

## Alla scoperta dell'America. La funzione del «Dramma» nella diffusione del teatro americano

Antonella Di Nallo

Il presente contributo, soffermandosi su alcune tappe della diffusione in Italia della drammaturgia statunitense a cavallo fra la prima e la seconda serie del «Dramma», con al centro l'avvenimento spartiacque del secondo conflitto mondiale, darà conto di alcuni incroci tra fenomeni letterari e teatrali, nella convinzione che lo studio della documentazione offerta dallo spoglio sistematico delle riviste di settore possa contribuire a rendere produttiva la consapevolezza che il teatro sia un luogo di confine fra generi, linguaggi e discipline. Anzi, proprio una rivista come «Il Dramma» sembra porsi al crocevia della riflessione sulla liminarietà del fenomeno teatrale, luogo conteso fra chi, appellandosi a un sistema concettuale – quello occidentale – in cui è centrale la parola scritta, rivendica la piena legittimità di un genere a tutti gli effetti letterario e chi invece questa letterarietà l'ha percepita come ingombrante. Ed è proprio sull'orlo di questo crinale che sembra collocarsi la figura di Lucio Ridenti.

Il periodo di maggiore diffusione del repertorio americano nel nostro Paese corrisponde agli anni fra il Quaranta e il Cinquanta. Per avere un'idea della portata del fenomeno, si pensi che durante questo decennio si registrano più di settecento permessi di rappresentazione solo per undici

diversi lavori di O'Neill, senza annoverare nel conteggio le recite non autorizzate<sup>1</sup>. E specialmente la drammaturgia di O'Neill, importata fin dagli anni Venti in Italia da Anton Giulio Bragaglia, dimostra come la scoperta del teatro americano non venisse seconda – anche in senso cronologico – rispetto a quella che interessava la narrativa e la poesia, queste ultime certamente oggetto di una più ragguardevole attenzione critica.

Il rinnovamento del teatro italiano avvenuto tra le macerie della guerra passa certamente attraverso la conoscenza della produzione straniera, americana nella fattispecie: difficile stabilire se ne sia più una delle cause o più l'effetto. Osservando da una certa distanza, sembrano emergere con evidenza interconnessioni fra due macroscopici fenomeni: le grandi proporzioni che assume, si diceva, l'importazione del teatro americano e l'inversione di rotta nella storia dello spettacolo italiano dovuta alla guerra e alla caduta del fascismo. Entrambi questi aspetti già da diverso tempo sono stati riconsiderati. Del primo, andrebbe maggiormente valutata la gradualità, del secondo andrebbe ponderata la sotterranea continuità dei fenomeni piuttosto che la cesura.

Certamente quella che è stata considerata una grande svolta nella storia del teatro, e che ancora oggi è leggibile come il più significativo portato della guerra, va ascritta ai risultati artistici della cosiddetta «generazione dei registi», emergente all'altezza della conclusione del conflitto mondiale. Ma è lo stesso Meldolesi che, raccontandone la storia, ha messo in evidenza la gradualità e la problematicità di questa svolta, illuminando i difficili passaggi, le resistenze, gli andirivieni, la tutt'altro che improvvisa affermazione, ottenuta a prezzo di concessioni a una tradizione che doveva apparire ormai svuotata. Uno dei testimoni più vigili e impegnati della scena contemporanea, Vito Pandolfi, si avvide presto che esisteva una contiguità e non una frattura fra la società liberata e «i meccanismi di pensiero e di vita»<sup>2</sup> del fascismo, contiguità che si manifestava nell'esito «cupamente incerto»

1. L. MacClintock, *A decade of American Theatre in Italy: 1940-1950*, «Italice», vol. 30, Jun. 1953, n. 2, p. 95.

2. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 196.

della transizione politica e che si rifletteva, fatte salve poche eccezioni, nella pratica teatrale<sup>3</sup>.

Quello che non muta è allora il sistema di gestione dello spettacolo, anche perché ci si accorse presto che posti chiave della cultura continuarono ad essere occupati per lo più dalle stesse persone che li avevano tenuti sotto il fascismo<sup>4</sup>; una contiguità che non riguarda solo la politica culturale ma investe anche le scelte ideologiche e di poetica teatrale. C'è chi invece ha proposto uno slittamento in avanti dello spartiacque storico, che per l'Italia si determinerebbe nella primavera del 1947<sup>5</sup>, sta di fatto che il desiderio di prendere le distanze, da parte dei protagonisti di quella stagione, oltre che la necessità di procedere a una sistemazione storiografica, hanno determinato alcune approssimazioni e troppo nette delimitazioni, quasi fosse rassicurante pensare a un prima e un dopo.

Nel caso della lunga storia del «Dramma» si ha però come la netta percezione che un prima e un dopo ci siano stati davvero, forse perché quei pochi numeri senza la direzione di Ridenti hanno tracciato un solco, un triste vuoto che, grazie al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino, è stato esemplarmente compensato mediante la ricomposizione dell'intera collezione del «Dramma», oggi facilmente accessibile on line<sup>6</sup>. A distanza di tempo, Lucio Ridenti, ripensando a quegli anni – lo sguardo sempre allineato al punto di vista dell'attore – vede più sbiaditi confini storiografici e meno perentorie date spartiacque:

Si ritiene – almeno nell'idea che se ne sono fatta i giovani – che la trasformazione del teatro di prosa in Italia possa o debba datarsi 1945. Che sia, cioè, il risultato del fenomeno

3. V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Nistri-Lischi, Pisa 1953, pp. 22-23.
4. Sull'idea della continuità, vedi D. Forgacs, *L'industrializzazione della cultura italiana (1880-1990)*, il Mulino, Bologna 1992, p. 161; G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, il Mulino, Bologna 1994; R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture*, Le Lettere, Firenze 2003/1996, pp. 76-78; P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 2004<sup>6</sup>, pp. 89-92.
5. F. Taviani, *Uomini di scena, uomini di libro*, il Mulino, Bologna 1995, pp. 180-182.
6. Le tristi vicende del passaggio dalla prima alla seconda serie sono raccontate dettagliatamente da Lucio Ridenti in due pagine dattiloscritte conservate presso il Centro Studi e riportate da Paolo Emilio Poesio nel breve scritto *Sole, nuvole e tempeste ne «Il Dramma» di Lucio Ridenti* («Bollettino del Fondo Librario del Centro di Documentazione Internazionale sullo Spettacolo del Teatro Regionale Toscano», n. 2, «Il Dramma», I Testi, Vallecchi, Firenze, agosto 1986).

connesso al sovvertimento sociale provocato dalla guerra che ha sconvolto in ogni settore, talvolta violentemente, la normale consuetudine civile cui il secolo scorso ci aveva abituati. Si tratta di un errore. La *rottura*, diciamo così, ha avuto certo i suoi riflessi in quel generale squilibrio subendone le conseguenze, ma la particolare struttura del teatro che stiamo esaminando, era già decrepita ed anchilosata: gli avvenimenti sul piano politico e sociale hanno soltanto trascinato quella compagine sull'orlo dell'evidenza più palese e quindi rimediabile soltanto con l'intervento dello Stato [...]»<sup>7</sup>.

La posizione di Ridenti a proposito delle trasformazioni presunte causate dalla guerra non è molto distante da quella di Pandolfi. Non fu l'unico a constatare con disappunto che, a fronte di un "repertorio medio" statunitense, poche furono le novità italiane che poterono vantare una risonanza paragonabile a quella suscitata negli strati colti della nazione dalle novità americane di un Arthur Miller o di un Tennessee Williams<sup>8</sup>. Potrebbe meravigliare a prima vista la sua diffidenza verso il repertorio statunitense perché Pandolfi fu un conoscitore tutt'altro che improvvisato della drammaturgia straniera ed egli stesso contribuì a farla circolare sui palcoscenici italiani. Il punto è che dopo la Liberazione i termini del dibattito sul problema del repertorio si capovolgono. Tolto il freno alla libera circolazione di opere straniere, gli attori non rappresentano quasi più opere italiane<sup>9</sup>. E mentre Silvio d'Amico, riprendendo un suo vecchio *refrain*, riconduce il problema alla necessità di un rapporto fra il teatro e il proprio tempo (di nuovo rispetto al passato ora aggiunge l'autorità di Sartre, secondo cui «il teatro deve non solo respirare all'unisono col tempo suo, ma collaborare alla sua civiltà»)<sup>10</sup>, Lucio Ridenti nel numero successivo del «Dramma», dopo il convegno di Roma, ammette che «sulla faccenda del ventennio e l'autarchia balorda anche nel teatro [...] è più che giusto e soprattutto umano che gli autori italiani difendano il loro teatro, cioè le loro opere. Ma è anche inutile perché

aA

61

7. L. Ridenti, *Gli attori, i ruoli, la carriera*, «Il Dramma», settembre 1963, n. 324, p. 59.

8. V. Pandolfi, *La letteratura drammatica del dopoguerra italiano*, in Id. (a cura di), *Teatro italiano del dopoguerra*, Guanda, Parma 1956, pp. ix-x.

9. Cfr. anche V. Marinucci, *Lettera da Roma*, «Il Dramma», n.s., 15 novembre 1945, n. 1, p. 42.

10. S. d'Amico, *Teatro vivo*, «Il Dramma», I e 15 dicembre 1945, n. 2-3, p. 94.

quelle opere non interessano più»<sup>11</sup>. Nel secondo fascicolo della nuova serie era comparso un avviso al pubblico che sembra una *excusatio*:

Come per il teatro americano abbiamo pubblicato e continueremo a far conoscere le commedie che meglio rispecchino, attraverso il prisma della scena, i problemi sociali, le idee, i sentimenti, le speranze e le certezze di quel popolo, che ha già trovato in alcuni autori ormai di fama mondiale, i poeti del nuovo teatro, così faremo conoscere le opere più significative di autori di indiscusso valore, che nella tormentata Europa di oggi, mettendo a nudo tutte le piaghe, cercano quel «ritorno all'ordine» dal quale scaturirà spontanea e libera, la nuova voce<sup>12</sup>.

La guerra ha cambiato in parte la fisionomia e l'orientamento del «Dramma» e in parte la veste grafica, ma non il direttore. Lucio Ridenti aveva saputo imprimere al periodico, con la sua predilezione per un teatro leggero, un'aria briosa e scanzonata, mai venendo meno a una indiscussa passione per l'arte scenica. Travolto dalla bufera della guerra e rimosso dal suo incarico, aveva ripreso con rinnovato vigore ma con spirito profondamente mutato l'avventura editoriale, dando inizio alla seconda serie del periodico, aperta da un editoriale nel quale così si rivolgeva ai lettori: «Vennero i momenti tristi: qualcuno si illuse di separarci; l'intruso credette di poter trascinare nella viltà del proprio servilismo gli amici nostri – i lettori – con un'opera di propaganda politica che offendeva lo spirito dei teatranti e la loro dignità di uomini [...]»<sup>13</sup>. Dopo quell'esperienza tragica, Ridenti sembra maturare una nuova visione del teatro e approdare a una diversa idea su quale debba essere la funzione della rivista.

Così il 15 novembre 1945 esce il primo numero della nuova serie, che si presenta con i tratti dell'esplosione improvvisa di un desiderio di libertà per anni repressa: due opere teatrali inedite per l'Italia, entrambe di autori americani, *Il primo uomo* di Eugene O'Neill e *Le regine di Francia* di Thornton Wilder, uno scritto di Paul Valéry, da poco scomparso, e una testimonianza autobiografica, *Io commediografo*, dello scrittore

11. \* [L. Ridenti], s.t., «Il Dramma», I gennaio 1946, n. 4, p. 7.

12. «Il Dramma», I e 15 dicembre 1945, n. 2-3, p. 97.

13. L. Ridenti, «Il Dramma», n.s., 15 novembre 1945, n. 1, p. 5.

statunitense di origine armena William Saroyan. La rubrica fotografica documenta il recente successo al Teatro Olimpia di Milano della prima novità della stagione, *Giorni senza fine*, ancora di O'Neill, con Paola Borboni, Piero Carnabuci, Salvo Randone e Pina Cei, «miracolo moderno» in quattro atti che «Il Dramma» annuncia di imminente pubblicazione fra le sue colonne, assieme all'atto unico *Aspetta che venga la tua volta* di Thornton Wilder<sup>14</sup>, mentre la rubrica «Commedie nuove» dà conto esclusivamente delle rappresentazioni romane (ampio spazio al dramma *La brava gente* di Saroyan) dal momento che il Nord è stato liberato da poco. Come si vede, l'indirizzo della rivista appare adesso orientato verso una drammaturgia che possa veicolare un messaggio profondo, una rivelazione – dichiara Ridenti – che «colpirà non la fantasia per turbarla, ma l'anima per rasserenarla»<sup>15</sup>.

In questa direzione si spiega non soltanto l'interesse per i drammaturghi stranieri, ma più specificatamente una predilezione spiccata per la scena statunitense<sup>16</sup>, meglio se questa riesce a far ridere e divertire, come sa fare la commedia americana che «Il Dramma» annuncia ai suoi lettori, *Arsenic and old laces* (*Arsenico e vecchi merletti*) di Joseph Kesserling<sup>17</sup>, vicenda grottescamente macabra che ha «divertito pazzamente» per cinque anni di seguito il pubblico newyorkese e che a Guido Piovene fa dire: «Ecco, è la prima volta in questa stagione teatrale che posso scrivere sinceramente: mi sono divertito»<sup>18</sup>.

aA

63

14. *Aspetta che venga la tua volta*, tradotto in italiano da Riccardo Aragno, sarà pubblicato dal «Dramma» nel gennaio successivo (n. 4, I gennaio 1946, pp. 53-56), assieme alla *Brava gente* (*The gentle people*) di Irwin Shaw, traduzione di Vinicio Marinucci (pp. 9-40), mentre *Giorni senza fine* di O'Neill, nella versione di Mario Forni, apparirà nel n. 23-24 dell'ottobre-novembre 1946, pp. 11-39.

15. L. Ridenti, *ivi*, n.s., 15 novembre 1945, n. 1, p. 5.

16. Fondamentali per una ricognizione capillare delle pubblicazioni riguardanti la letteratura americana in Italia successive però al 1945 sono i quattro volumi del *Repertorio bibliografico della letteratura americana in Italia*, a cura del Centro di Studi Americani, sotto la direzione di B. Tedeschini Lalli, Edizioni di Storia e Letteratura (Biblioteca di Studi Americani. Sussidi bibliografici), Roma 1966-1982 (vol. I: 1945-1949, coordinatore R. Perrault; vol. II: 1950-1954, coordinatore A. Pinto Surdi; vol. III: 1955-1959, coordinatore A. Pinto Surdi; vol. IV: 1960-1964, coordinatore A. Pinto Surdi). Non prende affatto in considerazione i periodici teatrali ma solo le riviste letterarie e «culturali» il testo a cura di A. Cattaneo, *Chi stramalediva gli inglesi. La diffusione della letteratura inglese e americana in Italia tra le due guerre*, Vita e Pensiero, Milano 2007.

17. «Il Dramma», dicembre 1945, n. 2-3.

18. Il trafiletto di Piovene è nel box di presentazione della commedia nel primo numero

È lecito dunque preliminarmente domandarsi in quale contesto attecchisca l'interesse per la drammaturgia americana e se sia possibile individuare determinate linee di tendenza del periodico, ravvisabili certamente nelle scelte contenutistiche e ideologiche ma anche in quelle di carattere estetico, grafico, figurativo, stilistico. Fin dal suo nascere, sotto le insegne de «Le grandi firme», per iniziativa di Pitigrilli, che firma come direttore i primi otto numeri, «Il Dramma» ha strizzato l'occhio alla commedia brillante e leggera, un filone che avrà quasi incontrastata fortuna almeno fino al termine del secondo conflitto mondiale. Talvolta sono i sottotitoli a siglarne il genere, ma più eloquenti sono le immagini. La foto di copertina del primo numero, mentre ritrae una scenetta divertente – Paola Borboni che scherza allegramente con Armando Falconi – fa presagire l'orientamento della rivista e il pubblico a cui si rivolge.

A questa tipologia di produzione possiamo ricollegare anche la funzione della rivista nella penetrazione dell'influenza americana non solo a un livello di ricezione medio-alta, vale a dire per il tramite di esperienze d'avanguardia e *d'essai*, bensì fra le maglie di una spettacolarità a diffusione trasversale e di genere misto, secondo la formula delle «commedie di grande successo», così come recita il primo sottotitolo della rivista. È il caso della commedia gialla<sup>19</sup>, che attecchisce in Italia dalla fine degli anni Venti, in concomitanza, anzi, in anticipo rispetto alla diffusione della narrativa poliziesca. Lucio Ridenti ebbe simpatia per gli spettacoli gialli, se ne fece promotore e nel contempo intelligente osservatore, e li ospitò in gran copia nel suo periodico. Non faceva mistero del fatto che l'imperversare del «giallo sulla scena» (questo il titolo della sua riflessione) andasse ricollegato alla decadenza del teatro contemporaneo:

In questo «storico periodo di stasi», in attesa di una forma nuova, ci si è accorti che le indagini poliziesche svolte in presenza del pubblico, col finto cadavere a portata di mano e qualche colpo di rivoltella per colmare le zone vuote e

della nuova serie (15 novembre 1945), a p. 5. Il dramma di Kesserling sarà pubblicato nel n. 11 dell'aprile 1946.

19. Cfr. A. Di Nallo, *La scena del delitto. Sulla commedia gialla degli anni Trenta*, «Forum Italicum», 2014, vol. 48 (I), pp. 83-98 e P. Quazzolo, *Delitti in palcoscenico. La commedia poliziesca italiana dal 1927 al 1954*, Campanotto, Pasian di Prato 2000.

riaprire gli occhi socchiusi di qualche spettatore, formavano uno "spettacolo" al quale il pubblico dimostrava di dare la preferenza affollando le platee<sup>20</sup>.

Anche a questo proposito, le riviste ci aiutano a rettificare alcune inesattezze storiografiche. La prima rappresentazione in territorio italiano di una commedia poliziesca si fa risalire al 1928, quando la compagnia Za-Bum presenta al pubblico italiano la commedia americana *Broadway* (1926) di George Abbott e Philip Dunning. Non è un caso se la moda del giallo abbia attecchito per il tramite di una formula tutta giocata sulla spettacolarità e sull'intreccio di linguaggi: *Broadway* per esempio portava in scena, insieme a musicisti jazz e ballerine anglosassoni, professionisti di diversa provenienza, attori di prosa come Pilotto e Calò, di rivista come Milly e Totò, di operetta e di cinema<sup>21</sup>. Tuttavia si può affermare con certezza che l'ondata "gialla" proveniente dall'estero avesse conquistato il pubblico italiano con almeno un anno di anticipo. A orientare la scelta verso la formazione di un repertorio poliziesco pare sia stato il grande successo riportato all'estero dal dramma *La tredicesima sedia* (1916) del nordamericano Bayard Veiller, allestito in Italia a cura della compagnia di Dario Niccodemi il 15 luglio 1927 al Teatro Olimpia di Milano<sup>22</sup>. Malgrado lo straordinario successo degli esperimenti, ben presto i pericoli intravisti nell'americanismo spinsero a cercare una ricetta tutta italiana anche per la drammaturgia poliziesca. Così, l'anno dopo, nel 1928, andò in scena il primo dramma giallo made in Italy, *La casa del parco* di Giuseppe Romualdi, che poi nell'edizione del «Dramma»<sup>23</sup> recherà l'indicazione di genere «dramma giallo in tre atti».

Invece, agli inizi degli anni Quaranta, accanto alle proposte americane di O'Neill e Wilder (*Felice viaggio*, nella versione di Gerardo Guerrieri, appare nell'aprile 1940), «Il Dramma» mostrerà attenzione verso una drammaturgia italiana di maggiore impegno: Mario Federici, i fratelli De Filippo,

20. L. Ridenti, *Fenomeno giallo*, «Il Dramma», maggio 1935, n. 210, p. 38.

21. Vedi «Comœdia», *Stranieri in Italia*. "Nicoletta e la sua virtù" - "Brodway" - "L'uomo nudo" - "Bumboli e Bimbili" (rubrica fotografica), 1928, n. 11, pp. 30-31.

22. Ne dava notizia Celso Salvini, osservatore attento degli spettacoli milanesi, nella ricca rubrica di «Comœdia» intitolata *Le cronache del teatro*, 1927, n. 8, p. 39.

23. Aprile 1937, n. 256.



Valentino Bompiani, Tullio Pinelli, Stefano Landi, Armando Curcio, Ugo Betti – solo per fare qualche nome tra i più noti. In linea con il nuovo indirizzo, pur senza abbandonare una produzione di intrattenimento, la rivista pubblica nel settembre del 1941 *Il lutto si addice ad Elettra* in uno splendido fascicolo quasi interamente dedicato alla trilogia di O'Neill<sup>24</sup>. Bragaglia, il vero artefice di tutta l'operazione, come si dirà fra breve, è contentissimo di come sia riuscito il numero e si affretta a congratularsi con Ridenti: «Tu dovresti fare *Dramma* sempre così doppio. Una vera rivista *piena che sazi*. Fregheresti *Scenario* (così brutta!)»<sup>25</sup>.

Che dietro questa e molte altre scelte di Ridenti, specialmente in materia di drammaturgia straniera, ci fosse la regia occulta di Bragaglia, le sue abilissime e spesso poco trasparenti macchinazioni, risulta evidente da molte lettere indirizzate al direttore del «Dramma», per esempio quella di fine agosto 1940, dove Bragaglia fornisce una lista di possibili testi stranieri in traduzione: «alla rinfusa ti dico le traduzioni che forse potresti pubblicare»<sup>26</sup>. Sono indicati i lavori di O'Neill tradotti da Alessandra Scalero, *Il lutto si addice ad Elettra*, ma nella traduzione di Molledo, *Green pastures* di Marc Connelly, «la celebre commedia americana da me fatta tradurre ma non mai rappresentata perché ci vogliono tutti negri»<sup>27</sup>. Fra Ridenti e Bragaglia si stabilisce una sorta di tacito accordo per cui, in cambio dei testi procacciati, la rivista si offre come vetrina per propagandare gli spettacoli bragagliani. E anzi, molte volte i fascicoli fungono da veri e propri copioni, in qualche caso pericolosi perché mettono in circolazione testi inediti per l'Italia, di cui Bragaglia vuole avere l'esclusiva.

La prospettiva eurocentrica di alcuni analisti del fenomeno, fin dagli anni Quaranta, indusse a considerare l'infatuazione per la drammaturgia americana come un percorso

24. Settembre 1941, n. 361-362.

25. Lettera del 17 settembre 1941 [53(5)]. Tutte le lettere di Bragaglia indirizzate a Ridenti (ma anche le lettere di Nicola Spano e Gerardo Guerrieri) da cui saranno estrapolati alcuni brani sono conservate presso il Centro Studi del Teatro Stabile di Torino nella cartella "Bragaglia a Ridenti" (buste: 1938-1945; 1946-1950). Ogni documento è contrassegnato da un numero di identificazione che porremo fra parentesi quadre.

26. Lettera del 30 agosto 1940 [24].

27. *I verdi pascoli* (*The green pastures*) di Marc Connelly sarà pubblicato da «Sipario» nel fascicolo dell'agosto-settembre 1946 sul teatro americano. Al teatro negro «Sipario» dedicherà il numero 21-22 del gennaio-febbraio 1948.

tortuoso: gli europei, interessandosi alle esperienze teatrali americane, fortemente permeate a loro volta della cultura scenica primonovecentesca del vecchio continente, non farebbero altro che ricomprare il proprio teatro, americanizzato, come si trattasse di un prodotto originale:

Si verificò e seguita a verificarsi questa situazione paradossalissima fra tutte le situazioni paradossali, di commedionografi inglesi francesi italiani i quali attraverso l'interposta persona dei loro colleghi americani imitano in definitiva se stessi o, meglio, il loro irriconoscibile "se stesso" americanizzato [...] <sup>28</sup>.

È questa la tesi di Gigi Cane, collaboratore assiduo del «Dramma» e autore di una delle prime storie della letteratura drammatica statunitense, pubblicata nel 1950 nella collana «Intermezzo» diretta da Lucio Ridenti. Si tratta di una posizione niente affatto nuova, che ricorda le perplessità di alcuni nostri drammaturghi dopo i primi allestimenti di autori americani, O'Neill, Steinbeck, Wilder, Saroyan e dopo la traduzione di *Strano interludio* curata da Montale nel 1943<sup>29</sup>. Nell'ultimo numero di «Scenario», per esempio, Cesare Vico Lodovici con animo risentito proclama che *Il lutto si addice ad Elettra* è un'opera di cattiva letteratura, una «parafrasi piuttosto umile» del modello eschileo e che la nostra tradizione, da Eschilo a Pirandello, dovrebbe bastare a metterci al riparo «dalle facili infatuazioni e dai grossi equivoci»<sup>30</sup>. Invece, le perplessità di Vittorini sul teatro americano non derivavano certo dalla difesa di una prospettiva eurocentrica, quanto piuttosto dalla convinzione della superiorità dell'arte narrativa su quella teatrale<sup>31</sup>: d'altronde molta novità – annota – «sembra venire al teatro dalla narrativa, in America. Wilder era un narratore prima di dedicarsi al teatro. E sono state le riduzioni teatrali di alcuni grandi romanzi (come *Tobacco Road* di Caldwell) che hanno portato ancora aria nuova

28. G. Cane, *Teatro d'America*, S.E.T., Torino 1950, p. 219.

29. E. O'Neill, *Strano interludio*, a cura e con prefazione di Eugenio Montale, Edizioni Teatro dell'Università (Collezione di autori stranieri), Roma 1943.

30. C. Vico Lodovici, *Fortune e limiti del teatro di O'Neill*, in «Scenario», dicembre 1943, n. 12, p. 370.

31. Vedi per es. E. Vittorini, *Teatro americano*, «Omnibus», 26 novembre 1938, n. 48, p. 7 (ora in Id., *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, a cura di R. Rodondi, Einaudi, Torino 2008, p. 37).

sulle scene. E oggi infine, è il narratore Saroyan che le scene sommuove con caroselli acrobatici di personaggi»<sup>32</sup>. Per il resto, drammaturghi più famosi, come O'Neill e Maxwell Anderson, credendo di essere rivoluzionari, avrebbero semplicemente portato alle estreme conseguenze le forme europee, quelle di Ibsen, Strindberg e Cechov.

Quanto alla censura, malgrado sia lecito riportare l'irridimento delle misure applicate a traduzioni e rappresentazioni al movimento di maggiore aggressività della politica coloniale, che raggiunge un picco nel biennio 1936-1938, è doveroso diradare alcuni ripetuti luoghi comuni. Un interessante contributo di Christopher Rundle<sup>33</sup> sulla traduzione in epoca fascista consente di chiarire per esempio che, al di là della specifica provenienza dell'opera da tradurre, preoccupava maggiormente il costante deficit nel bilancio delle traduzioni, il fatto cioè che si importasse in misura superiore a quanto si esportasse, uno squilibrio che minacciava di compromettere la presunta missione civilizzatrice di cui si riteneva garante la politica culturale imperialistica del regime.

Un puntuale riscontro in questo senso si trova nelle dichiarazioni che Anton Giulio Bragaglia rilascia al «Dramma» nel marzo 1943 e che saranno rifuse nel discorso alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni sul problema dell'esterofobia artistica: «Mentre, favoriti dal Regime noi rivalutiamo il nostro patrimonio artistico, e mentre scopriamo i valori nuovi, non abbiamo nessuna paura di importare gli stranieri che ci interessano; giacché siamo noi maggiori esportatori di autori italiani»<sup>34</sup>. Dunque Bragaglia può permettersi di importare gli stranieri perché soddisfa una condizione preliminare: è tra i più attivi esportatori della drammaturgia italiana.

Viene sempre ricordato di come abbia ottenuto, bluffando, una straordinaria libertà nel far rappresentare l'americano O'Neill. Sull'idea di far passare il drammaturgo per irlandese e sui dubbi che si trattasse di uno scaltro stratagemma si ha notizia da Bragaglia stesso proprio mentre sulle pagine

aA

32. E. Vittorini, *America I-VII*, «Tempo», 15 agosto 1940, n. 64, p. 41, ora in Id., *Letteratura arte società* cit., p. 97.

33. C. Rundle, *Publishing Translations in Fascist Italy*, Lang, Bern 2010.

34. A.G. Bragaglia, *Aggiornamento della cultura teatrale. Il problema del repertorio portato da Anton Giulio Bragaglia alla Camera dei Fasci e delle Corporazioni*, «Il Dramma», I maggio 1943, n. 401, p. 43.

del «Dramma» discute – non senza una certa furbesca ambiguità – delle difficoltà relative alla programmazione della prosa causate dalle limitazioni previste in tempo di guerra:

Le opere per le quali esiste più grave il problema sono quelle che provengono da paesi nemici. Facciamo l'esempio dell'America, dove la maggioranza degli autori bravi sono di sangue irlandese. Lo spirito irlandese corrisponde benissimo al nostro, tanto è vero che in Italia si rappresentano, con fortuna, tanti autori di quell'isola o da essa originari [...]. Eccoci subito al caso di Eugenio O'Neill che il Ministro dell'Irlanda ci conferma ufficialmente essere figlio di comici irlandesi, nato in America, cittadino irlandese e Accademico d'Irlanda, considerato irlandese dagli irlandesi, e di conseguenza anche da noi. [...] Qualcuno insiste a volergli dare l'ostracismo in generale, ma niente di più ingiusto e ridicolo! Noi sappiamo la infondatezza di tutti gli argomenti posti a sostegno della piccola campagna [...]<sup>35</sup>.

Ma la battaglia per eludere le strette maglie della censura Bragaglia la combatte su più fronti, per esempio rivolgendosi direttamente a Mussolini<sup>36</sup> perché chiuda un occhio nell'applicazione delle norme restrittive che vincolavano le stagioni teatrali. Sono argomenti che il censore mostra di recepire, visto che tra le sue osservazioni sul repertorio del Teatro delle Arti riportate accanto al nome di O'Neill quale autore del *Lutto si addice ad Eletta*, Zurlo annota: «È una vera tragedia moderna di cui ragioni culturali impongono la conoscenza»<sup>37</sup>.

È stato anche dimostrato come, negli anni fra le due guerre mondiali, dunque prima che gli Stati Uniti d'America divenissero ufficialmente paese nemico, in Italia, e non soltanto per causa di un indirizzo di politica estera, accanto all'immagine positiva di un'America come luogo di democrazia e libertà (immagine cui tutti associamo l'antologia *Americana* di Vittorini), convivesse una percezione profondamente negativa di quella civiltà, una forma di ostilità che spesso trascende ragioni politiche e diventa opposizione nei con-

35. Id., *Programmi della prosa*, «Il Dramma», I e 15 marzo 1943, n. 397-398, p. 30.

36. In una lettera dell'11 dicembre 1942 (cfr. A.C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Introduzione di R. De Felice, Bulzoni, Roma 1974, p. 305).

37. *Ivi*, p. 307.

fronti di una visione del mondo. L'avversione reazionaria di Lodovici sugli americani poco fa richiamata rientra in questa percezione: «È probabile che, col tempo (e neanche tanto), quegli americani abbiano da essere considerati i primi tra gli autori di second'ordine». Il *Lutto* è considerata «un'opera notevolmente fasulla», «lo scadere del mito a favola». E ancora, ironicamente, dichiara: «All'apparire di T. Wilder (*La piccola città* e i *Tre atti unici*) parve che l'universo teatrale fosse improvvisamente cresciuto di valore. Parve un annuncio messianico»<sup>38</sup>.

La prima opera americana rappresentata da Bragaglia al Teatro degli Indipendenti, *Lo scimmione peloso*, risale al dicembre 1927. Da allora, O'Neill non cessò di calamitare la sua attenzione fino alle soglie degli anni Cinquanta<sup>39</sup>. Lander MacClintock però, in una vecchia ricognizione sul teatro americano in Italia nel decennio 1940-1950, fa riferimento a un'attrice, tale Maria Bazzi, che avrebbe recitato O'Neill prima di quella data, nella primavera e nell'estate del 1925, nel ruolo di Anna Christie. In realtà si tratta di Maria Bazzi<sup>40</sup> (l'errore, non l'unico, di MacClintock, passa tranquillamente ad altri studi)<sup>41</sup>, riduttrice e autrice meglio nota per i numerosi divieti cui andarono incontro i suoi copioni una volta giunti sulla scrivania del censore, Leopoldo Zurlo. In particolare si era vista rifiutare il permesso di rappresentazione per l'*Ebreo errante* che, in base alle disposizioni antisemitiche della censura, rese più severo proprio a partire dal 1934, avrebbe rischiato di «dar luogo a inopportune discussioni» sulla questione degli ebrei<sup>42</sup>.

38. C. Vico Lodovici, *Fortune e limiti* cit., p. 368.

39. Per un elenco dei lavori allestiti da Bragaglia al Teatro Sperimentale degli Indipendenti e al Teatro delle Arti, cfr. A.C. Alberti – S. Bever – P. Di Giulio, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.

40. Maria Bazzi (Londra 1897 - Lugano 1959), figlia di un brissaghese residente a Londra, ebbe un ruolo importatore nell'importazione del nuovo teatro americano in Italia. Le poche cose che si sanno dell'attrice e capocomico si devono a Pierre Lepori, autore della voce *Maria Bazzi*, in A. Kotte (a cura di), *Dizionario teatrale Svizzero*, Chronos Verlag, Zurigo 2005, vol. 1, p. 137.

41. Per esempio, in quello di A.N. Mancini, *Aspetti della ricezione critica del teatro di Eugene O'Neill nell'Italia fascista*, in *La scena del mondo. Studi sul teatro per Franco Fido*, a cura di L. Pertile, R.A.Syska-Lamparska e A. Oldcorn, Longo Editore, Ravenna 2006, p. 279. Lo studioso dichiara di voler prescindere «dalle cronache teatrali stese all'indomani della presentazione scenica dei drammi dell'autore, la cui rilevanza per il mio proposito è piuttosto limitata» (p. 270). Se però avesse consultato le riviste di teatro, si sarebbe avveduto dell'importanza – ancora da approfondire – del ruolo di Maria Bazzi nella diffusione del repertorio americano.

42. P. Ferrara (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inven-*



aA

71

Fig. 1  
Una delle foto  
di Maria Bazzi  
pubblicate da  
«Comœdia»

A questo proposito, quando Bragaglia dalle pagine del «Dramma»<sup>43</sup> combatte la sua battaglia a favore di un repertorio internazionale, per una sorta di *captatio benevolentiae* nei confronti del Regime, ricorda due benemerite iniziative, la fondazione dell'Istituto degli Scambi culturali con l'Estero<sup>44</sup>

tario, Ministero per i beni e le attività culturali, Direzione generale per gli archivi, Roma 2004, p. 83.

43. Vedi i già citati nn. 397-398 e 401.

44. Con il decreto del 18 febbraio 1937 veniva istituito l'EIST, l'Ente italiano per gli scambi teatrali.

e la legge Pavolini<sup>45</sup> per l'utilizzazione dei brevetti stranieri estesa a tutte le opere dell'ingegno nemico. In realtà l'obiettivo vero della legge Pavolini, che solo in apparenza mostrava una certa apertura, era quello di scegliere lavori stranieri che mettessero in evidenza i lati deteriori delle popolazioni nemiche. Fu così che in piena campagna antisemitica si poté rappresentare a Torino nel 1941<sup>46</sup>, ad opera della compagnia del Teatro delle Arti di Roma, la commedia dell'ebrea americana Lillian Hellman, *The Little Foxes*. A Ridenti, che evidentemente è interessato alla pubblicazione, Bragaglia rivela senza pudore il trucco messo in atto per non mandare a monte la rappresentazione del dramma: dispone di una traduzione abusiva, fedelissima, ma vi ha dovuto aggiungere poche battute che gli hanno consentito di ottenere il permesso della censura. Per la pubblicazione, il discorso cambia, e Bragaglia lo sa bene, come s'intende quando dice: «Io le recite le faccio come *atto di guerra* autorizzato dalla Stato italiano che è in guerra con l'America. Tu la pubblicazione come la fai?»<sup>47</sup>. Ridenti non fece nulla e aspettò tempi migliori per *Le piccole volpi*. Proprio quando il testo apparve sul «Dramma», novembre 1948, Gigi Cane ricordò che l'opera

fu rappresentata in Italia quando per disposizione di legge eravamo tutti virtuosi, e fu scelta credibilmente per darci il piacere di paragonare la nostra virtù ai vizi del resto del mondo. Nella prima rappresentazione gli Hubbard si chiamavano Salamone [Salomone], Samuele, Davide e Rebecca Isaacs. Una piccola ma ragguardevole sudicia speculazione demagogica diretta ad erudire il pubblico intorno alla predicata perversità della razza ebraica, o un espediente per chiudere la bocca al «Minculpop» (Ministero della cultura popolare) che [...] in nessun caso avrebbe dato il permesso di circolazione ad un prodotto della corrotta e decadente democrazia americana<sup>48</sup>.

45. La legge del 24 novembre 1941 (n. 1473) stabiliva che le opere del repertorio nemico potessero essere rappresentate previa autorizzazione del Ministero della cultura popolare, su proposta di un'apposita commissione. Cfr. *Censura teatrale* cit., p. 50.

46. Nella richiesta del nulla osta alla Censura, datata 1941, è indicata la Compagnia del Teatro delle Arti di Roma (*ivi*, p. 495).

47. Lettera datata 2 febbraio 1942 [63].

48. G. Cane, «Il Dramma», 15 novembre 1948, n. 73, p. 8.

È in fondo il meccanismo per cui l'antologia *Americana*, stampata da Bompiani in quello stesso 1941 e subito sequestrata, venne rimessa in commercio grazie alla prefazione dell'allora già accademico d'Italia Emilio Cecchi: la produzione americana, da «letteratura universale in una sola lingua» come l'aveva definita Vittorini, diventava, nelle righe del nuovo prefatore, espressione di un paese che, malato di «orgoglioso euforismo», «illuso da un falso ideale di benessere, brancola cercando la propria unità etnica ed etica»<sup>49</sup>, in poche parole diventava la letteratura di un paese nemico. Ma in fin dei conti, scrive Bragaglia a Mussolini, se O'Neill «è contro di noi mostra di subire l'influenza del mondo nel quale vive: è un porco o un fesso; ma come artista è un genio, le sue opere ci fanno comodo (anche perché non giovano all'America) e per questo ce le prendiamo»<sup>50</sup>.

In ogni caso, ben prima della fine della Seconda guerra mondiale, la drammaturgia statunitense diviene il volano della giovane regia italiana, fuori e dentro la scuola. Il testo che «rese furiosamente di moda»<sup>51</sup> la regia teatrale fu *Piccola città* di Wilder, allestito dal giovane Enrico Fulchignoni<sup>52</sup> proprio in “casa Bragaglia”, al Teatro delle Arti di Roma il 18 aprile 1939. Le cronache, fra cui un articolo del «Dramma»<sup>53</sup>, raccontano di una battagliera serata in occasione della ripresa milanese con Elsa Merlini al teatro Nuovo, come ai tempi della *première* dei *Sei personaggi*. Fra giovani entusiasti e conservatori perplessi, Elio Vittorini smorza i toni, ridimensionando la carica rivoluzionaria di un autore che a suo giudizio è un «richiamo per facili proiezioni»<sup>54</sup>. Fulchignoni è fra i collaboratori dell'antologia *Americana*, per la quale firma due significative traduzioni, *In rotta per Cardiff* di Eugene O'Neill e *Il lungo pranzo di Natale* di Thornton Wilder. Da parte sua, anche Gerardo Guerrieri, ancor prima di legarsi al teatro

aA

73

49. E. Cecchi, *Introduzione* a E. Vittorini (a cura di), *Americana. Raccolta di narratori dalle origini ai nostri giorni*, Bompiani, Milano 1942, p. xxiii.

50. Lettera a Mussolini dell'11 dicembre 1942, in A.C. Alberti - S. Bever - P. Di Giulio, *Il teatro sperimentale* cit., p. 306.

51. C. Meldolesi, *Fondamenti* cit., p. 43. Cfr. L. Rèpaci, *Desiderio*, «Il Dramma», 1 novembre 1941, n. 365, p. 8.

52. Cfr. «Il Dramma», 15 marzo 1941, n. 350, p. 44.

53. *Riprese*, «Il Dramma», 15 aprile 1940, n. 328, p. 39.

54. E. Vittorini, *Il teatro di Thornton Wilder*, «Omnibus», n. 49, poi in *Diario in pubblico*, Bompiani, Milano 1976, p. 108.



delle Arti di Bragaglia, si confronta con un'opera di Wilder, allestendo poco dopo, nel 1940 con il teatro dell'Università di Roma *Felice viaggio*, testo che esce tempestivamente sul «Dramma» nel numero del 1° aprile, nella sua stessa traduzione.

Con Steinbeck si cimenterà il giovane Squarzina allestendo *Uomini e topi*<sup>55</sup> in Accademia durante l'occupazione nazista, e poi Pandolfi con *La luna è tramontata* al Teatro Quirino di Roma nella primavera del 1946. Ai lettori del «Dramma», che pubblica il testo nel medesimo fascicolo, spiegherà che un'opera come quella di Steinbeck, innervata di storia contemporanea, è necessaria perché fa compiere al pubblico un vero e proprio esame di coscienza<sup>56</sup>. Sembrava fare eco all'opinione di Vittorini, secondo cui certamente autori americani come Hemingway, Faulkner e Fitzgerald «avrebbero potuto indicare una strada infinitamente più ricca di sviluppi», ma che forse «non sarebbero serviti allo scopo di rompere gli indugi cui Steinbeck e Caldwell sono serviti»<sup>57</sup>.

Ma un altro periodico, nato nell'immediato dopoguerra, apriva le porte alla drammaturgia americana. Già prima che uscisse sotto la sigla Bompiani, «Sipario», fondato a Genova da Ivo Chiesa e Gian Maria Guglielmino, si era fatto veicolo di una significativa diffusione del teatro straniero in Italia. Il primo dramma americano, *Seppellire i morti*, di Irwin Shaw, con prefazione di Gerardo Guerrieri appare nel terzo numero; il successivo è dedicato al teatro americano<sup>58</sup>.

È un fatto incontestabile che i due periodici teatrali più letti e diffusi, «Il Dramma» e «Sipario», dialoghino animatamente fra loro. Le notizie, le anteprime, i resoconti, gli inediti, rimbalzano dall'uno all'altro, lasciando però indovinare una diversità di orientamento e sotterranee concorrenze. La manifestazione di stima esibita nel primo editoriale di

55. Pubblicato sul «Dramma» nel numero del 15 settembre 1952.

56. V. Pandolfi, *Perché Steinbeck ha dato «La luna è tramontata»*, «Il Dramma», I agosto 1946, n. 18, p. 10.

57. E. Vittorini, *Diario in pubblico cit.*, p. 358.

58. Il fascicolo dell'agosto-settembre 1946, numero per metà monografico intitolato *Per il teatro americano*, dà in lettura *I verdi pascoli* (*The green pastures*) di Marc Connelly, *Aspettavamo Lefty* (*Waiting for Lefty*) di Clifford Odets e *4 drammi di 3 minuti* di Thornton Wilder, tutti corredati da un'ampia presentazione e preceduti da due significativi articoli: *Per il teatro americano*, a firma di Giulio Cesare Castello e *Sul palcoscenico così la loro storia*, di Gerardo Guerrieri.

«Sipario» nei confronti del «Dramma» e di Lucio Ridenti<sup>59</sup> non basta ad offuscare un'impostazione divergente su più di una questione. Così non stupisce la voce di Silvio d'Amico, che è nell'organico dei collaboratori, in polemica diretta con Lucio Ridenti<sup>60</sup>, e quella di Gian Maria Guglielmino in risposta a un articolo sulla regia che Bragaglia (qui definito regista istrionico, isterico e disordinato) aveva pubblicato nel «Dramma», di cui era fedele collaboratore<sup>61</sup>. Né desta sorpresa l'intervento di Eugenio Montale<sup>62</sup>, *La malattia del copione*, nel secondo numero di «Sipario», una requisitoria in piena regola non tanto contro i cattivi traduttori, ma contro un sistema teatrale che interpone tra il testo drammaturgico (tanto più se si tratta di un'opera straniera) e il testo udito in scena l'intervento di un copionista.

L'attenzione al problema delle traduzioni interessa «Sipario» fin dal primo numero, dove si legge la critica severa di Giulio Cesare Castello rivolta alla traduzione di *Winterset* che Vini-  
cio Marinucci aveva svolto per «Il Dramma», dalla cui versione la tragedia di Maxwell Anderson, opera di singolare bellezza, usciva a suo dire mortificata. C'è da scommettere – sostiene Montale – che l'autore della traduzione di *Winterset*, di cui si lamenta Castelli, non ha fatto altro che pubblicare il copione da lui ricavato dal dramma americano. Si spiega allora l'impossibilità, per chi per esempio abbia sentito recitare in Italia *Strano interludio*, di riconoscerci l'opera di O'Neill:

Finché il testo poetico sarà considerato poco o nulla e l'opera dell'attore e del regista e del riduttore sarà creduta la più importante; finché chi traduce un lavoro poetico sarà un povero negro salariato e non un artista che assuma il peso di una responsabilità, il nostro teatro vivrà di lavori stranieri mal tradotti e per conseguenza male eseguiti e gli

59. «Sipario», maggio 1946, n. 1, p. 9.

60. S. d'Amico, *Appello agli scrittori*, «Sipario», giugno 1946, n. 2, p. 7.

61. All'articolo di Bragaglia, *La convenzione drammatica: Della regia premeditata e improvvisa* («Il Dramma», 15 gennaio 1946), si riferisce, richiamandolo fin nel titolo, Gian Maria Guglielmino nel suo primo contributo su «Sipario» (maggio 1946, n. 1, pp. 10-11), *Fondamenti della regia. Premeditata o improvvisa dice Bragaglia. Buona oppure cattiva diciamo noi*.

62. I celebri versi degli *Ossi* («Codesto solo oggi possiamo dirti / ciò che non siamo, ciò che non vogliamo») saranno posti ad epigrafe del corsivo che Guglielmino dedicherà all'indirizzo estetico della rivista: («Sipario», agosto-settembre 1946).

autori italiani continueranno a tenersi lontani dal teatro e a considerarlo (a torto) un genere inferiore<sup>63</sup>.

È un attacco indiretto, ma neanche troppo, al modo di lavorare del «Dramma», ipotesi confermata – come si dirà fra breve – dalla conoscenza dei retroscena che si nascondono dietro alle traduzioni delle opere di O'Neill. Due numeri dopo arriva la replica, sotto forma di lettera aperta, che Domenico de' Paoli rivolge all'indirizzo di Eugenio Montale e che nel titolo pone il quesito: *Il copione è proprio una malattia?* Sappiamo che Montale era entrato in argomento con cognizione di causa, in quanto traduttore di *Strano interludio* di O'Neill, cosicché nell'additare il testo scenico come derivato da un cattivo copione poteva prevenire facili obiezioni, prima fra tutte l'irrappresentabilità di un'opera che conosceva bene, lunghissima (nove atti), in cui i personaggi si abbandonano a monologhi interiori di evidente ascendenza joyciana. Di lì a poco la traduzione di *The Strange Interlude*, che era uscita nel 1943 per le Edizioni Universitarie di Roma, procurerà a Montale non poche amarezze e la condanna al pagamento di un'ingente somma di denaro per l'accusa di plagio aggravato sporta nel settembre 1947 da Bice Chiappelli, autrice di una versione dell'opera di O'Neill che il Montale avrebbe dovuto solo revisionare<sup>64</sup>.

È più che probabile che la chiamata in causa di Montale su «Sipario» vada collegata con la decisione del «Dramma» di pubblicare, nel febbraio 1946, *Strano interludio*, guarda caso proprio nella versione di Bice Chiappelli, testo che, subito dopo l'indicazione del titolo, viene "assicurato" come «unica versione italiana autorizzata dall'autore».

Per poter ospitare il lungo dramma di O'Neill, la rivista esce come numero doppio, misura che consente di dedicare notevole spazio non solo al lungo testo, ma anche alle foto e alle notizie, documenti fra cui spicca una suggestiva rubrica di fotografie di scena scattate da Giuseppe Signorelli relativa all'allestimento curato da Ettore Giannini al teatro Odeon di Milano il 9 gennaio 1946. La formula è la stessa usata per il

63. E. Montale, *La malattia del copione*, «Sipario», giugno 1946, n. 2, p. 10.

64. La vicenda è raccontata da G. Cecchetti, *Sull'altro Montale*, in AA.VV., *Essays in Honor of Dante della Terza*, ed. by F. Fido, Cadmo, Florence 1998, p. 357. Un accenno alla questione si trova nell'articolo di J. Blakesley, *Montale's second-hand translations* («Moderna. Semestrale di teoria e critica della letteratura», 2013, n. 1, pp. 115-133).

fascicolo dedicato al *Lutto*. Il pezzo di introduzione a *Strano interludio* Ridenti lo fa scrivere a Bragaglia che, per prima cosa, afferma che la traduzione della Chiappelli, autorizzata dall'editore Madden di New York a patto della rappresentazione integrale, era stato lui stesso a commissionarla anni addietro. Ogni suo tentativo di portare in scena il dramma, racconta Bragaglia, era naufragato, inizialmente per via di questo vincolo, in seguito per l'impossibilità di effettuare tagli che non compromettessero il valore del testo:

Per voler rispettare la volontà inflessibile dell'Autore [...] io ho esitato per diversi anni a rappresentare lo *Strano Interludio*; giacché esso non possiede i mezzi teatrali svariati e grossi dell'altra trilogia [...]. Impuntandomi a tentare in ogni modo una riduzione dell'opera [...] presi la determinazione di farmi energicamente sordo al rilievo di tante piccole opportunità osservate per i pezzi già soppressi e ripristinati, ritentai i tagli, bravamente. Il lavoro finalmente venne ridotto, e giacque, malridotto<sup>65</sup>.

aA

Ma i fatti non andarono esattamente così. Lo stesso anno in cui Bice Chiappelli sottopone a Nicola Spano, direttore delle Edizioni Universitarie di Roma, la sua traduzione, Bragaglia comunica a Ridenti – è il 7 agosto 1941 – che «il pezzo maggiore» del suo repertorio, che però è in pericolo perché sotto censura, è *Strano interludio*, «che dura cinque o sei ore come “Elettra”». La lunghezza del dramma non è dunque il vero problema. Il mese successivo, tenta di ripetere “il colpo” dell'*Elettra*, proprio in quel periodo sottratta astutamente alle Edizioni Universitarie e consegnata a Ridenti, cui suggerisce di scrivere alla Signora Bice Chiappelli – «è donna esosa che fa per guadagnare» – e di rassicurarla «dicendole che i libri di americani sono proibiti ma che in un periodico tecnico lasciano stampare le traduzioni»<sup>66</sup>. Nel gennaio del nuovo anno Bragaglia chiede all'amico di cercare a Torino *l'Etrange Intermede* nell'edizione Gallimard<sup>67</sup>, segno che l'interesse non è sfumato. Pochi giorni dopo sollecita ancora Ridenti e della pubblicazione suggerisce tempi e modi:

77

65. A.G. Bragaglia, *Strano interludio*, «Il Dramma», I-15 febbraio 1946, n. 6-7, p. 10.

66. Lettera del 17 settembre 1941 [53(5)].

67. Lettera del 27 gennaio 1942 [62].

[...] Circa Strano Interludio è chiaro che se tu non paghi la traduttrice questa non ti dà nessun permesso di pubblicare il testo. Per me sarebbe importante che tu lo pubblicassi a marzo. La Chiappelli ha saltato un terzo del lavoro. Bisognerebbe invece pubblicarlo integrale. [...] Nel pezzo per la copertina metti che al prossimo anno farò una compagnia di maggiore giro, con minore stanza a Roma perché di Roma mi sono scocciato. Se no, non mi occuperò di teatro<sup>68</sup>.

Da una lettera del 18 febbraio 1942 finalmente comprendiamo come stavano i fatti. La verità è che la rappresentazione di *Strano interludio* è stata proibita, non tanto perché opera straniera ma perché mette in scena una vicenda scottante, moralmente esecrabile, l'aborto: «Una fiera fregatura. Sto correndo ai ripari. Ma è difficile rimpiazzare un'opera come quella. *Sul permesso non c'è più da contare*»<sup>69</sup>. Caduta la possibilità di una messa in scena, Bragaglia perde interesse per la pubblicazione sul «Dramma». La felice congiuntura che si era verificata con *Il lutto si addice ad Elettra* non si ripete.

Torniamo allora per un momento alla storia del *Lutto si addice ad Elettra*, perché strettamente connessa alle vicende di *Strano interludio* e al funzionamento del sodalizio Bragaglia-Ridenti. Intorno a queste due celebri opere di O'Neill gli interessi di Bragaglia si intrecciano a quelli di Ridenti, le sorti delle rappresentazioni a quelle delle pubblicazioni, storie complicate di interessi e passioni, di permessi e di diritti, di traduzioni e di riduzioni che si svolgono in piena guerra mondiale, mentre vige una certa confusione in materia di importazioni: «Io non so chi debba autorizzare per la stampa degli autori stranieri» – scrive Bragaglia a Ridenti – «Non so se potresti approfittare della mancanza dei rapporti con l'America per stampare alla macchia le traduzioni e fregartene»<sup>70</sup>. Durante la guerra Bragaglia si era servito per lo più di versioni abusive, per esempio quella de *Il primo uomo* di O'Neill, fatta tradurre senza permesso dalla Gallinaro. Passata la guerra, il ricco bottino dei testi stranieri si assottiglia e la collaborazione del corago al «Dramma» si fa meno determinante: «Alle tue richieste rispondo che io “non possiedo” commedie da darti. Ho traduzioni abusive, fatte durante la guerra senza averne il

68. Lettera del 2 febbraio 1942 [53].

69. Lettera del 18 febbraio 1942 [69/66].

70. Lettera del 30 agosto 1940 [24].

permesso; e i traduttori hanno meno permessi di me. [...] Qui Americani, Inglesi e Francesi stanno con lo schioppo spianato e non si può fare più nulla abusivamente. Pretendono, per giunta, cifre iperboliche (e c'è il pederasta che le paga!)»<sup>71</sup>.

I primi accordi di Bragaglia per *Il lutto*, opera all'epoca mai tradotta né rappresentata in Italia, risalgono alla fine dell'estate 1940 e si svolgono parallelamente alle trattative per *Strano interludio*<sup>72</sup>. In ottobre Bragaglia comunica a Ridenti che O'Neill non gradisce una riduzione, perciò suggerisce di pubblicare la trilogia in tre fascicoli<sup>73</sup>. La faccenda si complica con la scoperta che Enrico Raggio, l'importatore autorizzato di O'Neill, si ritiene proprietario del repertorio dello scrittore americano<sup>74</sup>. Le cose precipitano qualche giorno dopo, per un non meglio chiarito «pasticcio tra l'autore, Raggio, i traduttori ecc.»<sup>75</sup> Il 1° luglio 1941 la svolta. Bragaglia riferisce a Ridenti della trionfale stagione milanese, degli ottimi incassi alla prima di *Elettra*, della grande affermazione di Diana Torrieri – attrice con la quale dirà di essere «in affettuosità» – e della favorevole accoglienza dei giornali. Le circostanze sono più che favorevoli: «Ora potresti stampare *Elettra...*»<sup>76</sup>. A Ridenti, che evidentemente domanda autorizzazioni, Bragaglia risponde «Caro Lucio: non io, né Moltedo [il traduttore] possiamo autorizzarti alla pubblicazione di *Elettra*; ma può farlo lo stato di fatto guerresco» [in nota dice: «loro fregano noi, noi loro»]<sup>77</sup>. Nei primi di agosto Bragaglia riesce finalmente ad assicurare *Elettra* a Ridenti nella traduzione di Adelchi Moltedo soffiandola abilmente alle Edizioni Universitarie: «chi possiede i diritti di traduzione è precisamente Moltedo. Il quale ora venderà questa sua traduzione a Raggio, riservandosi i diritti di stampa. Ora se tu stamperai *a tamburo battente* la tragedia, farai passare la voglia all'Università di fare una traduzione nuova»<sup>78</sup>. In realtà la traduzione era stata segretamente rivista e corretta da Ge-

aA

79

71. Lettera del 18 novembre 1945 [166].

72. Lettera del 16 settembre 1940 [26].

73. Lettera del 10 ottobre 1940 [33].

74. Lettera del 23 dicembre 1940 [38].

75. Lettera del 28 dicembre 40 [39].

76. Lettera del 1° luglio 1941 [49].

77. Lettera del 9 luglio 1941 [50].

78. Lettera del 7 agosto 1941 [53].

rardo Guerrieri, il cui nome però non doveva assolutamente figurare, così impone Bragaglia a Ridenti<sup>79</sup>, altrimenti, addio diritti! Ridenti si vede costretto a fronteggiare le rimostranze del povero Guerrieri, preso in trappola perché, se da un lato non parrebbe disposto a cedere il suo lavoro e il suo silenzio in cambio di una lauta offerta di denaro, dall'altro non intende firmare da solo una traduzione che ritiene ancora troppo scorretta: «gli errori rimastivi (ce ne sono, e all'occorrenza potrei riesumarli) appartengono alla traduzione Moltedo che era completamente impresentabile, piena di tagli e di grossolane sviste»<sup>80</sup>. Ridenti poi deve trarsi d'impaccio dalle conseguenze del tiro mancino giocato alle Edizioni Universitarie, e anche questa volta, a dettargli le mosse è Bragaglia. Nicola Spano, in veste di direttore, aveva scritto a Ridenti:

Caro Ridenti, ho ricevuto dalla Casa editrice Coward Mc Cann. Inc. di New York, e precisamente dal Sig. Wilder, l'autorizzazione a pubblicare il lavoro di O'Neill [sic] "Il lutto si addice a Elettra" e anzi avevo già dato incarico a un valentissimo letterato di prepararne la traduzione. Apprendo ora che voi pubblicherete lo stesso lavoro nella rivista «Il Dramma». Evidentemente, l'editore americano, forse con un po' di leggerezza, ha autorizzato tutti e due per la pubblicazione. Io faccio per ora sospendere la traduzione, per un riguardo alla vostra bella e amica rivista, ma sarebbe mia intenzione di dire una *parolina* a questo editore americano, perché non conceda permessi di riproduzione delle sue opere contemporaneamente a due persone. Potete darmi voi qualche elemento che mi metta in grado di contestare i fatti con maggiore esattezza? [...]»<sup>81</sup>.

Le istruzioni di Bragaglia non si fanno attendere:

Caro Lucio

Rispondi a Spano che l'Editore teatrale Madden di New York, concessionario esclusivo per il collocamento presso le Compagnie delle opere di O'Neill, autorizzò l'anno scorso il colonnello Adelchi Mol[t]edo a tradurre «Elettra». Se ora l'editore dei libri di O'Neill autorizza anche un altro traduttore non ci trovo nessun male. Se si troveranno altri dieci editori disposti a far fare altre dieci traduzioni, l'autore sarà

79. Lettera del 17 agosto 1941 [53 bis]

80. Lettera senza data su carta intestata "Teatro delle Arti" [56].

81. Lettera del 1 settembre 1941 [53 tris].



Fig. 2

Gerardo Guerrieri è l'autore dell'articolo non firmato di presentazione al dramma di O'Neill e delle didascalie che corredano il servizio fotografico concesso dal «Tempo», di cui si vede qui una sequenza («Il Dramma», 1 e 15 settembre 1941, n. 361-362, pp. 71-72). Scrive infatti Guerrieri a Ridenti «[...] ho rivisto tutte le didascalie alle fotografie, e le unisco alle bozze. Probabilmente ti invierò un articolo di presentazione al Lutto si addice ad Elettra; di questo riparliamo. E se sia meglio, visto che le cose stanno così, tacere il nome del traduttore, che certo a Moliterno non compete». (Lettera s.d. su carta intestata "Teatro delle Arti" [56]).

felicissimo per la sempre maggiore diffusione [sic] della sua opera, non avendo egli concesso la esclusiva a nessuno dei traduttori. [...] Per mettere le mani avanti avverti Spano che anche la Signora Bice Chiappelli di Reggio Emilia, traduttrice di «Strano Interludio» che io rappresenterò nell'anno prossimo è in regolare rapporto con la Casa Madden<sup>82</sup>.

Quando finalmente in settembre esce il fascicolo con *Elettra*, Ridenti esprime un doppio compiacimento: può offrire ai lettori «l'opera profonda del grande trageda americano», ma soprattutto rende omaggio a Diana Torrieri, prima attrice del

82. Lettera senza data su carta intestata "Camera dei Fasci e delle Corporazioni" [53(4)].



teatro delle Arti di Bragaglia, che è – precisa – «il maggior uomo di teatro che abbiamo in Italia»<sup>83</sup>.

Come si vede, anche l'argomento delle traduzioni, toccando nel vivo la questione della controversa letterarietà del teatro, capita nel centro del dibattito fra prassi scenica e drammaturgia, al confine fra teatro e letteratura. Esigenze di produzione e consumo dello spettacolo orientano spesso la scelta delle traduzioni, ma non è da escludere che qualche volta, anche quando queste siano giudicate letterariamente discutibili, siano più adatte alla rappresentazione, perché fatte di «parole di voce e non di inchiostro», per dirla con Eduardo.

83. [L. Ridenti], *Copertina*, «Il Dramma», I e 15 settembre 1941, n. 361-362, p. 9.