

Un carteggio di Eligio Possenti (1960-1966)

Franco Perrelli

Sebbene Eligio Possenti (Milano, 25 giugno 1886) sia oggi correntemente ricondotto alla storia del giornalismo italiano, ci sono pochi dubbi che colui che fu per decenni (1929-1964) direttore della popolarissima “Domenica del Corriere”, portandola alla tiratura di oltre un milione di copie, si considerasse soprattutto un uomo di teatro. Anzi, Possenti avrebbe conferito una solenne connotazione esistenziale a questa sua vocazione, giacché «il teatro praticato come critico o come autore» era, a suo avviso, «un mezzo per capire la vita»¹.

Ciò si conferma vieppiù in uno dei carteggi con Lucio Ridenti, direttore del “Dramma”, recuperati al Centro Studi del Teatro Stabile di Torino dall’archivio personale di Lidia Ronco². Il 2 aprile 1962*, Possenti scriveva, infatti, a Ridenti:

Io sono entrato, come vedrai, [...] in giornalismo nel 1912 e al “Corriere” nel 1922 e mi sono sempre occupato di teatro. Oltre cinquant’anni di teatro militante, quaranta anni di giornalismo e trentatré anni di “Domenica del Corriere” e quel poco che ho fatto l’ho fatto sempre con coscienza e sempre per gli interessi superiori del teatro, o per lo meno per quelli che io penso, siano gli interessi superiori del teatro.

Dopo un periodo nel quale si era svogliatamente dedicato alla professione legale, Possenti, nel 1912-1913, sotto l’egida di Giuseppe Bonaspetti («un omone franco e intelligente, autore di forte ingegno e commentatore fresco e pensoso dei lavori altrui»)³, era diventato critico teatrale di un antico foglio liberale, “La Perseveranza”.

Contemporaneamente, il 24 novembre 1914 – con *La vita di tutti i giorni* (com-

1. E. Possenti, *Dieci anni di teatro. Cronache drammatiche*, Nuova Accademia, Milano 1964, p. 14.

2. Le lettere di Possenti a Ridenti (del quale mancano le risposte) saranno indicate d’ora in poi con un asterisco. L’epistolario di cui tratteremo consta di 66 pezzi e si estende dal 1960 al 1966.

3. E. Possenti, *Addio vecchia Milano. Buondi Milano nuova*, Baldini e Castoldi, Milano 1968², p. 43.

media scritta in collaborazione con Mario Vugliano; Compagnia Di Lorenzo-Mari-Falconi) –, Possenti debutta anche come drammaturgo al milanese Teatro Manzoni ovvero «l'università dell'arte drammatica»⁴. Il critico sarebbe riuscito a far rappresentare sedici sue commedie fino al 1952⁵. Si tratta di una drammaturgia garbata, non priva di qualche intento moralistico, ma di mestiere e ormai abbastanza dimenticata, che lo stesso autore peraltro circoscriveva al genere delle commedie di costume, «aderenti alla vita, suggerite da situazioni proprie degli anni derivati da due guerre e da due dopoguerra», largamente mirate su tematiche e atmosfere di carattere familiare: «Nella famiglia non esistono problemi trascendentali: ne domina uno solo, quello dei rapporti tra i suoi membri e tra questi e quelli delle altre famiglie»⁶.

Il drammaturgo Possenti ebbe stretti rapporti di collaborazione con Sabatino Lopez, ma, seguendo certa tradizione italiana, il teatro restava, per lui, «tanto più vivo e vitale quanto più è fatto per un attore o per un'attrice, la cui arte, presente alla mente nello stilare le scene o i dialoghi, sorregge l'ispirazione e ne facilita la realizzazione»⁷. Ciò lo portò spesso a modellare i suoi testi sugli attori e, quantomeno, a cooperare con i più importanti interpreti della nostra scena, da Ermete Zacconi a Memo Benassi, Maria Melato, Angelo Musco, Tina De Lorenzo, Dina Galli, Tatiana Pavlova, Emma Gramatica, fino al grande Ruggero Ruggeri, che «incanta e trascina» (D 121/1950, p. 4).

Essendo uno dei critici più pronti a coglierne il radicale spirito di rinnovamento, Possenti, in gioventù, arrivò pure a godere della confidenza di Luigi Pirandello⁸:

Il teatro pirandelliano ha una sua armonia; è come quello di un musicista: ad ogni opera nuova si avvertono quei motivi fondamentali che sono come i sostegni dell'estro rinnovato.

[...] l'affermata inutilità di tutti quegli sforzi umani che costituiscono nella realtà quotidiana ragioni di vita è opinione di filosofo venata dalla disperata malinconia di un poeta che la contemplazione della vita ha trasformato in penoso e spietato umorista⁹.

4. Ivi, p. 26.

5. E di questa produzione «Il Dramma» avrebbe pubblicato *Villetta alla periferia* (D 436-8/1944); *La lontana parente* (D 61-2/1948) e *La nostra fortuna* (D 121/1950). D'ora in poi citeremo «Il Dramma», indicando la rivista con D più numero e anno.

6. E. Possenti, *Sei commedie*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano 1956, pp. x, xiv. In una lettera a Ridenti della Pasqua 1966*, Possenti spiegherà altresì: «[...] ho avuto come tema il mutamento dei sentimenti nelle vite familiari nel giro del secolo. Un teatro serio, pensato e al tempo stesso estroso e vivace».

7. E. Possenti, *Sei commedie*, cit., pp. xi-xii.

8. Con Possenti il drammaturgo avrebbe occasionalmente rivelato anche la sua curiosa (e in fondo smagata) considerazione del fascismo: «Luigi Pirandello, passeggiando una sera con me per via Santa Margherita, mi spiegava che Mussolini sarebbe rimasto ritto finché tutti i puntelli lo avessero sostenuto e che quando gli fossero stati tolti sarebbe caduto. Ineluttabilmente. È stato profeta» (E. Possenti, *Addio vecchia Milano*, cit., p. 57).

9. E. Possenti, *Dieci anni di teatro*, cit., pp. 26, 31 (così, in una recensione del 1930 per *Come tu mi vuoi*).

Possenti riconoscerà pure, nel drammaturgo siciliano, la latente origine di essenziali dirompenti fenomeni della scena novecentesca quali le potenzialità della regia intrinseche nella drammaturgia¹⁰.

Una lettera del 23 aprile 1964* ci ricorda che Possenti aveva pure recensito il giovane Ridenti che, in una prima fase della sua carriera, era stato attore in importanti compagini comiche: «[...] vogliami sempre bene come io da sempre te ne ho voluto, fin da quando ho scritto bene di te attore». La conoscenza fra i due giornalisti era pertanto antica, ma ciò che li univa era, in primo luogo, un sentito sodalizio con il prestigioso critico Renato Simoni.

Infatti, giunto al “Corriere della Sera”, nel 1922 – dopo la chiusura per motivi politici della “Perseveranza” –¹¹, Possenti ne era diventato il vice. Quando, nel dopoguerra, il povero Simoni (già accademico d'Italia) sarebbe stato per qualche tempo epurato, lo avrebbe sostituito con estrema lealtà: «– ripeteva Simoni – “el ma tegnù il posto”; voleva con questo dire, e continuamente poi ricordava, della generosa e devota deferenza dell'amico che “non aveva approfittato della situazione”, non solo, ma aveva fatto da cuscinetto, mantenendo nel difficile momento l'equilibrio necessario»¹².

Alla morte di Simoni, nel 1952, Possenti gli sarebbe succeduto a pieno titolo, designato dal maestro «per la continuità di quel metodo [...] di onesta considerazione e di distacco da ogni e qualsiasi soggezione» (D 302/1962, p. 97). Ciò implicò, per Possenti, la stessa rinuncia che aveva ritenuto di dover fare Simoni, nel '14, allorché era subentrato a Giovanni Pozza, vale a dire «interrompere la [sua] attività di commediografo, senza badare al danno emergente e al lucro cessante che ne derivavano. La importanza della cattedra non può ammettere in chi la occupa il duplice aspetto di autore e di critico»¹³.

L'eredità di Simoni – tanto rilevante nella geografia critica italiana – non sarebbe stata comunque acquisita senza contestazioni da Possenti: «Io» – scriverà al direttore del “Dramma”, il 14 dicembre del '65* –, «sempre solerte, ho dato molto fastidio a tutti. Non è colpa mia se Renato, che mi conosceva da vicino, mi stimava assai». L'ombra di Simoni insomma sovrastava e il fedele Possenti non fece molto per staccarsene. Questa è forse la causa principale per cui, come critico, è stato spesso considerato una specie di epigono, tanto che si è scritto che non fu mai «in grado di conquistare l'autorevolezza e il prestigio del suo predecessore»¹⁴. Certo – osserva Dino Buzzati –, ripetendo il maestro,

egli pensava che primo dovere del critico teatrale fosse di informare il pubblico, di spiegarli che cosa fosse una commedia, quale fosse la “trama”; questo prima di qualsiasi considerazione personale. Nell'assolvere questo dovere, cercava di essere quanto

10. Ivi, p. 13.

11. E. Possenti, *Addio vecchia Milano*, cit., pp. 52-53.

12. L. Ridenti, *Ritratti perduti*, Omnia Editrice, Milano 1960, pp. 123-124.

13. E. Possenti, *Sei commedie*, cit., p. VII. Cfr. anche D 304/1962, p. 8.

14. G. Antonucci, *Storia della critica teatrale*, Studium, Roma 1990, p. 216.

più possibile semplice e chiaro, ciò che ad alcuni appariva sorprendente in tempi di critica più o meno ermetica¹⁵.

La linearità delle recensioni di Possenti era, per di più, sorretta da un tranquillo gusto borghese. Ridenti ha aggiunto un'osservazione relativa all'equilibrio o, se si vuole, all'indulgenza di giudizio in generale esibita da Possenti (e mutuata, a sua volta, da Simoni): «si trattava di rispetto del lavoro altrui, non disgiunto dalla consapevolezza di responsabilità e controllo, parlando dalla maggiore cattedra di critica drammatica italiana» (D 357/1966, p. 83).

Il carteggio torinese dall'Archivio Ronco si avvia, il 24 febbraio 1960*, non a caso, con il riconoscimento al direttore del "Dramma", che aveva appena portato a termine l'imponente edizione dell'opera critica di Renato Simoni, della «prova sublime non solo di devozione al maestro, ma di profonda e generosa amicizia». Varie altre lettere riguarderanno peraltro sia la solidarietà dei due giornalisti nella tutela della memoria e dell'eredità culturale di Simoni, nella quale furono sempre assidui¹⁶, sia questioni attinenti al Premio Simoni, che era stato inaugurato, nel 1958, proprio con la significativa attribuzione a Lucio Ridenti¹⁷.

Da anni, sugli spalti del "Dramma", Lucio Ridenti, nei suoi tonanti e temuti *Taccuini*, si contrapponeva duramente agli attori d'Accademia, al dilagante sistema degli Stabili, che avrebbero sbriciolato la tradizione italiana ovvero il glorioso retaggio dei «figli d'arte», altresì schiacciati dalla prepotente figura del regista. Tutto ciò, ai suoi occhi, s'identificava largamente con il programma perseguito con tenacia nel tempo da Silvio d'Amico, il quale, sin dal '29, aveva decretato, in un famoso saggio, «il tramonto del grande attore». Da qui una sequela infinita di polemiche contro il fondatore dell'Accademia in vita e in morte, al quale veniva regolarmente contrapposta la più distaccata e decisamente meno ideologica figura di Renato Simoni.

15. D. Buzzati, *Ricordo di Eligio Possenti*, in "Domenica del Corriere", 22, 29 maggio 1966, p. 53.

16. Cfr., tra l'altro, D 306/1962, p. 3 e D 307/1962, p. 97. Durissima anche la reazione di Possenti nei confronti di Roberto De Monticelli, nella lettera del 23 aprile 1964*, in relazione al *Taccuino* di Ridenti sul D 330-1/1964, pp. 3-4, nel quale si difendeva l'edizione simoniana da critiche in effetti abbastanza pretestuose.

17. Interessante, in quest'ambito, la lettera del 3 luglio 1963* che mostra le alchimie interne relative all'attribuzione del prestigioso riconoscimento. Ridenti spingerebbe a favore di Guido Salvini (in condizione d'indigenza), ma era in ballo dall'anno precedente la candidatura di Wanda Capodaglio contrapposta a quella di Lamberto Picasso. Possenti aveva «proposto di assegnare il premio a un lavoratore del teatro e precisamente a un suggeritore. Siccome questa cosa era nell'animo di parecchi da un paio d'anni è stato fatto così e la Capodaglio e Picasso sono rimasti in *panne*. Ora il povero Picasso è scomparso ed era giusto fare posto alla Capodaglio». Peraltro – aggiunge Possenti –, Simoni era stato «irritatissimo» nei confronti di Salvini «perché gli aveva fatto lo sgarbo di mettere in scena un *Giulietta e Romeo*, l'anno dopo che Simoni l'aveva dato al Teatro Romano. Il ricordo di questa azione, forse involontaria del Salvini, ha paralizzato un po' il mio atteggiamento verso la candidatura. Sono addoloratissimo che Salvini si trovi nella condizione che tu mi dici e questo depone per il suo galantonismo [*sic!*], tanto più che altri ai giorni nostri sanno molto bene pompare dallo Stato cifre che anche a volerle spendere di proposito è difficile riuscirci». Il premio sarebbe andato, infine, nel '63 alla Capodaglio e nel '64 a Salvini (vedi D 322-3/1963, pp. 106 sgg. e D 334-5/1964, pp. 92 sgg.).

A prescindere dal fatto che lo scontro presentava, prevedibilmente, maggiori sfumature di quanto qui si possa sintetizzare – come abbiamo cercato di dimostrare con ampiezza altrove –, non si trattò di una banale lotta fra conservatori (Ridenti) e progressisti (d'Amico), bensì di una battaglia di riassetto delle categorie del teatro italiano, la quale non fu però in grado di rendere fluidamente dialettica una grande e specifica tradizione con importanti istanze della scena novecentesca¹⁸. Il teatro italiano è rimasto a lungo ingabbiato nella radicalizzazione di questa contrapposizione e – come vedremo anche esaminando il carteggio Possenti – vien da considerare a che prezzo e fino a che punto il rinnovamento della regia, tranne alcuni casi, sia riuscito ad attecchire fra i blindati nidi di resistenza della tradizione italiana, come peraltro hanno già avuto modo di puntualizzare sia Alessandro d'Amico sia Claudio Meldolesi¹⁹.

Possenti, erede di Simoni, era ovviamente più vicino alla linea di Ridenti che a quella di Silvio d'Amico²⁰. In appoggio alle tesi del “Dramma” sulla severa crisi del teatro italiano del dopoguerra, il critico milanese (secondo Ridenti, «attento e disinteressato [...] ai problemi vitali della scena»; D 271/1959, p. 2) avrebbe avuto nel tempo parecchie occasioni per intervenire²¹, anche se, già in una lettera del 1954, resa pubblica sul numero doppio 218-9 della rivista torinese, in risposta alla decisione di trasformare il periodico da quindicinale in mensile²², si può ricavare la sostanza dei suoi argomenti:

La supponenza di certa regia; la fissazione di creare teatri stabili nelle città di provincia largamente sovvenzionati e – in pratica, destinati a diventare prebende di gente che magari di teatro non capisce nulla; il discredito diffuso da anni sul repertorio nazionale; la distruzione della personalità degli attori; la ingiusta taccia di divismo ogni volta che un attore emerge e appassiona le folle, la tolleranza e anche l'elogio per i registi che, per esser divi a loro volta, deprimono tutto; l'eccessivo vaniloquio intorno al teatro; il parlarne come di un “babau” o di un rito di setta, hanno allontanato il pubblico il quale non discute come noi; va al cinema e alla rivista! (p. 26).

18. Cfr. F. Perrelli, *Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova*, Edizioni di Pagina, Bari 2018.

19. «Dunque, fra attori e registi esisteva un sostanziale non rapporto. I primattori si sentivano in diritto di fare dell'ostruzionismo perché, al di là di tutto, erano loro a chiamare il pubblico. E non mancavano di argomenti [...] e alle dichiarazioni in favore del servizio pubblico contrapponevano l'antica dignità del loro servizio. Sull'altra sponda la regia riformatrice, quando poteva, operava con la logica degli “assoggettamenti” [...]; pretendeva la compiutezza e si vantava di possedere il sigillo del teatro» (cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 233-234).

20. Andrebbero comunque ricordati «i due volumi della Storia del Teatro Italiano, dei cinque usciti presso l'Editrice Accademia di Milano», conclusi, dopo la morte di d'Amico nel '55, proprio da Possenti. Persino a detta di Ridenti, in questa circostanza, Possenti «comprese oltre il metodo [di d'Amico], la portata nella nuova condizione del giovane teatro, e completò l'opera da studioso, da critico, con piena esperienza» (D 307/1962, p. 98).

21. Cfr., tra l'altro, D 153/1951, pp. 58-9 e il cit. D 271/1959, pp. 1-2.

22. Cfr. F. Perrelli, *Tre carteggi*, cit. p. 31.

Il D 265/1958 avrebbe dato, in seguito, ampio risalto alla relazione di Possenti all'VIII convegno dell'Idi, presentando così il documento più diffuso e approfondito della sua visione del teatro nazionale come della sua sintonia con le tesi della rivista di Ridenti:

Scrivere una commedia oggi è un'impresa eroica e collocarla è un'impresa chisciottesca. Sì, se ne rappresentano di commedie italiane, ma non tanto per fiducia quanto per interesse, per ragioni unitarie e, di conseguenza, avvilenti per l'autore italiano. [...] insieme con l'Idi la Direzione Generale del Teatro costituisce una dote a queste figlie derelitte, destinate, senza quegli aiuti, a rimanere zitelle o a rinchiudersi nella clausura dei cassetti.

Certo pare si faccia di tutto per allontanare il pubblico dal teatro: innanzitutto le commedie troppo lunghe. [...] In secondo luogo i temi [delle] commedie straniere sono lontani dai nostri interessi morali e sociali. [...] Infine i prezzi, che se non sono adeguati alle spese incontrate per allestire uno spettacolo, non lo sono in rapporto al suo valore e al suo pregio artistico.

Un complesso di sistemi che urtano il buon senso e che, largamente adottati come sono, danno ragione a quel tale che alla domanda: "A che serve il teatro d'oggi?" rispose: "A mandare la gente al cinematografo".

[...] Lo spettacolo è per gli occhi, la parola è per lo spirito. Lo spettacolo che sopraffà le parole è un tradimento all'arte scenica. Per questo lo sfarzo eccessivo è un segno di decadenza del teatro, è un aiuto a un teatro debole. [...] La regia è un elemento direttivo del teatro e il regista di una commedia ne è il direttore d'orchestra. Come tale deve scoprire il ritmo del lavoro. Questo è il primo suo compito. Il resto è utile, giovevole, ma accessorio; completa, ma non crea.

[...] Qui è opportuno dire che sarebbe bene che il teatro fosse regolato dal codice civile e penale e basta; voglio dire che in esso potesse svilupparsi l'iniziativa privata all'infuori d'ogni concetto di sovvenzione, aiuto e soccorso d'urgenza. Allora ogni ditta sarebbe impegnata in una lotta che non potrebbe non giovare allo sviluppo del teatro; allora prospererebbero solo coloro che sanno fare il teatro e non quelli che credono di farne o che si divertono a farlo.

[...] Indietro non si torna. [...] Ormai è accolto il principio che un teatro è un pubblico servizio, che è d'interesse nazionale, e che perciò lo Stato deve intervenire a sussidiarlo. E a rinfocolare la tesi si invoca una parola solenne: cultura. Il teatro è cultura, si dice. E tutti lo vanno ripetendo. Mentre invece il teatro è vita e diventa cultura quando è consacrato dal consenso di parecchie generazioni.

Il teatro dunque è vita. E come tale va sviluppato. Non occuparsene vorrebbe dire soffocare una vita. Per questo lo Stato se ne occupa, non solo, ma viene sollecitato a occuparsene con tutte le conseguenze buone e non buone che ne derivano [...].

Viaggi gratuiti e teatri comunali a disposizione delle compagnie. Questa è la formula più semplice per lo sviluppo della vita teatrale.

[...] Come sarà la nuova legge sul teatro? [...] Si preoccuperà innanzitutto dei Teatri Stabili, nonostante i risultati poco confortanti, dando loro il primo posto nella considerazione governativa o non piuttosto si prenderà a cuore il rinascimento delle compagnie di giro riversando su di esse le sue maggiori cure? Prevarrà il concetto del teatro-spettacolo nel quale i protagonisti principali sono sempre i milioni necessari per far fare bella figura a drammi stranieri che non lo meriterebbero? [...] Si vorrà considerare l'I-

talia come la Germania e le provincie italiane come gli Stati tedeschi e sorreggere artificialmente una struttura teatrale che non corrisponde né alla forma geografica né alla tradizione dell'Italia né alla psicologia del pubblico italiano? [...] Si preciserà che i Teatri Stabili debbano rappresentare il repertorio in prevalenza italiano e di autori viventi? [...] Si prescriverà che i debutti delle compagnie siano fatti con commedie italiane?

E le paghe degli attori si potranno disciplinare? [...] in fatto di censura, sono di questo parere: quando una commedia non cade sotto le disposizioni del codice penale è bene che sia rappresentata, subito. Penserà il pubblico a giudicarla. Il pubblico è sempre più severo dei censori, anche di questi tempi in cui le sudicerie sono scambiate per ardimenti.

[...] Facciamo che il teatro si riumanizzi e che il suo colloquio col pubblico avvenga da anima ad anima non con ritorni a forme passate truccate da nuove, ma rinnovandosi veramente, fermi nel convincimento che il teatro s'infutura quando vi palpita la poesia, quando rappresenta la verità di un tempo trasfigurata dall'arte, la verità sofferta, vissuta e rivissuta dall'autore drammatico che, con i tormenti dell'opera d'arte, paga il suo tributo alla vita (pp. 51 sgg.)²³.

Nonostante l'esaltazione nazionalistica e vagamente romantica del drammaturgo vate e interprete del tempo, alla base dei ragionamenti del critico (e dello stesso Ridenti) incideva soprattutto il culto per la tradizione dei grandi attori italiani. Simoni stesso – avrà modo di sottolineare Possenti – «amava gli attori che sono l'essenza del teatro. Ché questo si potrebbe fare anche senza autori e senza registi – e le recite improvvisi dei comici dei Seicento lo provano – ma non senza attori» (D 313/1962, p. 96).

D'altra parte, come giovanissimo spettatore, la passione teatrale dello stesso Possenti, a partire dal principio del secolo, era stata «accesa», per sua esplicita ammissione, «non tanto dai lavori quanto dagli attori e dalle attrici. Questi avevano il fascino dei creatori». Da qui la suggestione che quel teatro, al quale «il vigore e il sangue veniva iniettato dagli interpreti», non fosse «né accademico né didascalico né politico» e pertanto diversissimo da quello impostosi nel dopoguerra, quando si sarebbe incominciato invece a notare «l'odore di tessera»²⁴. In perfetta sintonia con Ridenti, Possenti riteneva, in particolare, che il teatro dei primi vent'anni del Novecento, non ancora irreggimentato dal fascismo, fosse «un'arte che fioriva su un'industria», mentre in seguito si sarebbe sempre più trasformato in «un'arte che fiorisce, o sfiorisce, sulle sovvenzioni statali»²⁵, facendosi egemonizzare dalla regia, fenomeno di reinventato e piuttosto abusivo *mattatorato*.

Fissato questo quadro si può comprendere, per esempio, quanto Possenti, nel suo carteggio, il 15 novembre 1964*, potesse apprezzare la «tremula nostalgia» che increspava la scrittura di Ridenti alle prese con un ritratto di Eleonora Duse (cfr. D 337/1964, pp. 35 sgg.), ma anche con quanta convinzione sostenesse le tesi dei

23. Noteremo incidentalmente che la relazione di Possenti fu contestata da Paolo Grassi, che aveva opposte idee soprattutto relative alla funzione del teatro pubblico.

24. E. Possenti, *Dieci anni di teatro*, cit., pp. 9, 12-13.

25. E. Possenti, *Sei commedie*, cit., p. IX.

menzionati *Taccuini* del direttore del “Dramma”, come abbiamo modo, per esempio, di leggere il 23 aprile 1965*: «Mio caro Lucio, ricevo il fascicolo di marzo e non posso [fare] a meno di dirti ‘bravo’! per il tuo coraggioso Taccuino contro i guastatori del teatro».

Sul D 342/1965 Ridenti aveva, infatti, attaccato il vizzo di «manomettere i testi, trasformandoli», segno di un’arte drammatica «improvvisamente priva del sostegno principale: parola-autore»; «Il “tormento gnoseologico” e la “contaminazione” non sono che le tristi carte dell’imbroglio. Ma l’unico luogo dove non si può barare è il palcoscenico» (pp. 2 sgg.). A questi severi moniti Possenti aderiva senza riserve:

Quanti registi, tradendo le intenzioni del loro creatore Silvio D’Amico, non fanno che commettere vere e proprie “appropriazioni indebite” a danno degli autori per la vanità di sostituirsi ad essi. Io ho scritto più volte che i registi tendono a fare nel teatro quello che hanno fatto nel cinema e cioè la soppressione dell’autore; ma mentre nel cinema, che è una manifestazione meccanica e artigiana basata soprattutto sulle fotografie, il colpo è potuto riuscire in pieno, nel teatro non ce la faranno. Le parole e la poesia delle opere avranno sempre ragione sulle loro malefatte. È un peccato però che la *critica* si lasci suggestionare dalla moda e non reagisca come fai tu che non hai interessi di alcun genere da difendere e da far fruttare. Bravo Lucio!

In tanto pessimismo – particolarmente amaro nelle esternazioni private di Possenti –²⁶, ciò che dovrebbe far riflettere è che, ai piani più prestigiosi della critica teatrale nazionale, a questa altezza temporale (e siamo alle soglie del Sessantotto), la regia sia ancora avvertita o come una funzione artistica eccezionale e immatura o come una prevaricazione e che si possa continuare a discutere se d’Amico vada o meno assolto dalla «responsabilità» di avere creato e imposto questa «rovina del teatro», con l’ausilio di un alto burocrate come Nicola De Pirro (cfr. in merito la lettera del 12 giugno 1965*)²⁷. Il teatro italiano, a questo punto, pare davvero cresciuto su un vuoto (o un pieno apparente), che conferma quanto ha poi individuato Meldolesi, parlando di una progressiva affermazione, sulle nostre scene, d’un artificioso «rapporto con le ideologie e gli stili di fatto», venuto a sostituirsi «al rapporto mancante con gli attori [...] sempre più sentito come secondario rispetto alla logica della regia dall’alto»²⁸. Questa si configura come la vera *anomalia* del teatro italiano nel secondo dopoguerra.

26. In una lettera del 26 luglio 1965*, nella quale viene rigettata anche la nuova letteratura italiana, Possenti scrive a Ridenti: «Non ti crucciare, pensa alla salute, e lascia che se la godano gli arrabbiati Inglesi e i registi italiani. Il teatro va a catafascio: deve andarci ancora di più. Soltanto allora qualcuno si accorgerà dello sfacelo, voluto, coltivato, sviluppato, a cervello vuoto e a tasche piene».

27. La lettera va letta in relazione al *Taccuino* sul D 343-4/1965, nel quale Ridenti – addirittura tirando dalla propria parte l’ombra di Silvio d’Amico – riprende il tema del radicale contrasto fra attori e registi prevaricatori. A differenza che nel cinema, in teatro «il miracolo si rinnova [...] ogni sera per virtù divina del poeta e dell’attore. Sono essi che bruciano l’incenso; il regista è soltanto il recipiente che lo contiene». I registi italiani, in particolare, intendono la teatralità «come storicismo e documento, trasportando sulla scena materiale di discussione» contro le esigenze del pubblico stesso (pp. 3-4).

28. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 254.

Sempre in tale contesto, va compresa pure la distanza che Possenti poteva avvertire nei confronti di un interprete d'Accademia del peso di Vittorio Gassman, pur alle prese con una celebrata edizione dell'*Adelchi* di Manzoni²⁹, che – in una lettera dell'8 marzo 1960* al direttore del “Dramma” – viene tuttavia bollato come «un attore incompleto perché manca di anima. Difatti io l'ho scritto, dicendo che la sua dizione viene più dal cervello che dal cuore. Senza contare che essendo stato allievo di Pelosino [*sic!*], recita con l'aspirapolvere. Non so se mi sono spiegato. Anche Pelosini era un dicitore con l'aspirapolvere»³⁰.

Il 21 febbraio 1962*, Possenti pare particolarmente confortato dalla stroncatura di Ridenti all'edizione di *Questa sera si recita a soggetto*, firmata da un Gassman «idolo di un certo isterismo femminile italiano» e bollata sul “Dramma” addirittura come avanspettacolo (D 305/1962, pp. 78-79). Il pezzo fa, del resto, pendant con quello che sarà pubblicato sul “Corriere” («No, caro Gassman, questi scherzi non s'hanno da fare. Grosso errore quello di aggiornare Pirandello»)³¹, sicché Possenti considera, nella sua lettera, «a quali follie conduce la vanità», aggiungendo: «Mi dispiace che anche il “Dramma” abbia mollato un po' gli ormeggi. Del resto ti comprendo. Non ne vale la pena. Tutti blaterano, discutono, fanno comizi. Il teatro è diventato un partito, il partito degli arrivisti. Non ne parliamo. Io sono sempre pronto ad accogliere anche rischiosi tentativi di rinnovamento, ma non la stupidità tesserata».

Non mancano, nell'epistolario, temi più specificamente professionali. Il 15 ottobre 1962*, Possenti solleva un problema, relativo all'esercizio della critica, per il quale si raccomanda con il direttore del “Dramma” affinché faccia udire la sua autorevole voce. Si tratta del fenomeno dei teatri che concludono le rappresentazioni sempre più tardi e dei giornali che vanno in macchina sempre più presto, inibendo al critico i giusti tempi di ponderazione e diminuendone di conseguenza l'autorità, visto che si correva il rischio di «uscire di teatro a metà spettacolo. È onesto? È giusto? È dignitoso? È serio?». Certo sarebbe bastato spostare le recensioni di un giorno, ma né i lettori né tutte le testate (segnatamente “La Stampa”) pare fossero disponibili, in un'epoca in cui la critica teatrale aveva un evidente seguito, a un accomodamento del genere³².

Tuttavia, il 7 marzo 1963*, Possenti trasmette al direttore del “Dramma” una

29. E. Possenti, *Dieci anni di teatro*, cit., pp. 302 sgg.

30. Mario Pelosini fu maestro di dizione in Accademia fra il 1936 e il 1950 e, alla sua morte, fu sostituito da Vittorio Gassman.

31. E. Possenti, *Dieci anni di teatro*, cit., pp. 366 sgg.

32. Il 24 ottobre 1962*, Possenti sarebbe tornato sul tema: «Ieri sera, per esempio, la commedia di Buzzati al Sant'Erasmo è terminata alle 12 e tre quarti e la pagina dei teatri è andata in macchina a mezzanotte. Io, che avevo preparato anche la cronaca dello spettacolo sulla base della prova generale (altrimenti l'articolo uscirebbe senza la cronaca) mi sono trovato nella necessità di modificarla per l'edizione di Milano. Se tu confronterai le due edizioni, vedrai come. Ti pare giornalmisticamente dignitoso? Non so se i teatri di Torino finiscano sempre prima di mezzanotte, ma penso che anche Torino sia una delle città d'Italia che abbia gli usi e i costumi degli italiani d'oggi, e che quindi anche il mio caro collega della “Stampa” può trovarsi nel mio uguale imbarazzo».

comunicazione assai personale, che non appare affatto disgiunta dalle frustranti trasformazioni in atto nel costume giornalistico:

Ti do una notizia che forse avrai già sentito e cioè: io col prossimo settembre mi ritiro dalla critica drammatica del “Corriere della Sera”, rimanendo sempre al “Corriere” e alla direzione della “Domenica”.

La mia decisione ti stupirà, di primo acchito. Ma quando leggerai le righe seguenti ti stupirai meno e forse mi approverai. Da qualche tempo circolava in città la voce che al “Corriere” si progettavano cambiamenti nella critica musicale, artistica, letteraria e drammatica. Per un po’ non ho dato peso alle voci, poi venendo esse da qualcuno che poteva saperla più lunga, mi sono rivolto al direttore Alfio Russo e gli ho domandato se io potevo non dar peso a quelle chiacchiere. Egli mi disse che, non urgentemente, ma era in programma un rinnovamento di quelle rubriche. Al che io ho subito risposto che non mi sentivo di continuare con la sedia traballante e che lo avvertivo del mio ritiro alla fine dell’anno comico in corso. Credo d’aver agito con dignità e con rispetto verso me stesso e il mio giornale.

Siccome poi in autunno compio i cinquant’anni di critica drammatica militante (dal ’13 al ’22 alla “Perseveranza” come titolare – dal ’52 al ’63 titolare al “Corriere”) è anche giusto che mi metta a riposo dalle fatiche oggi bestiali della professione di critico drammatico, senza, naturalmente, abbandonare la critica se mi capiterà di farne altrove, e senza abbandonare il teatro magari ritornando a scrivere commedie.

Certo che, senza quelle voci, non mi sarei ritirato. La passione è la passione. Ma dopo il discorsetto del direttore m’è parso una risoluzione da prendere. Non ti dico che non mi dispiace; però mi dispiace meno ora che anni fa. Il teatro è diventato una schifezza nei testi e una bigoncia di propaganda politica: due cose che mi danno il voltastomaco. Lo si vede andare alla rovina sotto la guida di saputelli che non sanno che cosa sia veramente ed effettivamente il teatro e che si fanno i tanti affari loro. Si sono creati dei miti ai quali non posso credere. Insomma, lo frequenterò ugualmente ma senza responsabilità di giudizio da una cattedra importante come quella del “Corriere”. In aggiunta, le condizioni in cui devo esercitare la critica coi teatri che finiscono tardi e la pagina degli spettacoli che chiude a mezzanotte, avvilisce il lavoro. Te l’ho già detto altre volte. Mi addolora, invece, il fatto di lasciare il posto che era di Simoni e che seguirò a occupare fino a settembre sempre con lo stesso amore per lui. Tu mi puoi capire. Temo che chi verrà dopo di me disferà quanto aveva seminato Simoni nell’animo e nell’intelletto miei. Il successore sarà Raul Radice.

Va tenuto presente che Raul Radice era già stato successore di Silvio d’Amico all’Accademia, nel 1955, e – a detta di Possenti – appariva inoltre troppo vicino alla politica di Paolo Grassi e del Piccolo di Milano (cfr. lettera del 4 gennaio 1966*), rispetto alla quale invece il critico ammetteva di non avere sempre «consentito nelle scelte e nei criteri», pur riconoscendo «che, in blocco, il Piccolo Teatro ha saputo nascere con fervore, crescere con tenacia ed esistere con vitalità»³³. Insomma, c’era il sospetto che, con Radice, la tradizionale linea di Simoni, al “Corriere”, potesse flettere.

33. E. Possenti, *Dieci anni di teatro*, cit., p. 369. Vedi anche la nota 23.

Ridenti spalancò subito le porte del “Dramma” (peraltro aperte «da sempre») a Possenti e, sul n. 326 del novembre 1963, annunciava l’intensificazione della collaborazione del critico sulla piazza milanese, liberando in parallelo il cronista Vittorio Vecchi. Possenti inaugurava il suo nuovo incarico con un lungo saggio, *Come sarà il teatro di domani?* (pp. 92-3), che poi non è che una rielaborazione sintetica della premessa alla sua imminente raccolta di critiche, *Dieci anni di teatro*.

Il 10 dicembre del ’63*, Possenti annuncia al direttore del “Dramma” che sta per lasciare «anche la “Domenica” rimanendo collaboratore del “Corriere” e della “Domenica” e quindi avendo maggior tempo da dedicare anche a te»; e, il 3 gennaio del ’64*, si compiace della nuova indipendenza: «Carissimo Lucio, come mi sento libero dopo aver lasciato l’obbligo d’ufficio della “Domenica del Corriere”!»..

Dino Buzzati metterà in dubbio tanta soddisfazione³⁴. Di fatto, il 23 aprile 1964*, la libertà riguadagnata reca pure la prevedibile notizia della ripresa dell’attività teatrale di Possenti:

Stasera va in scena al Teatro Gerolamo una mia novità *El fradell de dò sorell* (in italiano *Il fratello di due sorelle*), in dialetto milanese [...]. L’ho scritta appena libero dagli impegni di ufficio al giornale, così, come, da ragazzo, finita la prigionia della scuola, si sente una voglia matta di correre per i prati, finalmente liberi!

Possenti si riproponeva, quindi, in una vena di autore dialettale, che gli era congeniale e che si era già evidenziata negli anni Sessanta (cfr. D 297/1961, pp. 51-52). *El fradell* confermò – come osserverà Giovanni Mosca – le sue qualità di «scrittore cordiale, alla mano, pittore efficace di scene nelle quali ciascuno di noi si ritrova» (D 332/1964, p. 69), ma non tutti i critici salutarono con pari simpatia il rientro in teatro di Possenti³⁵.

Non era comunque l’unica novità teatrale di un pensionato tutt’altro che intenzionato a restare inattivo: Possenti comunicava pure (sempre lettera del 23 aprile 1964*) che assumeva la direzione artistica del milanese Teatro del Convegno, accingendosi a preparare il programma della prossima stagione: «So che non è impresa facile galvanizzare un teatro come il Convegno che ha tra l’altro un titolo troppo dottrinario; ma tenterò le vie migliori».

L’annuncio più significativo di Possenti, nella vulcanica lettera del 23 aprile, è, comunque, relativo alla coeva edizione di 400 pagine delle sue critiche: «La *Nuova Accademia* mi dice d’averti mandato il mio libro *10 anni di Teatro* (cronache drammatiche 1952-1963), che continua – in tono minore si capisce – i volumi del “cattivo

34. Nel cit. *Ricordo di Eligio Possenti*, Dino Buzzati scrive: «E il dolore che provò quando, nel 1963, per limiti di età, dovette lasciare la cattedra di critico teatrale che gli era stata affidata nel 1952 [...], questo dolore Possenti non lo manifestò in alcun modo, secondo il suo costume, ma gli amici capirono che dovette essere tremendo» (p. 53).

35. Gli articoli di E. Ferdinando Palmieri su “La Notte” e di Roberto De Monticelli sul “Giorno” del 24 aprile 1964 criticano, infatti, la costruzione divagante e poco ferrata della commedia.

servizio” da te fatti al nostro caro, indimenticabile Renato³⁶. Se ne parlerai mi farai piacere». Altrettanto piacere gli avrebbe fatto se ne avesse scritto pure Francesco Bernardelli, decano dei critici, sulla “Stampa”³⁷: «ti prego caldamente di appoggiare questo mio desiderio. Bernardelli mi conosce da anni e mi stima. Tu mi vuoi un gran bene. Posso sperare?».

Dieci anni di teatro è una sorta di monumento della critica borghese, un libro educato, composto e un po’ algido. Il critico Possenti vi si presenta molto più sorvegliato di come si esprima nelle lettere a Ridenti, anche se, nel loro inamidato autocontrollo, i pezzi dell’erede di Simoni fanno intravedere con chiarezza le sue simpatie e idiosincrasie.

Nelle recensioni, Possenti appare sempre disposto a lodare la regia, cui spesso riconosce di dare sostanza a copioni effimeri. Non mancano, infatti, nei suoi pezzi, in particolare, approvazioni per registi rigorosi come Luchino Visconti e Orazio Costa. Tuttavia, il critico non si esime dal chiosare incidentalmente: «La regia quando è autentica è un valido soccorso; quando sopraffà è invece dannosa»; «Noi riteniamo dannoso al teatro che esso si tramuti in spettacolo e che il regista ne diventi il protagonista. Protagonista ha sempre da essere la parola» (pp. 60, 130).

Anche per questo, per un regista come Strehler, Possenti ha quasi immancabili espressioni di considerazione, ma qua e là ne rileva i difetti senza reverenze eccessive (vedi l’accusa di aver fatto del *Coriolano* di Shakespeare una mera «caricatura» ideologica; p. 212). Quanto al programma del Piccolo Teatro – che «ama, a quando a quando, dare lavori di denuncia della società nella quale prospera» (p. 168) –, lo lascia (sappiamo) tiepido, massime allorché si esalta in Brecht, non amando Possenti nessuna forma di teatro a tesi e, in particolare, questa, che giudica per di più «in ritardo» (pp. 69-70).

Se, sul teatro «impegnato», Possenti è categorico: «Ma alla ribalta non si ha da cercare il sociologo, il dialettico, il politico; si ha da cercare innanzitutto l’opera di teatro [...] senza le dande dell’autore-guida» (pp. 376-377), sia le correnti esistenzialiste della scena (Sartre e Camus)³⁸ sia Osborne («Varcando la Manica l’esistenzialismo è diventato selvatico e aggressivo»; p. 257) sia i campioni del Teatro dell’Assurdo (Beckett e Ionesco) – tutto sommato, figli del «teatro della sorpresa» futurista –, non incontrano la sua sensibilità. Non è «esatto» – obietta il critico – «parlare di anti-teatro anche perché l’anti-teatro non resiste alla prospettiva del palcoscenico. Anti-teatro è una frase assurda» (p. 253).

Neppure il dramma americano tanto in auge nel dopoguerra aveva mai entusias-

36. Il «cattivo servizio» fatto da Ridenti a Simoni, pubblicandone l’opera, è ovviamente un’espressione ironica, che allude alla polemica con Roberto De Monticelli cui s’è accennato nella nota 16.

37. «Un articolo sulla “Stampa” farebbe nell’ambiente di via Solferino particolare effetto. Speriamo» (lettera del 26 maggio 1964*).

38. Su Sartre, Possenti aveva altrove affermato che era «un Pirandello in ritardo, più acre e disperato e senza un briciolo di pietà per le creature, mentre Pirandello nascondeva sotto lo scintillio della sua lucente dialettica e sotto il suo tragico umorismo un sentimento di compassione per gli uomini che vivono isolati nella folla senza vedersi vivere e credono d’essere qualcuno mentre sono uno, nessuno e centomila» (D 265/1958, p. 54).

smato Possenti³⁹, che riesce però a rendere in poche righe un ritratto icastico di Arthur Miller: «S'ha da dire che il Miller è autore drammatico autentico; conosce gli effetti scenici e il moto delle passioni. Non è un poeta del teatro, ma un costruttore di scene aspre e sonore, sviluppate con abile dosatura di successive intensità» (p. 242).

Possenti è sempre sobriamente attento nei confronti delle qualità degli attori, ma per quelli più imponenti, come Vittorio Gassman, gli elogi sono assai bilanciati: «La figura di Adelchi è stata resa da Gassman con quel piglio fortemente drammatico e quella dizione perfetta che viene più dal cervello che dal cuore e che sono ormai sue prerogative, sicché non si sa dire se in questo spettacolo sia meglio l'attore o sia meglio il regista tanto si contendono la bravura» (p. 306; vedi pure la cit. lettera dell'8 marzo 1960*).

Nei confronti della stentata razza degli autori italiani, Possenti è generalmente generoso, attento a rilevare almeno i pregi squisitamente letterari dei vari scrittori, pur senza apprezzare la frequente trasformazione dei romanzi in drammaturgia e soprattutto le occasionali manifestazioni di conformismo. Inoltre, il critico considerava assai problematica l'adozione, nella scrittura drammaturgica, sia della tecnica cinematografica sia di un ausilio musicale «a disdoro della parola che, quando è esatta, non dovrebbe avere bisogno di note diverse da quelle delle corde vocali» (p. 249). Per Possenti, «l'unica ragion d'essere» dei Teatri Stabili sarebbe «proprio quella di diventare vivai di testi nuovi» di autori italiani, specie di fronte al dilagare dello spettacolo televisivo (p. 280).

Non aveva torto Ridenti – nella sua recensione al volume – a evidenziarne il carattere di «serena e limpida esposizione» dei fatti teatrali, finalizzata solo agli esiti non ideologici di una «chiara e onesta critica» (D 332/1964, p. 70). Possenti però sarebbe rimasto doppiamente deluso. Come leggiamo, infatti, in una lettera a Ridenti del 25 giugno 1964*, l'articolo del “Dramma” lo lasciò insoddisfatto perché c'erano da eccepire almeno «due cose: avrei desiderato che invece di “sostituto” [di Simoni] mi avessi chiamato “discepolo”, e che invece di “onesto” (tu sai che *onesto* in gergo nostro vuol dire *fasullo*) tu avessi scritto *intelligenti*, perché tali sono. Basta saperle leggere. Scusami la sincerità, ma se non c'è questo tra amici, che amici si è?...».

Quanto al pur stimatissimo Bernardelli («Io lo considero il migliore di tutti, per questo mi preme un suo consenso»; 25 giugno 1964*) – nonostante le pressioni del comune amico Ridenti –, le cose andarono ancor peggio. Dopo una lunga attesa, la lettera del 12 giugno 1965* constata che la montagna aveva partorito il topolino di un «cenno amichevole»: il libro «forse meritava una più approfondita attenzione, ma pazienza. La generosità è una virtù rara anche nei migliori. Io l'ho sempre avuta. E non me ne lagno! Pazienza!».

39. «A ben considerare» – riteneva ancora Possenti nel suo intervento del '58 sul “Dramma” –, «il teatro americano non fa che rimandarci contro assegno quello che la cultura italiana ed europea gli ha mandato da gran tempo e gratis» (*ibid.*).

Soddisfazioni maggiori sembravano arrivare in compenso dal Teatro del Convegno, «la cui stagione» – apprendiamo il 5 settembre 1964* – doveva basarsi, in coerenza con l'orientamento culturale di Possenti, «soprattutto su attori di fama e di valore e su autori italiani». In un'altra lettera senza data del periodo*, gli autori italiani si rivelano però più problematici del previsto: Possenti non può far allestire né Terron con *Il figlio del mare* né Buzzati con *La fine del borghese*; «l'uno perché inadatto e l'altro perché, secondo me, non felice e se mai troppo d'avanguardia. A malincuore li ho dovuti restituire tutt'e due». Conclude Possenti: «Mi spiace che gli autori italiani invitati non mi abbiano dato commedie riuscite! Certo è però che il Teatro del Convegno non è più clandestino. Se ne parla in tutta Italia» ed è buona anche l'affluenza del pubblico.

È evidente che Possenti tentava la dimostrazione pratica di un teatro con un programma estremamente centrato e Carlo Maria Pensa, dopo due anni di direzione artistica, avrà modo di riconoscergli, in pari misura, «coraggio e candore [...] per riuscire a tenersi fuori dalle fregole ideologiche senza tuttavia cadere nella pastafrolla di una opaca propaganda confessionale, e ad evitare i casi da clinica psichiatrica o da squadra del buonc Costume senza tuttavia sfogliare il grande e comodo libro di un repertorio rigorosamente spiritualistico» (D 352-353/1966, p. 71).

Intanto, anche Francesco Bernardelli lasciava, per motivi di salute, la propria posizione di critico, tenuta per quasi quarant'anni dal 1928 al 1965, e, per Ridenti, ciò costituiva un evento epocale: «sul piano critico dell'arte drammatica ora si può parlare di passato soltanto», guardando al massimo agli esempi di Pozza, Simoni e d'Amico (D 349/1965, p. 3). Il 30 settembre 1965*, Possenti commenta, a sua volta, con Ridenti:

Mi addolora molto il ritiro di Bernardelli, ma ne comprendo le ragioni. Probabilmente sono le stesse che non mi fanno rimpiangere d'aver lasciato la critica drammatica al «Corriere». Il teatro – oggi – com'è ridotto, con la dittatura dei registi – che tu hai tanto validamente deprecato anche recentemente – mi dà il voltastomaco. Ci si rimane in mezzo perché si spera sempre che i presuntuosi sprofondino, i falsi intellettuali naufraghino, gli asini non vengano più a far credere note liriche i loro ragli. Si spera; anche se sappiamo che vano è ormai sperare. Tutti i posti di comando sono nelle loro mani. Tutte le sfere ufficiali li aiutano. La politica li favorisce. [...] Purtroppo bisognerà attendere degli anni ancora. Tutto sta nel durare per poter assistere al ridimensionamento delle faccende teatrali. Auguriamoci di poterci essere tu, Bernardelli ed io, in quel lontano giorno!...

Intanto, la stagione del Convegno s'inaugura il 28 dicembre con *La veggente* di André Roussin, adattata da Diego Fabbri, regia di Carlo Di Stefano con Elsa Merlini; seguirà, quindi, un «repertorio decoroso predisposto per spese ridotte», con una commedia dello stesso Possenti, *Anche questo può succedere*, «scritta per avere un copione pronto per ogni occorrenza». «Ad ogni modo, non avendo dietro le spalle né Comune né Stato, c'è poco da arrischiare»; questo in una lettera del 2 dicembre 1965*, ma, il 4 gennaio 1966*, se Ridenti ha approvato la programmazio-

ne dell'amico, costui resta piuttosto deluso sia da Radice sia da De Monticelli, che non hanno salutato l'impresa del Teatro del Convegno con il dovuto approfondimento e l'opportuna sensibilità critica.

L'8 aprile 1966*, Possenti comunica che – fedele a un antico metodo – non darà la sua commedia «perché non sono disponibili gli attori che io vorrei». Quindi:

Ricordando che alla prima di *Bernardo l'eremita* di Luigi Antonelli (Teatro Olimpia 1919), durante un intervallo, Dario Niccodemi, incontrandomi, mi aveva posto una mano sulla spalla e mi aveva detto (riallacciandosi alle polemiche allora in corso per il teatro [*parola illeggibile*] o teatro del grottesco, e le prime avvisaglie pirandelliane, di cui io ero un vessillifero dalle colonne della "Perseveranza"): «Io ti dico che se io scrivo una commedia nella quale due giovani s'incontrano, si amano e si sposano, il pubblico è ancora dalla mia!». E scrisse *L'alba il giorno e la notte*. Commedia dunque, nata da un moto polemico. Orbene ora, invece del grottesco c'è il teatro dell'assurdo. La polemica ha cambiato uno dei contendenti, ma ha conservato l'altro, il vecchio e glorioso teatro, il teatro-teatro. E allora io darei/darò nelle stesse sere *L'alba il giorno e la notte* e *Le sedie* di Jonesco e sarà divertente vedere il grado di accoglienza del pubblico. Che se poi dovesse applaudire tutt'e due io mi convincerei una volta di più che il teatro ha "sì gran braccia" da ospitare tutti i generi e che il pubblico, quando una commedia lo soddisfa, non sta a badare alle etichette, agli "ismi" (che sono invenzioni di comodo della critica) e senza distinguere batte le mani.

L'ultima lettera di questo epistolario, l'8 maggio 1966*, c'informa sull'esito del curioso esperimento: «Ma è piaciuto di *più* Niccodemi. Ai giovani!».

Eligio Possenti, che soffriva di problemi cardiaci, moriva improvvisamente a Milano sei giorni dopo. Sul doppio n. 355-6 dei mesi di aprile-maggio, «Il Dramma» aveva pubblicato le sue puntuali recensioni (pp. 63-4) e il suo ultimo scritto critico significativo, dedicato a Eva Magni, nel quale si era impegnato in una riflessione in merito alla recitazione: «Io credo che l'arte del recitare è sorretta dal segreto desiderio di moltiplicare la propria vita, fingendone tante altre, per allungare la propria, per vivere di più, più intensamente, più umanamente in una insaziata ricerca d'una poesia del vivere, d'una giustificazione del soffrire» (p. 8).

Sul D 357/1966, Lucio Ridenti dedicava un lungo necrologio all'amico, dando un giudizio equilibrato sul critico e impeccabile sulla sua drammaturgia, che veniva ricondotta all'essenza della scuola franco-ungherese, che in Italia aveva suscitato una schiera di professionisti dell'intrattenimento così bravi che «il loro teatro – oggi perduto perché i tempi cambiano ed il gusto si evolve – [era stato] tanto divertente ed attraente, da poter durare trent'anni ed alimentare cinquanta compagnie che recitavano esclusivamente tal genere». L'articolo s'accendeva di commozione nel ritratto personale di Possenti: «Un uomo meraviglioso, nella vita quanto e più che nell'arte, di una sobrietà accorta ma non mai pedante, una lindura esteriore quanto quella spirituale e morale, una urbanità ed il senso talmente preciso della civiltà, sì da comporre un equilibrio che assai difficilmente può essere paragonato come superato» (pp. 82 sgg.).