario umano e spirituale. Il copione viene proposto come “prologo” per inaugurare la stagione 1947-48 del Piccolo Teatro di Milano. Il rifiuto di Paolo Grassi di metterlo in scena porterà alle dimissioni di Apollonio dal comitato Direttivo del Piccolo Teatro: “*La Duse*” aveva reso esplicite, e inconciliabili, divergenze politiche e culturali in merito alle modalità di attuazione di un programma d’interesse pubblico.

PAROLE CHIAVE: Mario Apollonio, *La Duse*, Piccolo Teatro di Milano

Mario Apollonio entrusts the drama “*La Duse*” with the task of expressing his conception of the art of the actor. The actress is represented on stage, while she rehearses “*The Lady of the Camellias*”: in the magic circle of fiction, her human and spiritual itinerary is outlined. The script was proposed as a “prologue” to inaugurate the 1947-48 season of the Piccolo Teatro in Milan. Paolo Grassi’s refusal to stage it will lead to Apollonio’s resignation from the management committee of the Piccolo Teatro: “*La Duse*” had made explicit, and irreconcilable, political and cultural conflicts regarding the methods of implementing a program of public interest.

KEYWORDS: Mario Apollonio, *La Duse*, Piccolo Teatro di Milano

AUTORI

Stefano Locatelli è professore associato in Discipline dello Spettacolo presso la Sapienza Università di Roma, dove insegna Storia del Teatro e Drammaturgia. Tra le sue principali pubblicazioni: Edizioni teatrali nella Milano del Settecento (2007), Merope di Scipione Maffei (2008), Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano (con P. Provenzano, 2017), L’eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica (2023). stefano.locatelli@uniroma1.it

Paola Provenzano, insegnante di lettere presso l’istituto G. Bertacchi di Lecco, è “custode” del Fondo Mario Apollonio presso l’Archivio della letteratura cattolica del Centro di Ricerca “Letteratura e cultura dell’Italia unita- Francesco Mattesini”, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. In questa veste promuove e coordina dal 2008 attività volte alla valorizzazione del ricco patrimonio documentale, accademico e culturale lasciato dall’illustre italianista. paolprov@yahoo.it

1. *La composizione del testo*

La vocazione teatrale di Mario Apollonio è segnata da due giovanili incontri: Luigi Pirandello ed Eleonora Duse. Alla Duse Apollonio intitola e dedica un dramma in due atti. Nell'avvertenza al suo lavoro consegna una dichiarazione d'intenti: ragionare di che cosa sia il teatro, non astrattamente, ma accompagnando sul palco l'attrice, alle prese con le prove della *Signora dalle Camelie*.

Non propone uno spettacolo, ma un incontro: fra una grande artista, la più grande fra quante hanno lasciato testimonianza di sé, e il pubblico; o meglio fra una creatura viva ed esemplare, che ebbe la sua parte di dolore nel vivere tutte le vite della sua gente, e un coro, che guarda, sente e ascolta.

Troviamo la prima testimonianza della redazione della *Duse* in un'epistola che il 20 febbraio 1944 Apollonio indirizza al suo discepolo Luigi Santucci, espatriato in Svizzera per antifascismo. Apollonio racconta al giovane esule di essere occupato

a riveder bozze, a preparare una storia letteraria dell'Ottocento, anche a un gioco scenico sulla Duse, che qui t'annuncio. Testardo ti sembro, semmai è la mia parte: posso farla senza riserve ormai: è la liberazione della sciagura.¹

La Duse appartiene quindi, insieme ad altre prove drammaturgiche dell'autore, tra le quali ricordiamo *Lo Studio per l'Antigone*, «a un gruppo di studi, divisati e stesi negli ultimi mesi di guerra, tra il 1944 e il 1945: per preparare o disporre quella nuova drammaturgia che sembrava a più d'uno il compito più grave dei responsabili della parola disponibile, gli autori, per l'imminente dopoguerra».²

Il dramma viene concepito nei giorni del rischio, nei tempi densi della stagione clandestina de «L'Uomo»,³ quando un Apollonio infaticabile «nella casa senza combustibile di via Tenca, incappottato fino a notte alta davanti alla portatile, con mani

* Ferma restando una comune e condivisa progettualità scientifica del presente contributo, i paragrafi 1 e 3 sono stati scritti da Paola Provenzano, il paragrafo 2 da Stefano Locatelli. Il testo de *La Duse* è leggibile in edizione critica in *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro. Testi e documenti*, a cura di S. Locatelli, P. Provenzano, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2017, pp. 171-230.

¹ L'epistola inedita è conservata fra le lettere di Apollonio indirizzate a Luigi Santucci conservate presso la casa dello scrittore. Si ringrazia vivamente Emma Santucci per la consultazione dell'epistolario.

² M. APOLLONIO, *Studio per l'Antigone, Avvertenza*, in «Drammaturgia», III, 5, 1956, p. 316.

³ Apollonio partecipa attivamente alla realizzazione della rivista clandestina «L'Uomo. Pagine di vita morale» negli anni dell'occupazione tedesca, con Dino del Bo, i padri serviti David Maria Turolfo e Camillo De Piaz, Angelo Romanò, Gustavo Bontadini, Luigi Santucci. La rivista conosce anche un'edizione post-resistenziale (8 settembre 1945- 1 settembre 1946).

calzate in guanti a cui aveva tagliato la punta per battere i tasti»,⁴ scriveva animato dalla speranza di fondare la società di domani.

Il titolo del dramma compare nel marzo del 1945 nei verbali delle riunioni di quel gruppo di uomini di cultura e di spettacolo raccolti intorno alla carismatica figura di Valentino Bompiani con il sogno di fondare un nuovo teatro nella Milano delle macerie.⁵

Nella riunione del 29 marzo 1945, Apollonio include *La Duse* in una rosa di otto drammi «come giudizi etici» da proporre per la formazione del «costume» del nuovo pubblico.⁶ Grassi dissente, indicando invece drammi stranieri degli ultimi cinquant'anni, poco noti in Italia, e si ravvisano già allora le distanze – proprio in materia di repertorio – che concorreranno qualche anno dopo alla frattura della Commissione quadripartita del Piccolo.⁷

Fra il novembre e il dicembre dello stesso anno vengono pubblicate sulla rivista «L'Uomo» tre scene della *Duse* (*Martin Cafiero*, *L'angelo*, *Il sangue*), con varianti minime rispetto all'edizione in volume per i tipi della casa editrice fiorentina Fussi, che vedrà la luce in 1200 esemplari nel luglio del 1948.

Nella rivista viene indicata con una nota l'esatta collocazione delle scene *Martin Cafiero* e *L'angelo* all'interno del dramma, prova che l'architettura complessiva era già stata definita.

Il dramma condensa e propone in atto le riflessioni drammaturgiche sull'arte dell'attore maturate da Apollonio negli anni. Si nutre inoltre, pur scevro da ogni pretesa di ricostruzione storico-biografica, degli studi teatrali di Apollonio, confluiti in quella mirabile sua opera che è la *Storia del Teatro italiano*, studi che avevano anteposto alla ricostruzione cronachistica degli spettacoli e a quella filologica dei drammi, l'analisi fenomenologica del costume teatrico.⁸

⁴ Cfr. L. SANTUCCI, *Apollonio, uomo e maestro nell'amore e nella memoria*, in «Comunicazioni sociali», VIII, 3-4, 1986, pp. 5-13.

⁵ Cfr. I. PIAZZONI, *Valentino Bompiani. Un editore italiano fra fascismo e dopoguerra*, LED, Milano 2007; S. LOCATELLI, *L'eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*, Audino, Roma 2023, pp. 17-22.

⁶ S. MAURI, *Ritratto di una scrittrice involontaria. Diario editoriale*, a cura di Rodolfo Montuoro, notte-tempo, Roma 2006, p. 160.

⁷ Apollonio propone: *Rosmersholm* di Ibsen, *Sei personaggi in cerca d'autore* di Pirandello, *Il cancelliere Krehler* di Kaiser, *La sonata dei fantasmi* di Strindberg, *Albertina* di Bompiani, *Il lutto si addice ad Elettra* di O'Neill, *La figlia obbediente* di Goldoni e la sua *Duse*. Grassi indica: *I giorni della vita* di Saroyan, *Il cancelliere Krehler* di Kaiser, *La cimice* di Majakovskij, *I parenti terribili* di Cocteau, *La guerra di Troia non ci sarà* di Giraudoux e *La morte di Danton* di Büchner.

⁸ Cfr. M. APOLLONIO, *Storia del Teatro italiano*, Sansoni, Firenze vol. I: 1938; vol. II: 1940; vol. III: 1946; vol. IV: 1950. Ad Eleonora Duse viene dedicato un paragrafo all'interno dell'ottavo capitolo, *I grandi attori*, del IV volume. Una nuova edizione integrata dell'opera è stata curata nel 2003 da Fabrizio Fiaschini per la casa editrice Biblioteca Universale Rizzoli.

Tra le suggestioni ispiratrici vi è senza dubbio il ritratto che un critico teatrale, il tedesco Schlenther (1854-1916), aveva dedicato all’attrice e alla sua interpretazione della *pièce* di Dumas fils. Apollonio lo trascrive negli appunti manoscritti preparatori alla sua *Duse*.

La Duse, nella *Signora delle Camelie*, ci appare essa stessa come una candida camelia: delicata, pallida, malinconica. Niente di impudente, niente di *cocotte*. Il suo contegno di fronte agli uomini rimane ingenuo pur nella libertà... Tutto si svolge con una dolorosa grazia, e la grazia è sempre anche libertà.⁹

Sempre nei materiali preparatori, Apollonio fa riferimento puntuale a passi tratti dalla biografia della ‘Divina’ approntata da Oreste Cimatori, edita nel 1940 da Garzanti. Apollonio trasforma i suoi appunti in materia viva, mettendo in bocca alla sua Duse, al principio del secondo atto, le stesse parole riferite dal biografo:

Per ore e ore – diceva – l’anima mia talvolta parla d’amore e devozione; di fiori non morti, di sogni non vili. E neppure tremare è viltà, no, sono certa, perché mentre tremo che qualcuno, o la folla, rida di me, pure nel segreto del mio cuore, è certo che non domanderei che di soffrire ancora, e di tremare per una persona amata che sapesse l’amore. Poiché nessuno nessuno di noi al mondo sa amare! Amiamo ma così male, con troppi rimpianti, con finto pudore, con mancata fede, con terrore di soffrire! Terror di soffrire, che cosa assurda e vile.¹⁰

Tali parole, riportate fedelmente nell’edizione in rivista («L’Uomo»), vengono ridotte alle battute conclusive in quella in volume: «Nessuno di noi al mondo sa amare! Amiamo, ma così male ... Terror di soffrire, che cosa assurda e vile!».

Apollonio, pur movendo da un’appassionata documentazione, trascende l’aspetto storico e biografico, e i personaggi, i molti che si nominano e gli innumerevoli che si sottintendono, vengono evocati sulla scena non per loro stessi, ma per “rivelare” la verità della Duse, il suo itinerario umano e spirituale, attraverso la sofferenza fisica e la divorante fiamma di un ardore artistico mai placato.

Il congegno spazio-temporale del dramma è fluido e la vicenda si snoda proprio a paragone dei personaggi. Oltre quelli anagraficamente reperibili, che ebbero parte nella vita dell’attrice (Martin Cafiero, Pezzana, Andò, Tebaldo Checchi), vi hanno “più parte che gli altri” due personaggi finti: il Suggestore e la Redodesa.

Il Suggestore è di pirandelliana progenie, un personaggio “corale e commentizio”, che, scardinando le molle e le rotelle di tutte le maschere della tradizione e delle abitudini, tenta di sfondare il cielo di carta della commedia e di abbattere la

⁹ Gli appunti manoscritti sono conservati presso il Fondo Mario Apollonio dell’Università Cattolica di Milano.

¹⁰ Apollonio trascrive il passo dal volume di O. CIMORONI, *Eleonora Duse*, Garzanti, Milano 1940, p. 167.

quarta parete, aprendo un varco, ma che rimane sull'orlo di una vita incerta: tocca infatti alla coralità di domani – ovvero al pubblico – compiere la parola offerta dagli attori e trasformarla “in un atto d'amore”: «Spalanca il soffitto se vuoi recitare, chiama dentro il mondo», afferma il Suggestore con enfasi rivolto al capocomico. Perché ciò che c'è sul copione non conta, se non rovescia il gioco in verità. E aggiunge, alle rimostranze di Pezzana, il quale non vorrebbe alcuno alle prove che non sia parte della commedia, che nessuno è estraneo al teatro, perché basta esservi passati una volta per rimanerci per sempre.

L'altro personaggio d'invenzione è la Redodesa, moglie di Erode e strega, maschera della tradizione popolare legata ai riti dell'Epifania, la cui funzione è tentare i personaggi, imprigionarli, liberandoli, nel cerchio magico della finzione.

Vi è poi un personaggio sotteso, Gabriele D'Annunzio, ravvisabile nella trasformazione di immagine in immagine di Margherita Gauthier nell'eroina di Codra, che la Duse mai interpretò sulle scene ma che è la sua più autentica creazione.

I personaggi e la stessa messa in scena della *Signora dalle Camelie* sono però solo un pretesto, che può divenire un'occasione. Si tratta al contempo di una commedia vecchia, cavallo di battaglia di tante e tante attrici, e di una commedia antica, per il tema della peccatrice redenta dall'amore; ma per Apollonio è soprattutto una commedia attuale, nella sofferenza della sua più grande interprete, ove altre commedie riecheggiano nella memoria, dal teatro borghese a quello verista e decadente, fino al teatro di Shakespeare e alle grandi tragedie dell'antichità classica. Anche il teatro ibseniano, appena accennato, sovrasta quelle scene.

2. *Un secondo prologo-manifesto per il Piccolo Teatro di Milano*

Come è noto, Mario Apollonio fu impegnato, tra gennaio e ottobre 1947, nella Commissione artistico-direttiva del Piccolo Teatro della Città di Milano; ne fu, tra l'altro, anche estensore materiale del famoso manifesto programmatico, pubblicato nel «Politecnico» di Vittorini nel numero di gennaio-marzo 1947.¹¹

In seno alla Commissione, composta da Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Viriglio Tosi (cui si alternò per un breve periodo Vito Pandolfi), si sviluppò ben presto un vivace dibattito a proposito del repertorio da attuare nella stagione inaugurale maggio-luglio 1947. Su questo specifico terreno, i conflitti tra Apollonio

¹¹ *Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano*, in «Il Politecnico», gennaio-marzo 1947, p. 68. Si rimanda in proposito, per una ricostruzione e edizione critica, a *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di S. Locatelli, P. Provenzano cit.

e Grassi in merito ai testi da mettere in scena, ancora solo teorici ai tempi delle riunioni presso Bompiani nel 1945, cui già si è accennato, non poterono che ritornare, due anni dopo, come conflitti reali e molto difficili da ricomporre.

Nel processo di definizione del programma cadranno, infine, per lo più i testi proposti da Apollonio: se nel campo delle intenzioni programmatiche vi era stata una certa compattezza nella Commissione artistico-direttiva, tanto che Grassi parlava del «*nostro* concetto di un teatro in platea», la logica ciellenistica che aveva orientato a livello politico la costituzione della Commissione che avrebbe dovuto dirigere il primo teatro stabile pubblico italiano, con chiara volontà di ribadire l'unità antifascista anche in ambito teatrale, venne progressivamente messa in discussione sul versante delle realizzazioni concrete.

Dal punto di vista di Paolo Grassi, la scelta del repertorio non poteva non tenere conto delle esigenze del teatro materiale, delle concrete condizioni di lavoro in cui si trova a operare il Piccolo Teatro nel suo nascere, nelle angustie di un teatrino che rischia di essere inadeguato. La questione, se osservata a partire dall'obiettivo di definire compiutamente gli auspici programmatici di stabilità e di pubblico servizio, era per Grassi cruciale: il Piccolo non doveva in alcun modo agire, sembrare o anche solo rischiare di apparire un teatro sperimentale o d'eccezione; tanto più che le stesse dimensioni della sala e del palcoscenico, e di per sé la marginalità (fino a quel momento) della sala di via Rovello, avrebbero potuto facilmente alimentare l'equivoco che si trattasse di un nuovo tentativo di “teatro d'Arte”, che Milano aveva già più volte sperimentato.¹² Inoltre, ancora agli inizi del 1947, l'equivoco di un teatrino sperimentale avrebbe rischiato di far apparire il Piccolo come una proposta in sede milanese di ciò che era stato a Roma il *Teatro delle Arti* di Bragaglia.

Apollonio invece aveva una idea molto diversa: richiamava già nei suoi scritti coevi collegamenti a *Kleine Bühne*, tanto che, sia nel dattiloscritto della *Lettera programmatica* sia in molta della corrispondenza, nomina il Piccolo semplicemente come «il Teatrino», sottintendendone se non natura almeno vocazioni anche sperimentali; chiedeva appunto a Grassi, in fase di impianto della stagione 47/48, di «dare più di una novità italiana a *carattere sperimentale*», mentre Grassi gli faceva presente che una richiesta di questo tipo era incompatibile col successo economico del teatro, «in cui lei non crede e a cui è legata la mia responsabilità di lavoro».¹³

Gli obiettivi di Grassi, del resto, si erano ormai da tempo definiti in termini “industriali”; una industrialità, si intende, da articolare opportunamente in termini di

¹² Cfr. sulle precedenti esperienze di teatro d'arte a Milano, A. CASSETTA, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979.

¹³ Lettera 27 settembre 1947, in Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano (d'ora in poi ASPT), *Epistolario Grassi 1947-1959*, 1 (corsivo mio).

utilità pubblica attraverso riforme di struttura come appunto quella dei teatri a gestione municipale; ma pur sempre un teatro da pensare come «una vera e propria azienda [pubblica] produttrice di un prodotto, lo spettacolo».¹⁴

Divergenze dunque, da questo punto di vista, radicali e che, come vedremo, si risolveranno con le dimissioni di Apollonio dalla Commissione Direttiva.

In fase di preparazione della stagione 1947/48 del Piccolo, dopo la prima breve stagione inaugurale della primavera-estate 1947, Grassi affrontava inoltre con Apollonio problemi connessi alla composizione della compagnia (difficoltà di distribuzione, consuetudini di lavoro degli attori, esigenze degli attori principali), che inevitabilmente era necessario tenere in debita considerazione anche in funzione della scelta del repertorio.

Il professore rispondeva, in apertura di una lettera di agosto 1947, sottolineando che il repertorio «è cosa di mia più diretta pertinenza»:

perché mi considero molto impegnato nel “Piccolo Teatro”, e più voglio esserlo in avvenire, devo sottolineare, fra le opere del repertorio proposto da me, la mia *Duse*. È ancora un programma, Lei sa, del mio modo di concepire il teatro: un altro “prologo”, insomma. E se mi è stato imposto di rinunciare al prologo “A Soggetto”, se non ho reagito come forse dovevo, non è una buona ragione perché mi induca a toglier di mezzo adesso questa stessa esigenza di parola da esprimere direttamente.

Dunque: io chiedo che *La Duse* sia lo spettacolo d’apertura della stagione di quest’anno: il “prologo” di un’attività più organica e più conseguente, dopo che i quattro spettacoli dell’anno scorso hanno formato una stagione di prove.¹⁵

Apollonio proponeva, oltre a diversi testi stranieri e italiani (tra i quali anche *Caterina di Dio*, primo dramma di un giovane all’epoca molto promettente: Giovanni Testori), soprattutto la messinscena della propria *Duse*, che considerava come una seconda lettera programmatica, o una sorta di “secondo prologo”,¹⁶ pensato per esplicitare la sua concezione dell’arte dell’attore.

Apollonio poneva esplicitamente sulla *Duse* la questione di fiducia. Così scriveva, in risposta a Grassi, che si opponeva (d’accordo con Tosi e Strehler) alla messinscena di un testo scritto da un membro della Commissione artistico-direttiva, per di più da presentare come spettacolo inaugurale della stagione:

¹⁴ Cfr. P. GRASSI, *Teatro e società oggi*, in «Civiltà delle macchine», XII, novembre-dicembre 1964, pp. 48-52.

¹⁵ Lettera del 17 agosto 1947, in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 1.

¹⁶ Un primo Prologo *A Soggetto*, scritto da Apollonio e annunciato in cartellone come breve spettacolo di apertura della prima stagione, venne cancellato solo poche ore prima della inaugurazione (cfr. in proposito *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro*, a cura di S. Locatelli, P. Provenzano, cit.).

Stimo assolutamente necessario che io dichiaro al pubblico del Broletto come intendendo l’arte dell’attore; e questo come membro della Commissione [...].

La Duse è un secondo programma: concerne un capitolo solo; mentre *A Soggetto* era una rapida scorsa di molti; ma, in compenso, lo approfondisce. Io ho escluso che il Piccolo Teatro dovesse fare semplicemente dell’editoria teatrale: nel manifesto c’è ben altro: sono fedele alla mia opera anche perché sono fedele alle *nostre* idee. Ecco perché insisto nella prima proposta: che *La Duse* sia lo spettacolo d’apertura della stagione.

Le dirò, di più, che mi sorprendono le meraviglie puritane sull’incompatibilità. C’è qualcuno che vuol che si dia al Teatrino altro da quel che abbiamo? E come presentarci se non per quello che siamo? È stato fatto, sin qui, qualcosa di diverso?

Perciò, caro Grassi, siamo al punto di prima. Il “Prologo” è stato tolto di mezzo: su quest’altro prologo pongo la questione di fiducia. E poiché tira aria autunnale di congedi, lasci che per mezzo suo rivolga al Piccolo Teatro un primo cenno patetico di rimpianto: per quel che sarebbe potuto essere, intendo, e che non si sforza di divenire.¹⁷

Sulla sua messinscena Apollonio insisterà ancora a inizio settembre 1947, escludendo la possibilità di un compromesso, e ribadendo la sua volontà di lasciare la commissione direttiva del Piccolo Teatro in caso di rifiuto. Altrettanto categorica sarà la posizione di Grassi:

A conclusione di molti colloqui con gli amici, con Greppi, con Jori, con Mazzali stesso, sembra a tutti noi inopportuno e imprudente inaugurare la stagione con la “Duse”, come da sua categorica domanda [...]. Lei mi parla di eventuali dimissioni: praticamente esse sono state da lei già applicate, ponendo la questione di intransigenza e lasciandoci soli nel più difficile e periglioso periodo della preparazione del repertorio.¹⁸

Le discussioni rimarranno arenate per tutto il mese di settembre 1947 sulla questione *Duse*.

Nel frattempo la componente DC del Consiglio Comunale di Milano, rappresentata nel Consiglio di Amministrazione del Piccolo da Luigi Meda, si oppose con forza, e con l’appoggio dello stesso Apollonio, alla messinscena della *Mandragola* di Machiavelli perché questa conterrebbe la violazione del sacramento della confessione. Grassi fu di fatto costretto a togliere il testo dal cartellone previsto, onde evitare una crisi in Giunta comunale con conseguenze del tutto imprevedibili.¹⁹

¹⁷ Lettera del 27 agosto 1947, in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 1.

¹⁸ Lettera del 7 settembre 1947, in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 1.

¹⁹ Molta pubblicistica sul Piccolo Teatro ha sostenuto che *La Mandragola* fosse prevista come primo spettacolo della stagione inaugurale maggio-luglio 1947 e venne poi sostituita con *L’Albergo dei po-*

Si trattava di una ingerenza politica, cui Grassi dovette accondiscendere, ma che richiedeva un immediato riequilibrio. A questo punto, dunque, qualsiasi ulteriore discussione sulla *Duse* non era più praticabile:

poiché nel Consiglio di Amministrazione, convocato due volte per la discussione del repertorio è già avvenuta una sostanziale trasformazione dello stesso, grazie alla rigida richiesta dell'Avv. Meda e sua nei confronti della sostituzione della *Mandragola* e del *Volpone*, poiché in extremis, noi che abbiamo indefessamente lavorato alla programmazione e all'organizzazione della nuova stagione, abbiamo ancora una volta cambiato la struttura del cartellone onde venire incontro agli imprescindibili desideri suoi e dell'Avv. Meda, debbo dichiararle che oggi non è più assolutamente possibile correggere quanto è stato fatto finora e approvato dal Consiglio di Amministrazione. Se questo dovesse avvenire io dovrei rassegnare la mia responsabilità ad altri, perché non mi sentirei di affrontare una situazione con un ritardo più grave di quello già gravissimo che abbiamo nei lavori, tanto più che la responsabilità della sua mancata partecipazione ai lavori della Commissione non ricade su di me.

Per queste ragioni, con vivissimo dispiacere per tutti gli incidenti che sono accaduti nel corso della nostra collaborazione, debbo farle noto che stasera comunicherò ai giornali il repertorio da noi stabilito.

Se, dopo quanto le ho esposto su fatti estremamente palesi, che investono precise e singole responsabilità, le è ancora possibile collaborare al Piccolo Teatro, saremo lietissimi di prenderne atto.

Se, viceversa, questo non sarà possibile, le ragioni di un suo allontanamento non hanno nessun motivo di ricadere su di noi e di questo atteggiamento in sede privata e pubblica assumo fin da ora piena responsabilità.

Mi dispiace di averle dovuto porre questa precisazione, mi auguro ancora di non aver interrotto con lei ogni possibilità di cooperazione e, in attesa di riscontro, la saluto cordialmente.²⁰

È l'ultima lettera che Paolo Grassi scrive a Mario Apollonio in qualità di componente della Commissione Direttiva del Piccolo Teatro. Le dimissioni ufficiali e irrevocabili di Apollonio arriveranno di lì a poco, il 7 ottobre 1947, con una lettera inviata direttamente al Sindaco di Milano Antonio Greppi. Ne conosciamo parzialmente il contenuto grazie a Sergio Torresani, che poté vederne la minuta (e la suc-

veri. In realtà l'ipotesi era di inaugurare con *La Mandragola* la stagione 1947/1948. L'errore di collocazione temporale origina dalla stessa autobiografia di Grassi, che dedica un breve paragrafo alla vicenda (*Questa Mandragola non si deve fare* in P. GRASSI, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Mursia, Milano 1977, pp. 152-153).

²⁰ Lettera del 27 settembre 1947, in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 1.

cessiva risposta di Greppi) nell'Archivio Apollonio. Purtroppo queste due lettere risultano oggi non più presenti tra le carte di Apollonio. Ne intuiamo comunque le argomentazioni: la soppressione del *Prologo a soggetto*, il rifiuto del suo secondo prologo, *La Duse*, la scarsa attenzione riservata agli autori italiani viventi.²¹

L'irrigidimento di Apollonio sulla messinscena della *Duse* pare sproporzionato (lo stesso Greppi con questo aggettivo connotava le dimissioni di Apollonio a confronto con le ragioni addotte). Permanevano tuttavia soprattutto incompatibilità profonde sulla idea di teatro e sulle modalità di attuazione di un programma che fosse di interesse pubblico.²²

Qualche anno dopo, lo stesso Apollonio rileggerà la vicenda proprio come l'esito della contrapposizione tra le sue istanze (in certo modo utopistiche, a quell'altezza sperimentali finalizzate a un teatro corale e la volontà di istituzionalizzazione cittadina, all'insegna della regia, perseguita da Grassi e Strehler, che dall'ottobre del 1947, costituirono a tutti gli effetti, anche formalmente, la diarchia che guidò il Piccolo verso il suo destino, «con piedi di piombo» e «ali d'oro»:

Il «Piccolo Teatro della Città di Milano» come venne a chiamarsi (così che il nome, memore della *Kleine Bühne* e delle sue filiazioni nel mondo, da principio e polemicamente, venne poi a gravitare sul secondo termine, sul fatto cittadino, e a conformarsi), è oggi teatro stabile, ma quanto vagabondo! (Lo dico perché vorremmo sempre averlo qui: di saperlo per il mondo spiace e ci si gloria) ed è teatro di regia. Chi scrive voleva che fin da principio fosse teatro di partecipazione («teatro in platea» si disse in quattro, e si sottoscrisse) e di coro. Certo aveva torto, e fu bene che a camminar con piedi di piombo ci fosse Paolo Grassi e volar con ali d'oro ci fosse Giorgio Strehler.

[...] Chi scrive voleva ed ebbe torto; ma li aspetta al varco; e non perché altri abbia torto: la verità che appare domani non rende già bugiarda la verità d'oggi. Minore: soltanto.²³

3. *Al Teatro della Basilica*

A seguito del fallimento dell'esperienza come membro della commissione artistico-direttiva del Piccolo, Apollonio assume quindi la direzione artistica del Teatro

²¹ Cfr. S. TORRESANI, *A soggetto: Prologo per il Teatrino*, in «Otto/Novecento», XIII, 1989, n. 1, p. 142.

²² Da notare che la collaborazione di Apollonio con Grassi non si interromperà definitivamente con la rottura del Comitato Direttivo del Piccolo Teatro. Apollonio continua a partecipare alle riunioni del Diogene e soprattutto, tra il 1948 e 1949, risulta impegnato con Grassi in un progetto, poi non realizzato, di teatro universitario Cfr. in proposito a *Mario Apollonio e il Piccolo Teatro*, a cura di S. Locatelli, P. Provenzano cit., pp. 51-55.

²³ M. APOLLONIO, *Manifesti a Milano*, in «Il Dramma», XXIX, nn. 170-171-172, 1 gennaio 1953.

della Basilica e qui il dramma viene portato sulle scene il 27 dicembre 1947 per la regia di Fantasio Piccoli, come spettacolo inaugurale della stagione.

Il teatro aveva sede in corso Italia presso la chiesa di Sant'Eufemia e aveva ospitato nel 1946-1947 le riunioni allargate – conferenze e letture sceniche – del gruppo del Diogene, che non aveva una sede fissa.

Il pieghevole, volto a diffondere l'iniziativa, recita: «Teatro della Basilica. Tempo di Natale. Stagione d'autori italiani». Una citazione di Claudel, tratta dall'*Annonce faite à Marie* suggerisce una chiave interpretativa dell'intera proposta: «*L'Apprenti – A quoi la route s'il n'y a pas d'église au bout?*».

In cartellone novità di autori italiani contemporanei (fatta ovviamente eccezione per il drammaturgo dell'età barocca Della Valle), a voler ribadire la necessità di nuovi autori per la nuova drammaturgia: *Caterina di Dio* del giovane Gianni Testori, *Maria la Regina* di Federigo Della Valle, *La reggia d'Argo* di Alessandro Predaval, *Chi è senza peccato* di Arardo Spreti.

«Vera stagione natalizia per gli autori italiani» – scrive Enrico D'Alessandro sulle pagine del quotidiano cattolico «L'Italia» a presentazione dell'iniziativa – «almeno per alcuni se non per tutti, alcuni che per primi hanno appeso all'albero di Natale i loro copioni, doni avvolti ancora nell'inedito e che si svolgeranno l'uno dopo l'altro per rallegrare o deludere il pubblico dei “credenti” nella realtà di un teatro italiano vivo non di pochissime, notissime e spesso abusatissime forze, ma di molte altre generose e vigorose anche se nuove».²⁴

D'Alessandro recensisce ogni dramma: ne presenta la trama con tratteggi vividi e lo spettatore di “domani” viene condotto a una preventiva intelligenza della rappresentazione.

I primi tre spettacoli hanno per protagonista una donna: un'attrice, una santa, una regina, creature distanti in apparenza, che compiono un medesimo itinerario d'amore sacrificale. Gli altri due lavori affrontano il tema della guerra: trascorrendo dall'archetipo della guerra di Troia alla memoria dolente dei bombardamenti dell'ultimo conflitto.

Anche il *dépliant*, distribuito in sala, scandaglia ogni singola proposta della stagione teatrale. Riportiamo quanto concerne *La Duse*:

«La Duse non sa recitare»: questa la diceria che correva tra i compagni d'Arte negli anni del noviziato: una attricetta pallida e divorata da una grande fiamma, scon-trosa e perduta, che si chiudeva nel suo segreto e sembrava vuota, troppo lontana e diversa, e troppo incerta la sua ricerca a paragone del trionfale mestiere che da

²⁴ E. D'ALESSANDRO, *Il festival della Basilica. Nuove commedie di autori italiani*, in «L'Italia», 25 dicembre 1947, p. 2.

secoli, per quei comici, trionfava nel mondo. «La Duse non sa recitare», si ripete sul palcoscenico sgombro e squallido dove la compagnia di Pezzana sta provando la *Signora delle Camelie*. Ma è la sera della Befana, della “Redodesa”: e accadono cose strane su quel palco: e vi si trova gente d’anni e di condizione diversa, attori come Andò e Checchi, scrittori come Martin Cafiero e Arrigo Boito. Tutto è vero, nel cerchio magico che traccia l’incanto della Redodesa, e tutto è impossibile; e il tempo sembra perduto, ed è ritrovato. In quella malia la Duse incomincia a vivere. E si dipana la avventura dei suoi giorni: dei suoi sentimenti, delle sue passioni, della sua sventura. Trascorre, trasognatamente, come su uno schermo remoto, l’Italia dell’Ottocento; ora Eleonora canta il breve inno dell’amor giovane nel sole di Napoli, ora guarda morir l’onda della Laguna agli approdi di Venezia. Uomini s’affacciano alla sua vita e la travolgono. Una gloria tumultuosa e beffarda incorona la “diva” nelle grandi città transoceaniche. Vivendo e soffrendo ella diventa una grande attrice; ma soffrendo e pregando, perduta la vita, si guadagna la sua grande anima. Un ultimo incanto fa la “Redodesa”: trasforma “Margherita” della *Signora delle Camelie* in “Mila” della *Figlia di Iorio*; e porta il mito della peccatrice purificata dall’amore dai salotti di Francia alla terra d’Abruzzo. Alla povera Eleonora, che non poté recitarla, di Mila resta solo la bambola. Così crede il mondo. Ma di delusione in delusione e di pena in pena, subendo anche fisicamente, nella carne dolente, il destino dei suoi personaggi, l’attrice giunge al culmine inespresso della sua arte, e la donna della sua pace.

Lo spettacolo non viene accolto con favore dalla critica milanese, come leggiamo nelle parole di Sergio Romano:

Apollonio è autore di alcune monografie critiche fondamentali e commediografo. Ma come commediografo ha avuto nello scorso inverno un certo insuccesso di critica. La critica milanese è molto meno cattiva della critica romana: ma, più o meno, si trovò d’accordo per disapprovare *La Duse* di Apollonio.²⁵

Il pubblico della Basilica, distanziandosi dalla fredda accoglienza degli esperti, applaude con grande calore il dramma. «Il pubblico [...] ha ripetutamente applaudito alla fine di ogni atto, chiamando alla ribalta anche l’autore».²⁶

In margine c’è da registrare una vicenda, tramandata con sofferenza dalla figlia dell’autore. Carla Apollonio ricorda come tale rappresentazione sia costata al padre una diffida da parte degli eredi dell’attrice, che fraintesero gli intenti di Apollonio,

²⁵ S. ROMANO, *Il teatro italiano al convegno di Milano*, in «Mondo nuovo», 29 giugno 1948.

²⁶ R.S., *La Duse. Due atti di Mario Apollonio*, in «Corriere della Sera», Milano 28 dicembre 1947.

ritenendo forse offensive le incursioni del dramma nella vita privata: dal suo legame con Cafiero a quello con Boito, al matrimonio di convenienza con Tebaldo Checchi.²⁷

Per Apollonio, grande ammiratore della Duse da quando, con ogni probabilità, l'aveva vista calcare le scene negli anni del suo ritorno teatrale,²⁸ il dramma vuole essere un estremo omaggio all'attrice che aveva saputo dare una scossa "al mondo chiuso" dei teatri delle compagnie girovaghe di fine Ottocento, che non si era accontentata del "mestiere", che aveva rifiutato di essere uno strumento a servizio di un teatro e di un repertorio, ma che aveva compiuto con coraggio quel "salto" al di là del cerchio magico della finzione, come tanti secoli prima gli attori dell'Arte improvvisa.

²⁷ Non troviamo però negli archivi documenti che – allo stato attuale della ricerca – validino tali ricordi. Le parole della figlia Carla sono state da me personalmente raccolte in un'intervista nel dicembre del 2000: cfr. P. PROVENZANO, *A colloquio con Carla Frenguelli Apollonio*, inedito.

²⁸ A questo proposito leggiamo: «La Duse influenzò profondamente alcuni spettatori d'eccezione: Silvio d'Amico e Mario Apollonio, che faranno della figura della D. una chiave di volta per la comprensione del valore del teatro»: in F. TAVIANI, *Né profano né sacro: prospettive teatrali*, in *Luoghi sacri e spazi della santità*, a cura di S. Boesch, L. Scaraffia, Rosenberg & Sellier, Torino 1990, pp. 219-239.