

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

DOTTORATO DI RICERCA IN

Cinema, Musica, Teatro

Ciclo XXVIII

Settore Concorsuale di afferenza: 10/C1

Settore Scientifico disciplinare: L-ART/05

TITOLO TESI

Teatro e Comunità

**Per una mappatura delle strategie di relazione con il pubblico
del Piccolo Teatro di Milano**

Presentata da: Sara Colciago

Coordinatore Dottorato

Prof. Guglielmo Pescatore

Relatore

Prof. Marco De Marinis

Esame finale anno 2016

Indice

Introduzione: la mappa dell'Impero.....	4
1. Utopie / Mitologie.....	11
1.1 Introduzione storica.....	11
1.2 Palcoscenici di carta: le critiche teatrali di Grassi e Strehler.....	19
1.2.1 Strehler e le riviste G.U.F. (1942-1943).....	25
1.2.2 Stato dell'arte e preparativi ideali	36
1.2.3 Paolo Grassi su l'«Avanti!» (1945-1946).....	53
1.2.4 A proposito del pubblico.....	71
1.2.5 Giorgio Strehler su «Milano Sera» (1945).....	77
1.3 Antiche leggende milanesi.....	81
1.3.1 Una storia nella Storia.....	84
1.3.2 I Dioscuri e altri giovani eroi.....	86
1.3.3 Mitologia di una fondazione.....	88
1.3.4 Battesimi e serenate.....	96
1.4 Dichiarazioni d'intenti.....	106
1.4.1 1945: Paolo Grassi, Teatro del popolo.....	113
1.4.2 1945: Giorgio Strehler, Cerchiamo un pubblico.....	116
1.4.3 1945: Paolo Grassi, I socialisti e il teatro.....	120
1.4.4 1946: Paolo Grassi, Teatro, pubblico servizio.....	127
1.4.5 1946: Paolo Grassi, Invito agli amici del teatro.....	134
1.4.6 1947: Paolo Grassi, Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano.....	138
1.4.7 1947: Lettera programmatica.....	144
1.4.8 1947: Paolo Grassi, Notizie precise sul Piccolo Teatro della Città di Milano.....	149
1.4.9 1947: Paolo Grassi, Il “Piccolo Teatro” della Città di Milano.....	152
1.4.10 1947: Teatro d'arte, per tutti.....	156
1.4.11 1947: Paolo Grassi, Una città italiana ha il “suo” teatro.....	159
1.4.12 1947: Paolo Grassi, A proposito del “Piccolo Teatro”. Bugie di gambe corte.....	161
1.4.13 1947: Paolo Grassi, intervento per una trasmissione radiofonica.....	163
2. Relazioni con il pubblico / relazione con i pubblici.....	165
2.1 Gregori – Veca – Rovatti – Palazzi: Testimonianze.....	173
2.2 Poetiche polemiche: il caso del Liceo Carducci.....	182

2.2.1 “Poesia e Verità”	182
2.2.2 Polemiche cattoliche	185
2.2.3 Questione d'autonomia.....	189
2.3 Polemiche sopra i due massimi sistemi: Galileo e il Piccolo Teatro.....	196
2.3.1 Una polemica annunciata.....	198
2.3.2 Una critica favorevole.....	205
2.3.3 Spostamento sul terreno politico.....	211
2.3.4 Battaglia in Consiglio Comunale.....	217
2.3.5 Armistizi ed (auto)critiche.....	241
2.3.6 Bollettino di guerra.....	245
2.3.7 Vuoi la mia opinione?.....	248
2.4 Arlecchino va in città.....	251
2.5 Intermezzo programmatico: Un teatro nuovo per un nuovo teatro.....	267
2.6 Storie di atomi e di periferie: prove generali di decentramento.....	281
2.6.1 Relazioni al Direttore.....	290
2.7 Andata e ritorno: incontri pirandelliani.....	303
2.8 Conclusione.....	311
3. La quarta sala.....	313
3.1 Benvenuti!.....	314
3.1.1 Il “mago” Catalano.....	318
3.1.2 Le edizioni Guizzi.....	319
3.1.3 Piccoli e Grandi.....	324
3.2 Web field.....	329
3.3 www.piccoloteatro.org.....	332
3.4 Progetti Speciali.....	335
3.4.1 strehler.org.....	336
3.4.2 Dyonis.....	337
3.4.3 Elementi del Teatro.....	339
3.4.4 Infinities.....	343
3.4.5 Il lavoro teatrale di Luca Ronconi.....	344
3.4.6 Progetto Testori.....	344
3.4.7 Tempesta, musica da vedere.....	346
3.4.8 Professor Bernhardi.....	347

3.4.9 Shakespeare al Piccolo.....	347
3.4.10 Brecht al Piccolo Teatro.....	348
3.5 Archivi Multimediali.....	348
3.5.1 Due interfacce web.....	356
3.6 La Community.....	362
3.7 Social network: presidi sociali.....	366
3.7.1 Facebook.....	366
3.7.2 Instagram.....	371
3.7.3 Youtube e la Webtw.....	372
3.7.4 Sull'idea di relazione.....	373
Conclusioni: “il Piccolo è il Piccolo”	375
Bibliografia.....	379

Introduzione: *la mappa dell'Impero*

“... In quell'Impero, l'Arte della Cartografia giunse a una tal Perfezione che la Mappa di una sola Provincia occupava tutta una Città, e la mappa dell'impero tutta una Provincia. Col tempo, queste Mappe smisurate non bastarono più. I Collegi dei Cartografi fecero una Mappa dell'Impero che aveva l'Immensità dell'Impero e coincideva perfettamente con esso. Ma le Generazioni Seguenti, meno portate allo Studio della cartografia, pensarono che questa Mappa enorme era inutile [...]”

Suárez Miranda, *Viajes de varones prudentes*, libro IV, cap. XIV, Lérida, 1658.¹

Anche nel caso in cui fosse realizzabile da un punto di vista materiale una mappa in scala 1:1² dell'Impero, si otterrebbe una mappa sostanzialmente inutile.

Una carta geografica, invece, esiste in quanto strumento destinato ad assolvere a funzioni pratiche, al soddisfacimento di uno o più bisogni dei creatori e dei fruitori. Si tratta inevitabilmente di necessità specifiche, che informano la fisionomia stessa della mappa, attraverso un impiego dei dati materiali estrapolati dalla realtà in obbedienza ai tre requisiti principali della produzione cartografica:

- la *riduzione* in base a una *scala*, parametro che indica il rapporto fra le distanze riportate sulla carta e quelle reali. A minore scala corrisponde una maggiore ampiezza della zona rappresentata e una minore ricchezza di dettagli;
- l'*approssimazione*, relativa alla deformazione attuata nel rappresentare in piano una superficie sferica;
- la *rappresentazione simbolica* degli elementi specifici attraverso segni convenzionali, che rappresentano i dati che si desidera porre in evidenza.

Fornite queste premesse generali, è possibile adeguarne la struttura alla “mappatura” oggetto di questa ricerca. Innanzitutto occorre individuare la “necessità specifica” alla base dell'operazione

¹ Il testo è di Jorge Luis Borges, al pari della falsa annotazione bibliografica, ed è parte di *Storia universale dell'infamia*, Il Saggiatore, Milano 1961.

² Ne *Il diario secondo minimo*, Umberto Eco dedica un capitolo (*Dell'impossibilità di costruire la carta dell'impero 1 a 1*) alla disamina della possibilità teorica di tale mappa.

cartografica: in questo caso si tratta dell'indagine sulle strategie di relazione che il Piccolo Teatro di Milano ha attuato, nel corso della propria storia, con la comunità cittadina e/o spettatoriale³. Ciò determina una prima problematica, relativa alla tipologia di dati necessari alla compilazione di tale mappa: in ultimo termine, tutto ciò che produce – eventi, azioni, oggetti tangibili, documenti – un teatro è, per sua stessa natura, *pubblico*. Nel caso del Piccolo Teatro, tale condizione non deriva da una semplice considerazione sullo stato di fatto ma rappresenta un presupposto ideologico, statutario: nell'affermarsi come *teatro pubblico*, come *teatro d'arte per tutti*, il Piccolo Teatro dichiara che la sua attività – in tutte le sue declinazioni – è

- rivolta al pubblico
- pubblica

Malgrado l'apparente identità dei due concetti, è possibile delineare una differente sfumatura di significato: la specifica collettività che viene identificata come “pubblico” è il destinatario di tali operazioni, ma al contempo tali attività possono essere considerate pubbliche, ovvero sia venire riconosciute di proprietà della collettività stessa – in maniera estesa, e non soltanto per quella porzione identificabile con il pubblico del singolo teatro. Non si tratta di un'ipotesi, ma di un livello di lettura del termine che viene esplicitato più volte in sede programmatica dai fondatori del Piccolo Teatro, in particolar modo da Paolo Grassi, che invitano la collettività a considerarlo alla pari di un qualsiasi altro servizio pubblico regolato dal Comune.

Riportando il concetto di *pubblico* all'aggettivo e non soltanto al suo utilizzo come sostantivo, la quantità di dati che andrebbero inclusi in un'eventuale mappatura dell'attività risulterebbe di dimensioni inaffrontabili, coincidendo, in pratica, con l'intera attività del teatro.

E se la mappa in scala 1:1 di un Impero è o irrealizzabile o inutile, lo è anche la mappa di un Teatro che decidesse di adottare la medesima scala.

È stato quindi necessario, per rispondere all'esigenza posta a monte dell'operazione senza vanificarne i risultati, assecondare le operazioni cui è soggetta la produzione cartografica: riduzione in scala, approssimazione e rappresentazione simbolica si mostrano infatti “sia sul piano strutturale che comunicativo come pratiche volte a ridurre la complessità del mondo da rappresentare.”⁴

La *scala* utilizzata si colloca in un punto intermedio, fissando lo sguardo a una distanza tale da

3 Come in seguito evidenziato, le due comunità non coincidono ma da parte del Teatro è auspicata tale corrispondenza, e in tale direzione vengono svolte numerose operazioni.

4 Emanuela Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione: semiosi cartografica e autoreferenza*, Unicopli, Milano 1998, p. 59.

impedire il rilevamento dell'intero arco vitale del Piccolo Teatro, dal 1947 ad oggi, ma consentendo osservazioni più approfondite in porzioni ben delimitate di esso.

L'*approssimazione*, dettata dall'impossibilità di restituire con esattezza bidimensionalmente (un testo scritto) la complessità di un organismo tridimensionale (o quadridimensionale, considerandone l'azione nel tempo e nello spazio), ha portato all'utilizzo di una specifica prospettiva che tenesse conto prevalentemente di quelle attività di reciproca ricerca relazionale fra il teatro e la collettività.

La *rappresentazione simbolica* ha selezionato, come segni più consoni per tale mappatura, determinate tipologie di documenti, escludendone altre.

Se la produzione di una mappa corrisponde ad “un'appropriazione e quindi un controllo intellettuale” di una materia, “poiché non esiste rappresentazione che non presupponga un progetto”⁵, la “determinazione del modello attraverso la quale si intende restituire la realtà”⁶ è conseguenza tanto dell'oggetto da mappare, quanto delle mappe preesistenti, e infine dei riferimenti fissati dal cartografo, attraverso i quali “stabilisce la sua posizione e si pone nella condizione di intraprendere un percorso, volgendosi verso qualche direzione per compiere una qualche comunicazione interpersonale.”⁷

L'azione comunicativa primaria del teatro, svolta attraverso la propria produzione artistica (intesa quindi come effetto esercitato dallo spettacolo sullo spettatore e concretizzatasi nella relazione palco/platea), avviene all'interno dello spazio teatrale – sia esso un edificio appositamente attrezzato o un luogo investito da un processo di teatralizzazione limitato alla durata dell'evento. Tale aspetto risulta essere quello maggiormente indagato, a differenti livelli di profondità⁸, e prova ne è la bibliografia esistente sul Piccolo Teatro e sugli artisti che ne hanno maggiormente contrassegnato la storia (Giorgio Strehler e Luca Ronconi).⁹ Tuttavia, affinché lo spettatore effettui la scelta di accedere allo spazio teatrale e sia disposto a porsi come ricevente di tale azione comunicativa, svolgendo il proprio ruolo all'interno della relazione, è necessario che il teatro abbia precedentemente effettuato un'altra azione comunicativa. Questa seconda attività – solitamente identificata con l'idea di *promozione* - è stata analizzata, nel caso del Piccolo Teatro,

5 Emanuela Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione*, cit., p. 21.

6 *Ivi*, p. 61.

7 *Ivi*, p. 28.

8 Uno spettacolo, in quanto fenomeno artistico, può essere analizzato criticamente sotto numerosi profili, ma può anche essere oggetto di pubblicazioni “non impegnate” in quanto semplice fenomeno di costume.

9 È interessante notare come una parte di tali pubblicazioni sia stata prodotta dal Teatro stesso, reimpiegando l'attività artistica – ormai trascorsa – come materiale di attività promozionale in senso stretto o memorialistica.

prevalentemente sotto l'aspetto del marketing. Il Piccolo infatti rappresenta un *case study* abbastanza noto, preso sovente in considerazione anche all'estero per la sua particolarità¹⁰. Ma una ricerca basata sugli studi di marketing è, ovviamente, legata all'analisi dell'efficacia di tale comunicazione rispetto agli obiettivi che la struttura in questione si pone (aumento di biglietti e di abbonamenti venduti, ma anche ampliamento del pubblico in assoluto o in determinate fasce, etc), e utilizza dati a) interni, difficilmente accessibili al pubblico se non per preciso desiderio della struttura¹¹; b) relativi agli aspetti computabili della relazione spettatore/teatro.

L'aspetto della relazione one to one all'interno della comunità teatrale, fra palco/platea o fra spettatore/spettatore, è scarsamente indagato nelle pubblicazioni ad oggi esistenti.

La seconda variabile che definisce il modello della mappatura – e i criteri attraverso i quali viene costruita – è relativa alla scelta del “cartografo”.

Quando si tratta di un'operazione da svolgersi in ambito accademico, sotto tale aspetto riveste una certa importanza il percorso di studi svolto e la dimestichezza sviluppata con certe modalità di lavoro. Chi scrive ha finora svolto le proprie ricerche intorno a pratiche non immediatamente collocabili nella categoria che canonicamente è ritenuta “teatro”, ma classificabili come manifestazioni *pubbliche* con un rilevante aspetto performativo e, talvolta, una componente percepita se non come “artistica” quantomeno esteticamente rilevante¹². Il punto di vista, dunque, è quello dello spettatore attivo, un'attività che può manifestarsi nella semplice osservazione (si veda l'etimo di *spettatore*), nella partecipazione emotiva all'evento in quanto facente parte della medesima comunità che genera l'evento e per cui l'evento è generato, o nella partecipazione fisica diretta all'evento in questione.

10 Il caso più recente è costituito dalla studiosa americana Joanne Scheff Bernstein, che nella seconda edizione di *Standing Room Only* (la prima edizione è firmata da Philip Kotler) analizza le strategie di comunicazione impiegate dal Piccolo Teatro, definendolo “an outstanding role model in the performing arts industry in terms of its superb artistry, innovative audience development practices, and excellent general management.” [Joanne Scheff Bernstein, *Standing room only: marketing insights for engaging performing arts audiences* [2° ed.], Palgrave Macmillan, New York 2014.]

11 L'esempio più chiaro è l'utilizzo fatto da Paolo Grassi dei dati relativi agli abbonamenti o alla vendita dei biglietti all'interno di conferenze stampa o contributi giornalistici. In questo caso, tuttavia, tali dati vengono utilizzati a scopo promozionale – ipoteticamente, cioè, la stessa funzione potrebbe essere svolta a prescindere dalla corrispondenza fra dato e situazione reale.

12 *Il carnevale di Ivrea fra tradizione e modernità*, tesi di laurea triennale in Antropologia dello spettacolo, a.a. 2008-2009, relatore prof. Giovanni Azzaroni; *Le Giostre del Saracino di Arezzo*, tesi di laurea magistrale in Teorie e culture della rappresentazione, a.a. 2010-2011, relatore prof. Marco De Marinis. Ad esse si aggiungono l'attività presso la rivista «Antropologia e Teatro» [<http://antropologiaeteatro.unibo.it/>] ed i campi di ricerca realizzati all'interno del corso di Antropologia dello spettacolo, organizzati dal prof. Giovanni Azzaroni, che hanno portato alla stesura delle seguenti pubblicazioni: *La settimana santa nella Valle d'Agrò*, Clueb, Bologna 2010; *La settimana santa a Mottola*, Clueb, Bologna 2010.

In questo caso, nell'impossibilità fisica di porsi come spettatori partecipanti di fatti avvenuti in passato, occorre far ricorso alla documentazione esistente nel tentativo di collocarsi al medesimo posto, ovvero in posizione ricettiva rispetto non al fatto ma alla comunicazione di esso, le cui tracce rimangono sottoforma di documentazione scritta. Il punto di vista adottato è quindi quello del *pubblico*.

Oltre a queste variabili è necessario indicarne una terza, imprescindibile in qualsiasi operazione, costituita dalle contingenze. Quella che in seguito si è configurata come scelta, come impostazione metodologica che ha poi informato l'intera ricerca, caratterizzandola rispetto al taglio di altre pubblicazioni, nasce come conseguenza di un ostacolo. Avendo riscontrato alcune difficoltà nell'ottenere l'accesso a materiali conservati presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano¹³, ed essendo alcuni dei documenti conservati presso il Fondo Strehler del Civico Museo Teatrale "Carlo Schmid" di Trieste sottoposti al vincolo di non pubblicazione fino al trascorrere di 50 anni dalla stesura, è stato necessario orientare l'indagine su altre tipologie di materiali. Questa limitazione ha tuttavia aiutato a delineare in maniera più precisa l'area d'indagine, imponendosi come linea di interpretazione e di navigazione all'interno della vastità di un oggetto quale è il Piccolo Teatro di Milano, che molta documentazione ha prodotto e su cui molta documentazione, al contempo, è stata scritta.

Dall'incrocio di tali variabili è emerso il profilo della ricerca, basato sulla ricerca del "punto di vista dello spettatore" e sull'utilizzo prevalente di materiali "pubblici".

Porsi come spettatore è stata la chiave più utile per l'indagine, interpretando tuttavia il ruolo fittizio (in quanto impossibile, non in quanto simulato) di spettatore "assoluto":

- assoluto nel tempo, postulandosi come destinatario della comunicazione e degli sforzi di relazione del PT in ciascuna fase della sua esistenza, e non solo nel presente in cui chi scrive si colloca;
- assoluto nello spazio, non necessariamente vincolato al luogo fisico del Teatro e alle operazioni svolte nella città di Milano;
- assoluto nell'identità, valicando i confini delle categorie spettatoriali cui è destinata

¹³ Oltre alla basilare difficoltà costituita dall'assenza di un inventario: non conoscendo l'esatto contenuto dell'archivio (o quantomeno dei faldoni in cui tale contenuto è organizzato) qualsiasi ricerca è stata sottomessa alla disponibilità o meno del personale a segnalare l'esistenza di determinati materiali in risposta all'esposizione degli argomenti in esame.

ciascuna operazione (studenti, operai, abitanti del centro, abitanti della periferia, pubblico spontaneo, pubblico organizzato, pubblico specializzato, etc).

Il punto di vista dello spettatore assoluto, tuttavia, mancando la possibilità della partecipazione ad eventi svoltisi nel passato, si costituisce come spettatore indiretto che non può constatare personalmente la veridicità delle testimonianze ma che è dipendente da ciò che è stato di volta in volta consegnato al “pubblico” durante l'arco dell'intera vita del Piccolo Teatro. In quest'ottica sono stati analizzate alcune tipologie di materiali, classificabili prevalentemente come “pubblici” estendendo l'accezione evidenziata in apertura:

- documenti pubblici, prodotti dal teatro e destinati al pubblico del teatro e all'attenzione pubblica in generale;
- documenti pubblici, prodotti sul teatro a partire da eventi che riguardano la pubblica opinione;
- documenti interni del teatro che costituiscano una traccia della relazione con il pubblico¹⁴.

Al possibile, in sostanza, si è cercato di dar voce a quanto all'epoca costituiva la testimonianza diretta di fruitori ed operatori.

Ad essi si aggiungono i materiali frutto dell'osservazione e dell'interazione diretta con la realtà attuale:

- interviste realizzate personalmente, nelle quali necessariamente “il cartografo” è presente come voce dialogante e non come osservatore esterno, e i cui contenuti e forme sono strettamente correlati a chi scrive in qualità di singolo spettatore, e non più spettatore assoluto;
- analisi diretta dell'attività *web* e *social*, basata unicamente sull'*user experience* (escludendo cioè volontariamente le informazioni riservate al personale incaricato della sua gestione) e di conseguenza sulla valutazione delle iniziative del Piccolo Teatro sulla base della fruizione

¹⁴ Si tratta prevalentemente delle relazioni consuntive compilate successivamente ad incontri con il pubblico. Tali materiali documentano l'azione di singoli settori della comunità in risposta all'azione comunicativa specifica del Teatro. Il percorso è inverso a quello eseguito dai materiali giornalistici: questi infatti costituiscono la risposta di singoli (per quanto spesso rappresentanti di una corrente di pensiero e si facciano portavoce di una parte della comunità, prendendo l'iniziativa a partire dalla reazione manifestata da essa) all'attività di comunicazione che il Teatro rivolge all'intera comunità. Le relazioni, invece, seppur mediate dall'operatore culturale chiamato a compilarle, riportano la risposta di un gruppo da cui emergono determinate individualità (i commenti e le domande trascritte nelle schedature).

immediata ed individuale dell'utente medio chiamato ad interagire – o, come si vedrà, a non interagire – con il Piccolo nello spazio della virtualità.

In base alla disponibilità di documentazione, all'eventuale carenza di pubblicazioni in merito e al rilievo rispetto alla prospettiva assunta, sono state individuate tre aree d'indagine:

- la fondazione del Piccolo Teatro e il background progettuale che la precede, analizzata attraverso i contributi giornalistici di Paolo Grassi e Giorgio Strehler, in cui vengono esplicitate le linee guida che si concretizzeranno del progetto anche con largo anticipo rispetto al 1947;
- le iniziative di contatto e creazione di un rapporto con il pubblico attuate negli anni Sessanta, considerate in parallelo con le grandi polemiche di stampo extra-teatrale che a partire dall'attività del Piccolo Teatro coinvolgono l'ambiente culturale e politico intorno al tema dell'autonomia artistica;
- lo sviluppo di una presenza digitale costituita dagli spazi promozionali/informativi (sito web), relazionali (social network) e didattico/divulgativi (archivio multimediale).

Ovviamente non si tratta di un'indagine esaustiva in termini di profondità e di completezza, ma della suggestione di un percorso effettuato tramite una mappa – ovvero sia uno strumento descrittivo, parziale, interpretabile, tendenzialmente utile.

Per quest'ipotesi, legata alla prospettiva dichiarata, sarebbe possibile svilupparne infinite altre, anche senza mutare la documentazione utilizzata - “perché ad esempio lo stesso territorio potrebbe venir raffigurato in più carte – ma all'uso a cui la carta è destinata.¹⁵

Infine, se la mappa è quel “qualcosa” che “indica come fare per andare in qualche *dove*”¹⁶, senza la pretesa doppiamente inutile di credersi mappa dell'Impero, quanto segue può forse proporsi come supporto di rotte ancora da tracciare.

¹⁵ Emanuela Casti, *L'ordine del mondo e la sua rappresentazione*, cit., p. 61.

¹⁶ *Ivi*, p. 28.

1. Utopie / Mitologie

1.1 Introduzione storica

Da un punto di vista anagrafico, il Piccolo Teatro si colloca in una posizione intermedia: non può vantare la secolare longevità di altre istituzioni (l'esempio milanese più evidente rimane la Scala) e allo stesso tempo è capostipite di una tradizione, quella dei teatri stabili, che non ha precedenti in Italia¹. Si tratta quindi di una storia relativamente recente, relativa ad un Ente che non ha ancora raggiunto i settant'anni di attività, ma che al contempo ha già assunto i contorni di una mitologia. L'aureo pulviscolo della leggenda, tuttavia, inizia ben presto ad addensarsi intorno al Piccolo Teatro, di pari passo con la costruzione ed il consolidamento della fama dei suoi personaggi e della sua attività. L'epoca indubbiamente aiuta: alla mitizzazione della Resistenza si somma quella della Ricostruzione, particolarmente significativa per Milano grazie all'operato del sindaco Antonio Greppi², coadiuvato da una giunta di stampo ciellenistico³, che dedica interesse e risorse anche alle istituzioni culturali rimaste lese – negli edifici e nell'organico – dalla guerra.

Farei un grosso torto a Greppi se dicessi che egli pensava solo al teatro: era la città tutta intera che gli stava a cuore, ed all'amore per la città aveva accaparrato forze di ogni genere, pubbliche e private, perché, prima di ogni altra cosa, al posto delle macerie sorgessero case decenti in tempi brevi.⁴

1 Sono invece attestati numerosi tentativi di pervenire ad una simile condizione di stabilità, già a partire dal Risorgimento, per singole compagnie: "Il rapporto teatro-Stato ha costituito un punto nodale della politica teatrale nel nostro paese una volta conseguita l'Unità (basti qui ricordare i tentativi di Marco Praga con la Compagnia stabile del teatro Manzoni di Milano, 1912-1917; di Domenico Lanza con il Teatro d'arte di Torino, 1898-1899; di Ermete Novelli con la Casa di Goldoni a Roma, ad imitazione della Maison de Molière, la Comedie Française, 1900-1902; di Edoardo Boutet, Ferruccio Garavaglia, Cesare Dondini e Falena con la Compagnia stabile romana del teatro Argentina – primo periodo, 1905-1909; di Ettore Paladini, Dante Signorini, Ettore Berti, Cesarino Dondini, Ignazio Mascacchi, Ugo Farulli e Ernesto Ferrero con la Compagnia stabile romana del teatro Argentina – secondo periodo, 1909-1917; di Eleonora Duse, che sognò di costituire una compagnia stabile per la rappresentazione del teatro di D'Annunzio; di Virginio Talli con la Drammatica compagnia di Roma, 1918-1920; di Luigi Pirandello), ed anche prima (Compagnia reale sarda, diretta da Gaetano Bazzi e Domenico Righetti, 1820-1855, primo esempio di finanziamento da parte dello Stato di una compagnia stabile)." Giovanni Azzaroni, *Storia del concetto di teatro come servizio pubblico nel dopoguerra*, in «Quaderni di Teatro», n. 4, pp. 17-32, 1979.

2 Sindaco di Milano dal 1945 al 1951, dapprima designato dal CLN e poi regolarmente eletto. Le sue memorie della ricostruzione di Milano, dall'indomani della Liberazione fino al termine del mandato, sono raccolte in *Risorgeva Milano, 1945-1951*, Ceschina, Milano 1953.

3 Comitato di Liberazione Nazionale (CLN): organizzazione clandestina, di stampo politico e militare, nata nel 1943 con il proposito di coordinare l'opposizione al fascismo e all'occupazione tedesca. Nell'immediato dopoguerra il termine "ciellenistico" è utilizzato per indicare la prima Giunta, ma per estensione anche qualsiasi entità o atteggiamento non caratterizzati da un'unica ideologia politica, essendo il CLN una formazione interpartitica entro cui agivano esponenti del Partito Comunista Italiano, della Democrazia Cristiana, del Partito d'Azione, del Partito Liberale Italiano, del Partito Socialista Italiano di Unità Proletaria, e della Democrazia del Lavoro.

4 Ciro Fontana, *All'ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, Mursia, Milano 1981, p. 68.

La situazione della città, dopo oltre sessanta bombardamenti subiti fra il giugno del 1940 e l'aprile del 1945, non è confortante:

Innumerevoli edifici pubblici distrutti o gravemente danneggiati. E tra essi: Palazzo Marino, il Castello Sforzesco, la Scala, Brera, la Galleria, i Portici meridionali, il Palazzo Sormani, il Museo Poldi Pezzoli, la Triennale, l'ex Palazzo Reale e l'ex Villa Reale, il vecchio Ospedale Maggiore, il Museo di Storia Naturale, l'Acquario, l'Arena, il Teatro Manzoni, il Velodromo Vigorelli, i Padiglioni nautici dell'Idroscalo, tre Caserme, alcune chiese, la piscina Cozzi, i Campi Sportivi Giuriati e «Forza e Coraggio».⁵

E tuttavia l'elenco rappresenta una serie di problemi da risolvere, non di disgrazie per le quali limitarsi al cordoglio, tant'è che lo stesso Greppi, in calce alla pagina, aggiunge: “Sia pure tra tante rovine, un nuovo mondo era nato”⁶. Un mondo in cui, almeno per quella primissima fase, il potere decisionale risiede nelle mani di soggetti convinti che “una società si ricostruisce certamente sul piano materiale ma altrettanto certamente sul piano morale”⁷.

L'operazione di recupero più nota è forse quella del Teatro alla Scala, gravemente danneggiato da un bombardamento nell'agosto del 1943: complice il supporto garantito dal Comando Alleato⁸, i

5 A. Greppi, *Risorgeva Milano, 1945-1951*, cit., p. 37. Per esemplificare ulteriormente la situazione milanese, Greppi completa lo schematico elenco: “Alcuni milioni di metri cubi di macerie da sgombrare dalle aree pubbliche e private. Millequattrocento edifici per abitazione distrutti. undicimila danneggiati. Quasi duecentocinquantamila locali da ricostruire o da riparare. Due scuole superiori, sei elementari, cinque materne, distrutte. Trentacinque edifici scolastici gravemente danneggiati. Circa cinquemila aule da ricostruire o da riparare. Tredici padiglioni d'Ospedali distrutti. [...] Venti centralini di sollevamento dell'acqua potabile più o meno danneggiati. Più di quattrocentoquaranta vetture tranviarie distrutte. Più di duecento danneggiate e più di cinquanta asportate. Diciottomila lampade dell'illuminazione pubblica distrutte su ventimila. Centinaia di migliaia di mq. di pavimentazione stradale gravemente danneggiati. Cinquantamila piante distrutte su ottantamila esistenti al 1942.” (*Ibid.*)

6 *Ibid.*

7 Paolo Grassi, citando il sindaco Antonio Greppi ed il vicesindaco Pietro Montagnani, in risposta alla protesta sollevata in Giunta da “un personaggio molto importante di Milano, fra l'altro politicamente impegnato e non a destra”, irritato dall'attenzione destinata alle istituzioni culturali quando “occorre il latte per i bambini, i letti per gli ospedali, occorre pensare alla ricostruzione materiale del paese!”. Il ricordo è riportato dallo stesso Grassi in una video-intervista inserita in G. Vergani, (a cura di), *Per Paolo Grassi*, documentario di RAISAT ALBUM, 2001, regia di Mario Peverada.

8 “Il Comando Alleato si preoccupava di molte cose: della Ricostruzione e dei Viveri, della Giustizia, della Polizia e della Stampa. E presso il municipio e la Prefettura aveva insediato i suoi esperti. Ma subito mi accorsi di una predilezione: la «Scala». Già ai primi di maggio il Col. Hersenshon mi aveva detto: «Noi desideriamo che la «Scala» sia ricostruita al più presto». Il Cap. Petrillo, di origine italiana, musicologo appassionato, ebbe l'incarico di occuparsi personalmente del problema. Come sindaco io ero, di diritto, il Presidente dell'Ente Autonomo; ma come ricostituire il Consiglio, secondo lo statuto fazioso e corporativistico dei fascisti? Raccolsi allora in un Comitato essenzialmente tecnico alcune personalità che mi parvero qualificate [...]. Un più grande impulso presero subito i lavori, i problemi più urgenti del personale furono avviati ad una ragionevole soluzione; presso le Banche fu aperto un credito importante, per disposizione del Comando Alleato.” A. Greppi, *Risorgeva Milano, 1945-1951*, cit., pp. 30-31.

lavori per la ricostruzione sono predisposti già dal maggio 1945, sotto la supervisione del commissario straordinario Antonio Ghiringhelli⁹, e portati a compimento con una rapidità inaudita, date le condizioni in cui versa la città:

Al ritorno da Firenze, Ghiringhelli mi disse per telefono di dovermi fare una comunicazione urgente.

«Qualche contrattempo?».

«Non ti posso dire così!...».

Pochi attimi dopo egli era sulla soglia del mio ufficio. L'impazienza non gli lasciò nemmeno il tempo di accostarsi al mio tavolo e di stringermi la mano. Era ancora il ragazzo di sedici anni che io avevo conosciuto al Congresso Provinciale del Partito, trasparente ed entusiasta.

«L'undici del mese venturo si riapre la «Scala». Toscanini dirigerà il primo concerto».

L'emozione non gli lasciò dire una parola di più. Gli andai incontro: anch'io ero molto commosso.

Uscimmo insieme sul balcone: anche le ultime impalcature erano state tolte. Era il teatro di prima, di sempre. E aveva qualche cosa di invulnerabile e di eterno.¹⁰

Questo è possibile anche in quanto

nella città, dunque, si è venuto formando, col prevalere delle forze politiche popolari e con il concentrarsi di forti nuclei di intellettuali ad esse legati per le comuni esperienze di lotta, un largo schieramento d'opinione pubblica aperto e sensibile anche ai problemi della cultura. Il compito specifico dell'intellettuale viene integrato nel processo politico con cui si vuol far progredire la società; l'organizzazione della cultura è riconosciuta come un aspetto essenziale del più generale problema della strutturazione di una società che aspira ad essere diretta con criteri nuovi.¹¹

Se molto vi è da ricostruire, in tale contesto trovano anche terreno fertile “gli intellettuali delle ultime generazioni: proprio quelli cresciuti ed educati negli anni della dittatura, che in massima parte hanno sentito il bisogno di schierarsi nella trincea dell'antifascismo e si offrono quali quadri

9 Antonio Ghiringhelli, nominato ufficialmente Sovrintendente nel 1948, occupa quella carica fino al 1982, quando il ruolo passa nelle mani di Paolo Grassi.

10 A. Greppi, *Risorgeva Milano, 1945-1951*, cit., pp. 124-125. La Scala riprende l'attività presso la sede regolare l'11 maggio 1946 con un concerto diretto da Toscanini. La stagione operistica invece è ripristinata a partire dal 26 dicembre dello stesso anno.

11 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino 1965, pp. 25-26.

di ricambio, pur nella continuità che meglio di qualsiasi altro rappresentano, per l'interpretazione e la direzione della rinnovata realtà politica.¹²

Riassume Giorgio Strehler:

Il panorama della Milano del '45 è triste e grigio, millequattrocento stabili sono macerie, molte fabbriche restano chiuse. Eppure i simboli culturali della Resistenza sono più vivi ed operanti a Milano che in ogni altra città. Questa Milano della cultura riunisce uomini come Vittorini, di cui Bompiani ha pubblicato *Uomini e no*, e che in viale Tunisia ha aperto la redazione di «Politecnico», e Carlo Bo, impegnato nel dialogo tra cattolici e socialisti, come del resto il sindaco Antonio Greppi; Franco Fortini, attentissimo alle letterature straniere, e Alessandro Cruciani, che cerca i segni del sociale nella storia dell'arte; i filosofi Enzo Paci e Remo Cantoni propongono di archiviare l'idealismo e si accostano all'esistenzialismo, alla fenomenologia, al marxismo; poeti, narratori, critici e uomini dello spettacolo come Quasimodo, Rebora, Buzzati, Titta Rosa, Pandolfi, Jacobbi, Aristarco, Lizzani, De Grada, Valsecchi, Ferrata. Nell'Università statale appena riaperta le lezioni di filosofia di Antonio Banfi sono affollatissime; lo stesso Banfi presiede il fronte della Cultura. I pittori di Brera fanno le notti bianche discutendo intorno a Morlotti e Cassinari, l'editoria milanese stampa Hemingway, Sartre, Faulkner, Mann, Eliot, Moravia, Calvino.¹³

“In questo clima fu concepito il Piccolo Teatro, oggi una delle istituzioni che aggiungono a Milano un motivo di prestigio internazionale. È certo che se il Sindaco Greppi non fosse stato quell'anima di amante del teatro qual era, il Piccolo Teatro non sarebbe nato, o, per lo meno, non in quei momenti difficili della ricostruzione e non in quella forma.”¹⁴ “Ma, in assoluto, posso dire che il maggior stimolo della municipalità verso una politica culturale venne da Paolo Grassi.” Lo ricorda Ciro Fontana, vicesegretario di Greppi¹⁵, “elegante, snello ed esuberante nell'anticamera del sindaco Greppi propagandare la priorità delle sue proposte, guardato con sospetto dagli anziani esponenti della cultura locale prefascista. Un connubio certo impossibile tra il futuro e il recupero di un passato con innegabili meriti ma ormai con poco da spendere riguardo le nuove necessità.”¹⁶

12 *Ivi*, p. 25.

13 Giorgio Strehler, in *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, pp. 89-90.

14 Ciro Fontana, *All'ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, cit., p. 68.

15 E vicesegretario dei cinque successori di Greppi: Virgilio Ferrari, Gino Cassinis, Pietro Bucalossi, Aldo Aniasi e Carlo Tognoli.

16 Ciro Fontana, *L'attività culturale del comune: una testimonianza*, in G. Petrillo – A. Scalpelli (a cura di), *Milano anni cinquanta*, Franco Angeli, Milano, 1986, pp. 883-884.

L'insistenza di Grassi è dovuta in parte all'alta consapevolezza che qualsiasi tentativo di mutamento delle pratiche culturali in Italia “doveva svolgersi, articolarsi, confermarsi, in un momento storico negativo, appena fuori da un conflitto del quale noi portavamo ancora dentro di noi il carico di tragedia vissuta, in un paese percorso da mille brividi, da mille contraddizioni.”¹⁷

L'urgenza e la priorità sono invece direttamente legate a una lucida coscienza dello stato in cui versa l'intero sistema teatrale al termine dell'esperienza fascista:

[...] trionfo di tutto ciò che in Italia si scriveva; guadagni e sovvenzioni e aiuti ministeriali con scarsissimi risultati artistici; esclusione dei giovani e di coloro che avevano velleità artistiche, quindi, impossibilità di esperienze; esclusione di tutti gli stranieri: vent'anni di repertorio, di regia, di scenografi, di sistemi organizzativi ignorati [...]. Abbiamo ereditato, quindi, dall'Italia di Mussolini un teatro composto da 12 compagnie (erano 80 nel 1921); un deficit economico generale, un repertorio misero, il distacco dal teatro di due grandi categorie: gli intellettuali e il popolo; [...] organizzatori: non ce ne sono; finanziatori: mecenati, mucche o commercianti; amministratori: senza spirito inventivo e pubblicitario, sono “conduttori di compagnie”; attori: spesso ignoranti, preoccupati della paga (e della) stanza calda; critici: corrispondenti sportivi; proprietari di teatro: affittacamere; teatri: senza soffitta e gabinetto fuori, senza igiene e apparati tecnici; registi: guardano seduti, vecchi e costo troppo alto.¹⁸

Ancora una volta è Antonio Greppi, in quanto sindaco della città, ovvero “colui che può tutto quello che vuole”¹⁹, il destinatario di questo fervore:

Da più parti, intanto, mi arrivavano lamentele per il repertorio dei teatri di prosa. Era opinione di molti cittadini che i tempi fossero cambiati non soltanto politicamente. E anche il teatro avrebbe dovuto sentire la responsabilità della ricostruzione morale del nostro paese. sapevo quanto fosse difficile correggere gusti e tendenze purtroppo inveterati: comunque ritenni giusto convocare nel mio ufficio i capocomici delle Compagnie che recitavano in quei giorni a Milano. La conversazione durò lungamente. [...] E venne Paolo Grassi, inquieto e polemico, a sostenere l'urgenza di includere il

17 A. Lazzari e S. Morando (a cura di), *Piccolo Teatro 1947-1958*, Nicola Moneta Editore, Milano 1958, p. 12.

18 P. Grassi, *Esiste un teatro italiano?*, anni '40, documento privo di ulteriori riferimenti cronologici, conservato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano; citato in C. Dilonardo, *Paolo Grassi. Il valore civile del teatro. Cronache, racconti, memorie*, Saco, Biella 2009, p. 70.

19 Almeno secondo un anonimo sindacalista, intervenuto durante un'assemblea presso la Camera del Lavoro. Riportato in Antonio Greppi, *Risorgeva Milano, 1945-1951*, cit., p. 60.

teatro nel programma delle iniziative di carattere spirituale e educativo dello stesso Comune. [...] Innegabilmente c'era nel mondo un'aria di rivincita. E molti si sentivano pionieri.²⁰

Come gli stessi Grassi e Strehler, ma non soltanto:

Per gli appassionati di teatro c'era il *Diogene*, un circolo culturale che Grassi ed io avevamo fondato presso la libreria Zanotti. Le domeniche mattina al *Diogene* si leggevano testi italiani e stranieri di nuovi autori o di drammaturghi che erano stati messi al bando dal fascismo. Grazie al *Diogene*, cui facevano capo i fischiatori di Grassi, molti sentirono parlare per la prima volta di Cecov e Strindberg, Wedekind e Majakovski, Büchner e Toller, Brecht e Kaiser. Si parla del nuovo repertorio: Joppolo, che avevamo rappresentato a Novara per «Posizione», il cattolico Diego Fabbri, Leopoldo Trieste, Carlo Terron, Silvio Giovanninetti. Con Alberto Messa avevo fondato «Ribalta», mensile di teatro nel cui primo numero avevamo pubblicato una commedia di Clifford Odets, *Svegliati e canta*. Che a Milano stesse verificandosi qualcosa di nuovo anche nel teatro lo capirono del resto gli stessi attori della generazione precedente, Memo Benassi, Renzo Ricci, Evi Maltagliati, Laura Adani, Gualtiero Tumiati, che cercavano il contatto con noi giovani e accettavano addirittura di lasciarsi guidare da noi. Io diressi Ruggeri, il grande Ruggeri, quando avevo ventisette anni; e magari lui, quando in scena mi diceva «come devo fare? Dica, dica lei», ci metteva un pizzico di ironia, davanti allo sbarbatello che pretendeva di sapere tutto; però ci metteva anche del rispetto e della tenerezza, una sincera volontà di capire come diavolo si dovesse fare il teatro dopo il '45. E a Milano, ad affiancare i Cimara, i Calindri, i Cortese vennero anche le nuove leve dell'Accademia di Arte Drammatica, i Gassman, i Buazzelli, i Battistella, i Moretti, gli Sbragia, i Giovampietro, i Ronconi, le Padovani, le Albertini. D'Amico, che dirigeva l'Accademia, aveva capito che l'ambiente milanese era l'ideale per tuffarsi nelle nuove realtà della scena.²¹

“La riscoperta della democrazia rendeva anche più urgente”, agli occhi di Paolo Grassi e di Giorgio Strehler, “la 'liberazione' del teatro affinché fosse consegnato al popolo”, parola che “non aveva, nel '45, alcunché di retorico.”²²

È una “vita, oscura e febbrile, irrequieta e contraddittoria più di quanto non sembri a prima vista”,

20 Antonio Greppi, *Risorgeva Milano, 1945-1951*, cit., pp. 32-33.

21 Giorgio Strehler, in *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, cit., p. 90.

22 *Ivi*, p. 89.

quella della Milano del dopoguerra, quella in cui si inserirono, ma che per il teatro è “il tempo delle scoperte, delle rivalutazioni, degli aggiornamenti, [...] il tempo dei concreti progetti. Il tempo dello studio di rinnovamenti sul piano di un'organizzazione teatrale che sostituisse di volta in volta le antiche strutture, che mostravano ogni giorno di più la propria incapacità a sopravvivere.”²³

Ed è appunto in questo tempo, in questo furore ricostruttivo, in quest'ansia generalizzata di ripristinare una più solida “normalità” delle pratiche culturali, prendendo al contempo le distanze dal passato che ancora “si trascina” sulle scene, che si crea la congiuntura favorevole alla nascita del Piccolo Teatro.

Certamente la situazione milanese è un fattore “da tenere presente quando ci si domanda come è stato possibile che l'idea del Piccolo Teatro di Milano prendesse piede”: se il merito indubbiamente è da ascrivere alla “tenacia e competenza” di Grassi e Strehler, che intervengono “nel momento e nel modo giusti in un contesto storico e psicologico favorevole”, un componente non secondaria della riuscita di tale proposta “è l'invito attivistico, è lo slancio rinnovatore che emana dal fermento politico della città, [...] è la convinzione, ormai matura in loro, di essere parte attiva di una nuova speranza di socialità e di un ritrovato spirito civico che determina la svolta definitiva del loro orientamento professionale e li induce ad affidare e legare le ragioni e i frutti del loro lavoro alla città, a *quella* città.”²⁴

Bertolt Brecht non fa ovviamente riferimento alla città di Milano, nelle note alla *Vita di Galileo*, eppure quanto traspare dalle sue parole fa eco a quelle di Paolo Grassi e si rivela concorde con le numerose testimonianze di quanti hanno svolto il loro impegno nel periodo precedente e in quello immediatamente successivo alla Liberazione:

È ben noto quale benefico influsso possa esercitare sugli uomini la convinzione di trovarsi alle soglie di un'epoca nuova. Il mondo che li circonda appare ai loro occhi imperfetto, suscettibile dei più luminosi miglioramenti, pieno di possibilità già intraviste e di altre mai prima sognate, docile cerca in loro mano. Essi si sentono pieni di una freschezza mattinatale, di forza, di inventiva. La fede corrente fino a quel momento viene trattata come superstizione, quanto ieri sembrava ovvio viene sottoposto a nuova indagine. Siamo stati dominati, dicono gli uomini, ma da ora in poi saremo i dominatori. [...] L'epoca nuova fu ed è qualcosa che investe tutto e nulla lascia inalterato, ma deve ancora rivelare il suo carattere; qualcosa in cui c'è posto per ogni

23 Paolo Grassi in A. Lazzari e S. Morando (a cura di), *Piccolo Teatro 1947-1958*, Nicola Moneta Editore, Milano 1958, p. 261.

24 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 26-27.

sogno, e che affermazioni troppo precise possono solo limitare. Si ama la fresca sensazione di ogni inizio, la condizione del pioniere; la figura dell'iniziatore è piena di fascino. Si ama il sentimento di felicità di chi lubrifica una macchina nuova prima che essa dia prova della sua potenza; di chi in una vecchia mappa geografica riempie uno spazio bianco, di chi sceglie il terreno per una casa nuova, per la propria casa.²⁵

Una leggenda, tuttavia, abbisogna un luogo consono “per una casa nuova, per la propria casa”, un luogo da cui possa prendere avvio la “Grande Avventura”²⁶, e che possibilmente sia già caratterizzato da una propria storia in modo da aggiungere dettagli alla narrazione.

Benché Milano sia “città che, ogni due o tre generazioni, sembra divorare il proprio passato, cancellandone le vestigia dalle sue strade”²⁷, sembra comunque offrire un posto adatto – forse più adatto alla leggenda che alla creazione di un teatro, o almeno così dev'essere parso in quei primi momenti: “Noi funzionari del Comune sapevamo che esisteva in via Rovello un teatrino del dopolavoro comunale, dove si esibivano le filodrammatiche...”²⁸ Si tratta di Palazzo Carmagnola.

Palazzo quattrocentesco, nel cui cortile rimangono tracce del passaggio di Leonardo da Vinci e del Bramante, donato dai Visconti a quel Francesco Bussone reso famoso dal Manzoni, quindi confiscato da Ludovico il Moro, trasformato in appartamenti cittadini dell'amante del duca, quindi acquisito dai francesi, trasformato in Broletto, in granaio, in archivio civico, quindi in Tribunale di Provvisione, in Prefettura e in ufficio Demanio (rispettivamente sotto il dominio dell'Austria, di Napoleone, e del neonato Regno d'Italia). Riconquistato dal Comune, ospita prima l'Intendenza di Finanza, il gioco del lotto, il dopolavoro; poi la Legione Muti, e infine in *club* per le truppe alleate²⁹. È sufficiente il semplice elenco dei mutamenti di denominazione e di destinazione per dare l'idea della complessità di un simile luogo all'interno del tracciato della memoria cittadina. L'alternanza identitaria di finalità (riconducibili alla sfera del piacere, del dovere, dell'autorità costituita e della volontà popolare) di un edificio che, nato privato, vive secoli di utilizzo pubblico per poi tornare a

25 Bertolt Brecht, *Scritti teatrali – vol. III (Note ai drammi e alle regie)*, Einaudi, Torino 1975, p. 145.

26 La definizione, relativa alla fondazione del Piccolo Teatro di Milano, è di Maria Grazia Gregori, in *Il Piccolo Teatro di Milano: cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Leonardo Arte, Milano, 1997, p. 23.

27 Arturo Lazzari, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1967*, Comune di Milano, Milano 1967, p. 9.

28 Ciro Fontana, *All'ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, cit., p. 70.

29 Un “rapido excursus” della storia del Palazzo del Carmagnola è inserito da Gian Luigi Barni in A. Lazzari e S. Morando, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1958*, Moneta, Milano 1958, p. 20; in Giacomo C. Bascapé, *I palazzi della vecchia Milano: ambienti, scene, scorci di vita cittadina*, Hoepli, Milano 1946, pp. 170-172 della ristampa anagrafica [Istituto Editoriale Cisalpino-Goliardica, Milano 1986]. Una “storia teatrale di Milano” e del Palazzo del Carmagnola è invece presentata da Arturo Lazzari in *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1967*, Comune di Milano, Milano 1967, pp. 9-24; in A. Bentoglio, *Milano città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, Unicopli, Milano 2014, pp. 9-30.

chiudersi e a rinchiudere, la sua esistenza testimoniata nella letteratura manzoniana e nella cronaca (ancora recentissima, nel 1947) – tutto contribuisce a renderlo un luogo portatore di significato autonomo, non neutro, non unitario, disgregato nell'identità e nella struttura materiale, che a sua volta si presta come scenario adatto per un'ulteriore narrazione da aggiungersi alle precedenti.

“La storia recente ha descritto la scoperta di questa sede con toni mitici, se non di più almeno pari a quelli usati per la scintilla elettrica fatta brillare da Alessandro Volta”³⁰, ma prima di approdare a quel 14 maggio 1947 – data d'inaugurazione ufficiale del Piccolo Teatro della Città di Milano – occorre forse saggiare il percorso che ha condotto Paolo Grassi e Giorgio Strehler fino allo stabile di via Rovello.

1.2 *Palcoscenici di carta: le critiche teatrali di Grassi e Strehler*

L'esperienza giornalistica di Paolo Grassi ha inizio con l'ingresso, a diciassette anni, nella redazione del quotidiano economico «Il Sole», in qualità di “vice” del critico Angelo Frattini ed aspirante estensore delle cronache teatrali milanesi. Si tratta di brevi trafiletti compilati fra l'ottobre del 1936 e l'ottobre del 1941³¹: nati con scopo poco più che informativo, nel tempo si affinano per acutezza di osservazione e anche per un certo tono ironico che si manifesterà più compiutamente negli scritti del '45 in «Cinetempo». Fin dagli esordi comunque appare evidente, “accanto alla registrazione e agli atteggiamenti riguardo al repertorio che all'epoca si rappresentava”³² e alle “apparizioni e l'apprezzamento di autori e interpreti (come Federico Zardi, Giorgio Strehler, Franco Parenti)”³³ che ricorreranno nella carriera teatrale di Grassi, una particolare attenzione per la questione del repertorio e, soprattutto, per il pubblico. Quest'ultimo viene spesso sondato in base al comportamento mantenuto in sala, al tipo di reazioni manifestate e al “gusto” di cui è espressione.

Gli ultimi interventi realizzati per «Il Sole» costituiscono invece la documentazione degli allestimenti di un “gruppo sperimentale”, di un “centro intellettuale d'avanguardia che dà impulso a manifestazioni d'arte modernissima, interessando soprattutto gli ambienti più raffinati ed

30 Ciro Fontana, *All'ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, cit., p. 70.

31 Recentemente raccolti e pubblicati all'interno di Paolo Grassi, *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, (a cura di P. Guadagnolo), laVerdi-Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 27-49.

32 Pasquale Guadagnolo, *Questi documenti*, in P. Grassi, *Il lavoro teatrale*, cit., p. 5.

33 *Ibid.*

esigenti”³⁴, denominato *Palcoscenico*³⁵. Fondato dallo stesso Grassi, ad esso “aderirono i sodali amici [...] formati alla scuola di Gualtiero Tumiati presso l'Accademia dei Filodrammatici: Giorgio Strehler, Franco Parenti, Mario Feliciani”³⁶, a cui “si uniscono [...] gli scenografi Dadi Orsi, Frank Zimmerman, Luigi Veronesi, lo scrittore Roberto Rebora, il critico d'arte Duilio Morosini, Ernesto Treccani, la pianista Enrica Cavallo e molti giovani attori”³⁷. Il Gruppo svolge la propria attività, autofinanziato ed autogestito, presso la Sala Sammartini di Milano, dove “muove i primi passi in un clima di sostanziale tolleranza delle autorità e in autonomia dal mondo ufficiale del teatro.”³⁸

La nascita di *Palcoscenico* è quindi da ascrivere alla collaborazione fra i giovani teatranti milanesi e gli artisti reduci dell'esperienza della testata «Corrente». All'esordio del Gruppo *Palcoscenico*³⁹ la rivista non è più in attività, ma vale accennarne proprio in quanto da quell'ambiente prendono le mosse alcune delle figure più significative del dopoguerra culturale italiano.

«Corrente» è infatti fondata dal diciottenne Ernesto Treccani nel gennaio 1938⁴⁰, nata “dall’incontro di un gruppo di artisti, di un gruppo di studenti universitari, e da un gruppo di letterati”⁴¹ residenti a Milano⁴². “L'eccezionalità del quindicinale *Corrente* stava nel fatto che era

34 *Esperimento di “Palcoscenico”*, in «Il Dramma», 1941, n. 359, p. 45.

35 Per una panoramica sull'attività del Gruppo *Palcoscenico* si rimanda a A. Cascetta, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano 1979, pp. 124-156, e a C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 59-67.

36 Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in «Comunicazioni sociali», n. 2, 2008, pp. 150-159. La citazione è contenuta nella nota n. 4 di p. 150.

37 Valentina Garavaglia, *Per un inquadramento storico-critico degli scritti di Paolo Grassi*, in Paolo Grassi, *Il coraggio della responsabilità. Scritti per l'“Avanti!” 1945-1980*, a cura di Carlo Fontana e Valentina Garavaglia, Skira, Milano 2009, Skira, pp. 15-95. La citazione è alle pp. 22-23.

38 *Ibid.*

39 27 febbraio 1941, con un dittico composto da *Il muro* di Roberto Rebora e *All'uscita* di Luigi Pirandello, per la regia di Grassi.

40 Nata come “periodico mensile di letteratura, arte e politica” dal titolo “Vita Giovanile” il 1° gennaio 1938, la testata subisce alcune modifiche nel giro di pochi mesi: “A partire dal 31 marzo 1938 vennero eliminati i fasci stilizzati entro cui era contenuto il titolo “Vita Giovanile” e dal 15 ottobre 1938 il giornale mutò in “Corrente di Vita Giovanile”, con la soppressione della scritta mussoliniana che precedentemente era riportata sulla sinistra della testata: “Noi vogliamo che i giovani raccolgano la nostra fiaccola”. Infine dal numero 4 del 28 febbraio 1939 la dicitura “Vita Giovanile” diveniva quasi illeggibile (sopprimerla equivaleva a riaprire una elaborata procedura per la richiesta di una nuova testata) e la titolazione “Corrente” veniva stampigliata su banda gialla e, più tardi, a colori alterni.” [Scheda tratta da Alfredo Luzi, a cura di, “*Corrente di vita giovanile*” (1938-1940), in *Indici ragionati dei periodici letterari europei*, Roma, Ateneo, 1975, pp. 95-96. Queste ed altre informazioni sono reperibili nella scheda realizzata da Corrado Donati per CIRCE, disponibile presso: http://circe.lett.unitn.it/le_riviste/riviste/corrente.html]

41 Intervento di Raffaele De Grada all'interno del dibattito letterario tenuto al Gabinetto Vieusseux di Firenze il 6 marzo 1968: *Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile», e l'ermetismo*, in «L'Approdo letterario», a. XIV, n. 43 (luglio-settembre 1968), pp. 79-100 (Una trascrizione del dibattito è reperibile presso il sito del Catalogo Informatico delle Riviste Culturali Europee (CIRCE), a cura dell'Università degli Studi di Trento, all'indirizzo:

42 Il gruppo è composto da milanesi solo in una prima fase, per poi assumere carattere nazionale. Ne fanno parte: Virolli, De Grada, Fulchignoni, Joppolo, Guttuso, Badodi, Sassu, Gadola, Veronesi, Treccani, Rebora, Morosini, Vittorini. “La cosa straordinaria è [...] il credito che questo gruppo di giovani sconosciuti raccolse tra gli scrittori: da Gadda a Landolfi, da Saba a Ungaretti, da Contini a Bo, alla Manzini, a Tobino, a Malaparte, e tanti altri”

fuori dai Gruppi Universitari Fascisti; che non aveva rapporti con il partito; che i giovani attivi all'interno della testata avevano una forte unità d'intenti, tutti alla ricerca di una "prospettiva globale di alternativa al fascismo"⁴³. "Giovani che cominciarono a vedere e sentire quanto il fascismo stesse inquinando la cultura, sbarrando le porte alle prospettive di sviluppo culturale e intellettuale delle nuove generazioni."⁴⁴ La rivista è purtroppo destinata a breve vita: al maggio 1940 risale infatti l'ultimo numero, in seguito al quale la testata viene fatta chiudere per ordine espresso di Mussolini⁴⁵, all'inizio di giugno.

Se "il tema centrale degli interessi di «Corrente» è quello delle arti figurative"⁴⁶, in termini di discussione teorica e di produzione pratica, uno spazio viene riservato anche agli altri ambiti artistici, spazio che aumenta "quando la rivista fu soppressa", tant'è che "il gruppo non si disgregò, ma trovò subito altre forme di attività"⁴⁷: accanto alle "edizioni Corrente", in cui vengono pubblicati versi e traduzioni, e alla "Bottega delle arti" allestita dai pittori per esporre le loro opere, nasce, appunto, il Gruppo Palcoscenico; Strehler figura negli spettacoli del Gruppo come apprezzato attore, mentre Grassi ne rimane regista e organizzatore⁴⁸.

Il gruppo milanese gravitante intorno a Palcoscenico prosegue lungo due direttive destinate a ricollegarsi poco oltre: dal punto di vista delle realizzazioni sceniche, "all'inizio dell'estate 1943, il gruppo metterà in scena a Novara, presso il Teatro del Guf e con la regia di Strehler, un altro testo di Beniamino Joppolo, *Il cammino*, pubblicato l'anno precedente dalle Edizioni di «Posizione» di Egidio Bonfante, promotore anche delle rappresentazioni teatrali."⁴⁹

[Geno Pampaloni, *I giovani di "Corrente"*, in «Corriere della Sera», 10 marzo 1968]. All'elenco delle firme ricorrenti sulle pagine della rivista si aggiungono: Giulio Carlo Argan, Antonio Banfi, Alfonso Gatto, Alberto Lattuada, Enzo Paci, Vasco Pratolini, Salvatore Quasimodo, Luigi Rognoni, Giancarlo Vigorelli.

43 G. Pampaloni, *I giovani di Corrente*, cit.

44 C. Dilonardo, *Paolo Grassi. Il valore civile del teatro. Cronache, racconti, memorie*, Saco, Biella 2009, p. 43.

45 "«Corrente di vita giovanile» morì il 10 giugno del 1940, il giorno dell'entrata in guerra. Arrivando in tipografia, i redattori trovarono l'ultimo numero sequestrato e l'ordine, che veniva direttamente da Mussolini, di cessare le pubblicazioni" [Geno Pampaloni, *I giovani di "Corrente"*, cit.]. Nello specifico, i redattori si videro recapitare una copia dell'ultimo numero, proveniente da Roma, "con un bel «Basta, ora basta!» e con un M (Mussolini). [...] In quel momento abbiamo capito che contavamo qualche cosa." [Intervento di Raffaele de Grada, *Il movimento milanese di «Corrente di vita giovanile»*, cit.]

46 G. Pampaloni, *I giovani di Corrente*, cit.

47 G. Pampaloni, *I giovani di Corrente*, cit.

48 "Furono programmati sette spettacoli con 19 titoli (trattandosi per lo più di fatti unici), tutti contemporanei per scrittura o per gusto di ripresa. [...] Rebora (*Il muro*, novità), Treccani (*Giornata nel tempo*, *Coro del distacco* e *Dialogo di uno spazzino e la luna*, novità), Meano (*Amleto è morto*, novità), Pinelli (*Lo stilista*), Joppolo (*Il cammino* e *L'ultima stazione*, novità). Furono rappresentati inoltre Pirandello (*All'uscita* e *L'uomo dal fiore in bocca*) e due dialoghi di Leopardi (*Federico Ruysch e le mummie* e *Il dialogo di un'anima e della natura*). Più consolidate, le scelte di drammaturgia straniera: Yeats (*La poverella*), Synge (*Cavalcata al mare*), O'Neill (*Dov'è segnata la croce* e *La pesca*), Čechov (*Il canto del cigno*), Evreinov (*La gaia morte*), Shakespeare (la scena del balcone di *Giulietta e Romeo*)." [C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 61.]

49 Gioia Sebastiani, *I libri di Corrente : Milano 1940-43. Una vicenda editoriale*, Edizioni Pendragon, Bologna 1998, p. 40.

«Posizione»⁵⁰ è un'altra rivista nata in ambito gufino fondata nel 1942 da Egidio Bonfante, dapprima come inserto culturale di «Italia Giovane» e in seguito come testata indipendente. Nel passaggio all'autonomia, “pensai non fosse più sufficiente la cerchia dei collaboratori novaresi: doveva venire ampliata con nuovi nomi, meglio se alcuni già affermati. Conoscevo Paolo Grassi, allora critico teatrale dell’“Ambrosiano”; fu lui a presentarmi, tra gli altri, [...] Giorgio Strehler, il commediografo Beniamino Joppolo. Così Raffaele De Grada, che dirigeva in via Spiga a Milano la Galleria di Corrente, mi avvicinò agli artisti e letterati che avevano fatto capo, negli anni 1938-1940, appunto alla rivista “Corrente”: da Luciano Anceschi ai pittori Renato Birolli, Giuseppe Migneco, Renato Guttuso”⁵¹; ad essi si aggiungono, provenienti dall'ambito di «Corrente», le firme di Mario De Micheli, Enrico Fulchignoni, Alberto Lattuada e Salvatore Quasimodo, oltre ad alcuni collaboratori di «Pattuglia» di Forlì (Armando Ravaglioli, Giuseppe Zoboli e Walter Ronchi).

Il nesso fra la defunta «Corrente» e «Posizione» si imposta sulle basi di “un legame più intimo, quasi un passaggio di consegne [...]. Quando compare quest’ultima, la prima è già stata soppressa, ma sono ancora attive le edizioni librarie di «Corrente» e la sua eredità artistica nella galleria d’arte della Spiga, finanziata e promossa dal grande collezionista Della Ragione, sostenitore principale degli artisti di «Corrente». [...] la soppressione della rivista milanese è seguita dal recupero delle sue istanze in «Posizione», come anche in altre parallele riviste sempre del Guf, tra cui soprattutto «Pattuglia» di Forlì, curata dal giovanissimo Testori dal punto di vista dell’arte figurativa.”⁵²

I collegamenti, più volte ribaditi, di «Corrente» con «Posizione» e di «Posizione» con «Pattuglia», introducono la situazione complessiva delle riviste culturali gufine (o, perlomeno, quelle caratterizzate da una certa sfumatura frondista): i continui mutamenti, le chiusure, le riaperture, o cambi di nome e di organico articolano una costellazione interconnessa i cui membri scrivono indifferentemente per un ampio numero di testate, influenzandosi vicendevolmente e costituendo una rete che permette ad un ristretto numero di autori di continuare a pubblicare, in fondo, a

50 Con il sottotitolo «Mensile dei fascisti universitari di Novara», attiva dall'agosto 1942 al luglio 1943. Sul n. 1 dell'anno I (1942-1943) Grassi firma una *Nota* e l'articolo *Sipario. Ancora della pagliuzza e della trave*; sul n. 2 Strehler pubblica *Condizioni di una polemica*, mentre Grassi *Per le poesie di Treccani e Sipario. La storia del soldato*; sul numero doppio 3-4 Strehler pubblica *Responsabilità della regia* e Grassi *In attesa del Terzo Tesoretto e Dell'effetto e della pubblicità*; sul n. 5 Grassi traduce *Una lettera di Paul Cézanne a Emile Bernard*; sul n. 6 Strehler firma *Sipario e Il mito dei giganti*; sul n. 7 di Grassi è l'articolo *Lo spettacolo di «Posizione»*.

51 Egidio Bonfante, *Genesi e scelte di “Posizione” - Testimonianza*, in R. Cicala e G. Zaccaria (a cura di), *Dalla Libra a Posizione: letteratura e arte nelle riviste novaresi tra le due guerre: atti del primo Convegno del progetto Due secoli di stampa periodica a Novara - Novara, 25 novembre 2000*, Interlinea, Novara 2001, pp. 83-84.

52 Marco Rosci, *Una “Posizione” di cultura e d'arte*, in R. Cicala e G. Zaccaria (a cura di), *Dalla Libra a Posizione: letteratura e arte nelle riviste novaresi tra le due guerre: atti del primo Convegno del progetto Due secoli di stampa periodica a Novara - Novara, 25 novembre 2000*, Interlinea, Novara 2001, pp. 75-81.

prescindere dall'esistenza delle singole riviste che nei distinti momenti li ospitano.

Anche Grassi e Strehler appartengono a questo ecosistema, proseguendo entrambi, parallelamente all'attività scenica (registico/organizzativa), quella giornalistica.

Negli stessi mesi, inoltre, il gruppo milanese aveva a disposizione anche altre sedi di stampa, due testate di Forlì (entrambe, come «Posizione», riviste di Guf), «Via consolare – Spettacolo» e «Pattuglia»⁵³, quest'ultima affiancata, come di consueto, anche da una propria collezione editoriale.⁵⁴

«Via consolare – Spettacolo», mensile dei “cine-teatro-radio-guf d'Italia”, derivava da «Via consolare – Mensile di politica e d'arte»⁵⁵ che già aveva avuto sedi redazionali e di corrispondenza anche a Milano e Roma; dal dicembre 1942 la redazione era stata affidata a Paolo Grassi e Guido Aristarco. Proprio nel breve periodo in cui «Via consolare – Spettacolo» fu affidata ai due “milanesi” (la testata cessa col n. 3-4 di febbraio-marzo 1943), alla rivista collaborano fra gli altri Bini, Birolli, Joppolo, Quasimodo, Strehler (che vi pubblica anche una traduzione di Cocteau, *Le Coq et l'Arlequin*), Giovanni Testori – allora ventenne studente di filosofia alla Cattolica -, Paolo Grassi ed Enrica Cavallo.

Contemporaneamente a «Via consolare – Spettacolo» usciva inoltre, sempre a Forlì, anche «Pattuglia – Mensile di politica, arti, lettere» (1941-1943) con una propria collezione editoriale e con una specifica collana, “Teatro di Pattuglia” che, dal 1942 al 1943, pubblicherà, fra gli altri,

53 Nata come «Pattuglia di punta», attiva a Forlì dal novembre 1941 al maggio-giugno 1943 (a cui segue una ripresa repubblicana costituita da tre numeri di sola propaganda fascista). Paolo Grassi vi cura, in collaborazione con Walter Ronchi, il doppio numero speciale (n. 9-10, anno I - 1942) *Per il teatro*, in cui interviene anche con gli articoli *Per il teatro di Joppolo* e *Problemi del nostro teatro*; Strehler pubblica su un doppio numero del secondo anno (n. 5-6, anno II – 1943) l'articolo *Appunti per Joppolo*.

54 Alle riviste citate si aggiungono «Eccoci», e prima ancora «Retrosцена». «Eccoci» è una “vecchia testata del GUF di Cremona conquistata da Grassi solo per gli ultimi due numeri di aprile e di giugno del '43; nei numeri precedenti si era scritto poco di teatro [...]. Grassi si inserirà in questo spazio con il suo vecchio staff (Strehler Joppolo, Ratto, Morando, Ronchi) [...]. «Eccoci» fu dunque l'ultima sede del tentativo di dar vita a una corrente generazionale di teatro, del tentativo iniziato tre anni prima con «Via consolare» e con le prove pratiche del «Gruppo di Palcoscenico» [...]” Su «Eccoci» Grassi pubblica (n. 8-9, anno IX – 1943) *In margine a Joppolo* e *Divagazione passionale per un teatro d'oggi*; Strehler l'articolo *Disumano e teatro*. [C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, in «Biblioteca teatrale», nn. 21-22, Bulzoni, Roma 1978, pp. 126-127.]

55 “Nel dicembre del 1941 «Via consolare» cambiò titolo, veste e natura divenendo «Spettacolo – Via consolare», organo nazionale dei GUF in materia di spettacolo” “con il sottotitolo: «Cinema, teatro, radio, rivista, Mensile dei gruppi fascisti universitari».” L'ultimo numero risale al febbraio-marzo 1943. Sul primo numero (n. 1, anno IV, «nuova serie») Strehler compare con l'articolo *Cocteau, uomo del mistero* e con la traduzione di *Le coq et l'Arlequin* di Cocteau; Grassi con l'articolo *Giorgio Alione e la farsa; Farsa de la dona che se credia avere una roba di veluto dal Franzoso alloggiato in casa soa*. Sul secondo numero (n. 2, anno IV, «nuova serie») Strehler interviene con la traduzione di *Amore* di Apollinaire e con l'articolo *Nota per un teatro postumo*; Grassi con l'articolo *Registi giovani* [firmato “P.G.”] e con una *Nota*. Sul terzo e quarto numero (unificato) Strehler pubblica un' *Introduzione a Cocteau* e una traduzione dell'*Orfeo* di Cocteau, mentre Grassi firma l'articolo *Precisazioni a proposito di monopoli*. [informazioni reperite in C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, in «Biblioteca teatrale», nn. 21-22, Bulzoni, Roma 1978, pp. 120-122.]

Ritorno di solitudine di Joppolo con una nota di Grassi e copertina di Migneco, *Orfeo* di Cocteau nella traduzione di Strehler [...].⁵⁶

Sia Strehler che Grassi risultano assidui sulle pagine di «Posizione» e di altre numerose testate⁵⁷, con contributi di varia natura, inclusa la recensione che il secondo compone per lo spettacolo del primo: un trittico pirandelliano realizzato proprio a Novara per diretto interessamento di Bonfanti⁵⁸.

Molti sono i giovani e giovanetti che parlano, scrivono, discutono, argomentano di teatro: di questi la grande maggioranza possiede buon gusto, buona volontà, un certo entusiasmo, ma nulla competenza e limitata cultura. «Posizione» invece col suo primo spettacolo, ha mostrato come il giovane regista Giorgio Strehler, oltre a qualità intellettuali e sensibili e critiche di notevole valore, possedga doti di *teatrant*i non comuni. Egli ha inscenato tre atti unici di Pirandello: «L'uomo dal fiore in bocca», «All'uscita», «Sogno (ma forse no)» con assoluta misura di contrappunto, con perfetta cadenza di voci, con sapiente uso delle luci, con acuta penetrazione dei testi, ottenendo splendidi risultati e riunendo in accordo compiuto elementi visivi, sonori, vocali e mimici.

La regia, nel senso da *noi* inteso, comprende il più autocratico controllo della recitazione e della completa messinscena di uno spettacolo, dalle musiche alla pausa, dal riflettore alla «qualità» della scenografia. Lo Strehler ha palesato di possedere polso di regista dominando gli elementi varii e fondendoli in funzione di un *tono* particolare, da lui voluto. Ha avuto – è vero – la fortuna di essere coadiuvato nella scenografia da Luigi Veronesi, cioè dall'artista più vicino oggi al nostro *modo* di vivere e di sentire e di vedere il teatro. Veronesi, ormai, attraverso un lavoro tenace e coraggioso che gli fa grande onore, ha raggiunto un'astrazione assoluta che è significativo commento alla parola nuova. Degli attori ricordiamo Giuliana Pogliani, Speranza Pistoia e Mario Feliciani e ricordiamoli in blocco. Forse a loro questa nota cumulativa dispiacerà un poco, ma noi vogliamo additarli come un tutto unico, come un gruppo di artisti

56 Gioia Sebastiani, *I libri di Corrente : Milano 1940-43. Una vicenda editoriale*, Edizioni Pendragon, Bologna 1998, p. 40.

57 “Dal settembre del '42 al giugno '43 Strehler collaborò intensamente alle riviste gufine centralizzate da Grassi. Vi scrisse i seguenti articoli: *Condizioni di una polemica* («Posizione», 10 ott.-10 nov. 1942); *Responsabilità della regia* («Posizione», 10 ott.-10 nov. 1942); *Cocteau uomo nel mistero* («Spettacolo – Via Consolare», dic. 1942); *Nota. Per un teatro postumo* («Spettacolo – Via Consolare», gen. 1943); *Sipario* («Posizione», 10 gen. 1943); *Il mito dei giganti* («Posizione», 10 gen. 1943); *Introduzione a Cocteau* («Spettacolo – Via Consolare», feb.-mar. 1943); *Appunti per Joppolo* («Pattuglia», mar.-apr. 1943); *Disumano e teatro* («Eccoci», 1 apr. 1943); *Limiti di una platea* («Eccoci», giu. 1943).” in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, p. 95.

58 Come riportato sulle pagine della rivista: “*Posizione*” presenterà domenica 24 gennaio [1942] al Teatro di Casa Littoria di Novara *L'UOMO DAL FIORE IN BOCCA - ALL'USCITA – SOGNO (MA FORSE NO) – Tre atti unici di Luigi Pirandello – Uno spettacolo di grande interesse.*

intelligenti e studiosi che hanno dato vita profondamente alle creature pirandelliane. Sono gli stessi di «Palcoscenico» e la memoria ci commuove, sono gli stessi che portarono alla ribalta con noi, tanti lavori due anni fa a Milano, uniti alla nostra fede e tendenti allo stesso ideale. Essi, con Strehler, hanno dato allo spettacolo voluto dai camerati di «Posizione», una aristocrazia di modi e di risultati raramente riscontrata nella intensa storia del teatro di oggi. Però del Teatro, che ci preme, del teatro con la T maiuscola. Intendiamoci e non facciamo confusioni.⁵⁹

Ed è proprio sul “teatro con la T maiuscola” che riflette Strehler dalle pagine di «Posizione» e delle altre riviste gufine, di cui qui si presentano alcuni estratti.

1.2.1 Strehler e le riviste G.U.F. (1942-1943)

Le riflessioni che Strehler pubblica sulle pagine di «Posizione» si configurano come discorsi ampi, per numero di caratteri ma anche per gli argomenti affrontati, e presentano già alcune delle caratteristiche dei successivi testi⁶⁰ del regista. Gli articoli, costruiti talvolta a partire da uno spunto, si risolvono in peregrinazioni svolte all'interno di tematiche ricorrenti, quasi riprese successive di un unico, grande discorso. Gli interventi sono punteggiati da domande, rivolte non ai lettori o alla società (contrariamente all'abitudine di Paolo Grassi), ma all'autore stesso. La componente riflessiva che in seguito prenderà corpo negli spettacoli di Strehler, a quest'altezza cronologica ha maggior margine d'azione sulla carta stampata che sul palcoscenico, e tuttavia non si pone mai come un punto di vista dichiaratamente soggettivo: il regista non dice “io”, al massimo utilizza il “noi”, ma un “noi” espanso fino a coinvolgere categorie quali “i giovani”, “gli uomini di teatro” o “gli uomini di quest'epoca”.

Condizioni di una polemica

59 Paolo Grassi, *Lo spettacolo di «POSIZIONE»*, in «Posizione», n. 7, febbraio 1943, p. 40. La precede un'altra recensione del medesimo evento, pubblicata presso «Spettacolo – Via consolare»: “Domenica 24 gennaio il giornale *Posizione* del Guf di Novara, di recente formazione ma di bella validità, ha presentato uno spettacolo dedicato a Pirandello con i tre atti unici “L'uomo dal fiore in bocca”, “All'uscita”, “Sogno (ma forse no)”. Lodiamo innanzitutto la scelta, specie considerata come inizio di un'attività, scelta seria misurata e intelligente, lontana dalle abituali “incoscienze” ormai usuali presso vari teatri guf, creduli di poter superare qualsiasi difficoltà e, senza basi tecniche culturali e organizzative, ambiziosi all'eccesso. *Posizione* ha dimostrato vera sensibilità affidando lo spettacolo, del resto assai difficile intrinsecamente, non a giovinetti o studenti avventizi, ma a giovani milanesi preparati e coscienti che, guidati da Giorgio Strehler, hanno realizzato un risultato di raro equilibrio e di splendida efficacia. Lo Strehler ha dominato lo spettacolo, imponendo ed attuando soprattutto una “recitazione” cui hanno risposto in perfetto contrappunto luci, scene, costumi, movimenti, trucco. [...]” [P. G. [Paolo Grassi], *Cronache dei Cine-teatri Guf*, in «Spettacolo-Via consolare», n. 3-4, febbraio-marzo 1943, p. 60.]

60 Il termine s'intende inclusivo dei dialoghi e degli interventi orali, che siano successivamente stati trasposti in forma scritta o che ne rimanga unicamente cenno all'interno di articoli altrui.

La polemica è un destino dei giovani. Come la crisi, per il Teatro.

A eterna crisi, eterna polemica. Una eterna delusione.

Non sfuggiremo a questo istinto che ci darà pena negli anni migliori, amarezza nella maturità. Nelle arti non è dato di godere, sia pure per poco, sulle posizioni raggiunte. Arte è un divenire senza margini e traguardi.

Inevitabilmente ci allontaneremo nei paesaggi del tempo, verso una immancabile senilità che sarà per proporci disinganno e memoria.

Inevitabilmente dovremo fermarci, un momento, schiudere il pugno e constatare ciò che di noi sarà rimasto.

Momento di estrema tensione ed incertezza, poiché finalmente avremo coscienza, placati e distanti, di tutta la nostra fatica. Se sarà stata valida e puntuale.

Non resteranno a darci la misura del giudizio i fiumi di corsivi e di parole che avremo versato, le nostre violenze, i nostri eroici furori, ma resteranno le opere, nomi per i quali ci saremo battuti, resterà il documento, la storia della nostra anima insieme a quello di una letteratura, di una arte.

“Opere e nomi”. Perché la polemica è proporre e difendere. Proporre e difendere sopra tutto opere e nomi e in esse un gusto, uno stile, una sensibilità.

Gli oggetti definiti di una nostra polemica resteranno. Non altro.

Resteranno quadri, musica, stampa, case, monumenti a porci la condizione d'esistere nel tempo e noi, le nostre perdute parole nel quadro, nella musica, in un libro, in una casa, una piazza. Le “cose” resteranno. [...]

Di un Teatro, appunto, non sapremo ritrovare che i testi, i segni, l'immobile deserto di atteggiamenti e di fotografie. Le “cose” di un teatro.

Per la necessità d'una nostra polemica è ad essi nomi, ad esse opere, ad esse “cose” che noi affidiamo il metro delle nostre aspirazioni.

Ma quali valori, quali pesi sopportano le “cose” di un Teatro?

Quando, nel Teatro, avremo difeso e proposto nomi e opere che avremo difeso se non nomi, opere, cioè testo, cioè parola?

Chi avrà difeso un quadro avrà difeso forse tutta una pittura, un poeta una storia di poesia.

Difendere un testo, un nome non è difendere un Teatro ma soltanto una letteratura.

Affidarsi ad un testo, ad un nome è volere credere che il teatro si esaurisca in quelle parole in quelle fermissime righe, che il teatro resti e sia tra le pagine di un libro o di un manoscritto come un fiore disseccato.

Il teatro è “anche” non “solo” letteratura. Gestì, voci, luci, ribalta non sono i complementi di una letteratura. Sono le prime necessità con pari rischi e pari diritti, perché una letteratura

diventi un Teatro. Che se poi si volesse negare la decisiva importanza ed essenzialità degli elementi meccanici di un Teatro, togliere luci, negare costumi, scene, ridurci ai cartelli shakespeariani, resterà pur sempre l'uomo, la voce per consegnarci allo spettacolo. Solo con quella voce il testo avrà la sua vita ed esaurirà le necessarie ragioni della sua esistenza.

Qualunque ortodossia, qualsiasi calvinismo anche il più spinto, non potrà negare la voce e se la voce sarà creduta deformazione di una letteratura, questa letteratura dovrà sopportare questa deformazione; dovrà senza scampo ridursi all'esigenza del Teatro. Cioè, allo spettacolo.

Il Teatro è spettacolo. Essenzialmente spettacolo.

Un uomo, solo ed immobile dinnanzi ad un leggio o nel mezzo di una platea uomini, donne, monologante con la voce più fredda, più incolore, più monotona possibile sarà inequivocabilmente "interprete", sarà personaggio. Quel leggio quel pubblico saranno sempre un pretesto per scenografie e significative illuminazioni ed interpreti-personaggi, scenografie, illuminazioni assolveranno sempre, per quanto primitivo ed approssimato, uno spettacolo.⁶¹

Alla luce di queste parole, datate 1942, si chiarificano forse un poco quelle – assai più lontane nel tempo - scritte da Strehler in occasione del cinquantesimo del Piccolo Teatro:

Il mio mestiere è quello di raccontare storie agli altri. Devo raccontarle. Non posso non raccontarle. Racconto storie di altri ad altri. O racconto storie mie a me stesso e agli altri.

Le racconto su un palco di legno con altri esseri umani, in mezzo a oggetti e luci. Se non ci fosse il palco di legno le racconterei per terra, in una piazza, in una strada, in un angolo, a un balcone, dietro una finestra. Se non ci fossero esseri umani assieme a me le racconterei con pezzi di legno, brandelli di stoffa, carta ritagliata, lana, con qualsiasi cosa esista al mondo. Se non ci fosse niente, le racconterei parlando ad alta voce, se non avessi voce parlerei con le mani, con le dita. Se non ci fossero le mani e le dita le racconterei con il resto del corpo. Racconterei muto, racconterei immobile, racconterei attraverso i fili, dentro uno schermo, dentro una ribalta. In qualsiasi modo racconterei, perché l'importante, per me, è raccontare le cose ad altri che ascoltano. Non capite che il resto non conta quasi nulla? Non capite che il mezzo per raccontare è solo un passaggio, un oggetto, un pretesto per parlare con gli altri di cose che ti stanno dentro? Cosa mi parlate di teatro, di cinema o di altro. Appeso a un filo in una piazza, seduto su una sedia a venti metri da terra, sarebbe anche quello un modo di raccontare cosa può fare un uomo, solo lassù, con la sua sedia. Raccontare che esiste, che sta in equilibrio, che può cadere e non cade, che ha paura e non lo fa vedere e mille mille altre

61 Giorgio Strehler, *Condizioni di una polemica*, in «Posizione», n. 2, settembre 1942, p. 10.

cose. Non capite questo? Non avete proprio mai capito niente. Ma l'importante è che non mi importa più di essere capito. Mi basta di essere ascoltato.⁶²

Ma il senso stesso della parola “spettacolo” è stato travisato, ha assunto “sensi di orpello e di degenerazione”:

Troppi arbitri sono stati perpetrati da una decadente tradizione che si trascina da un passato remotissimo ad uno più prossimo, al nostro presente.

Troppi vecchi comici si sono contorti in morti ed avvelenamenti entro un palcoscenico-arena.

Troppa cartapesta, troppa decorazione floreale ci è stata gettata negli occhi.

Troppi gesti di strazio e di farsa, troppo mestiere ci ha condannati e ci condanna ad una desolazione di fronte ai nostri valori ed alle nostre aspirazioni.

Troppa “teatralità” ci spinge al rifugio d'una ordinata, armonica, controllata parola.

Pure, è un equivoco. Non esiste un teatro valido senza valido testo ma non esiste, del pari, un Teatro con solo testo. I grandi poeti non bastano. Non si distruggono i postulati di un Teatro con un atteggiamento, con una rinuncia. Testo e spettacolo saranno sempre legati ad un equilibrio insopprimibile. Resta piuttosto da adeguare questo spettacolo a questo testo. Dare al poeta all'opera il mezzo per esprimersi. Rendere lo spettacolo aderente alla nudità della nostra poesia. Dobbiamo creare lo spettacolo “prima” del testo, creare lo stile prima del nome.⁶³

Per Strehler, quindi, se “la polemica è un destino dei giovani” così come “la crisi, per il Teatro”, occorre intendersi sulle possibilità di polemica applicabili al Teatro stesso: una polemica che non può essere soltanto una polemica di lettere, di testi, i quali rappresentano una “possibilità” del Teatro ma non il Teatro stesso: “l'unica polemica nel Teatro, nasce facendo del Teatro”. E porta ad esempi le polemiche “valide e reali”, il “Teatro 'fatto' non da 'farsi'” di Antoine, di Stanislavskij, di Copeau, di Vachtangov, di Tairov, di Mejerchol'd, di Reinhardt, di Piscator. L'unico modo di difendere e al contempo di imporre “Joppolo, Salacrou, soltanto facendo una teatro di Joppolo e Salacrou. Soltanto riportando la parola di Joppolo e Salacrou alla sua funzione umana.”

Ricordiamo che Strehler ha ventun anni, quando scrive queste parole: “A sommare le nostre fatiche, i nostri patimenti è questo il punto di arrivo: imporre una comune sensibilità. Imporre un

62 Giorgio Strehler, *Il mio mestiere è raccontare storie agli altri*, in *L'officina degli scrittori: Castelli in aria*, ciclo di incontri a cura di Giuseppina Carutti, Stella Casiraghi, Stefano De Luca, Roberto Graziosi, Roberta Zanolì, Ufficio Stampa del Piccolo Teatro di Milano - Teatro d'Europa, Milano 1997, p. 3.

63 Giorgio Strehler, *Condizioni di una polemica*, cit.

nostro clima d'arte." E qui è già presente non la preveggenza, ma quantomeno una pallida intuizione del suo apporto al tentativo di mutamento della scena italiana che opererà il Piccolo Teatro a venire, la direzione in cui il regista orienterà il proprio agire, con l'obbligo di "riconoscere negli sviluppi di un futuro i germi del nostro passato":

Soltanto operando quella violenza che è il costringere la massa ad una comune sensibilità. [...] Il teatro cerca "tanti", e soprattutto "tanti insieme" e nello stesso momento. In questo senso il teatro assolve un compito brevissimo, immediato eppure decisivo e profondo. L'assolve nell'attimo stesso in cui si apre il sipario e lo termina nell'attimo stesso in cui si chiude. Né prima né dopo. Non sapremo "prima" cosa e come sarà quel Teatro. "Dopo" resterà soltanto in noi la traccia il sentimento del Teatro, parole gesti luci suono, evanescenze nella nostra memoria.⁶⁴

Si afferma così l'assoluta centralità del fatto teatrale, dell'evento/avvento, una centralità che perdura nella parentesi fra apertura e chiusura di sipario ma a cui risulta "inutile tentativo cercargli un centro ed una stabilità":

Tutta una memoria è il teatro alla quale i testi e i nomi portano solo un soccorso. Missione imperfetta, d'estrema difficoltà questa del teatro e senza soluzione. Appunto per l'impossibilità di fermarsi al sicuro, alla pagina scritta, per quel dibattersi entro termini e umani e meccanici, per quell'essere nel minuto e nel minuto rivolgersi al numero, all'eterogeneo in gara d'ottusità e d'incomprensione. Polemica dunque d'attimi. Polemica da rinnovarsi ogni sera, senza finire, ma soltanto così vitale, con "condizioni d'esistere". Il teatro decisamente sfugge al catalogo, al modulo, alla classificazione. [...] Segnarlo ad una certezza sarebbe negarlo.

Di noi che avremo goduto e sofferto, per questo Teatro non resterà nulla. Solo da riconoscere negli sviluppi di un futuro i germi del nostro passato ed in quelli, testi e nomi, approssimativamente riconoscerli.

Escluderemo che anche per questo i testi certi, i nomi, le cose definite ci chiamino e ci attraggano con le facili lusinghe d'un ancoraggio nella fluidità del tempo?

Ma forse per un'arte non è il più triste destino entrare così, senza rimedi nel mito.⁶⁵

Quattro mesi più tardi, riprende il discorso sulle condizioni del Teatro su «Spettacolo – Via

64 *Ibid.*

65 *Ibid.*

consolare», ancora una volta prescindendo dall'analisi specifica del singolo spettacolo o della singola personalità artistica, ma interrogandosi sullo stato dell'«arte teatrale» in rapporto al momento storico e alle altre arti. Se «viene un momento, in tutte le storie, o più particolare, o più sensibile, in cui un gusto, uno stile, una mentalità si conclude e decade definitivamente», un «istante di estrema tensione ed incertezza per l'affermarsi [...] di un avvenire in gran parte problematico ed aleatorio», forse «per le nostre arti tale attimo è già scoccato?»⁶⁶ Strehler riconosce che

gli impulsi di un «ieri» sono stati superati, che l'esperimento ed il tentativo, lo svincolo da un appiglio del passato si sta rivelando in logico sviluppo e che le arti, uscite dallo stato di larva e di premessa, resistono con nuova definita personale realtà. Tutte meno il teatro.

[...] Ad un tratto le Arti si sono aperte un vergine cielo da esplorare e conquistare, vi sono penetrate e vi si sono armonizzate. Il teatro non ha avvertito, semplicemente, la conclusione di una storia e l'inizio di un'altra, in senso opposto. Il teatro ha continuato il suo lineare cammino, senza i rischi e senza le pretese d'una strada tutta da farsi. Insensibilmente il teatro si è staccato dalle arti ed è rimasto in completa solitudine, con il suo passato e le sue trascinate tradizioni [...] in cui le arti sono estranee ed impartecipi – lontanissima atmosfera da contemplare soltanto.⁶⁷

Questo teatro che ha perso la capacità di imporsi come «sintesi di arte 'attuale'», viene definito fin dal titolo dell'articolo «teatro postumo», «retrospettivo», «con caratteristiche senili, inadeguate, sotto ogni punto di vista, alla nostra più elementare esigenza».

Tutto il teatro che ci viene quotidianamente proposto è *postumo*.

L'oleografia è insopportabile. Se il teatro è oleografia, il teatro ci è insopportabile.

Se la sua coloritura oleografica, la sua distanza dalle altre arti avviate ad una sicura maturità ce lo rende estraneo, resterà da ricondurre questo simulacro di teatro alla sua funzione, ad una «attualità» goduta e sofferta. [...] Sospesa la sfera delle arti in uno spazio incorruttibile, decaduto a divertimento fisiologico, sostenuto da una impossibile impalcatura, il teatro ci appare al contrario «assolutamente sicuro» in mezzo ad una umanità che vive ed opera ogni giorno. Epoca, generazioni.⁶⁸

66 Giorgio Strehler, *Nota per un teatro postumo*, in «Spettacolo – Via Consolare», n. 2, gennaio 1943, p. 23.

67 *Ibid.*

68 *Ibid.*

Il Teatro, slegato dalle altre arti, tuttavia, “ci appare ancora come sintesi dell'umano”: “questo teatro postumo 'è' perfettamente umano e goduto, in tutti i sensi ed in tutte le dimostrazioni”, in quanto “esaudisce e conclude un desiderio, un bisogno interno, spontaneo della folla.” Son quindi, dal punto di vista di Strehler, le altre arti ad essere “disumane”, “ disancorate e distanti, oggi, all'affanno degli esseri vivi”.

Ma è il teatro a disincantarci.

Il teatro, troppo legato all'uomo massa, per non saperci regalare una esatta misura di mentalità, gusti e stile. È il teatro che ci pone dinnanzi, con la sua povertà, la povertà di un mondo. [...] Esiste un teatro postumo perché esiste una “*postuma umanità*”. Umanità che non si muta né si aggiorna. Umanità che resta gelida e convinta delle proprie aspirazioni.

Solitarie, quindi, disumane siano le arti, tutte le arti, a pena d'essere vili e morte. Troppo si è già concesso, troppo si è già sofferto per una parola di sincerità e di comprensione.

È tempo di ritornare in se stessi. Anche per un teatro, fatalmente consegnato al numero.

È tempo di constatare e contemplare coraggiosamente la spaventosa aridità di una nostra epoca, alla quale sapremo trovare ragioni e cause, remote o presenti, ma non una conclusiva soluzione.⁶⁹

Il concetto di *disumanità* viene meglio chiarito nell'articolo successivo, datato all'aprile '43 su «Eccoci», proprio con il titolo *Disumano e teatro*: “ intendere il vocabolo 'disumano' è in un certo senso riportarsi lontano da un equivoco, per cui il teatro è venuto ad essere considerato, troppo spesso, specchio di vita, tentativo di realtà distinto, copia riassunta di forme mutevoli.” Il Teatro diventa quindi

tutto un distacco da un universale assoluto ad un particolare relativo. [...] Intendendo soprattutto “disumano” per antinaturalistico, antiveristico, antiparticolare, e non come si vorrebbe credere, per aridità, per intima assenza di vibrazione o di dolori. Anzi sarà proprio per questa necessità di sfrondare da ogni riferimento storico ed antologico la sofferenza o la tragedia del personaggio, per riportarla su un piano affatto contaminato ma spoglio, puro nei suoi attimi sensibili, ad allontanarci dal simbolo ed a offrirci la sua eternità.⁷⁰

69 *Ibid.*

70 Giorgio Strehler, *Disumano e teatro*, in «Eccoci», 1 aprile 1943, p. 6.

Per Strehler, il concetto di *disumanità* del teatro si collega in particolar modo con il rapporto che ci lega ai cosiddetti “classici”:

Quanto ad Antigone, Edipo, Eteocle, Medea, Oreste, Elettra siano distanti dalla nostra “umanità”, quanto ci appaiano partecipi di una vita non nostra ma, al contrario, assolutamente dissolta, quanto vivano in una sfera universale, ancora, sarà inutile sottolineare.

Troveremo in essi soltanto la apparenza dei sentimenti “nostri” ma tanto smisurati, tanto incommensurabili da doverli considerare senza scampo “disumani”. Altre espressioni di un altro mondo a noi distante. E quasi non bastasse, il coturno e la maschera staranno ad ammonirci di non cercare noi stessi nel loro tormento, a pena di non saperci ritrovare. Ma piuttosto di vedere nel personaggio, nel lamento del coro la liberazione dei sentimenti umani, scatenati, pieni di spazio, ricondotti all'immensità dalla quale sono piovuti per incarnarsi in noi. L'infinito, insomma, proiettato nel tempo con la complicità del poeta e dell'autore.⁷¹

Un tipo di rapporto che il teatro “borghese” mutila: “[...] le tre tele (visibili) la quarta (immaginaria), che racchiudono la stanza borghese, il palazzo, il cortile, il bosco, il mondo insomma del dramma, sono una condanna definitiva, un falsamento arbitrario dell'idea stessa del teatro. Da intendersi, in ogni caso, non come vita, ma come possibilità di paragone tra umanità (uomini, massa, noi stessi) e azione drammatica, come misura di un rapporto tra universo e mondo-limite.” Per Strehler è con questa tipologia di teatro, o, meglio, quando “s'inizia la ricerca d'una aderenza del teatro alla vita”, quando si rinuncia al disumano per cercare di “umanizzare il teatro”, che “incomincia lo smarrimento che ci porta ai giorni nostri privi di un vero centro ideale.” La critica non è rivolta all’“opera del singolo autore, del singolo attore o regista che potranno avere una particolare validità ed una stretta ragione d'esistere nella storia di un teatro”, ma al “gusto generale”, alla mentalità che deriva dalla “corsa verso l'impossibile sutura tra scena e vita”. Il teatro resta

innegabilmente legato ad una essenziale disumanità. Disumanità rivelata nell'attimo stesso della apertura di un sipario, dell'accensione di una luce, della pronuncia di una parola.

Per quanto il bisogno intimo della folla abbia tentato di raggiungere un risultato che oltrepassasse anche un rigoroso ed esatto “naturalismo” per confondere finalmente la voce del poeta nel coro dell'umanità partecipe, la lastra invisibile che esiste tra palcoscenico e

71 *Ibid.*

platea resta e consegna tutta l'opera di un teatro, qualunque esso sia e qualsiasi scuola voglia proporre, ad una disumanità così palese ed incancellabile che ogni tentativo di "umano" è soltanto un ignorato compromesso. Non più coturno, non più maschera, non più coro, non più orchestra, ma cerone, parrucca, bistro, quinta, battuta: simulazione di umanità.⁷²

E la somiglianza epidermica delle "cose di scena" con le "cose della vita" non è altro che un inganno:

Sono gli stessi termini di un tempo con altro nome, le stesse "cose" disumane appunto perché "cose", nel tentativo di esprimere vita e tormento e moto e sentimento, dei primitivi, le stesse parole... Ma con questo divario sostanziale: le une disumane in se stesse e per se stesse, le altre disumane ugualmente ma "volute", ma "credute" vere, umane.⁷³

Lo stesso vale per il rapporto che ci lega al personaggio che agisce sulla scena, basato su un equivoco: crederlo umano

perché veste umanamente, perché parla umanamente, perché si muove umanamente, perché vestiti, parole, gesti, sentimenti sono quelli di tutti. Mentre il personaggio è assolutamente "disumano" appunto perché fissato a quelle battute, a quei gesti creati "prima", sulla pagina, con un semplice segno grafico. Non solo. Ma proprio per questo, ai nostri occhi potrà apparire più disumano – il disumano ma non in questo caso poeticamente compiuto – il personaggio che a tutti i costi vuole far credere di non esserlo [...].⁷⁴

L'unico teatro possibile per Strehler è quello in grado di svincolarsi "dalla presunzione di essere 'umani'", e che aderisca alla disumanità - "una disumanità – diciamo – che fatalmente confina con l'astrazione e quasi si identifica in essa".

Solo al termine dell'articolo si stringe un labile nesso fra le riflessioni generali e l'attività reale, la vita pragmatica del palcoscenico, praticata dal regista:

non saremo noi a scoprire una nuova vena o un nuovo "modo" che si attagli ad un decrepito teatro, ma sarà piuttosto il nostro un tentativo di dignità, di amore, di chiarezza. Un bisogno di togliere la sbavatura, l'orpello, la retorica del teatro sul filo di una castigata sensibilità che s'appaghi di umiliazione e di misura.

72 *Ibid.*

73 *Ibid.*

74 *Ibid.*

A questo lume molto delle parole di Joppolo, molto delle scenografie di Luigi Veronesi entrano in un campo che trascende il gusto e il momento per riportarsi su un altro piano, alla base dell'espressione "Teatro", intesa nel suo più stretto rigore [...].⁷⁵

A Strehler fa eco Grassi, due mesi dopo, sulla medesima testata, aggiungendo alla richiesta di "dignità, di amore, di chiarezza [...], di sensibilità" quella di un lavoro razionale, "durissimo", "senza dilettantismi":

Dai fischi e dalle organizzazioni di «sciacalli» milanesi da me diretti, che impaurirono le sagaci direzioni dei teatri della mia città, io sono passato ad uno stato di intangibile indifferenza nei riguardi del cosiddetto teatro «normale» [...]. Leggo, seguo, controllo, prendo nota, ma a freddo. Tutto questo mondo è così lontano; così stantio, così rancido, così scaduto alla «nostra» storia, così inaderente alla nostra cultura, alla nostra civiltà [...]. Penso che il nostro compito, il compito di noi giovani sia attualmente quello di immagazzinare libri, notizie, dati, cognizioni, conoscenze, documenti; quello che necessita è un lavoro oscuro, durissimo di studio, di preparazione, di affinamento dei nostri mezzi e delle nostre qualità [...]. Il mio personale voto è che si abbia a formare nel nostro Paese un nucleo vasto di giovani colti, documentati, esperti tecnicamente, sensibili e onesti, che sappiano e vogliano lavorare, per il teatro, solo per esso, senza dilettantismi [...], senza la abituale incoscienza. Mentre i poeti ci danno e ci daranno la parola nuova, noi prepariamo l'apparato entro cui la parola possa a suo agio vivere [...]. Siamo orgogliosi di questo «splendido isolamento».⁷⁶

Nello stesso numero è Strehler a spostare l'attenzione, per una volta, sul pubblico ("entità numerica ed impersonale" cui è rivolto lo spettacolo) e sulle strade percorribili per giungere ad "una più stretta comunione tra ribalta e platea":

Tra i tanti problemi affacciati per un teatro ci si potrebbe anche, una volta, soffermare sulla richiesta dei rapporti che esistono tra un palcoscenico ed una platea, domandandosi fino a che punto il "teatro" rappresentato, può addentrarsi nel mezzo della comunità che assiste e che, più o meno, partecipa ad una determinata azione drammatica. Richiesta che comporta un numero vastissimo di possibilità risolutive e che non si ferma alla pura considerazione dei valori artistici della parola offerta, alla sua intima e necessaria aderenza in un pubblico,

⁷⁵ *Ibid.*

⁷⁶ Paolo Grassi, *Lettere sul teatro*, in «Eccoci», 1 giugno 1943.

rivolgendosi piuttosto ai mezzi con i quali si cercherà di ottenere una più stretta comunione tra ribalta e platea, scena e poltrona, uomo che recita e uomo che ascolta.

Ogni dramma, è evidente, cerca una corrispondenza particolare con l'entità numerica ed impersonale alla quale si rivolge. Il grido, il gesto, il lamento, la "battuta" insomma non si limita a restare sospesa nell'ambito di un teatro e a perdersi contro i muri che racchiudono il suo regno ma cerca piuttosto di risuonare, quanto più a lungo possibile, nell'animo della persona fisica che è presente con lo scopo preciso d'accettarla.

L'analisi e le potenzialità di questo rapporto sono una delle problematiche sollevate dall'esigenza stessa di un nuovo tipo di teatro, che non può passare solamente attraverso la pratica scenica ma deve porsi la questione del pubblico. Una questione appena accennata, che nel '43 è "una porta troppo lontana da tentare", ma che ritornerà nel 1947.

[...] Quello che ci preme di sottolineare è che ad un nuovo teatro, ad un nuovo testo, ad una nuova mentalità, ad un nuovo pubblico (se esiste) occorre un nuovo metro di rapporti e di legami tra pubblico e palcoscenico o (vedi scene, luci e recitazione) e che soltanto accettando le nuove esigenze create dalle nuove conquiste si avvererà un teatro tecnicamente in aderenza con il tempo che stiamo vivendo senza riserve. [...] Il nostro lavoro appaia dunque come una premessa, non un punto di arrivo. Il mutamento di uno stile del teatro in un altro non potrà certo limitarsi ad un testo o ad una scenografia, nello stretto senso della parola. Conquistata (se ci sarà successo) questa nuova dignità di "rappresentazione", sapremo rivolgerci alla nuova presenza "costruttiva" della platea rispetto al palcoscenico e solo allora, diciamo, la nostra fatica potrà significare un "risultato" raggiunto. Per ora, nel desolato panorama della nostra scena, impostare decisamente un problema su pubblico e scena, rapporti di dipendenza e misura, sarà tentare una porta troppo lontana.⁷⁷

Un esame più approfondito del fenomeno dei teatrifici è affrontato da Claudio Meldolesi in differenti pubblicazioni.⁷⁸

⁷⁷ Giorgio Strehler, *Limiti di una platea*, in «Eccoci!», 1 giugno 1943.

⁷⁸ C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatrifici*, in «Biblioteca teatrale», nn. 21-22, Bulzoni, Roma 1978, pp. 91-159.

C. Meldolesi, *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, in «Quaderni di teatro», n. 4, 1979, pp. 33-42.

C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1987 (prevalentemente pp. 57-144, ma se ne parla in altri punti del testo).

1.2.2 Stato dell'arte e preparativi ideali

Con la Liberazione si ripristina anche nel nord dell'Italia la stampa di molte testate soppresse dal fascismo, e già alla fine dell'aprile '45 Paolo Grassi si presenta alla redazione del redivivo «Avanti!», “il quotidiano socialista, presso il quale subito ottiene la titolarità della pagina teatrale”⁷⁹ che mantiene fino al 1947, e del settimanale «Cinetempo»⁸⁰, per il quale cura la rubrica “Palcoscenico di Milano”, pubblicando undici articoli fra il 1945 e il 1946. Da lì riprende lo scrupoloso esame dei palcoscenici milanesi, sui quali tuttavia poco sembra essere cambiato. Questa consapevolezza è il tratto dominante di tutti i testi prodotti fra il 26 aprile 1945 e il maggio 1947: un profondo disprezzo per un ambiente teatrale che oppone resistenza all'aggiornamento, e un'altrettanto profonda esigenza di rigenerazione.

Anche per Grassi, come per Strehler e gli articoli su «Posizione», si ritrovano i punti chiave di quello che costituirà il suo futuro discorso teatrale.

La diligenza del dovere cronachistico ha spesso lottato con il trasparente disinteresse per lo spettacolo borghese, su cui pur deve riferire. Ne è uscito un compromesso: cogliere ogni circostanza per ribadire alcuni punti chiave della battaglia intrapresa sulle colonne dell'«Avanti!» e ovunque capitasse l'occasione: rinnovamento del repertorio e delle strutture, esigenza della regia, creazione del teatro municipale, battaglie per i prezzi e quindi per un nuovo tipo di spettatori. Contro il vecchio pubblico, quello schematicamente definito «borghese», il pubblico delle «poltrone», Grassi, che scrive a macchina gli articoli, battendo lentamente con un dito solo, non perde occasione di infierire, con punzecchiature e giudizi pesanti: se è «catarroso», se è «distratto», se è «ritardatario», se è «sollecito a guadagnare l'uscita senza perder tempo ad applaudire». Nelle sue recensioni, che il giornale pubblica in corpo 5 e mezzo (piccolissimo), non manca mai la notazioni sul comportamento degli spettatori.⁸¹

Grassi ricava dalle contingenze – o le sfrutta come pretesto – le proprie argomentazioni. Gli elementi ricorrenti sono tuttavia strettamente legati ad un'attività, ad una progettualità, sono problemi che vengono rilevati – sovente con una buona dose di sarcasmo – ma con lo scopo di

79 Mario Macchitella, *Grassi giovane critico teatrale*, in «Quaderni della Fondazione Paolo Grassi – Materiali di teatro», Anno II, Numero speciale dedicato agli atti delle giornate di studio *Paolo Grassi uomo di spettacolo e pedagogo – Martina Franca, 30 novembre – 1 dicembre 2006*, Schena Editore, Fasano 2007, p. 20.

80 Direttore di «Cinetempo» è Umberto Bagaini, redattore-capo il critico e documentarista Umberto Guerrasio. Grassi cura la rubrica dal n. 1 al 17, ad eccezione dei numeri dal 9 al 12 corrispondenti al lasso di tempo in cui gli impegni da organizzatore lo tengono lontano dal giornale; in sua assenza la pagina viene gestita dal suo vice, Glauco Viazzi.

81 Eligio Possenti, *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, p. 154.

ipotizzare soluzioni possibili (che a volte, nell'eloquio di Grassi, appaiono come le *uniche* soluzioni possibili): “in questi anni, Grassi cerca spesso di interrogarsi a fondo per affinare la propria idea di teatro. Non è tipico, però, nei suoi articoli, trovare definizioni teoriche o accademiche, che non gli interessano e sarebbero in conflitto con il suo stile caustico”⁸².

La lucidità con cui dispone della strumentazione giornalistica, volgendola al proprio scopo con una ben precisa consapevolezza del *target* della testata che lo ospita, è evidente:

[...] ero cosciente di scrivere su un giornale socialista [l'“Avanti!”] che si indirizzava a un pubblico di sinistra, largamente proletario al quale bisognava parlare chiaro e sinteticamente. Io non scrivevo per me. Scrivevo per un certo pubblico al quale dovevo dire chiaro e tondo se andare o non andare a teatro, a quello spettacolo. [...] A me interessava dare una testimonianza attiva e certamente di parte: sono sempre stato un uomo di tendenza; ho creduto in una critica militante che si compromettesse fino in fondo per il teatro; ho creduto in un esercizio della teatralità a tutti i livelli, compresa la traduzione dei testi, la messa in scena degli spettacoli. C'era un desiderio enorme di esperienze. Volevo arrivare a dirigere un teatro; però per dirigere un teatro come io l'intendevo, bisogna poter dialogare con la classe politica, con gli scrittori, con i registi, con i tecnici, con l'opinione pubblica.⁸³

Da sottolineare, negli articoli per l'«Avanti!» e per «Cinetempo», anche un certo gusto per la parola, per il tono sornione nel descrivere il pubblico, un tratto che nella documentazione legata al Piccolo Teatro tende a scomparire, non per sopraggiunta “veneranda canizie”⁸⁴ ma per il passaggio ad un ruolo ufficiale. Le risposte del Direttore del primo teatro stabile d'Italia non mancheranno mai di mordente, e guadagneranno probabilmente di efficacia argomentativa grazie allo scrupoloso supporto di dati che Grassi non mancherà mai di includere: a venir meno sarà la nota aspra e sorridente insieme di un giovane critico a cui è ancora permesso osare, senza la responsabilità di un'istituzione da rappresentare e della sua immagine da tutelare.

Prima di affrontare gli articoli del dopoguerra, e per meglio contestualizzare (e comprendere) l'astio che riversa contro certi elementi della scena teatrale – pubblico incluso -, aiuta forse riprendere un testo del 1940, pubblicato su «Retrosцена», in cui Grassi vaticina grandi cambiamenti, e scaglia persino un minaccioso avvertimento. Ma quello che all'indomani della

82 Mario Macchitella, *Grassi giovane critico teatrale*, cit., p. 16.

83 Paolo Grassi, *La critica e oltre*, cit., p. 164.

84 Paolo Grassi, *Siamo stati cattivi!*, in «Cinetempo», n. 6, 4 ottobre 1945.

Liberazione transita sui palcoscenici milanesi non può che deludere le aspettative.

La sensibilità moderna, quella della nuova generazione, rifugge dalle trombonate, dagli effettoni, dalle pornologie, dalle pochade, dai drammoni a tinte violente. Morte deve essere decretata al teatro borghese, morte al teatro pacchiano, insulso, vuoto, falso, immorale e inconcludente, non per astio, ma per necessità. Alcuni autori – scrive – non vengono rappresentati perché non incontrano il gusto dei commendatori funzionari delle poste, degli arricchiti commercianti di salumi. Un avvertimento: continuino i nostri autori a fabbricare teatro Upim, ma ricordino che fra dieci anni e anche prima il pubblico vero lo formeremo noi e simili monete false, queste truffe al buon gusto e all'intelligenza non le lasceremo assolutamente più passare.⁸⁵

Il primo articolo apparso su «Cinetempo» ritorna su uno dei bersagli prediletti di Grassi, Sabatino Lopez – o, per meglio dire, il pubblico che lo osanna fra “fazzoletti e lacrime”:

Per la prima de *La signora Rosa* c'era al Teatro Odeon intensa atmosfera di commozione: tutti i vecchi *habitués* delle *prémières* si erano dati convegno e la Barcaccia del glorioso Circolo del Giardino riluceva degli inappuntabili monocoli dei soci. Grandi barbe, donne cariche di anni e di gioielli davano un aspetto quanto mai imponente e decorativo alla sala gremita: tutti aspettavano “Sabatino”.

L'Italia è un paese di una ingenuità veramente deliziosa; una volta trovato un uomo che, in qualche modo, per qualche ragione anche plausibile momentaneamente, ha diritto temporaneo ad una certa fiducia, tutti se ne innamorano, si lavano le mani, gridano al miracolo, trasformano il poveruomo appena rintracciato in eroe nazionale, in vivente necessità civica e gli appioppiano oneri, onori e responsabilità. Questo è il caso di Bonomi, questo quello, in teatro, di Sabatino Lopez. Il teatro italiano contemporaneo è talmente povero e disgraziato che, spuntato il neoverista Lopez (all'acqua di rose) all'orizzonte dei nostri palcoscenici mezzo secolo fa, accortisi che bene o male era uno che “ce la sapeva fare”, critici e tecnici gli ascrissero una fama immeritata, lieti, come nel caso dell'altro degno “reduce” Sem Benelli, di avere un “poeta” a così buon mercato.

E così, il buon Lopez, ebreo, perseguitato e osteggiato dal fascismo, leccò i piedi al defunto duce quale “Tartaglia” dell'*Illustrazione italiana* e in cambio smerciò annualmente una o due commedie alle nostre compagnie, che le rappresentarono lietamente, rosee, sciroppose e

85 Paolo Grassi, *Un po' di verità in teatro*, in «Retrosцена», gennaio 1940.

canute com'erano, fra i trionfali omaggi di quella borghesia che non poteva non sostenere un teatro del genere.⁸⁶

Ed ecco i primi due temi ricorrenti nel Grassi pre-Piccolo Teatro: l'urgenza dell'aggiornamento del repertorio, strettamente collegata alla necessità di un mutamento nel pubblico, sia a livello di composizione che di maturazione. È infatti grazie al circolo vizioso instauratosi fra autori discutibili e pubblico borghese che il teatro italiano, malgrado la Liberazione, appare cristallizzato su posizioni ben più arretrate rispetto ad altri paesi:

Intanto (cronaca) in Germania fino all'avvento di Hitler aveva vita un teatro espressionista; in America, in Francia, in Russia, in Inghilterra, nascevano e si affermavano quegli autori moderni e progressisti, che danno il nome e una realtà fisica a questo tanto discusso teatro del Novecento. In Italia, no: fedele alla tradizione di inciviltà nella quale vegeta e si protrae da decenni, il teatro italiano, dopo una rivoluzione, dopo una guerra, torna al suo vecchio Lopez, con la nostalgia della muffa dei solai, con il rimpianto dei pizzi della nonna.⁸⁷

Un altro punto ricorrente: il confronto con la situazione teatrale estera, in particolare europea, per quanto riguarda la produzione drammaturgica ma anche l'articolazione di strutture teatrali; sempre presente è la consapevolezza delle peculiarità italiane, qui individuate solo come negative, ma che il Direttore Grassi saprà rilevare anche in chiave positiva.

E il pubblico si aduna ad acclamare; ma è lo stesso pubblico di panciuti borghesi che, dopo aver "lasciato fare" al fascismo, oggi vuole "un po' di ordine e di legalità" non per sincero amore dell'ordine e della legalità, ma per continuare indisturbato e incontrollato a fare i propri lauti affari. E Sabatino Lopez viene chiamato alla ribalta: ma il vecchio ottuagenario ricorda ciò che scrisse (la Repubblica Sociale prima di morire ce ne ha informato minutamente) e preferisce rimanersene a casa, per paura di un salutare bis del "caso Donadio"⁸⁸.

In compenso, l'antifascista Sem Benelli, "canguro gigante" della prima ora, bizzoso poeta cesareo non incoronato, autore celebrato di *Io in Africa* e volontario per lavare i propri peccati, sosta nelle sale dei teatri a ricevere l'omaggio dei commendatori restituiti all'onore della

86 Paolo Grassi, *Fazzoletti e lacrime per Sabatino Lopez*, in «Cinetempo», n. 1, 30 agosto 1945.

87 *Ibid.*

88 Si fa riferimento alle proteste suscitate dal ritorno sulle scene di Giulio Donadio, il quale, ci informa lo stesso Grassi in un articolo dell'«Avanti», aveva lavorato e prosperato in regime repubblicano: oltre ai fischi, alcuni spettatori tentarono di prenderlo a schiaffi. Il timore di subire lo stesso trattamento è, da parte di Lopez, più che giustificato.

commenda e delle signore che vorrebbero passare almeno un giorno nel castello di Zoagli, insigne opera architettonica del prof. Mancini dell'Università di Milano. Tutto ciò alla faccia del buon gusto, dell'intelligenza, dell'arte, dell'onestà.⁸⁹

Terzo tratto: l'identificazione del legame fra comportamento spettatoriale e comportamento civile. La scena è lo specchio della società, non tanto per ciò che vi appare ma quanto per il modo che hanno gli uomini di approcciarsi all'una e all'altra. Di conseguenza, apportare modifiche al teatro e alla società sono pratiche interconnesse, che non possono essere portate a termine separatamente ma che costituiscono i due fronti della medesima operazione.

Due settimane dopo, un nuovo attacco di Grassi: cambia l'obiettivo, cambiano le motivazioni, e in parte cambiano anche i toni. In questo frangente sotto accusa è l'attrice Sara Ferrati, rea, per il giovane critico, di aver abbandonato un certo stile – una certa professionalità, anche – per scivolare in una sorta di imborghesimento al ribasso, riscontrabile innanzitutto nelle scelte delle opere in cartellone.

Eravamo abituati a considerare Sara Ferrati un'attrice *intelligente* e un'ennesima volta l'abitudine ci si è mostrata contraria alla logica. Sara Ferrati *era* un'attrice intelligente, quando con Besozzi (senza fare dell'avanguardia) recitò *Lulù* di Bertolazzi, *Carte in tavola* di Maugham, *La moglie ideale* di Praga.

Non citiamo affatto tre opere di poesia: eppure i tre lavori trovarono nella Ferrati un'interprete acuta, oltremodo attenta, studiosissima, *moderata* infine per abito, dizione, ritmo, tono, carattere; si gridò al “caso Ferrati”, tutti “scoprirono” la Ferrati e si aperse per le città e le campagne la fama di un'attrice non solo matura per ogni prova, brava e convincente, ma di un'artista colta e squisita, dal gusto quanto mai raffinato, anche e persino nella messinscena.⁹⁰

“Anche e persino nella messinscena”: altri snodi del pensiero di Grassi che si evincono da questo passo ma che si delineeranno in fasi successive - l'attenzione per la condotta dell'attore al di fuori delle sue prestazioni artistiche, la considerazione dell'artista in quanto uomo e come cittadino, l'importanza della consapevolezza del suo ruolo sociale.

I critici improvvisarono gli elzeviri, le generiche fecero a gara per recitare con “Sara”, le signore

89 Paolo Grassi, *Fazzoletti e lacrime per Sabatino Lopez*, cit.

90 Paolo Grassi, *Responsabilità di Sara Ferrati*, in «Cinetempo», n. 3, 13 settembre 1945.

aprirono scommesse e referendum per giudicare le *toilettes* – sempre più vistose – che “Sara” lanciava “ideate da lei stessa” in aperta concorrenza con “l'elegantissima” Fanny Marchiò.

Poi venne il silenzio, poi la *Signora Warren*, poi *Questi ragazzi*, poi qualche replica della Warren, indi la nuova compagnia. Dal 1° luglio di quest'anno Sara Ferrati fa di tutto per sciogliere quelle simpatie e quella stima che noi le portavamo da anni – ad onta di tutti gli inviti rivolti al mondo del teatro per una nuova dignità del repertorio, questi rimane ostinatamente sordo, legato ai pregiudizi, all'insipienza e alla mediocrità che ne han caratterizzata l'esistenza in questi ultimi anni.

La mania criminale delle “sovvenzioni”, comodo giaciglio per “tirare a campare” e non pungolo per un nobile rinnovamento, ha attutito negli interpreti e nei capocomici ogni aspirazione per dare al teatro quella dignità d'arte che gli compete.

La polemica sulle sovvenzioni di stampo fascista non è nuova, e si articolerà in modo più dettagliato di fronte alle necessità economiche del teatro stabile milanese e alle richieste di contributi (allo Stato, al Comune) con modalità differenti da quelle inaugurate prima della guerra.

E il repertorio di una buona e duttile compagnia come quella attuale di Sara Ferrati (cui fra poco si aggiungerà Gino Cervi) ha dimostrato a sufficienza da *Esami di maturità* a *La nostra compagnia*, da *La Signora Rosa* a *Fascino*, da *La tredicesima sedia* a *La donna in fiore*, con quanta superficialità sia composto oggi un “cartellone”, e la recitazione e le recite e i vari sbandamenti e pentimenti in extremis (una *Donna senza importanza* annunciata e sfortunatamente non eseguita, una rivista di Falconi viceversa per nostra fortuna sospesa) hanno illuminato tutti sulla avventatezza e sulla scarsa serietà con cui si allestiscono gli spettacoli, anche modesti come questi.

Il “cartellone” come manifesto di un'unità teatrale, come immagine della Compagnia. La cura per la costruzione di un discorso interno alla stagione, per le relazioni che si creano fra i singoli spettacoli destinati a succedersi, e che vanno a costituire un ulteriore dialogo con il pubblico.

Ci rendiamo conto della scarsità di prove, di varie esigenze, sappiamo di infortuni capitati e di squilibri verificatisi per ragioni esterne nella compagnia, ma, ad onta di tutto ciò, rimane sempre, fra il profondo dispiacere di quanti *veramente* amano il teatro, un fatto incontestabile: la decadenza della “prosa”, non tanto per motivi funzionali o artistici, quanto per il disamore, il disinteresse e l'incompetenza di molti che per essa lavorano. Richiamiamo ancora una volta

(per quel legame al teatro che così saldamente sentiamo) a un rigido “senso di responsabilità” il mondo dello spettacolo: e ci auguriamo di incontrare fra breve una Ferrari che da tempo abbiamo perduto e per la quale vorremmo riacquistare l'antica considerazione e simpatia.⁹¹

Ancora, il “senso di responsabilità” che dovrebbero avvertire tutti gli uomini di teatro, e che viene preteso da Grassi una volta trasformatosi in Direttore (pretesa che si estende anche alla sua sovrintendenza scaligera e alla presidenza televisiva, nei confronti di tutti i suoi collaboratori). La settimana successiva ritorna la polemica contro le scelte di repertorio delle compagnie più in vista:

Ci sono state annunciate una novità di Lopez per la Barboni, una di Tieri per Ruggeri, una di Benelli per Ricci, una di Gherardi per Ruggeri, una di De Benedetti per la Pagnani.

Come si prevedeva, lentamente la F.O.D.R.I.A.⁹² (i romani sanno cos'è) lavora e ci riporta i nomi più vergognosamente inficiati e più tristemente noti. È possibile che non esistano in Italia altri autori? È possibile che il teatro italiano debba mantenere a vita questi modestissimi scrittori per una tradizione di mediocrità? È possibile che il teatro si chiuda sempre più entro i meschini limiti di una banalità ufficiale asservita alla borghesia borsaneristica? È possibile che nessuno porti un soffio di rinnovamento in questo mondo teatrale muffoso e tarlato? Perché, mentre tutto va avanti, il teatro italiano va indietro? Perché... ci sono tanti perché. Di ordine artistico, economico, organizzativo. Ma soprattutto il teatro è il feudo degli ignoranti e degli incompetenti, nonché degli arruffoni che hanno inquinato l'ambiente.

E poi (ma questa è una confidenza in un orecchio...) ci sono certi partiti piuttosto... bianchi, che stanno sott'acqua comprando compagnie di prosa, di rivista, teatri, iniziative, tutto... perché *tutto vada come prima*. Come volevasi dimostrare.⁹³

Il teatro – e, per estensione, la cultura – fanno parte della sfera politica sia come terreno di scontro sia come arma diretta. L'autonomia politica e quella artistica saranno argomento di discussione onnipresente nella storia del Piccolo Teatro, in quanto ente pubblico.⁹⁴

91 Paolo Grassi, *Responsabilità di Sara Ferrati*, cit.

92 *Forze Oscure Della Reazione In Agguato*. Poche le informazioni a mia disposizione per stabilire l'origine dell'acronimo, ma pare che sia stato utilizzato anche da Pietro Nenni sulle pagine dell'«Avanti» proprio nell'immediato dopoguerra (cfr. Pietro Lezzi, *Pagine socialiste*, Guida Editori, Napoli 2002, p. 15: “Sull'Avanti! Nenni esortava i cittadini alla vigilanza, alla lotta contro la FODRIA (le forze oscure della reazione in agguato), ad esigere 'Tutto il potere ai Comitati di liberazione!'”).

93 Paolo Grassi, *Cose che avvengono in teatro*, in «Cinetempo», n. 4, 20 settembre 1945.

94 Si veda cap. 2, in particolare le polemiche nate da «Verità e Poesia» al Liceo Carducci e da «Vita di Galileo» (2.2 e 2.3).

Intanto, nel settembre 1945 prosegue la polemica sui repertori: Grassi rivendica il diritto di parola in quanto critico ma soprattutto in quanto “uomo di teatro”, e si rivolge direttamente alle compagnie, ovvero ad altri “uomini di teatro”, ponendo domande precise:

Il teatro è un ambiente complicato, lo sappiamo e ce lo ripetono continuamente; di teatro è doveroso parlare *solo* con perfetta conoscenza delle condizioni in cui si svolge l'attività dello spettacolo, siamo d'accordo; ma non crediamo sia necessario assurgere all'Accademia o redigere grossi ed importanti volumi critici per domandare umilmente alle compagnie *perché*, in nome di qual necessità, continuano ad insistere in un repertorio che è completamente scaduto ad una propria dignità, ad una soddisfazione artistica per gli interpreti e soprattutto ad un qualsiasi interesse per il pubblico.⁹⁵

Continua la puntuale ed impietosa analisi del pubblico, valutato in un duplice aspetto: il comportamento individuale, legato alla personale esperienza di fruizione del prodotto teatrale, e quello collettivo, che rispecchia un'appartenenza “corporativa” e di classe – la classe del “Pubblico”, che a quell'altezza cronologica è sì frammentata, ma in frammenti ben delineati.

Dopo le delizie del cartellone di Sara Ferrati, cominciano ora le squisitezze di Evi Maltagliati e di Luigi Cimara che, per il loro debutto, hanno scelto una delle più mediocri commedie di quel già tendenzialmente mediocre commediografo che è Somerset Maugham. E il bello è che, come nel caso di altre commedie e di certe riviste in voga, un pubblico numerosissimo accorso alla “prima”, malgrado la commedia rientrasse perfettamente nei soliti schemi adorati dal solito pubblico, si è annoiato visibilmente durante tutto lo spettacolo, ha fiaccamente applaudito e si è improvvisamente esagitato solo quando qualche ignoto “spettatore degli ingressi” ha lanciato dei sonori fischi alla fine. Allora l'anima sensibile delle cicciute signore inanellate, dalle vaporose e raffinatissime dame e damigelle presenti in sala, si illuminò e si scosse: e una violenta “battaglia d'arte” per *Lady Frederick* s'ingaggiò con tremendi epiteti di “fascista” per gli sgraditi sibilanti.

Chi mantiene il teatro di prosa? Queste signore, queste dame e damigelle, questi cavalieri d'industria e commercianti in salumi. Chi ha il diritto di applaudire o fischiare dunque? Loro, solo loro. È possibile che un disgraziato che sta in fondo, in piedi, possa permettersi la temerarietà “fascista” di fischiare una brutta commedia? Quando poi questa inglese? Quando

95 Paolo Grassi, *Monocoli, gioielli e fischi per Cimara, la Maltagliati e Maugham*, in «Cinetempo», n. 5, 27 settembre 1945.

tutti questi signori studiano freneticamente, assi del doppio giuoco, l'inglese da un anno e mezzo? Poco mancò poi che turbe commosse e plaudenti andassero ad attendere gli artisti all'uscita onde decretar loro il meritato trionfo.⁹⁶

L'eterogeneità del pubblico è un concetto chiaro per Grassi, che talvolta si concretizza in un dato di fatto ma che, in particolare, diventa un obiettivo chiaro. E tuttavia è quella parte di spettatori che si identifica nell'unità "Pubblico" (le cicciute ingioiellate, i panzuti borghesi, i commercianti di salumi e il resto della colorita fauna descritta nei vari articoli) a chiudere gli occhi sull'esistenza di "altri" spettatori, pretendendone l'assenza se non fisica quantomeno dell'espressione, dell'opinione. È questo un pubblico che Grassi declassa a branco passivo nei confronti dell'evento teatrale ma attivissimo nella difesa di tutti i privilegi dello status garantito dall'azione sociale dell'"Andare a teatro". E la responsabilità di assecondare questi soggetti ricade, in assenza delle figure di potere e di responsabilità proprie di un istituto stabile, direttamente sugli attori.

Tutto questo nasconde una situazione penosa: da una parte attori che antepongono la formazione della compagnia e le questioni di camerino alla scelta di repertorio, dall'altra un *pubblico* che non merita nemmeno più tale appellativo e che oggi non è che un gregge ignaro e snob, pronto a subire qualsiasi banalità, pronto d'altra parte a reagire contro chi, per avventura, osi turbare la quiete e la normalità con cui si trascina la vita teatrale. A costo di sentirci dire che siamo monotoni e noiosi, non ci stancheremo di ripetere che, fintanto che le compagnie non affronteranno il problema del repertorio, non potranno sperare in un rinnovamento e in un ampliamento del pubblico: non dimentichiamo che oggi il popolo a teatro non va, perché il teatro costa caro e perché *questo* teatro non interessa; e questo assenteismo porrà lo spettacolo *domani* in precarie condizioni e in situazione di disagio.⁹⁷

Il ritorno di due grandi temi che attraversano l'intera attività del Piccolo Teatro: rinnovamento del pubblico legato al rinnovamento del repertorio e assenza del popolo dal teatro causato dai costi e dalla mancanza di interesse (o, meglio, di affinità con quanto appare sulla scena). Si tratta di due delle istanze alla base dell'idea stessa di teatro stabile, per come è stata concepita da Grassi e da Strehler, che ricorrono sistematicamente nella maggioranza degli interventi successivi e in tutti i documenti più strettamente "programmatici".

Tornando a «Cinetempo», nell'aridità del panorama teatrale del primo anno dopo la Liberazione

⁹⁶ Paolo Grassi, *Monocoli, gioielli e fischi per Cimara...*, cit.

⁹⁷ *Ibid.*

spicca l'oggetto della massima approvazione del critico, evidente anche nella scelta lessicale e, in generale, dal tono affettuoso e quasi reverente dello scritto: Paola Borboni.

PAOLA BORBONI: un altro "ritorno", ma questa volta veramente gradito, veramente accetto, veramente necessario. Avevamo lasciato Paola Borboni meglio "la Signora Paola" qualche anno fa con la "Pirandelliana", una compagnia che ella era riuscita a formare contro ogni difficoltà e nella quale aveva profuso a piene mani i tesori della sua valentia, della sua passione, della sua esperienza. Oggi "la Signora Paola" è di nuovo fra noi ed è venuta non scodellandoci commedie vecchie e stantie come *Lady Frederick* o *Il nuovo Testamento* ma chiamandoci a una rappresentazione d'eccezione con un'opera di potente bellezza, *Giorni senza fine* di O'Neill.

E non si è fermata a questo la Borboni; s'è affiancata un attore intelligente e sensibile come Salvo Randone, ha scelto come regista Orazio Costa, uno dei nostri migliori uomini di teatro e, come se ciò non bastasse, ha messo in cartellone due novità di Diego Fabbri e di Ugo Betti, nonché *Strano interludio* e *La Leggenda di Ognuno*.⁹⁸

In poche frasi sono raccolti numerosi concetti rilevanti, che risultano come ingredienti di quella che per Grassi può considerarsi un'operazione teatrale positiva: utilizzo di testi validi⁹⁹, scelta di attori di buon livello, ricorso alla (relativamente) nuova figura del regista come garante e unificatore dello spettacolo. Ingredienti su cui

Ha voluto, la Signora Paola, far sul serio e ci è riuscita, ha voluto impegnare le proprie energie di attrice e la buona volontà dei suoi compagni in un repertorio quanto mai importante e degno: noi siamo qui a darne pubblicamente atto. Da mesi attendevamo un'attrice che non fosse soltanto facile esca per il solito pubblico che vuol passare due o tre ore senza sforzi mentali, e Paola Borboni ce lo ha dato. Noi le vogliamo bene per questo, Signora Paola, e ci riconfermiamo nelle antiche opinioni, quando La ascoltavamo nella *Cosa di carne*, o nella *Vita che ti diedi*.

A distanza di tempo, di anni, dopo nuove esperienze, ci accorgiamo che nulla è cambiato, che Lei è rimasta quell'attrice generosa e cordiale, intensa e colta, acuta e intelligente che da anni non rivedevamo: ci accorgiamo anche come queste sue qualità si siano ancora più affinate, per

⁹⁸ Paolo Grassi, *Meriti di Paola Borboni*, cit.

⁹⁹ E, nello specifico, inediti: i testi di Fabbri e Betti sono indicati come "novità", mentre *Giorni senza fine* (*Days without end*) di O'Neill è del 1934 ma la prima traduzione italiana ad opera di Mario Forni appare su «Dramma», a. 22, n. 23-24 (ottobre-novembre) 1946, pp. 11-39.

una missione di arte che Le compete e per cui Lei oggi si è impegnata.¹⁰⁰

Il confronto fra un'operazione simile e una di tipo più tradizionale non produce solamente un giudizio qualitativo, che sarebbe comunque contestabile, ma anche uno di tipo economico: nel segnalare il successo dello spettacolo della Borboni, ponendo come prova inconfutabile l'affluenza degli spettatori il numero di repliche effettuate, emerge anche la tendenza di Grassi al ricorso a dati, statistiche e cifre, tendenza che diventerà predominante nelle argomentazioni del Direttore del Piccolo Teatro – per il quale costituiranno il primo elemento di smentita di fronte a qualsiasi maldicenza sui risultati ottenuti.

Ruggero Ruggeri si è evidentemente proposto di superare Sara Ferrati in mediocrità di repertorio: dopo uno dei peggiori Guitry, ecco un infelicissimo Bernstein e un Lopez cui abbiamo già più e più volte dichiarata la nostra profonda avversione.

Ci si dice che Ruggeri non trova lavori a sé adatti: noi siamo d'avviso che Ruggeri non è fermamente deciso a imporre un repertorio degno. I lavori si trovano [...].

I quattrini all'Olimpia li ha fatti (e meritatamente) Paola Borboni con *Giorni senza fine* di O'Neill, il che ha dimostrato la bontà del nostro ragionamento, secondo il quale un'opera d'arte, inscenata con assoluta dignità, ha maggiori possibilità di successo economico che non delle mummificate riprese. Accanto allo squallore della "prima" di *Felice* di Bernstein (un osceno malloppo del 1926 di pescecianismo, sensualità, sentimentalume) sta la straripante platea dell'Olimpia per la prima di *Giorni senza fine* e la felicissima e fruttuosa serie di repliche. A proposito di O'Neill, è doveroso dichiarare che buona parte del trionfale successo va ascritta alla regia di Orazio Costa. In un paese inflazionato dalla regia dilettantesca ed improvvisata come l'Italia, il nome di Costa assurge a simbolo di rigida severa compiuta preparazione. Costa è un giovane nato nei teatri, vivente e vissuto per il teatro. Tutti i suoi studi, tutte le sue energie, tutta la sua passione sono per il teatro: Costa ne ha una concezione vasta e profonda, religiosa quasi per l'impegno con cui svolge il suo lavoro. La sua regia investe tutto lo spettacolo: è uno spettacolo di Costa. Questo senza fumismi scenografici, senza movimenti artificiosamente esasperati o parossismi pseudomoderni che colpiscono la fantasia di tanti esordienti.

Un testo nelle mani di Costa si trasforma lentamente, miracolosamente: ogni battuta, ogni pausa, ogni intenzione è collocata al suo giusto posto, valorizzata, scandita, vissuta, filtrata in tutto il suo peso e significato. Una rigida armonia lega battuta a battuta, scena a scena,

100 Paolo Grassi, *Meriti di Paola Borboni*, cit.

compiendo un tutto squisitamente organico e preventivamente analizzato e studiato. Luci, ombre si equilibrano esattamente: la scenografia non supera il testo, né vi soggiace, ma lo sostiene e lo adegua; così pure i movimenti non ubbidiscono ad *invenzioni* registiche, ma a logiche necessità e sono disciplinati secondo un piano razionale.

Disciplina, si è detto, in tutto, materiale e spirituale: ed è con tali mezzi che il regista de *La donna del paradiso* e del *Piccolo Eyolf* è riuscito, in poco meno di quindici giorni, con difficoltà di ogni genere, a compiere il “miracolo moderno” di *Giorni senza fine*. Una vittoria del teatro e di chi fa il teatro con senso nobile e cosciente d'arte.¹⁰¹

Ed ecco nuovamente sottolineata l'importanza della regia come elemento riequilibrante, come necessità per un corretto ed armonioso bilanciamento di tutte le componenti di uno spettacolo – e, nel medesimo tempo, un piccolo accenno a quello che Grassi all'epoca ritiene il comportamento “corretto” di un regista, che si sottomette alle “necessità logiche” senza smarrirsi in “invenzioni registiche”.

Verso la fine del 1945 sembra apparire qualche timido ottimismo, almeno per quanto riguarda le scelte di repertorio delle compagnie di rilievo:

La situazione del teatro di prosa sta diventando lentamente lusinghiera, dopo tante polemiche e dopo tanta pioggia d'inesorabili fischi, rivelatisi veramente salutari. *Piccola città* ha largamente superato le 20 repliche, i *Sei personaggi* hanno segnato un ottimo successo di Ricci, mentre Benassi in quel di Venezia sta affilando le armi con *Amleto*, *Il mercante di Venezia* e *Il lutto si addice ad Elettra* affidato alla regia di Giorgio Strehler. Seguiranno *Spettri* e *Il matrimonio di Figaro*.

Avremo quindi Andreina Pagnani con una novità di O'Neill e Laura Adani che presenterà *La via del tabacco* di Caldwell, *Cronaca* del giovane autore Leopoldo Trieste, *La macchina da scrivere* di Cocteau e *Giorno d'ottobre* di Kaiser. Annunciato il ritorno di Ricci con *Caligula* di Camus e *Un altro uomo* di Unamuno, arrivo di Stoppa e la Morelli con *Antigone* di Anhouil e *A porte chiuse* di Sartre: intanto la Borboni e Randone hanno dato *Il corsiero bianco* di Carroll a Venezia, con la regia di Vito Pandolfi, e si apprestano a mettere in scena *La leggenda di Ognuno* di Hoffmannstahl, *Un uomo come gli altri* di Salacrou, nonché *La guardia del Reno*, regia di Ruggero Jacobbi. Aggiungete *La carrozza del Santissimo Sacramento* e *Il candeliere* che darà la Pagnani, nonché *La foresta pietrificata*, *Vestire gli ignudi* e *L'ombra e la sostanza* di Carroll che Elsa Merlini sta provando. Costa a Roma sta preparando *Maya* di Gantillon con la

101 Paolo Grassi, *Dove l'arte diventa successo finanziario*, in «Cinetempo», n. 8, 18 ottobre 1945.

Magnani che poi riprenderà *Gioventù malata* di Bruckner, scoperta esclusiva del giovane ed acclamato regista Mario Landi. Lo stesso Costa, per il Festival Romano darà *Les mouches* di Sartre, mentre Stefano Landi varerà *La mandragola*. Per finire, dopo il *Pigmalione* riesumato dalla Maltagliati, Ruggeri si appresta a portare a Milano *La luna è tramontata* di Steinbeck. Infine De Sica, Besozzi e la Gioi, sotto le paterne ali di Oreste Biancoli, stanno per riunirsi con un repertorio che va dal *Matrimonio di Figaro* a *L'opera dei quattro soldi* [sic] di Brecht e Weill, da *La testa d'anitra* di Ciprian (un nuovo autore romeno) a *La cimice* (forse) di Majakovski. Ci dicono che a Venezia, a Torino, a Genova si preparano scuole d'arte drammatica e conferenze e discussioni teatrali; a Cremona si è in agitazione, tanto è vero che hanno fischiato la Ferrati in *La signora Rosa* dell'ineffabile Lopez e *La tredicesima sedia* mentre hanno vivamente applaudito *La signora Warren*.¹⁰²

E non è un caso che molti degli autori nominati compaiano, nel corso degli anni successivi, sulle locandine del Piccolo Teatro di Milano.

Siamo ai primi timidi albori, volenterosi però, del rinnovamento teatrale da anni auspicato: non possiamo non dare pubblica notizia di tutte queste prove di attività generosa, però mettiamo in guardia chiunque dai facili ottimismo. Una volta che capocomici ed attori si siano convinti della *necessità assoluta* di un repertorio degno di tal nome, vi sarà da affrontare il problema più grosso: quello del pubblico. Bisogna che il pubblico aumenti, bisogna che lo spettacolo si conquisti da sé la fiducia del pubblico ma che questo lo ricambi generosamente. Occorre che le compagnie possano “tenere su” i lavori per molto più tempo di quanto oggi non avviene. È indispensabile che a teatro tutti indistintamente possano andare, senza privilegi di ceto, è indispensabile che il popolo torni ad amare e a seguire il teatro. Tutte le energie di quanti lavorano per esso devono essere spese per questo fine: educare, indirizzare il pubblico, ma anche fare di tutto perché lo spettacolo riabbia l'antica dignità e importanza, spirituale ed artistica. Il seme è gettato ed è buono e promette bene: a noi ora, al di fuori delle vanità private e delle consorterie, dei cavilli critici, il compito gravoso ma affascinante di realizzare il nuovo teatro italiano.¹⁰³

Ricompaiono le argomentazioni di settembre, con una miglior definizione: per aumentare il numero di repliche è necessario allargare il pubblico verso fasce non borghesi, ma per ottenere questo risultato è necessario operare sia sulla politica dei prezzi, rendendo il teatro un'attività

102 Paolo Grassi, *Si sveglia il teatro italiano?*, in «Cinetempo», n. 13, 6 dicembre 1945.

103 Paolo Grassi, *Si sveglia il teatro italiano?*, cit.

accessibile una fascia più vasta della popolazione, sia sull'educazione del pubblico, sia sull'innalzamento della qualità degli spettacoli. Che, con altre parole, si potrebbe riassumere dicendo “un teatro d'arte per tutti”.

Grassi non è il solo a rilevare certe problematiche, e di conseguenza appare particolarmente sensibile nei confronti di altri organismi che tentano di svilupparsi in una direzione simile: è il caso dell'*Isola* di Genova, di cui è “deus ex machina” Ivo Chiesa:

[...] siamo andati a Genova per poter gustare “in loco” quella nobile commedia che è *Il brutto e le belle* dell'ineffabile Sabatino Lopez, idolo dei pubblici italiani fascistizzati, autore “probo e garbato” quanto Sem Benelli è “poeta”, non foss'altro per i numerosi endecasillabi dispersi nelle sue molteplici opere.

A Genova abbiamo trovato sì il solito abietto provincialismo per cui una compagnia può replicare (90.000 abitanti!) al massimo due sere un lavoro, ma in compenso abbiamo scoperto un centro di giovani linfe e di energetico attivismo. Parliamo dell'*Isola*, associazione culturale, organizzatrice di concerti, di mostre d'arte, di una scuola d'arte drammatica e di un teatro sperimentale che comincerà a funzionare da gennaio. Buona volontà, rigoroso senso d'arte, spirito pratico in materia d'organizzazione, molto amore: ecco le qualità dei capintesta dell'*Isola*. Ricordiamo Ivo Chiesa, deus ex machina della baracca, Giannino Galloni, pontifex maximus della compagine, Gianmaria Guglielmino, homo teatralis per eccellenza di Genova e periferia, Umberto Silva, critico d'arte e giornalista politico, Tullio Ricciarelli, critico drammatico del “Lavoro nuovo” e poeta, gli artisti Cerchi e Bisio, tutti giovani amici di solida cultura, decisi a lavorare sodo. Auguri all'*Isola* dunque e chissà che con l'opera degli “isolani” Genova diventi veramente una metropoli anche dal punto di vista culturale.¹⁰⁴

L'*Isola* è un'associazione sostenuta dal PCI fondata dagli intellettuali attivi, durante il fascismo, sulle pagine de «Il Barco»¹⁰⁵. Nasce come galleria d'arte ma, come annota lo stesso Grassi, amplia rapidamente la cerchia delle proprie attività in altri ambiti, arrivando nel maggio 1946 a produrre la testata «Sipario», diretta proprio da Guglielmino e da Chiesa. A posteriori non sorprende l'affinità fra quest'ultimo e Grassi, confermata già allora dalla presenza di un fitto carteggio¹⁰⁶.

104 Paolo Grassi, *Teatro a Genova e Amleto*, in «Cinetempo», n. 15, 20 dicembre 1945.

105 Rivista pubblicata in dieci numeri ad intervalli irregolari fra il 1941 e il 1943, diretta da Franco Rusconi e Sebastiano Ricciardi e orientata prevalentemente sulla critica letteraria, teatrale e cinematografica.

106 Del carteggio, avviato negli anni Quaranta, si trae notizia grazie all'incontro "Paolo Grassi e Ivo Chiesa: una grande amicizia" realizzato nel 2010 nel foyer del Teatro della Corte, dalla Fondazione Paolo Grassi in collaborazione con il Comune di Genova.

Tornati a Milano, ci attendeva l'*Amleto*, nuova interpretazione di Memo Benassi. "Prima" pernicioso: ci doveva essere senz'altro uno iettatore in sala. Luci autonome che si spegnevano e si accendevano "motu proprio", sipari che si incantavano fra i ruggiti degli attori, ora tarda e partenze di tram che alle 00,10 convinsero molte "poltrone" ad andare saggiamente a casa, lasciando Amleto a duellare con relativi scricchiolii di scarpe e rumori di sedie, il tutto frutto di quell'innato rispetto per lo spettacolo e di quell'amore umile all'arte che caratterizzano i nostri pubblici.¹⁰⁷

La scrupolosità di Grassi per l'aspetto più materiale del teatro e per le condizioni del rapporto fra un teatro e la città in cui è collocato è sempre più marcata, e se non mancano (e non mancheranno) rimostranze contro l'inciviltà spettatoriale, è presente anche l'attenzione per problematiche reali legate ad esigenze di orari e di trasporti.

Fra tutti questi guai Shakespeare restava comunque a galla e Benassi trovò egualmente modo di recitare da grande attore. [...] Quello che nuoce a questo Amleto è l'invenzione di Benassi non sostenuta da una logica di regia: è sempre un'intelligente acuta interpretazione di attore, ma manca, nel complesso, la *giustificazione*, soprattutto riferita a tutte le voci dello spettacolo, che solo la *regia* può dare. [...] Pessima la traduzione che crediamo di De Stefani: è immondo veramente che un volgare gazzettiere come il signor De Stefani abbia osato avvicinarsi a Shakespeare. Arrangiate le scene e magniloquenti i costumi: anche qui difetto, carenza di regia.¹⁰⁸

Focalizzandosi nuovamente sulla scena, vengono ribadite la necessità della regia come elemento di coesione e di giustificazione dell'intero spettacolo e l'importanza di una traduzione che oltre ad essere letterariamente accettabile si dimostri adatta alla pratica scenica.

[...] Andate comunque, o amici, all'*Amleto* e al *Mercante di Venezia*, andate alla *Via del tabacco* e al *Lutto si addice ad Elettra*: è necessario, per avere un buon teatro (e le compagnie si sono mobilitate in tal senso), che si crei un grande pubblico, appassionato e fedele.¹⁰⁹

L'ultimo rigo riassume, insieme ad altri raccolti nei precedenti articoli, l'obiettivo promozionale di

107 Paolo Grassi, *Teatro a Genova e Amleto*, cit.

108 *Ibid.*

109 *Ibid.*

Grassi: un pubblico 1) grande; 2) appassionato; 3) fedele. Tre caratteristiche che, se raggiunte, indicano la realizzazione dell'auspicato ampliamento di pubblico verso la fascia popolare, l'innalzamento della qualità degli spettacoli proposti e l'ottenimento di una continuità garantita soltanto da una stabilità d'organico, di sede e di proposte.

Il fatto che il lavoro ha avuto più di 3200 rappresentazioni in America (uno dei più importanti successi di questi ultimi anni) non è – in sé e per sé – decisamente probativo per un analogo trionfo italiano. Infatti noi comprendiamo come *La via del tabacco* possa risultare – nella sua primitiva brutalità, nella sua barbara morbosità – piuttosto lontana dal gusto e dalla sensibilità del nostro pubblico.¹¹⁰

Il concetto di “successo” è relativo e collegato anche all'affinità presente (o assente) fra lo spettacolo e la comunità cui viene presentato, tenuto conto delle varie componenti dell'uno (testo, regia, interpreti, etc) e dell'altra (substrato culturale, tradizioni, contesto storico, etc).

Ma *quale* pubblico?

Un pubblico da una parte letterariamente ineducato che non gusta proprio la stesura del testo di Caldwell, o dall'altra storicamente inadeguato ad affrontare i quesiti e le denunce sociali della *Via del tabacco*. Che il lavoro sia qua e là forse eccessivo per un nostro innato buonsenso, possiamo riconoscerlo, come possiamo consentire che il romanzo originale ambientava l'azione assai meglio del dramma, forse troppo statico in certe zone e quindi non ricco di quel mordente scenico che è indispensabile ad ogni vera opera di teatro. E queste sono riserve che qualsiasi persona educata e intelligente può fare in sede critica senza particolare sforzo di meningi. Ma quando si constatano critici e spettatori i quali decantano l'“immoralità” del lavoro, e tornano ad esaltare la “nostra sana razza”, il “profondo spirito di onestà che è alla base dell'anima italiana”, l'“inutilità di portar sulla scena una miseria e un primitivismo che urtano”, il tutto col corollario che “da noi queste cose non succedono”, allora vien fatto di pensare che l'autarchia e la battaglia del grano, con l'indimenticabile duce che mieteva cinque ore a torso nudo, fra le massaie rurali sane e laboriose, siano non soltanto un ricordo, ma una nostalgia, sia pur involontaria, di tanta gente.¹¹¹

La domanda sull'identità e sulle caratteristiche del pubblico torna pressante. Grassi delinea una

110 Paolo Grassi, *La via del tabacco*, in «Cinetempo», n. 16, 27 dicembre 1945.

111 *Ibid.*

distinzione fra spettatori “ineducati” e spettatori “storicamente inadeguati”, rilevando la necessità di una formazione del pubblico che debba però poggiare sulla base di una certa “intelligenza”, di una certa disponibilità mentale nei confronti della proposta artistica.

La mentalità feudale dell'italiano, così lontana da un profondo sentito amore per il prossimo, mentalità portata più alla carità e all'obolo borghese che non ad una reale fraternità umana, mentalità della “mancia”, mentalità del “tu” ai parrucchieri, ai vetturini e ai portabagagli, è sempre restia a porsi certi sanguinanti problemi [...].

[...] Non facciamo [...] né i puritani, né facciamo “i sani” di recente conio: se non ci sentiamo, per ragioni anche plausibili, di abbracciare la morale di Caldwell, consideriamo *almeno* civilmente, seriamente, come un alto documento, questa *Via del tabacco*, opera che, comunque, s'impone, se non alla nostra ammirazione, al nostro vivissimo e rispettoso interesse. Ecco perché Laura Adani ha diritto al nostro “grazie”, grazie che noi qui le significhiamo di cuore: perché, ad un dato momento, il teatro non è soltanto “emozione immediata”, ma anche aspetto di civiltà, mezzo di conoscenza.¹¹²

Ciò che viene richiesto allo spettatore è infatti un approccio “serio” e “civile” ad un materiale che, pur non suscitando un'immediata adesione emotiva – per mancanza di reale affinità con il contesto storico-culturale, per distanza temporale dall'epoca presentata, per differente orientamento estetico – può comunque rappresentare un veicolo di conoscenza. E un teatro inteso in questo senso sarà spesso presente sul palco del Piccolo Teatro.

Infine si torna a parlare di regia: Grassi ragiona sulle possibilità interpretative che si offrono al regista, e fra cui questi deve operare scelte sulla base dell'efficacia ma anche dell'inclinazione personale:

Luchino Visconti ci ha confermato con questo spettacolo di essere uno dei pochi registi completi ed esportabili. La perizia minuta, l'amore del particolare col quale egli ha curato la realizzazione del lavoro, l'analisi acutissima che egli ha posto nella “resa” fin di ogni battuta e di ogni gesto, ci hanno convinti della sua indubbia alta classe di regista. Alle prese col testo, che in fondo è realistico, Visconti aveva due vie in fatto di interpretazione: o stare sul realismo, col pericolo di finire nei toscanismi folcloristici di moda e di “trasformare” *La via del tabacco* in un dramma rusticano; o trasportare il lavoro su un piano intellettuale, in ciò seguendo anche un proprio particolare istinto e una propria educazione culturale. Ovviamente lo spirito

112 *Ibid.*

raffinato e decadente con cui il lavoro è stato risolto, l'ha svuotato un po' della sua polemica sociale, ma francamente non sapremmo come Luchino avrebbe potuto fare altrimenti.¹¹³

L'ultimo articolo di Paolo Grassi per «Cinetempo» risale al gennaio del 1946 ed è dedicato a *Il lutto si addice ad Elettra* messo in scena dallo stesso Strehler. L'attenzione è posta sull'importanza dell'operato del regista nel trasporre sul palco l'opera letteraria, che in qualità di “opera di teatro” può anche assumere caratteristiche differenti dal testo di partenza e uscirne vivificata, migliorata.

[...] Noi siamo più legati al fatto “teatro” e, pur tenendo in gran conto la *necessità* di un testo letterariamente preciso e compiuto, ci riferiamo più volentieri ai fattori di spettacolo e, meglio ancora, di “palcoscenico” che una creazione drammatica contiene ed esprime. Siamo quindi agevolmente d'accordo con coloro (e noi stesso l'abbiamo scritto altrove) che giudicano spuria in un certo senso e complicata e non certo assoluta questa grossa opera di O'Neill, ma tale la riteniamo solo alla luce di un esame parziale ché, vista nel suo insieme, le disparità dei vari caratteri formativi e il complesso delle qualità determinanti è così imponente e soprattutto perfettamente amalgamato, che l'*opera di teatro*, viva, compiuta, ricchissima, risulta con straordinaria energia in ogni battuta, dalla pausa al grandioso insieme dei quattordici atti. [...] Era sommamente difficile cogliere questo punto di fusione tra tante componenti, di fronte all'interpretazione dell'opera: Giorgio Strehler, alla sua prima prova, si è dimostrato regista di magnifici mezzi e di acuto temperamento. Egli ha equilibrato tutto lo spettacolo con una sapienza e un'analisi che gli fanno onore e che costituiscono una profonda soddisfazione per quanti come noi, da anni riaffermano la *necessità* della regia [...].¹¹⁴

1.2.3 Paolo Grassi su l'«Avanti!» (1945-1946)

Anche nella produzione per l'«Avanti!», ben più abbondante di quella per «Cinetempo» benché ricopra il medesimo arco temporale, è possibile individuare alcuni filoni interni che, rielaborati e trasposti nell'operatività di un teatro stabile, saranno presenti nelle scelte programmatiche del Piccolo Teatro di Milano:

[...] Non sono, i suoi, articoli di un critico teatrale, che si limita a formulare un giudizio su di un testo, su uno spettacolo: no, sono scritti di un operatore culturale ventiseienne che, attraverso la recensione, esprime idee, concetti, linee guida che informeranno in seguito la sua stessa

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Paolo Grassi, *Il lutto si addice ad Elettra*, in «Cinetempo», a. II, n. 17, 3 gennaio 1946.

attività al Piccolo Teatro, alla Scala, alla RAI. Una specie di “indice” di temi, indirizzi, progetti, che costituiranno i capisaldi della sua attività.¹¹⁵

Dilonardo, nella *Premessa* al libro su Grassi fa riferimento a vere e proprie “visioni”, affermando che

Rileggere gli articoli di Paolo Grassi porta il lettore a con-fondere i periodi culturali. Non si è dinanzi ad un mero articolo, ad una pura critica di uno spettacolo. Nei suoi scritti c'è un fervido ed appassionato affresco della cultura e della società che si confronta prima col fascismo e poi con il dopoguerra. Tutto diventa emozionante quando, in taluni casi, tralasciando la data e l'autore dell'articolo, sembra di leggere una cronaca attualissima, perché Grassi non è stato un uomo del suo tempo, o meglio non è stato solo questo: è andato oltre riuscendo con una operosità senza coordinate spazio-temporali a fare un teatro che, come affermò Odoardo Bertani, “accetta l'impegno e la vita. [...] Un teatro non più inteso come fattore digestivo, ma un momento di responsabilità e volano di un continuo ripensarsi – prima e dopo lo spettacolo – uomini e cittadini”.¹¹⁶

Pur lasciando al lettore odierno un giudizio in materia, occorre ricordare che persino Claudio Meldolesi, severo contestatore di larga parte dell'operato di Grassi, ammette: “Avendo sotto gli occhi la grossa mole di articoli scritti da Grassi nel 1946 [...] non si potrà negare al nostro il merito della coerenza. Dal '46 a oggi le direttrici del pensiero teatrale di Grassi non sono mutate, altro che per livello di potere realizzativo. Fin dai primi mesi del '46 [se non dalla seconda metà del '45, *N.d.A.*], dunque, Grassi si pose come fautore di un aggiornamento intenso come estensione della compatibilità della scena borghese.”¹¹⁷

Milano è libera da meno di una settimana, il Sindaco Greppi ed i suoi collaboratori stanno ancora computando l'ammontare dei danni causati dalla guerra alla città, e Paolo Grassi calcola quelli inferti al teatro dal fascismo, per il tramite della borghesia:

115 Carlo Fontana, *Prefazione*, in *Paolo Grassi. Una biografia tra teatro, cultura e società*, Skira Editore, Milano 2011, pp. 10-11.

116 Carlo Dilonardo, *Paolo Grassi. Il valore civile del teatro. Cronache, racconti, memorie*, Saco, Biella 2009, p. 17. La citazione di Bertani è relativa a *Ci lascia l'esempio di un teatro che accetta l'impegno e la vita*, in «Avvenire». Articolo privo di riferimenti cronologici, riportato nella *Rassegna Stampa* a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala, edizione completa aggiornata al 29 mar. 1981, Milano 1981.

117 Claudio Meldolesi, *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, in «Quaderni di teatro», n. 4, p. 34.

[...] Il fascismo, fra le varie benemerenzze acquisite in tutti i campi del lavoro e dell'attività pubblica, ha anche sulla coscienza la vergogna di aver rovinato finanziariamente il nostro teatro e di averlo prostituito artisticamente.

Poiché la sostenitrice palese ed occulta, vuoi per interessi diretti, vuoi per assenteismo egoistico, del fascismo è sempre stata la borghesia, il teatro "del teatro fascista" non poteva che essere specchio fedele delle ambizioni e delle meschinità di questa classe, causa prima delle rovine del Paese.

Come in tutti gli altri settori, così anche nel teatro il fascismo creò i protezionismi, le anticamere ministeriali, il divieto di libera critica, un'odiosa censura, il finanziamento... a fondo perduto delle compagnie, contribuendo così, appoggiato dalle questioni razziali e dalle liste di autori non graditi, a creare un organismo parassitario, passivo, e impotente dal punto di vista tecnico, nonché banale al massimo e culturalmente negativo dal punto di vista artistico.¹¹⁸

E già prospetta ai lettori dell'«Avanti!» la linea che seguirà negli articoli successivi: "Inutile qui insistere sui temi che riprenderemo, settore per settore, e che approfondiremo portandone alla luce tutti i dati in nostre mani: ci preme oggi sottolineare come tutto questo teatro fosse il frutto della servile acquiescenza degli autori alle norme della censura del regno e fosse al tempo stesso il piacere della borghesia che a teatro andava."¹¹⁹

2 maggio 1945: "Riprendono a Milano gli spettacoli. Ritornata la calma in città, teatri e cinematografi riaprono le porte", ma si tratta di una libertà che urge impiegare al meglio:

Sarà compito dei collaboratori teatrali e cinematografici di questo e degli altri liberi giornali sorti dopo la liberazione, di far valere tutto il peso della loro critica non più asservita a direttive ministeriali, affinché spirino anche nel campo degli spettacoli, all'apparenza forse secondario, ma essenziale in realtà per l'influenza profonda che essi esercitano sul pubblico d'oggi, un'aria nuova e libera, un fervore di innovazioni, di coraggiosi esperimenti al posto del vile conformismo che pervase per tanti anni gli schermi e le scene italiane. Quello che ci preme fin d'ora di stabilire è appunto che riapertura non significa in nessun caso ripresa sulla stessa linea di prima di un'attività soltanto interrotta per motivi estranei, e che non sono più i tempi oggi, specialmente per gli spettacoli, in cui l'arte possa permettersi di non tener conto della politica. Se non altro è dimostrato dalla partecipazione attivissima che cinema, teatro e altre arti

118 Paolo Grassi, *Teatro del popolo*, in «Avanti!», 30 aprile 1945.

119 *Ibid.*

avrebbero forse potuto vivere senza comprometersi, ebbero alla tragica avventura fascista.

Naturalmente la liberazione non ha mutato d'incanto né gli artisti, attori o registi che siano, né i proprietari di sale, né i repertori pronti. Per i cinema, arriveranno i *films* americani. Per i teatri, i capocomici si affretteranno a far tradurre commedie sinora vietate. Nulla di più legittimo.

Si mettano tuttavia bene in mente, queste persone che tanto rapidamente muteranno d'abito, che questo nuovo conformismo non le esime dalle responsabilità che il precedente implicava, e che non può in nessun caso valere quale titolo per ridonare il blasone e arrogarsi diritti per il mantenimento di privilegi acquisiti con sistemi oggi sconfessati. Il rinnovamento deve avvenire anche in questo campo, nelle persone e non solo nelle forme. Non avviliscano i “vecchi” (anche se non vecchi d'anni) del teatro e del cinema, con un penoso attaccamento alla loro seggiola, una morte – morale – ormai segnata.¹²⁰

E “penoso” è il ritratto che Grassi compone del pubblico milanese.

Un pubblico “apertamente sprovvisto di senso critico e di criterio selettivo” che “è disposto a digerire senza eccessivi segni di noia anche commedie sulle quali oggi si è accumulata la polvere del tempo”¹²¹.

Un pubblico privo di gusto che sembra apprezzare quello “spettacolo d'*arte varia*” che “nel nostro Paese gode in generale del privilegio d'essere sinceramente noioso e privo della minima ragione d'arte, in più vive per tre quarti sulla scurrilità più insipide e per il resto (e questo è peggio) sul “sex-appeal” di una mostra di brutte donne.”¹²²

Un pubblico concentrato sugli aspetti più futili dello spettacolo, e che in più di un'occasione “ha applaudito ed ammirato le tre toilette di Sarah Ferrati, tutt'altro che indispensabili.”¹²³

Un pubblico “affollatissimo, ineducatamente ritardatario e esageratamente affetto da raucedine” che si esibisce in “chiamate entusiastiche”¹²⁴ ma il cui gusto – o la sua espressione visibile – è soggetta a una mutevolezza di comodo, e subito si affretta a rientrare nella “norma”: “Coloro che avevan pianto la prima sera, con regolari lacrime, se ne vergognarono e tentarono di dimenticarsene, giacché in Italia il “gusto” supera l'emozione e certa gente si copre i sentimenti più veri e vivi come fossero parti immonde e malate.”¹²⁵

120 Paolo Grassi, *Cinema e teatro*, in «Avanti!», 2 maggio 1945.

121 Paolo Grassi, *Un grande amore di Molnar, al Teatro Odeon*, in «Avanti!», 2 maggio 1945.

122 Paolo Grassi, *Arte varia al Lirico*, in «Avanti!», 28 maggio 1945.

123 Paolo Grassi, *La donna in fiore*, in «Avanti!», 14 agosto 1945.

124 Paolo Grassi, *“Il pensiero” di Andreev*, in «Avanti!», 17 ottobre 1945.

125 Paolo Grassi, *Polemica teatrale. Ancora su 'Piccola Città'*, in «Palcoscenico di Milano», rubrica di «Cinetempo», 13 dicembre 1945.

Come già verificato negli scritti di «Cinetempo», Grassi individua in una cattiva scelta dei testi da parte delle compagnie la prima causa del degrado della scena teatrale: venute a decadere le restrizioni imposte dalla censura fascista, capocomici e impresari perseverano nel portare sul palcoscenico opere che non si distanziano dalle abitudini maturate dal pubblico prima e durante la guerra. Bersaglio prediletto, e primo in ordine cronologico, è ancora una volta Sabatino Lopez:

L'antisemitismo ci aveva privato di capolavori: sia maledetto l'antisemitismo. Ci aveva però dato la consolazione di veder sparire dai cartelloni commedie assolutamente inutili come *La signora Rosa* di Sabatino Lopez. Onore al buon vecchio che ritorna, ma la sua commedia poteva benissimo rimanere in un armadio fra le tante produzioni arcaiche che non si riesumano più. [...] Pubblico folto e plaudente, commosso, e festante per il ritorno dell'esule autore: il mondo teatrale è talmente legato all'eredità fascista in vari suoi esponenti, che appena si scopre un piccolissimo “puro” questo diventa immediatamente eroe nazionale.¹²⁶

Le critiche sull'«Avanti» constano spesso nella versione abbreviata di quelle più ampie pubblicate sul settimanale, ma apparendo con maggior frequenza consentono a Grassi di insistere reiteratamente sui medesimi concetti – e, come nel caso delle infelici scelte di Sara Ferrati, anche sui medesimi obiettivi:

Il teatro torna ai suoi vecchi amori; dopo *Zabum* ecco il “giallo”, con lo spiritismo, la pugnalata, l'assassino che si scopre regolarmente al terzo atto e che regolarmente è il meno sospettato di tutti, scene al buio, vento e tuoni, il solito ispettore di polizia, il tutto condito da qualche battuta umoristica, da un po' di mistero; una commedia insomma “che non vi farà dormire”. [...] La commedia è stata recitata con tradizionale vivacità e senza eccessivi sforzi, d'impegno, in compenso con sfoggio da parte di certe attrici di vistosi abiti da sera, onde giustificare l'abbondanza delle “paghe”. Il pubblico ha applaudito cordialmente i primi due atti, per cortesia verso Sara Ferrati il terzo.¹²⁷

Un grande amore è quello di Sara Ferrati per le riprese: in più di due mesi di stagione non ha fatto che scodellarci settimanalmente i cosiddetti “vecchi successi” tolti dalle tarmate collezioni di qualche rivista teatrale, con evidente sforzo di ricerca da parte del direttore artistico della benemerita compagnia. Fra il sapore ottuagenario di Lopez e il cattivo gusto della *Tredicesima*

126 Paolo Grassi, “*La signora Rosa*” di Lopez, in «Avanti!», 3 agosto 1945.

127 Paolo Grassi, “*La tredicesima sedia*” di Veillard Bayard, in «Avanti!», 24 agosto 1945.

sedia, questo *Grande amore* ha il modesto merito, come del resto altre commedie di Molnar, di essere scritto qua e là con certa nitidezza di contorno e certo garbo pulito. Non siamo certo nel clima di *Liliom*: all'infuori di esso la produzione di Molnar è dedicata agli appetiti eleganti e raffinati della borghesia dalla quale vuol farsi ascoltare con diletto, anche se il suo scopo non va spesso più di là della piacevolezza esteriore, cui manca il mistero tragico e la strana bellezza di *Liliom*. Anche questo diletto però è relativo al pubblico d'oggi, pubblico apertamente sprovvisto di senso critico e di criterio selettivo, disposto a digerire senza eccessivi segni di noia anche commedie sulle quali oggi si è accumulata la polvere del tempo. [...] Alla fine di ogni atto gli attori correvano a ringraziare con sorrisi stereotipati ed inchini meccanici, mentre i "servi di scena" facevano scorrere freneticamente i velari, onde strappare alla claque una chiamata in più. Mai come allora la miseria profonda e l'inutilità di un simile teatro ci è apparsa in tutta la sua evidenza, mai come allora il teatro ci è veramente sembrato quello che esso è veramente, un giocattolo nelle mani della borghesia, una immensa e splendida energia costretta alla banalità degli interessi di una classe che porta in sé, appariscenti ormai anche per i ciechi, i segni della propria condanna.¹²⁸

[...] tutti possono comprendere come, ricamandovi sopra, Maugham sia riuscito a trarne una delle sue solite commedie borghesi, che non superano mai la normalità di un teatro scritto, su misura per gli attori, per "piacere" al pubblico.

Noi comprendiamo benissimo che, per un lavoro di debutto, si usi scegliere dei lavori cosiddetti "sicuri", comprendiamo benissimo che la Maltagliati e Cimara non si siano voluti inimicare per la loro riapparizione i compiacenti signori che si disputano a biglietti da cento lire l'onore di presenziare alle "premières", ma da queste necessità... economiche non ci sentiamo affatto costretti a consigliare un "genere" che contrasta in modo palese con la nostra opinione di critici e socialisti.

Un "teatro da salotto", insipida imitazione di uno Shaw annacquato, come quello inflittoci ieri sera, può trovare gli applausi del pubblico (come li ha trovati pur senza urli di entusiasmo), ma non certo il consenso di quanti credono ad un'"altra" funzione del Teatro.¹²⁹

Mescolati ai commenti agli spettacoli e ai giudizi sui commediografi, Grassi inserisce spesso domande, piccoli spunti, questioni sollevate e additate ma senza poi sviscerarle con argomentazioni più ampie, conscio che il ristretto spazio della colonna dell'«Avanti!» non è il luogo, né il mezzo, per una simile operazione. L'attenzione dell'uomo di cultura *tout-court* si

128 Paolo Grassi, "Un grande amore" di Molnar, in «Avanti!», 6 settembre 1945.

129 Paolo Grassi, "Lady Frederick" di Maugham, in «Avanti!», 13 settembre 1945.

sovrappone a quella del critico, conscio di avere a disposizione altri mezzi e altri tempi per meglio approfondire determinati discorsi, con una cura per l'aspetto della comunicazione che verrà ulteriormente messo in risalto dopo la fondazione del Piccolo Teatro.

Abbiamo più e più volte accennato, insistito in tutti i modi, per un rinnovamento del repertorio. Se le compagnie non lo trovano o non lo sanno trovare (noi propendiamo per il secondo caso), se i costi degli spettacoli impediscono un teatro d'arte (*Giorni senza fine* è prova però del contrario¹³⁰), possiamo benissimo rinunciare a “questo” teatro. Esso, oltre a non interessare noi (che sarebbe il meno), oggi non attrae nemmeno più il solito pubblico. Ieri sera era ancora di ruolo Bernstein con i suoi personaggi tarati e viziosi, coi suoi pescecani avidi, col suo macchinismo insopportabile, coi suoi artificiosi intrighi, che mandavano in brodo di giuggiole la borghesia del 1926.

Oggi sono passati (per fortuna) questi tempi, e – concesso che il teatro debba essere, come è attualmente, monopolio della borghesia – anche questa classe si è evoluta e merita di meglio. Ci fa pena che un Ruggero Ruggeri si sprechi in produzioni consimili; egli deve darci dell'altro, per il prestigio della sua arte, per l'amore al teatro che egli e tanti altri hanno, per il successo economico in fondo di questo teatro. Infatti, mentre *Giorni senza fine* ha fatto degli esauriti, Bernstein ha attratto poco più di mezzo teatro.¹³¹

Nella medesima frase convivono due degli aspetti portanti dell'idea di teatro cara a Grassi: la presa di responsabilità da parte degli artisti (che “devono” dare di meglio al pubblico) e l'associazione di qualità artistica e successo economico, suffragata da prove e dati. Un successo che è sì del singolo spettacolo, ma che si ripercuote sull'andamento dell'intero mercato dello spettacolo dal vivo, in cui un numero eccessivo di “fallimenti” rischia di orientare le preferenze del pubblico verso altri generi d'intrattenimento:

C'è infatti della follia e della vanità nel pretendere di resistere alla concorrenza del cinema, data la notevole differenza di prezzi, con spettacoli di questo genere.¹³²

Si rendono conto i nostri attori che, attraverso questo repertorio, quando esso poi è affidato soltanto alla loro iniziativa e non trasformato dalla regia, aprono sempre più al cinema e al

130 Cfr. p. 45.

131 Paolo Grassi, “*Felice*” di Bernstein, in «Avanti!», 4 ottobre 1945.

132 Paolo Grassi, “*Vanity Follies*”, in «Avanti!», 13 maggio 1945.

varietà le possibilità di fascino sul pubblico?¹³³

Pubblico non affollato, malgrado il carattere “estivo” della compagnia e della commedia, segno della spietata concorrenza dei *films* americani. L'affluenza diminuisce nei vari teatri: l'unico mezzo per affrontare una prossima crisi è quello di un radicale rinnovamento nella scelta dei lavori.¹³⁴

Rinnovamento, di cui sono incaricati in primo luogo gli attori stessi, che non deve limitarsi al singolo spettacolo ma deve tener conto della costruzione del “cartellone”, che coincide in larga parte con la costruzione dell'immagine della compagnia, ponendo le premesse (e, nel pubblico, le aspettative) su cui gli spettacoli stessi verranno in seguito giudicati.

[...] Certi attori credono che, per formare un cartellone intelligente, sia obbligatorio presentare solo cose tragiche o comunque importanti e pertanto di solida sostanza drammatica. [...] Un cartellone, se veramente tale, deve essere studiato industrialmente e non improvvisato, deve essere concepito con intelligente varietà, deve dar posto a tutto il teatro e a tutte le sue forme, dal classico al moderno, dalla tragedia alla commedia, dal dramma alla farsa, dal lavoro straniero a quello italiano. L'insistere ad esempio troppo su lavori americani quest'anno, è stato a nostro avviso un esempio di immaturità e di abborracciamento, in fatto di repertori.¹³⁵

Ma il contraltare di quanti esigono sulle scene un aggiornamento del repertorio che includa le opere straniere di cui l'Italia è privata da decenni è costituito dai sostenitori di una drammaturgia nazionale. Richiesta in sé nobilissima, come spesso verrà ricordato, ma che non può essere accolta se gli autori nazionali non producono opere di qualità sufficiente. Anche in questo caso si tratta di una critica ricorrente nella storia del Piccolo¹³⁶:

Gli entusiasti e spontanei giovinetti che, ad una prima recente, si accalcavano sotto il palcoscenico al grido accorato di “vogliamo commedie italiane!”, sono stati accontentati da Ruggero Ruggeri che, a pochi giorni dal *Non fare come me* di Gherardi, ha presentato *Non tradire* di Tieri.

Due cosiddetti grossi nomi del “teatro fascista”, due rinomati autori un tempo beniamini dei

133 Paolo Grassi, “*Frenesia*” di *Peyret Chappuis*, in «Avanti!», 30 maggio 1945.

134 Paolo Grassi, “*I Papinhood*” di *Max Dearly*, in «Avanti!», 12 giugno 1945.

135 Paolo Grassi, *Note di teatro*, in «Avanti!», 18 luglio 1946.

136 Ancora negli anni Sessanta vi sarà chi chiederà a gran voce di sostituire un Brecht onnipresente sui cartelloni con un D'Annunzio. [Cfr. nota n. 176, p. 226.]

pubblici, due cose di inarrivabile vuotaggine e banalità, due inutili fatiche infine per gli attori, per non parlare dei due successi economici. Questo è il risultato, che farà meditare quanti si agitano in modi inconsulti per le “novità italiane” memori di un'autarchia di cui sono nostalgici fautori. [...] Pochissimi gli spettatori, numerosi gli sbadigli, fiacchi i consensi. Il problema non è “commedie italiane”, ma buone commedie, e se italiane, meglio sarà. Di fronte ad una solida realizzazione d'arte, compiuta da un nostro autore, saremo i primi ad applaudire [...].¹³⁷

Gli autori italiani alzano quotidianamente geremiadi a tutti per la loro sorte. A prescindere dal fatto che, dopo quindici anni di monopolio a loro favore ora il destino gioca la dura legge del contrappasso, noi proponiamo al sindacato autori drammatici (dato che la questione è posta sindacalmente, come categoria) di segnalare mensilmente un lavoro italiano meritevole, che la radio per esempio potrebbe trasmettere e che una rivista potrebbe pubblicare. Se gli autori italiani si considerano veramente vivi, si organizzino, creino una commissione di lettura, riconquistino con tenacia quell'agone che hanno immediatamente perduto all'apparire della concorrenza. I nostri auguri sono per loro, perché riescano coi fatti e non con le geremiadi, a darci un repertorio nazionale, quello che ci manca, quello senza il quale il teatro italiano vivrà una vita florida solo nelle apparenze.¹³⁸

L'amarazza di Grassi per questo teatro “in mano al pressapochismo, agli arruffoni, agli ignoranti, agli incompetenti”¹³⁹, quello che lo spinge a domandarsi (e a domandare) “Ma è 'pubblico' quello di oggi ed è 'teatro' quello di cui parliamo?”¹⁴⁰, si concretizza sulle colonne dell'«Avanti» ma anche, in maniera sotterranea, nel buio delle platee:

“Nei teatri milanesi infuria un gruppo di «fischiatori», giovani che vanno a teatro, magari mescolati clandestinamente alla claque, per fischiare gli spettacoli, considerati borghesi, le opere leggere e d'evasione. Alcune compagnie prima di andare a Milano, cambiano in fretta e furia il loro repertorio.”¹⁴¹

La controparte dell'attività di claque esercitata a sostegno degli spettacoli più moderni e più osteggiati dall'opinione pubblica, mai cessata, è rappresentata dalle operazioni di “sabotaggio” effettuate, dai medesimi soggetti, ricoprendo di fischi “le messinscena più retrograde, sperando in questo modo di far scattare nella testa del pubblico di allora il dubbio che, forse, qualcosa in

137 Paolo Grassi, *“Non tradire” di Tieri*, in «Avanti!», 23 gennaio 1946.

138 Paolo Grassi, *Note di teatro*, in «Avanti!», 18 luglio 1946.

139 Paolo Grassi, *Cose che avvengono in teatro*, in «Cinetempo», n. 4, 20 settembre 1945.

140 Paolo Grassi, *“La tredicesima sedia” di Veillard Bayard*, in «Avanti!», 24 agosto 1945.

141 Virgilio Tosi, *Quando il cinema era un circolo*, Venezia, Marsilio, 1999, p. 23.

teatro andasse cambiata.”¹⁴²

Sia Grassi che Strehler aderiscono a questa attività, al pari di tanti altri giovani intellettuali interessati ai problemi teatrali (“qualcosa di diverso da quei devoti «amici del teatro» che sino allora avevano rappresentato il massimo sforzo di organizzazione del pubblico prodotto dalla nostra industria capocomicale”, puntualizza Guazzotti¹⁴³) afferenti al *Circolo Diogene*. Si tratta di “scontenti” che, innalzando “la bandiera della critica e della ricerca”, concretizzano il proprio discorso in “fischi e progetti”¹⁴⁴.

Grassi non manca di rendere conto, all'interno del suo spazio sull'«Avanti!», delle scorribande dei fischiatori. Eppure, almeno inizialmente, cela la propria appartenenza alla schiera e si limita a riportare la cronaca della serata, traendone spunto per interrogarsi sulla libertà d'espressione da parte del pubblico:

[...] Alla fine del lavoro, dal fondo del teatro partirono alcuni fischi, evidentemente rivolti al “carattere” del lavoro; pare ci siano stati arresti. Se ciò fosse, sarebbe grave violazione della libertà di pensiero dello spettatore, cui, in sede di correttezza e di educazione, è lecito esprimere pubblicamente il proprio parere. E poi, perché spaventarsi tanto di questi fischi? Non danno essi ossigeno al teatro? Auguriamoci solo che ovazioni e sibili siano veramente democratici, come tali sinceri e composti.¹⁴⁵

Il problema delle reazioni del pubblico viene comunque affrontato nella sua totalità, prendendo in considerazione anche il caso in cui i fischi vengono reputati immotivati benché oneste siano le rivendicazioni dei fischiatori:

Il pubblico ha applaudito calorosamente il lavoro; alla fine sono intervenuti i fischiatori a ricordare la necessità di un più elevato repertorio, ma, pur auspicando con loro, che il nostro teatro cambi decisamente rotta, non possiamo non ammirare, questa volta, almeno la bella prova della compagnia [...].¹⁴⁶

142 Mario Macchitella, *Grassi giovane critico* teatrale, in «Quaderni della Fondazione Paolo Grassi – Materiali di teatro», anno II, Numero speciale dedicato agli atti delle giornate di studio *Paolo Grassi uomo di spettacolo e pedagogo – Martina Franca, 30 novembre – 1 dicembre 2006*, Schena Editore, Fasano 2007, p. 23

143 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Milano 1965, p. 27.

144 *Ibid.*

145 Paolo Grassi, “*Il nuovo testamento*” di Guitry, in «Avanti!», 27 settembre 1945.

146 Paolo Grassi, “*La prigioniera*” di Bourdet, in «Avanti!», 23 ottobre 1945..

O il caso in cui siano gli spettatori a “trasgredire le norme del buon costume”:

Quando i giornali annunciarono che il teatro Olimpia avrebbe riaperto i battenti con un ciclo di recite della Compagnia Donadio, ricevemmo numerose lettere di protesta. Protestavano, i nostri lettori, perché non era stato vietato a Donadio di risalire sulle scene, dopo aver lavorato e prosperato in regime repubblicano. Non ne facemmo un caso: ritorni, Donadio, e il pubblico lo giudicherà, sia disertando i suoi spettacoli, sia fischiando, sia in qualsiasi altro modo lecito in regime democratico. Tra ieri e venerdì ci sono cadute molte illusioni.

Prima di tutto, in Italia, a Milano, non è permesso fischiare: cioè bisogna sempre applaudire o tacere. Prova ne sia che alcuni spettatori che venerdì sera osarono fischiare alla fine del primo atto furono immediatamente “arrestati” dalle maschere e fatti uscire dal locale da compiacenti agenti di P.S. Da che il teatro esiste, per quanto ne sapevamo, era sempre stato sacrosanto diritto del pubblico di manifestare con fischi il proprio dissenso, anche politico, purché lo esprimesse alla fine e non durante gli atti. Evidentemente queste son cose che ai nostri questurini, allevati alla scuola fascista, si debbono ancora insegnare.

Ieri sera fu la volta del pubblico a trasgredire le norme del buon costume. All'apertura del sipario, qualcuno dalla platea inveisce violentemente contro Donadio; un altro si alza per difenderlo: colluttazione, salgono sul palcoscenico. Donadio si busca un paio di schiaffi (almeno pare: data la confusione era difficile sincerarsene) e lo spettacolo è sospeso.

Chi ha ragione? Chi ha torto?

Forse constatano che Donadio costituisce un elemento perturbatore dell'ordine pubblico, apprenderemo domani che è stato da qualche organo ufficiale “epurato”, cioè messo nell'impossibilità di recitare. Sarebbe un terzo sbaglio. Avrebbero ragione i violenti di ieri sera (che invece hanno torto), come l'altro ieri avrebbe avuto ragione la polizia (che invece aveva torto).¹⁴⁷

Talvolta la differenza di opinione sullo spettacolo sfocia in una diatriba fra “ingressi” e “poltrone”:

Serata agitata iersera, la più tempestosa da qualche mese in qua. È un vero peccato che tante grida e tante discussioni siano state sprecate per un mediocre autore come Verneuil e per una insignificante commedia come questa.

Partiti decisamente all'attacco dopo il primo atto, gli “ingressi” determinavano un nugolo di polemiche e di botte e risposte, spentesi per incanto dopo il secondo, accolto trionfalmente

147 Paolo Grassi, *In margine ai programmi – La libertà del fischio*, in «Avanti!», 23 luglio 1945.

dalle “poltrone”. La partita era pari e la “bella” fu alla fine della commedia, quando salve nutritissime di fischi costrinsero il sipario a rimanere ostinatamente chiuso per qualche istante, fintanto che le “poltrone”, risvegliatesi dal torpore, tornarono alla riscossa con nuovi, vibranti consensi. [...] Il fatto di iersera non è solo un caso di polemica teatrale tra due modi di sentire e di concepire il teatro, ma proprio è finalmente un problema di pubblica moralità. La gente che compra le immonde facezie di Giannini, i giornali scandalistici e gli opuscoli sul piacere dei sessi, non può che applaudire a un simile genere di teatro; noi per fortuna abbiamo una diversa concezione della vita e dell'arte. È perfettamente inutile che certi signori tornino a battere le mani *in extremis* ad una brutta commedia condannata o si azzuffino fisicamente con i fischiatori: in ciò dimostrano chiaramente le origini del loro gusto e della loro educazione e soprattutto chiariscono pubblicamente il “clima” che un tempo amarono e che, sia pur attraverso uno spettacolo, non si meritano di risuscitare e di applaudire. [...] Potrà il teatro, attraverso questa iniezione di entusiasmi e di energie, cambiare rotta? Potrà parlare a tutti gli uomini e non solo ad un ceto sempre più ristretto e vinto? È quello che con tutta la nostra fiducia ci auguriamo.¹⁴⁸

E talvolta, invece, le conseguenze dei fischi travalicano le intenzioni dei fischiatori:

In questi nostri teatri accadono veramente fatti strani. Martedì, la Merlini, trovando l'accanimento dei “fischiatori” fuori posto, esce alla ribalta e tenta di spiegarsi. Ne nasce un vivace battibecco. Risultato: l'altro ieri, mercoledì, la compagnia non recita “per indisposizione di una attrice”. Ieri pomeriggio, poi, altra novità: al botteghino non si vendono soli ingressi. In compenso tre carabinieri sorvegliano la vendita dei biglietti, due assistono al controllo delle maschere e vari altri sono disseminati nella sala. Con questa innovazione nessuno fischia, e ai battimani delle “poltrone” si unisce il dignitoso consenso della “Fedelissima”, molto soddisfatta di dedicarsi a questa specifica tutela invece di rincorrere ladri e banditi. La prova è fatta, diranno i tutori dell'ordine: chi fischia sono soltanto gli “ingressi”, plebe e villani, insomma. Ma, in definitiva, non sarebbe meglio che i carabinieri rincorressero davvero ladri e banditi, invece di prestarsi a simili esperimenti, e compagnie e impresari tentassero dal canto loro di rinnovare il loro repertorio?¹⁴⁹

Il punto di vista di Grassi è quello di un esterno, di un critico non direttamente ascrivibile (ufficialmente, perlomeno) ai fischiatori, ma di cui tuttavia appoggia le posizioni e sostiene le

148 Paolo Grassi, “*Il marito che ho voluto*” di Verneuil, in «Avanti!», 11 ottobre 1945.

149 Paolo Grassi, “*La Merlini recita ai carabinieri*”, in «Avanti!», 2 novembre 1945.

istanze. Scrivendo su «Milano Sera» a proposito della medesima serata, invece, Strehler si colloca fin dal titolo (*Contro chi fischiamo*¹⁵⁰) all'interno della polemica, inquadrando la pratica del “fischio” come esemplificativa dell'inconciliabilità fra le nuove esigenze di una parte della popolazione e i residui del passato che vengono riproposti intonsi sulle scene.

Come già segnalato su «Cinetempo», tuttavia, qualche miglioramento, qualche svolta positiva nel destino della scena sembra apparire:

Adagio adagio, il miglior teatro di questi ultimi trent'anni, che l'autarchia fascista escluse dai palcoscenici italiani, favorendo viceversa la nascita di certo banale e deteriore repertorio nostrano, frutto servile delle “direttive” e della censura, sfila davanti ai nostri occhi, si presenta ai nostri pubblici, e, quando non “diverte” nel senso grossolano del vocabolo, perlomeno “interessa” in veste di autorevole divertimento.¹⁵¹

Fulgido esempio di tale evoluzione è, nelle parole di Grassi, *Desiderio sotto gli olmi* di O'Neill, per la regia di Giorgio Strehler. E stupirebbe il contrario, data l'identità di vedute che accomuna i due quantomeno rispetto al panorama circostante:

Il foltissimo pubblico ha tributato le più calorose accoglienze allo spettacolo, premiando la disciplinata fatica degli artisti e sottoscrivendo, in forma vibrante, il successo della regia, al di sopra di tutte le polemiche che, in buona o in mala fede, tentano in questi giorni di ripiombare lo spettacolo italiano in quel clima domestico-provinciale nel quale ha vegetato fino a ieri e dal quale le nuove forze son decise a strapparlo, per portare in una civiltà europea del teatro l'apporto rinnovatore e rinnovato dell'Italia, che anche nel teatro vuole dire addio a un passato che non le appartiene più.¹⁵²

Non si tratta di un esempio isolato, e fortunatamente anche il pubblico – o una parte di esso – sembra prenderne coscienza:

“Il teatro è morto” si grida; è vero, sta morendo economicamente, per una infinità di ragioni. Ma il teatro è vivo, nella passione e nell'interesse dei pubblici. Basti andare a vedere il

150 *Contro chi fischiamo*, «Milano Sera», n. 56, 11 ottobre 1945, p. 2

151 Paolo Grassi, *“Desiderio sotto gli olmi” di Eugenio G. O'Neill*, in «Avanti!», 16 giugno 1946

152 *Ibid.*

pubblico delle “50 lire” al Castello, alla rappresentazione di *Per 25 metri di fango*. Bisogna sentire gli applausi, la partecipazione degli spettatori, bisogna udir i battimani alla battuta della compagnia. Sono sempre centinaia di persone. Ma da Irwin Shaw il pubblico sente raccontar cose sue, che lo toccano da vicino, cose che il poeta interpreta, ma che sono nella realtà d'oggi: non si tratta di telefoni bianchi, o di “amante-moglie-marito”.¹⁵³

E ancora, per ribadire il diritto di cittadinanza sulle scene “aggiornate” non soltanto dei testi stranieri contemporanei:

Il teatro dell'Università di Padova ha dato una rappresentazione de *Le Coefore* a Castelfranco Veneto. Esaurito e grandi applausi. La notizia è dedicata a coloro che sostengono che “i classici non interessano” o a coloro che predicano essere il pubblico di provincia ormai debito solo al cinematografo.¹⁵⁴

Nei mesi successivi alla Liberazione, il Comando Alleato requisisce diversi edifici di spettacolo per destinarli all'acquartieramento delle truppe o per adibirli a locali NAAFI-EFI¹⁵⁵ club, cioè a luoghi di svago per i militari. Milano è una città che, come abbiamo visto, avverte profondamente la necessità di ripristinare/ricostruire non soltanto le infrastrutture produttive ma anche quelle ricreative e artistiche, una città particolarmente sensibile che cerca anche nella pratica culturale il soddisfacimento di un duplice bisogno, di “normalizzazione” per alcuni (ovvero un ritorno ad una “vita normale”, ad un “prima della guerra”) e di “rigenerazione” per altri (quanti considerano la fine della guerra come un punto di svolta per poter rinnovare la società). Le proteste sono quindi scontate, soprattutto per un cronista attento alla questione com'è Grassi:

Ieri sera “La Libertà” già deplorava la requisizione del teatro Odeon. Apprendiamo ora che questo provvedimento è stato sospeso e che un altro teatro sarà requisito al posto dell'Odeon. Tutto si risolverà quindi in un male minore, ma sarà sempre un male. Milano non è tanto ricca di teatri, specie dopo i bombardamenti subiti, da poter sopportare senza danno queste mutilazioni. È vero che finora gli spettacoli visti dalla liberazione ad oggi non ci hanno entusiasmato, ma noi speriamo nel futuro, che già si annunciava promettente.¹⁵⁶

153 Paolo Grassi, *Note di teatro*, in «Avanti!», 18 luglio 1946.

154 Paolo Grassi, *Note di teatro*, in «Avanti!», 18 luglio 1946.

155 *Navy, Army and Air Force Institutes - Expeditionary Force Institutes*, organismo delle Forze Armate britanniche dedicato all'organizzazione di vettovagliamenti, servizi e attività ricreative a disposizione dei militari inglesi.

156 Paolo Grassi, *In margine ai programmi*, in «Avanti!», 15 settembre 1945.

L'Odeon non sarà requisito, ma in compenso sarà requisito il Mediolanum. Ieri sera Taranto non doveva recitare; le sue proteste gli valsero una proroga fino a mercoledì prossimo. Non intendiamo né farci difensori degli interessi della Compagnia né di quelli del proprietario del locale, che certamente subirà un danno notevole. Non spetta nemmeno stabilire a noi se due cinematografi (il Broletto e l'Astra) e due teatri (l'Excelsior e il Mediolanum) siano sufficienti o troppi per le truppe alleate di stanza a Milano. Quello che ci preme rilevare è che in fatto di requisizioni di sale di spettacoli si è proceduto a Milano in modo particolarmente draconiano, prendendo e restituendo senza alcun preavviso. Questa incertezza ostacola notevolmente la vita già difficile delle compagnie italiane, private dei molti teatri distrutti dai bombardamenti.¹⁵⁷

Ancora sulle requisizioni. L'Odeon no, il Mediolanum no, e la scelta cadde sull'Alcione, ex Supercinema, da poco riaperto al pubblico, dopo esser stato riparato e rinnovato. Naturalmente i gestori dell'Alcione protestano. Per conto nostro ci limitiamo ad osservare che tra Alcione e Mediolanum, francamente, non sappiamo quale scelta è più infelice: il Mediolanum ha circa novecento posti, l'Alcione duemila; e per di più è un locale quasi popolare, mentre al Mediolanum le poltronissime costano 330 lire... Ma perché – giacché si dovrà pur scontentare qualcuno – non si stabilisce un piano di requisizione a rotazione, un mese a turno, per esempio?

Il P.W.B.¹⁵⁸ ci comunica che in seguito a gentile concessione da parte delle autorità alleate, la requisizione del teatro Alcione Supercinema sarà limitata alle sole ore serali, e pertanto il pubblico potrà accedere al teatro stesso, che continuerà a programmare *films* di seconda visione, a partire da sabato 29 corrente, dalle ore 13 alle 18.30. Così è definitivamente risolta – speriamo con soddisfazione di tutti – una piccola questione tanto dibattuta.¹⁵⁹

Il versante positivo delle requisizioni è costituito da un involontario decentramento:

[...] Ad uno ad uno i maggiori locali del centro vengono così tolti al pubblico milanese. Ne consegue un decentramento che in fondo è una buona conseguenza di queste requisizioni spiacevoli in sé. A Milano, un locale per bene che non fosse sul “corso” era considerato “fuori mano”. Tutta la vita milanese doveva svolgersi all'ombra della Madonnina: per una città di

157 Paolo Grassi, *In margine ai programmi*, in «Avanti!», 15 settembre 1945.

158 *Psychological Warfare Branch*, “divisione per la guerra psicologica”, l'Organismo del Governo militare anglo-americano incaricato della gestione dei mezzi di comunicazione italiani, della supervisione delle notizie, dell'elargizione delle autorizzazioni a giornali ed emittenti radiofoniche.

159 Paolo Grassi, *In margine ai programmi*, in «Avanti!», 23 settembre 1945.

oltre un milione di abitanti, questo campanilismo *sui generis* era francamente eccessivo.¹⁶⁰

L'interesse per il Comando Alleato nei confronti della Scala¹⁶¹ è noto, a Milano, ma Grassi sottolinea come anche il resto del panorama teatrale cittadino meriti considerazione:

Le Autorità alleati dimostrano una grande premura nel ricostruire la Scala. Ci sembra opportuno precisare che se questo teatro rappresenta una tradizione gloriosa, la vita teatrale moderna si sviluppa altrove, e la predilezione dimostrata alla Scala non è certo il modo migliore per favorirla. Noi abbiamo sempre auspicato un rinnovamento del nostro teatro, e non abbiamo lesinato le critiche alle compagnie attualmente a Milano. Ma privarle delle sale, gettarle sul lastrico, non è una buona politica per favorirne un miglioramento né per suscitare nuove iniziative. Gli alleati pensano che solo la Scala conti e che sui palcoscenici di prosa l'Italia non abbia più nulla da dire? Speriamo di no.¹⁶²

Un'altra costante di Grassi è l'attenzione alla scena teatrale cittadina nella sua globalità, alle relazioni che si creano fra i singoli teatri che costituiscono – tutti insieme – l'*offerta* teatrale rivolta agli spettatori. Si tratta di una consapevolezza che aiuta a comprendere che tipologia di teatro può risultare più adatta a colmare un vuoto, e a meglio argomentare le richieste una volta formulate ed indirizzate alle autorità:

In Inghilterra si è tenuto un congresso nazionale di teatro, del quale l'«Avanti!» ha già dato notizia, in cui si è chiesto all'unanimità la creazione immediata della rete dei teatri municipali. Noi lo diciamo da un anno e, quando si è per arrivare a conclusioni pratiche, c'è sempre il parruccone che “ricorda quando le compagnie avevano i contratti triennali”, mormora il nome di Virgilio Talli, impreca ai registi, e scioglie l'assemblea.¹⁶³

Quella di un “teatro municipale” è una rivendicazione che verrà reiterata fino al raggiungimento dell'obiettivo, e che profila alle “autorità competenti” le rivendicazioni successive, che si protrarranno per decenni, relative alla Nuova Sede del Piccolo Teatro di Milano.

160 Paolo Grassi, *In margine ai programmi*, in «Avanti!», 15 settembre 1945.

161 Cfr. pp. 12-13.

162 Paolo Grassi, *In margine ai programmi*, in «Avanti!», 15 settembre 1945.

163 Paolo Grassi, *Vita del Teatro*, in «Avanti!», 30 giugno 1946.

Il 25 Aprile scorso pubblicammo sull'«Avanti!» un lungo articolo dal titolo *Teatro, pubblico servizio*¹⁶⁴ in cui ribadivamo, dati alla mano, con esempi concreti, la necessità urgente di ricondurre a gestione municipale i teatri di proprietà comunale. Invitavamo quella volta in termini precisi le autorità competenti a seguire la cosa, nell'interesse dello spettacolo italiano e della cultura in genere.

Questi concetti ripetemmo in una pubblica riunione, presente il sindaco Greppi, il vicesindaco Montagnani e l'assessore agli spettacoli Jori. Ci assicurò che la cosa sarebbe stata studiata e discussa.

Ora, poiché il settore dello spettacolo è in gravissima crisi economica e poiché la gestione municipale dei teatri di proprietà comunale è il primo passo verso una diversa civiltà teatrale italiana, e dal punto di vista organizzativo, e da quello finanziario e artistico, noi ripetiamo la nostra petizione alla giunta comunale, al compagno Greppi e al vicesindaco Montagnani perché ci sia data soddisfazione sull'atteggiamento del comune sul problema in questione.

Esiste un Teatro Lirico, di proprietà comunale, il cui contratto con il municipio di Milano scade fra due anni, ci dicono. L'impresa appaltatrice corrisponde un irrisorio affitto al comune. A prescindere da tale fattore, cosa si vuol fare?

Se non si hanno precise competenze in merito, si nomini una commissione di esperti, ristretta o addirittura un esperto che riferisca al comune sulla municipalizzazione del Lirico. [...] È tempo che tutti i responsabili, e specie gli uomini di sinistra, gli uomini dei partiti progressisti, intendano fino in fondo l'importanza dello spettacolo, di uno spettacolo in una nazione civile. A una società feudale come quella italiana d'oggi, non può corrispondere che, purtroppo, un teatro di struttura medioevale. Ma perché si vincono allora le elezioni amministrative se, neppure nell'ambito comunale, nulla è possibile ottenere contro la resistenza organizzata dal capitalismo?¹⁶⁵

Quello del teatro municipale, del teatro “pubblico servizio” è, per definizione, argomento d'interesse collettiva, e Grassi non manca di tenere aggiornati i lettori dell'«Avanti!» circa la battaglia sostenuta apertamente e direttamente con l'Amministrazione.

Finalmente una timida voce si è levata per il teatro: il compagno comunista Invernizzi, dopo varie nostre segnalazioni, ha chiesto notizie dell'annunciata municipalizzazione del Teatro Lirico in Consiglio comunale ed il sindaco, compagno Greppi, ha risposto annunciando che il contratto d'affitto con la Suvini-Zerboni scade nel 1949. Non c'era bisogno di un'interpellanza

164 Cfr. pp. 127-133.

165 Paolo Grassi, *Il Lirico, Teatro municipale*, in «Avanti!», 8 agosto 1946.

per renderci nota la scadenza dell'appalto: a noi interessa sapere in modo preciso, dal sindaco e dall'intera Giunta comunale, se essa ritiene opportuno e necessario che nel 1949 il Teatro Lirico torni in gestione diretta del suo proprietario, il Comune di Milano.

La società Suvini-Zerboni intanto, da vari anni, corrisponde al Comune un canone d'affitto di lire (se non erriamo) 238 mila, cifra assolutamente irrisoria se si considerano le possibilità di incasso di un teatro come il Lirico e soprattutto se si proporziona l'affitto ai canoni degli altri teatri e delle sale di spettacolo in genere [...]. Senza scendere a particolari [...] noi ci domandiamo se è giusto che, su uno stabile comunale, un'impresa privata si arricchisca in questa eccessiva misura. [...] Noi chiediamo al compagno Invernizzi e al Consiglio comunale di esaminare attentamente la questione e di risolverla con il lecito, giusto aumento, il cui importo ad esempio potrebbe costituire il primo fondo di un "Ente comunale dello spettacolo", atto a sviluppare iniziative teatrali per il popolo.

[...] Le iniziative possono esserci, qualcosa di fattivo si può fare, realisticamente, subito: basta non valersi di generali a riposo, di avvocati senza clienti. Basta fare le cose con onestà e competenza, con cognizioni tecniche esatte e con alto spirito collettivo.¹⁶⁶

Un elemento su cui insiste e sempre insisterà Grassi è infatti la necessità di affidare la cura delle istituzioni artistiche a personalità competenti, appartenenti al settore, e non a figure di comodo cui venga smerciata la "poltrona" degli incarichi di potere legati all'ambito culturale, considerati prestigiosi ma tutto sommato ininfluenti.

Occorrono competenze, pratica dell'ambiente e conoscenza delle sue reali necessità economiche e organizzative:

[...] Tutti parlano, da quando il teatro vive, di crisi del teatro: ciò non toglie che le condizioni attuali dello spettacolo siano, più che mai, precarie, veramente pericolanti e per molteplici ragioni soprattutto economiche. Alle tasse già elevate ed alle mille difficoltà si aggiunge ora la ventilata chiusura dei locali alle 23 che allontanerà ancor più il pubblico, già preoccupato dei rapinatori. Sarebbe necessario che le autorità competenti esaminassero attentamente la cosa e soprattutto tenessero presente diverse ragioni, artistiche ed etiche, che giustificano socialmente una libera vita del teatro.¹⁶⁷

Analizzando tali problematiche in modo rigoroso, facendosi portavoce delle istanze comuni a tutte

166 Paolo Grassi, *Il Lirico deve diventare teatro del Comune*, in «Avanti!», 12 settembre 1946.

167 Paolo Grassi, *"Il grappolo acerbo" di Békeffy*, in «Avanti!», 6 gennaio 1946.

le attività di spettacolo, e suggerendo soluzioni, Grassi in fondo altro non fa che proporsi in prima persona per quel ruolo-chiave, mettendo a frutto le abilità acquisite attraverso le differenti esperienze teatrali e le diverse mansioni che ha ricoperto negli anni precedenti:

A proposito di tasse, è noto come esse siano diminuite [...]. Ma non basta. Giacché lo Stato non si preoccupa dello spettacolo e stanti le immense difficoltà di costi, di trasporti, di esportazione, le condizioni economiche del teatro di prosa permangono deficitarie. Il governo si ostina a mantenere una ancor rilevante tassazione a beneficio dell'Erario. E con tale tassazione naturalmente costringe in pochi mesi la vita delle compagnie, impedendo la vita del teatro nelle città di provincia e persino in grandi capoluoghi di regione. A tal modo lo Stato percepisce a Milano e a Roma le sue laute percentuali, ma perde quelle di Asti, di Torino o di Venezia. La politica di tasse in tal senso mentre ingrossa un taschino dell'Erario, ne depaupera l'altro. Si riducano al minimo indispensabile le tasse statali, almeno per un anno o due e il teatro riprenderà a vivere. E lo Stato avrà lo stesso le sue entrate.¹⁶⁸

1.2.4 A proposito del pubblico

Un'altra costante dell'orientamento che verrà successivamente impresso al Piccolo Teatro si può far risalire all'attenzione per i pubblici "altri", ovvero da quanti non sono assidui – per ragioni economiche, per mancato interesse dovuto alla mancata conoscenza, per scarsa affinità con i contenuti dei cartelloni – alla frequentazione del teatro.

In nuce si presentano infatti alcuni dei tratti sviluppati in seguito in altrettante iniziative del PT:

"Iniziativa socialista" fra le proprie attività ha deciso di rivolgere particolare attenzione alla funzione del teatro, e pertanto ha dato vita, affidandone le cure a Ruggero Jacobbi, ad un primo spettacolo, che, dopo il debutto di iersera al teatro Litta, proseguirà le recite in teatrini periferici ed aziendali a diretto contatto col proletariato. [...] Desideriamo rilevare, non soltanto perché questo è frutto del lavoro di compagni, che con la recita di ieri sera si è concretato il primo tentativo inteso a portare, in un clima di responsabilità, il teatro fra i lavoratori.¹⁶⁹

Un primo abbozzo di decentramento, di spettacoli concepiti per i lavoratori e portati direttamente in luoghi ad essi più accessibili.

168 Paolo Grassi, *Note di teatro*, in «Avanti!», 18 agosto 1946.

169 Paolo Grassi, *"Alle stelle" di Andreev*, in «Avanti!», 20 febbraio 1946.

I prezzi estivi hanno portato ad un pubblico diverso nelle platee e aperto orizzonti nuovi a chi ha voglia di capir la lezione.

Chi è andato nei giorni passati a *Desiderio sotto gli olmi* che Evi Maltagliati, Salvo Randone e Tino Carraro hanno rappresentato all'Odeon, avrà notato, in contrasto alle buone tradizioni che vogliono in estate i teatri deserti frequentati solo dagli abituali clienti con repertori estivi, non solo sempre esauriti, ma, osservando bene, avrà constatato la novità dei pubblici presenti. Una volta visto e considerato che il solito pubblico non aderiva al teatro in giugno, la direzione del Teatro Odeon e la compagnia decidevano di adottare drasticamente i prezzi popolari in pianta stabile e allora si è verificata quello che noi andiamo scrivendo da almeno un anno: un nuovo pubblico, quello di coloro che non possono andare a teatro a prezzi alti, ha affollato per 13 sere la sala dell'Odeon. A parte il successo tangibile delle nostre polemiche, è interessante osservare che questi spettatori sono – non diciamo proletariato – ma comunque in gran parte gente disabituata al teatro per i prezzi inaccessibili ed anche e persino, gente assolutamente nuova al teatro. Molti di questi spettatori non avevano mai sentito in vita loro la Maltagliati o Randone: quasi tutti – se non tutti – sono accorsi per l'opera, per il testo e non certo per la chiamata dei nomi in ditta. [...] Non si abbia sempre paura del nuovo, anche in teatro, dei salti nel buio [...]; una volta compiuti, questi salti nel buio avranno dimostrato a tutti di non volere il caos dello spettacolo o il sovvertimento dei lavori, ma soltanto una più vitale esistenza, una più libera fervida vita del nostro spettacolo.¹⁷⁰

Una politica di prezzi che renda il teatro fruibile a chi solitamente ne è escluso; l'utilizzo continuativo dello spazio teatrale anche in periodi considerati "morti"; l'acquisizione di nuovo pubblico richiamato non più dalla fama del primo attore ma dalla bontà dell'opera rappresentata.

[...] A Milano si stanno compiendo i salti mortali per reggere economicamente le stagioni mentre a Roma siamo addirittura in ferie. Ora, non manca a Milano una borghesia ricca e possidente: basti frequentare seralmente i ritrovi notturni (ormai decine), i cinematografi, gli alberghi; questo per chi non vide questa grossa borghesia affannata intorno ai vari Casinò da gioco della Lombardia, quando dette sale erano aperte. Visto e considerato che questa borghesia non possiede nemmeno più una fisionomia di classe e non è capace di mantenere in vita nemmeno le 6 o 7 repliche di uno spettacolo, bisogna proprio convenire (anche i ciechi se ne accorgerebbero) che è solo puntando su un altro pubblico, su di un nuovo pubblico che si risolverà il problema di una autentica vitalità dello spettacolo italiano. Non è impresa facile ma

170 Paolo Grassi, *Per un nuovo teatro*, in «Avanti!», 7 luglio 1946.

appassionante; comunque tale da infonderci la più ampia certezza che fra un certo numero di anni gli spettatori saranno gente come noi, spinta al teatro da quel nostro medesimo amore e non portata stancamente nelle sale da mille ragioni di cui poche hanno parentela con l'arte.¹⁷¹

La necessità – stanti le mancanze della classe sociale storicamente deputata al sostentamento del teatro – di operare le trasformazioni necessarie per riuscire graditi al nuovo pubblico e potervi fare affidamento in maniera stabile.

[...] Sempre in Svizzera. È stata fatta una *tournee* de *La luna è tramontata* di Steinbeck. Lo spettacolo, di nota emotività patriottica ed antifascista, è stato portato nei più piccoli paesi, in ogni dove, e il comando dell'esercito svizzero ha mandato i soldati ad assistervi, assicurando per la truppa 50 rappresentazioni. Dove si dimostra che il teatro è anche educazione e che una concezione civile e moderna dello stesso manca nei nostri organi dirigenti i quali lo confinano fra i “fatti voluttuari” da tassare come “piaceri superflui” appena possibile.¹⁷²

In ultimo, l'auspicato intervento delle autorità (nel caso dell'articolo si fa riferimento all'esercito, ma non debbono esservi restrizioni) nell'incoraggiare la popolazione alla frequentazione teatrale e ad incentivarne l'accesso.

Sono concetti che Grassi mutua dall'esperienza passata e da quelle innovazioni che timidamente iniziano a farsi largo nel dopoguerra. A quest'ultima categoria si ascrive la “scoperta” del teatro dialettale, non tanto a livello drammaturgico (anche se appare per la prima volta il nome di Bertolazzi) quanto in virtù della differenza nelle modalità di fruizione rispetto al teatro “normale” delle sale cittadine:

Siamo andati a vedere Paolo Bonecchi e la sua compagnia meneghina in un cinema-teatro rionale. Ci siamo andati convinti di trovarci alcune compiacenti nonne con relativi nipotini, convinti di assistere allo spettacolo un po' penoso di una recita di famiglia, coi soliti quattro gatti in platea che non si curano neppure di applaudire.

Invece abbiamo trovato un bel pubblico, particolarmente composto di giovanotti e di ragazze, che seguivano attenti, ridevano, organizzavano i loro bravi battimani a scena aperta, per finire con le regolari chiamate e conseguenti inchini di Bonecchi e compagni.

171 Paolo Grassi, *Note di teatro*, in «Avanti!», 1 agosto 1946.

172 Paolo Grassi, *Note di teatro*, in «Avanti!», 18 agosto 1946.

Vuol dire allora che non è vero che il popolo non va a teatro: il popolo non va nei teatri che oggi per i prezzi e per il repertorio, sono monopolio della borghesia.

Il popolo rifiuta l'offerta de *La Presidentessa* fattagli da Gandusio e si sceglie da sé un suo teatro, e lo scopre nella sincera risata, nella franca bonomia, nell'istintiva schietta comicità di Paolo Bonecchi.

Da Bonecchi non ci si va in ghingheri, da Bonecchi non ci sono "triangoli" classici, non ci sono telefoni bianchi, abiti di Ventura, attrici che fumano, da Bonecchi si recita in maniche di camicia, si parla senza preoccupazione di dizione, senza obbligo di assoluta fedeltà ai testi, senza l'odioso vigile legame all'immancabile suggeritore.

Pensiamo veramente che sia questo il momento, attraverso i teatri regionali, attraverso i cosiddetti "Carri di Tespi" di portare il più possibile fra il popolo il teatro dialettale.

Come per un teatro siciliano, piemontese, veneto, romano, napoletano, così esiste una tradizione (Bertolazzi e Ferravilla insegnino) per un teatro milanese.¹⁷³

In uno degli ultimi articoli scritti per l'«Avanti» prima dell'inaugurazione del Piccolo Teatro, Grassi recupera in parte il tono da proclama per enfatizzare ulteriormente l'impegno preso (da lui e da quanti altri si riconoscano in quel *noi*) nei confronti del pubblico, del mondo teatrale, dell'ambiente culturale e – considerando l'*idea del teatro* coltivata da Grassi – della comunità tutta:

[...] noi constatiamo [...] la caducità di un teatro italiano d'oggi, ma continuiamo con artigiana tenacia la nostra fatica d'ogni giorno, per questo noi, di fronte a certa abulia, vuoi per fattori economici vuoi per ragioni d'interesse, delle masse, e alla mediocrità dei ceti abbienti nei confronti del teatro, preferiamo richiamarci al manifesto "per la teatralizzazione del popolo russo" lanciato da Lenin in piena carestia.

Noi non possiamo attendere: ci è dovere camminare e credere, nonostante tutto. E lavorare, oltre che contemplare.

Forse – a proposito di coraggio – è molto più coraggioso oggi insistere sul teatro, operare in esso, per esso. Parafrasando Gaston Baty, bisognerà dire: "Il teatro senza una collettività unanime che lo sostenga non può esistere. Le uniche tre grandi vere stagioni unitarie del teatro ci appaiono quelle del teatro greco, medioevale, elisabettiano. Esse sono oggi senza paragone; resta a noi teatranti soltanto la fatica di passarci nei secoli di buio – come il nostro – la fiaccola di questo teatro perché un giorno una nuova società l'accolga e la faccia nuovamente risplendere".¹⁷⁴

173 Paolo Grassi, *Incontri – Teatro dialettale*, in «Avanti!», 4 luglio 1945.

174 Paolo Grassi, *Coraggio per il teatro*, in «Avanti!», 3 ottobre 1946.

Un articolo si distingue dagli altri pubblicati sull'«Avanti!», ma esemplifica magistralmente l'attenzione e la cura per l'aspetto promozionale che sono proprie di Grassi. Si tratta di una vera e propria operazione di persuasione del lettore, attraverso la trascrizione di una lettera – vera o inventata non è dato saperlo, e neppure importa molto in vista dello scopo per cui è utilizzata.

Una lettrice scrive: “Sono una impiegata e non posso pagarmi a teatro una poltronissima da 320 lire, e nemmeno un semplice numerato. Devo accontentarmi dell'ingresso. Volete sapere qual'è la sorte di chi si deve accontentare dell'ingresso? Il teatro Odeon lascia ogni giorno 16 posti per gli ingressi (dico sedici, mentre prima ve n'erano cento), e nessuno la domenica o i giorni festivi; il teatro Nuovo mette a disposizione degli ingressi, una fila di seggiole (cosa che, per quanto mi consta, sarebbe proibita dall'autorità di P.S.); il teatro Olimpia sopprime i posti a sedere con l'ingresso la domenica; il Mediolanum, per non sbagliare, non ne concede mai. Così la povera gente si pigia ai lati della sala mentre davanti ai suoi occhi si stendono le file delle comode poltrone, magari vuote, riservate comunque a persone che certo non limitano il loro guadagno a quello che potrebbe essere uno stipendio qualsiasi di un impiegato qualsiasi al giorno d'oggi. È vero. Chi è quell'impiegato, anche di prima categoria, che può spendere centinaia di lire per andare a teatro? E lo spettacolo dei “posti in piedi” assume talvolta l'aspetto selvaggio di una spietata lotta per carpire un angolo di palcoscenico. Il teatro, un passatempo da borsaneristi. Non sarebbe meglio non parlarne più, finché non saremo ritornati a tempi di maggiore giustizia? Almeno non parlarne come arte”.¹⁷⁵

Si tratta di un piccolo capolavoro di arte della comunicazione. In poche righe viene riassunta la panoramica dell'offerta teatrale milanese sotto l'aspetto economico (prezzi, posti, caratteristiche delle singole sale), individuata dal punto di vista dello spettatore non abituale, del “pubblico nuovo” che potrebbe diventare costante se incentivato. Il tutto veicolato attraverso un personaggio studiato per piacere: una giovane impiegata, ergo una donna che ricopre un ruolo attivo nella società; che gode di sufficiente indipendenza economica e sociale da recarsi a teatro da sola, acquistando autonomamente il biglietto; culturalmente elevata a dispetto della classe di appartenenza, in quanto pronta a considerare il teatro come “arte” e non come attività ricreativa; dotata di un certo spirito critico e dell'attitudine ad esprimere il proprio pensiero. Un portavoce del genere, in grado di suscitare simpatia o immedesimazione, è sicuramente il più efficace.

Uno stratagemma di questo tipo ha se non altro un precedente¹⁷⁶ e moltissimi eredi, uno dei quali

175 Paolo Grassi, *In margine ai programmi*, in «Avanti!», 23 settembre 1945.

176 Precedente datato 1940, in un articolo di «Via consolare» legato alle dispute intorno a *Piccola città*: “Poi racconta

citato da Anna Piletti nel suo intervento per il «Quaderno di Gargnano» dedicato al Piccolo Teatro¹⁷⁷. Si tratta di un articolo apocrifo risalente al 1953, uno dei numerosi che Grassi inviava precompilati alle redazioni di svariati giornali, “con vivissima preghiera di diffusione”, e con il risultato di far comparire articoli pressoché identici su testate anche molto distanti fra loro per posizionamento. Il tema è “l'affluenza del pubblico della provincia milanese”, e assume i contorni di un vero e proprio comunicato stampa in versione drammatizzata:

“Sere fa, nella lunga fila di automobili ferma davanti al Piccolo Teatro di Milano, in via Rovello, era allineato anche un autopullman di trenta posti targato Bergamo. Numerose, come ogni sera erano le macchine con targa Como, Varese, Pavia, Brescia, Cremona, e perfino Sondrio e Mantova, capoluoghi che distano oltre cento chilometri, ma il pullman costituiva veramente un fatto nuovo. [...] abbiamo chiesto al giovane simpatico ragioniere che fungeva da capocomitiva come fosse nata l'idea della “spedizione” e chi l'avesse organizzata. “Molto facile – ha risposto il ragioniere – noi abitiamo in un grosso paese a circa dodici chilometri da Bergamo e in paese c'è una tabaccheria che funge anche da libreria e da edicola. Il giornalista-tabaccaio ha scritto a Milano, alla Segreteria del Piccolo Teatro, in via Rovello 2, chiedendo che gli venissero puntualmente spediti i manifesti del Teatro, i programmi, e li ha puntualmente appesi alla vetrata del suo negozio.”

Il racconto prosegue ripercorrendo tutte le fasi organizzative dell'impresa, dalle telefonate agli uffici competenti del Piccolo, al noleggio del famigerato “pullman”.

In questo caso il personaggio-chiave è il *simpatico* ed intraprendente *ragioniere*, che funge da animatore teatrale presso la sua comunità, e che nel dialogo con l'ipotetico intervistatore entusiasticamente espone le modalità con cui *una persona come lui* o come i bergamaschi presenti sul pullman da lui organizzato possono riuscire a fruire degli spettacoli del Piccolo Teatro. Le

invece di un operaio che viene a riparare il telefono a casa sua e che a sua volta ha assistito a “Piccola Città”, apprezzandola fino ad affermare, nella sua semplicità e in dialetto milanese: “è inutile, molti la capissen no, come la musica classica”. Grassi dice che avrebbe abbracciato questo operaio, quando invece avrebbe preso a calci tutti i commendatori che fischiavano uno spettacolo senza aver neanche tentato di comprenderlo.” Anche in questo caso, seppure in modo più goffo, il punto di vista “popolare”, “genuino”, contrapposto a quello borghese, è veicolato da un personaggio consono all'operazione: lavoratore che si esprime in dialetto, che si identifica come elemento popolare ma che sottolinea il suo interesse culturale (la musica classica). Anche in questo caso, infine, che l'operaio dell'azienda telefonica sia esistito o meno è del tutto ininfluente: ciò che conta è l'uso che ne ha fatto Grassi all'interno della sua strategia comunicativa. [L'articolo è *Chiacchierata “de auctoribus”*, in «Via Consolare», agosto 1940, citato da Mario Macchitella, *Grassi giovane critico teatrale*, cit., p. 18.]

177 Anna Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione. Icone della comunicazione del Piccolo Teatro di Milano. Gli esordi 1947-1969*, in L. Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano : settimana del teatro, 7-11 maggio 2001, “Quaderni di Gargnano”*, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 165-176. La citazione è a p. 170.

informazioni veicolate sono numerose, ed indicano dettagliatamente ogni passo necessario, suggerendo un precisa procedura. La Piletti riconduce questa modalità “allo stile di comunicazione che caratterizzerà, di lì a pochi anni, i primi “caroselli” televisivi, dove il messaggio pubblicitario era obbligatoriamente inserito in una cornice narrativa tale da mediare i contenuti del messaggio stesso e legare il “prodotto” (in questo caso un “prodotto” culturale) all'affettività del fruitore/consumatore.”

1.2.5 Giorgio Strehler su «Milano Sera» (1945)

Gli articoli di Giorgio Strehler, coevi a quelli sull'«Avanti» e su «Cinetempo», pubblicati su «Milano Sera», sono caratterizzati da strategie comunicative differenti da quelle attivate negli scritti legati alle riviste gufine (contrariamente a Grassi, che conserva una certa unità di stile e di approccio).

Lo Strehler del 1945 è nettamente più concreto, più attento alla realtà del teatro realizzato ogni sera nelle sale milanesi, visibile e direttamente analizzabile:

Per il teatro italiano la storia di questi ultimi anni non ha servito a nulla. La sua fradicia impalcatura è restata intatta. Un mondo che si pensava diviso da noi da una incolmabile frattura si ritrova, ogni sera, sulle tavole dei palcoscenici, tra il pubblico della platea, immutato nelle sue abitudini. Non manca nemmeno la solita coreografia di *fascisti*, ora magnati della borsa nera e di gerarchi immancabilmente prosciolti da ogni accusa e rinviati alle amoroze cure dei molti ruffiani che ancora girano per le strade devastate delle nostre città.¹⁷⁸

Altro che togliere le tasse! Sono i teatri che dovrebbero essere tolti di mano agli speculatori attraverso un rigido sistema di controllo statale. Solo allora si potrà parlare di effettivo mutamento delle condizioni di vita dei nostri attori con relativa trasformazione del clima di improvvisazione che caratterizza oggi la scena italiana in un equilibrato organismo preoccupato soltanto dalla sua funzione artistica e sociale.¹⁷⁹

Strano che non si sia ancora compreso che la crisi della nostra scena è prima di tutto una crisi organizzativa, amministrativa e sociale e, soltanto come conseguenza, artistica. Basterebbe per tentare di risolverla, con risultati inattesi, adeguare il nostro teatro ai tempi, per non lasciarlo andare più con tutti i suoi bagagli sulla sua vecchia Ford che ci ricorda, troppo da presso, certe comiche di Larry Semon, toglierlo, infine, da quell'organismo finanziario che Jacques Copeau chiamava «l'orribile macchina per fare gli spettacoli».

178 Giorgio Strehler, “*Il simulatore*”, in «Milano Sera», n. 22, 1 settembre 1945, p. 2.

179 Giorgio Strehler, *Il teatro di prosa è in mano agli speculatori*, in «Milano Sera», n. 25, 5 settembre 1945, p. 2.

Nelle attuali condizioni è inutile accanirsi contro i repertori, l'interpretazione esteriore dei comici, l'estemporaneità o l'inesistenza della regia.

Anche il teatro ha la sua logica e a determinate premesse possono corrispondere solo determinati risultati. Dunque aspettiamo che lo Stato si interessi un giorno o l'altro anche di noi.¹⁸⁰

Frattura insanabile fra palcoscenico (malgrado gli aggiornamenti) e platea (di cui viene presa in esame una specifica composizione sociale); invocazione della stabilità e del controllo statale come tramite per un innalzamento qualitativo; definizione della crisi teatrale come ascrivibile ad una crisi organizzativa: anche quando le posizioni sono immutate, le argomentazioni si presentano decisamente distanti da quelle a cui Strehler fa ricorso negli articoli per «Posizione».

Questo è riscontrabile in particolar modo nell'ultimo articolo (il primo in ordine cronologico), legato proprio all'analisi del pubblico, definito un *pubblico fallimentare*, qui riportato nella sua versione integrale:¹⁸¹

L'improvvisa prosperità del nostro teatro di prosa, l'abbondanza delle nuove compagnie, il numero degli spettacoli, e soprattutto la regolare affluenza del pubblico, il fatto (che dovè sembrare inaudito a tanti vecchi attori e capicomici) che il lavorare a tutto esaurito sembrava ormai diventato una regola, hanno fomentato in molti le più rosee speranze e (si direbbe) le più giustificate illusioni sull'avvenire del nostro teatro.

Ma il fenomeno è, secondo noi, del tutto illusorio. Ed è indispensabile esaminarlo a fondo senza lasciarsi ingannare dalle apparenze.

Nulla di più ovvio dell'affermazione che è il pubblico, con la sua affluenza ed il suo comportamento, a darci la misura della validità di un'opera drammatica e quindi di tutto il teatro in genere. Lo stesso Jouvett, or non è molto, ci confessava di credere soltanto in ciò che gli spettatori sapevano offrirgli: successo od insuccesso, applausi o fischi.

Per chi si ferma, dunque, per considerare che la maggior parte dei teatri italiani lavora con le platee inverosimilmente stipate, parlare di decadenza, di "situazione fallimentare" può sembrare uno scherzo di cattivo gusto, ma tutto è qui: se cioè nel caso particolare di Milano, ad esempio, gli esauriti del Teatro Nuovo, del Teatro Lirico, del Teatro Olimpia, del Teatro Odeon rappresentano l'eccezionale floridezza di un'arte o se, al contrario, nascondono quella profonda crisi di cui da tempo, a dispetto dei facili ottimismo di superficie, si va parlando.

180 Giorgio Strehler, "Un grande amore", in «Milano Sera», n. 26, 6 settembre 1945, p. 2.

181 Pubblicato a stralci in Clarissa E. Mambrini, *Il giovane Strehler: Da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 292-299.

In questo caso, poiché l'esempio si può facilmente generalizzare, tutto l'organismo della scena italiana starebbe al teatro come il Circo romano con le sue bestie feroci e gli elefanti sta ad Eschilo e Sofocle.

Il paragone è meno paradossale di quanto appare a prima vista. Proprio l'afflusso del pubblico è oggi per noi il segno esteriore di un dissolvimento in atto, una illusoria maschera che ci impedisce di esaminare con serenità le incognite a cui il nostro teatro corre precipitosamente incontro.

E prima di tutto, quale e quanto è questo pubblico? Esaminiamo le cose un po' da vicino, cifre alla mano; quel certo suffragio collettivo che sembra indicare il trionfo di un deleterio gusto estetico si riduce in realtà ad una imponente accettazione di un gruppo ristretto di abituarini, selezionato soltanto in base alla sua disponibilità finanziaria, ai proventi mensili dei singoli.

Basterà osservare che una qualsiasi commedia, novità o ripresa, in una qualsiasi città d'Italia, non sorpassa in genere il numero di dieci repliche. Calcolando generosamente una media di settecento spettatori per sera, si constata che circa settemila persone assisteranno ad uno spettacolo determinato durante i dieci giorni di replica. Più in là – l'abbiamo detto – non ci si spinge, perché progressivamente il pubblico viene a mancare. Solo un tempestivo cambiamento del programma riesce a riempire nuovamente la sala, dimostrandoci che la mancanza di pubblico era soltanto dovuta all'esaurimento di un numero fisso di spettatori, a quanto pare insostituibile, ai quali (quasi inutile dirlo) non si può certo imporre il sacrificio, anche finanziario, di andare a sentire due volte la stessa commedia.

Prendiamo una città grande, con più di un teatro: questo modesto numero di settemila, con una moltiplicazione ottimistica si eleverà alla cifra di venti-venticinquemila spettatori, ripartiti per dieci giorni, in tre teatri. La rivista ed il cinema fanno capitolo a sé.

Quello che ci interessa, insomma, di far risaltare è che nel caso di Milano, per limitarci ad un esempio per noi decisivo, su un complesso urbano di circa due milioni di abitanti, questa piccolissima percentuale di ventimila rappresenta *tutto* il "pubblico" abituale per [il] teatro di prosa.

Questa sola constatazione, nella sua nudità di diagramma, è una risposta ci sembra, anche troppo eloquente a certe proposte di un teatro sociale, popolare, educativo, ed è sufficiente, ohimè, ad annullare tutta la carta stampata intorno ai progetti di ogni futura ricostruzione.

Ma non basta. Perché, al lume di questa premessa, è facile rintracciare un altro vizio che, questa volta, non riguarda la quantità ma piuttosto la qualità dei pubblici contemporanei. Se ammettiamo, infatti, che i programmi delle compagnie di prosa passano con una estrema facilità da Shakespeare a Guitry, da Wilder a Niccodemi, e che gli uni e gli altri sono, come si vede ogni giorno, applauditi con la *stessa* convinzione dalle stesse persone, la conclusione è

una sola: gli spettatori che riempiono le nostre platee hanno perduto ogni facoltà di giudizio e non sanno più reagire ad un'opera d'arte. Il pubblico, se pubblico possiamo chiamarlo, ha cessato dalla sua funzione corale, da creatore si è tramutato in strumento passivo per diventare, infine, termine di un affare commerciale. I risultati inconcludenti di gran parte del teatro contemporaneo si possono spiegare soltanto riconoscendo che al teatro, da secoli, è mancato questo suo riferimento collettivo e collettivo soltanto. Perché, evidentemente, è impossibile parlare di "collettività", riferendosi ad una piccola frazione di essa, priva di senso critico e di gusto, che non si identifica in nessun modo con il pubblico, ma ne rappresenta, al contrario, la parte più trascurabile.

Per noi, ogni sera, le platee sono deserte. Il pubblico, il vero pubblico ne è assente. In assurdi edifici spettacolari dislocati secondo un errato calcolo finanziario si aggira soltanto un'aristocrazia borghese creata dai prezzi e dagli orari. Alle sue particolari degenerazioni il teatro corrisponde strettamente, per sussistere. Non diversamente insomma, dagli altri organismi produttivi che si piegano sotto il peso di un assurdo sistema sociale, il teatro si rivela, in ultima analisi, intaccato nelle sue radici profonde. E non da ieri.

Tutta la prosperità apparente delle folle che scorrono ai botteghini è un trucco? pericoloso. Come una certa casa di Strindberg che, crollata in un incendio, mostra, coi suoi doppi muri, usa al contrabbando, il nostro teatro, gioiosamente affollato occulta, invece una tragica realtà. Tragica perché nonostante tutte le concessioni e tutti i compromessi le sue sorti, di giorno in giorno, appaiono più dubbie.

Lo sanno le compagnie di prosa, non una esclusa leggono con timore le somme passive dei loro borderò.

Di questo passo, ben presto sarà dichiarato il gran fallimento del teatro italiano. Fallimento di un'arte, d'accordo. Ma, ci sia concesso di pensare, soprattutto fallimento di un pubblico, di un equivoco modo di vivere, di una decrepita mentalità, a cui volentieri rinunciamo, per ricominciare questa volta – speriamolo – su un'altra strada.¹⁸²

182 Giorgio Strehler, *Un pubblico fallimentare*, in «Milano Sera», n. 15, 24 agosto 1945, p. 2.

1.3 Antiche leggende milanesi

Di piccolo, questo teatro, non ha che il nome.

Armand Salacrou¹⁸³

Prendendo come oggetto *la fondazione del Piccolo Teatro di Milano*, è facile rendersi conto di come le pubblicazioni realizzate a proposito di tale oggetto si articolino in una scala di distanziamento, una struttura di “scatole cinesi” che ha per primo grado la cronaca degli avvenimenti, per secondo la memorialistica e per terzo l'analisi di tale memorialistica. Si tratta di tre livelli che, pur in maniera differente, divergono da un ipotetico grado zero di perfetta aderenza ai fatti proprio in quanto si tratta di pubblicazioni, ovvero produzioni letterarie con una precisa destinazione e una precisa intenzione a sorreggerle. A mutare sono target e scopo: la cronaca è informativa/promozionale¹⁸⁴ e mira ad una reazione attiva del lettore/spettatore a breve termine; la memorialistica ha sempre scopo promozionale, ma ad essere promossa attraverso l'edificazione di un “monumento” è l'immagine del PT collocata all'interno di panorami più ampi (la storia del teatro, la Milano del dopoguerra, la storia della regia, etc); l'analisi della memorialistica, svolta prevalentemente in ambito accademico, è fondata sulla valutazione critica della distanza fra i prodotti di secondo grado e l'ipotetico grado zero di “verità”. In particolare gli autori delle ormai numerose pubblicazioni in materia¹⁸⁵ hanno concentrato la propria attenzione sulle pratiche di rimozione e di oblio attivate (coscientemente o inconscientemente) dai fondatori e dai testimoni della nascita del PT nei confronti di fatti avvenuti nel periodo precedente ed immediatamente successivo alla caduta del fascismo, incluse le prime stagioni del teatro stabile.

La critica si estende dalla memorialistica diretta (testimonianze di Grassi, Strehler, e collaboratori) alle ricostruzioni storiografiche realizzate da altri studiosi, che per Locatelli “tendono alla

183 Citato in Antonio Greppi, in *Risorgeva Milano: 1945-1951*, Ceschina, Milano 1954, p. 159.

184 Le due cose spesso coincidono anche quando gli articoli compaiono su testate esterne al Piccolo Teatro, data l'abilità strategica di Paolo Grassi nel far pervenire alle redazioni comunicati stampa costruiti ad arte, quando non direttamente articoli completi – come abbiamo già visto - “con vivissima preghiera di pubblicazione”.

185 Si rimanda in particolare ai contributi di Claudio Meldolesi (*Atti di fede e polemica al tramonto dei teatrignif*, in «Biblioteca teatrale», nn. 21-21, 1978; *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, in «Quaderni di teatro», n. 4 1979, pp. 33-42; e soprattutto *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni 1984.) e di Stefano Locatelli (*La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, numero monografico di «Comunicazioni Sociali», (2008), n. 2; *Politiche della cultura e teatro come pubblico servizio. Intenzioni delle origini e slittamenti di senso*, in *Studi in onore di Ferruccio Marotti*, «Biblioteca Teatrale», nn. 99-100, luglio-dicembre 2011, pp. 251-271; e il recente *Teatro Pubblico Servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano 2015.).

definizione di una *Bildungsroman* dei principali fondatori del Piccolo Teatro: una sorta di romanzo di formazione in cui gli eroi vengono definiti tali anzitutto perché appaiono come cresciuti senza veri maestri nell'Italia fascista"¹⁸⁶. In particolare Meldolesi contesta le biografie prodotte su Strehler e Grassi, in particolare quelle curate da Ettore Gaipa¹⁸⁷, da Sinah Kessler¹⁸⁸ e da Emilio Pozzi¹⁸⁹, oltre al volume di Guazzotti¹⁹⁰, i cui autori risultano rei di aver "contribuito a separare i primi anni di Grassi e Strehler dalla storia intellettuale contemporanea"¹⁹¹ facendo ricorso a "toni trionfalistici da leggenda e da romanzo"¹⁹².

Per quanto riguarda invece le testimonianze dirette, lo studioso non ne fa un caso di "disistima verso il lettore problematico [...] ma di scelta di racconto"¹⁹³, in cui se Strehler "nonostante la passione e la vivezza del ricordo, cade nei tipici errori di memoria, confonde le date, dimentica gli articoli scritti"¹⁹⁴, per contro appare anche come "curatore della sua storia"¹⁹⁵ il cui unico peccato è quello di trasmettere "come il senso di una eccessiva coerenza"¹⁹⁶.

"La memoria per definizione è un atto postumo e dinamico"¹⁹⁷, la cui articolazione fondamentale è per Locatelli "l'oblio, la dimenticanza di ciò che è o appare [...] superfluo alla definizione di un disegno coerente e appunto, in quanto tale, memorabile"¹⁹⁸: nel caso di due professionisti della comunicazione (nel senso ampio del termine) quali sono Grassi e Strehler, tuttavia, la memoria in quanto atto dinamico può anche essere letta come un atto volontario, che non dimentica selettivamente ma selettivamente costruisce, obbedendo non soltanto ad una regola di coerenza interna ("è la forma del racconto autobiografico che lo prevede, in quanto genere letterario"¹⁹⁹) ma anche ad un preciso intento comunicativo.

Sempre Locatelli rileva che "non è ovviamente sbagliato fare uso ai fini storiografici delle memorie dei protagonisti di un'epoca, è invece sbagliato *fidarsi* in toto di esse, non osservarle come discorso soggettivo fatto a posteriori. C'è una bella differenza fra il diario e la memoria"²⁰⁰, e quelle

186 Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 150.

187 Ettore Gaipa, *Giorgio Strehler*, Cappelli, Bologna 1959.

188 Giorgio Strehler, *Per un teatro umano – Pensieri scritti, parlati e attuati* (a cura di Sinah Kessler), Feltrinelli, Milano 1974.

189 Emilio Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977.

190 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino 1965.

191 C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 57.

192 S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 152.

193 C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche...*, cit., p. 93.

194 *Ibid.*

195 *Ibid.*

196 C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 57-58.

197 S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 152.

198 *Ibid.*

199 S. Locatelli, *Introduzione in Teatro pubblico servizio?*, cit., p. 13.

200 *Ibid.*

rese pubbliche da Grassi e Strehler sono “*memorie*, cioè racconti; hanno dunque narrato storie della propria vicenda, organizzate dentro un disegno di complessiva coerenza [...], che non si sottrae a tratti dalla forma del romanzo o della leggenda”²⁰¹. Ed è in questa forma che “il Piccolo Teatro appare come una *invenzione assoluta* (ab-soluta nel suo senso etimologico). È da essa che emerge quell'idea (rafforzata dalla storiografia, salvo pochissime eccezioni si è detto) del 14 maggio 1947 come nuova alba del teatro italiano, dopo la notte nera, dove tutti i gatti furono neri, dei decenni precedenti”²⁰².

Le pagine che seguono non intendono porsi come un quarto grado, quanto piuttosto come un'alternativa al terzo: nella consapevolezza che qualsiasi testimonianza, anche la più prossima al fatto reale, risulta comunque falsata dalle intenzioni (conscie o inconscie) del testimone, e nell'evidente interesse comunicativo presente in qualsiasi documento²⁰³ prodotto in seno al Piccolo Teatro, ciò che interessa è l'analisi del contributo che tali testimonianze apportano all'elaborazione stratificata dell'immagine del teatro stesso.

I resoconti di Grassi e Strehler hanno “a che fare con la memoria più che con la storia”²⁰⁴ se li si considera dal punto di vista della loro attendibilità in quanto materiali per una ricostruzione del reale andamento dei fatti, ma, viceversa, hanno a che fare con la storia più che con la memoria se la storia presa in esame è quella delle strategie comunicative rivolte alla collettività. Il “disegno di complessiva coerenza” si applica non soltanto alle vicende personali dei due fondatori, ma anche al coordinamento dell'immagine del Piccolo Teatro e nel posto che si vuole che occupi nell'immaginario della collettività.

Esaminando le ri-narrazioni (termine forse più adatto, in quest'ottica, di *ricostruzioni*) di alcuni episodi salienti della fondazione del teatro stabile milanese, in spazi e modalità tali da essere fruite da un elevato numero di persone, emerge come la trasformazione di tali episodi in *leggenda* sia, se non ricercata, quantomeno consapevole del portato comunicativo di una simile operazione.

Tanto Grassi che Strehler, rievocando certi fatti già a breve distanza cronologica dai fatti stessi, li investono di connotati narrativi tali da costituire – malgrado la stretta datazione di ogni evento – un corpus sottratto alla temporalità, e all'annesso giudizio storico.

201 *Ivi*, p. 14.

202 *Ibid.*

203 S'intenda scritto o orale, includendo articoli, interviste, interventi radiofonici e videotelevisivi.

204 Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 150.

1.3.1 Una storia nella Storia

Strehler sovente puntualizza che “l'avventura del Piccolo Teatro [...] per noi non è un mito ma una realtà vissuta”²⁰⁵, non distaccata dalla realtà ma, anzi, ad essa collegata attraverso gli “avvenimenti continui” che “si sono verificati sul nostro palcoscenico [...], sera per sera, mese per mese, anno per anno, con una continuità”²⁰⁶, e in generale nell'accostarsi alla presentazione dei fatti della sua memoria opta spesso per un registro minimizzante, in cui i personaggi agiscono più per slancio che per premeditazione, e la cui consapevolezza tende ad essere istintiva, epidermica, dettata dalla sensibilità verso l'ambiente storico/culturale: “Sarebbe errato pensare che allora ne fossimo coscienti. Ne siamo coscienti oggi,”²⁰⁷ anche se

Oggi sembra una leggenda. I personaggi sembrano come soffusi in un'aura che, per una o per due generazioni che hanno seguito la nostra, ondeggia di ricordi più che nella cronaca.²⁰⁸

Cos'era stato in origine il *Piccolo*, oggi “monumento nazionale”? Un teatrino scalcinato con meno di cinquecento posti, quattro lire avute per elemosina, dei debiti e la follia di due giovanotti. Intorno a noi, l'indifferenza.²⁰⁹

Eravamo dei ragazzi, maturati per il teatro ma lontano dal teatro, in fondo, invecchiati altrove in una guerra triste o follemente retorica per tanti; eravamo giovani d'anni, d'esperienza umana e teatrale. Ed eravamo noi che dovevamo guidare «gli altri». Gli «altri» vivevano in un mondo appartato, nella naturale decadenza di strutture, estetiche, modi di vita, usi [...] Vivevano un teatro attardato storicamente e umanamente di almeno un cinquantennio.²¹⁰

È significativo che le tre affermazioni risultino intonate fra loro, malgrado risalgano a periodi molto distanziati: 1991, 1986, 1958.

In un altro frangente, la prefazione al volume dedicato ai primi undici anni di vita del teatro (volume che “intende appunto offrire una larga documentazione [...] che permetta allo storico

205 Giorgio Strehler, *Un Teatro d'Arte*, in Id., *Il Piccolo Teatro d'Arte : quarant'anni di lavoro teatrale 1947 – 1987*, Electa, Milano 1988, p. 12.

206 *Ibid.*

207 Giorgio Strehler, *Il mio Piccolo così europeo*, in «Arrivederci» delle Edizioni Alitalia, 1 aprile 1991, riportato in Giorgio Strehler, *Nessuno è incolpevole: scritti politici e civili*, Melampo, Milano 2007, pp. 143-144.

208 *Ibid.*

209 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, p. 120.

210 Giorgio Strehler in A. Lazzari e S. Morando, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1958*, Moneta, Milano 1958, p. 13.

futuro di rilevare da fonte diretta il contributo del Piccolo Teatro”²¹¹), Strehler ricollega idealmente la memoria recente – gli undici anni che il testo riassume – ad una memoria antecedente, tracciandovi un collegamento ed un'ideale ascendenza:

Su un vecchio programma che, tredici anni fa, segnava la nascita, in un altro paese d'Europa, di un teatro ingenuo, entusiasta e troppo ambizioso come solo l'adolescenza può immaginarlo, ritrovo alcune parole che ancora mi appartengono: «La nascita di un teatro nasconde sempre una parte di mistero, una parte di miracolo. Non si può spiegare. Ciò che importa è che un sipario si apra e si chiuda e che certe parole vengano dette. Il resto, non appartiene al teatro, può importare ad altri, non a noi. Noi siamo qui: vivi, pronti a dare, pronti a ricevere. Siamo pronti a lavorare insieme».

Quel favoloso teatro «La compagnie des masques»²¹² è morto.

Un altro teatro, da tempo, vive. E davanti allo sgomento di tracciare, pure sommariamente, non più il prologo ma una specie di storia di un teatro, durante undici anni di vita, posso oggi aggiungere a quelle antiche soltanto poche altre parole: un teatro non solo nasce ma vive un suo mistero. Come la sua nascita, anche l'esistenza di un teatro non può essere spiegata.²¹³

La nascita del Piccolo Teatro viene qui equiparata a quella – generica – di *un* teatro, e la stessa generalizzazione si espande, quasi a voler modestamente negare l'unicità dell'avvenimento:

Non un punto fermo, non una celebrazione, ma l'indicativo sommario di *un'avventura teatrale in un paese tra i tanti* del mondo, durante un certo periodo storico, vissuta da *certi uomini* tra altri uomini – non priva quindi di ragioni e fatti personali, non solo quindi esemplare – ma certamente del tutto sincera e umana.²¹⁴

All'interno della medesima pubblicazione, anche Paolo Grassi costruisce il suo intervento con l'obiettivo di

riportare l'avventura di *un* teatro a quella di due uomini, incontratisi in un giorno in una città d'Europa.²¹⁵

211 A. Lazzari e S. Morando, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1958*, Moneta, Milano 1958, p. 7.

212 Compagnia fondata a Ginevra da Strehler sotto lo pseudonimo di George Firmy, utilizzando il cognome della nonna materna.

213 Giorgio Strehler in A. Lazzari e S. Morando, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1958*, Moneta, Milano 1958, p. 11.

214 *Ibid.* Corsivo di chi scrive.

215 *Ivi*, p. 266. Corsivo di chi scrive.

Si tratta di un'estrema semplificazione, di un atto di minimalismo applicato ad un oggetto di cui disponiamo di una documentazione vasta e articolata: un teatro – o, meglio, l'idea di esso – , due uomini, una città. Eppure, in fondo, in tale sunto sono inclusi tutti gli elementi, tutti i fattori della leggenda presa qui in esame.

1.3.2 I *Dioscuri*²¹⁶ e altri giovani eroi

Abbiamo accennato²¹⁷ alla collaborazione fra Paolo Grassi e Giorgio Strehler per gli spettacoli del Gruppo Palcoscenico, l'uno in qualità di regista e l'altro di attore, oltre che alla compresenza di entrambi sulle pagine di «Posizione» e di altre riviste gulfine. Se, come sostiene Meldolesi, questa fase viene ricostruita dai protagonisti in modo spurio, non scevro di errori²¹⁸, e occorre un riesame della documentazione per collocare tali ricordi in rapporto ai fatti reali, vi sono tuttavia due episodi – uno precedente e uno successivo a tale fase – per cui non sono reperibili altre testimonianze fuorché quelle dei diretti interessati, mediati dai curatori delle rispettive pubblicazioni.

Il primo episodio si svolge nel 1938, Paolo Grassi è vice-critico per «Il Sole», e talvolta sostituisce il titolare della rubrica teatrale nelle platee milanesi:

Il pubblico delle «prime» è composto, in gran parte, sempre dalle stesse persone. Per novanta sere l'anno trecento persone almeno si rivedono a teatro. Ci si riconosce a vista, senza conoscersi personalmente. Capita così a Grassi di notare tra i frequentatori degli «ingressi», cioè con diritto a entrare in sala senza un posto a sedere, un ragazzo fulvo, frenetico, che applaude con convinzione, ed è quindi partecipe del «rito» teatrale. Gli capita di incontrarlo spesso anche dalle parti di casa, alla fermata del tram in corso Buenos Aires, all'angolo con via Petrella.

Ne deduce che abitano vicino. Un certo giorno lo avvicina e, dandogli del lei, lui nemmeno diciottenne, l'altro sedicenne, gli fa questo discorso: «Senta, io la vedo sempre a teatro, evidentemente è una sua passione. Tanto vale che mi presenti, che ci conosciamo e che ci

216 Soprannome assegnato a Grassi e Strehler, come segnalato da Guido Vergani all'interno di *Il Piccolo verso il futuro nel segno di Strehler*, in «Corriere della Sera» di Milano, 25 gennaio 1998.

217 Cfr. p. 20 e seguenti.

218 Strehler nel ricordo colloca le sue prime regie all'altezza del 1941, durante l'esperienza con il Gruppo Palcoscenico, e non nel 1943, come realmente avvenuto, in collaborazione con «Posizione» a Novara. Meldolesi imputa quest'amnesia a “un senso d'incertezza e di pudore a ritornare minutamente verso quegli anni, che furono per i più di confusione” [C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche...*, cit., p. 92.]. Locatelli annota che “dovevano risultare per lui inconciliabili, entro lo spazio di pochi mesi, l'effettivo esordio registico entro il sistema dei giovani fascisti (il GUF) e il successivo periodo da rifugiato (e, *ça va sans dire*, antifascista) in Svizzera entro cui collocare, nel fatidico 1943, la genesi certa della propria vocazione”. [S. Locatelli, *La ricerca della stabilità...*, cit., p. 152.].

frequentiamo, visto che abbiamo in comune questo amore. Io mi chiamo Paolo Grassi». «E io, Giorgio Strehler», risponde l'altro ragazzo.²¹⁹

Emilio Pozzi riporta le parole di Grassi, mentre Guido Vergani cita i ricordi di Strehler:

S'erano conosciuti a Milano nel '38-'39, alla fermata del tram numero 6, all'angolo fra corso Buenos Aires e via Petrella. Strehler ricordava: «Mi si avvicinò. Era magrissimo. Era un saraceno. Era quel misto di mitteleuropa e di mediterraneità che è sempre rimasto. Mi disse: "Permette. Sono Paolo Grassi, vice critico teatrale del Sole. La vedo spesso a teatro"». Nacque allora una litigiosissima fratellanza [...].²²⁰

Le due testimonianze coincidono e, non potendo essere smentite, collocano l'episodio nella sfera mitica, con la responsabilità di rappresentare il punto di contatto su cui si basano le premesse della leggenda. Il secondo episodio riveste il ruolo di un secondo contatto, un secondo "incontro iniziale", svoltosi nel 1945 ma prima della Liberazione:

Ricordo appunto il suo arrivo dalla Svizzera, un pomeriggio del marzo del '45 e immediatamente il nostro incontro in piazza Oberdan a un caffè: "Giorgio, come stai? Sono mesi che non ci vediamo, in tutto quello che è successo, come ti trovi, come la pensi, che giudizio dai delle cose? Oggi è un'Italia diversa". Scoprimmo magicamente che il nostro giudizio era identico. Avevamo le stesse opinioni, avevamo compiuto le stesse scelte l'uno lontano dall'altro. Attraverso questa separazione. E lui mi dice: "Bisogna fare del teatro". Decidemmo insieme: "Diamo a Milano il primo teatro stabile. Il primo teatro a gestione pubblica del nostro Paese, non un teatro sperimentale, non un teatro d'arte legato a un animatore isolato, no: diamo un organismo [...] di altissima motivazione d'arte e insieme la solidità di un'azienda e insieme la consapevolezza morale della struttura pubblica e insieme, attraverso questa consapevolezza, un rapporto assolutamente di tipo nuovo non con il pubblico da organizzare ma con la società [...]".²²¹

219 Emilio Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, pp. 96-97. La testimonianza non è diretta, ma il volume è stato realizzato "a condizione che a raccoglierne le testimonianze dirette e indirette ed a comporlo insieme a me e accanto a me fosse un giornalista, Emilio Pozzi [...]. Questo libro racconta molti fatti, privati e pubblici, è in parte la confessione del mio essere e del mio credere, raduna un gran numero di momenti vissuti e di personaggi incontrati [...]" [*Premessa* di Paolo Grassi, *ivi*, pp. 5-6.] Di conseguenza la ricostruzione può considerarsi conforme al desiderio di Grassi e stilata secondo le sue indicazioni.

220 Guido Vergani, *Paolo Grassi: l'uomo che uccise i suoi sogni*, in «Corriere della Sera», 11 marzo 2001.

221 Paolo Grassi, in G. Vergani (a cura di), *Per Paolo Grassi*, documentario RAISAT ALBUM, 2001, regia di Mario Peverada. Intervista realizzata durante la fase scaligera di Grassi, databile quindi fra il 1972 e il 1976.

1.3.3 Mitologia di una fondazione

Quando nel 1947 fondai insieme con Paolo Grassi il Piccolo Teatro, penso oggi a distanza di vent'anni che non si trattò soltanto di un gesto teatrale, di una volontà di fare il teatro in un certo modo piuttosto che in un altro.²²²

Come intuibile dalle descrizioni di Milano nella fase immediatamente successiva alla Liberazione,

la Milano del primo dopoguerra '45-'47 era cronaca. Cronaca della nascita faticosissima di una capitale della cultura. Parallelamente al cammino delle forze democratiche che avevano "depurato" lo stivale con le armi, s'era sviluppato un altro cammino che nel giro di pochi mesi aveva fatto convergere proprio a Milano personalità, idee, speranze, ideologie di una multiforme, anche se tutt'ora confusa, "Italia libera".

Un'Italia che doveva "recuperare". Politicamente, umanamente e culturalmente.

E non è certo un caso che l'esperienza del Piccolo Teatro sia avvenuta a Milano, e non altrove:

[...] Se Roma assunse la sigla di capitale giuridica di questa libertà, Milano si assunse l'onore di capitale della cultura. Onere, sì, onere! Era infinitamente complesso riunire e assortire, confrontare e sceverare i diversi temi, motivi, appelli, le diversificate personalità, le valanghe di cultura da recuperare: quelle valanghe che il fascismo aveva soltanto spazzato oltre il confine ma che, una volta abbattuto il regime, si erano riversate indiscriminatamente su di noi. Al mito accattivante di una nuova Carboneria occorreva far seguire la realtà di una società. Una società che non doveva nascondersi, non doveva mentire. Doveva finalmente essere.²²³

Ed è un appello rivolto all'intera scena teatrale, e culturale, milanese:

La raccomandazione che vorrei fare è quella di esortare gli uomini di teatro a creare un teatro, prima singolarmente, poi collettivamente, perché un giorno possa nascere il teatro.²²⁴

Il Piccolo Teatro nasce sotto questo segno. [...] Il fatto che quel luogo [...] sia diventato il

222 Giorgio Strehler, in G. Vergani (a cura di), *Per Paolo Grassi*, cit.. Si tratta di un frammento d'intervista presente in un filmato risalente alla seconda metà degli anni sessanta.

223 Giorgio Strehler, *Il mio Piccolo così europeo*, in «Arrivederci» delle Edizioni Alitalia, 1 aprile 1991, riportato in Giorgio Strehler, *Nessuno è incolpevole: scritti politici e civili*, Melampo, Milano 2007, pp. 143-144.

224 Giorgio Strehler, intervento al *Convegno Nazionale del Teatro (Milano, 8-20 giugno 1948)*, prima giornata, seconda sessione. [Cfr. Alberto Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948: un convegno per il teatro: documenti, riflessioni e polemiche*, Le Lettere, Firenze 2013, p. 88.]

simbolo della libertà stessa – libertà culturale per un'Europa unita, ma anche indissolubilmente legata alla città che ne ha voluto la nascita e l'evoluzione – può bastare da solo a sottolineare il rapporto fra Milano e noi. Eppure so che non basta!²²⁵

Figlio di quella ritrovata libertà culturale volle essere

[...] un continuo tentativo di rompere la solitudine dell'uomo contemporaneo, per ricercare un'unità, non formale ma sostanziale, dialettica, tra noi teatranti, e costruire, prima tra noi, una collettività teatrale, operante in affetti e comprensioni umane, capacità espressive, talenti ed esperienze comuni, su un fondo di metodo comune per proporla, affidata con estrema umiltà alle parole da dire, agli "altri" nella platea. Continuo tentativo di creare prima, per poi coinvolgerlo, un pubblico in un lavoro creativo, di trasformare una semplice moltiplicazione numerica in una collettività. [...] Dovevamo costruire un "luogo" per sperimentare tale programma, proprio dove talenti e capacità più sicuri dei nostri avevano fallito, non solo per un cieco caso maligno, ma urtando contro complesse ragioni storiche e perfino di disponibilità di un popolo verso determinate forme d'arte, o ragioni nazionali: quelle che distinguono un'entità umana nelle sue inconfondibili caratteristiche, quando essa si considera raccolta in un certo suo paesaggio, anche geografico, da un'altra entità, altrove raccolta e con altre voci, altri bisogni interiori, altre possibilità di esprimersi. ²²⁶

E nella ricerca, nella creazione di tale "luogo",

Milano era stata più ancora che una sede, un grembo fecondo, Milano non tardò ad eleggere il Piccolo a simbolo del suo spirito. Della sua "spiritualità" ma anche della sua concretezza culturale.

"La storia recente ha descritto la scoperta di questa sede con toni mitici, se non di più almeno pari a quelli usati per la scintilla elettrica fatta brillare da Alessandro Volta."²²⁷ Ma, come ogni leggenda, anche quella del "Piccolo Teatro di Milano" subisce e gode il destino dell'imprecisione, della molteplicità, della variazione sul tema. Il punto di partenza comune, tuttavia, vede Paolo Grassi e

225 Giorgio Strehler, *Il mio Piccolo così europeo*, in «Arrivederci» delle Edizioni Alitalia, 1 aprile 1991, riportato in Giorgio Strehler, *Nessuno è incolpevole: scritti politici e civili*, Melampo, Milano 2007, pp. 143-144.

226 Giorgio Strehler in A. Lazzari e S. Morando (a cura di), *Piccolo Teatro 1947-1958*, Nicola Moneta Editore, Milano 1958, pp. 12-17.

227 Ciro Fontana, *All'ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, Mursia, Milano, 1981, p. 70.

Giorgio Strehler in via Rovello, in piedi davanti al portone del Palazzo Carmagnola, che è stato indicato loro dal sindaco Greppi come possibile sede di quel teatro municipale sulla cui nascita insistono da tempo.

È un pomeriggio di metà febbraio, e fa freddo.

È il caso che li fa fermare davanti al cinema Broletto, in via Rovello, del quale si ricordavano come di un cinemino per Coppiette. Era stata anche la sala del dopolavoro comunale per la Compagnia filodrammatica diretta dal cavaliere De Liguoro, padre di Rina De Liguoro. Negli ultimi mesi era diventato luogo di divertimento per gli sgherri della Muti che avevano la loro caserma nell'edificio, adattando i camerini a celle per i prigionieri. Dopo il 25 aprile il locale era stato trasformato in uno dei tanti *club* riservati alle truppe di occupazione. Sulla porta, un po' scolorito, si leggeva ancora «off limits». Grassi e Strehler entrano nel cortile e si trovano davanti ad una porta sbarrata da un lucchetto. Grassi non ci pensa due volte. Assesta un potente calcio e la porta di legno, un po' sgangherata, cede: di fronte a Grassi, a Giorgio Strehler e a Giovanna Galletti che li accompagnava, appare una sala buia.²²⁸

S. - D'accordo. Cominciamo. Da dove?

R. - Da un giorno, insieme immaginario e reale, dell'inverno del 1947. Eri solo nella platea in abbandono, con le poltrone sconnesse, della sala di via Rovello. Eri stato a visitarla con Paolo Grassi e l'attrice Giovanna Galletti. Uno sfacelo. La sede della Filodrammatica diretta dal cavaliere De Liguoro, padre di Rina De Liguoro, era stata durante la repubblica di Salò bivacco della Muti, con i camerini trasformati in celle per i prigionieri; e dopo il 25 aprile era diventata un *club* riservato alle truppe di occupazione, con tanto di *off limits*. Per entrarci, Grassi aveva divelto con un calcio la porta sgangherata. Domanda di Grassi: «Giorgio, te la senti di fare con me un teatro stabile qui dentro?». E tu: «Fammici pensare, ti do la risposta stasera». Secondo l'«aurea leggenda» delle vostre origini, te ne rimanesti solo per quattro ore.²²⁹

Queste parole sono raccolte in *Io, Strehler. Una vita per il teatro*, volume che raccoglie una serie di «conversazioni» fra il regista e il curatore, Ugo Ronfani. Ed è curioso notare come quelle stesse pagine siano citate da Strehler in un'altra occasione, il quale tuttavia vi include frammenti assenti nel libro. Non essendovi la possibilità di reperire le bozze della pubblicazione, non è dato stabilire

228 Paolo Grassi, *Una sala abbandonata in via Rovello*, in *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano 1977, pp. 149-150.

229 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, pp. 40-42.

se si tratti di contenuti effettivamente presenti in una prima stesura e poi rimossi da quella definitiva, oppure se non sia invece un'ulteriore stratificazione della “leggenda” operata dal regista dodici anni dopo le “conversazioni”.

L'occasione è il conferimento del Premio Europa per il Teatro, nella terza edizione dell'evento, tenutosi a Taormina dal 25 al 27 maggio 1990. In quel frangente Strehler dichiara:

Invece di fare un discorso programmatico che riveli i misteri della mia arte, vorrei semplicemente leggere qualche pagina di un libro che è stato indegnamente trascurato²³⁰. Non è un libro in cui si trovano verità fondamentali, né sul teatro né su di me come teatrante. Ma, visto che la letteratura su di me è estremamente scarsa, credo che questo lungo dialogo tra me e Ugo Ronfani sia curioso e interessante, magari più di un libro di poesie di Gassman. Forse si poteva fare meglio, ma è un'occasione per poter discutere e parlare del mio lavoro. Purtroppo il libro è caduto nel vuoto assoluto e quindi, ahimè, la collettività ha perso delle verità profondissime!²³¹

E prosegue, citando l'intervento di Ronfani sull'“aurea leggenda' delle origini” e proseguendo con la lettura di quanto segue, presentato come la risposta data a Ronfani ma assente dal libro del 1986:

E io: “Questa è una verità lancinante, ma quando Paolo e io salimmo a visitare questo teatro abbandonato trovammo dei camerini minuscoli in cui c'erano scritte, nomi e tracce di sangue sui muri. Capimmo che quei camerini erano stati adoperati come celle per i giovani della Resistenza che erano stati torturati là. Ci limitammo, naturalmente, a coprire i muri di bianco. Non per abolire quelle scritte, quelle tracce di sangue. Quelle tracce di sangue sono ancora lì. Noi siamo sempre rimasti fedeli a quelle scritte, a quello che significavano quei camerini-celle. Non abbiamo mai tradito questo, dietro al bianco.”

Ronfani: “Per entrare Grassi aveva divelto con un calcio una porta sgangherata...”

Io: “Veramente non è andata proprio così. Cercavamo di aprire una porta – quella che dà nel cortile – chiusa con un lucchetto e un miserabile catenaccio. A un certo punto Paolo ha dato un calcio terribile alla porta: il catenaccio si è spaccato e la porta si è spalancata. Gli ho detto che era un'effrazione, ma lui ha risposto: 'Effrazione o non effrazione non me ne frega niente.

Voglio vedere dentro'. Siamo entrati e subito dopo Paolo mi ha chiesto se me la sentivo di fare

230 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986.

231 Renzo Tian (a cura di), *Giorgio Strehler, o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, Ubulibri, Milano 1998, p. 151.

un teatro lì. E io: 'Fammici pensare, ti do la risposta stasera'. Ma anche questa è un po' una leggenda.²³²

Ancora una nota di colore comune allo Strehler dell'86 e a quello del '98: "intirizzito, con il bavero del cappotto rialzato, in quel pomeriggio di febbraio..."²³³, quindi si passa alla descrizione del teatro, che nelle parole delle "Conversazioni" risulta più asciutta, più tecnica:

S. - Una posizione centrale, lo sbocco su via Dante, il duomo a due passi. Le suggestioni della storia, è il palazzo del Carmagnola («S'ode a destra uno squillo di tromba»), sede del municipio alla fine del Settecento, quartiere della Guardia civica durante l'insurrezione delle Cinque Giornate. Ma la visione non era esaltante: impraticabile la piccola platea devastata dai soldati, nudo l'angusto palcoscenico che doveva fare sette metri di apertura e quattro di profondità, tirato a metà lo sbrindellato sipario. Sapevo che il sindaco Antonio Greppi, avvocato e scrittore di commedie, ci avrebbe aiutati. Dovevo decidere se avrei potuto impegnarmi in una lunga storia, come mi proponeva Paolo. Un teatro stabile voleva dire che lì, in quel buco, avrei dovuto giocarmi il mio futuro di uomo di teatro, la mia vita. Sensazioni e ragionamenti si incrociavano.²³⁴

In occasione del Premio Europa la narrazione si dilata:

mi domandavo se quel luogo abbandonato e squallido, ma che aveva una sua stranissima atmosfera... insomma, era un teatro. Noi stavamo cercando un teatro a Milano e non riuscivamo a trovarlo. Poi abbiamo trovato questo luogo. C'era un sipario rosso, con una specie di decorazione barocca, tirato su a tre quarti con una corda. Chissà cosa ci avevano fatto. [...] Sento la voce di Giovanna Galletti che dice: 'Ah, ma ci sono anche dei camerini'. Erano quei camerini famosi di cui parlavo.²³⁵

Lentamente prosegue l'esplorazione di

questa casa che un giorno Paolo Grassi ed io scoprimmo, semidistrutta nella polvere, con le sue vecchie poltrone consunte (e che oggi sono nuovamente consunte) con i suoi muri con

232 *Ivi*, p. 152.

233 *Ibid.* e, con minima variazione, in *Io, Strehler...*, op. cit., p.40

234 *Io, Strehler...*, op. cit., pp. 40-41.

235 *Giorgio Strehler o la passione teatrale*, op. cit., pp. 152-153.

vecchie tappezzerie scrostate (e che ancora oggi si scrostano) coi suoi camerini su fino agli ultimi piccolissimi, lassù, che aprimmo in silenzio quel giorno e che scorgemmo in un raggio miracoloso di sole, spruzzati di sangue umano. Sangue che era dei nostri compagni qui torturati, proprio dai fascisti. E che dunque era sangue nostro,²³⁶

anche se seccato sui muri di un'edificio

con l'acqua che filtrava... fummo terrorizzati dalla scarsità dei mezzi, dalla scomodità dell'ambiente. Mi ricordo e mi ricorderò sempre che dissi "Giorgio, te la senti di fare del teatro? Tu che dovrai combattere la tua battaglia in palcoscenico, mentre io la combatterò davanti a te, dietro di te, intorno a te, su un altro terreno, te la senti su quel palcoscenico di combattere una battaglia d'arte?"²³⁷

Allora mi sedetti e dissi a Paolo di lasciarmi solo per un po' a pensarci su.²³⁸

Poi successe qualcosa.

R. - Successe che andasti a cercare un telefono per dire a Grassi: «Se te la senti, per me va bene».²³⁹

S. - Questo accadde dopo quattro ore.²⁴⁰

Quattro ore di riflessione in quella

platea abbandonata, con delle poltrone sconnesse, un palcoscenico vuoto con un sipario rosso tirato a metà. Improvvisamente da un lucernario, un raggio di sole attraversò il palcoscenico e andò a posarsi in un angolo. Era come se si fosse accesa, prodigiosamente, un proiettore e una sapiente lama di luce volesse indicare il palcoscenico, quel palcoscenico. Un invito, una provocazione?²⁴¹

236 Giorgio Strehler, *Combattere il fascismo occulto che è dentro di noi*, in «Avanti!», 30 aprile 1975 (pronunciato il 25 aprile 1975 al Piccolo Teatro per una manifestazione celebrativa del trentennale della Resistenza; citato in Giorgio Strehler, *Nessuno è incolpevole: scritti politici e civili*, Melampo, Milano 2007, p. 71).

237 Paolo Grassi, in G. Vergani (a cura di), *Per Paolo Grassi*, documentario RAISAT ALBUM, 2001, regia di Mario Peverada. Intervista realizzata durante la fase scaligera di Grassi, databile quindi fra il 1972 e il 1976.

238 *Giorgio Strehler o la passione teatrale*, op. cit., pp. 152-153.

239 O, nella versione di Grassi: "Paolo, se marci tu marcio anch'io". [Paolo Grassi, in G. Vergani (a cura di), *Per Paolo Grassi*, cit.]

240 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, pp. 40-42.

241 Parole di Strehler citate in Emilio Pozzi, *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, p. 149, e in Francesca Grassi e Antonietta Magli (a cura di), *Milano e Paolo Grassi – Un teatro per la città*, «I quaderni

Miracoloso raggio di sole che nel 1986 si ridimensiona in riflettori puntati sul palcoscenico, ma che non cambia nell'effetto suscitato in Strehler:

Non so se per l'allega incoscienza dell'età, o per un piccolo miracolo. Sul palcoscenico, due o tre proiettori erano scampati al saccheggio, e fu in quella poca luce che io dovetti vedere il primo guizzo di Arlecchino, Alioscia con la sua fisarmonica nell'*Albergo dei poveri*, la tetra scala delle *Notti dell'ira*, gli spettacoli che avrei voluto allestire; a poco a poco mi persuadevo che il luogo era minuscolo, modesto il palcoscenico che avremmo più tardi faticosamente ampliato fino a sfiorare i nove metri di larghezza e i sei di profondità;²⁴²

O ancora, nel '98, l'immagine del proiettore e del raggio di sole si fondono “in quella luce, resa magica dal pulviscolo”²⁴³:

Improvvisamente un raggio di sole incredibile entrò da una finestra e fece una specie di diagonale sul palcoscenico vuoto illuminando un po' del sipario e formando una specie di cerchio di luce violentissima. Era un proiettore che si era miracolosamente acceso per me, che ero in platea e guardavo questo buco. Era un buco di cinque metri e mezzo di larghezza per sei metri di profondità. Oggi, dopo quarant'anni, siamo arrivati ad avere otto metri e quaranta per otto metri e qualcosa di profondità. Era ed è rimasto piccolo, ma allora era veramente impossibile.²⁴⁴

Quattro ore o forse più, per prendere una decisione molto più longeva, ipotizzando un impegno almeno decennale in quell'edificio in stato di abbandono, dove

tuttavia avrei potuto, sì, rappresentare Goldoni, e anche Shakespeare, anche Calderón, Cecov, Pirandello e quegli autori che avevamo scoperto con la nostra fame di letture quando in Italia erano ancora proibiti, O'Neill, Camus, Sartre.

R. - Stavi rappresentandoti insomma, per dirla con Calderón, il grande teatro del mondo.

S. - Tutto, tutto il teatro di un'ingorda giovinezza appena uscita dalla guerra. Ma bada: non sognavo, non deliravo. Prendevo l'esatta misura di quel teatro da farsi non per una stagione, non per un anno, ma per un decennio (ricordo che dissi a me stesso, allora, «per dieci anni può

della Fondazione Paolo Grassi, la voce della cultura» n. 2, Passigli, Bagno a Ripoli 2011, p. 13.

242 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, p. 41.

243 *Piccolo verso il futuro nel segno di Strehler*, in «Corriere della Sera» di Milano, 25 gennaio 1998, Guido Vergani.

244 *Giorgio Strehler o la passione teatrale*, op. cit., p. 153.

andare»; non potevo prevedere che ci sarei rimasto molto di più) sulle dimensioni della sala e del palcoscenico. Ci sono dei registi, come il caro Orazio Costa, che uno spettacolo possono immaginarselo tutto in astratto e poi realizzarlo nel luogo e con i materiali che hanno a disposizione. Io no; ho sempre bisogno di pensare ad uno spettacolo nel contesto di un certo teatro, su un certo palcoscenico, lavorando con un certo gruppo di persone, attori e tecnici. Credo di non averlo mai detto, ma prima di avere motivazioni ideologiche o culturali, la mia fedeltà al *Piccolo* come teatro stabile credo che sia nata da questo bisogno di avere radici – come dirti? - in un “luogo critico”, in un territorio ben definito.²⁴⁵

Non so quanto sono rimasto in quella platea. Certo ho dovuto riflettere un po' su quello che poteva succedere: non si trattava di allestire uno spettacolo ma di fare il primo teatro stabile della nostra nazione e di dar vita a decine e decine di drammi. Naturalmente la mia – la nostra – ingenuità era grande. Dovevamo fare Goldoni, Shakespeare, Calderòn e Cechov (che erano ancora proibiti) con gli attori che avevamo scoperto e... Insomma tutto il teatro di una giovinezza ingorda appena uscita dalla guerra. Ma non sognavo, non deliravo. In fondo prendevo l'esatta misura del teatro da farsi stagione per stagione, anno per anno, e addirittura per un decennio. Ricordo con molta chiarezza che mi dissi: 'Almeno per dieci anni'. Nella mia ingenuità ero convinto che quella storia non sarebbe potuta andare avanti più di dieci anni in quelle condizioni, che poi sarebbe successo qualcosa. Invece non è successo niente e io continuo a fare teatro in quello stesso luogo.²⁴⁶

Luogo che dal settembre 1943 all'aprile 1945

era diventato il comodo bivacco di una fra le più canagliesche polizie della Repubblica Sociale di Salò, la «Legione Muti». Nella sala, le sgangherate risate dei «brigatisti neri» durante gli spettacoli allestiti su misura per loro; nelle celle, il tormento dei prigionieri politici torturati dai «mutini» del «colonnello» Colombo. Dopo il 25 aprile, a poco a poco, alle divise dei repubblicani si sostituirono quelle color kaki delle truppe alleate poiché il *Cinema-Teatro Broletto* venne adibito a NAAFI-EFI club, cioè a luogo di svago per i militari. Sui muri esterni apparve, allo stesso modo che all'*Excelsior* e in altri locali requisiti, un'altra famosa e umiliante espressione: «Off limits».²⁴⁷

245 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, pp. 41-42.

246 Giorgio Strehler *o la passione teatrale*, cit., p. 153.

247 Domenico Manzella – Emilio Pozzi, *I teatri di Milano*, Mursia, Milano 1985, p. 211.

“Per trasformare il Cinema Broletto in futuro teatro municipale occorrono fantasia e fiducia”²⁴⁸, ma nella primavera del 1947, per pronta intercessione del sindaco Greppi, lo “scassatissimo teatro”²⁴⁹ riacquista nuovamente una parvenza di agibilità. Ad occuparsi della ristrutturazione sono gli architetti Ernesto Nathan Rogers, Marco Zanuso, Lucio Fontana e Lodovico Belgiojoso. Quest'ultimo ricorda come

in pochi mesi [...] sotto la spinta di Strehler e Grassi che scalpitavano per inaugurarlo, sistemammo quella sala devastata dalla guerra. Tutti convinti che tra i primi edifici che Milano doveva riavere ci fosse proprio un teatro. Un restauro neanche troppo complicato, avevamo le idee chiare sia noi che loro. Strehler e Grassi erano preoccupati solo di una cosa: del palcoscenico. Che doveva spingere il pubblico a partecipare.²⁵⁰

È destino dei comici di aver sempre da lottare col tempo: mettere su uno spettacolo, per la natura stessa del teatro, specie in Italia, significa bruciare i giorni, le ore.²⁵¹

1.3.4 Battesimi e serenate

Bruciati giorni e ore, la leggenda si approssima al suo esordio ufficiale in un panorama teatrale milanese tutto sommato affollato:

Vent'anni fa i giornali non avevano le grandi pagine dedicate al «*Dove andiamo stasera*», quelle in cui i cittadini della Milano del benessere, intorno agli Anni Sessanta, cominciano ad avere sott'occhio oltre alle possibili scelte per il loro tempo libero anche sintetici giudizi che li esimono dal pensarci su molto. Erano, quelle di vent'anni fa, smilze pagine tutte di piombo, dove era persino difficile andare a trovare i «tamburini» dei teatri e dei cinema. E certamente non fu cosa agevole, per chi aveva il teatro tra i propri divertimenti serali, allora, accorgersi che dal 14 maggio 1947 il nome di un nuovo locale si era aggiunto a quelli, fittamente incolonnati, dei locali esistenti. La sera del 14 maggio si dava a Milano: al Lirico, *Si stava meglio domani*, rivista di Garinei e Giovannini, con la compagnia Osiris-Viarisio; al Nuovo, *Lea Lebowitz* di Alessandro Fersen, con la Compagnia Ebraica; all'Odeon, *A che servono questi quattrini?* di Armando Curcio, con la compagnia di Peppino de Filippo; all'Olimpia, *L'incrinatura* di C. V.

248 Nello Rassi, *Paolo Grassi e la Milano del dopoguerra*, in *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, a cura di G. Alonge e F. Mazzocchi, Università di Torino, Chivasso 2002, pp. 209-237. La citazione è a p. 216.

249 Guido Vergani, *Paolo Grassi: l'uomo che uccise i suoi sogni*, in «Corriere della Sera», 11 marzo 2001.

250 «Un Nuovo che sa di vecchio». «No, è magnifico», in «Corriere della Sera di Milano», 25 gennaio 1998, Giuseppina Manin.

251 A. Lazzari e S. Morando (a cura di), *Piccolo Teatro 1947-1958*, Nicola Moneta Editore, Milano 1958, p. 22.

Lodovici, con la compagnia Torrieri-Tofano; al Mediolanum, *Filomena Marturano* di Eduardo, con la compagnia di Eduardo de Filippo.

C'era riposo al Gerolamo; e c'era riposo alla Scala, parte della cui orchestra avrebbe suonato proprio nel teatro, il nome del quale da quel giorno veniva ad aggiungersi agli altri: al Piccolo Teatro della città di Milano, in programma *L'Albergo dei poveri* di Massimo Gorki.²⁵²

Sui muri di Milano sono comparsi intanto i manifesti del teatro con lo stemma del Comune di Milano; la speranza è che sia una chiave che apra molte porte, elimini diffidenze, spiani ostacoli. Il grafico è Damiano Damiani, non ancora regista cinematografico. In calce i prezzi. L'abbonamento alle quattro «prime» (oltre all'*Albergo dei poveri*, *Le notti dell'ira* di Salacrou, *Il mago dei prodigi* di Calderón de la Barca, *Arlecchino servitore di due padroni* di Goldoni), a carattere generosamente sostenitore, costerà 2.000 lire. L'abbonamento alle repliche costerà 1.000 lire per le poltrone e 450 lire per le poltroncine. In pratica 250 o 110 lire per un posto a sedere con buona visibilità. Un terzo in meno dei prezzi normali degli altri teatri.²⁵³

La folla è quella delle grandissime occasioni: “immaginate una grande prima della Scala condensata come in un dado da minestra”²⁵⁴. “Un grande pubblico gremiva l'angusta scala e certo molti si domandavano come un palcoscenico così minuscolo avrebbe potuto soddisfare le esigenze di una rappresentazione così complessa e movimentata. Ma essi non conoscevano ancora le risorse di Paolo Grassi, direttore artistico, di Gianni Ratto, scenografo, e di Giorgio Strehler, regista”.²⁵⁵

Quella sera però Strehler è in scena²⁵⁶, e la presentazione inaugurale è tenuta da Paolo Grassi che, seppure “col cuore che gli batteva anche nelle parole”²⁵⁷, evita accuratamente di ribadire in modo troppo marcato i concetti che hanno improntato il «manifesto» del Piccolo Teatro²⁵⁸ e orienta in altra direzione il discorso:

Con profonda e una volta tanto sincera commozione inauguriamo stasera, 14 maggio 1947, il Piccolo Teatro della Città di Milano, il primo ente comunale della prosa d'Italia. E non è senza

252 Arturo Lazzari, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1967*, Comune di Milano, Milano 1967, p. 24.

253 Paolo Grassi, *Il «Piccolo» si presenta*, in Emilio Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 159.

254 *Lo zampino del Caravaggio nei bassifondi di Gorki*, in «Corriere d'informazione», 15-16 maggio 1947, O.V.

255 Antonio Greppi, in *Risorgeva Milano: 1945-1951*, cit., pp. 193-194.

256 Strehler, oltre a curare la regia, nello spettacolo inaugurale interpreta la parte di *Alioscia*.

257 Antonio Greppi, in *Risorgeva Milano: 1945-1951*, cit., pp. 193-194.

258 Cfr. pp. 144-149 e pp. 156-159.

uguale emozione che fra poco ascolteremo dall'orchestra della Scala, diretta dal maestro Perlea, una *Serenata* di Mozart, a significare la solidarietà del più antico e glorioso fra gli enti autonomi lirici con questo Piccolo Teatro che nasce stasera.

L'idea di chiedere la collaborazione di Ghiringhelli e di Perlea, ovviamente, è di Grassi. Non si tratta di una formalità, di un tributo ufficiale ed asettico, di *public relations* fra istituzioni consolidate: “quel gesto ha l'immediatezza, la fresca esultazione di un saluto, è la dimostrazione, in parte solenne, in parte affettuosa, della solidarietà che li sostiene”, e viene percepito come l'espressione non verbale dell'approvazione dei “colleghi” della risorta Scala - che un giustamente orgoglioso sindaco Greppi indica come “gloriosa sorella maggiore”²⁵⁹ del nascente fratello di prosa - e quindi “di musicisti, scrittori, pittori e professionisti, e impiegati, e operai, e studenti, insomma di cittadini per un gruppo di uomini di teatro e per l'idea che impersonano”.²⁶⁰

Prosegue il discorso, dal quale è possibile trarre alcune informazioni circa il tipo di appoggio, economico e formale, ottenuto dal Piccolo Teatro in fase di gestazione:

Desideriamo in questa occasione ringraziare pubblicamente quanti ci hanno aiutati a realizzare quello che solo nel gennaio scorso era ancora un sogno, e cioè il Comune di Milano anzitutto, nella persona del sindaco, degli assessori tutti, dei consiglieri comunali, dei capi ripartizione, dei funzionari tutti che hanno collaborato fraternamente con noi in due mesi di intenso lavoro. Intendiamo rivolgere anche un grazie a quei cittadini e a quegli enti, fra cui la Montecatini, la Pirelli, l'Ente Comunale dell'Assistenza, la Società del Giardino, la Snia Viscosa, la Face, la Famiglia Meneghina, l'Università Popolare e la Camera del Lavoro in special modo, che hanno avvertito il nostro appello e che ci sono venuti incontro con perfetto spirito d'amicizia.

Ancora parole apparentemente di circostanza che veicolano informazioni, rivolte anche alla stampa presente, circa la cifra di abbonamenti raccolti:

E un grazie lo dobbiamo pure a voi, a voi tutti, abbonati alle prime, avanguardia dei fedeli del Piccolo Teatro, amici preziosi e vicini alla nostra fatica, così come lo dobbiamo ai millecinquecento abbonati che si avvicenderanno alle repliche dei nostri spettacoli a testimonianza di un bellissimo fervore dimostrato dalla cittadinanza milanese. Fra pochi minuti ascolterete i primi risultati della nostra opera; desidero dirvi solo questo: al di sopra del

259 Antonio Greppi, in *Risorgeva Milano: 1945-1951*, cit., pp. 193-194.

260 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 28.

cartellone, al di sopra dei lavori prescelti e della loro realizzazione, al di sopra dei particolari che logicamente incontreranno la fertile discussione, veniteci sempre incontro in questo nostro diuturno atto d'amore per il teatro, siateci amici coi vostri consigli, col vostro plauso e col vostro appunto, con la vostra partecipazione, fate che da voi si diparta in Milano, in questa nostra meravigliosa città che tutto sa e può credere, la solidarietà e l'affetto per questo Piccolo Teatro di tutti gli spiriti eletti. E un grazie anche, pubblicamente, alla Fenice di Venezia, a Orazio Costa, a Luchino Visconti, a Silvio D'Amico, a Eduardo De Filippo, a tutti i compagni di lavoro che ci hanno inviato il loro affettuoso augurio». ²⁶¹

Poi il sipario salì rapidamente, alla brava ²⁶²:

Quella che cominciava, la sera del 14 maggio 1947, in quella brutta e disagiata saletta di via Rovello, nell'antico palazzo del Carmagnola – posti 500, palcoscenico di sei metri e mezzo di larghezza per quattro di profondità, niente sfogo laterale, minima attrezzatura, camerini-cubicoli, senz'acqua, cabina-luci da filodrammatica – era un'avventura del tutto nuova nella storia del teatro, non solo di quello milanese, s'intende, ma nazionale. *Cominciava a vivere un teatro stabile.* ²⁶³

Lazzari identifica con questa nascita uno degli ultimi frutti della “temperie ciellenistica”, già prossima a “dissolversi tra poco e spegnersi del tutto nel differenziarsi antagonistico delle volontà politiche” ma allora ancora presente a Milano, congeniale all'incrocio fra la tenacia dell'iniziativa di Grassi e Strehler e la “la disponibilità collettiva, la sensibile captazione dell'importanza civile dell'impresa, il consenso e l'appoggio della città nelle persone dei suoi amministratori democratici” ²⁶⁴.

Escludendo le testimonianze dei fondatori, uno dei primi – in termini cronologici e di consistenza – a contribuire alla strutturazione della leggenda del PT, nutrendola di dettagli, è proprio l'autore di *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano* ²⁶⁵. Il suo resoconto della serata inaugurale è un

²⁶¹ Citato in *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano 1977, pp. 161-162.

²⁶² Antonio Greppi, in *Risorgeva Milano: 1945-1951*, cit., pp. 193-194.

²⁶³ Arturo Lazzari, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1967*, Comune di Milano, Milano 1967, p. 24.

²⁶⁴ *Ivi.*

²⁶⁵ Per un migliore inquadramento del testo all'interno del panorama delle pubblicazioni realizzate sul Piccolo Teatro, si riporta un brano della *Premessa*: “Questa non è una cronistoria degli avvenimenti che hanno dato vita e forma al Piccolo Teatro di Milano: per questo esistono strumenti più diretti e perfezionati nell'ampia attività di documentazione che questo istituto ha sempre curato e prodotto. Anche se tutti i fatti e ogni dato, dalla fondazione ad oggi, sono stati tenuti presenti, analizzati e interpretati: facendo da substrato la cronistoria più rigorosa alla nostra riflessione. Questo è un discorso critico sul Piccolo Teatro: e come tutti i discorsi critici non

documento prezioso non perché accresca di poco o di molto la conoscenza dei fatti, ma perché redatto nel 1964, anno che “ha coinciso, cioè, con il massimo traguardo (in senso organizzativo oltre che qualitativo) che il Piccolo Teatro di Milano ha potuto raggiungere con i mezzi che gli erano consentiti dalla configurazione e dalla stessa dimensione della [...] struttura”²⁶⁶ varata nel '47. La ri-narrazione della stagione inaugurale, effettuata al termine di un ciclo della sua esistenza, di pone spontaneamente in una chiave consuntiva. Il passato viene narrato con la consapevolezza (e, nel caso del narratore, con la pre-scienza) del futuro, nello specifico un futuro in cui “grandezza” e criticità sono indissolubilmente legate. Guazzotti evidenzia, forse in modo più analitico di quanto facciano gli stessi Grassi e Strehler (nei cui ricordi è di rilievo la componente biografica e personale), quegli elementi del 14 maggio 1947 che avranno uno sviluppo nei vent'anni successivi.

Nell'affermare che “la città, infatti, era lì, testimoniata dai presenti e l'avvolgeva con il suo consenso”, Guazzotti si riferisce ovviamente alla Milano di Greppi, ma automaticamente – anche se non sempre scopertamente – ponendola a confronto della Milano del '64. Alla luce di questa impostazione assumono un ben diverso significato, non più limitato al tono trionfalistico o romanzesco, passi quali

Il Piccolo Teatro di Milano, che stava nascendo con il privilegio di ricevere «a suon di musica» l'augurio e l'investitura dell'arte dal teatro maggiore ormai consacrato alla storia, poteva anche sembrare il felice coronamento, il traguardo della normale ascesa di una idea «ufficiale», un momento costruttivo e trionfante dello spirito civico. [...] e gli occhi lucidi degli spettatori potevano anche non essere bruciati dall'ansia, ma compiaciuti di soddisfazione. Oggi, almeno, non potremmo liberarci dal sospetto che tutto possa essere stato così. Ma le frasi di Mozart, quella sera, furono forse l'unico istante di pace – e di goduta solennità – che il Piccolo Teatro di Milano si sia concesso in tutta la sua esistenza.²⁶⁷

vuole essere altro che un contributo al riconoscimento dei problemi che l'organismo e i suoi animatori hanno affrontato e risolto; o che si trovano a dover fronteggiare, oggi e per l'avvenire. Un discorso che vuole tener conto dei propositi, come della realtà in cui si sono calati e che hanno finito con il determinare. [...] Affinché poi non si creda che il convergere delle nostre opinioni abbia quale fine ultimo ed esclusivo la propaganda dei risultati (e quale migliore esaltazione che il loro stesso affermarsi?), ricordiamo che ogni discorso critico muove più o meno consciamente da una posizione di adesione ad un processo e alle idee che l'hanno provocato, oppure da un atteggiamento di opposizione. Il nostro parte da una coscienza, proclamata volontà di adesione.” [G. Guazzotti, *Premessa*, in Id., *Teoria e realtà del Piccolo Teatro*, cit., p. 9.]

266 Anche se pubblicato nel 1965, come specifica Guazzotti nell'*Introduzione*: “E come tale ha rappresentato un punto limite, oltre il quale era necessario organizzare un assestamento oppure prevedere nuove linee di sviluppo”. [*Ivi*, p. 11]. Non a caso, del 1964 è il documento *Un teatro nuovo per un nuovo teatro*. [cfr. pp. 267-281].

267 *Ivi*, p. 23.

Momenti di commozione, autentica come soltanto la percezione del fatto artistico sa dare, ce ne saranno moltissimi nella sua storia ancora breve, ma già sovraccarica di date e di dati; e i fremiti di convinzione umana saranno un po' la segreta risorsa della sua fortuna, il filo sottile, invisibile di una resistenza che continua. Quella sera, tuttavia, la commozione fu l'avvertimento di una lunga guerra; la «serenata» concludeva – e perché no? gloriosamente – uno stillicidio di altre serate di teatro milanesi insidiate dal malcontento [...]. Si chiudeva una polemica e si apriva un combattimento; ma era già una vittoria (e perciò il momento viveva una sua giusta solennità) avere trasformato qualitativamente i termini del dibattito. Da negativa che era, ferma alla manifestazione del dissenso, impotente al di là del compito necessariamente disgregativo della critica, l'azione si faceva finalmente costruttiva, si dichiarava nella sua volontà di fare, si esprimeva con le scelte dei copioni, con la ricerca di un linguaggio per interpretarli; si armava insomma di tutto il suo fervore, perché al fondo di ogni considerazione razionale che si può formulare sull'avvenimento non può non esistere la constatazione essenziale di un atto d'amore.²⁶⁸

E in tale chiave può anche essere considerato il commento di Strehler del '58, edito in occasione del traguardo degli undici anni e citato da Guazzotti²⁶⁹:

La vita del Piccolo Teatro è stata ed è un continuo rischio. Rischio di morire ad ogni spettacolo. È una verità segreta, ma non per questo meno reale- abbiamo lavorato e lavoriamo senza rete. Sempre. Per noi, ogni «prima» è stata un'agonia, è stato il rischio di chiudere il sipario per sempre. Vorrei che si sapesse questo, perché è giusto che si sappia. Ma è pure onesto affermare che, fin dall'inizio, questa condizione di rischio, inevitabile per le condizioni di vita del teatro, della nostra società, dei bisogni teatrali del nostro paese, e quindi delle possibilità economiche (sovvenzioni e pubblico, numero di spettatori) offerte ad un teatro che si proponesse una riforma dell'intera struttura teatrale attraverso la sua esistenza, fu voluta e addirittura sollecitata da noi stessi. Non soltanto fu quindi subita come necessità, ma accettata come tributo alla nostra necessità di essere e restare attaccati ad una nostra realtà.²⁷⁰

In quanto documenti “pubblici”, nell'accezione già argomentata del termine, le testimonianze del passato sono da considerarsi viziate dall'interesse comunicativo. Al contempo esiste un altro

268 *Ivi*, p. 24.

269 *Ivi*, p. 23.

270 Giorgio Strehler in A. Lazzari e S. Morando (a cura di), *Piccolo Teatro 1947-1958*, Nicola Moneta Editore, Milano 1958, p. 15

“vizio”, un altro fattore che distanzia ulteriormente la memoria narrata dal fatto avvenuto, ma che la rende un materiale prezioso se interrogato senza la pretesa della fedeltà, dell'autenticità. Conoscendo il “futuro”, ovvero il segmento temporale successivo a quello del ricordo, e l'annesso destino dell'oggetto in questione – il Piccolo Teatro – all'interno di esso, Strehler e Grassi collocano i singoli frammenti di memoria all'interno della linea temporale, non astraendola da essa. Quest'operazione talvolta può venire strumentalizzata coscientemente all'interno di quelle pratiche di edificazione dell'immagine del teatro, della sua leggenda; ma altre volte assume toni da predestinazione che possono apparire romanzeschi, questo sì, in quanto la conoscenza successiva che appartiene dell'autore del presente viene trasposta nel passato:

Prima che si aprisse il sipario sull'*Albergo dei poveri*, forse soltanto Paolo ed io, nel buio, fra gli attori che non sapevano, che non dovevano sapere, sentivamo quanto definitivo e impegnativo fino all'estremo fosse il lungo lavoro che si prospettava a noi, da quella sera, per il futuro.²⁷¹

A scriverlo è lo Strehler del '58, quello che sa quanto “definitivo e impegnativo fino all'estremo” è stato il lavoro svolto nei primi undici anni, ma che trasferisce tale consapevolezza nello Strehler del 1947 – o, meglio, nello Strehler del '47 per come sceglie di presentarcelo all'interno della ri-narrazione.

Lo stesso vale per questo frammento dell'86:

Da principio, si capisce, c'era chi aveva dubbi. Mi ricordo quello che dicevano Gianni Santuccio e Lilla Brignone ai tempi in cui facevamo *L'albergo dei poveri* e *Le notti dell'ira*: «Ma è proprio così bello non cambiare il pubblico? Non rischiamo di diventare cariatidi? Quando ci avrà visto per due o tre anni di fila, il pubblico non si scoccherà?». C'era questo rischio. Ma c'era anche la possibilità che il pubblico (un pubblico, del resto, che si rinnovava di continuo) finisse per amarli di più, i *suoi* attori. Che li obbligasse, da uno spettacolo all'altro, da un ruolo all'altro, a rinnovarsi, ad offrire loro immagini sempre nuove. Io credo che sia stato così. Santuccio e la Brignone, Valentina Cortese e Milva, Carraro e la Lazzarini hanno avuto dal pubblico del *Piccolo* più di quanto avrebbero potuto ottenere da qualsiasi altro pubblico. Sono convinto che la loro condizione di “attori stabili” li abbia arricchiti, non limitati.²⁷²

²⁷¹ *Ibid.*

²⁷² Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, p. 109. Agli episodi fa riferimento anche in una lettera inviata nel 1974 a Roberto De Monticelli: «[...] attori attardati a un antico concetto del “teatro all'italiana”, alle poche prove, alle prove superficiali, abituati al suggeritore. Ricordo i “drammi” di Lilla perché senza suggeritore non poteva, aveva paura. Ricordo i trucchi per nascondere il

Ad essere fermo nella convinzione che un certo modello di stabilità funzionerà, che “il pubblico non si scoccherà”, che ad imporsi sarà, almeno in certi ambiti, un rapporto continuativo fra attori e platea, è lo Strehler dell'86 – che trasferisce tale fermezza nella sua versione della fase aurorale del PT. I primi anni del teatro sono infatti, nella memorialistica quantomeno, un impasto di preveggenza e istinto, di incoscienza e precoce maturità, e vengono presentate con/come un entusiasmo ora geniale, ora ingenuo. Per Strehler, in particolar modo, quello era

un meraviglioso periodo. Meraviglioso perché? Stavamo malissimo. Non avevamo nulla, se non la giovinezza, che è una cosa molto importante. Ma non tutto. E avevamo l'ebrietà della giovinezza e l'ebrietà di una condizione di illimitata speranza. Io li chiamo “i giorni degli eroici furori”. E c'era il sentimento dell'unità. Il sentimento di una solidarietà, tra gli esseri umani, non di tipo evangelico, ma una solidarietà di coesistenza dialettica, fraternamente amichevole e pur contrastante e contrastabile. Ognuno era se stesso, certo, e magari contro gli altri, ma alcune premesse erano di tutti e acquisite e fuori discussione. E ciò ci consentiva di sentirci parte di una comunità, anche scontrandoci in quelle interminate discussioni notturne che facevamo. Avevamo insomma un retroterra comune. Due o tre cose sicure. Non fosse altro che l'antifascismo. O che bisognava fare un paese che fosse un po' migliore e diverso da quello di prima. Che era indispensabile per cambiare tutto. [...] è stato il momento in cui ognuno di noi sapeva che ogni cosa avrebbe potuto muoversi in un modo o nel modo contrario, in cui tutto poteva nascere e tutto poteva morire.

Certo. Un mondo che vedevamo per la prima volta. Pieno di promesse. Promesse concrete, palpabili, ma che nessuno pensava di poter strumentalizzare. Ciò che urgeva non era l'utilizzazione delle scoperte, *com'è oggi*, ma il recuperare per se stessi tutto quanto non avevamo avuto. L'ansia di inserirsi di nuovo nel mondo, dopo il fascismo, dopo la guerra. E

suggeritore, la buca. [...] Venti prove, erano un miracolo! Una lettura di un testo, una novità sconvolgente e noiosa. [...] E il teatro stabile? La Lilla, sempre, mi diceva: “Basta co' sta topaia!” “Basta stare sempre con lo stesso pubblico, ci scocciamo noi e loro!” Erano talmente “malati” che amavano viaggiare con i bauli, vivere negli alberghi, non avere una vera casa, una vera famiglia e tante altre cose. Meglio la “pensione familiare o il grande o piccolo albergo”. [...] Erano ormai rituali spenti, abitudini protratte troppo nel tempo, metodi empirici che non servivano o non bastavano più. [...] Lilla mi sbattè in faccia l'*Antigone* di Sofocle dicendo: Che so' 'ste cose! Ma come, a me attrice borghese, 'sto pazzo vuol farmi fare queste barbe classiche in versi. Sentiva che era un altro teatro, si sentiva incapace. E non lo era. All'Olimpico non voleva entrare in scena all'inizio dell'Elettra mi afferrò terrorizzata in quinta: “Io non entro, non en-tro”, e si prese uno schiaffo da me e fu buttata in scena quasi con una pedata e incomincia “O luce del sole”. L'indomani la critica: “Quell'entrata disperata e immemore della Brignone nell'Elettra, ecc.” [...] A poco a poco gli attori cominciavano a lavorare meglio. Ma siamo ancora oggi la preistoria. A questi io cominciai a spiegare il teatro epico che nemmeno sapevo. Ecco l'assurdo. Lavorammo male e bene, ognuno secondo i propri mezzi e caratteri. [...]». La lettera è stata pubblicata con il titolo *Passato presente futuro: lettera a Roberto De Monticelli (1974)*, in «Drammaturgia», n. 4, 1997, pp. 50-51; in G. Strehler, *Lettere sul teatro*, a cura di S. Casiraghi, Archinto, Milano 2000; e in S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 182.

quindi centinaia di cose da leggere, di quadri da vedere, di musiche da ascoltare, di metodi da acquisire, di persone da incontrare. E via via c'era la trasformazione meravigliosa di una cultura vissuta segretamente, clandestinamente che diventava normale, quotidiana. Un nome scoperto per caso su una pagina affascinante che diventa un uomo in carne e ossa che si può incontrare, con cui si può parlare. Il testo teatrale macinato come un dono proibito che diventa spettacolo sulla scena.²⁷³

Talvolta, invece, la mancanza di consapevolezza degli esordi, l'incoscienza posta quasi a condizione imprescindibile per l'avvio dell'impresa viene sì utilizzata a scopo comunicativo, promozionale, ma l'autocompatimento per l'ingenuità di allora delusa dalla realtà successiva diventa lo spunto per attaccare la realtà attuale: dietro alle parole di Strehler, sotto accusa non è tanto la Milano del 1947, che ha pur sempre consentito al Piccolo Teatro di svilupparsi, quanto la Milano “come stava diventando”, quella dei decenni successivi, quella delineatasi nella sua completezza nel momento in cui il regista viene intervistato. Tant'è che, ancora una volta, la dichiarazione risale ad un momento di svolta nella storia del PT: maggio 1972, sono trascorsi pochi giorni dalla conferma del ritorno di Strehler come direttore del teatro, e non è escluso – alla luce di altre dichiarazioni fatte in materia, e di alcune lettere private²⁷⁴ – che il *disastroso divenire* sia riferito anche ai quattro anni di direzione unica tenuta da Paolo Grassi, che il regista ha più volte mostrato di disapprovare.

Eravamo come dei reduci di Stalingrado, riuniti in un'associazione d'arma, e pensavamo che, per il fatto di aver resistito a Stalingrado, le contraddizioni di una società che si stava muovendo non ci fossero o fossero comunque riconducibili a quell'ideale “reducistico”, al mito della Resistenza. O, se si vuole, in termini meno epici, eravamo sempre convinti che la dialettica si risolvesse comunque *con una discussione*. Peccammo d'ingenuità? Credo di sì. Ma

273 Giorgio Strehler, *Per un teatro umano - Pensieri scritti, parlati e attuati*, a cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, Milano 1974, p. 22.

274 Si tratta di documenti inediti conservati presso il Fondo “Giorgio Strehler” del Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste (“Dono Andrea Jonasson”, Cartolare n. 43), ma che per restrizioni legate alla privacy non sarà possibile pubblicare fino al 2022. Nello specifico si fa riferimento a uno scambio epistolare in cui Grassi replica a due lettere di Strehler (inviate a Nina Vinchi, ma per interposta persona a Grassi stesso): dai passi citati si evince come, con parole innegabilmente pesanti, il regista accusi Grassi e la Vinchi di averlo cacciato dal teatro nel '68, e critichi profondamente l'attività del quadriennio a direzione unica.

La lettera di Grassi è la copia spedita a Strehler, dieci pagine dattiloscritte su carta intestata del PT ma non protocollate, con numerose correzioni a mano. Della replica di Strehler è invece conservata la bozza, dattiloscritta anch'essa: la versione definitiva, al pari delle altre due lettere inviate a Nina Vinchi (e per interposta persona a Grassi stesso, cui fa riferimento nel suo scritto), potrebbero trovarsi nell'Epistolario Grassi conservato presso l'ASPT, cui non ci è stato garantito accesso. Si lascia il compito di fare luce sul reale svolgimento dei rapporti durante il quadriennio ai fortunati studiosi che potranno accedervi e, scaduti i 50 anni dalla stesura dei testi, disporne per la pubblicazione.

quell'ingenuità fu anche la forza propulsiva di quelli che fecero qualcosa. Quell'incapacità di vedere la realtà com'era o come stava diventando, così diversa dai nostri sogni, fu la spinta a fare quel poco o tanto che si è fatto. Se Paolo Grassi ed io, ad esempio, avessimo avuto la fredda capacità di cogliere la situazione nel suo *disastroso divenire*, avremmo pensato di poter dare a una città che non lo voleva, a una città che aveva bisogno di tutto, un teatro? C'era un sindaco che amava il teatro, è vero, ma il teatro che Greppi amava era tutto diverso da quello che noi due volevamo fare, con il suo aiuto. Ebbene, con la nostra ingenuità, con la nostra incoscienza, facemmo il Piccolo Teatro.²⁷⁵

Un ultimo caso può risultare interessante, per la costruzione del passo e per il ruolo che la rinarrazione della memoria vi gioca, in modo attivo:

È la sera del 25 aprile 1972. Sono le 21.10.

Al Piccolo Teatro di Milano, che è al venticinquesimo anno di vita, sta per aprirsi il sipario sulla prima rappresentazione di *Interrogatorio all'Avana* di Hans Magnus Henszensberger. [...] Alla ribalta, a sipario ancora chiuso appare, impreveduto, Paolo Grassi, direttore del Piccolo Teatro, in abito grigio scuro. Non parla subito. Si china invece a raccogliere un chiodo che ha visto per terra. Amore dell'ordine o necessità di qualcosa con cui giocherellare?

Comincia a parlare. La sua voce è stranamente bassa. Qualcuno, è una voce femminile, protesta: «Voce, non si sente». È una spettatrice che non può intuire le ragioni di quella voce sottotono. Né, tantomeno, il perché di quella presenza alla ribalta. Paolo Grassi ricomincia pazientemente da capo, aumentando il livello della voce. Si capisce che compie uno sforzo.

«Il primo aprile del 1947 Giorgio Strehler, Nina Vinchi ed io, in una stanza qua sopra – e indica con la mano sinistra la ubicazione approssimativa della stanza – abbiamo dato vita al Piccolo Teatro.»²⁷⁶

Il testo, firmato da Emilio Pozzi, è del 1977. L'evento narrato, che corrisponde all'annuncio ufficiale delle dimissioni di Paolo Grassi, è del 1972. L'episodio ri-narrato da Grassi nel rivolgersi al pubblico, è del 1947. Grassi è consapevole, mentre parla, del riutilizzo a scopo strettamente comunicativo che farà della sua memoria del 1947, e del fatto che a quell'episodio faranno seguito

²⁷⁵ Giorgio Strehler, *La cultura che ha fallito*, intervista con Roberto Leydi, in «L'Europeo», 17 maggio 1972.

²⁷⁶ Emilio Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, pp. 9-10. «Queste notizie, cronisticamente precise [...] precedono un annuncio che viene dato senza modificare il tono della voce, anche se all'uomo costa uno sforzo enorme, autore egli stesso, nel momento in cui ascolta le proprie parole, del più lacerante distacco.» «È la sera del 25 aprile 1972. sono le 21.10. Al Piccolo Teatro di Milano, che è al venticinquesimo anno di vita», Paolo Grassi sta per rassegnare le proprie dimissioni dal ruolo di Direttore.

venticinque anni di lavoro, con precise vicende e una precisa conclusione – che è salito sul palco proprio per ratificare. Pozzi è consapevole, nella redazione del pezzo²⁷⁷, di quello che sarà il futuro del Piccolo Teatro almeno per i cinque anni successivi – futuro di cui Grassi, invece, non poteva essere certo.

1.4 Dichiarazioni d'intenti

Per definire il Piccolo Teatro, Luca Ronconi utilizza il termine 'canone-in-divenire', sottolineando in esso uno “spirito da cui questo teatro è nato” e al contempo il tentativo “di dare nuove risposte, più consone al nostro oggi, a quegli stessi quesiti a cui esso è stato *ab origine* risposta, nel segno di un 'tradimento' o di un 'frintendimento' della lezione dei suoi fondatori che non sia frutto di disattenzione o preconcetto rifiuto [...]”²⁷⁸

Ronconi non puntualizza a quale dei significati del termine *canone* intenda riferirsi, né è possibile stabilirlo a posteriori per il lettore. Tuttavia, prendendo a prestito la parola e vagliandone le differenti sfumature, alla luce della corpus documentario relativo al Piccolo Teatro (e in particolare a quella parte dei materiali a stampa che si pongono, se non come Manifesti, o Proclami, o Programmi ufficiali, quantomeno come testi densi contenenti determinate direttive, o intenti, o capisaldi) forse uno dei significati più adatti si rivela essere quello afferente all'ambito musicale.

Non legge ferrea, non modello vincolante, non sacro testo assunto a Dogma, ma composizione che sviluppa un contrappunto, “ove il discorso d’una voce viene imitato, a determinati intervalli di tempo e di altezza, dall’altra o dalle altre voci di concerto”²⁷⁹ che si sovrappongono alla prima.

È possibile forse individuare questa prima voce, o *antecedente*, nell'insieme di quei nodi concettuali che si delinea ben prima del 1947 e che va lentamente ad affinarsi e a comporre “un repertorio limitato di veicoli segnici” a partire dai quali “generare una gamma potenzialmente illimitata di unità culturali”²⁸⁰, ovvero di voci *consequenti*. La reiterazione di tali nuclei – l'ossessività del *canone* –, declinati attraverso strumentazioni comunicative differenti, è una pratica scopertamente rintracciabile nella prima fase di vita del teatro, in cui è ancora in corso il processo di “demarcazione dei 'confini' identitari”²⁸¹ a beneficio della collettività.

277 Pezzo che, come già ricordato, fa parte del volume redatto dalla persona che Grassi ha voluto “a comporlo insieme a me e accanto a me”, e che quindi risulta approvato da Grassi stesso.

278 Luca Ronconi, *Un "teatro d'arte per tutti"*, cit., p. 21.

279 *Canone*, in *Treccani.it – Vocabolario Treccani on line*, Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

280 Anna Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione. Icone della comunicazione del Piccolo Teatro di Milano. Gli esordi 1947-1969*, in L. Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano : settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, “Quaderni di Gargnano”, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 165-176. La citazione è a p. 165.

281 *Ibid.*

Sono gli stessi Grassi e Strehler a riconoscere la provenienza lontana, cronologicamente parlando, di idee che sono “quelle di allora”:

Vorrei far notare come, in fondo, fosse lo stesso discorso che avevamo fatto con «Palcoscenico» e con «Posizione». C'era stata la guerra, io e Grassi eravamo cambiati [...]. Ma le idee erano quelle di allora [...]. La riscoperta della democrazia rendeva anche più urgente, ai nostri occhi, “la liberazione” del teatro affinché fosse consegnato al popolo. E ti assicuro che la parola “popolo” non aveva, nel '45, alcunché di retorico.²⁸²

A partire dalla liberazione si avvia il processo di concretizzazione di tale idee in ciò che Anna Piletti individua come “flusso di notizie”, “corrente di segni che il Piccolo Teatro ha proiettato verso “riceventi” facilmente identificabili in una società – quale quella italiana tra la seconda metà degli anni '40 e l'avvio degli anni '60 – stratificata in “isole di competenza””.²⁸³

All'interno delle numerose pubblicazioni realizzate intorno al teatro milanese, un particolare rilievo viene destinato da molti studiosi alla cosiddetta *Lettera Programmatica*, ovvero al documento pubblicato da Elio Vittorini sulla rivista «Il Politecnico», nel numero del gennaio-marzo 1947, e che apparve in seguito anche su numerose testate - fra cui «Sipario» e «Platee» - nell'aprile dello stesso anno.

Per Bertani essa rappresenta una “elaborata base ideologica”, una “lunga, articolata esposizione di intenti”, un “documento di ideali, orientamenti e scelte”, un “esteso, limpido e acceso manifesto” che assurge a “manifesto di tutto il nuovo corso che il teatro italiano, finalmente adeguandosi a quello europeo, avrebbe preso”, caratterizzato da “righe calde, animate, piene di slancio e di convinzione, chiarissime nel definire gli ideali e nell'indicare la finalità dell'impresa”, e che addirittura “non si può leggere senza commozione.”²⁸⁴

Tralasciando reazioni emotive di sorta, Anna Piletti Franzini, nel proprio intervento all'interno del “Quaderno di Gargnano” dedicato al Piccolo Teatro, sottolinea come la *Lettera* “è certamente da considerarsi la matrice, il punto d'avvio – da cui la sua “programmaticità” dichiarata – di un discorso teso alla definizione identitaria di una tipologia inedita di istituzione culturale”.²⁸⁵

E ancora, nel medesimo volume, la stessa curatrice Lidia Cavaglieri lo identifica come il

282 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, pp. 88-89.

283 Anna Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., p. 165.

284 O. Bertani, *La fase di preparazione e il manifesto del Piccolo Teatro*, in «Comunicazioni Sociali», 9 (1987), n. 3-4, pp. 70-73. La citazione è a p. 71.

285 A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., p. 166.

“patrimonio genetico fondamentale” ed il “manifesto esplicito cui sempre potersi riferire e attingere”, in cui “trovano una prima, ma già chiara e completa, formulazione i presupposti che informano la nascita del nuovo teatro e le finalità al cui raggiungimento sarà teso il cammino”²⁸⁶.

Ed è lo stesso Piccolo Teatro²⁸⁷ ad attribuirgli il sigillo di suo manifesto ufficiale, inserendolo come tale, integralmente o a stralci, in molti dei materiali prodotti in seguito a scopo promozionale, divulgativo o celebrativo.

Eppure due aspetti della sua natura concorrono a renderlo sì il più noto, ma non necessariamente il più emblematico dei documenti, per quel che riguarda la presentazione e la divulgazione dei nodi concettuali, della voce *antecedente* del canone.

Il primo aspetto riguarda la paternità della *Lettera*:

- nel 1984, Claudio Meldolesi²⁸⁸ annota (su suggerimento di Gianandrea Piccioli) che “i suoi punti interni [...] furono stesi verosimilmente da Apollonio”, ma che “senza dubbio ricalcarono i vecchi articoli gufini di Strehler”;
- nel 1987, Odoardo Bertani²⁸⁹, constatato che “la tradizione orale, che attribuiva lo scritto ad Apollonio, non riceveva conferme dalle pubblicazioni esistenti”, si addentra in scrupolose ricerche e di tale attribuzione e ne attesta la validità grazie a una conferma diretta da parte di Giorgio Strehler e al rinvenimento di una lettera inviata da Apollonio a Grassi il 14 marzo 1947²⁹⁰;
- nel 2008, Stefano Locatelli²⁹¹ amplia le conclusioni tratte da Bertani e rinviene nel testo della *Lettera* i riferimenti diretti agli studi compiuti da Apollonio.

Inoltre, confermato che tale stesura di Apollonio è il risultato di “un intenso scambio di vedute con gli altri tre componenti il Direttorio Artistico”²⁹², è anche doveroso rilevare che la cura

286 Livia Cavaglieri, “Un teatro d'arte per tutti”: breve ricognizione delle strategie di marketing del Piccolo Teatro (1947-1972), in L. Cavaglieri (a cura di), *Piccolo Teatro di Milano*, cit., Bulzoni, Roma 2002, pp. 165-121. La citazione è a p. 205.

287 In questo caso s'intenda nella sua storia complessiva, non soltanto sotto la direzione Grassi-Strehler, ma anche le seguenti.

288 Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze 1984, pp. 220-221.

289 Odoardo Bertani, *La fase di preparazione*, cit., p. 71.

290 Lettera conservata in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 1, pubblicata parzialmente in S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 165 (da cui ricavo le informazioni di collocazione); parzialmente in O. Bertani, *La fase di preparazione...*, cit., p. 71; integralmente in M. Apollonio, *A soggetto: Prologo per il Teatrino [Piccolo Teatro] di Milano*, a cura di S. Torresani, «Otto/Novecento», gennaio-febbraio 1989, pp. 141-142.

291 S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit.

292 O. Bertani, *La fase di preparazione...*, cit., p. 71.

dell'economia comunicativa del teatro, a quell'altezza cronologica e per gli anni a venire, è saldamente guidata da Paolo Grassi²⁹³, che si occupa della stesura di numerosi altri documenti che della *Programmatica* condividono lo scopo pur mutando forma in base al mezzo e al destinatario.

Il secondo aspetto è invece relativo alla natura stessa della *Lettera*, assunta a *Manifesto*: come tale, soggiace alle necessità comunicative di una certa concisione, di una determinata scelta lessicale e di un certo "tono", declamatorio ed astratto, organizzato in modo da costituirsi riserva perennemente disponibile di slogan e brevi proposizioni ad effetto, citabili alla bisogna. Al punto che ancora la Cavaglieri vi identifica "uno dei grandi vantaggi del nascente teatro: avere da subito, accanto all'ideologia socialista in cui riconoscersi, un programma preciso, una missione, sintetizzabili in un fortunato *slogan*: un 'teatro d'arte per tutti'. Questo significa per il pubblico chiarezza e riconoscibilità, significa dare un'immagine univoca della propria identità, da rafforzare e confermare, poi, nel tempo, con un'adeguata programmazione e un'abile promozione. Non il 'teatro d'arte', ma il 'teatro per tutti'".²⁹⁴ Ragionamento del tutto coerente con l'uso che il Piccolo stesso ne ha poi fatto all'interno del proprio arsenale comunicativo, ma con un'inesattezza: il "fortunato slogan" non si trova nella *Lettera Programmatica*, bensì appare per la prima volta nel foglio di sala della serata inaugurale da esso ricavata²⁹⁵. Anche l'altro *slogan* cui il Piccolo Teatro viene solitamente associato, "Teatro pubblico servizio", e la storica equiparazione fra tale servizio "l'igiene pubblica e i trasporti" o "la metropolitana e i vigili del fuoco", compaiono in testi differenti dalla *Programmatica*.

È lo stesso Apollonio, dopotutto, a puntualizzare: "Ma un 'manifesto', una 'prefazione', una 'lettera' può restar nella sfera che i politici presumono innocua e inattiva della letteratura. Occorre una proclamazione più esplicita ed evidente."²⁹⁶

Per queste ragioni e per l'interesse dedicatole da numerosi studiosi, si è scelto di riservare alla *Lettera Programmatica* uno spazio minore²⁹⁷, selezionando invece un ristretto corpus di documenti

293 Aspetto messo in rilievo da G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit.

294 Livia Cavaglieri, "Un teatro d'arte per tutti", cit., p. 206.

295 Perlomeno, rispetto alla documentazione a cui chi scrive ha avuto accesso o di cui ha notizia.

296 Lettera di Apollonio a Grassi, 14 marzo 1947, in ASPT, *Epistolario Grassi 1947-1959*, 1. [Citata in S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 171.]

297 La documentazione statutaria, invece, è stata esclusa sia perché già analizzata a fondo da F. Mazzocchi [*La materia di cui sono fatti i sogni: cenni alla struttura statutaria del Piccolo Teatro (1947-1993)*] in L. Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano: settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, "Quaderni di Gargnano", 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 109-121.], sia perché non si tratta di documenti realizzati allo scopo di una diffusione pubblica, e di conseguenza non rientrano nella categoria di materiali che si è scelto di utilizzare.

che cronologicamente la precedono o la seguono, da analizzare allo scopo di individuare la permanenza di determinate costanti comunicative, attraverso le quali il Piccolo Teatro ha veicolato verso la collettività le istanze su cui è fondato.

Si tratta di articoli e trascrizioni di trasmissioni radiofoniche, composti fra il 1945 e il 1947 prevalentemente da Paolo Grassi (con un'unica eccezione firmata da Strehler). All'interno dei contributi trattati nella prima parte dell'elaborato, la presenza di certe tematiche è frammista alla critica di singoli spettacoli e legata alle contingenze della cronaca: ancora non compaiono, infatti, rimandi progettuali a ciò che diverrà il Piccolo Teatro, ma solamente analisi della coeva situazione teatrale.

All'interno di tutti i documenti di questo corpus sono sì “ribaditi i contenuti-guida in forme standard”²⁹⁸, come precisa la Piletti, muovendosi all'interno di “un'effettiva continuità di pensiero”²⁹⁹, ma può risultare utile tracciare alcune differenze in base alla cronologia e alla destinazione d'uso:

- assecondando l'ordinamento temporale, con cui anche i testi vengono presentati, è possibile distinguere una prima fase propositiva (in parziale contrapposizione con l'azione dissacratoria della produzione precedente legata, per Paolo Grassi, all'attività critica presso l'«Avanti!» e «Cinetempo»), una fase programmatica da cui emerge un “modello di teatro” cui ispirarsi per il risanamento della scena italiana ma senza connotazioni geografiche precise, ed infine una fase promozionale-esortativa in cui l'attenzione è concentrata sul nascente Piccolo Teatro e sulle sue caratteristiche. Vi è quindi un percorso di concretizzazione sommato ad un progressivo restringimento del campo: un passaggio, quindi, dal teatro ideale a *un* teatro reale³⁰⁰, o, citando Bertani, “dal sogno all'ipotesi alla progettazione alla costruzione”³⁰¹.
- distinguendo i documenti a partire dal mezzo utilizzato e, di conseguenza, dalla tipologia di destinatario prevista, è possibile osservare separatamente materiali rivolti

298 A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., p. 168.

299 Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 221.

300 Guazzotti invece legge questa progressione come un passaggio dal “fatto personale” al “fatto sociale”: “Il loro «progetto teatrale» nasce certamente prima, cresce e si sviluppa con loro, con i loro entusiasmi e con le loro delusioni, è una chiamata intima a cui non possono sottrarsi; è prima di tutto un «fatto personale»; ma cessa di essere tale – senza perdere il suo coefficiente di passionalità – quando incontra, e vi si inserisce, una situazione storica che, impegnando totalmente la loro disponibilità umana, si offre per essere interpretata e diventa il pretesto stesso per cui questo progetto – con altri – deve verificarsi.” [Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 29.]

301 O. Bertani, *La fase di preparazione*, cit., p. 71.

all'intera collettività (interventi su Radio Milano), comunicazioni destinate all'ambiente culturale e a soggetti con interessi pregressi per la questione teatrale (articoli su «Sipario»), e documenti indirizzati ai compagni del partito socialista (relazione per l'«Almanacco Socialista») o comunque a destinatari politicamente connotati (lettori dell'«Avanti!»).

Si tratta in parte, come segnalato dalla Piletti, di contributi “di servizio”³⁰², ma proprio per questa ragione appartengono anch'essi al *pubblico servizio* che Grassi e Strehler intendono garantire, e sullo sviluppo del quale i cittadini – i contribuenti sulla cui pelle il nascenturo teatro farà le proprie esperienze³⁰³ - è giusto che vengano informati e sensibilizzati. Da tali documenti emerge un'attenzione verso la collettività, e non solo quella parte di essa che già si identifica con un “pubblico teatrale”, e la ricerca di un contatto che preceda quello fra platea e palco. Quest'ultimo è infatti lo scopo, il contatto definitivo, raggiungibile solo tramite una lenta progressione che porti alla presa di coscienza, anche da parte dei membri della collettività, della “centralità della comunità cittadina come elemento interno agli stessi processi teatrali”³⁰⁴.

Dal contatto fra palco e platea, infine, dal riconoscersi degli stessi cittadini nella «cosa pubblica», si potrà giungere ad un'effettiva rigenerazione della società, teatrale e non:

Di nuovo, se vuoi, rispetto agli “eroici furori” del '42 c'era la coscienza che il teatro dovesse trovare la sua prima ragion d'essere nella società, cioè proporsi come uno degli strumenti per interpretarla. Solo così, noi pensavamo, l'evento teatrale si sarebbe liberato dalle sopraffazioni delle mode e delle convenzioni interpretative, per diventare espressione delle esigenze di invenzione e di riflessione della gente. E così la storia del *Piccolo* sarebbe diventata la storia di questa ricerca e di questa interpretazione dei rapporti fra l'uomo, la società e il teatro.³⁰⁵

Con il passaggio alla terza fase, quella promozionale legata all'inaugurazione del Piccolo Teatro, non vengono certo meno le tematiche e gli auspici di più ampio respiro: si cessa semplicemente di reiterarle attraverso quel livello comunicativo per tentare invece di incanalarle nella pratica concreta ed organizzativa, nell'operatività del teatro all'interno del tessuto sociale milanese.

302 A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., p. 168.

303 Cfr. l'Editoriale (non firmato ma attribuito a Lucio Ridenti), in «Il Dramma», n. 38, anno 23 – nuova serie, 1 giugno 1947.

304 S. Locatelli, *Politiche della cultura e teatro come pubblico servizio*, cit., p. 370.

305 Giorgio Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro, Conversazioni con Ugo Ronfani*, Rusconi, Milano 1986, pp. 98-99.

Oltre al radicarsi di determinate *formule*, che anche in seguito verranno riconosciute come proprie del Piccolo Teatro, l'analisi dei testi presentati mostra la presenza di una sostanziale coerenza di fondo, una coerenza teorica ed ideologica che prepara il terreno all'atto teatrale, il quale dovrà a sua volta, nei fatti, negli anni, dar prova della medesima coerenza ai principi della fondazione.

Testi presi in esame:

1945

Paolo Grassi, *Teatro del popolo* [«Avanti!», 30 aprile 1945]

Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico* [«Ribalta», novembre 1945]

Paolo Grassi, *I socialisti e il teatro* [«Almanacco Socialista 1946», pubblicato nel 1945]

1946

Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio* [«Avanti!», 25 aprile 1946]

Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro* [«Sipario», anno I, n. 6, ottobre 1946]

1947

Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*,
dialogo con Vito Pandolfi per una trasmissione radiofonica, 28 febbraio 1947]

Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Virgilio Tosi, *Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano* [«Politecnico», gennaio-marzo 1947]

Paolo Grassi, *Notizie precise sul Piccolo Teatro della Città di Milano*
[intervento per una trasmissione radiofonica, 16 aprile 1947]

Paolo Grassi, *Il "Piccolo Teatro" della Città di Milano* [«Avanti!», 27 aprile 1947]

"Teatro d'arte, per tutti" [dal programma inaugurale del Piccolo Teatro, 14 maggio 1947]

Paolo Grassi, *Una città italiana ha il "suo" teatro* [«Sipario», a. II, n. 14, giugno 1947]

Paolo Grassi, *A proposito del "Piccolo Teatro". Bugie di gambe corte* [«Avanti!», 29 giugno 1947]

Paolo Grassi, intervento per una trasmissione radiofonica [inizio ottobre 1947]

1.4.1 1945: Paolo Grassi, *Teatro del popolo*³⁰⁶

Si tratta del primo articolo di argomento teatrale dalla riapertura dell'«Avanti!», pochi giorni dopo l'effettiva liberazione di Milano, e Grassi coglie l'occasione per fissare alcuni punti fondamentali:

Il teatro, per le sue caratteristiche, per la sua sostanza, per la sua intrinseca costituzione, per le sue qualità di arte composta al tempo stesso da varie determinanti, avrà senza dubbio una importanza fondamentale nell'Italia nuova che l'insurrezione ha creato.

Il teatro è, fra tutte, l'arte più vicina al cuore, all'anima della massa, è la più pronta a vivere pubblicamente un fatto o un sentimento che investa tutti, ed è soprattutto, in quanto affidata alla voce e al mistero di una realizzazione che ogni volta si rinnova, la più viva, la più tangibile.

La ricostruzione (dell'Italia, di Milano, di un paese rinnovato) non potrà prescindere da una componente teatrale, non in quanto più elevata di altre arti ma perché più adatta a veicolare i sentimenti collettivi: “Ciò che era vivo in Grassi e Strehler era la consapevolezza ideologica della funzione che la comunicazione teatrale avrebbe potuto assumere nell'evoluzione del costume di una società; era la convinzione di poter fare del teatro uno strumento attivo e operante della nostra democrazia.”³⁰⁷

Il fascismo, fra le varie benemeritenze acquisite in tutti i campi del lavoro e dell'attività pubblica, ha anche sulla coscienza la vergogna di aver rovinato finanziariamente il nostro teatro e di averlo prostituito artisticamente.

Poiché la sostenitrice palese ed occulta, vuoi per interessi diretti, vuoi per assenteismo egoistico, del fascismo è sempre stata la borghesia, il teatro “del teatro fascista” non poteva che essere specchio fedele delle ambizioni e delle meschinità di questa classe, causa prima delle rovine del Paese.

Come in tutti gli altri settori, così anche nel teatro il fascismo creò i protezionismi, le anticamere ministeriali, il divieto di libera critica, un'odiosa censura, il finanziamento... a fondo perduto delle compagnie, contribuendo così, appoggiato dalle questioni razziali e dalle liste di autori non graditi, a creare un organismo parassitario, passivo, e impotente dal punto di vista tecnico, nonché banale al massimo e culturalmente negativo dal punto di vista artistico.

Basta scorrere le annate di “Scenario”, di “Dramma”, gli archivi fotografici per constatare come per vent'anni il teatro italiano, *controllato, alimentato* dallo Stato, abbia rappresentato

306 Paolo Grassi, *Teatro del popolo*, in «Avanti!», 30 aprile 1945.

307 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 161.

soltanto o quasi lavori di Chiarelli, Niccodemi, Cantini, Viola, Gherardi, Cataldo, Manzari, De Stefani, Bertuetti, Pugliese, Giannini, Corra e Achille, oltre a qualche novità di Verneuil, Amiel, Bernstein, ecc. e di altri autorevoli consimili.

Le cose "intelligenti" erano riservate al Teatro delle Arti per il pubblico portoghese dei ministeri romani.

I Carri di Tespi (in numero di due), mal organizzati, mal allestiti, affidati quasi regolarmente agli attori più affamati del nostro Paese, si sfogavano a inondare Puglie, Calabria, Lucania con *l'Orologio a cucù* di Donini e il *Re burlone* di Gerolamo Rovetta.

Fra tutto ciò ogni tanto capitava un Lonsdale o un Maugham per le signore delle metropoli, dietro ricatti e imposizioni delle più fallite novità dei "soliti" autori ministeriali. Gli Shaw erano casi rari.

Come ampiamente sottolineato nei precedenti articoli per l'«Avanti!» e per «Cinetempo», il fascismo ha violentemente danneggiato il teatro italiano, non soltanto per le restrizioni autarchiche sul repertorio e per la censura, ma anche in quanto soggetto a una borghesia interessata a favorire clientelismi e protezionismi, e in quanto fautore di scriteriate sovvenzioni non ragionate.

Inutile qui insistere sui temi che riprenderemo, settore per settore, e che approfondiremo portandone alla luce tutti i dati in nostre mani: ci preme oggi sottolineare come tutto questo teatro fosse il frutto della servile acquiescenza degli autori alle norme della censura del regno e fosse al tempo stesso il piacere della borghesia che a teatro andava.

Il popolo, il popolo dei ceti medi, degli operai, dei contadini, degli artigiani, degli intellettuali, in Italia non va a teatro, non perché non ami il teatro, ma perché una classe dirigente corrotta, ignorante e incivile lo ha sempre tenuto lontano dal Teatro, favorendo il piacere superficiale dell'avanspettacolo o del film del momento.

Il popolo non solo non ha una cultura teatrale, ma ignora persino i recapiti delle sale di spettacolo, ignora i nomi degli autori veramente importanti, specie se moderni; bisogna assolutamente riaprire al popolo le porte dei teatri, chiamarlo a vivere, a gioire, a soffrire per la scena, così come è accaduto in Russia dove una teatralizzazione del popolo è stata costante preoccupazione.

Il popolo tornerà, deve tornare a teatro, e troverà un nuovo repertorio, in cui i classici siano affrontati con sensibilità d'oggi e come tale risolti, in cui i moderni abbiano massima libertà di vita.

Il popolo si convincerà come il teatro moderno, inteso nei suoi nomi migliori, che non sono

quelli esaltati di un ventennio doloroso di regime fascista, sia un teatro spiccatamente rivoluzionario, che soddisfa i bisogni, le necessità, lo spirito dell'uomo nuovo. Il popolo riconoscerà nel teatro di Wedekind e di Kaiser, di Ivanov e di Majakovskij, di Connelly e di Saroyan, di Brecht e di Toller, di Werfel e di Sternheim, nel teatro russo, nel teatro espressionista tedesco distrutto da Hitler, riconoscerà i motivi che lo hanno portato alla lotta contro la borghesia capitalistica e collaborazionista, contro la camarilla fascista, trincerata dietro ogni opportunismo.

Il popolo. Grassi enuclea quattro concetti che ritorneranno, contemporaneamente o separati, in tutti i “proclami” del Piccolo Teatro:

1. il popolo amerebbe il teatro se non ne fosse stato allontanato dalle classi sociali superiori;
2. il popolo amerebbe il teatro se fosse quantomeno avvertito della sua esistenza, e non escluso a priori;
3. il popolo, tornato al teatro, dovrà potersi confrontare con un repertorio rinnovato;
4. il popolo riconoscerà se stesso e le proprie istanze nel teatro moderno.

L'originalità di Grassi, citando Guazzotti, “consiste nell'aver capito che con il pubblico bisogna incominciare tutto da capo: a stimolarlo, a provocarlo, a renderlo cosciente di una sua implicita necessità di essere; in una parola a formarlo. La sua intuizione [...] è direttamente legata alla generale spinta verso un rinnovamento sociale”.³⁰⁸

E poi... poi verranno gli autori nuovi, in un clima puro ed epurato (soprattutto epurato), saranno italiani, americani, inglesi, francesi, russi, tedeschi, e saranno le nuove voci cui tutti correremo, in cerca della nuova parola del teatro di domani. Mai più si dovranno permettere impunemente le riprese di quel repertorio vuoto, inutile, sciocco, banale e soprattutto borghese che ha imperato fino a ieri: la borghesia tenterà in tutti i modi di riaffacciarsi sulla breccia del governo. Il teatro le offrirà ancora un tentativo di compromesso; questo tentativo sarà spezzato sul nascere se, coscienti di una funzione della cultura, e coscienti della natura progressiva, rivoluzionaria della cultura moderna, noi combatteremo in tutti i modi il teatro per la borghesia e la borghesia nel teatro.

Più ancora che il fascismo in senso stretto, è la borghesia ad essere attaccata – forse presagendo

308 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 30-31.

già il tentativo che verrà fatto (e, stando alle cronache redatte in seguito per l'«Avanti», realizzato) per cercare di conservare il proprio *status* sociale, incluso quello derivante dall'essere il pubblico di un teatro a sua immagine e somiglianza.

Ricordiamoci che un popolo, uno stato, una rivoluzione (quella francese e russa insegnano) parla e resta anche in funzione della propria arte: un teatro di oggi deve avere in sé, direttamente o indirettamente, negli ambiti di una tremenda libertà di linguaggio, di modi, di stile, di contenuto, i motivi che hanno spinto il popolo italiano ad imbracciare il fucile.

Teatro quindi finalmente e veramente (non con la solita rivoltante retorica) del nostro tempo; teatro della nostra giovinezza spirituale, della nostra coscienza socialista, della nostra decisione intransigente, della nostra morale di uomini nuovi e liberi.³⁰⁹

Altre due costanti di Grassi: il confronto con la situazione teatrale di altri paesi europei, da prendere eventualmente come modello ma da non ricalcare pedissequamente, e la necessità per il teatro di rispecchiare la società, le sue necessità, le sue rivendicazioni.

1.4.2 1945: Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico*³¹⁰

Gli ultimi articoli di Strehler analizzati nella fase precedente si concludevano con la constatazione del prossimo fallimento del teatro italiano dovuto al fallimento del pubblico, e alla responsabilità della borghesia in un simile scenario. L'articolo seguente, invece, al pari di quello di Grassi (di cui è ideale prosecuzione) presenta contenuti propositivi: se non si può ancora parlare di dichiarazioni progettuali, perlomeno si tratta di auspici.

Ogni popolo ha il governo che si merita. Ogni pubblico il teatro che, sulle tavole dei palcoscenici meglio lo realizza con suoi gusti, i suoi problemi, le sue particolari degenerazioni. Il rapporto tra i “fatti” che si svolgono sulla scena e gli applausi che li accolgono non offre possibilità di interpretazioni ambigue. Esso vuole dimostrarci senza equivoci che il teatro – anche il più astratto e inaccessibile – è innegabilmente un fatto sociale.³¹¹

Allineato con Grassi, anche Strehler evidenzia il nesso di rispecchiamento fra pubblico e palco, o,

309 Paolo Grassi, *Teatro del popolo*, in «Avanti!», 30 aprile 1945.

310 Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico*, in «Ribalta», novembre 1945.

311 *Ibid.*

meglio, fra società e teatro.

Non esiste un pubblico-vittima che sopporta docilmente il prolungato esperimento di un teatro lontano dal suo particolare modo di vedere avvenimenti e cose, attorno a sé, oppure opposto alle sue idee, ai suoi problemi profondi – ammesso che esistano – alle sue aspirazioni umane. Se il teatro non diviene uno specchio rivelatore, più o meno imperfetto, più o meno deformante, dei suoi bisogni spirituali, della sua vita stessa infine, il pubblico diserta, prima o poi, le platee. Nella storia teatro e pubblico a cui sempre si riferisce, rappresentano un'unità inscindibile quant'altre mai coerente ed armonica. Cosicché per logica conseguenza, il processo che viene fatto al teatro contemporaneo, sul piano artistico e letterario, deve essere trasferito interamente sul piano umano, ai pubblici che lo accettano e lo fanno loro.³¹²

Tre punti, connessi fra loro: responsabilità del pubblico di ciò che appare sulla scena; diserzione del pubblico da un teatro in cui non si riconosce; critica sociale e non solo artistica ad un certo teatro, e di conseguenza al pubblico che lo incoraggia.

Se quindi con un termine forse troppo inflazionato per conservare intatto il suo valore polemico, si definisce “borghese” e quindi scaduto, anacronistico un certo teatro, converrà ammettere che borghese, scaduto, anacronistico è lo spettatore che l'assiste. I successi, in tal modo, che sera per sera sono decretati ad una maniera affatto esteriore di vita, ad una falsa espressione di compromessi sentimentali, rappresentano in ultima analisi un disfaccimento non solo avvertibile sul piano artistico ed il postumo teatro di questa nostra epoca convulsa e contraddetta si giustifica appieno con la postuma mentalità di tutta una categoria. Essa sola determina l'indirizzo e l'organizzazione del nostro sistema drammatico né alcuna riforma sarà sufficientemente valida e ricca di sviluppi futuri senza una preliminare riforma di quell'entità circoscritta che oggi si identifica con il pubblico delle platee.³¹³

Non potendo cambiare la borghesia, che coincide con la maggioranza del pubblico e che condiziona il teatro, l'unica altra possibilità è cambiare la composizione del pubblico.

Riformare il teatro sarà riformare il pubblico. Ricercare un nuovo teatro sarà cercare contemporaneamente un nuovo pubblico per procedere alla disintossicazione di tutto

312 *Ibid.*

313 *Ibid.*

l'organismo teatrale³¹⁴, dalla sua letteratura al suo spettacolo, sarà immettere negli immobili musei notturni dei palcoscenici e delle platee una nuova composizione di spettatori eliminando quella attuale che si è rivelata imperfetta, priva di facoltà creative, assurdamente ferma a posizioni sorpassate ed antistoriche. Né più né meno di come si elimina il cattivo scrittore, il cattivo operaio.

Ma qui il gioco della concorrenza che dovrebbe sostituire di volta in volta opere e uomini si rivela inattuabile. Il reciproco lavoro di scambio tra pubblico e pubblico con l'avvento di una massa davvero popolare, ritornata dopo secoli alla sua altissima funzione corale è ostacolato da un insieme di ragioni economiche, organizzative ed infine artistiche che possono essere riportate tutte sotto il segno di un sistema sociale concepito con esclusioni reciproche e reciproche sottomissioni. Gli interessi inconciliabili di due classi non si armonizzano certamente sulle scene ma anzi si oppongono anche più chiaramente e le esigenze dell'una vengono soddisfatte, come avviene, da gusti e metodi del tutto inaccettabili all'altra. Anche qui saremmo tentati di ripetere una vecchia legge economica che insegna come la moneta cattiva scaccia la moneta buona.³¹⁵

Un pacifico avvicendamento o una coesistenza fra due classi - "popolo"³¹⁶ e borghesia – non è concepibile a causa dell'inconciliabilità dei rispettivi interessi, che non possono riflettersi contemporaneamente sulle scene.

Il [teatro] pubblico cattivo, limitato, antipopolare, affatto eterogeneo, ha scacciato il pubblico buono identificabile con la massa più vasta, più ricca di reazioni che del teatro è sempre stata il termine ultimo, proprio grazie ad una considerazione economica, permettendo di base alle sue particolari condizioni finanziarie, una vitalità sicura e relativamente facile all'industria teatrale. Non converrà del resto dimenticare che di tutte le arti il teatro – insieme al cinematografo – ha la più dichiarata tendenza a divenire un mezzo di speculazione commerciale. I prezzi, la dislocazione degli edifici spettacolari in zone centrali e mondane, l'abbandono della provincia, delle regioni periferiche, gli orari, i programmi, i metodi tecnici, la maggioranza schiacciante dei testi del teatro contemporaneo sono tutti strettamente determinati da una considerazione utilitaristica che cerca di realizzare la cifra più alta di incassi e di soddisfare con ogni mezzo la categoria sociale in possesso del reddito maggiore. Tutto lo stato artistico e spettacolare del

314 La frase ricompare, molto simile, nel dialogo di Grassi e Pandolfi (*Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*) del 28 febbraio 1947: "Trasformare il teatro significa oggi trasformare il pubblico. Trasformare il pubblico, significa dar modo al vero e miglior pubblico che ha sensibilità e passione per l'arte, di accedere in platea."

315 Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico*, cit.

316 In questo caso, il concetto di "popolo" è ben più ampio del proletariato.

teatro moderno, considerato non nelle sue straordinarie eccezioni ma nel suo complesso, si uniforma – lo si voglia o no – ai bisogni innanzi tutto economici di questo sistema. Si rivela insomma, chiaramente quella specie di assurdo che per il teatro è una realtà evidente: le condizioni meccaniche, organizzative e finanziarie hanno la precedenza su quelle artistiche e determinano lo sviluppo e lo stadio di civiltà di quest'ultime.³¹⁷

Storicamente il pubblico borghese ha monopolizzato la fruizione teatrale, manipolandone le condizioni economiche e l'accesso dei ceti inferiori.

Più che mai esse appaiono la premessa più certa ad un apporto di nuove facoltà creative che ben difficilmente, prive di mezzi necessari per esprimersi e dei termini umani che le realizzano, possono raggiungere una maturità completa, coordinare un clima armonica di opere e di ricerche. Così il teatro contemporaneo finisce per apparire come un mercato chiuso ove il maggior numero dei compratori non può entrare perché esso è divenuto il dominio esclusivo di una categoria sociale – per quanto ci è dato da constatare da programmi e metodi – particolarmente degenerata nei gusti e nelle abitudini. La crisi di cui si parla è soltanto un falso, un equivoco voluto ad occultare un avvenimento che ci sorpassa da secoli. Le contrazioni e gli squilibri di una particolarissima società avviata al suo declino. A questo punto l'unico tentativo che la natura stessa del teatro ci dice realizzabile sarà quella di aprire finalmente le porte dei nostri teatri illustrati ancora da marmi e dorature barocche, sulle strade, sulle piazze, ovunque si agita l'umanità contemporanea, con i suoi drammi, i suoi problemi, i suoi gridi più veri, di fissare rigidamente la condizione per cui da “divertimento” il teatro si trasformi ancora in altissima festa collettiva, libera, cosciente della sua funzione artistica e sociale. Si tratta di una frattura profondissima, proporzionata al distacco del teatro dal suo vero elemento umano, dalla sua unica comunità raccolta in ascolto, che tuttavia bisogna un giorno o l'altro affrontare per ricostruire, attraverso tentativi innumerevoli, innumerevoli artisti e ritorni ai punti di partenza, l'equilibrio di un'arte intaccata nei suoi postulati e nelle sue leggi primitive.³¹⁸

L'unica soluzione possibile per ovviare al fallimento dell'arte teatrale è l'apertura ad un “nuovo pubblico”, con il quale restituire il teatro alla sua natura di *festa collettiva* (e non più di intrattenimento borghese) e ripristinare il rapporto con la comunità umana.

Opera questa disinteressata, senza dubbio passiva nella sua fase d'avvio dei pubblici che da

317 Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico*, cit.

318 Giorgio Strehler, *Cerchiamo un pubblico*, cit.

troppo tempo allontanati dal teatro, non ritroveranno certo in un attimo la misura, il gusto, l'intuizione drammatica più sofferta e più vera. I nuovi problemi che sorgeranno allorché il nuovo pubblico sarà immesso nelle platee contemporanee ci appaiono estremamente complessi e per lungo tempo irrisolvibili.

Potranno i nostri affaristi dedicarsi a questo amorevole lavoro con dedizione assoluta, ed inconsueto spirito collettivo che subordini ogni velleità speculativa agli interessi supremi dell'arte e dell'arte soltanto? È un interrogativo al quale già affidiamo “a priori” la nostra risposta. Cosicché in definitiva la ricerca di un pubblico ci porta a ben lontane considerazioni che esulano dal campo strettamente artistico ma vi si connettono poi come risoluzione di tutto il problema contemporaneo.

Bisognerà ammettere, ancora una volta, che il teatro è legato tragicamente più di ogni altra arte ad un'epoca che non riuscirà a sfuggire alla sua condanna e una semplice riforma nel ciclo delle arti basterà a riportarlo in una sfera più cordiale e comune. Sino a che altri rapporti umani, un ben altro senso di solidarietà collettiva non saranno stati accettati e difesi il teatro resterà un ricordo preistorico d'epoche d'oro e la nostra causa un'impresa disperata. Le parole gravate da troppi equivoci continueranno il gioco delle schede e delle note ma sarà come gettare finti fiori sulle spoglie di una musa defunta.³¹⁹

Il delinarsi del teatro come specchio della società rappresenta il suo maggior pregio, in quanto arte viva e a sua volta vivificante, ma anche il problema di maggior portata, non potendo sperare di mutare uno dei due termini senza esercitare operazioni di trasformazione anche sul secondo. La chiusa è nuovamente pessimistica, ma da una generica analisi si passa ad una “nostra causa”, una possibilità realizzativa di cui Strehler comincia a farsi carico.

1.4.3 1945: Paolo Grassi, *I socialisti e il teatro*³²⁰

Il teatro è, come in tutti i dopo-guerra, all'ordine del giorno anche in Italia. Intorno ad esso infuriano le polemiche, intorno ad esso si agitano fischi ed applausi, su di esso si appunta l'attenzione di molti, anche di coloro che se ne disinteressarono fino a questo momento.

³¹⁹ *Ibid.*

³²⁰ Paolo Grassi, *I socialisti e il teatro*, in «Almanacco Socialista 1946». Compare alle pp. 25-31 di Francesca Grassi e Antonietta Magli (a cura di), *Milano e Paolo Grassi – Un teatro per la città*, «I quaderni della Fondazione Paolo Grassi, la voce della cultura», 2, Passigli, Bagno a Ripoli 2011, in cui è presentato come: “DOCUMENTO INEDITO 1945 (non corretto) Documento proveniente dall'Archivio del Piccolo Teatro di Milano”. In realtà compare con il titolo *I socialisti e il teatro* nel precedente *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, laVerdi-Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 93-96, con la seguente nota: “Articolo per l'“Almanacco Socialista 1946”, Casa Editrice “Avanti!”, Milano-Roma 1945, pp. 250-254. Replicato in una conferenza alla Sezione Venezia del Partito socialista milanese, è per quanto risulta rimasto in seguito sconosciuto.”]

È logico, è conseguente che il teatro, non fosse che per il fatto di raccogliere intorno a sé, nelle sue varie forme di espressione, ingenti masse di popolo, raccolga tutto l'interesse di noi socialisti, dal punto di vista artistico, etico e politico.

Artisticamente il teatro ci interessa per la sua prestigiosa influenza educativa sui pubblici. Una civiltà dello spettacolo veramente tale innalzerebbe culturalmente e spiritualmente le masse e condurrebbe a quella loro elevazione che per noi è indispensabile affinché il proletariato, dotato di una profonda coscienza di sé e armato degli stessi mezzi intellettuali, possa sostituirsi alla borghesia come classe dirigente del paese.³²¹

La riflessione si colloca nell'ambito di quelle espresse nei due articoli precedenti, ponendosi come ulteriore sviluppo: se teatro e società si rispecchiano, se in teatro il popolo (qui, nel linguaggio da partito, torna a configurarsi come "proletariato") può sostituire la borghesia, allora può sostituirla anche nella scena sociale e politica.

Esteticamente ci interessa che il teatro, eliminando il vecchio e banale repertorio, affronti le mete più alte, dai classici per troppo tempo dimenticati alle cose più vive e interessanti del teatro moderno, specialmente straniero, anch'esso per anni e anni sacrificato dalla incosciente autarchia del fascismo.

Desideriamo un teatro italiano che, uscendo dalla filologia o dall'occasione in cui spesso, da secoli, si sono compiuti i nostri autori, possa affrontare, come tutti i teatri stranieri, dei problemi reali, di fede, di vita, eliminando la banalità vacua e inconsistente della commediola a cassetta per toccare più nobili vette. Il fascismo non poteva non spargere anche nel teatro il veleno delle proprie disfunzioni: infatti il teatro italiano moderno si è ridotto, in massima parte, salvo alcune buone eccezioni, ad una serie di miserevoli cose che non solo non hanno una zona precisa nella storia della letteratura drammatica, ma che non hanno nemmeno alcun rapporto con i fatti esterni e, peggio, con la società di oggi.

È logico che gli autorelli nostrani in voga col fascismo, asserviti per libidine di rappresentazione alla censura, si siano ripiegati tranquillamente su basi di meschina normalità, ma è altrettanto logica la nostra speranza, oggi che la libertà ha rotto ogni vincolo e ha aperto le porte agli agoni più splendidi e duri, che i nuovi autori italiani usciti dalla nuova società democratica, diano al nostro paese quelle opere che prima di essere sui palcoscenici siano in noi e ci parlino un linguaggio aderente alla nostra epoca, ai nostri bisogni spirituali, alla nostra sensibilità.³²²

321 Paolo Grassi, *I socialisti e il teatro*, cit.

322 *Ibid.*

Il ritorno alle tematiche maggiormente frequentate da Grassi nella sua produzione giornalistica: la ricostruzione di un repertorio che includa anche testi classici e stranieri, l'esortazione a nuovi autori italiani affinché producano opere consone all'epoca e alla società attuali.

Per tale ragione, noi socialisti, progressisti in politica, dovremmo essere progressisti anche nell'arte; dovremmo abbandonare cioè quella tipica mentalità italiana che si cristallizza nella cocciuta diffidenza verso ogni forma di "nuovo" di fronte alle cose nuove, italiane o straniere, dovremmo riflettere e pensare che esse sono frutto del lavoro di nostri fratelli, che esse sono prodotto della nostra civiltà e del nostro tempo e, ragionando così, dovremmo ascoltarle, riceverne il dono con amore e con comprensione. Necessità quindi, almeno per noi, che si dia campo libero alle novità, che non sono tentativi, ma che sono le voci nuove e ardite degli uomini di teatro a noi contemporanei, a qualsiasi paese o razza appartengano.

Noi confronti del teatro straniero pensiamo che sia altrettanto sciocca e superficiale una aprioristica esterofilia come una nazionalistica avversione: anche di fronte a opere che non parlino un linguaggio universale, sebbene legate a fatti paesistici e particolari (al contrario quindi di cose come *Piccola città*) noi riteniamo che sia doverosa e urgente una rispettosa attenzione, una amichevole benevolenza, perché in nome di quella fratellanza dei popoli che tanto si auspica, i prodotti artistici di questi portino altrove, in clima di civiltà, le voci dei propri paesi, messaggeri dell'arte e della più alta spiritualità di questi. Anche quindi se un'infinità di particolari ci potrà tenere lontani da una adesione a determinate opere straniere, noi crediamo che, pur evadendo da una partecipazione incondizionata, noi si possa attuare rispettosamente una *conoscenza*, utile e soddisfatta.³²³

Il ricorso a testi stranieri non è, per Grassi, un semplice tentativo di porre rimedio al vuoto causato dall'autarchia letteraria e drammaturgica: negando tanto esterofilia quanto nazionalismo, è doverosa – se non altro in quanto socialisti, nello spirito dell'universale fratellanza – l'attenzione per le opere provenienti da altri paesi, dei quali sono a loro volta rappresentative.

Del significato etico del teatro ci sembra inutile parlare, dato che da tremila anni in qua è un fatto dibattuto, quando gli stessi Greci ne avevano una coscienza così radicata e precisa. Il teatro, nelle sue espressioni più degne, nelle sue parole più alte, grande rito laico che aduna il popolo intorno al palcoscenico, nuovo altare in cui si celebrano attraverso i pensieri dei Poeti le nostre passioni, la nostra società, le nostre crisi di uomini e di popoli, i nostri eroismi, i cui si

323 *Ibid.*

condannano e si giudicano le nostre abitudini, i nostri peccati.

Terribile splendido fatto etico quindi che, inteso nei suoi modi più grandi, ha un'enorme funzione, che, se considerata da noi socialisti, a un dato momento diventa fatto politico. Per una comprensione politica del teatro vi sono due modi che variano a seconda che questo teatro viva in una società unitaria o in una società bastarda. Non è necessario uno stato inteso nel senso totalitario perché si abbia una società unitaria: i Greci ancora una volta insegnano e dal loro insegnamento esce il più grandioso teatro di tutta la storia. Ci rifiutiamo anzi di confondere un significato politico del teatro in una società unitaria con un teatro di propaganda che alla fine è destinato per le sue ragioni interne, a diventare illustrazionismo e oleografia.³²⁴

Il teatro è un fatto etico, un *grande rito laico* che coinvolge il popolo dal palcoscenico; ma, in quanto fatto etico, in un'ottica socialista diventa fatto politico, che può articolarsi in modo differente a seconda della tipologia di società in cui si colloca. Nel caso di una società unitaria (russa, tedesca) il teatro politico deve nascere spontaneamente, senza essere indotto e senza trasformarsi in arma di propaganda.

Siamo sul sottilissimo tema dell'arte di stato, tema che non può essere qui né esaurito, né ampliato: noi pensiamo che da un teatro, politico anche nel linguaggio, possano uscire poeti e opere di poesia drammatica, e nel teatro sovietico e nel teatro tedesco moderno vari nomi ce lo documentano. Pensiamo però altrettanto che questo debba avvenire per generazione spontanea, per un bisogno spirituale dell'artista, quando la materia artistica si concreta anche in materia politica e quando la poesia sappia materiare di sé anche i fatti più duri della lotta di classe o della propaganda.³²⁵

Nel caso di una società *mista* (come la stessa Italia), invece, spetta a chi ha sviluppato una determinata coscienza politica il compito di suscitare il teatro, e di epurarlo da quelle componenti che potrebbero risultare efficaci in mani avversarie: il teatro borghese.

Un'altra concezione politica dello spettacolo, riferita a società mista, come quella italiana attuale, consiste nella coscienza politica e artistica che, nei confronti dello spettacolo, debbono avere coloro che hanno una precisa coscienza politica. Per esempio, noi socialisti,

324 *Ibid.*

325 *Ibid.*

frequentando il teatro, facendo del teatro, organizzando degli spettacoli, dobbiamo sempre tener presente che questa terribile arma del teatro potrebbe rivolgersi contro di noi: eliminazione quindi, almeno per quanto sta in noi, laddove noi abbiamo responsabilità di teatro o di autori o di impresari o di critici o di spettatori, del teatro borghese, dalle forme dell'800 francese fino alle più modeste espressioni di certi piccoli repertori nostrani.³²⁶

Come più volte ripetuto, il teatro borghese è quello in cui la borghesia si riconosce, e in cui, quindi, non può riconoscersi il popolo.

Teatro borghese è teatro che piace ai pubblici borghesi, è il teatro in cui vive la borghesia: teatro in cui il proletariato non può riconoscere né se stesso, né le proprie necessità spirituali. Non diciamo, almeno per ora, che come esiste un teatro ad uso e consumo di una determinata classe, cioè il teatro borghese si debba fare e attuare il teatro per gli artigiani piuttosto che per i contadini, il teatro per gli operai o per i ceti medi: manifesti di questo genere sono stati fatti, ma li riteniamo il frutto di una candida demagogia. Auspichiamo, e come socialisti vogliamo, pretendiamo, un teatro per tutti gli uomini, opere che parlino un linguaggio comprensibile a tutti gli uomini e dalle quali tutti indistintamente possano ricevere il prezioso dono della poesia, senza privilegi di cultura o di classe.³²⁷

Qui si colloca il primo punto di svolta, sia rispetto agli articoli precedenti, sia rispetto ai punti-chiave del Piccolo Teatro di Milano: è la prima volta che negli scritti dei fondatori compare l'espressione-slogan del *teatro per tutti*. Si tratta di un intervento presso una sede del PSI, ed in apertura è stato già chiarito che l'interesse artistico per il teatro è in qualche modo ristretto alla sua efficacia educativa, quindi non si ha ancora la formula del "teatro *d'arte* per tutti", che comparirà in un secondo momento. Eppure in questo frangente si passa da un ideale teatro in cui il popolo si sostituisca alla borghesia, o da un eventuale teatro appositamente concepito per altre classi sociali, ad un teatro che non rifiuta la presenza di un pubblico borghese purché affiancato da altri pubblici, senza distinzioni e senza privilegi fra gli spettatori. Perché un tale teatro sia fruibile indistintamente da tutti, occorre costruire un repertorio accessibile:

Per questo i classici e le cose più vive del teatro moderno americano, tedesco e sovietico sopra tutto (laddove tedesco significa teatro espressionista dal 1915 al 1933, fino alla bestiale

326 *Ibid.*

327 *Ibid.*

distruzione di esso da parte di Hitler) dovrebbero costituire il nucleo essenziale del repertorio in quanto potrebbero adunare intorno a sé i pubblici di ogni natura, uomini di tutte le classi.³²⁸

Non è tuttavia sufficiente la presenza in scena di opere adatte a tutti i pubblici: occorre garantire anche agli strati sociali inferiori la possibilità di accedere al teatro, abbassando i prezzi. Tale operazione è attuabile soltanto in seno a teatri municipali, che non siano viziati da pratiche speculative e che possa quindi permettersi spettacoli *migliori* a prezzi *inferiori*, senza che questo costituisca una perdita per gli artisti.

Non esiste solamente un problema artistico etico politico nei confronti del teatro: esiste anche un problema economico che, in quanto marxisti, ci interessa a fondo. Bisogna assolutamente porre tutti gli uomini indistintamente in condizione di andare a teatro. La questione è grossa e di spaventose proporzioni; comunque qualche accenno si può fare.

Anzi tutto è indispensabile che i prezzi degli spettacoli siano diminuiti, perché i teatri non siano monopolio degli abbienti a scapito dei meno abbienti. La municipalizzazione dei teatri, in un primo tempo almeno di quelli di proprietà dei comuni (e in Italia ce ne sono moltissimi, quasi uno per città), è il primo passo per andare incontro alla collettività nel campo teatrale. Non essendoci la necessità della speculazione che interviene nella gestione privata, il teatro municipale che è del Comune e quindi dei cittadini del Comune, può invitare le compagnie a condizioni molto meno onerose dei teatri a gestione privata e quindi può permettere alle compagnie di allestire spettacoli di particolare pregio e importanza. Inoltre può praticare prezzi nettamente inferiori ad altri teatri e ciò pone senz'altro la concorrenza e quindi il livellamento generale dei prezzi. I teatri municipali dovrebbero, per la propria conformazione, per la propria funzione, per il proprio indirizzo, per il repertorio richiesto dalle compagnie essere teatro del popolo; dove però non si largisca al popolo l'elemosina dello spettacolo di secondo ordine, ma dove gli uomini tutti, e fra essi la larga massa proletaria, intervengano ad ascoltare le opere più degne nella più degna edizione.³²⁹

Soltanto un teatro di questo tipo è definibile come *teatro del popolo*, etichetta che non può essere applicata ai vari caritatevoli palliativi sfruttati da alcuni teatri. Grassi evidenzia la necessità di instaurare fra il teatro e qualsiasi cittadino un rapporto di reciproca appartenenza, in cui ciascuno, una volta adattati i prezzi dei biglietti alle proprie possibilità, si senta legittimato a recarsi al teatro,

328 *Ibid.*

329 *Ibid.*

percependola come un'attività abituale e, per così dire, *normale*. Qui compare anche, per la prima volta, l'espressione “*pubblico servizio*” affiancata al *teatro*, l'impostazione dell'equivalenza fra l'attività culturale e gli altri servizi che le istituzioni dispongono per il soddisfacimento dei bisogni dei cittadini. Si tratta di un'altra parola-chiave, distintiva dell'esperienza del Piccolo Teatro, il cui concetto verrà ampliato nell'omonimo articolo pubblicato sull'«Avanti!» il 25 aprile 1946.

I piccoli accorgimenti di fare intervenire il popolo a teatro nell'ultima fila di posti a sedere o nelle 50 poltrone vendute alla Camere del Lavoro, non reggono, sono forme di pietà inutili, di carità borghese che umiliano il proletariato e lo allontanano. Il popolo, in un teatro, ha bisogno di sentirsi nel proprio ambiente, a casa propria, non in sott'ordine o in soggezione con la ricca ed elegante borghesia. Altro problema è quello di concepire il teatro proprio come un pubblico servizio, come una necessità nazionale, sul piano, ragionando per assurdo, dell'igiene pubblica e dei trasporti. Appunto in quanto si desidera allargare i pubblici è necessario decentrare le sale di spettacolo, è necessario che ci si decida ad andare a teatro alla periferia come al centro, è necessario che il teatro entri nell'abitudine, nel costume degli italiani come il cinema.

Trovandosi forse di fronte una platea non pienamente comprensiva di questa manifestata necessità teatrale, Grassi ricorre al riferimento a Lenin – che i “compagni” si trovano quindi nella condizione di non poter contestare – e alla sua “teatralizzazione del popolo russo”.

Non sembri eccessivo questo interesse al teatro, questo amore al teatro, in un momento così dissestato della vita e dell'economia nazionale: non è spirito settario o passione faziosa che ci spinge a parlare, ma coscienza precisa di quegli immensi valori artistici, etici, politici, cui abbiamo prima accennato: si tenga presente che nell'inverno 1917, appena dopo la rivoluzione, quando in Russia infuriava la carestia, Lenin lanciava il famoso manifesto sulla teatralizzazione del popolo russo. Si tenga presente che in tutte le nazioni civili e profondamente democratiche dalla Cecoslovacchia all'America, alla Svizzera, il teatro non è abbandonato in balia di se stesso, ma è seguito dall'interesse della collettività cioè dallo Stato. Non si desiderano le caritatevoli sovvenzioni fasciste, destinate ad aumentare la sonnolenza delle compagnie e la mancanza di spirito di iniziativa: si desidera dallo Stato, dalla collettività, dagli italiani un vivo e cosciente interesse per il teatro e noi socialisti desideriamo essere all'avanguardia del rinnovamento materiale e spirituale di questo così importante settore della cultura e della vita di un popolo.³³⁰

330 *Ibid.*

L'ultima considerazione sfiora il tasto delle sovvenzioni, contestate in quanto residuo del pietismo manipolatorio fascista, e che andrebbero sostituite con un maggior interesse da parte delle istituzioni per la sfera teatrale.

1.4.4 1946: Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*³³¹

Ad un anno dalla Liberazione, Grassi pubblica sull'«Avanti!» un lungo articolo tecnico, che contiene *in nuce* “quella che sarà la grande linea maestra del Piccolo (e poi, sulla sua scia, di tutti i teatri stabili che nasceranno via via in Italia): gli spettacoli, la qualità degli spettacoli, ma anche l'informazione intorno agli spettacoli, i quaderni di sala, le pubblicazioni, i seminari, i convegni, le tavole rotonde, gli incontri del regista e degli attori con il pubblico, i dibattiti, le conferenze, ecc. ecc.”.³³²

L'articolo ha anche un suo versante politico, ma nei termini di una politica culturale, di un interessamento che coinvolge l'intero ambito teatrale italiano, da una prospettiva che spetterebbe ad un funzionario di Stato³³³, e che esclude quindi derive partitiste malgrado l'occasione spinga in tale direzione³³⁴. Sono rimossi anche i riferimenti alle conseguenze del fascismo sul panorama teatrale e sull'uso politico del teatro, che hanno trovato ampio spazio negli articoli precedenti, a favore di un'analisi più strettamente economica che riafferma le competenze di Grassi in materia ed il suo costante aggiornamento sulla situazione nazionale.

331 Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile.

332 Francesca Malara, *Paolo Grassi il costruttore*, cit., pp. 30-31.

333 “Naturalmente perché ho la sensazione di avere una disponibilità, una intelligenza superiore alla media, non mi accontentavo, nei miei progetti, di un grado medio, che so?, commissario o funzionario di prefettura. O prefetto o questore o niente. [...] Per tutta la vita ho cercato gente più brava di me, più intelligente, più colta, da cui imparare. Così forse sono diventato prefetto di istituzioni culturali, come il «Piccolo» e la Scala, dove ho governato una cosa pubblica [...] tra molta gente che era più brava di me nel suo mestiere e nella sua arte”. [P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, Milano 1977, pp. 123-124.] Sensazione che alla fine della carriera si traduce nella risposta ad una provocatoria di Maurizio Costanzo su un'ipotetica candidatura politica: “Non mi candido a Ministro dello Spettacolo, dico che quando un cittadino ha avuto la ventura, faticando moltissimo, guadagnando poco, non possedendo attici come moltissimi personaggi della società italiana e dello spettacolo, di inventare il Piccolo Teatro, di dirigere la Scala, e adesso di essere arrivato a viale Mazzini, il mio futuro quale può essere? O l'esilio o fai una cosa... Perché devo dire, non credo e non chiedo e non penso di fare qualcosa al di fuori delle mie competenze, ma credo che una grande esperienza italiana e internazionale, credo di poterlo fare. Anche perché fra le componenti del mio essere c'è il senso dello Stato.” [Puntata della trasmissione Rai «Bontà loro», condotta da Maurizio Costanzo, del 1977 o 1978. L'intervista a Paolo Grassi è inserita in G. Vergani, a cura di, *Per Paolo Grassi*, documentario RAISAT ALBUM, 2001, regia di Mario Peverada.]

334 Come rileva Francesca Malara in *Paolo Grassi il costruttore*, cit., a p. 28, nell'articolo “manca ogni allusione polemica – che sarebbe stata comprensibile, almeno in un articolo pubblicato il 25 aprile, all'indomani delle prime amministrative tenutesi il 7 aprile 1946 (che hanno visto a Milano il trionfo del Partito Socialista), e alla vigilia del referendum sulla monarchia del 2 giugno 1946”.

Se vogliamo salvare il nostro teatro di prosa da una lenta morte, è necessario prendere urgenti provvedimenti di ordine strutturale ed economico.

La parola «crisi del teatro» è tornata di moda, con insistenza, in questi ultimi tempi: giornalisti e critici, organizzatori ed attori non fanno che denunciare una situazione economica più che precaria, deficitaria in modo tale da far ritenere che l'anno venturo, di questo passo, avremo un'attività teatrale solo a Roma e a Milano, e ridotta ugualmente.

Non esiste compagnia drammatica quest'anno, tolta la compagnia di Renzo Ricci che ha avuto singolari fortune di organizzazione economica e di giro e di repertorio e di destino infine, che abbia chiuso in attivo il proprio bilancio.

E, se un passivo di poche decine di migliaia di lire può essere irrisorio, un disavanzo di vari milioni, come è avvenuto per alcune formazioni di prosa, assume proporzioni ed aspetti preoccupanti, contro i quali non valgono né le geremiadi dei lavoratori dello spettacolo, né le polemiche gazzettistiche, né la fiducia euforica in «un domani migliore».³³⁵

In precedenza³³⁶, l'aspetto economico era stato preso in esame soltanto come conseguenza del *successo*, a sua volta direttamente legato alle scelte di repertorio oltre che alla “dignità della rappresentazione”. In questo caso invece Grassi non fa distinzione all'interno della scena italiana, “non oppone i *novatori* ai vecchi *tromboni*. Fa un discorso che vale per tutti. Non fa nemmeno questione di stile, di scuole, di metodi di messinscena, di regia o di non regia, di teatro dell'attore o di teatro del regista. È un discorso volutamente tenuto in sordina, di basso profilo”³³⁷, che prende le mosse da dati specifici – come spesso è accaduto ed accadrà in seguito per gli interventi di Grassi. Il primo è la chiusura in passivo della maggioranza delle compagnie italiane. Il secondo, il peso rilevante delle tasse e dell'affitto dei teatri sull'attività di spettacolo:

È necessario, se vogliamo salvare il teatro di prosa da una catastrofe prossima o da una lenta morte, prendere urgenti provvedimenti di ordine strutturale ed economico

Le tasse enormi da un lato (circa il 42% sull'incasso lordo), le percentuali d'affitto dei teatri dall'altro sono le principali ragioni del deficit attuale. Noi non sindaciamo se tasse e percentuali siano proporzionate o no, giuste o meno, eque o eccessive: vogliamo solamente «accettare» questo stato di cose e suggerire gli immediati rimedi ad una condizione di disagio oggi, rovinosa domani. Infatti, per coloro che facilmente potrebbero accusare di iperbole le

335 Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946.

336 Cfr. Paolo Grassi, *Dove l'arte diventa successo finanziario*, in «Cinetempo», n. 8, 18 ottobre 1945, qui citato a p. 47.

337 Francesca Malara, *Paolo Grassi il costruttore*, cit., p. 28.

nostre affermazioni, noi diciamo: possiamo dichiarare che «il teatro è vivo» quando esso vegeta per le iniezioni finanziarie (non regolari e fisse) di alcuni mecenati e finanziatori? Possiamo dichiarare che «il teatro è vivo» quando esso è apparentemente rigoglioso in Milano e in Roma, mentre città come Genova hanno avuto tutto l'anno una sola compagnia drammatica, mentre città come Torino hanno ricevuto quattro o cinque compagnie, che a loro volta hanno replicato gli spettacoli solo in casi eccezionali, cambiando cartellone tutte le sere?³³⁸

Ricompare un punto già trattato in precedenza, quello delle sovvenzioni “non regolari e fisse”, e uno nuovo: il problema di una vitalità teatrale continuativa concentrata nei singoli poli milanese e romano, a scapito del resto del paese, incluse altre grandi città.

Ragioni culturali ma soprattutto ragioni economiche tengono lontano il popolo dal teatro, mentre il teatro, per la sua intrinseca sostanza, è fra le arti la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività, mentre il teatro è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società³³⁹. Noi vorremmo che autorità e giunte comunali, partiti e artisti si formassero questa precisa coscienza del teatro, considerandolo come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come *un pubblico servizio*, alla stregua della metropolitana e dei vigili del fuoco, e che per questo preziosissimo *pubblico servizio* nato per la collettività, la collettività attuasse quei provvedimenti atti a strappare il teatro all'attuale disagio economico e al presente monopolio di un pubblico ristretto, ridonandolo alla sua vera antica essenza e alle sue larghe funzioni.³⁴⁰

Un mutamento efficace delle condizioni dello spettacolo è possibile, sostiene Grassi, solo a partire da una presa di coscienza da parte delle istituzioni e dei lavoratori della scena: il teatro dev'essere concepito come la risposta ad una necessità collettiva, e quindi equiparato agli altri *pubblici servizi* e messo a disposizione dell'intera comunità. «Servizio pubblico», puntualizza Guazzotti, “non significa, anche se molti in buona, ma spesso cattiva fede l'hanno inteso così, obbligo dello Stato di fronte alla passività delle collettività locali; significa consapevolezza – e quindi obbligo – del

338 *Paolo Grassi, Teatro, pubblico servizio*, cit.

339 La frase si ricollega ad un passo del già citato Paolo Grassi, *Teatro del popolo*, in «Avanti!», 30 aprile 1945: “Il teatro, per le sue caratteristiche, per la sua sostanza, per la sua intrinseca costituzione, per le sue qualità di arte composta al tempo stesso da varie determinanti, avrà senza dubbio una importanza fondamentale nell'Italia nuova che l'insurrezione ha creato. Il teatro è, fra tutte, l'arte più vicina al cuore, all'anima della massa, è la più pronta a vivere pubblicamente un fatto o un sentimento che investa tutti, ed è soprattutto, in quanto affidata alla voce e al mistero di una realizzazione che ogni volta si rinnova, la più viva, la più tangibile.”

340 *Paolo Grassi, Teatro, pubblico servizio*, cit.

cittadino di organizzare in maniera storicamente adeguata *anche* questo momento della propria esperienza e di permetterne quindi lo sviluppo attraverso gli organi amministrativi del comune e dello Stato, prima che sia possibile – se mai sarà interamente possibile – attraverso il suo intervento diretto come abituale consumatore”.³⁴¹ Il primo passo di questo lungo processo è il recupero dei teatri municipali da parte del Comune, argomento già annunciato nell'intervento per *l'Almanacco Socialista 1946* ma che qui è articolato in maniera più puntuale:

Primo fra i problemi che si affacciano imperiosi è il funzionamento dei teatri municipali.

In Italia moltissimi Comuni sono proprietari di teatri che affittano a gestioni private: citiamo a caso fra i teatri municipali il *Lirico* di Milano, il *Coccia* di Novara, il *Verdi* di Trieste, il *Carignano* di Torino, il *Sociale* di Como, il *Donizetti* di Bergamo, il *Verdi* di Pola, l'*Argentina* di Roma, il *Comunale* di Bologna, il *Regio* di Parma e numerosissimi altri.

Si può dire anzi, senza tema di smentite, che quasi tutti i capoluoghi di provincia sono possessori in Italia di altrettanti teatri di proprietà comunale.³⁴²

Grassi conosce “lo stato di abbandono dei nostri teatri di provincia. Abbandono non solamente tecnico – la sorte pietosa di palcoscenici ricchi di tradizione ed ormai sulla via di un fatalistico disarmo che ha avuto inizio ancor prima della guerra -, ma soprattutto abbandono psicologico, fatto di pubblici che non si sono potuti formare e di esigue compagini di spettatori dal giusto pigro e rinunciatario che non hanno mai amato nel teatro nient'altro che l'occasione mondana.”³⁴³

Noi invitiamo (e l'abbiamo dichiarato anche nel nostro programma per le elezioni amministrative) le nuove giunte democratiche liberamente elette dai nostri connazionali, a rivedere urgentemente i loro contratti e rapporti con le imprese private cui hanno dato in appalto i locali e a riprendere in gestione diretta queste sale di spettacolo, spesso particolarmente grandi e adorne.

Gestione diretta da parte del Comune del teatro di proprietà comunale significa creazione da parte del comune di un Consiglio direttivo formato di tecnici e competenti, assistito da un abile segretario amministrativo, che a nome e per conto del Comune, e quindi a nome e nell'interesse dei cittadini, regoli l'attività del teatro comunale.³⁴⁴

341 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 31.

342 Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, cit.

343 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 30.

344 Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, cit.

Requisito indispensabile è l'affido del teatro comunale a “tecnici e competenti”, e s'intende competenti non soltanto in materia d'amministrazione ma anche in materia culturale. I benefici della municipalizzazione compongono un circolo virtuoso: un minore esborso per le compagnie (sala a prezzo di costo, maggiore percentuale sul guadagno) permetterebbe a queste ultime di migliorare gli allestimenti e darebbe la possibilità al Comune di esercitare un diritto di scelta sul repertorio.

Primo vantaggio: cessazione della speculazione privata e possibilità di agevolarli economicamente ben maggiori per le compagnie. Ad esempio il teatro municipale di Milano, anziché il 45% sul netto di tasse, potrà offrire alle compagnie, non avendo necessità di guadagno in quanto impresa collettiva tesa all'interesse della collettività, una percentuale del 75% sull'incasso netto di tasse, se non addirittura l'affitto della sala a spese di costo, facendo pagare le maschere, il personale, i pompieri, una quota di riscaldamento una quota ammortamento eventuali danni, luce, ecc. tutto sommato al massimo di 15000 lire giornaliere.

Il maggior guadagno offerto alle compagnie determinerebbe immediatamente due risultati: da una parte il maggior respiro finanziario delle compagnie e quindi una più larga possibilità di «allestimenti» di spettacoli complessi, nonché una possibilità di «scelta del repertorio» da parte del teatro comunale che acquisterebbe un diritto di «prelazione» offrendo alle formazioni di prosa incassi maggiori dei teatri a gestione privata.³⁴⁵

Disponendo liberamente il Comune del teatro, in quest'ultimo potrebbe essere attivato un sistema di abbonamenti, su esempio di quello già esistente “in America e in Svizzera” ma anche alla Scala, fondato sul concetto della “discriminazione (cioè la possibilità di vendere lo stesso prodotto a prezzi diversi a diverse tipologie di consumatori, elevando i prezzi per chi è disposto a pagare di più, diminuendoli per chi è disposto a pagare di meno)”³⁴⁶, rivolgendosi “a due diversi segmenti di

345 *Paolo Grassi, Teatro, pubblico servizio*, cit.

346 *G. Guazzotti, Teoria e realtà del Piccolo Teatro*, cit., p. 210.

mercato: abbonamenti alle prime³⁴⁷ e abbonamenti alle repliche.”³⁴⁸

Accanto a quest'ipotesi, si suggerisce anche la realizzazione di particolari recite “popolari” a prezzi ulteriormente ridotti, allo scopo di ampliare il pubblico e di fidelizzare gli spettatori.

Inoltre si aprirebbe l'eventualità delle «recite popolari» che normalmente sono ridottissime in quanto esse danneggiano le gestioni, mai le compagnie che dalle «popolari» hanno sempre assicurato il pareggio della paga.

Inoltre, con la gestione municipale dei teatri comunali, si potrebbe, sulla scorta di quanto è stato fatto in tal senso in America e in Svizzera, creare la formula dell'*abbonamento*, che da un lato lega lo spettatore al «suo» teatro e dall'altro garantisce una base economica per la durata degli spettacoli. Infatti nulla osterebbe a creare «abbonamenti a 10 spettacoli» con tessere perforabili di volta in volta e anche cedibili (contemporaneamente sarebbe rilasciato il biglietto del posto numerato), oppure «abbonamenti alle prime», alle «seconde» con sistema scaligero. Noi pensiamo sia più adatto per i nostri pubblici il primo sistema che non obbliga lo spettatore a determinate date ma gli lascia libertà di scelta.

Questo, in sintesi, il funzionamento dei teatri municipali, prima conquista per un radicale rinnovamento del mondo del nostro spettacolo: aggiungasi la possibilità alternata di concedere il teatro agli spettacoli cosiddetti «sperimentali» che hanno una loro precisa funzione nella fase polemica di un gusto e nella scoperta dei nuovi valori, aggiungasi la possibilità di dare la sala alle cooperative liriche che, in tale situazione di favore, si potrebbero sviluppare e fare buone stagioni liriche di repertorio.³⁴⁹

347 La proposta verrà in seguito realizzata proprio al Piccolo Teatro: “Gli abbonamenti alle prime sono sostanzialmente abbonamenti sostenitori (costano il doppio di quelli 'normali') e si rivolgono [...] alla fascia più abbiente degli abituali frequentatori del teatro, a quel gruppo di consumatori, che sono disposti a pagare un prezzo di prestigio, che accresce il valore associato al consumo del prodotto (lo spettacolo) e che permette loro di posizionarsi sopra la massa. Questi spettatori comprano, così, oltre allo spettacolo, un valore aggiunto, un beneficio ulteriore. In questo caso, 'si acquista', da una parte, la responsabilità di aiutare e di sostenere il teatro e dall'altra, il ritorno di immagine, legato alla mondanità dell'evento-prima.” [*Ivi*, pp. 210-211.]

Per quel che riguarda le “prime”: “Una fisionomia particolare, veramente rappresentativa dei valori della città, assumono dal canto loro le “prime” del Piccolo Teatro, dove accanto ai consueti nomi della moda e del censo, hanno posto personalità della cultura, dell'amministrazione e della produzione [...] Non perdere una “prima” al Piccolo è addirittura diventato un punto d'onore per una folta schiera di “fedeli del teatro” [...]”. [Angelo Del Nero, *Mezzo milione di spettatori al Piccolo Teatro di Milano*, in «Gazzetta di Parma», 8 aprile 1952 (si noti che l'articolo è inviato dallo stesso Grassi alle redazioni di diversi quotidiani). L'articolo è citato in Livia Cavaglieri, “*Un teatro d'arte per tutti*”, cit., pp. 210-211.]

348 “Gli abbonamenti alle repliche si rivolgono al contempo sia al medio pubblico tradizionale del teatro, sia, grazie all'elemento promozionale rappresentato dal prezzo ridotto (il risparmio è del 14% sul prezzo del biglietto singolo) a quella fascia più attenta e pronta all'acquisto del pubblico potenziale. Questi abbonamenti sono allettanti perché flessibili, validi per qualsiasi giorno di programmazione, senza l'obbligo per lo spettatore di compiere la scelta, limitante, del 'turno'.” [*Ivi*, p. 210.]

349 *Ibid.*

Includendo lo spettacolo “sperimentale” nelle attività a cui eventualmente “concedere” la sala, Grassi conferma definitivamente il proprio punto di vista istituzionale. In questa fase, non esistendo ancora il Piccolo Teatro, affiora la tensione per la regolamentazione non di *uno* specifico teatro, ma del teatro ideale, o, meglio per la modellazione di un ipotetico standard teatrale designato come ispirazione per tutti i *futuri* teatri municipali, “come campione di un'operazione che avrebbe dovuto – e potuto – riprodursi in altre sedi geografiche e in altri ambienti sociali”³⁵⁰, e che a loro volta debbono concorrere al risanamento dell'intera società teatrale italiana. Tale processo di democratizzazione e di aggiornamento deve essere compiuto “in funzione di tutto il corpo sociale, e non polemicamente, come manifestazione di un particolare settore dello schieramento politico”³⁵¹, benché venga sottolineato come tale operazione debba trovare inizio e sostegno in particolare presso i socialisti.

Non tutte le istanze promosse verranno accolte, e non sempre le contingenze del PT in quanto teatro reale – con necessità materiali e un pubblico specifico cui render conto – permetteranno l'integrale concretarsi del profilo ideato da Grassi. Fra gli elementi a cui si lavorerà con maggiore insistenza (e con eterogenei risultati) rientra indubbiamente la trasformazione del teatro in centro di vitalità culturale insediato nel tessuto urbano, e non puramente spettacolare, attraverso formazioni di pubblico e di addetti ai lavori che vivano il teatro al di là del singolo evento scenico.

Nulla infine vieta al Consiglio direttivo di creare circoli di cultura teatrale con sede nei ridotti dei teatri, dove si discutano problemi estetici e specifici del teatro, concorrendo in tal modo alla formazione di competenti e di amatori legati a tutti gli interessi della vita teatrale.

Se quanti hanno legami col teatro, di qualsiasi natura siano tali legami, se quanti credono nella cultura come in uno dei mezzi più poderosi per l'elevazione del popolo e per lo sviluppo della società verso forme più progressive, si renderanno conto della necessità dei teatri municipali e impegneranno le loro energie per la loro rapida ed esatta attuazione (come è già accaduto per il teatro *Goldoni* di Venezia), il primo fondamentale passo del rinnovamento teatrale sarà compiuto.

E per noi, socialisti e teatranti, resterà la soddisfazione di aver posto primi la premessa dell'urgente problema che vorremmo non fosse nostro soltanto, ma diventasse di tutti.³⁵²

350 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 34.

351 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 32.

352 Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, cit.

1.4.5 1946: Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*³⁵³

Ottobre 1946, cambiano i destinatari della comunicazione, non i contenuti. I precedenti contributi erano rivolti entrambi a lettori/uditori politicamente connotati (sezione del PSI, «Almanacco Socialista», quotidiano l'«Avanti»), in questo caso si passa ad una connotazione culturale, trattandosi di un intervento sul periodico «Sipario»³⁵⁴. Non si tratta quindi di persuadere della necessità del teatro per la vita civile dell'Italia liberata, quanto di orientare gli “amici del teatro” evocati nel titolo verso le soluzioni proposte da Grassi alla crisi teatrale. La destinazione di tale invito non è limitata all'area milanese³⁵⁵, ma, anzi, ipotizzando una diffusione su scala nazionale, viene posto l'accento sulla questione della provincia.

Come si presenta la situazione dello spettacolo italiano all'inizio dell'anno teatrale 1946-1947? certamente migliore, diciamo subito, delle previsioni, in quanto, ad onta dei deficit subiti e dai guai che incontreranno, molte compagnie si sono formate e promettono assai buone rappresentazioni. La compagnia Stoppa-Morelli diretta da Visconti e quella del Teatro Quirino di Roma diretta da Costa, annunciano, in particolare, programmi artisticamente validissimi. Spigolando fra le altre, altre cose ottime qua e là si potranno ascoltare. Ma, dove andranno a recitare queste compagnie? Quasi tutte, siatene certi, faranno comodamente la spola fra Roma e Milano, con eventuali scali a Firenze e Bologna. Forse solo Ricci, fra le compagnie primarie, batterà la cosiddetta “provincia”. Ci saranno anche delle compagnie di secondo piano che vivranno la loro vita unicamente in provincia, ma da loro artisticamente non ci si può aspettare, per varie ragioni, gran che.

Il pubblico, il grande pubblico italiano di Udine e di Treviso, di Parma e di Forlì, di Lucca e di Pisa, di Alessandria e di Asti, ecc. ecc. si accontenterà quindi, nel migliore dei casi, delle briciole del gran banchetto teatrale: e quali briciole!

Noi siamo certissimi che, dovendo far sosta ad Asti o a Piacenza rappresenteranno il più vieto repertorio, quelle due commedie per intenderci che la compagnia avrà “messo su” proprio per la provincia.

Non parliamo poi dei centri minori, di Saluzzo, di Pinerolo, di Conegliano Veneto, di Vittorio Veneto, di Carpi, di Mirandola, per capirci, centri di tradizione teatrale, centri dotati di veri e grandi teatri, i quali riceveranno tuttalpiù le compagnie di terzo ordine, cioè i guitti.³⁵⁶

353 Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, in «Sipario», anno I, n. 6, ottobre.

354 Fondato da Gian Maria Guglielmino ed Ivo Chiesa, all'epoca animatori dell'*Isola* [cfr. p. 49.]

355 «Sipario» viene fondata a Genova, ma nel 1947 si trasferisce a Milano sotto la casa editrice Bompiani, dove rimarrà con l'eccezione di una parentesi romana fra il 1976 e il 1981.

356 Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, in «Sipario», anno I, n. 6, ottobre 1946.

Ampliando la problematica sollevata in *Teatro, pubblico servizio*³⁵⁷, Grassi accenna alla grave situazione di capoluoghi e cittadine con una tradizione teatrale radicata ma poco frequentate dalle compagnie, benché l'elenco copra solamente il nord Italia: Lombardia, Piemonte, Veneto, Friuli-Venezia Giulia, Emilia Romagna e Toscana³⁵⁸.

Questa la situazione dello spettacolo italiano all'inizio della stagione e noi ci meravigliamo profondamente che uomini di teatro anziani di età e di esperienza, uomini che ricordano il teatro italiano del 1921 con decine e decine di compagnie sparse in tutte le città e i paesi d'Italia, si beino in euforia inneggiando alla inesistente vitalità di un teatro che non esiste su scala nazionale, e che quindi praticamente per noi scade alla sua funzione civile.

Per questo noi abbiamo agitato per ogni dove la fiaccola inestinguibile della passione teatrale, ad onta delle difficoltà contingenti, per questo ci siamo recati appositamente in varie città con precisi scopi organizzativi ed attivizzatori, per questo noi facciamo appello agli amatori più fedeli, ai giovani più fiduciosi d'Italia perché, facendo loro il verbo di Baty, credano nel teatro, disperatamente, superando il triste destino delle attuali condizioni.

È giunto il momento in cui la "provincia" deve organizzarsi, è giunto il momento in cui è assolutamente necessario reagire, con ogni mezzo, al torpore generale che conduce per inerzia questa vita teatrale italiana, è indispensabile che gli amici del teatro assumano loro l'iniziativa, dappertutto, ad Asti come a Mirandola, per far rifluire liberamente un amore al teatro, per creare dei pubblici nuovi e provveduti, per determinare le condizioni d'interessi spirituali ed economici, perché le compagnie tornino, al più presto, in provincia.³⁵⁹

Nei precedenti articoli la presa di coscienza, l'assunzione di responsabilità, erano richieste alle istituzioni. Utilizzando un differente canale comunicativo, rivolto ad altra tipologia di destinatari, Grassi chiede tale responsabilizzazione a quegli italiani che già partecipano alla comunità spettatoriale, come pubblico, come amatori, come intellettuali interessati alla scena. Ad essi spetta il compito di associarsi per svolgere attività (sia pubbliche che riservate) di elaborazione di una cultura teatrale parallela e integrata a quella prodotta dai teatri. Si chiede cioè al pubblico più "avanzato" una sorta di auto-formazione, sulla base della quale poter effettuare operazioni di

357 "L'anno venturo, di questo passo, avremo un'attività teatrale solo a Roma e a Milano, e ridotta ugualmente."
[Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946.]

358 Inventario che Meldolesi definisce messo a punto "con rinnovato stile di partito", benché l'intervento su «Sipario» abbia poco della retorica politica in voga all'epoca, e presente piuttosto in altri testi di Grassi. [Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 175.]

359 Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, cit.

divulgazione volte da una parte all'ampliamento della suddetta comunità, e dall'altra alla costituzione di una forza culturale in grado di avanzare pretese nei confronti delle istituzioni disattente.

Sull'esempio del DIOGENE milanese, del quale si potranno richiedere direttamente i programmi stampati, si formino, in ogni città, a cura dei teatranti locali e con l'ausilio fraterno degli intellettuali e dei più anziani amatori, dei circoli di cultura teatrale, in cui si leggano opere nuove, si ospitino conferenze, si aprano libere riunioni con dibattiti, si creino biblioteche e sale di lettura, si tentino spettacoli sperimentali, si compongano giunte autorevoli che richiedano ai comuni la municipalizzazione dei teatri comunali, si chiamino nuovi adepti, si lavori per un nuovo e più largo pubblico.

Quando si sarà fatto questo lavoro di svecchiamento del gusto, di attivismo generoso, di divulgazione culturale, espressa in termini vivi e mai noiosi, un nuovo sia pur ristretto pubblico in ogni città avrà una sua coesione e avrà diritto di esigere il teatro in casa sua.

Proprio poche settimane fa a Venezia, superando difficoltà di vario genere, si è arrivati alla fondazione di un *Centro d'azione per il teatro*, cui hanno aderito, con impegno di attività fervido e fertile, intellettuali come Bontempelli, Izzo, Barbantini, Camerino, giovani colti e animosi, attori, amatori.³⁶⁰

Grassi non è nuovo all'ambiente amatoriale, né a quello intellettuale³⁶¹, e ne conosce i rischi: protagonismo, improduttività delle discussioni, astrazione dalla situazione reale. Rischi a cui è forse possibile ovviare lavorando in rete con altre associazioni del medesimo stampo, sorte nella stessa città o in altre. Allo stesso tempo è consapevole che questo è il momento giusto per spingere una collettività a prendere coscienza delle proprie necessità culturali: “quando essa, nel fervore di un processo autocritico, [è] tutta protesa nello sforzo costruttivo di riconoscersi e di realizzarsi.”³⁶²

L'importante è aver programmi modesti ma concreti, non scambiare queste iniziative per palestre di esibizioni personali, credere fermamente in quello che si fa, non isterilirsi nella polemica, ma costruire sulle cose sicure e positive, stare in contatto con le forze migliori del luogo, tenere stretti rapporti con analoghi circoli e similari associazioni delle altre città,

360 Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, cit.

361 Se non altro in quanto in ambito gufino ed extra-gufino (Gruppo Palcoscenico) i due ambienti convivevano, spesso sovrapponendosi.

362 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 35.

cercando, possibilmente, di sviluppare un piano di lavoro omogeneo.

Noi rivolgiamo questo preciso invito a tutti coloro che il teatro amano, noi ci appelliamo a tutti coloro che per il teatro hanno impegnato una parte della propria cultura e sono disposti ad impegnare una parte del proprio tempo: questo invito è un mezzo per risolvere, sia pur parzialmente, l'attuale situazione.³⁶³

La lunga pratica giornalistica e la confidenza con tale mezzo spingono ad individuare proprio in una rivista di settore, quale è «Sipario», un ideale centro di raccolta per queste iniziative.

SIPARIO potrà essere il punto di confluenza di questi vari interessi, l'incontro di queste passioni, la bandiera di questa battaglia rinnovatrice.

Amici teatranti di ogni città e cittadina d'Italia, avete il mezzo, un mezzo modesto ma efficace, per giovare al nostro teatro, che voi amate, avete un mezzo per stabilire un fronte teatrale italiano che riporti in breve volger di tempo il nostro teatro ad una situazione nazionale, non lasciatevi sfuggire questa possibilità, non lasciate intentata questa carta importante, raccogliete il nostro invito.

Quando vi lamenterete perché in un anno non avrete avuto la visita di una sola compagnia, dovrete ricordarvi di noi e vi sarete addossati l'intera responsabilità del vostro isolamento.³⁶⁴

L'anatema finale può risultare minaccioso, ma non si colloca fuori dall'abituale intenzione di Grassi di suscitare anche nello spettatore – specialmente in un auspicato spettatore “attivo”, a sua volta animatore – il senso della responsabilità della situazione teatrale.

³⁶³ Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, cit.

³⁶⁴ Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, cit. L'articolo è seguito dal commento redazionale: “L'articolo di Paolo Grassi che avete letto è il frutto di molte conversazioni e discussioni, che a noi di «Sipario» stanno particolarmente a cuore. Noi intendiamo che il teatro si allarghi non a un pubblico privilegiato, di due o tre città, ma a una vasta cerchia «popolare». Con questo numero, e ancor più con i prossimi, «Sipario» prende posizione nell'impostare il problema dei piccoli teatri, dei piccoli teatri pubblici della provincia e della periferia. Si tratta di costruire un ponte fra il teatro professionale e il teatro degli «amatori», migliorare i palcoscenici, il repertorio di questi ultimi, educando un pubblico nuovo e ingenuo. Dal quale potrà domani nascere una possibilità di effettiva partecipazione a una più ricca e approfondita azione per il totale rinnovamento delle nostre scene. Al lavoro dunque, amici di «Sipario» e del teatro.”

1.4.6 1947: Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*³⁶⁵

Nel 1947 Paolo Grassi cessa definitivamente la collaborazione con il quotidiano l'«Avanti!», intervenendo nuovamente su quelle pagine solo in occasioni straordinarie, trattandole come una personale tribuna da cui perorare la causa del PT e rispondere ad eventuali articoli avversi ad essa³⁶⁶. In questa fase tuttavia aumentano le comunicazioni attraverso altri canali, come la radio, e si parla ufficialmente del “Piccolo Teatro della Città di Milano”: è di fine gennaio l'approvazione della Giunta del progetto, e l'affido della sala del Broletto allo scopo di ricavarne un teatro.

Le operazioni per raggiungere quest'obiettivo sono state svolte in un clima di relativa riservatezza, al punto che lo stesso Grassi ammette: “L'iniziativa del PICCOLO TEATRO DELLA CITTÀ DI MILANO è effettivamente partita da me ed io stesso l'ho condotta alla sua conclusione. Naturalmente, non ho detto nulla a nessuno. Nemmeno agli amici, nemmeno agli intimi. Avevo troppa paura che il progetto non quagliasse. La designazione dei componenti la commissione è avvenuta da parte dei partiti politici.³⁶⁷ [...] In altri termini, si è cercato di non vendere la pelle dell'orso prima d'averlo preso.”³⁶⁸

Ma, ad accordo raggiunto, la divulgazione specifica intorno alle caratteristiche di questo “teatro

365 Testo della conversazione radiofonica *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*, tra Paolo Grassi e Vito Pandolfi, 28 febbraio, 1947, in ASPT. Citato in F. Mazzocchi, “La materia di cui sono fatti i sogni”: cenni alla struttura statutaria del Piccolo Teatro (1947-1993), in N. Rassa, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico negli anni della fondazione del Piccolo Teatro di Milano*, e in A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione. Icone della comunicazione del Piccolo Teatro di Milano. Gli esordi 1947-1969*, tutti in L. Cavaglieri (a cura di), *Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Bulzoni, 2002; in A. Bentoglio, *Gli anni del Piccolo Teatro, 1936-1972*; in C. Fontana (a cura di), *Paolo Grassi. Una biografia tra teatro, cultura e società*, Skira, Milano 2011, pp. 42-43.

Annota Nello Rassa: “ad un primo esame potrebbe trattarsi di una velina scritta, per una trasmissione radiofonica, da Paolo Grassi. Un testo scritto per la trasmissione ma non il testo della trasmissione derivato da una sbobinatura. A posteriori ci sembra di intravedere un'azione di “promozione” a futura memoria. Anche perché non v'è traccia né della registrazione radiofonica né di notizia di riscontro dell'avvenuta trasmissione e/o pubblicazione.” [Nello Rassa, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico*, cit. La citazione si trova nella nota 29 di p. 196.]

366 Quando i giornali - rei di aver pubblicato articoli inesatti o contenenti alterazioni dei dati ufficiali - rifiutano di pubblicare la lettera di rettifica che puntualmente Grassi invia loro, quest'ultimo si appoggia all'«Avanti!». [Cfr. la risposta all'editoriale di Ridenti pubblicato in «Il Dramma», n. 38, anno 23 - nuova serie, 1 giugno 1947.]

367 “Come componenti della Commissione Artistica propone il prof. Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Virgilio Tosi. Si tratta di 4 persone particolarmente competenti e capaci, oltre a tutto esse rappresentano i partiti politici che compongono la Giunta.” [Cfr. Verbale della seduta della giunta comunale di Milano del 21 gennaio 1947, conservato in ASPT.] Bertani sottolinea invece che “non era una designazione dall'alto, non era il risultato di un patteggiamento: i quattro lavoravano da tempo insieme, animati da un medesimo, fervoroso ideale” [O. Bertani, *La fase di preparazione e il manifesto del Piccolo Teatro*, cit., p. 70]. Effettivamente la collaborazione di Apollonio con il circolo *Diogene* è attestata, così come le intenzioni di Grassi di arrivare ad un coinvolgimento, tramite lo stesso Apollonio, dell'Università Cattolica. Per una panoramica dei rapporti fra Apollonio e il Piccolo Teatro, ed il processo di rimozione effettuato nei suoi confronti, si rimanda a S. Locatelli, *Teatro pubblico servizio?*, cit., pp. 52-86.

368 Paolo Grassi, lettera del 20 marzo 1947 a Enzo Ferrieri, conservata presso ASPT Epistolario Grassi, 19, e citata in S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 156. Ferrieri, presidente del circolo *Diogene*, ha a sua volta mire sul Broletto e si lamentato, con una lettera del 15 febbraio 1947 conservata sempre in ASPT, che Grassi avesse fatto tutto “in gran segreto”.

che verrà” diventa un obiettivo primario, al punto che è già possibile parlarne in termini di promozione.

Il focus si restringe, la collettività a cui ci si rivolge – per quanto è d'ovvio interesse che il messaggio venga recepito su scala nazionale – è quella milanese, quella composta dalle persone fisiche con cui il teatro dovrà rapportarsi una volta avviata la propria attività di spettacolo. Dal modello teorico (seppur dettagliato e costruito sulla base di osservazioni pragmatiche) evocato nei precedenti contributi si passa ai “concreti termini di una situazione locale”: a Grassi e Strehler è quindi “toccato scegliere tra il continuare a propugnare dall'esterno una linea politica per il teatro (ciò che sarebbe stato possibile insistendo nel loro ufficio di giornalisti specializzati) o l'assumersi la responsabilità di trasferire nella pratica le loro convinzioni e le loro teorie.”³⁶⁹

Nell'azione divulgativa acquista quindi maggior peso il riferimento al legame con l'amministrazione comunale, di cui viene sottolineato il ruolo attivo e non di mera struttura erogatrice di fondi: un esempio è riscontrabile nel dialogo radiofonico dall'emblematico titolo *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*³⁷⁰, svoltosi fra Paolo Grassi e Vito Pandolfi nel febbraio '47, in cui quest'ultimo dice (o in cui il primo fa dire al secondo): “Proprio ieri il vice sindaco Montagnani, mi diceva come da ogni parte d'Italia, comuni grandi e piccoli scrivono alla giunta comunale di Milano per sapere dettagliatamente come e in quale forma si intenda gestire qui il teatro municipale”.³⁷¹

Dalla liberazione di Milano in poi, i nostri sforzi sono stati sempre orientati non solo a nobilitare esteticamente lo spettacolo italiano, ma a modificarne, che è la cosa più importante, la struttura organizzativa, quanto mai antiquata e superata. Primo scopo di questo rinnovamento di struttura è il teatro municipale, già propugnato da noi circa vent'anni fa da Pirandello e ormai in largo uso presso i Paesi teatralmente civili e progrediti.³⁷²

Le prime battute del dialogo si ricollegano alle argomentazioni reiterate da Grassi fin dal 1945:

369 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 33-34.

370 *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano. Dialogo di Vito Pandolfi e Paolo Grassi*. Dattiloscritto di cinque pagine conservato presso l'Archivio Storico del Piccolo. Annota Nello Rasso: “ad un primo esame potrebbe trattarsi di una velina scritta, per una trasmissione radiofonica, da Paolo Grassi. Un testo scritto per la trasmissione ma non il testo della trasmissione derivato da una sbobinatura. A posteriori ci sembra di intravedere un'azione di “promozione” a futura memoria. Anche perché non v'è traccia né della registrazione radiofonica né di notizia di riscontro dell'avvenuta trasmissione e/o pubblicazione.” [Nello Rasso, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico negli anni della fondazione del Piccolo Teatro di Milano*, in Lidia Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano: settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, “Quaderni di Gargnano”, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 177-204. La citazione si trova nella nota 29 di p. 196.]

371 La citazione e il sospetto della mano di Grassi anche nelle parole di Pandolfi appartengono a Nello Rasso, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico*, cit., p. 189.

372 Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*, cit.

necessità di un aggiornamento del teatro italiano quanto a componenti sceniche e drammaturgiche, e di una rigenerazione della pratica teatrale *tout court*, obiettivi cui è possibile guardare solo dopo aver ottenuto lo strumento principe di tale trasformazione: il teatro municipale.

A Milano il teatro comunale per eccellenza è il Lirico il cui contratto con l'attuale gestione privata scade nel 1949. Profilandosi la liberazione da parte degli Alleati dello stabile del Broletto, in via Dante, ci siamo preoccupati immediatamente di mettere sull'avviso il Comune circa l'uso della sala teatrale e cinematografica in questo palazzo contenuta. Si tratta di un delizioso teatrino³⁷³ di circa 500 posti a sedere che avrebbe dovuto seguire la solita sorte e finire nelle mani dei gestori privati i quali ne avrebbero fatto un locale cinematografico di terza visione. A questo punto, poiché il teatro è di proprietà del Comune e poiché per fortuna è finito il tempo in cui il Comune e lo Stato era considerato un Ente astratto, al di sopra della volontà e dei desideri dei cittadini, considerato il fatto che il Comune può rinunciare a determinate speculazioni sui propri beni a patto che ne benefici la collettività, si è addivenuti alla decisione di Giunta del 21 gennaio scorso³⁷⁴, con la quale la sala del Broletto era

373 "Delizioso teatrino" che vent'anni dopo, in diverso contesto, Grassi definirà "un teatro orrendo, con anche qualche pretesa (cornucopie che erano nell'atrio); l'interno fu rifatto nel '52 da Zanuso e Rogers, ma quell'atrio da stazione ferroviaria di III categoria rimane." Il commento chiarisce tuttavia le priorità e i criteri di giudizio assunti nel tempo dal Piccolo Teatro: "Noi siamo perfettamente coscienti che è orrendo, ma siamo stati abbastanza anche coscienti da non chiedere un ulteriore sacrificio alla collettività per cambiare un atrio in un teatro che non va tutto." [Trascrizione della relazione al dibattito tenutosi il 3 aprile 1967 al Club Turati di Milano, per presentare il libro di Guido Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo Libri, Bari 1966. Il testo della relazione è pubblicato in Club Turati, *Ventun mesi di attività. Ottobre 1966 – giugno 1968*, Grafiche Nava, Milano 1968, pp. 31-36, e riportato all'interno di P. Grassi, *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, (a cura di P. Guadagnolo), laVerdi-Silvana Editoriale, Milano 2009, pp. 17-23. La citazione è a p. 20.]

374 "Riferisce l'Assessore JORI. Nel programma della nostra Amministrazione vi era anche la istituzione di teatri municipali. Non essendo possibile utilizzare anche il Lirico a tale scopo, poiché è tutt'ora in vigore il contratto con la Suvini e Zerboni, si può fare un'esperienza con il Cinema Broletto. Il locale è capace di 500 persone e non è difficile la costruzione di camerini ricavabili dal lucernario. Col Sottosegretario alla stampa si è parlato della possibilità di istituire un teatro municipale e di ottenere sovvenzioni governative e si sono avute buone assicurazioni in proposito. Si vorrebbe, nel locale di spettacoli del Broletto, svolgere soprattutto un repertorio da camera, per offrire agli spettatori una specie di antologia del teatro drammatico. Allo Stato si dovrebbero chiedere tre milioni per il finanziamento della compagnia. Per gestire il teatro direttamente è necessaria la nomina di una commissione artistica, mentre per la parte amministrativa il Comune può provvedere direttamente. Come componenti della Commissione Artistica propone il prof. Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler e Virgilio Tosi. Si tratta di 4 persone particolarmente competenti e capaci, oltre a tutto esse rappresentano i partiti politici che compongono la Giunta. L'Assessore Anziano MONTAGNANI informa di avere esaminato il progetto e di aver sentito il parere di alcuni competenti. Mentre in un primo momento era rimasto perplesso perché temeva che la capienza ridotta del teatro conducesse all'istituzione di un teatro di snob o di un teatro di avanguardia, mentre la nostra città ha soprattutto bisogno di teatri che siano accessibili al popolo, la perplessità è svanita quando ha conosciuto il programma. D'altra parte il prezzo di ingresso dovrebbe non superare le 200 lire. I dirigenti della Camera del Lavoro si sono dichiarati nettamente favorevoli all'iniziativa, che consente di dar lavoro ad artisti disoccupati e di avvicinare il popolo all'arte ed alla cultura. Il SINDACO afferma che lo scopo del teatro è quello di mettere a contatto il popolo con tutti i grandi artisti e cogli autori moderni. L'Assessore VENANZI rileva la utilità di un teatro pilota, di capienza limitata, per raccogliere esperienze utili

trasformata in 'Piccolo Teatro della città di Milano'.³⁷⁵

Le mire di Grassi, come evidente dagli articoli pubblicati sull'«Avanti!»³⁷⁶, riguardano il Lirico, che risulta tuttavia bloccato fino al 1949. Lo spazio del Broletto si configura quindi come una soluzione provvisoria sia dal punto di vista dei fondatori – i quali ritengono ovvio il passaggio a una sede più consona in una fase successiva³⁷⁷, da concretizzarsi una volta assestato questo “primo passo” - sia da quello delle istituzioni, che reputano il Piccolo “un teatro pilota, di capienza limitata, per raccogliere esperienze utili quando si potrà pensare all’istituzione di un più grande teatro municipale.”³⁷⁸

La limitata capienza consentirà un maggior numero di repliche degli spettacoli e se, da una parte, il palcoscenico di non eccessive proporzioni non consentirà l'allestimento di grandi spettacoli, d'altra parte, una infinita serie di testi validi, classici e moderni, potrà avere cittadinanza su questa scena. L'importante, secondo me, è il principio di un teatro municipale, primo passo verso la collettivizzazione dei mezzi di produzione nel settore della cultura, senza di che la speculazione privata avrà sempre modo di tiranneggiare gli sviluppi di tutte le forme della nostra civiltà intellettuale, primo fra tutte, il teatro.³⁷⁹

Grassi pone al centro del problema, al centro del teatro, il pubblico. Quella che illustra a Pandolfi è un'analisi socio-demografica della composizione del pubblico: quello effettivamente frequentante i teatri milanesi, quello che desidererebbe potervi accedere ma è ostacolato da motivazioni economiche, e infine quello che “non ricorda che molto vagamente” che cosa sia il teatro, disabituato da troppo tempo ad una sua frequentazione. Non basta “trasformare il teatro” nella sua accezione di vita di palcoscenico, occorre impegnarsi in una trasformazione del pubblico – che è, in fondo, una trasformazione della società:

quando si potrà pensare all’istituzione di un più grande teatro municipale. LA GIUNTA approva la proposta di utilizzazione del locale di spettacoli annesso al palazzo del Broletto e la nomina di una commissione artistica composta dai signori Apollonio, Grassi, Strehler e Tosi”. [Verbale della seduta della giunta comunale di Milano del 21 gennaio 1947, conservato in ASPT.]

375 Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*, cit.

376 Cfr. pp. 68-69.

377 Sede più consona che si farà attendere per decenni, risalendo la concessione del Lirico al 1960, la ristrutturazione dell'ex Teatro Fossati (oggi Teatro Studio) al 1978, e l'inaugurazione dell'attuale Teatro Strehler, la “nuova sede”, al 1997.

378 Intervento dell'Assessore Venanzi, dal Verbale della seduta della giunta comunale di Milano del 21 gennaio 1947.

379 Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*, cit.

Ma noi sappiamo benissimo che non si può accedere all'arte in condizione di inferiorità, che non si può gustare e amare quello che si dà sul palcoscenico, sentendosi reietti, vedendosi relegare in fondo alla sala o all'altezza stratosferica del loggione. No. Chi lavora ha diritto ad assistere allo spettacolo teatrale seduto, in condizioni di buona visibilità e di buona acustica, e tu sai meglio di me, che oggi chi lavora onestamente, non può certo permettersi il lusso di offrirsi una poltrona nei nostri teatri cittadini. Sai meglio di me che non solo gli operai, gli artigiani, e in genere i lavoratori più modesti, ormai non ricordano che molto vagamente che cosa sia un teatro di prosa, che cosa abbia detto agli uomini Shakespeare. Ma che perfino gli elementi migliori e più colti della nostra borghesia intellettuale vivono in condizioni così disagiate da non potersi permettere di frequentare i nostri teatri. Oggi può recarsi a teatro il trafficante e lo speculatore, ma non possono recarsi a teatro i nostri professori di Università, i nostri magistrati, i nostri professionisti, i nostri pubblici funzionari. Tu sai, inoltre, che ben difficilmente è il palcoscenico a determinare gli umori e la composizione della platea: ma purtroppo, viceversa. È la platea che in forza della legge economica di domanda e offerta, finisce col determinare il repertorio, la dignità artistica, e perfino il tipo di recitazione delle nostre compagnie. Trasformare il teatro significa oggi trasformare il pubblico. Trasformare il pubblico, significa dar modo al vero e miglior pubblico che ha sensibilità e passione per l'arte, di accedere in platea.³⁸⁰

Non è, per Grassi, soltanto una questione di possibilità economiche. La sua idea di pubblico, ovvero la collettività cui si rivolgerà il Piccolo Teatro, coincide idealmente con l'intera cittadinanza (e oltre): "l'estensione non è intesa in termini demagogici, ma riflette lo spazio potenziale in cui reperire nuovi spettatori e da cui attingere la legittimità democratica dell'iniziativa"³⁸¹. Di conseguenza "le categorie degli spettatori non debbono essere individuate sul piano delle consuetudini bensì su quello del lavoro, cioè della loro attiva partecipazione alla socialità; e [...] la composizione e la integrazione dei gruppi deve avere come substrato questo minimo comune denominatore di un comportamento di cittadini attivi, per i quali le scelte e non le abitudini possano agire da stimolo."³⁸² In tal senso gioca un ruolo cruciale la capacità di includere tutte le fasce della popolazione, affinché cessi l'identificazione del teatro con un lusso adatto a "trafficienti e speculatori", ma venga percepito come qualcosa che appartiene legittimamente a "tutti". Per questo il termine 'pubblico' per Grassi comprende "quello da 'conquistare' e motivare: un non-

380 Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*, cit.

381 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 49.

382 Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 49.

pubblico di oggi che può e che deve essere il potenziale spettatore di domani.”³⁸³ E anticipa le parole della Lettera Programmatica³⁸⁴:

Il 'Piccolo Teatro' in termini più concreti sarà un teatro per tutti: non escluderà gli abituali frequentatori ma anzi offrirà loro, al di fuori dello snob, testi che non trovano vita nei repertori regolari, e attrarrà, con tutti i mezzi, quel grande pubblico di cui tu hai parlato, reclutandolo nelle scuole e nelle officine anzitutto.³⁸⁵

Quello che Grassi chiede al Comune (e che sottintende chiedere allo Stato, prospettando l'evoluzione da teatro municipale a teatro nazionale³⁸⁶) non è soltanto l'usufrutto gratuito della sala e la rinuncia all'eventuale introito (le “speculazioni” citate nella parte iniziale del discorso) derivante dall'affitto della sala a terzi, quanto l'impegno istituzionale a legarsi ad un organismo culturale, a farsene promotore e garante, rifuggendo la deresponsabilizzante pratica di una semplice tutela economica:

Lo stemma del Comune di Milano sui manifesti e sui programmi del “piccolo teatro” aprirà molte strade, eliminerà diffidenze, spianerà ostacoli: avremo molte recite a prezzi veramente popolari, avremo recite dedicate interamente a determinate collettività (Associazioni culturali, associazioni politiche, maestranze di banche e di opifici). Vi saranno finalmente quei famosi abbonamenti di cui si è sempre parlato e che finalmente saranno attuati, speriamo con successo.³⁸⁷

Ancora frammenti della Lettera Programmatica, di cui questo intervento rappresenta “una sorta di corrispettivo 'laico' del Manifesto del Piccolo, una probabile proposta” per tale documento, che “come recita sempre la velina radio, la Commissione direttiva del Piccolo Teatro dovrà inviare a giorni alle autorità e ai critici”³⁸⁸. Grassi non si limita alle dichiarazioni d'intenti, ma accenna – pur

383 Nello Rassa, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico...*, cit., p. 191.

384 Ve ne sono frammenti sparsi per l'intero testo della conversazione, come rileva Nello Rassa, ma si tratta probabilmente di “una versione non epurata, 'spurgata’”. [Nello Rassa, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico...*, cit., p. 190, nota 38.]

385 Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*, cit.

386 “Grassi aveva progettato la sua creatura come un «teatro d'arte», prefiguratore di un istituendo «teatro nazionale»: il comune di Milano avrebbe dovuto assumerne la gestione in prima istanza, per lasciare poi il posto allo stato, una volta completata la nazionalizzazione. Successivamente, bocciata questa prima ipotesi in sede politica, egli prese a modello l'assetto istituzionale della «Scala», che viveva di un diversificato concorso di sovvenzioni a prevalenza pubblica.” C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 221-222.

387 Paolo Grassi, *Teatro per tutti: l'esempio viene da Milano*, cit.

388 Nello Rassa, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico...*, cit., p. 189.

di sfuggita – alle strategie di cui intende servirsi per ottenere gli scopi enunciati: recite a prezzi ridotti, repliche esclusive per alcune categorie, l'innovazione degli abbonamenti.

1.4.7 1947: Lettera programmatica

Come annunciato in apertura, essendo la Lettera Programmatica oggetto d'interesse di numerosi studiosi, anziché proporre una nuova disamina in questa sede si è preferito limitarsi a presentarla interpolata³⁸⁹ da alcune delle analisi più significative.

Pur partendo entrambi dal riconoscere la scelta dei “punti interni” come operata da Apollonio, Meldolesi³⁹⁰ e Bertani (e, di conseguenza, Locatelli³⁹¹) individuano ascendenze diverse nella stesura del testo. Anna Piletti, invece, considera alcuni passi della Lettera dal punto di vista lessicale ed in particolare sottolinea la presenza di un “andamento enunciativo caratterizzato da un forte impiego di verbi performativi (*crediamo, pensiamo, offriamo, chiediamo, ecc.*)” associato a “una retorica persuasiva che fa leva sull'essenza della missione del Piccolo Teatro (funzione etica, ruolo 'pionieristico' nella realtà culturale italiana, ecc.).”³⁹²

M. Apollonio, P. Grassi, G. Strehler, V. Tosi, Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano, in «Politecnico», gennaio-marzo.

Questo teatro nostro e vostro, il primo Teatro comunale d'Italia che ponga e risolva anche e più che problemi di muri, di fondi e di sussidi, è promosso dall'iniziativa di taluni uomini d'arte e studio, che ha trovato consenso e aiuto nell'autorità fattiva di chi è responsabile della vita cittadina in quanto socialmente organizzata. Esponiamo qui le ragioni che hanno convinto gl'iniziatori teatranti e persuaso gli amministratori del Comune, e confidiamo che risultino fondate anche a quella più vasta cerchia di cui sollecitiamo l'attenzione:

agli spettatori di domani, cui chiediamo d'aprirsi ad immagini di vita umana ora dolorosa, ora redenta, ma sempre integra;

agli uomini che, investiti di potere, si sentano responsabili della vita morale d'altri uomini,

389 Impaginato sulla sinistra, il testo della Lettera; sulla destra, i commenti dei tre studiosi.

390 Per evitare sovrapposizioni di note bibliografiche con i testi citati dagli studiosi, il riferimento per Meldolesi è: Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 220-221. Il riferimento per Locatelli invece cfr.: Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., pp. 170-172. Per l'intervento della Piletti: Anna Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., pp. 166-168.

391 Bertani, pur facendo riferimento alla *Lettera Programmatica* apparsa sul «Politecnico», nel suo contributo [O. Bertani, *La fase di preparazione e il manifesto del Piccolo Teatro*, cit.] analizza unicamente quei frammenti di essa che, con minimi adattamenti, sono pubblicati sul programma di sala della serata inaugurale, sotto il titolo *Teatro d'arte, per tutti*. L'analisi della *Lettera*, pur su medesime basi, è sviluppata in seguito da Locatelli [S. Locatelli, *Teatro pubblico servizio?*, cit.].

392 A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., pp. 167-168.

perché pongano a profitto di questa istituzione la loro autorità politica o la loro potenza economica;
a tutti i cittadini milanesi, alla cui dignità vogliamo ritorni la bellezza e la bontà di questa
nostra fatica.

Piletti: *“Il frammento citato contiene in nuce il motore, i destinatari e la forma dei primi sforzi del Piccolo nell'ambito della comunicazione: costruire una “mappatura identitaria” (il primo teatro comunale d'Italia), suggerire da chi è nata l'idea (“taluni uomini d'arte e di studio”), chi l'ha promossa (“l'autorità fattiva di chi è responsabile della vita cittadina in quanto socialmente organizzata”) e, soprattutto, far comprendere chi sono i destinatari, a chi è diretta l'azione culturale del teatro nascente. Dal testo presentato, tali destinatari sono facilmente rintracciabili nelle autorità cittadine, nel mondo del lavoro (il Piccolo Teatro è certamente una delle prime istituzioni culturali italiane ad aver dialogato apertamente, non solo con le organizzazioni sindacali, ma anche con l'impresa), nel pubblico coevo e, soprattutto, in quel “pubblico di domani” che, con lungimiranza e intuizione anticipatoria, i firmatari della lettera aperta invocano.”*³⁹³

Noi non crediamo che il teatro sia una decorosa sopravvivenza di abitudini mondane o un astratto omaggio alla cultura. Non cerchiamo e non offriamo un luogo d'incontro agli svaghi, l'occasione di un ozio pur dignitosamente composto, lo specchio di una società che s'adorna: amiamo il riposo non l'ozio, la festa non il divertimento. E nemmeno pensiamo al teatro come ad un'antologia che raccolga e riesponga le opere memorabili del passato o le novità notabili del presente, ad un'informazione frettolosa o curiosa. Non crediamo che il tempo del teatro declini, solo perché il cinematografo, oggi, filtra ed isola meglio il valore del gesto mimico, solo perché la radio filtra ed isola meglio il valore della parola parlata, quasi dissociando gli elementi che si compongono nell'unità dell'atto scenico. **Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori, quel che è nella sua necessità primordiale;**

Meldolesi - Così Strehler aveva scritto nel '43³⁹⁴:

Esprimere vita e tormento e moto e sentimento, dei primitivi, le stesse parole.

il luogo dove la comunità, adunandosi liberamente a contemplare e a rivivere, si rivela a se stessa; dove s'apre alla disponibilità più grande, alla vocazione più profonda: il luogo dove fa la prova di una parola da accettare o da respingere: di una parola che, accolta, diventerà domani un centro del suo operare, suggerirà ritmo e misura ai suoi giorni.

393 Anna Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., pp. 166-167.

394 Cfr. pp. 31-43, Giorgio Strehler, *Disumano e teatro*, cit.

Locatelli - *“E diciamo partecipazione per meglio significare che l'essenziale non è il fatto estetico, né la formula conoscitiva né la norma pratica che pur sempre da un fatto estetico derivano, ma l'impegno profondo dell'essere, l'accordo della coscienza: un fatto ontologico insomma; e a paragone del suo esser profondo, ogni altra cosa, parola e segno, è superficiale”*³⁹⁵.

Al teatro, dietro il giuoco magico delle forme, cerchiamo la legge operosa dell'uomo:

del **poeta**, che può offrire un'immagine necessaria solo se la cerca nel profondo della sua sostanza viva;

dell'**attore**, che nel dar vita al fantasma mimico prodiga la sua stessa esigenza di creatura umana;

e soprattutto degli **spettatori**, che, anche quando non se n'avvedono, ne riportano qualcosa che li aiuta a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale.

Locatelli - Si tratta del «ternario drammaturgico» (poeta, attore, pubblico/coro) cui Apollonio dedicherà studi approfonditi: *“Il coro sarà tanto più attivo quanto più libero; e non ci sarà nessuno che si arroghi di sostituire il suo giudizio a quello del coro, pena di scadere in una didascalia di cattedra o di propaganda.”*³⁹⁶

Da queste premesse deduciamo un programma:

1. Il teatro in platea. In altri tempi e in altre forme di vita sociale, il teatro ha cercato le sue origini e la sua giustificazione nella parola letteraria: il suo centro ideale era lo scrittoio dell'autore. In altri tempi e in altre forme è prevalso l'attore, e il suo centro era la ribalta. Non vogliamo certo, per il gusto d'improvvisar paradossi, togliere di mezzo l'immagine che il poeta, con le parole e con le didascalie, suggerisce alle realizzazioni future; e tantomeno far dell'attore solo un portavoce o solo uno strumento: anzi chiediamo tanto al poeta quanto all'attore di impegnarsi integralmente nella loro ricerca. **Ma evitiamo che questa ricerca si arresti a un atto di sufficienza, che il poeta si contenti della sua parola e l'attore del suo gesto: la parola è il primo tempo, e il gesto il secondo di un processo che si perfeziona solo fra gli spettatori; e a loro tocca decidere se l'opera di un teatro abbia o non abbia vita. Il centro del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito e intento.**

Meldolesi - Così Strehler nel '43³⁹⁷:

395 M. Apollonio, *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcelliana, Brescia 1956., pp. 25-26.

396 *Ivi*, p. 141.

397 Cfr. pp. 31-43, Giorgio Strehler, *Disumano e teatro*, cit.

[Il teatro] non si limita al solo valore dell'uomo che scrive, del poeta, e nemmeno a quello dell'uomo che dice, più o meno con calore [...].Potremo iniziare un movimento d'immissione di un teatro «in mezzo» non più «davanti» al pubblico.

2. Vogliamo dire qualcosa. Trasportare il teatro in platea significa, anche per i teatranti, prendersi la responsabilità di quello che sottopongono agli spettatori.

Rifiutiamo gli esperimenti della letteratura pura.

Rifiutiamo le decorazioni della pura scenografia.

Rifiutiamo l'avallo gratuito della moda.

Rifiutiamo ogni concessione alla sensualità della folla.

Rifiutiamo le frasi fatte, i luoghi comuni, il conformismo del costume politico e sociale.

Chiediamo al coro la responsabilità della vita morale.

Locatelli - "Coro è il gruppo umano che celebra in sé l'immagine, l'accerta nella sua vita di relazione, le assicura il viaggio nel mondo dei vivi, un itinerario storico, l'inserirsi in un linguaggio dove i rapporti semantici e suggestivi siano codificati; e nel tempo stesso che l'accoglie, si dona a lei, di lei s'accresce, per lei acquista un nuovo spazio di vita. Il rapporto che si stabilisce [...] è dunque fra la libertà creativa dell'immagine e la responsabilità attiva della partecipazione."³⁹⁸

Saremo dunque severi, escludendo ogni eclettismo verso forme vacue sia che appartengano al catalogo del passato, sia che le acclami la moda; e alla dignità che attribuiamo all'atto drammaturgico corrisponderà la dignità delle occasioni offerte dai testi e dallo spettacolo.

3. Italiani e forestieri. Non c'è bisogno di rivendicare un carattere nazionale a questo teatro: lo realizziamo infatti nella viva sostanza di una cerchia sociale che spontaneamente riconosce le comuni eredità della storia e del costume, quando si accinge ad integrarle in profondità. Anche se faremo appello a parole dette dapprima altrove ad altri popoli, realizzeremo il dato universalmente umano, che in quelle opere si rivela, nelle condizioni e nella situazione del nostro essere italiani. Non rinunzieremo ad arricchirci della universale ricchezza delle parole degli uomini: solo, la tradurremo fra noi, la porteremo fra noi. E per questo chiediamo al traduttore d'essere interprete, quasi secondo autore, poeta aggiunto a poeta.

4. I nuovi autori. Lamentiamo oggi l'assenza degli autori; e che, salve le debite eccezioni, gli uni s'allontanino dal teatro, gli altri accorrano al mestiere. **Aperti alla nuova cultura, portando nelle**

398 M. Apollonio, *Storia, dottrina, prassi del coro*, cit., pp. 25-26.

opere di drammaturgia e di regia i frutti di un nuovo costume d'arte, di una sensibilità nuova, di un linguaggio nuovo, possiamo sperare che gli autori nuovi ci vengano incontro. Vogliamo predisporre per la nuova letteratura drammatica condizioni che potranno risultare insufficienti: che sono tuttavia necessarie.

5. Civiltà dello spettacolo. Quando si chiede tutto, si deve essere pronti a dare tutto: perciò respingiamo l'idea, che tanto spesso s'affaccia agli uomini di teatro, di rimediare con gli accorgimenti dell'arte alla insufficiente sostanza di un testo. Non solo aborriamo dalla vacuità decorata; ma alla verità drappeggiata sotto i fasti della retorica preferiamo la parola spoglia: pur sapendo che è una non facile rinuncia. Ma se detestiamo l'effetto, ci guarderemo dal difetto: non chiederemo mai, né a noi né agli altri, di fidarsi delle proclamate intenzioni. Ciò che è inadeguato, in arte, è senz'altro brutto, dunque falso, dunque cattivo. Ma noi vorremmo, per questa via, influire sul costume del popolo, abituarlo a vigilare sul divario fra la parola e le intenzioni, abituarlo, o riabitarlo, ad una integrità di vita che abolisca le lacune, le insufficienze, le approssimazioni.

6. Tecnica. Ogni programma presuppone un *quantum* di dilettantismo, ma alla prova dei fatti dimostreremo se saremo riusciti a calar le intenzioni nella viva forma. **Vedrete allora in noi quello che, così parlando, forse non vi sembriamo: dei tecnici dello spettacolo; e non avremo rinunciato a nulla della dignità promessa;** anzi, l'avremo integrata.

Meldolesi – Così Strehler nel '42³⁹⁹ (relativo anche al e anche al p.to 4):

Non è provato che «prima» nasca il grande autore, la grande letteratura del Teatro e poi – come corollario, per necessità – il grande spettacolo. Anzi siamo convinti del contrario [...] e diciamo grande spettacolo inteso non come concorso di exteriorità, ma spettacolo per disciplina, per ragione, per intelligenza, per «preparazione meccanica ed umana».

7. Perché un piccolo teatro. È il limite che ci viene offerto, e imposto. Ma ci proponiamo di trovare anche in questo limite un'occasione felice. Dopo i bandi del teatro dei diecimila e il conformismo della propaganda, crediamo che sia tempo di sostituire il differenziato all'uniforme e lavorare in un primo tempo in profondità per potere, in un secondo tempo, guadagnare in estensione: forse il gruppo dei nostri spettatori diventerà un nucleo vivo di aggregazioni più vaste: se non c'inganniamo, ogni civiltà si attua lungo un processo d'integrazione che accosta gruppo a gruppo, ed è tanto più ricca quanto molteplice. Perciò recluteremo i nostri spettatori, quanto più è possibile, nelle scuole e nelle maestranze, con forme d'abbonamento che sollecitino e aiutino l'assiduità dell'intesa. **Non**

399 Cfr. p. 35, Giorgio Strehler, *I limiti di una platea*, cit.

dunque teatro sperimentale, aperto sull' indefinito, sul possibile e sull'impossibile; e nemmeno un teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ci sollecita l'ambizione d'essere esemplari: domani ogni Comune grande e piccolo potrebbe imitare il nostro "Piccolo Teatro".

Mario Apollonio, Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Virgilio Tosi

Meldolesi - Così Strehler nel '42-'43⁴⁰⁰:

[Senza] questa nuova dignità di «rappresentazione»[...] resteremo sempre al Teatro di «eccezione», al Teatro da esperimento.

1.4.8 1947: Paolo Grassi, *Notizie precise sul Piccolo Teatro della Città di Milano*⁴⁰¹

Aprile 1947, poco meno di un mese dalla data fissata per l'inaugurazione, il 14 maggio: la transizione alla fase promozionale è avvenuta, e a tratti forse è possibile parlare di *propaganda*, nel senso etimologico del termine. Il Piccolo Teatro della Città di Milano è una realtà – ancora un cantiere, per l'esattezza, ma un cantiere reale, con i programmi già stampati e i manifesti in attesa di essere affissi, che non abbisogna più di arringhe contro la generale situazione del teatro in Italia, né di ipotesi per un modello di teatro municipale: occorre illustrare, al futuro pubblico milanese e a quanti s'interessano di teatro nel Paese, le caratteristiche di quanto sta per essere realizzato. Grassi rasenta l'onnipresenza, intervenendo insieme a Jori e a Pandolfi dai microfoni di Radio Milano, scrivendo sull'«Avanti!» ma anche “su molti altri giornali, su quotidiani di grandi città e di provincia, [...] in pubbliche conferenze, discussioni o riunioni, a Milano e in almeno quindici città dell'Italia settentrionale, fino all'ossessione, tanto è vero che un gruppo di amici emiliani [lo] invitò per una conversazione 'a patto che Grassi non parlasse di Teatri Municipali.”⁴⁰²

Grassi infatti

[...] si diffonde in particolari organizzativi, descrivendo la meccanica degli abbonamenti, il colore dei tagliandini, ma anche polemizzando con chi ha espresso diffidenze verso l'iniziativa.

Ricorda che Pirandello aveva propugnato vent'anni prima il teatro municipale, ormai in largo uso presso i paesi teatralmente civili e progrediti. E lancia appelli: «Se è vero che il teatro non

400 Giorgio Strehler, *Responsabilità della regia*, in «Posizione», nn. 3-4, 10 ottobre-10 novembre 1942.

401 Paolo Grassi, *Notizie precise sul Piccolo Teatro della Città di Milano*. Dattiloscritto della trasmissione radiofonica conservato presso ASPT, con annotazione a margine “16.4.47”, probabile grafia di Nina Vinchi. Testo riportato in Nello Rassu, *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico...*, cit., pp. 197-198.

402 Paolo Grassi, *Una città italiana ha il “suo” teatro*, in «Sipario», a. II, n. 14, giugno 1947.

è morto, ma vive [...], se è vero che a Milano esiste ancora un grosso pubblico che ama sinceramente il teatro, se è vero che solo a Milano è possibile per ora tentare l'esperimento di un teatro municipale, è altrettanto vero che soltanto dall'affetto e dall'interesse che i milanesi porteranno a questo loro nuovo teatro, dipenderà l'affermazione o la sconfitta del nostro lavoro». ⁴⁰³ [...] ⁴⁰⁴

Il compito che Grassi si impone è quello di fugare eventuali dubbi, evitare la circolazione di notizie errate, impedire la creazione di aspettative falsate in chi verrà ad accomodarsi nella platea di via Rovello. Il direttore del nascente teatro baderà sempre a curare, anche in futuro, le conferenze stampa e gli incontri di presentazione delle stagioni⁴⁰⁵, ma in occasione dell'inaugurazione occorrono "manovre straordinarie" in quanto il PT costituisce una novità: non tanto per il cartellone, quanto piuttosto per l'introduzione di quelle innovazioni che avrebbero mutato (o tentato di mutare) la fruizione teatrale da parte degli spettatori e il tipo di rapporto da instaurarsi con la città. "È facile non rendersene conto ora [...], si tratta di parole ormai entrate nel vocabolario comune del teatro"⁴⁰⁶ e, in alcuni casi, di modalità ben radicate nelle abitudini teatrali degli spettatori odierni. Ma nel 1947, senza arrivare come Locatelli a parlare di utopia⁴⁰⁷, alcuni concetti apparentemente banali come l'abbonamento o come la stabilità necessitano dettagliate spiegazioni.

Spiegazioni che Grassi non manca di inviare attraverso tutti i canali comunicativi a propria disposizione.

403 P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 159.

404 Paolo Grassi, *Notizie precise sul Piccolo Teatro della Città di Milano*, cit.

405 Arrivando ad impostare vere e proprie drammaturgie, o "rituali". Il termine è dello stesso Grassi, in un documento conservato presso il Fondo Strehler di Trieste: una lettera inviata a Strehler in cui gli illustra la scaletta della conferenza stampa della stagione 64/65, con tanto di minutaggio degli argomenti dei singoli interventi e fornendo un canovaccio per l'interpretazione: "Sarebbe assai simpatico che almeno una volta i discorsi di Grassi e di Strehler si intrecciassero improvvisamente in un tono schiettamente affettuoso e che dalla conversazione a due trasparisse indirettamente la forma di un Teatro estremamente unito all'interno per certi motivi ideali a tutti comuni. Personalmente, è questa una proposta che ti faccio, prontissimo a scambiare parti o a modificare le distribuzioni secondo quanto tu riterrai di dirmi. Se poi tu, facendo onore ai giornalisti presenti e non trattandoli da gazzettieri, volessi leggere una pagina, un pensiero, una poesia, un "qualcosa" che si legasse a quanto noi diciamo, ma che fosse come un piccolo dono artistico tuo alla conferenza stampa, sarebbe evidentemente cosa molto simpatica." [lettera del 18 settembre 1964, conservata presso il Fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste, "Dono Andrea Jonasson", cartolare n. 43, *Carteggio Giorgio Strehler – Paolo Grassi (1948-1981)*, cartella Grassi-Strehler.]

406 S. Locatelli, *Politiche della cultura e teatro come pubblico servizio. Intenzioni delle origini e slittamenti di senso*, in *Studi in onore di Ferruccio Marotti*, «Biblioteca Teatrale», nn. 99-100, luglio-dicembre 2011 (ma novembre 2012), pp. 351-371. La citazione è a p. 352.

407 Erano state tentate esperienze di stabilità e di teatro sovvenzionato dallo stato e avanzate proposte di *teatri nazionali*. Per un elenco delle principali, cfr. G. Azzaroni, *Storia del concetto di teatro come servizio pubblico nel dopoguerra*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 17-32 (la citazione è a p. 17), e Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 161-162.

È il caso di una conversazione radiofonica del 16 aprile 1947, in cui oltre ai capisaldi del *teatro d'arte per tutti*⁴⁰⁸ (ampliamento del pubblico, prezzi contenuti, repertorio eterogeneo, qualità artistica) vengono illustrati il cartellone e tutte le novità introdotte dal Piccolo Teatro:

Si tratta di un cartellone quanto mai eclettico per contenuto, per epoche, per gusto, per stile. Esso, rimanendo su un elevatissimo livello artistico, dovrebbe soddisfare le più disparate esigenze e pertanto con tale criterio sono stati accostati Gorki a Goldoni, Salacrou a Calderon. Lungi comunque dal cartellone in questione come dagli scopi più lati del Teatro, l'intenzione di concedere allo snob o a un gusto particolarmente raffinato, allo stesso modo da cui rifuggiamo alla demagogia di un "teatro del popolo". Il Teatro sarà, per le opere che in esso si daranno, per il suo carattere, per i prezzi che offrirà, un Teatro per tutti, intendendo non rinunciare ma perfezionare il pubblico attuale e volendo anche allargarlo vigorosamente immettendovi strati sociali oggi lontani dallo spettacolo di prosa per ragioni economiche. [...] il meccanismo semplicissimo degli abbonamenti [...]. L'abbonato riceve una tessera con quattro spazi corrispondenti ai quattro spettacoli; egli prenota telefonicamente o di persona [...]; la biglietteria timbra il quadratino corrispondente allo spettacolo annullandolo e consegna all'abbonato il tagliando per una poltrona o una poltroncina numerata valevole per il giorno richiesto.⁴⁰⁹

Eppure, anche nelle comunicazioni di stamppo maggiormente informativo e pragmatico, Grassi non manca di sottolineare le motivazioni ideologiche e le (auspiccate) ricadute sociali delle scelte compiute dal nascente teatro:

Non significa soltanto il risparmio delle cento o delle duecento lire, significa assumersi la responsabilità di difendere questo teatro fin dall'inizio, cioè fin dai tempi più difficili. Posizione centralissima, ambiente confortevole, un ottimo cartellone, attori eccellenti, la più fervida volontà negli organizzatori: a costo di peccare di vanità, direi che vi sono tutte le condizioni per avere fiducia in questa iniziativa. Certo essa non può vivere di autonomia né è giusto che ricorra sempre alla carità altrui.⁴¹⁰

Certamente è possibile far nascere un teatro con l'appoggio, economico e non, delle istituzioni cittadine e nazionali, e con il sostegno dell'ambiente intellettuale e culturale, oltre che teatrale.

408 L'espressione esatta comparirà tuttavia solo più avanti, nei materiali redatti per l'inaugurazione.

409 Paolo Grassi, *Notizie precise sul Piccolo Teatro della Città di Milano*, cit.

410 *Ibid.*

Ma per mantenerlo in vita è necessaria la fiducia – che in una fase iniziale deve dimostrarsi incondizionata, per potersi poi dimostrare meritata o malriposta una volta che il teatro avrà dato prova di sé – degli spettatori, del pubblico, della comunità cittadina.

Intanto si arriva al 27 aprile 1947, due settimane dall'inaugurazione, e Paolo Grassi torna a conquistare le colonne dell'«Avanti» con un comunicato ufficiale fin dal titolo: *Il “Piccolo Teatro” della Città di Milano*.

Il testo non è breve, ma è pubblicato nella testata cui ha prestato servizio come critico, e dove la sua firma è nota da prima dell'inizio dell'inizio di quest'ultima fase di stretta progettualità e poi di realizzazione di un teatro. È congegnato in modo da contenere tutte le informazioni necessarie in modo che chiunque, sia egli frequentatore abituale di sale teatrali o meno, comprenda l'indispensabile: un esempio magistrale di comunicato stampa esteso.

1.4.9 1947: Paolo Grassi, *Il “Piccolo Teatro” della Città di Milano*⁴¹¹

Fra i nostri lettori vi è senz'altro chi ricorderà un nostro scritto dell'anno scorso: “Il teatro, pubblico servizio”.⁴¹²

Al quale idealmente rimanda per gli aspetti più tecnici e per la disamina delle questioni di cui qui vengono esposte le soluzioni scelte.

La nostra preoccupazione era, ed è tuttora, non tanto di difendere un determinato orientamento di spettacolo, non tanto di aderire ad una determinata letteratura teatrale, quanto di condurre la nostra polemica nell'ambito della struttura organizzativa della nostra scena di prosa.⁴¹³

La polemica che sta alla base del Piccolo Teatro e ne giustifica l'esistenza non è di tipo artistico o, almeno, lo è non in contrasto con altre tendenze artistiche, ma a favore di un innalzamento della qualità.

Fin tanto che i nostri mezzi strumentali saranno in esclusivo demanio della speculazione privata, che oltre tutto non è l'iniziativa privata, ma spesso e volentieri omertà e incompetenza, fin tanto che i mezzi di produzione dello spettacolo rimarranno nelle mani degli

411 Paolo Grassi, *Il “Piccolo Teatro” della Città di Milano*, in «Avanti!», 27 aprile 1947.

412 *Ibid.*

413 *Ibid.*

esercenti e degli industriali o di capocomici a loro asserviti, fin tanto che l'impero del guadagno a tutti i costi dominerà la vita economica del teatro nostro, non sarà possibile parlare in modo assoluto di risoluzione definitiva per un'autentica civiltà dello spettacolo italiano.⁴¹⁴

La sola strada per una rigenerazione della civiltà dello spettacolo è la liberazione dei mezzi di produzione dai vincoli della speculazione privata e il conseguente affidamento degli stessi nelle mani di persone competenti.

In questa fase polemica, che abbiamo aperto e che in perfetto spirito di solidarietà con i migliori uomini del Teatro italiano noi siamo decisi a condurre fino all'estrema conseguenza, si inserisce, primo risultato concreto del nostro lavoro, il "Piccolo Teatro della Città di Milano", primo Teatro comunale d'Italia. Esso si inaugurerà ai primi di maggio nel Palazzo del Broletto, completamente rinnovato a cura del Comune che ha accettato il nostro invito e ha realizzato le nostre aspirazioni. La sua struttura organizzativa sarà di ente autonomo comunale, in cui il Comune concorrerà con l'affitto gratuito della sala e l'offerta gratuita di alcuni servizi, in cui lo Stato contribuirà con una sovvenzione, in cui il capitale privato, puramente a carattere mecenatesco, completerà il fabbisogno economico.⁴¹⁵

In un paragrafo Grassi condensa un alto numero di informazioni. Il Piccolo Teatro della Città di Milano:

- è il primo teatro comunale d'Italia
- si configura come Ente autonomo comunale
- nasce grazie al sostegno economico ed istituzionale del Comune, che ha concesso la sala e alcuni servizi, dello Stato, che istituirà una sovvenzione, e di mecenati privati
- verrà inaugurato all'inizio di maggio
- ha sede nel Palazzo del Broletto

Le forme più minute di tale organizzazione quale ad esempio la formazione dell'Associazione Amici del Piccolo Teatro, che avrà anche il diritto di eleggere due propri rappresentanti nel Consiglio di Amministrazione, saranno rese note a giorni da manifesti ed opuscoli e dallo statuto dell'Ente.

414 *Ibid.*

415 *Ibid.*

La prima stagione, che si svolgerà dal 14 maggio alla prima metà di luglio, offrirà ai milanesi questi quattro spettacoli: *L'albergo dei poveri* di Massimo Gor'kij – *Il mago dei prodigi* di Calderon de la Barca – *Le notti dell'ira* di Armand Salacrou (prima rappresentazione in Italia) – *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni.⁴¹⁶

Gli attori presenti a interpreti di questi spettacoli saranno: Salvo Randone, Lilla Brignone, Lia Zoppelli, Elena Zareschi, Piero Carnabuci, Gianni Santuccio, Armando Alzelmo, Antonio Battistella, Tino Bianchi, Mario Feliciani, Marcello Moretti, Franco Parenti, ecc.

Le regie saranno di Giorgio Strehler e di Vito Pandolfi. Le scenografie di Gianni Ratto e Mario Chiari.⁴¹⁷

Sunto del cartellone: durata, titoli e autori dei testi presentati, principali interpreti, registi coinvolti e scenografi.

Per la prima volta in Italia saranno lanciati gli abbonamenti ai quattro spettacoli, in due forme diverse: alle prime e alle repliche. Gli abbonati alle repliche avranno scelta libera per qualsiasi giorno mediante un comodissimo sistema la cui tecnica verrà resa nota agli interessati. Per il sabato pomeriggio si stanno studiando le recite riservate agli iscritti alla Camera del Lavoro. I biglietti saranno venduti esclusivamente all'Ufficio Stampa della Camera del Lavoro.

Avremo infine e persino "Recite di fabbrica" in quanto alcune grosse industrie milanesi compreranno intere recite per i propri dipendenti: in questo caso la differenza fra il basso costo dei biglietti e il reale costo dello spettacolo sarà saldata dalle direzioni industriali.

Abbonamenti diversificati per prezzo: il funzionamento è stato illustrato dieci giorni prima durante la trasmissione radiofonica e tramite altri canali. Non viene ribadito, ma si invitano gli interessati a rivolgersi direttamente al teatro.

La collaborazione con alcune industrie milanesi permette la realizzazione di repliche dedicate ai dipendenti a prezzi ancora più contenuti.

In chiusura del pezzo, due rimandi alle modalità comunicative e ai toni di cui Grassi ha fatto largo impiego nei contributi analizzati precedentemente.

416 "La linea che Grassi e Strehler perseguono è netta e coerente con le logiche della stabilità. Data la sede, e presa coscienza dei suoi limiti, andrà scelto un repertorio compatibile con lo spazio (l'unico) in cui si dovrà lavorare. Potrebbe sembrare scontato, ma si trattava di una certa novità per il teatro italiano: l'opzione della stabilità obbliga a pensare il lavoro del teatro anzitutto come prassi quotidiana da svolgersi sempre (o quasi) entro la medesima struttura." [S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, cit., p. 177.]

417 Paolo Grassi, *Il "Piccolo Teatro" della Città di Milano*, cit.

Un richiamo al modello del teatro ideale, integrato con la società ed espressione dei bisogni della collettività:

Tutti i mezzi e tutti i modi atti a legare il pubblico di amatori a questo Teatro che nasce fra tante speranze e atti soprattutto ad allargare decisamente il solito pubblico degli spettacoli teatrali, inserendovi il proletariato e la piccola borghesia che per ragioni economiche ne sono stati esclusi da vari anni, saranno messi in opera.

Il Piccolo Teatro della Città di Milano non è e non può essere, per sua funzione, per la sua struttura e per i suoi scopi, un fatto astratto e avulso dal reale interesse culturale e spirituale dei cittadini. Esso farà di tutto per essere il risultato delle esigenze di quanti credono nella vitalità e nella progressiva sostanza della cultura; esso diverrà il punto di convergenza degli interessi di quanti affidano allo spettacolo, nel grande settore della cultura, i compiti più urgenti e più collettivi.⁴¹⁸

E un rimando più strettamente politico alla natura polemica del Piccolo Teatro, che si configura come teatro per tutti nelle intenzioni, ma con la consapevolezza di risultare sgradito a chi è, per principio o per semplice desiderio di conservare antichi privilegi, contrario al concetto di *teatro per tutti*:

Sappiamo fin d'ora che vi saranno gravissime difficoltà da sormontare, diffidenze da vincere; sappiamo fin d'ora che il Piccolo Teatro, non fosse altro per sua struttura polemica, avrà le inimicizie di alcuni ceti e di alcune categorie che in esso scoprono, ed a ragione, il primo gesto concreto contro l'attuale situazione dello spettacolo italiano, monopolio del capitale e della grassa borghesia. Noi, intellettuali di sinistra, che siamo socialisti poiché crediamo che solo il socialismo possa risolvere questa condizione sociale ed economica senza la quale anche la nostra fatica di intellettuali rimarrebbe sempre vana accademia, facciamo appello ai cittadini milanesi e soprattutto ai compagni, sia organizzativamente responsabili, sia individualmente qualificati, perché intorno al Piccolo Teatro della Città di Milano, primo ente comunale di prosa, si saldino gli affetti e le speranze di tutti gli spiriti eletti.⁴¹⁹

L'appello finale, ancora una volta, è rivolto al “pubblico”.

418 *Ibid.*

419 Paolo Grassi, *Il “Piccolo Teatro” della Città di Milano*, cit.

1.4.10 1947: *Teatro d'arte, per tutti*

La sera della “prima”, ai membri della comunità teatrale meneghina accorsi (e studiamente invitati) in via Rovello, viene consegnato un depliant contenente due brevi testi. Si tratta, come accennato, di due estratti dalla *Lettera Programmatica*, giudicati più consoni al tipo di materiale e all'occasione rispetto all'utilizzo della *Lettera* estesa: “Il diverso *medium* utilizzato – non più una rivista colta e fortemente connotata [...], bensì un volantino in libera distribuzione – impone ai promotori dell'iniziativa, tra cui emerge ormai dominante, la personalità di Paolo Grassi, di “asciugare” il testo a favore di una impostazione denotativa del messaggio che si organizza attorno a due proposizioni (che davano parimenti corso a due paragrafi nella “lettera aperta” del “Politecnico”): *Perché un Piccolo Teatro? e Il Teatro in platea.*”⁴²⁰

Come si evince dal confronto diretto fra i due testi, le differenze fra lettera e volantino, fuorché per lo slogan *Teatro d'arte, per tutti* sono prevalentemente formali.⁴²¹

Programma del Piccolo Teatro [Lettera Programmatica]	Teatro d'arte, per tutti [depliant dell'inaugurazione]
Questo teatro nostro e vostro, il primo Teatro comunale d'Italia.	A tutti i cittadini milanesi presentiamo il "loro" teatro, il Piccolo Teatro della Città di Milano, il primo teatro comunale di prosa d'Italia.
Perché un piccolo teatro.	Perché un piccolo teatro?
È il limite che ci viene offerto, e imposto. [p.to 7]	Questa è la condizione che abbiamo dovuto accettare in partenza.
Ma ci proponiamo di trovare anche in questo limite un'occasione felice. [p.to 7]	Ma, anche in questa limitazione, vorremmo trovare un significato felice.
Dopo i bandi del teatro dei diecimila e il conformismo della propaganda, crediamo che sia tempo di sostituire il differenziato all'uniforme e lavorare in un primo tempo in profondità per potere, in un secondo tempo, guadagnare in estensione: forse il gruppo dei nostri spettatori diventerà un nucleo vivo di aggregazioni più vaste: [p.to 7]	Dopo i bandi del teatro dei diecimila e il conformismo della propaganda, crediamo che sia tempo di lavorare inizialmente in profondità per potere quindi guadagnare in estensione: forse il gruppo dei nostri spettatori diventerà un nucleo vivo di più vaste platee:
se non c'inganniamo, ogni civiltà si attua lungo un	e, se non ci inganniamo, ogni civiltà si attua

420 A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., p. 167.

421 “Seppur caratterizzato dal medesimo impasto lessicale di questo primo documento, l'Appello ai cittadini pubblicato nel primo pieghevole del Piccolo Teatro (maggio 1947), presenta una inferiore densità concettuale.” A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., p. 167.

processo d'integrazione che accosta gruppo a gruppo, ed è tanto più ricca quanto molteplice. [p.to 7]	appunto secondo un processo che accosta ed integra gruppo a gruppo nella sua varietà e molteplicità.
Perciò recluteremo i nostri spettatori, quanto più è possibile, nelle scuole e nelle maestranze, con forme d'abbonamento che sollecitino e aiutino l'assiduità dell'intesa. [p.to 7]	Per questo recluteremo i nostri spettatori, per quanto più è possibile, tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme d'abbonamento per meglio saldare i rapporti tra teatro e spettatori, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più è possibile ridotti.
Non dunque teatro sperimentale, aperto sull'indefinito, sul possibile e sull'impossibile; e nemmeno un teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. [p.to 7]	Non dunque teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati.
[l'espressione risulta assente nella <i>Lettera</i>]	Ma, invece, teatro d'arte, per tutti.
[il titolo è il medesimo del pt.o 1 della <i>Lettera</i> , ma il testo riprende invece il paragrafo di "premesse" che precede l'elenco.]	<i>Il teatro in platea</i>
Noi non crediamo che il teatro sia una decorosa sopravvivenza di abitudini mondane o un astratto omaggio alla cultura.	Noi non crediamo che il teatro sia un'abitudine mondana o un astratto omaggio alla cultura.
Non cerchiamo e non offriamo un luogo d'incontro agli svaghi, l'occasione di un ozio pur dignitosamente composto, lo specchio di una società che s'adorna: amiamo il riposo non l'ozio, la festa non il divertimento.	Non vogliamo offrire soltanto uno svago né una contemplazione oziosa e passiva: amiamo il riposo, non l'ozio; la festa, non il passatempo.
E nemmeno pensiamo al teatro come ad un'antologia che raccolga e riesponga le opere memorabili del passato o le novità notabili del presente, ad un'informazione frettolosa o curiosa.	E nemmeno pensiamo al teatro come ad un'antologia di opere memorabili del passato o di novità curiose del presente, se non c'è in esse un interesse vivo e sincero che ci tocchi.
Non crediamo che il tempo del teatro declini, solo perché il cinematografo, oggi, filtra ed isola meglio il valore del gesto mimico, solo perché la radio filtra ed isola meglio il valore della parola parlata, quasi	Non crediamo che il tempo del teatro declini, soltanto perché il cinema sembra meglio rendere il valore del gesto mimico, soltanto perché la radio sembra meglio rendere il valore della parola

dissociando gli elementi che si compongono nell'unità dell'atto scenico.	parlata, quando il teatro compone i due valori nell'unità dell'atto scenico.
Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori, quel che è nella sua necessità primordiale; il luogo dove la comunità, adunandosi liberamente a contemplare e a rivivere, si rivela a se stessa; dove s'apre alla disponibilità più grande, alla vocazione più profonda:	Il teatro resta quel che è stato nelle intenzioni profonde dei suoi creatori: il luogo dove una comunità, liberamente riunita, si rivela a se stessa:
il luogo dove fa la prova di una parola da accettare o da respingere:	il luogo dove una comunità ascolta una parola da accettare o da respingere.
di una parola che, accolta, diventerà domani un centro del suo operare, suggerirà ritmo e misura ai suoi giorni.	Perché, anche quando gli spettatori non se ne avvedono, questa parola li aiuterà a decidere nella loro vita individuale e nella loro responsabilità sociale.
Il centro del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito e intento. [p.to 1]	Il centro del teatro sono dunque gli spettatori, coro tacito e attento.
Ci sollecita l'ambizione d'essere esemplari: domani ogni Comune grande e piccolo potrebbe imitare il nostro "Piccolo Teatro". [p.to 7]	Ci spinge l'ambizione di essere d'esempio: domani ogni Comune grande e piccolo potrebbe imitare il nostro Piccolo Teatro.
[<i>la captatio benevolentiae</i> ⁴²² risulta assente nella <i>Lettera</i> .]	Chiediamo la vostra solidarietà in questa nostra fatica.

A conclusione di questo attraversamento del *corpus* dei testi considerati “programmatici” e dei metodi di comunicazione attuati nella fase di avvicinamento all'inaugurazione, può costituire interesse l'inserimento, a scopo compilatorio, di tre documenti successivi ad essa. Si tratta di tre testi di argomentazione differenti, distribuiti tramite mezzi differenti e rivolti a differenti target, coprendo sostanzialmente il panorama delle relazioni intrattenute con l'opinione pubblica, a cui ovviamente aggiungere i materiali strettamente promozionali legati ai singoli spettacoli.

Il primo di questi interventi⁴²³ esce su «Sipario» un mese dopo la “prima”, un lasso di tempo che permette a Grassi di poter sfruttare come argomentazione contro eventuali detrattori i dati del successo del primo spettacolo:

422 Come definita da Anna Piletti [A. Piletti Franzini, *Il contributo dell'attenzione*, cit., pp. 167-168.]

423 Dalla presente trascrizione sono tagliati i passi coincidenti, per contenuto quando non per forma, con le componenti più strettamente informative del precedente articolo [Paolo Grassi, *Il “Piccolo Teatro” della Città di Milano*, in «Avanti!», 27 aprile 1947].

1.4.11 1947: Paolo Grassi, *Una città italiana ha il "suo" teatro*⁴²⁴

Gli amici di "Sipario" ricorderanno come, in uno dei primi numeri della rivista, sia stato pubblicato un mio articolo⁴²⁵, vertente sui problemi dei teatri comunali. La sostanza di quell'articolo fu espressa anche su molti altri giornali, su quotidiani di grandi città e di provincia, fu da me agitata in pubbliche conferenze, discussioni o riunioni, a Milano e in almeno quindici città dell'Italia settentrionale, fino all'ossessione, tanto è vero che un gruppo di amici emiliani mi invitò per una conversazione "a patto che Grassi non parlasse di Teatri Municipali".

Intendiamoci, i Teatri Municipali non sono certo una mia invenzione: in Italia li difese e li auspicò Luigi Pirandello; nel mondo, in tutto il mondo teatralmente civile, esistono e prosperano.

[...]

Ritengo che sia giunto il momento, per noi, di assumere una responsabilità nella vita nazionale: come per noi "politica" non è fazione né attrito di interessi di partito, ma servizio, attraverso un modo politico, in interessi generali così riteniamo che la premessa e la funzione di una classe intellettuale, in un paese moderno e civile, non debba essere più soltanto tollerata, ma difesa nelle sue proposte spirituali e nelle sue esigenze economiche.

Nel quadro amplissimo di una vita dello spirito e nel quadro specifico di una difesa della cultura italiana su un piano nazionale – intendendo questa cultura come patrimonio anche economico di una tradizione e di una storia italiana – due mezzi si impongono immediatamente come quelli legati maggiormente alle aspettative e alle aspirazioni della collettività: il libro e lo spettacolo. Poiché siamo uomini di teatro, lasceremo per questa volta da una parte il libro, e ci occuperemo particolarmente dello spettacolo. È giunto il tempo in cui bisogna dire che non si tratta più di sovvenzionare caritatevolmente l'iniziativa culturale, bensì di assumersi la responsabilità dell'esistenza di una vita culturale italiana e, conseguentemente, di un'arte italiana che da questi mezzi possa trarre lievito e sviluppo.

Per arrivare ad un teatro nazionale, méta verso la quale è orientato tutto il nostro lavoro, occorre dare al nostro paese un assetto teatrale veramente moderno, in cui, su una solida base industriale, la preoccupazione economica dell'imprenditore privato non abbia a danneggiare gli interessi artistici di una attività e gli interessi nazionali di un teatro italiano, i cui autori sono oggi rifiutati dalle imprese in quanto non commerciabili, in cui i giovani non hanno alcuna possibilità di farsi conoscere.

424 Paolo Grassi, *Una città italiana ha il "suo" teatro*, in «Sipario», a. II, n. 14, giugno.

425 Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, in «Sipario», anno I, n. 6, ottobre 1946.

[...] Al Comune di Milano, noi abbiamo detto tutto quello che finora ho esposto. Al Comune di Milano noi abbiamo proposto questa nostra istanza, abbiamo fatto presente la necessità che in un bilancio di un Ente collettivo la parola *cultura* abbia finalmente una sua voce amministrativa. Non era possibile – data la perenne demagogia di certi nostri connazionali, i quali quando si spende una lira pubblica per la cultura, si preoccupano (soltanto allora!) dei vetri delle scuole e del latte pei bambini – chiedere che il Comune rimettesse in agibilità un teatro di cui è proprietario, spendendo una somma di tre milioni. Questo teatro è ora affittato ad un Ente Autonomo comunale gratuitamente, e gli è concessa anche la fornitura gratuita di alcuni servizi. Questo Ente Autonomo comunale, sulla linea degli Enti Autonomi lirici, è controllato dal Comune attraverso la presenza di quattro Consiglieri comunali nel Consiglio di Amministrazione, il quale a sua volta è presieduto di diritto dal Sindaco di Milano. Gli altri quattro membri del Consiglio di Amministrazione sono due rappresentanti della camera del lavoro, “a tutela degli interessi delle classi lavoratrici”, e due privati, delegati dell'Associazione “Amici del Piccolo Teatro della città di Milano” attraverso regolari assemblee. [...]

Questo avviene a causa della limitata capienza del Piccolo Teatro, che non permette i grandi incassi: quando sarà possibile sostituire a un teatro di 500 posti un teatro grande almeno il doppio, la situazione economica sarà perfettamente e a priori risolta. Non ci si dica che era più conveniente attendere il teatro di mille posti, forse da costruire, addirittura. Era invece necessario creare un organismo come quello del Piccolo Teatro subito, senza attendere promesse che avrebbero potuto essere fallaci e consigli troppo interessati. Il Piccolo Teatro dovrebbe dare il *la* ad un movimento nazionale in questo senso: dovrebbe significare l'inizio di un'azione collettiva nei confronti della speculazione privata, servire da indicazione e da aiuto a quanti si propongono di imitarci – e di superarci – in Italia.[...]

Lo spettacolo d'inaugurazione, *L'Albergo dei poveri*, ha avuto fortunatamente un esito splendido, di critica e di pubblico: ma questo non conta. Conta invece il fatto che esiste finalmente un teatro che, industrialmente difeso, è un teatro d'Arte. Conta il fatto che esiste un ambiente non ristretto a privilegi di senso o di cultura, conta il fatto che c'è un mezzo idoneo per migliorare il pubblico già esistente e per attrarre tutto un altro pubblico che, per ragioni economiche o di carenza culturale, non frequentava da anni le sale di prosa. E a coloro che ci hanno dimostrato la loro ostilità, rispondiamo con i nostri spettacoli e col nostro pubblico: col pubblico che ha affollato decine di repliche dell'*Albergo dei poveri*, col pubblico che, attraverso l'abbonamento (e i nostri abbonati sono circa 1600) ha avuto la possibilità di assistere all'*Albergo dei poveri* da una poltroncina numerata e comoda spendendo cento lire.

In questa cifra, forse, è il dato più importante del “Piccolo Teatro della Città di Milano”.⁴²⁶

426 Paolo Grassi, *Una città italiana ha il “suo” teatro*, in «Sipario», a. II, n. 14, giugno 1947.

Il secondo modello di contributo è costituito dalla risposta, pubblicata sull'«Avanti!», a due interventi ostili di Lucio Ridenti sul «Dramma» e di F. M. Pranzo sul «Sabato Lombardo»: si tratta di una di quelle repliche cui accennavamo, nelle quali Grassi confuta illazioni e disinformazioni con la “semplice” e non contestabile esposizione dei dati, e coglie l'occasione per dividerne di nuovi e lavorare alla stabilizzazione in senso positivo dell'opinione pubblica attorno all'immagine del Piccolo Teatro

1.4.12 1947: Paolo Grassi, *A proposito del “Piccolo Teatro”. Bugie di gambe corte*⁴²⁷

Ridenti parla del popolo che non va a Teatro⁴²⁸, cita la sala del Piccolo Teatro riservata ad invitati⁴²⁹, parla di recite per la Camera del Lavoro sospese all'ultimo istante, con gli attori truccati e vestiti, per mancanza di pubblico⁴³⁰, mentre Pranzo addebita addirittura certa assenza di cordialità, che lui nota negli spettacoli dei registi più notevoli, alla “lotta di classe”, all'esistenzialismo, ecc. Confusione assoluta.

Il Piccolo Teatro ha avuto ventisei repliche de *L'albergo dei poveri*, dal 14 maggio al 2 giugno, con un bilancio in pareggio fra le spese ed entrate, chiuderà *Le notti dell'ira* con un minimo di trenta repliche e con un bilancio altrettanto in pareggio.

Questo, col caldo, in una sala nuova, non avviata, con costi alti, con spettacoli costosi, con un insieme di condizioni che invitavano nel più roseo dei casi a prevedere una perdita giornaliera di almeno ventimila lire. Il che, con dispiacere di taluni, non è avvenuto.

Che Ridenti citi “folle di invitati” al Piccolo Teatro è assurdo: egli avrà scorto senz'altro visi noti, di noti portoghesi, forse, ma avrebbe dovuto informarsi e avrebbe saputo che al Piccolo Teatro persino note attrici, hanno sottoscritto l'abbonamento in segno di solidarietà.

In secondo luogo, se è vero che da parte degli operai propriamente detti è stata notata una certa assenza di partecipazione, un certo disinteresse che tuttavia è nostro compito convertire in interesse ed in entusiasmo, è anche vero che le recite sono riservate alla Pirelli, alla

427 Paolo Grassi, *A proposito del “Piccolo Teatro”. Bugie di gambe corte*, in «Avanti!», 29 giugno.

428 “Di una delusione. Non è certamente la prima né sarà l'ultima delusione; ma confessiamo che alla possibilità di chiamare il popolo (il popolo: non il pubblico) a teatro, avevamo proprio creduto. Invece abbiamo avuto la prova che il popolo non ha nessuna voglia di frequentare il teatro di prosa, di ascoltare delle opere istruttive sotto ogni aspetto, e che, tranne alcune eccezioni, si capisce, ma che – come sempre – non fanno regola, l'interesse della massa per lo spettacolo si ferma a Macario e simili, ed al cinema commerciale.” Lucio Ridenti, editoriale, cit.

429 “Eravamo troppo pochi in platea; tanto pochi da conoscerci tutti, il che praticamente vuol dire che eravamo tutti invitati.” Lucio Ridenti, editoriale, cit.

430 “Replica per i lavoratori, patrocinata dalla Camera del lavoro. Una vera recita per il popolo, dunque: finalmente! [...] Ci fu risposto che lo spettacolo non aveva più avuto luogo perché, già truccati e vestiti gli attori, la sala era rimasta deserta. In gergo teatrale: forno.” Lucio Ridenti, editoriale, cit.

Montecatini, al Partito Socialista, al Partito Comunista, al “Calendario del Popolo”, ai dipendenti comunali, al Sindacato della Scuola, alle scuole del Liceo scientifico “Vittorio Veneto” e dell'Istituto Tecnico serale “Ettore Conti”, alla scuola Partigiani di via Zecca Vecchia, all'A.N.P.I. infine, dimostrano come, lentamente, metodicamente, pazientemente soprattutto, sia possibile, con prezzi accessibili di riportare a teatro vasti strati di autentico proletariato anche gli artigiani, i tecnici, i funzionari, gli impiegati, ecc.

Certo non occorre, per questo grande compito, né la fretta dell'amico Ridenti né lo scetticismo di Pranzo, al proposito del quale desidero pubblicare la lettera della medaglia d'oro Pesce, inviata a nome dell'A.N.P.I. dopo la speciale recita de *Le notti dell'ira*: “L'Associazione Partigiani ringrazia la Direzione del Piccolo Teatro per quanto ha voluto fare nel dare la possibilità alle famiglie dei Caduti, ai partigiani, ai mutilati di assistere allo spettacolo di Salacrou. Tutti siamo stati lieti di vedere qualche cosa di realmente nuovo per il teatro italiano, qualche cosa che il nostro popolo sente suo, che ci fa rivivere i duri, gloriosi giorni della lotta. Agli artisti tutti l'espressione delle nostre più sincere congratulazioni per l'interpretazione viva e profondamente umana delle indimenticabili parole di Salacrou”.

Ai miscugli arbitrari di “lotta di classe non esistenzialismo”, alle “delusioni per aver trovato il teatro vuoto” (quando?), e alle malinconie più o meno artefatte, bastano, come semplice risposta, le parole dei partigiani.

Sarà demagogia, sarà lotta di classe, ma noi preferiamo le loro parole agli scritti preoccupanti di uomini competenti.⁴³¹

Il terzo testo, ricavato da una trasmissione radiofonica e databile all'inizio dell'ottobre 1947, è la testimonianza della prima ripresa di attività del Piccolo Teatro, della preparazione alla prima stagione completa del nuovo teatro – essendo il debutto avvenuto in maggio, ovvero sul termine della canonica stagione teatrale. Anche in questo caso si può parlare di formulazione di uno standard, di modello compositivo per comunicazioni di questo genere, cui non è difficile trovare riscontri negli anni successivi. Il flusso di comunicazione fra il teatro e la collettività non è mai interrotto, e non si limita alla comunicazione dei cartelloni e di altre eventuali iniziative, ma è costituito anche da riflessioni e aggiornamenti delle modalità di fruizione: si tratta ovviamente di una pratica promozione, ma nell'ottica di un teatro inteso come servizio pubblico rientra anche la necessità di mantenere i cittadini informati di ciò che li riguarda direttamente, in quanto contribuenti (essendo pur sempre il Piccolo un ente comunale) e in quanto destinatari dell'intera

431 Paolo Grassi, *A proposito del “Piccolo Teatro”. Bugie di gambe corte*, cit.

operazione.

1.4.13 1947: Paolo Grassi, intervento per una trasmissione radiofonica⁴³²

In una precedente conversazione abbiamo illustrato ai nostri ascoltatori il programma del Piccolo Teatro per la stagione 1947-1948. Ne abbiamo verificato le origini ed indicati i propositi, individuati i limiti e proposte le istanze. Oggi vogliamo dire che come scegliendo il repertorio abbiamo voluto tener fede alla nostra formula teatro d'arte per tutti, così fissando i prezzi e lanciando gli abbonamenti abbiamo tenuto conto di tutte le variazioni delle classi sociali e delle loro possibilità economiche.

Il Piccolo Teatro avrà anche quest'anno, in linea di massima, i prezzi inferiori a quelli dei teatri normali e in più offrirà spettacoli di largo interesse culturale e di alto costo riservando posti per visibilità ed acustica eccellenti a condizioni largamente accessibili a tutte le borse.

Infatti passeremo dagli abbonamenti sostenitori di poltrone per le prime, dai prezzi opportunamente elevati, ai convenientissimi abbonamenti di poltrone alle repliche e agli abbonamenti di poltroncine alle repliche, cui abbiamo voluto aggiungere le riduzioni per le Camere del Lavoro, per l'ENAL, per i maggiori Istituti culturali di Milano, nonché facilitazioni straordinarie per le aziende, in base alle quali le poltrone costeranno soltanto lire trecento e le poltroncine lire centocinquanta, il prezzo cioè di un posto al cinematografo.

Mediante questa politica di ribasso economico dei prezzi e mediante i legami con una grande serie di aziende milanesi, fra le quali il Piccolo Teatro ha già ricevuto molte adesioni e molte altre ne attende, noi proseguiamo nella nostra azione per un progressivo se pur lento allargamento del pubblico, dando la possibilità a tutti indistintamente i cittadini di fruire in modo assolutamente dignitoso dei nostri spettacoli. Queste nostre parole vogliono significare notizia informativa di quanto si è tentato e voluto fare e d'altra parte appello fervidissimo a quanti hanno in Milano responsabilità di finanza di politica di economia di industria. I risultati raggiunti ci hanno dimostrato che l'esistenza di un teatro d'arte è ormai una necessità [44] per quanti ne hanno compreso il messaggio e raccolto la promessa, ma rimane ancora una larga opera di convinzione e di penetrazione presso quei molti che ancora sono sordi alla nostra domanda. Diceva bene l'altro ieri Raffaele Calzini in un illuminato scritto sul "Corriere d'Informazione" che è dovere dei milanesi responsabili di fiancheggiare l'attuale amministrazione comunale nella sua politica tendente a fare di Milano il primo centro culturale d'Italia e uno dei maggiori centri culturali del mondo.

Nel nuovo assetto culturale della città, accanto alla risorta Scala, accanto alle varie

432 Datata ad inizio ottobre 1947.

manifestazioni musicali, accanto alle numerosissime gallerie di arte moderna, accanto alla Triennale, accanto alle accademie, alle scuole, agli istituti di cui gli enti pubblici hanno assunto tanto generosamente la tutela morale e l'incoraggiamento economico, il Piccolo Teatro iscrive, possiamo ben dire autorevolmente, il problema del teatro di prosa tra i bisogni di una cittadinanza come la nostra e fra i motivi di prestigio per una nostra visibilità intellettuale.

Milano è oggi la città d'Italia che possiede un teatro stabile svolgente un programma assolutamente artistico, ma non per questo filologico ed accademico, ma invece vivo ed operante nell'attualità e nell'interesse di una civiltà contemporanea: Milano, per le sue enormi risorse economiche e per le sue limpide tradizioni artistiche, non può non comprendere l'importanza di un rischio organizzativo e finanziario quale è quello che la nostra stagione prossima ha assunto.

Non sembri insistenza la nostra quando per l'ultima volta, prima di iniziare la nostra vita giovedì prossimo coi "Giganti della montagna" di Luigi Pirandello, sollecitiamo l'attenzione e l'adesione di tutti intorno al Piccolo Teatro, bensì si comprenda come sia giusto da parte nostra l'impegnare quanto più è possibile l'interesse dei nostri concittadini a priori, perché non ci si accusi domani di ignavia o di incompetenze. Ancora una volta vogliamo dire che dividiamo e divideremo col pubblico milanese la responsabilità dell'esistenza e del successo del Piccolo Teatro, sul quale chiediamo la critica e la giusta polemica, ma intorno al quale auspichiamo soprattutto passione ed amore, per l'iniziativa in se stessa per la nostra città, per il prestigio della nostra cultura.⁴³³

Quindici anni dopo, al Piccolo Teatro verrà chiesto di assumersi la responsabilità di essersi posto come servizio pubblico, come teatro della città di Milano, come *teatro d'arte per tutti*: responsabilità che verrà interpretata, dall'opinione pubblica ma in particolar modo dalle istituzioni politiche e amministrative, con una censoria richiesta di pluralismo, a scapito dell'autonomia artistica.

433 Paolo Grassi, testo per trasmissione radiofonica, scansione di dattiloscritto con l'annotazione a mano: *Grassi – radio 1947/8*. È tuttavia databile all'ottobre 1947 grazie al passo "prima di iniziare la nostra vita giovedì prossimo coi "Giganti della montagna": il debutto dei "Giganti" risale al 16 ottobre 1947. [Il testo è trascritto in F. Grassi e A. Magli (a cura di), *Milano e Paolo Grassi – Un teatro per la città*, cit., pp. 43-44.]

2. Relazioni con il pubblico / relazione con i pubblici

Teatro d'arte per tutti.

Se nelle intenzioni di Grassi e Strehler l'espressione "per tutti" postula l'intenzione di rivolgersi all'intera collettività, a prescindere dalle distinzioni di classe, di occupazione e di censo, permettendo anche agli strati inferiori della popolazione di accedere alla sala di via Rovello, a quindici anni dalla fondazione il Piccolo Teatro è obbligato a fronteggiare l'altra possibile interpretazione dello slogan, che nel "per tutti" include non più verticalmente la collettività sociale ma orizzontalmente le tante collettività politiche giustapposte. Se è un teatro *per tutti*, allora è necessario che la sua produzione accontenti tutte le distinte frange, collegate direttamente a partiti o meno, della scena ideologica. Ma per garantire tale estesa rappresentatività e il rispetto delle istanze di ciascuno schieramento, appare indispensabile – o, almeno, una certa parte dell'opinione pubblica ritiene tale – un preciso controllo politico dell'istituzione culturale da parte degli organi amministrativi.

In breve, ponendosi come ente culturale ufficiale della collettività milanese, il Piccolo deve assumersi anche la responsabilità di rappresentare le singole voci di tale collettività. Una responsabilità del genere si estende dalle scelte di repertorio a quelle registiche, dalle scelte comunicative a quelle, persino, economiche.

Ma "una pluralità di proposte ed indirizzi culturali non può trovare espressione dentro un singolo organismo senza compromettere l'unità e la coerenza di un progetto artistico credibile"¹: da qui il tentativo di forzatura, da parte di alcune frange della società milanese, verso un pluralismo artistico che rispecchi un equivalente pluralismo politico. Pratica che, seppur convincente sulla carta, all'atto pratico costituisce un'aperta violazione dell'"dell'unità e della coerenza di un progetto artistico credibile"².

Tale scontro non riguarda soltanto l'attività artistica "regolare" del Piccolo Teatro, ovvero la produzione di spettacoli, ma anche quelle "attività collaterali" che possono correttamente essere definite *di decentramento*.

L'inizio ufficiale dell'attività di decentramento viene solitamente fatta coincidere, come rilevato da Alberto Bentoglio, con la fase della direzione unica di Paolo Grassi:

1 Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, in «Comunicazioni sociali», n. 2, 2008, pp. 235-253. La citazione è a p. 253.

2 *Ibid.*

C'è un periodo nella storia del Piccolo Teatro di Milano guardato spesso con diffidenza da coloro che si sono occupati delle vicende artistiche e organizzative del primo teatro stabile pubblico italiano. Si tratta di un arco di tempo, in realtà assai breve, che va dal luglio 1968, quando Giorgio Strehler lasciò il Piccolo per trasferirsi a Roma, all'aprile 1972, quando Paolo Grassi lasciò il Piccolo per dedicarsi alla Scala e Strehler vi fece ritorno in veste di direttore unico. Questi quattro anni, considerati a volte una interruzione fastidiosa allo sviluppo del magistero registico di Strehler, a mio modesto avviso, rivestono, al contrario, un interesse particolare poiché permisero a Grassi, in un periodo a dire poco tumultuoso sotto ogni punto di vista, di togliere al Piccolo “quel carattere di teatro esemplare, di teatro perfetto, di teatro destinato esclusivamente alla borghesia progressista [...] per farne un teatro popolare (naturalmente nel senso più nobile ed elevato dalla parola), accessibile cioè a quella massa cui i teatri di stato sono, o almeno dovrebbero essere, destinati.”³ Il Piccolo ebbe, così, la possibilità di stabilire un dialogo diretto con la città, come mai prima di allora aveva fatto, e ciò avvenne non soltanto attraverso una programmazione artistica coraggiosa firmata dal solo Grassi [...], ma, soprattutto, attraverso la realizzazione di attività collaterali che fornirono una risposta concreta alla domanda di cultura proveniente da tutti coloro che, fino ad allora, ne erano rimasti esclusi.⁴

Anche Magda Poli, pur rilevando che “gli anni Sessanta sono anche gli anni in cui il Piccolo si apre al decentramento: il teatro in periferia, nei quartieri più eccentrici”, nell'indicare che “l'esperimento è iniziato [...] con la rappresentazione, neanche a dirlo, di *Arlecchino servitore di due padroni*” specifica poi “sotto il tendone del Circo Medini”⁵, mostrando di far quindi riferimento alla ripresa del gennaio 1969, inserita fra le attività del Teatro Quartiere.

Tuttavia, pur senza arrivare alla forma organica del TQ, operazioni specifiche rivolte ad altre collettività, differenti dal pubblico abituale di via Rovello, vengono realizzate fin dai primi anni Sessanta – e l'adozione del termine è confermata dal 1963, in relazione agli “Incontri col Piccolo Teatro”:

Il «Piccolo» di Milano, che è uno dei più celebri teatri del mondo (e tra gli italiani uno dei

3 G. Mosca, *Il capitano senza soldati*, «Corriere d'informazione», 22-23 luglio 1968.

4 Alberto Bentoglio, *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, Unicopli, Milano 2014, pp. 41-42.

5 Magda Poli, *Milano in Piccolo: il Piccolo Teatro nelle pagine del Corriere della sera*, Fondazione Corriere della Sera – RCS, Milano 2007, p. 23.

pochissimi, se non l'unico, che alla fine della stagione riesca a concludere positivamente il bilancio), ha posto tra i suoi programmi, quest'anno, un'efficace opera di «decentramento culturale» con grande impiego di mezzi. Vale a dire che non si è limitato alla propria attività in sede, ma ha voluto far sentire la propria influenza e il peso della propria presenza anche perifericamente.⁶

Oltre all'obiettivo, il problema che si pongono Grassi e il Piccolo Teatro è quello degli strumenti, che in ambito teatrale risultano ancora molto arretrati rispetto alle altre "industrie culturali:

Però gli strumenti coi quali noi comunichiamo – mentre l'industria ha creato il marketing e gli uffici di public relations e le indagini di mercato, tutti giusti o fumisti fino a un certo punto, però che hanno una grossa necessità – come parliamo noi alla pubblica opinione? Nella grande maggioranza dei casi esponendo ottocentescamente la locandina con puntine bianche e non più con le vecchie finestre di acciaio. La rivoluzione è nelle puntine o nella esposizione geometrica delle puntine anziché nella esposizione disordinata. Nel fatto di tendere le locandine e non farle arrotolare negli angolini. Tutto qui.

Ma ci siamo noi posti il problema di un rapporto di persuasione nei confronti della società, di analisi della società [...].⁷

La soluzione che il Piccolo Teatro ipotizza per tale problema è articolata, ma all'interno dell'ampio spettro attraversato è possibile individuare alcune tipologie di attività:

- incontri di presentazione del PT, della sua attività, della stagione;
- incontri a scopo di dibattito intorno a uno spettacolo andato in scena in teatro;
- spettacolo con conseguente dibattito;
- spettacolo (appositamente allestito o appartenente al repertorio normale del teatro).

In base all'occasione e al target di riferimento, tali attività possono essere combinate in vario modo:

⁶ "Il Piccolo Teatro" venerdì a Treviglio, in «Il popolo cattolico» di Treviglio, 12 gennaio 1963, s.a.

⁷ Paolo Grassi, trascrizione della relazione al dibattito tenutosi il 3 aprile 1967 al Club Turati di Milano, per presentare il libro di Guido Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo Libri, Bari 1966. Tale trascrizione è pubblicata in Club Turati, *Ventun mesi di attività. Ottobre 1966 – giugno 1968*, Grafiche Nava, Milano 1968, pp. 31-36, e citata in P. Guadagnolo (a cura di), *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, laVerdi-Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 17.

- presso istituti scolastici (prevalentemente scuole superiori, con una preferenza per i licei ma non limitatamente ad essi);
- presso gruppi precostituiti in ambito politico (sedi di partito, sindacati, circoli A.N.P.I., etc), professionale (ditta, fabbrica, azienda, etc), culturale (biblioteche, circoli di lettura, associazioni culturali, etc), sportivo, religioso;
- presso zone, interne o esterne all'area milanese, considerate “teatralmente deboli” a causa della carenza di locali adibiti allo spettacolo (zone di recente inurbamento) o dello scarso interessamento delle compagnie.

L'idea era quella, in sostanza elementare, per dirla nel modo più semplice possibile, di ridurre la autoesclusione inconsapevole dalla fruizione o dalla partecipazione alla vita teatrale da parte di frazioni di popolazione, non so se è chiaro. [...] L'autoesclusione dipendeva dal fatto che, nonostante il Piccolo facesse allora [...] politiche di sconto sugli abbonamenti che privilegiavano studenti, operai, piuttosto che dipendenti d'impresa eccetera eccetera, c'era come lei sa benissimo l'idea di andare a teatro, l'idea della possibilità o della utilità o dell'importanza o del valore, del quello che le pare, di andare a teatro, era in qualche modo sottoposta a una sorta di autoesclusione perché in qualche modo si trattava di un fenomeno che era estraneo alla vita quotidiana, ordinaria, delle persone. Quindi il problema era, se questi non vengono da noi, noi andiamo da loro, è come la montagna di Maometto, la teoria è elementare.⁸

Si tratta perlopiù di operazioni “sotterranee” di cui viene data notizia solo saltuariamente o in ambiti specifici, quali convegni e altre occasioni d'incontro per addetti ai lavori – ma di cui una ricerca più accurata permette di individuare tracce, come nel caso di un articolo del 1963, in cui l'autore riflette sulla direzione intrapresa dal Piccolo Teatro rispetto al decennio precedente: “Forse la sua «produzione annuale» è un po' più ridotta di quel che sarebbe desiderabile, ma si arricchisce sempre di spettacoli d'ordine superiore, non caduchi, e di iniziative culturali e didattiche che sempre più valgono a fare del «Piccolo» un centro vivo e potente di cultura e di educazione teatrale.”⁹ L'attività maggiormente nota del Piccolo Teatro rimane quella strettamente artistica, legata appunto alla produzione di spettacoli d'eccellenza, mentre il resto delle operazioni affiorano sui giornali solamente in una seconda fase, quando cioè, superato il livello del primo

⁸ Intervista telefonica a Salvatore Veca, 20 settembre 2015.

⁹ *L'Arlecchino del Piccolo Teatro a Villa Litta ad Affori*, in «Il Sole 24 ore», 11 luglio 1963, “Senior”.

contatto con gli interlocutori e attestata l'apertura di un possibile canale di dialogo, il rapporto può venire formalizzato all'interno di un programma ufficiale. Fino al 1969 e alla creazione dei Teatri Quartiere, poi, alle prime due fasi di decentramento fa solitamente seguito una terza fase, definibile “di ritorno”: dopo aver raggiunto un'area “teatralmente debole” e averne coinvolto la popolazione in loco, si lavora affinché i soggetti maggiormente sensibilizzati abbiano la possibilità di raggiungere il teatro e aggiungersi alla comunità spettatoriale di via Rovello (e, in seconda battuta, dal 1964, del Teatro Lirico).

Ciascuna fase è caratterizzata da operatori e da canali di diffusione differenti. Il livello finale di accentramento, se ha successo, può venire sintetizzato nei dati di sbigliettamento e di afflusso alle repliche – dati che Paolo Grassi, nella sua *statisticomania*¹⁰, abitualmente maneggia con destrezza e non manca di riferire all'interno di interviste, presentazioni e altri interventi. Il livello intermedio è solitamente gestito dal personale specializzato del Piccolo Teatro, che all'occorrenza si avvale di collaboratori esterni selezionati in modo specifico sulla base dell'ambiente in cui si opera: un esempio può essere quello costituito dai “sabati teatrali”¹¹ del 1966, che a loro volta derivano dalle conferenze pirandelliane nei licei milanesi, tenute da Luigi Ferrante¹² con la collaborazione di alcuni attori del Piccolo. A questo livello, le testate giornalistiche tendono a riportare i risultati – se particolarmente rilevanti – o la presenza di eventuali figure di spicco.

La prima fase, assimilabile a una forma di manovalanza teatrale o di volontariato culturale, spesso è affidata - a titolo gratuito - ad “animatori” reclutati fra liceali ed universitari, coordinati da un incaricato del Teatro¹³. È il momento cruciale del primo contatto, da moltiplicarsi per un alto numero di possibili interlocutori, con la consapevolezza che non tutti i tentativi avranno successo. Tali incontri non “hanno solo una funzione di propaganda e di reclutamento degli spettatori”: organizzati “in circoli, aziende, biblioteche, scuole ed associazioni milanesi e dell'hinterland”,

si tratta di veri e propri dibattiti, o meglio discussioni aperte: la presentazione della stagione teatrale risulta essere un semplice pretesto per permettere lo sviluppo e la trattazione di argomenti afferenti non solo alle scelte culturali adottate dal Piccolo, ma anche a molti aspetti

10 Grassi si autoattribuisce tale caratteristica all'interno del testo “Piccolo Teatro: 25 anni”, che compare nel catalogo della mostra *Milano 70/70. Un secolo d'arte*, allestita al Museo Poldi Pezzoli nel 1972. Il termine è riportato in P. Guadagnolo (a cura di), *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, laVerdi-Silvana Editoriale, Milano 2009, p. 133.

11 Cfr. p. 305 e seguenti.

12 Studioso di Pirandello e collaboratore del Piccolo Teatro, Dal 1967 direttore della Scuola d'Arte Drammatica, nel frattempo passata sotto la gestione del Comune di Milano.

13 A cui, in determinate occasioni di particolare rilievo – presentazione della stagione, intervento presso situazioni diplomaticamente delicate, etc - si aggiunge lo stesso Paolo Grassi.

della vita teatrale italiana, quali la necessità di creare un teatro che sia democratico, che porti lo spettacolo al pubblico e in particolare ad un pubblico popolare, ponendolo a contatto con spettacoli di grande regia, oppure sottolineando la necessità di potenziare l'azione di decentramento, e di avvicinare i giovani al teatro.¹⁴

Di questi primi contatti raramente si trovano tracce nei materiali a stampa – ad esclusione dei casi in cui tali iniziative abbiano suscitato particolari polemiche – e la documentazione esistente maggiormente affidabile è costituita dalle relazioni che per ciascuno di questi “contatti” è stata stilata. Tali schede, numerosissime, sono oggi conservate presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano¹⁵ e verosimilmente si tratta di materiali inediti¹⁶. Sono impostate con un modello standard, probabilmente creato dallo stesso Grassi (a cui tali relazioni sono indirizzate), che prevede la compilazione dei seguenti campi (organizzati in due differenti templates):

RELAZIONE MANIFESTAZIONE DEL	Relazione alla Direzione
Circolo – Ente, Cral, Scuola	Giorno
Inizio della manifestazione ore	Luogo
Termine della manifestazione ore	Inizio rappresentazione ore
Manifestazione presieduta da	Termine rappresentazione ore
Relatori presenti	Relatori:
Attori presenti	Attori Presenti:
Affluenza pubblico n.	Affluenza pubblico:
Interventi da tener presente	Interventi da tener presente:
Note particolari	Varie:

Da tali relazioni emerge chiaramente la volontà del Piccolo Teatro di utilizzare questo genere di iniziative non solo con “la funzione di promozione e reclutamento di nuovo potenziale pubblico”, ma anche per aprire “la possibilità di dibattere, di affrontare attuali temi di cultura, [...] di necessità

¹⁴ Luisella Carnelli, *Piccolo Teatro: la cultura oltre il palcoscenico*, in Lidia Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo Teatro di Milano: settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, “Quaderni di Gargnano”, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 137-164. La citazione è a pp. 143-144.

¹⁵ Quelle consultate ai fini della ricerca si trovano all'interno della cartella "Incontri e dibattiti con il pubblico [1964/1977]", suddivise in varie sottocartelle.

¹⁶ Nelle operazioni di spoglio bibliografico delle pubblicazioni legate al Piccolo Teatro è stato riscontrato un solo riferimento alla presenza in ASPT di testimonianze di questi incontri, segnalato in: Luisella Carnelli, *Piccolo Teatro: la cultura oltre il palcoscenico*, in Lidia Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo Teatro di Milano: settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, “Quaderni di Gargnano”, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 137-164. Non vengono citate direttamente le relazioni, e i cenni si riferiscono agli incontri della stagione 1965/1966, per poi ampliare il discorso nella fase '67/69.

pratiche ed economiche.”¹⁷

Oltre a fornire dati utili ad un'eventuale indagine statistica, esse costituiscono anche l'unica traccia della risposta dei cittadini a questo tentativo di contatto. In particolare, nel campo “interventi da tener presente” compaiono le domande e le osservazioni critiche sollevate dai soggetti di ciascuna microcomunità con cui il Piccolo Teatro ha inteso stringere un rapporto. Ne emerge un quadro di necessità, di aspettative, di pretese rivolte al teatro come arte e al Piccolo come istituzione che la rappresenta. Tale considerazione appare anche nella testimonianza di uno di questi animatori, che successivamente è stato integrato nell'organico del teatro: Italo Gregori. Le testimonianze raccolte direttamente costituiscono l'altra tipologia di documentazione possibile per quella prima fase di decentramento: se le relazioni veicolano il punto di vista della singola comunità (e del singolo individuo), la memoria degli operatori rende conto del quadro generale della situazione.

E poi l'incontro con il pubblico è stato conflittuale, perché il pubblico non coglieva il senso di quest'avventura, e questa proposta di un teatro... poi era considerato sempre un luogo per pochi, un privilegio di pochi, un po' non gli apparteneva storicamente... Poi la cosa stupefacente è che quando questo pubblico cominciava a rendersi conto che lui era il protagonista di questa storia del teatro e della cultura, era protagonista ignaro di questa storia che gli apparteneva non consapevole, però che lui era il protagonista di questa storia culturale che era propria di lui, che era stata sottomessa da mille ragioni svariate, e devo dire che il pubblico ha un'intelligenza intrinseca, questa intelligenza del pubblico, non consapevole, non ha nozioni conoscitive, però l'intuizione di un diritto, diritto-dovere ma diritto soprattutto di accedere a certi beni di consumo, non lo considerava come consumo ma come una legittimità. Ecco, questa legittimità è stata decisiva, la consapevolezza di questa legittimità è stata decisiva per un pubblico molto variegato, molto diverso, con estrazioni culturali e sociali veramente disparate. E poi a un certo momento l'hanno acquisito come un diritto acquisito, che loro dovevano essere protagonisti e appropriarsi di questa realtà, e questi sono dei momenti che ti sconvolgono, perché sono verità nascoste, ma soggiacenti ci sono, queste verità, del pubblico che si rende conto che è il protagonista. E il pubblico così è quello che ti fa sperare, credere, che le cose possano cambiare. E devo dire che è stata, questa scoperta di un pubblico consapevole, così consapevole... il pubblico tramite i sindacati aveva una sensibilità battagliera, di rivendicazione dei propri diritti, e quando entra nella dimensione del diritto alla cultura,

17 Luisella Carnelli, *Piccolo Teatro: la cultura oltre il palcoscenico*, in Lidia Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo Teatro di Milano: settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, “Quaderni di Gargnano”, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 137-164. La citazione è a p. 144.

diventa esigente, la rivendica, la vuole eccome! E con un'intelligenza, primitiva forse, ma intelligenza, intelligenza della realtà di cui sono protagonisti come operai, come dipendenti, essere dipendente, è una conoscenza della propria realtà, è la scoperta della propria realtà.¹⁸

Attraverso queste tre tipologie di documenti – articoli di giornale, relazioni alla direzione, testimonianze dirette – si è tentato di ricostruire una fase della vita del Piccolo Teatro che ha dato al pubblico spettacoli di altissima qualità, ma in cui vengono anche gettate le basi per le successive operazioni di decentramento e per una concezione moderna del teatro, dei suoi rapporti con il pubblico, e delle sue pratiche promozionali. Negli anni Sessanta, infatti, “il momento organizzativo assume una funzione e un ruolo determinante” proprio per il raggiungimento di quel *teatro d'arte per tutti*, ovvero di un servizio che “sviluppare e potenziare al meglio le capacità di aggregazione di un sempre più vasto pubblico, non solo attraverso la scelta di un repertorio eclettico, ma soprattutto grazie ad una intelligente e ininterrotta “pressione” sul pubblico [...] e sulla necessità di stabilire un rapporto dialettico con gli spettatori potenziali, che partecipano attivamente alla vita cittadina.”¹⁹

In particolare, il ricorso alle testate giornalistiche è limitato, oltre che alla semplice raccolta di dati tecnici sugli avvenimenti, all'esame delle diverse reazioni della cosiddetta opinione pubblica davanti ad avvenimenti culturali di un certo rilievo. Nel passaggio dall'approvazione all'accusa da un quotidiano all'altro, è delineabile una società caratterizzata da una suddivisione in segmenti politicamente connotati. L'esempio più efficace è costituito dalle polemiche sorte intorno al recital realizzato presso il Liceo Carducci, e, soprattutto, quelle legate allo spettacolo *Vita di Galileo* – in quest'ultimo caso le critiche si sono imposte fin da subito come estranee alla questione artistica, per confermarsi di stampo strettamente politico.

In rapporto con il capitolo precedente, infine, anche gli anni Sessanta producono un documento programmatico, il primo dopo quelli degli esordi. Si tratta dello scritto “Un teatro nuovo per un nuovo teatro”, ad opera congiunta di Grassi e Strehler, concepito per essere sottoposto alle autorità²⁰. Sostanzialmente ignorato dai destinatari, da cui “fu letto, fermandosi superficialmente

18 Intervista a Italo Gregori, Milano, 6 ottobre 2015.

19 Luisella Carnelli, *Piccolo Teatro: la cultura oltre il palcoscenico*, in Lidia Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo Teatro di Milano: settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, “Quaderni di Gargnano”, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 137-164. La citazione è a p. 141.

20 Il documento è inviato “a tutti ‘i responsabili’ diretti ed indiretti dell'Amministrazione della Città, dello Stato (dell'allora Ministro dello Spettacolo, all'allora Direttore Generale), ai politici di ogni Partito italiano, ai giornalisti, intellettuali, teatranti, insomma fu diffuso, commentato per iscritto ed a voce, a tutti i livelli possibili.” [Giorgio Strehler, *Considerazioni di Giorgio Strehler al documento del 1964*. Si tratta di un testo a stampa conservato presso il Fondo “Giorgio Strehler” del Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, “Dono Mara

al titolo, [...] come la richiesta ambiziosa di una sede più grande e più confortevole”²¹, rappresenta comunque un passaggio di capitale importanza per la storia del Piccolo Teatro, a cui fanno riferimento interventi successivi anche molto distanti nel tempo, a sottolinearne il ruolo cruciale svolto quantomeno per i compilatori.

2.1 Gregori – Veca – Rovatti – Palazzi: Testimonianze

Come intuibile dalle premesse, il lavoro svolto dagli “animatori” del Piccolo Teatro, di fondamentale importanza per l'intero piano di decentramento, richiede un impegno e una costanza non comuni: “Era una fatica di ogni giorno, però accidenti. Con delle incertezze, con dei dubbi, con delle insufficienze ovviamente perché non sapevo sempre cosa fare e come fare.”²²

Secondo qualcuno che l'ha fatta era anche una forma di sfruttamento di una manodopera giovane e non qualificata da parte della direzione del Piccolo, può darsi che ci fosse anche questo aspetto, però è stato un lavoro utilissimo. È stato un lavoro straordinario, perché veramente lì c'era un coinvolgimento delle zone che in altro modo non ci sarebbe potuto essere.²³

E tuttavia, dal punto di vista dei diretti interessati, tale lavoro assume le connotazioni di “una sorta di azione volontaria, era volontariato ed era sentito come un impegno civile, diciamo, con motivazioni dell'impegno civile.”²⁴ Indagando sulle motivazioni di tale volontariato, le risposte tendono a concordare:

ho sempre avuto molta passione per il teatro, come per il cinema voglio dire, e quindi questa idea di avere una connessione stretta con quello che era il teatro più... come dire... più affascinante della Milano di allora... [...]. Il fatto di avere, per me, da ragazzino, il fatto di avere un rapporto in qualche modo interno con la vita di un teatro come il Piccolo Teatro era una

Bugni”, cartolare n. 4, cartella “Esperienza Politica”. Il testo, datato al luglio 1991 dal personale dell'Archivio [dott.ssa Franca Tissi, responsabile del Fondo], è certamente concepito per la pubblicazione ma non vi sono altre indicazioni se non l'ultimo paragrafo, in cui viene accennata la destinazione ideale (anche se non i destinatari espliciti): “Sottopongo queste mie, queste nostre considerazioni che hanno una lunga storia alla sensibilità, alla responsabilità di tutti coloro che possono, in modi diversi, operare perché non si disperda un Bene Culturale che, nei suoi valori, onora la nostra Città, il nostro Paese, nell'Europa di oggi e di domani.”]

21 Emilio Pozzi, 1990 I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 a oggi, Mursia, Milano 1990, p. 65.

22 Intervista a Italo Gregori, cit.

23 Intervista a Renato Palazzi, Milano, 26 ottobre 2015.

24 Intervista a Salvatore Veca, cit.

cosa che mi affascinava molto. Questa è la spiegazione più semplice: le cose che ti attraggono.²⁵

Se le relazioni degli incontri riportano - almeno in parte - le reazioni dei destinatari dell'operazione, e se le testate giornalistiche riflettono le reazioni dell'opinione pubblica attorno alla parte visibile della medesima operazione, se gli interventi di Grassi e Strehler contengono lo spunto ideologico e l'intuito programmatico a monte di essa, le testimonianze dirette degli operatori costituiscono un documento di maggiore importanza in quanto prodotte da quei soggetti che, pur impiegati dal Piccolo Teatro, iniziano il proprio percorso fuori di esso. In un certo senso, persone come Pier Aldo Rovatti, Salvatore Veca e Renato Palazzi²⁶ rappresentano il primo effetto della spinta verso l'esterno del Piccolo, e il primo prodotto del movimento "di ritorno".

Il racconto del loro incontro con il teatro milanese non è ascrivibile alla semplice aneddotica, ma al contrario ricostruisce da un punto di vista privilegiato le modalità con cui gli "animatori" vengono reclutati e formati, e avviati all'attività di rapporto con il pubblico. Il primo contatto avviene solitamente attraverso Erio Magnani, allora a capo dell'Ufficio di Propaganda e Sviluppo, ma motore mobilissimo di tali pratiche è, come immaginabile, lo stesso Paolo Grassi.

Non sapevo molto bene qual era la sfida, e allora arrivai in via Rovello, una mattina di ottobre, e c'è un signore che era lì in portineria, storico custode, e dice: Lei è Gregori?, dico sì. Quel corridoio, lei percorra quel corridoio. La prima, il primo corridoio che trova a destra, poi giri nella porta a sinistra, e lei si sieda lì. Già questo era un... mah, vediamo. Due minuti dopo arriva Grassi. Saluti di rito, e mi disse: guardi che comincia un'avventura, adesso. Lui era gentiluomo ma anche capace di sondare subito la gente con la quale aveva a che fare, con la quale... voleva coinvolgere, e devo dire mi ha coinvolto. Seduta stante.²⁷

Io ero al Liceo Parini, in seconda o terza liceo, quindi doveva essere il '59, il '60, una cosa del genere, e uno dei miei amici - con cui poi ho lavorato tantissimo- era Pier Aldo Rovatti, che era in classe con me. Ricordo che il Piccolo Teatro aveva proposto ad alcuni studenti per classe, aveva offerto la possibilità di andare a vedere *Schweyck nella seconda guerra mondiale*, nella

25 *Ibid.*

26 Italo Gregori costituisce un caso differente, avendo collaborato ad attività di decentramento a Parigi, prima dell'incontro con il Piccolo Teatro. Renato Palazzi appartiene alla generazione successiva, e ha svolto il proprio compito durante la fase della direzione unica di Grassi, ma risulta fra i destinatari delle operazioni svolte durante i primi anni Sessanta.

27 Intervista a Italo Gregori, cit.

versione Brecht (se lei va a controllare l'anno trova l'anno²⁸), con la regia di Strehler, dove c'era uno straordinario Tino Buazzelli, quattro anni prima credo della *Vita di Galileo*, sempre di Brecht. E poi ci fecero fare un tema. Il mio tema fu scelto come il migliore o uno dei migliori, adesso non mi ricordo, e allora fui contattato dal Piccolo, mi presentarono a Paolo Grassi, e Paolo Grassi mi chiese – io ero ancora uno studente liceale, diciamo, sarei poi entrato all'università mi sembra dopo un anno, a occhio - mi chiese se il mio interesse per il teatro poteva coinvolgere o prevedere una mia dedica di tempo, diciamo, a una serie di iniziative che io credo cominciassero in quegli anni, cioè quelle del cosiddetto decentramento. [...] È una storia che io feci insieme [...] a Pier Aldo Rovatti, e a un altro compagno di classe, che si chiamava Virgilio Baccalini²⁹. [...] Grassi poi mi disse “Comunque se lei si interessa eccetera, con i suoi studi eccetera, può far capo a Erio Magnani”. Erio Magnani era quello che in quel periodo [...] doveva in qualche modo costruire la rete del decentramento, delle attività di decentramento culturale, [...] e gli succedette come ruolo Italo Gregori.³⁰

Io comincio venendo pescato, diciamo così, da questo famoso Magnani, [...] che non è che cercava, non è che faceva il talent scout, ma insomma cercava nelle scuole di Milano delle persone che avessero, come dire, una certa vivacità, e che potessero essere degli interlocutori con il Piccolo Teatro. Ora, il Piccolo Teatro, tu forse avrai capito, non era semplicemente un teatro. L'hai capita questa cosa qua, no? Questa è la cosa fondamentale. Era un centro di cultura. Discutibile o no, però lo era, ed era un attrattore. [...] Io vengo avvicinato, vengo pescato appunto, dalla mia classe - non mi ricordo se eravamo in seconda o in terza liceo, ma certamente gli ultimi anni del liceo classico al Parini a Milano, [...] Col Piccolo Teatro io faccio sostanzialmente tre cose. Quattro, forse. Una primissima fase vengo in qualche modo inviato in certi luoghi a fare, a parlare di alcuni spettacoli che erano in corso diciamo di allestimento o allestiti dal Piccolo Teatro. Mi prendono e mi fanno fare questa parte.³¹

Sempre a Pier Aldo Rovatti si deve una descrizione più puntuale di queste modalità di avvicinamento, e del contributo che i neo-arruolati forniscono al teatro:

Per cui questo lavoro di pescaggio nella scuola non era casuale. Quando capita oggi che nelle scuole arriva... magari può arrivare una locandina, in una scuola... [...]. Lì invece non era solo la locandina: arrivavano e si metteva in atto un'attività, come dire, culturale. Cioè “vuoi tu X in

28 *Schweyck nella seconda guerra mondiale* debutta al Piccolo Teatro il 25 gennaio 1961.

29 Cfr. nota n. 48, p. 182.

30 Intervista a Salvatore Veca, cit.

31 Intervista a Pier Aldo Rovatti, Trieste, 17 febbraio 2016.

cambio di qualche vantaggio...” – perché non è che [...] ci attivavano gratuitamente... ci attivavano con poi la possibilità di avere libero accesso al teatro, in sostanza, no? Al limite di andare a vedere gli spettacoli quando volevamo, le anteprime, con estrema libertà. Che, tutto sommato, forse non era tanto un problema materiale in sostanza, ma anche, perché il fondo il teatro è il teatro, anche se il Piccolo faceva poi sconti tremendi, aveva tutta una politica di avvicinamento del pubblico. Allora l'avvicinamento, mio, è stato... ma forse non ero solo in quell'occasione lì... “Adesso noi mettiamo in scena *I giganti della montagna* di Pirandello”, te la faccio burocraticamente ma la cosa non avveniva con questa burocrazia, evidentemente. Oppure qualcosa che aveva a che fare con *El nost Milan* di Bertolazzi, un secondo caso... il terzo riguardava probabilmente Brecht, ed era il *Galileo*³², proprio... “Avete voglia di pensarci, di scrivere, di preparare dei quadri culturali intorno a Pirandello, intorno a Bertolazzi, intorno a Brecht, intorno a questi temi e a parlarne ai vostri compagni in questa scuola e venirne a parlare in altri luoghi?” Cioè l'ipotesi era immediatamente quella di attivare una capacità che veniva riconosciuta di alcuni di potere pensare su queste cose, rifletterci, e tutto sommato poi utilizzare, diventare micro-intellettuali, in qualche modo, che andavano non tanto a dire “W il Piccolo Teatro!”, ma a dire “È importante questa tematica, è importante quest'altra tematica”. E questo è stato un inizio serio, capito, non è semplicemente dire “facciamo opera di proselitismo”, “vai a vendere i biglietti”, no, poteva essere anche questo, “Occupati nella tua classe di trovare 4 o 5 tuoi compagni o compagne che vengano a teatro”. No. C'era il medium della cultura. E questo era molto interessante secondo me. [...] Interessante perché aldilà di quelli che erano gli input che ti dava la scuola - tra l'altro il liceo Parini non era un cattivo liceo, in sostanza, no, c'erano degli input - c'era anche questo che ti portava fuori dalla scuola. Oggi magari queste cose sono viste un po'... è normale... allora normale non era, no, e tutto sommato era una valorizzazione della tua capacità di, diciamo, aspirante intellettuale, non so come dirlo, aspirante uomo di cultura, e anche attivazione rispetto a temi... Insomma, noi studiavamo parecchio per fare 'ste robe, molto più che per fare per la scuola in sostanza. E questo è stato la cinghia che ha trasmesso alcuni esseri umani da un posto all'altro, li ha portati dalla scuola fin... poi noi ci iscriveremo all'università.

[...]

Allora capisci il rapporto cominciava da un rapporto con gli studenti, dall'aggregazione degli studenti, ma non per dire “ti faccio lo sconto del 10%, del 20%”, ma “Hai capito cosa verrai a vedere? Vuoi sapere? Tu hai mai sentito parlare di Bertolazzi? Un testo in dialetto che si chiama *El nost Milan*? Allora vediamo un po' cosa vuol dire il teatro in dialetto, cosa vogliono dire queste questioni, andiamo a leggere alcune scene, cerchiamo di capire chi è questo

32 Molto probabilmente confonde con *Schweyck nella seconda guerra mondiale*, come indicato da Salvatore Veca.

Bertolazzi, quando è vissuto...". Insomma, un lavoro di questo genere. E quindi era proprio una preparazione: il Piccolo Teatro costruiva cose di questo genere, non solo questa, credo, non me ne vengono in mente altre perché forse non ne conosco, ma voleva che la gente che andava a teatro - come dice a un certo punto proprio Bertolt Brecht - non lasciasse... che bella frase... nel guardaroba, insieme al cappello, anche la testa. No? Che se la portasse dentro, la testa, e quindi sapesse cosa veniva a vedere, ci ragionasse sopra, se vedeva *Vita di Galileo*, che si ponesse tutta una serie di problemi che ci sono, evidentemente, ben vividi in questo tipo di testo di Brecht e anche nella rappresentazione che ne ha costruito Strehler. Quindi questo mi sembra il punto chiave della faccenda, no? Di attivare intorno a un pretesto, nobile - è lì il punto! Perché se il pretesto era scadente... avevi un bel da attivare. Un pretesto nobile, una zona di luminosità, di luce culturale, di illuminazione culturale che permettesse di far sì che la persona che poi andava a teatro facesse un'operazione che non era semplicemente andare a teatro. La metterei così, mi sembra molto chiara la faccenda.³³

L'esperienza di Italo Gregori è leggermente diversa, non iniziando in ambito scolastico né facendovi ritorno, ma delinea un'altra tipologia di contatto cercato dal Piccolo Teatro: quello con i sindacati.

Io avevo fatto in Francia esperienze con i sindacati, sul tema del pubblico, partecipazione al teatro, eccetera. Io gliel'ho raccontato, un po', e questo [Grassi] l'ha subito colto, ha captato, perché lui aveva fatto delle precedenti esperienze con i sindacati, nell'immediato dopoguerra, e mi catapultò subito, perentoriamente, come sapeva fare, su un personaggio, il senatore Brambilla, [...] amico suo, un'attivista comunista, ma di un'intelligenza rara, e andai a trovarlo e gli parlai un po' della mia esperienza, delle cose che... E questo signore, gentiluomo vero, "abbiamo da fare", dice, e mi coinvolse subito in una sezione di partito. Di partito, perché lui era comunista, e quindi... Devo dire che fu un incontro splendido con questa realtà territoriale, della gente che lavora e che studia e che vuol fare teatro, e che vuol coinvolgere altri sul teatro, e quindi questo incontro con questo sindacalista, sì, comunista, ma non settario, molto aperto, molto disinvolto, e quindi Grassi mi disse: "Ha capito su che piede dobbiamo lavorare e come riflettere su quest'avventura del teatro e del Piccolo?" - lui era orgogliosissimo della storia del Piccolo, era molto orgoglioso di questa storia e di questa avventura, di questa sfida, e devo dire che è stato così per quarant'anni.³⁴

33 Intervista a Pier Aldo Rovatti, cit.

34 Intervista a Italo Gregori, cit.

Rovatti e Veca, invece, vengono dapprima destinati agli incontri con gli studenti:

S.C.: Poi che tipo di reazione, di risposta, veniva dagli studenti?

P.A.R.: Devo dire che il ricordo che ho io è che la reazione sia sempre stata molto buona. Perfino sorprendente. Mi ricordo meno quella degli studenti, anche perché più ovvia, probabilmente, insomma. Nel senso che tutto sommato si aggregavano delle persone, [...] era una buonissima situazione perché tutto sommato è ovvio che le persone che partecipavano a questo tipo di attività erano persone interessate culturalmente, tu gli offrivi qualcosa che potesse essere una, diciamo, valorizzazione culturale, e al tempo stesso qualcosa che non era scolastico, e poi che aveva, come dire, un tratto rivolto anche alla politicità dell'operazione, no? Quello che tu stai facendo non è semplicemente studiare un testo che poteva essere / *giganti della montagna* di Pirandello, e poi così quando ci vai lo capisci meglio, "perché hai letto il libretto - come si dice - delle opere", prima... no.³⁵

Tramite un rapido conteggio degli anni³⁶ emerge come Palazzi frequenti il liceo nello stesso periodo in cui Veca e Rovatti, già universitari, si occupano del decentramento e degli incontri con il pubblico scolastico. Le sue memorie fanno costituiscono quindi una panoramica della situazione che i due animatori si ritrovano non più attorno, bensì davanti. Una realtà dove grande rilievo è attribuito alle associazioni d'istituto, ad esempio, che rappresentano spesso il tramite fra il Piccolo Teatro e gli studenti:

Le associazioni d'istituto secondo me sono state una cosa importantissima. Sono state una grandissima scuola di democrazia, per tutti quelli che c'hanno avuto a che fare, almeno, io parlo dei primi anni sessanta dove un'associazione studentesca – pariniana, appunto - gestiva un giornale che era la Zanzara, gestiva una compagnia teatrale, organizzava dei tornei sportivi, perché no? Organizzava incontri, dibattiti, invitava intellettuali in aula magna a parlare agli studenti, e io penso che probabilmente sia stata l'associazione a invitare questo recital che probabilmente aveva fatto scandalo³⁷... [...]. E le associazioni studentesche secondo me erano un grande modo di partecipare alla vita della scuola, cioè uno che faceva parte dell'associazione, del direttivo dell'associazione, aveva le chiavi della scuola in tasca, ci si andava lì il sabato pomeriggio a ciclostilare piuttosto che a fare non so che cosa, cioè c'era una stanza per l'associazione, uno stanzino, fa niente, era un modo di vivere la scuola che secondo

35 Intervista a Pier Aldo Rovatti, cit.

36 Pier Aldo Rovatti nasce nel 1942, Salvatore Veca nel 1943, Renato Palazzi nel 1947.

37 Il recital «Poesia e Verità», cfr. pp. 182 e ss.

me era fondamentale. E l'associazione, sì, tra l'altro promuoveva anche la vendita dei biglietti con lo sconto teatro eccetera. Io *I Giganti della montagna* di Strehler, che ritengo uno degli spettacoli più formativi della mia vita, forse lo spettacolo di svolta totale, l'ho visto quattro o cinque volte vendendo i biglietti a scuola e andando in giro per le classi a venderli e prendendo un biglietto omaggio ogni tot che ne vendevo. Per cui...

[...]

Io mi ricordo appunto molto bene gli anni in cui ero ragazzino, ragazzo. Insomma, al Piccolo ci si veniva. Non è che uno diceva "mah, vado, non vado...". Cioè, c'è Galileo, cioè si va, è obbligatorio! Era obbligatorio, non è che nessuno ti diceva "Vai a vedere il Galileo": c'è Galileo si va. Era una forma di partecipazione, di militanza, di impegno, di ricerca di se stessi, non lo so... ma si andava. Io mi ricordo quando avevano fatto *L'istruttoria*³⁸ al palazzetto dello sport, con la regia di Puecher, che era uno spettacolo anche molto innovativo per quegli anni, con i video dietro eccetera, e poi anche solo il fatto di farlo al palazzetto con delle masse vere e proprie di spettatori... lì era un fenomeno che riguardava migliaia e migliaia e migliaia di persone, cioè non ci si poteva presentare alla propria ragazza senza essere andati, senza averle detto andiamo a vedere *L'istruttoria*. Non so come dire... era scontato, no? Era scontato. E un rapporto col teatro così non credo che ci sia più stato, secondo me.

Nei ricordi di Veca e Rovatti, tuttavia, la fase ritenuta emotivamente più vivida e operativamente più efficace rimane quella degli incontri con il pubblico delle zone "teatralmente deboli". Un "pubblico" che, nella maggior parte dei casi, "dove c'era o il vecchio militante o comunque il personaggio che non aveva mai messo il naso nelle cose di teatro"³⁹, pubblico ancora non era.

La cosa interessante non era tanto Milano, era che si andava, si facevano diciamo... c'erano dei periodi in cui - non dico una sera sì e una sera no, ma quasi - si andava fuori, nel cosiddetto *hinterland*, in luoghi non teatrali in senso stretto. Fondamentalmente in cooperative di consumo, in circoli, eccetera. Quindi in sale tutto sommato dove la gente magari aveva anche una caratteristica di essere di sinistra, questo tipo di scelta di luoghi, però non era abituata ad avere lì diciamo un qualcosa che avesse a che fare con il teatro. E questa attività l'abbiamo fatta per due o forse tre anni, anzi, tre, io credo.⁴⁰

E allora cominciò nei primi anni sessanta, se non sbaglio, un intenso lavoro di coinvolgimento

38 Il debutto de *L'istruttoria* risale al 22 febbraio 1967.

39 Intervista a Pier Aldo Rovatti, cit.

40 *Ibid.*

delle periferie, delle scuole, e soprattutto dell'hinterland allora milanese. Milano era ovviamente molto diversa, parliamo di sessant'anni fa, quindi c'era una distinzione molto precisa fra una struttura centrale, una struttura semiperiferica e le grandi periferie industriali, fino diciamo all'hinterland, cioè ai comuni circostanti. Allora, attraverso una serie di accordi con queste organizzazioni - che potevano essere delle cooperative, potevano essere dei circoli Arci, insomma, delle forme associative - in qualche modo il rapporto, quando vi era un cartellone, vi erano spettacoli su cui si riteneva di puntare, ragazzini come noi andavano in giro e raccontavano com'era lo spettacolo, qual era il senso dello spettacolo, quale fosse la rilevanza, e via dicendo, diciamo con una... si dice "per carità il dibattito no", ecco, questo era. Questa cosa assunse, per quello che ricordo io personalmente, assunse una intensità molto rimarcabile nella fase, lunga fase di gestazione della *Vita di Galileo*, e quindi siamo sostanzialmente intorno al '64.

[...]

Questo era l'hinterland di cui le parlavo. In questi casi come al solito c'erano le reazioni, le risposte erano le più diverse. Perché c'era qualcuno, come sempre accade in queste situazioni, che in qualche modo aveva, in qualche modo era già acculturato, o comunque aveva già una padronanza o del teatro o delle idee che si discutevano a proposito del teatro, e allora finiva per fare un po' - come si dice - il facilitatore della discussione. Altre volte c'era semplicemente un "grazie" e ci si fermava a bere un bicchiere. Ma si creavano... erano molto diverse le reazioni, a seconda diciamo delle persone che comunque erano motivate. Fossero motivate perché era un modo di stare assieme, fossero motivate perché alcuni erano direttamente interessati a quello che uno proponeva, come discorso o come esperienza, di fatto le persone stavano là. E lo star là era una compagnia fisica che comunque era percepita come positiva, e quindi alla fine c'era sempre uno che diceva: "grazie, è stata una bella serata". E poi qualcuno te lo ritrovavi a teatro, ecco, questo è il succo della faccenda.⁴¹

Io non credo che ci fosse un intento promozionale nei confronti degli spettatori, non credo che ci fosse neanche particolarmente bisogno di attirare: il Piccolo aveva una tale organizzazione imponente di relazioni esterne e di rapporti coi sindacati, con le fabbriche, con gli uffici... io credo che tutto questo avesse soprattutto una valenza di un'idea di teatro, cioè di un'idea di teatro che si espandeva e che arrivava a vari strati e a vari livelli del pubblico. Dopodiché, che questo fosse promozionale era dato per scontato, secondo me, in un momento molto molto successivo, non era il fine. Il fine era più di individuare un'immagine di teatro pubblico che appunto dialogasse con la realtà, e qui al Piccolo c'era stato il famoso

41 Intervista a Salvatore Veca, cit.

documento di Grassi e Strehler del '64, "Un teatro nuovo per un nuovo teatro"⁴² [...]. E forse questo era il modo di Grassi invece di rispondere, non so se lei l'ha visto quel documento, dove - magari anche un po' utopisticamente - ma dove si parla dell'operaio della provincia che col treno arriva a Milano la domenica, va a mangiare in teatro, va a vedere uno spettacolo al pomeriggio, uno spettacolo alla sera... cioè c'era quest'idea [...] di un calarsi totalmente nel teatro cittadino. Il Piccolo poi d'altronde, non dimentichiamolo, nasceva come teatro municipale.⁴³

Quando si fanno queste cose ci sono degli scopi patenti. Gli scopi patenti sono quelli di estendere l'arena del pubblico potenziale di un teatro pubblico. Però poi ci sono funzioni latenti di queste cose, cioè, per esempio, il fatto che questi comunque, che queste persone, diciamo a maggioranza maschile naturalmente, in qualche modo fruissero, costruissero una forma di compagnia sociale, di compagnia umana anche solo semplicemente, era uno degli effetti collaterali, diciamo, latenti, che comunque poi finivano per avere effetti anche sull'obiettivo patente dichiarato e progettato del decentramento. Quindi in effetti pezzi di pubblico nuovi sono stati creati attraverso le esperienze di quegli anni.⁴⁴

Il principio alla base di tutte queste operazioni può essere in fondo sintetizzato, con Rovatti, nel "fatto che: o il teatro come servizio pubblico socializza, e cioè mette insieme la gente producendo qualche effetto, oppure non serve a niente."⁴⁵

42 Cfr. pp. 267-281.

43 Intervista a Renato Palazzi, cit.

44 Intervista a Salvatore Veca, cit.

45 Intervista a Pier Aldo Rovatti, cit.

2.2 Poetiche polemiche: il caso del Liceo Carducci

Fra le tante attività intraprese dal Piccolo Teatro, di cui abbiamo appena accennato, alcune hanno raggiunto l'attenzione della cronaca a causa delle polemiche createsi attorno ad esse. È il caso del liceo Carducci.

2.2.1 "Poesia e Verità"

Il 22 dicembre 1962, presso l'aula magna del Liceo Carducci di Milano, viene presentato dal Piccolo Teatro il recital "Poesia e Verità". Esso è uno dei tre "Incontri col Piccolo Teatro"⁴⁶ "affidati ad un gruppo di giovanissimi attori, i quali, accompagnati da un presentatore"⁴⁷ – incaricato anche di coordinare l'eventuale dibattito col pubblico – presentano atti unici e poesie di autori contemporanei di tutti i Paesi, di tutte le tendenze."⁴⁸

Si tratta di un montaggio poetico incentrato su autori "del ventesimo secolo" con cui il Piccolo Teatro intende "offrire alle nuove generazioni e a coloro che troppo sono stati esclusi dal consumo della cultura e quindi da una autentica democrazia, una testimonianza dello sforzo espressivo e delle inquietudini morali del nostro tempo, al livello caratteristico del Piccolo Teatro, della sua tradizione nel mondo, di una coscienza artistica e culturale veramente libera."⁴⁹ Non è reperibile l'elenco dichiarato dei testi letti durante lo specifico incontro tenutosi al Carducci, ma sulla base

46 "Le altre due manifestazioni degli «Incontri» sono una serie di atti unici e un montaggio intitolato «Voce del secolo»" [Replica di Paolo Grassi contenuta in *A proposito delle recenti polemiche studentesche*, in «L'Italia» di Milano, 25 gennaio 1963.] "Tali montaggi, com'è noto, vengono preceduti da conversazioni illustrative, ed accompagnati da calorosi e franchi dibattiti su problemi del teatro e della cultura del nostro tempo." [Il testo è inserito senza modifiche in numerosi materiali informativi relativi alle varie repliche degli incontri.]

"Tre tempi del teatro" prevede i seguenti testi: "Cavalcata a mare" di John Millington Synge, "L'orso" di Anton Pavlovic Cecov, e "La moglie ebrea" (episodio di "Terrore e miseria del Terzi Reich") di Bertolt Brecht.

"Voce del secolo" è un altro montaggio poetico con testi di Guillaume Apollinaire, Lorenzo Calogero, Dino Campana, Blaise Cendrars, Thomas Stearns Eliot, Eugenio Montale, Cesare Pavese, Saint John Perse, Rainer Maria Rilke, Giuseppe Ungaretti.

47 Nei casi citati nella rassegna stampa degli Incontri presente nell'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano [cartella "Teatro Scuola dal 1947", sottocartella "*Poesia e verità – Tre atti unici (Cecov – Synge – Brecht)* nelle scuole e per studenti 1962/3"] si fa riferimento, come regista degli incontri, unicamente a Ruggero Jacobbi, senza fare menzione di altri collaboratori fuorché per l'incontro tenutosi al Centro Culturale Charlie Chaplin di Cinisello Balsamo il 29 dicembre 1962: "Lo spettacolo avrà una breve introduzione illustrativa (10-15 minuti) di Virgilio Baccalini, collaboratore del Piccolo Teatro, il quale al termine dello spettacolo, coordinerà un pubblico dibattito con gli intervenuti ciascuno dei quali potrà partecipare chiedendo chiarimenti e informazioni o con critiche e discussioni sua sulla vita del teatro in generale sia sulle attività del Piccolo Teatro in particolare." [da una lettera d'invito del Centro stesso, datata 20 dicembre 1962, conservata a sua volta in ASPT, cartella "Teatro scuola dal 1947".] Stando invece a quanto riportato dagli articoli relativi al caso del Carducci, gli incontri presso i licei risultano seguiti da Veca e Rovatti in veste di moderatori e di collaboratori, ma non viene fatta menzione di Jacobbi. Essendo Baccalini compagno di università di Veca e di Rovatti (la conferma mi arriva dallo stesso Veca) e considerando la presenza di altre manifestazioni di questo genere affidate ai giovani "animatori", non è improbabile che i tre si alternassero alla conduzione dei vari incontri.

48 Replica di Paolo Grassi contenuta in *A proposito delle recenti polemiche studentesche*, cit.

49 Replica di Paolo Grassi contenuta in *A proposito delle recenti polemiche studentesche*, cit.

delle informazioni contenute nei materiali relativi ad altri incontri e delle indicazioni apparse sui quotidiani, è ragionevole supporre che il programma adottato non si distacchi eccessivamente dal seguente⁵⁰:

Io sono un negro di Langston Huges
è terribile di Jacques Prévert
Sputacchiere d'ottone di Langston Huges
Ballata d'un giorno di Luglio di Garcia Lorca
A Federico Garcia Lorca di Carlos Drummond de Andrade
Ballata delle vedove di Osseg, di Bertolt Brecht
Poemi d'amore in guerra (ultima parte), di Paul Eluard
Sobborgo, di Umberto Saba
Avevo, di Umberto Saba
Lauda, di Salvatore Quasimodo
Il mio paese è l'Italia, di Salvatore Quasimodo
Notizie di Spagna, di Carlos Drummond de Andrade
Due poesie di Cesare Pavese⁵¹

Lo stesso Grassi tuttavia sottolinea che “di esso esistono diverse varianti proprio in attenzione all'età, alla formazione ed alla maturità degli spettatori. [...] Questo non è opportunismo da parte nostra, ma proprio una prova di coscienza della nostra missione culturale, ché di questo si tratta [...]. Mi pare, la nostra, una forma di rispetto al pubblico (delicatissimo e nuovo) che affrontiamo anche in considerazione di certi motivi concreti (lunghezza dello spettacolo, dimensioni della sala o del palcoscenico) che inducono a continue modifiche e assestamenti del programma.”⁵²

50 L'elenco è ricavato dal volantino relativo all'incontro “Poesia e Verità” tenutosi a Voghera il 24 novembre 1962. Lo stesso programma coincide, almeno nella scelta degli autori, con quello presentato alla Cooperativa di Consumo di Binasco, al Circolo Culturale “Rinascita” di Bolzano (15.12.1962), a Mantova (21.12.1962), a Circolo Culturale Antonio Banfi di Vimercate (29.1.63). Si ha notizia dell'aggiunta della “Salmodia della speranza” di David Maria Turollo per gli incontri a Gallarate (21.1.1963) e al Centro Giancarlo Puecher di Milano (11.2.63), entrambi successivi all'episodio del Carducci ed entrambi svoltisi in ambiti dichiaratamente cattolici (l'incontro di Gallarate è presieduto dal mons. Dott. Lodovico Giannazza, come riportato da *Incontro a Gallarate col «Piccolo Teatro» di Milano*, in «La Prealpina» di Varese, 21 gennaio 1963).

51 Non si ha traccia dei titoli, ma nell'incontro del Carducci sono state inserite in sostituzione di *I funerali di Lenin* e *La dattilografa*, di Vladimir Maiakovskij, e di *Alla nuova luna* di Salvatore Quasimodo, come confermato da Grassi: “Qualche nostro amico, avendo letto «L'Italia» e vedendovi citato il nome di Maiakovskij e la poesia di Quasimodo «Alla nuova luna», venne indignato da noi a protestare contro quelle che riteneva invenzioni dell'articolaista. Infatti, al Liceo Carducci (proprio dove dovevano essere nate le polemiche), il nostro amico non aveva udito nessuno dei due testi, al cui luogo si trovavano invece due poesie di Cesare Pavese” [Replica di Paolo Grassi contenuta in *A proposito delle recenti polemiche studentesche*, cit.]

52 Replica di Paolo Grassi contenuta in *A proposito delle recenti polemiche studentesche*, cit.

Questo dunque il prodotto presentato il 22 dicembre 1962 al Liceo Carducci di Milano. Quanto ai fatti e alle polemiche sorte successivamente, il sunto più attendibile – se confrontato con i fatti - risulta essere quello presentato dal settimanale «Epoca»:

Gli animi sono arroventati⁵³ quando avviene l'episodio chiave di tutta la storia. Il Piccolo Teatro di Milano organizza un recital di poesie. Il programma comprende pagine di vari autori ed è particolarmente impegnato. Non c'è nulla di particolarmente offensivo per la morale e la religione, tanto è vero che lo stesso programma verrà ripetuto, nonostante tutto, in molte altre scuole persino di provincia, come giorni fa a Gallarate: tuttavia non si può disconoscere che sia stato scelto con un criterio materialistico e pessimista. Questo avviene sotto Natale, e in un ambiente che negli ultimi tempi è andato avvelenandosi e politicizzandosi sempre di più. È per questo che il dibattito, previsto dopo il recital, trascende. Anziché convenire sul fatto che è tendenzioso dipingere la vita tutta in rosa, ma che è altrettanto tendenzioso presentarla unicamente come una disperata tragedia, senza una luce, senza un ideale, il dialogo degenera in polemica. Due professori di parte avversa si affrontano pubblicamente scatenando, come è naturale, l'inferno nella scolaresca. [...] Le vacanze di Natale interrompono brevemente le ostilità, ma la situazione è ormai insostenibile. [...] E le conseguenze non tardano.⁵⁴

Tali conseguenze riguardano non più il dibattito sul recital, quanto il già delineato scontro politico interno al Carducci. In breve, sempre facendo riferimento ad «Epoca» e al «Corriere Lombardo», i fatti:

- “una prima volta vengono sigillati i cancelli con lucchetti e catene”⁵⁵;
- “una seconda volta, qualcuno, di notte, entra in un'aula, ammucchia della cartaccia, la cosparge di benzina e appicca un incendio che fortunatamente si estingue da solo”⁵⁶;
- “una terza volta vanno in fiamme dei capi di vestiario nello spogliatoio delle ragazze che sono andate in palestra per la lezione di ginnastica”⁵⁷;
- “tra martedì ed oggi, più di cento lettere sono state inviate, senza francobollo, ad

53 “Gli animi sono arroventati” anche a causa di una serie di antefatti: 1) corpo insegnanti ideologicamente contrapposto, al pari degli studenti: la frattura emerge in occasione della manifestazione a sostegno degli studenti antifranchisti condannati in Spagna, appoggiata da parte di alcuni docenti, contestata da altri; 2) alterazione del contenuto delle lezioni, da parte dei docenti, sulla suddetta base ideologica; 3) elezioni per la nomina del direttivo dell'Associazione studentesca, vinte con larga maggioranza dai candidati di sinistra.

54 *Milano Liceo Carducci*, in «Epoca» di Milano, 17 febbraio 1963, Giuseppe Grazzini.

55 *Ibid.*

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*

altrettanti genitori, per annunciare che presto una bomba distruggerà le aule. Ecco il testo del messaggio: «Abbiamo nascosto una bomba nel Liceo Carducci, che esploderà quando noi lo decideremo. Se non volete che i vostri figli corrano il pericolo di perdere la vita, fate loro cambiare scuola. Non è per vandalismo, ma per porre fine alle abominevoli azioni ripetute ogni giorno dai professori di questo liceo»⁵⁸. «Lettere di tutti i colori, di destra e di sinistra, o forse scritte dagli uni a nome degli altri, per infamarsi reciprocamente, e concordi in un solo atteggiamento: nell'odio fantastico e irragionevole.»⁵⁹

2.2.2 Polemiche cattoliche

Ai fatti fanno seguito, oltre alle doverose denunce ed indagini, una lunga serie di interventi su varie testate giornalistiche: da alcune di esse («L'Italia», il «Popolo Lombardo», «Milano Studenti») il Piccolo Teatro è indicato come capro espiatorio, e il suo *recital* la causa scatenante di simili disordini. L'accusa non è legata soltanto all'aver fatto “brillare le polveri in una situazione che era già incandescente”⁶⁰ in un singolo contesto, ma si riferisce direttamente all'attività svolta dal teatro, giudicata di per sé - a prescindere dalle conseguenze o dall'accoglienza ricevuta - come “strumento di propaganda antireligiosa e subdolamente politica”⁶¹. L'episodio può apparire marginale, ma alla luce delle successive polemiche legate a *Vita di Galileo*, pochi mesi più tardi e da parte delle medesime testate, traspare dietro ad entrambe un analogo schema di protesta, basato sugli stessi presupposti, che mira a contestare l'autonomia delle scelte artistiche del Piccolo a favore di un “pluralismo”.

Come annota il redattore di «Epoca», Giuseppe Grazzini, “A questo punto la cronaca del Carducci diventa una pagina di storia del nostro costume: qualche cosa che interessa il Carducci e anche tutte le altre scuole superiori del nostro Paese, e anche ognuno di noi. I fatti che sono accaduti al Carducci [...] sono in se stessi trascurabili. L'atmosfera che li ha provocati non è trascurabile”⁶², così come non sono trascurabili le implicazioni sottintese da determinate accuse.

Alcune testate giornalistiche si limitano ad incasellare la scelta dei testi in base al presunto orientamento politico, definendo l'incontro “un'antologia di liriche di poeti contemporanei in cui si presenta[va] un quadro del mondo e delle problematiche attuali con un programma per lo meno unilaterale e certamente in contrasto con la sensibilità, ancora fondata su basi cristiane, del nostro

58 *I ragazzi terribili del Liceo Carducci*, in «Corriere Lombardo», 2-3 febbraio 1963, Ignazio Mormino.

59 *Milano Liceo Carducci*, cit.

60 *Lezione di marxismo nell'aula magna*, in «Lo Specchio» di Roma, 3 febbraio 1963, Giorgio Mistretta.

61 *Precisazioni di «G.S.» sulle polemiche studentesche*, in «L'Italia» di Milano, 27 gennaio 1963, s.a.

62 *Milano Liceo Carducci*, cit.

pubblico giovanile”⁶³, e una “rappresentazione che, per il contenuto antireligioso e contro la morale cattolica di alcuni brani recitati, ha creato la giusta reazione degli incidenti e incresciosi incidenti”⁶⁴.

Nella maggior parte dei casi, a queste osservazioni viene aggiunta l'intenzione che, dal punto di vista dei redattori, sta alla base di una simile operazione. Il campionario è vasto e si procede per ampliamento della portata dell'accusa:

Anzi tutto bisogna rilevare che l'antologia era stata volutamente scelta perché non altri che l'ideale materialista fosse esaltato come l'unico accettabile dell'uomo moderno per il suo avvenire.⁶⁵

Una serie di «recitals» del Piccolo Teatro nei licei Carducci, Leonardo e Parini, dedicati a testi di ispirazione scopertamente laicista e seguiti da dibattiti condotti con un chiaro intento di propaganda ideologica, ha messo in movimento in queste ultime settimane l'ambiente studentesco milanese.⁶⁶

Il «recital» al Carducci non è tuttavia un episodio isolato. Esso, con il suo bravo titolo «Poesia e Verità», è stato portato in varie scuole (al «Leonardo» per esempio il 17 gennaio u.s.; al «Parini» il 15 dicembre 1962); precedentemente era stato messo in scena (significativo, no?) in molte Associazioni comuniste. Le iniziative del Piccolo Teatro sono raccomandate dai Presidi con circolari nelle classi: il 16 gennaio u.s. il Preside del «Berchet» fa leggere nelle classi una circolare con l'invito a presenziare alle recite de «L'anitra selvatica» di Ibsen, messa in scena dal suddetto Teatro. La circolare contiene anche il bando di un concorso con cinquantamila lire di premio per il miglior tema ispirato a tale manifestazione. Risulta evidente che ci troviamo di fronte ad un'iniziativa organizzata dal Piccolo Teatro, con l'appoggio delle Associazioni Studentesche per una penetrazione nelle Scuole Medie Superiori. È significativo il fatto che, tra i giovani simpatizzanti organizzati dal Piccolo Teatro, sono numerosi gli appartenenti al movimento giovanile socialcomunista di «Nuova Resistenza». Tutto questo tende a creare un Movimento Giovanile attorno al Piccolo Teatro con una precisa qualificazione culturale: ne sarebbero organi l'Accademia di Arte Drammatica per i giovani – la cui costituzione è stata

63 *Corresponsabili di tutto ciò che accade*, in «L'Azione Giovanile» di Milano, 20 febbraio 1963, “Red”.

64 *L'incontro coi segretari di zona*, in «Il Popolo Lombardo» di Milano, febbraio 1963, s.a. Il testo proviene dall'ordine del giorno.

65 Lettera di Luigi Grandi pubblicata in *Una polemica faziosa*, in «Mr. Giosuè», organo dell'Associazione Studentesca Carducci, marzo 1963.

66 *Una presa di posizione di Gioventù Studentesca*, in «L'azione giovanile» di Milano, 20 gennaio 1963, s.a.

annunciata durante il «recital» tenuto al «Parini» il 15-12-1962 – e il corso di Storia Contemporanea per la comprensione del Teatro Moderno.⁶⁷

L'accusa, con toni di complotto, si sposta quindi direttamente sulla persona di Paolo Grassi, collocato alla guida dell'«offensiva dei teatranti marxisti» e intenzionato a «inquadrate gli studenti milanesi nelle sue organizzazioni attivistiche», «disegno trasparente» a cui tuttavia pare strano che «il Provveditore agli studi e il Ministro dell'Istruzione possano assistere senza reagire»⁶⁸.

[...] A far brillare le polveri in una situazione che era già incandescente è stata un'iniziativa del «Piccolo Teatro della Città di Milano» diretto da Paolo Grassi. Delle inclinazioni politiche di costui si è detto e scritto ampiamente: quello che nessuno aveva fino ad oggi previsto è che il satrapo del «Piccolo» avrebbe trasferito i suoi comizi nei licei milanesi, con l'incoraggiamento delle competenti autorità locali. Dopo avere allietato con la lettura di testi poetici, estratti dal consueto repertorio da «Casa del Popolo», alcune sedi di cooperative e di circoli vegetanti sotto le bandiere comuniste, Grassi è giunto nelle aule dei licei. Di fronte alla richiesta di usare l'aula magna per un «pomeriggio ricreativo e culturale» i Capi di Istituto non trovano facilmente obiezioni. A mobilitare gli studenti e indurli a far da uditorio ai lettori di Brecht provvedono in genere gli attivisti dell'organizzazione «Nuova resistenza» che raccoglie gli studenti comunisti o filo-comunisti. La prima manifestazione del genere è stata organizzata il 15 dicembre scorso dall'associazione studentesca «pariniana» in un'aula del liceo classico «Parini». Condiscendente fino allo scrupolo, il Preside consentì non solo che la manifestazione si svolgesse, ma dispose che le lezioni avessero termine con mezz'ora di anticipo per dare agio agli studenti di intervenire. I «lettori» furono così confortati dalla presenza di duecento studenti. Furono lette poesie di Brecht, che è naturalmente il clou di questo genere di riunioni, Garcia Lorca, Quasimodo, Saba. Un rito analogo fu celebrato presso il liceo scientifico «Leonardo da Vinci» dove una circolare con cui il Preside invitava le scolaresche a riunirsi nel pomeriggio del 17 gennaio nella palestra femminile fu addirittura letta nelle classi. Per assistere alla manifestazione gli studenti dovettero pagare un biglietto di ingresso, del prezzo di cento lire, e furono autorevolmente sollecitati a farlo dai professori [...], Brecht fu letto, senza incidenti, anche presso i licei «Cattaneo» e «Berchet». Tutto insomma andò a confortare le speranze degli organizzatori fino a che l'iniziativa non raggiunse il «Carducci», dove già le polemiche erano aspre e l'insofferenza delle scolaresche manifesta. [...] Gli attivisti del «Piccolo» lasciarono l'Istituto convinti che la reazione dei giovani non sarebbe andata oltre

67 *Fra due estreme*, in «Milano Studenti», gennaio-febbraio 1963, Robi Ronza.

68 *Lezione di marxismo nell'aula magna*, cit.

quello che era stato dello nell'aula. Le cose andarono diversamente.⁶⁹

La componente di disinformazione, intorno ad un fatto di per sé poco chiaro, acquista spessore non soltanto nell'individuazione delle motivazioni ma anche nella semplice enunciazione dei fatti. Il periodico «Milano Studenti», ad esempio, riassume così l'accaduto:

La mattina del 22 dicembre l'Associazione Studentesca Carducciana con l'approvazione del preside promuove durante l'orario scolastico un recital del Piccolo Teatro, comprendente poeti moderni (Brecht, Lorca, Saba, Quasimodo, Prevost, Eluard e vari altri).

I biglietti vengono venduti nell'ambito scolastico a L.100. Ne segue un dibattito guidato da due ex studenti del Carducci, Rovetta e Vegas. Tale dibattito verte sul problema se l'uomo può uscire dalla sua situazione di disagio da solo o se deve cercare l'aiuto di Dio. Secondo Rovetta e Vegas è valida solo la prima soluzione. A questo punto interviene il professor Massariello, dicendo che bisogna commentare le poesie lette da un punto di vista letterario e non solo farne spunto per un dibattito ideologico. Ma viene zittito dal professore Annaratone.⁷⁰

Le inesattezze sono numerose, e ad alcune replica direttamente Claudio Pagani, direttore del «Mister Giosuè»⁷¹, che nell'articolo di «Milano Studenti» era stato erroneamente indicato come presidente dell'A.S.C. e di conseguenza parziale responsabile dell'“infiltrazione marxista”: dopo aver ribadito di non essere “Presidente dell'Associazione Studentesca Carducci”, puntualizza che “il recital del Piccolo Teatro, non fu tenuto durante lo orario scolastico” ma che “la mattina di Sabato 22 dicembre alle 9,30 suonò la campanella della fine delle lezioni: per tutti gli allievi infatti iniziavano le vacanze natalizie. Quegli alunni che ne avevano il desiderio e che avevano acquistato il necessario biglietto poterono assistere allo spettacolo, tutti gli altri si recarono a casa”. Pagani si premura inoltre di correggere l'identità dei “due studenti universitari che dirigevano il dibattito” e che “si chiamano Rovatti e Veca (nome che voi avete storpiato in Rovetta e Vegas) ed entrambi sono ex pariniani non ex carducciani, come avete affermato voi.”⁷²

Ulteriori precisazioni provengono dal vero presidente dell'A.S.C., Guido Contessa:

69 *Lezione di marxismo nell'aula magna*, cit.

70 *Fra due estreme*, cit.

71 Il giornale scolastico del Liceo Carducci, nonché organo ufficiale dell'Associazione Studentesca Carducci / Associazione Studenti Carducciani (si trova citata con entrambe le diciture).

72 *Particolari particolarissimi*, in «Milano Studenti», maggio-giugno 1963, lettera di Claudio Pagani in risposta all'articolo *Fra due estreme* di Robi Ronza, cit.

Il Piccolo Teatro ci ha proposto uno spettacolo, con un tema prefissato, già dato con successo in altri licei milanesi e noi, al solo scopo di fare a tutti cosa gradita, abbiamo accettato di presentare il già collaudato recital. [...] Ammettiamo pure, anche se a me non sembra, che le poesie avessero tutte un indirizzo specifico, ma non bisogna dimenticare, d'altra parte, che lo spettacolo era fatto dal Piccolo Teatro, che giustamente ha usato un suo proprio criterio nella scelta delle poesie. Quando si va a sentire un recital sia musicale che poetico, ci si deve aspettare che chi l'ha ideato, abbia seguito un suo criterio libero e personale, nello scegliere i brani. In ogni caso, se coloro che sono intervenuti, durante il dibattito, hanno portato la discussione sul piano politico, significa che questo era il loro desiderio. Se avessero cominciato un discorso estetico, nessuno avrebbe avuto da ridire.⁷³

2.2.3 Questione d'autonomia

Una parte degli articoli segue il filone della cronaca e si occupa dei successivi “atti di violenza” e delle indagini ad essi connesse⁷⁴. Ma una parte consistente della produzione giornalistica si concentra sul Piccolo Teatro, individuato come responsabile ultimo di tali atti, che in tale ottica “vennero qualche giorno dopo la manifestazione organizzata da Grassi: ne furono, anzi, la prevedibile quanto deplorabile conseguenza.”⁷⁵

Allargando il campo dal caso del Carducci all'intera programmazione presso i licei, viene messa in discussione, con un modello che emergerà nella sua interezza solo nelle polemiche sorte pochi mesi dopo intorno a *Vita di Galileo*, l'autonomia del teatro - per quanto riguarda l'esplicitazione della sua linea ideologica - e l'area di competenza entro la quale un organismo come il Piccolo dovrebbe essere autorizzato ad agire.

In questa situazione sta inserendosi anche il Piccolo Teatro di Milano, i cui recitals sono all'origine delle vivaci polemiche e al Carducci e in altre scuole cittadine. Non si contesta la validità di un'iniziativa che vuole portare i giovani a conoscenza del teatro, purché questa iniziativa resti nell'ambito culturale che le è proprio e non fuoriesca in una manovra di chiara diffusione delle dottrine marxiste e materialiste. Il fatto che tali recite siano state fatte anche in alcune cooperative di chiara ispirazione comunista; il fatto che i brani scelti siano quasi sempre a senso unico e materialisti; il fatto che abbiano suscitato aspri scontri nelle scuole cittadine, dice purtroppo che si sta tentando di dare ad iniziative che dovrebbero restare esclusivamente

⁷³ *Una polemica faziosa*, in «Mr. Giosuè», organo dell'Associazione Studentesca Carducci, marzo 1963, Guido Contessa (“a nome dell'A.S.C.”).

⁷⁴ Le indagini si protraggono fino alla primavera 1963, poi cessano di apparire articoli dedicati all'argomento.

⁷⁵ *Lezione di marxismo nell'aula magna*, cit.

culturali, una matrice ideologica quanto mai chiara e qualificata, magari contando sull'appoggio aperto o tacito dei Presidi e dello stesso Provveditorato.⁷⁶

Non vogliamo politica in teatro diventa lo slogan, utilizzato da entrambe le parti, tanto da chi considera il recital un'operazione propagandistica (comunista/marxista/socialista/antireligiosa a seconda dell'articolo) che non dovrebbe essere permessa in un ambiente "neutro"⁷⁷, quanto da chi ritiene di dover difendere la qualità artistica dell'attività del Piccolo Teatro e delle opere utilizzate, opponendosi al rifiuto di semplice matrice politica.

Da più parti si ripete questo "slogan" [*Non vogliamo politica in teatro*, titolo del pezzo], a secondo che fa comodo. Ma noi lo diciamo in modo chiaro e a tutti perché in dieci anni di vita questo giornale non ha parteggiato politicamente per chicchessia. Il Teatro deve restare al di fuori e al di sopra dei partiti. E non può essere un pretesto machiavellico, magari ad effetto ritardato, per propiziare favori agli speculatori interessati. Quelli del "Piccolo di Milano", agli ordini dell'ex sciacallo Paolo Grassi, mentre si affannano a dare del fazioso ad "Arcoscenico", non esitano a dimostrare la loro faziosità con propaganda politica nelle scuole, sorprendendo la buona fede dei Presidi e degli allievi. Ma non sempre s'incontrano pecoroni disposti a subire. Così gli alunni del Liceo Carducci di Milano, dopo un "recital" propagandistico hanno reagito energicamente al nucleo volante degli attori paolograssiani. Sono avvenuti clamorosi incidenti. Si è giunti ad atti provocatori gravissimi, a lettere minatorie, a bruciare i vestiti delle studentesse refrattarie al verbo degli agenti di propaganda, mentre esse erano in palestra, a cazzottamenti tra i giovani di opposte tendenze, con l'epilogo di inchieste, interrogazioni, attacchi delle artiglierie giornalistiche e via dicendo. [...] Il Teatro non deve nascondere insidie; e non le nasconde quando si presenta l'opera quale che sia nella sua integrità, ma se di un'opera si scelgono brani con scopi tendenziosi ciò è disonesto. [...] Certi recital non si fanno. Il Teatro non può immischiarsi con le vedute politiche dei dirigenti di imprese teatrali sovvenzionatissimi, grassi o magri che siano; e la scuola deve avere funzione educativa e morale e non può permettere manifestazioni che turbano la coscienza dei giovani. [...] ⁷⁸

Il centro della polemica si sposta quindi verso la "politicizzazione", o meglio, verso la connotazione

⁷⁶ *Polemiche studentesche in un liceo cittadino*, in «L'Italia» di Milano, 22 gennaio 1963, s.a.

⁷⁷ Ambiente la cui neutralità è a volte accettata con fatica: "la concezione cattolica dell'educazione non ci rende certo entusiasti di una scuola neutra. Ma come per lealtà democratica, sia pure in attesa di tempi migliori, noi accettiamo la mortificazione della nostra sensibilità di cattolici nella scuola così come è, crediamo di dover richiedere rispetto e discrezione anche dagli altri." [*Precisazioni di «G.S.» sulle polemiche studentesche*, in «L'Italia» di Milano, 27 gennaio 1963, Giorgio Feliciani (a nome della presidenza della Gioventù Studentesca).]

⁷⁸ *Non vogliamo politica in teatro*, in «Arcoscenico» di Roma, febbraio 1963, s.a.

secondo un singolo pensiero di un'operazione che dovrebbe essere rivolta ad una collettività eterogenea. In tal senso si muove anche la Democrazia Cristiana, che per voce del consigliere comunale Tommaso Ajroldi rivolge al Sindaco “una interrogazione urgente in cui chiede informazioni circa l'attività del Piccolo Teatro nell'ambito delle scuole medie superiori”⁷⁹ e in cui domanda “quali provvedimenti il sindaco intenda prendere per fare in modo che il Piccolo Teatro della città di Milano riconduca la propria attività nell'ambito artistico previsto dallo Statuto dell'ente che la rappresentanza civica deve saper garantire”⁸⁰.

Sul fronte opposto, in Parlamento, il senatore Caleffi si rivolge

al ministro della Pubblica Istruzione, per sapere se sia a conoscenza della campagna di pressione e di denigrazione condotta da giornali e associazioni cattoliche milanesi contro l'insegnamento di ispirazione non cattolica di alcuni professori dei licei di Milano, e contro l'attività culturale dell'associazione studentesca interna del liceo «Carducci» di Milano, la quale ha organizzato un recital di poesie di poeti moderni con la partecipazione di attori del Piccolo Teatro della città di Milano; e se intende dare le necessarie garanzie perché sia rispettata la libertà di insegnamento e sia favorita, e non contrastata, la libera esplicazione delle attività culturali degli studenti all'interno delle associazioni studentesche di istituto, dove i giovani fanno una prima concreta esperienza di educazione civica.⁸¹

Ed è ancora su «Milano Studenti» che vengono indicati i punti dell'iniziativa contestati: in primis, il fatto che un ente “come il Piccolo Teatro si inserisca nell'attività della scuola, pretesa «neutra», che cioè, come tale non vuole proporre nessuna ideologia, per proporre invece una precisa ideologia, per di più in contrasto con la tradizione cristiana della maggioranza degli studenti”⁸². La situazione è particolarmente aggravata dal fatto che si tratti di “un Ente finanziato in parte (?) dal comune di Milano, cioè con denaro pubblico.”⁸³ Qui la questione si discosta dai fatti del Carducci per affrontare il problema centrale del “rapporto Stato-cultura”, “trattandosi di fatti accaduti in una scuola di Stato, di un Ente finanziato”⁸⁴:

79 *Precisazioni di «G.S.» sulle polemiche studentesche*, cit.

80 *Interrogazione di Ajroldi sugli episodi del Carducci*, in «Il Popolo Lombardo» di Milano, 2 febbraio 1963.

81 *I curiosi in parlamento – Cronache delle interrogazioni parlamentari*, in «Il Ponte» di Firenze, marzo 1963. s.a.

82 *Sono democrazia i fatti del Piccolo Teatro?*, in «Milano Studenti», Supplemento, gennaio-febbraio 1963, a cura di Giacomo Contri.

83 *Ibid.*

84 *Ibid.*

Può lo Stato fare cultura? Tenuto conto che per noi «cultura» significa una precisa concezione della vita. Può lo Stato proporre (e quindi, trattandosi di Stato, imporre) una cultura, cioè una visione dell'esistenza? Allo Stato – secondo noi – non compete fare cultura: è la natura stessa, nella storia personale di ciascuna persona, che con termine nostro chiamiamo «tradizione», ad introdurre ciascuno ad una concezione delle cose, che poi dovrà essere approfondita e verificata. E questo rispetto della persona e della sua tradizione, non è assolutamente in uno Stato che dichiarando di non preferire alcuna ideologia, ne ha scelto una, che pure ha una sua fisionomia ed una sua precisione, quella laicista. Allo Stato competerà, poiché la società è fatta per l'uomo, e non l'uomo per la società, favorire, rendendolo realmente possibile, quel processo di verifica, che ciascun giovane necessita di fare della sua tradizione [...].⁸⁵

La replica ufficiale di Paolo Grassi viene pubblicata sulle pagine de «L'Italia», in quanto risposta diretta alla polemica apparsavi pochi giorni prima, in forma di lettera. Dopo aver riassunto l'esperienza degli “Incontri col Piccolo Teatro”, esperienza che ha coinvolto “più di sessanta tra circoli, scuole ed associazioni, in Italia e persino in Svizzera” e che “ha almeno il merito di avvicinare al teatro e alla letteratura pubblici lontani e spesso mai raggiunti”, contesta direttamente l'articolo che

tende a far credere che il Piccolo Teatro voglia, per non so quale deliberata ed esclusiva volontà politica o addirittura partitica, «inserirsi» nella vita delle scuole milanesi, che – sempre a sentire il cronista – sarebbe tormentata da contrasti fra insegnanti, presidi e alunni di diverse tendenze. A questo proposito io credo si tratti di sporadici episodi di intolleranza dovuti a qualche situazione in cui diverse posizioni si sono purtroppo radicalizzate e sul cui contrasto certamente vi è speculazione di ambienti e persone dell'estrema destra: comunque ciò riguarda il mondo della scuola e non l'oggetti di questo mio intervento.

Anche in risposta ai numerosi casi di disinformazione, illustra brevemente il reale contenuto di “«Poesia e verità» (che in questo momento viene presentato con successo anche dal Teatro Stabile di Bologna e sul quale «il Resto del Carlino» e «L'Avvenire d'Italia» hanno espresso giudizi favorevoli)”, che rappresenta “soltanto uno dei tre spettacoli da camera che noi proponiamo al pubblico giovanile, operaio, studentesco,” e il cui repertorio, come accennato, è suscettibile a variazioni “proprio in attenzione all'età, alla formazione ed alla maturità degli spettatori”⁸⁶.

85 *Sono democrazia i fatti del Piccolo Teatro?*, cit.

86 «L'Italia» non manca di rilevare: “Comunque se può ammaestrare in qualche cosa, possiamo dire di aver notato

Confrontando infatti i testi di «Poesia e Verità» con quelli utilizzati nell'altro incontro poetico, «Voce del secolo», Grassi rileva:

sono poeti (autentici poeti) anche quelli di «Poesia e verità», da Brecht a Saba, da Garcia Lorca a Eluard. Soltanto il «tema» dei due montaggi è diverso: il primo si riferisce ai fatti del ventesimo secolo, il secondo ai sentimenti. Che colpa ne abbiamo noi se i poeti che si sono occupati di certi fatti (la guerra ingiusta, la resistenza, l'antifascismo, la persecuzione razziale) sono quelli e non altri? Che colpa ha il Piccolo Teatro se le più attente ricerche nella grande poesia contemporanea non hanno trovato testimonianze di questo genere nel campo cattolico dove certamente noi abbiamo trovato l'ode al Maresciallo Pétain di Paul Claudel?

Nel caso di tutte e tre gli interventi, comunque, il solo obiettivo rimane “offrire alle nuove generazioni e a coloro che troppo sono stati esclusi dal consumo della cultura e quindi da una autentica democrazia, una testimonianza dello sforzo espressivo e delle inquietudini morali del nostro tempo, al livello caratteristico del Piccolo Teatro, della sua tradizione nel mondo, di una coscienza artistica e culturale veramente libera.” Di una simile operazione, chiosa Grassi, possono dolersi solo quanti “non amano la libertà, che talvolta è scomoda”.

Passa quindi all'argomento principale, almeno dal punto di vista del Piccolo Teatro e della sua legittimità, dell'intera polemica:

Il Piccolo Teatro è un ente a pubblica gestione che conosce le sue responsabilità, che [...] ha sempre affermato un proprio impegno ma non si è mai prestato al contrabbando di contenuti che non fossero autenticati dalla grande presenza dell'arte. Il Piccolo Teatro è stato fondato ed è diretto da uomini che vengono dalla stessa matrice donde proviene lo Stato italiano d'oggi e l'ordine democratico in cui viviamo: dalle battaglie dell'antifascismo, dalla lotta per la libertà. Se avvicinare i giovani a tali motivi della nostra vita della nostra storia, attraverso la voce di grandi e suggestivi testi lirici, significa «inserirsi» indebitamente e non «fare della cultura», ebbene, non capisco più. Il verbo «inserirsi» suona come qualcosa di fraudolento, di subdolo, mentre noi annunciamo le nostre iniziative, le rendiamo note attraverso la stampa, attraverso la radio e la televisione, ne divulghiamo testi ed autori. Chi non desidera la nostra

che dopo le nostre polemiche il recital «Poesia e Verità» ha sostituito un pezzo precedente con la «Salmodia della speranza» di Padre David M. Turoldo. Segno che i rilievi nostri e degli studenti del «Carducci» avevano qualche fondamento.” [*Una polemica estranea ai deplorabili atti di teppismo*, in «L'Italia», 2 febbraio 1963, s.a.] Intervento di scarsa utilità in quanto l'inserimento dei testi di Turoldo precede gli articoli polemici apparsi su tale testata.

collaborazione non ha che da dirlo, sinceramente e con argomenti tali, ha tutti gli elementi per una scelta preventiva. Ma mi consenta di affermare che, così facendo, avrebbe della «cultura» un'idea assai ristretta e retriva, in un mondo in cui tutta la cultura e la tecnica lavorano per dare all'uomo un mondo migliore e più giusto.⁸⁷

Quello del Carducci è un evento tutto sommato marginale, sia dal punto di vista dei fatti, sia, in fondo, anche da quello delle polemiche. Eppure presenta su scala ridotta molte delle componenti che troveranno ampio sviluppo nei mesi successivi, attorno all'allestimento di *Vita di Galileo*:

- l'accusa rivolta alla scelta di autori considerati sovversivi, caratteristica preponderante rispetto all'obiettiva valutazione sull'opera artistica in questione;
- lo spostamento dalla critica al fatto alla critica alle intenzioni;
- l'invocazione del pluralismo come alternativa alla linea critica;
- la richiesta avanzata al Piccolo Teatro, in quanto ente pubblico, di produrre un repertorio compatibile con tutte le distinte correnti presenti nel panorama cittadino;
- l'impiego massiccio del mezzo di stampa da parte del fronte cattolico e democristiano⁸⁸;
- una certa debolezza, per quanto riguarda l'utilizzo del medesimo mezzo, da parte della sinistra⁸⁹ – compensata parzialmente dal sostegno del mondo artistico e culturale.

A tal proposito, Paolo Grassi commenterà, a posteriori:

Il pluralismo è un'invenzione di parte cattolica. Ne abbiamo fatto le spese durante le polemiche aperte da certi democristiani milanesi contro il Piccolo Teatro, accusandolo di essere un teatro di tendenza. Allora si sosteneva che, in quanto pubblico, il Piccolo Teatro doveva essere pluralista. Io mi onoro di avere diretto il Piccolo Teatro, ventun anni con Strehler, quattro da solo, come un teatro di tendenza che si è sempre opposto a pressioni e agguati e che non ha fatto, non ha voluto fare del pluralismo. Il pluralismo sarebbe stato la tomba estetica del Piccolo Teatro. Il pluralismo può andar bene per una biblioteca pubblica o per l'insegnamento della musica al Conservatorio, dove accanto alla musica seriale, va insegnata quella tonale e quella melodica.

87 Replica di Paolo Grassi contenuta in *A proposito delle recenti polemiche studentesche*, cit.

88 Componenti che, come Grassi stesso ha più volte ricordato, non sempre coincidono.

89 Tanto nelle vicende del Carducci che del *Galileo*, le testate storicamente legate ai partiti di sinistra (in particolare «L'Unità» e l'«Avanti!») compaiono sporadicamente, e quasi sempre al solo scopo di replicare agli attacchi de «L'Italia», de «Il Popolo Lombardo» e di «Milano Studenti».

Ma un teatro pubblico non è un supermercato. La storia del teatro non è fatta né dai consigli di amministrazione, né dai municipi, né dalle regioni, né dai partiti, anche se tutte queste strutture è bene che si interessino alle istituzioni culturali. L'ultima parola però spetta agli artisti, agli scrittori, ai registi, ai direttori d'orchestra, ecc. Si deve trovare un punto d'equilibrio fra quella che è la salvaguardia assoluta della felicità creativa degli artisti e le esigenze squisitamente politiche. Gli intellettuali non devono sentirsi al di fuori o al di sopra della società, devono essere inseriti nel processo di trasformazione, ma non per questo possono limitare la propria autonomia.

Il pluralismo non è applicabile come un precetto nella gestione culturale. Io ho dei grandi dubbi sul pluralismo, perché col pluralismo Piscator non ci sarebbe stato, Stanislavskij non ci sarebbe stato, Toscanini forse nemmeno. Un teatro è fatto di grandi personalità che contraddicano il pluralismo, che a me sembra un ufficio di collocamento livellante, una insalata russa di personalità, ideologie, tendenze. Il momento organizzativo e sociale può soffocare la creatività. Quando si dà demagogicamente spazio alla distruzione della creatività, è la morte dell'arte. Bisogna equilibrare socialità e creatività, in quei famosi intellettuali organici previsti in modo illuminante e illuminato da Antonio Gramsci, capaci di sintetizzare i due momenti solo apparentemente contrastanti. Non c'è organizzazione veramente culturale e artistica senza socialità, così come non c'è progresso sociale senza autentica libertà creativa.⁹⁰

Proprio questi principi, contestati inizialmente tramite le reazioni ai fatti del Carducci, sono messi apertamente in discussione quando verranno affermati non più attraverso le attività collaterali ma direttamente dal palcoscenico di via Rovello, veicolati da quello che già in fase di prova si è prospettato come spettacolo-monstre, come evento straordinario.

90 Paolo Grassi, in E. Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, pp. 79-81.

2.3 Polemiche sopra i due massimi sistemi: Galileo e il Piccolo Teatro

È importante che i teatri tengano presente che, qualora la rappresentazione di questo dramma venga diretta principalmente contro la *chiesa cattolica*, esso è destinato a perdere gran parte della sua efficacia.⁹¹ - Bertolt Brecht

Il debutto di *Vita di Galileo*, previsto per il 22 aprile 1963, è “atteso – e non soltanto dalla gente di teatro – con un'ansietà, con una tensione, con una curiosità, quali probabilmente mai si osservarono in Italia intorno a uno spettacolo di prosa”⁹². Tale attesa appare motivata tanto dalla “lunghissima preparazione”⁹³, da un “ineccepibile lancio propagandistico a lunga gittata”⁹⁴, costellato da “un complesso di iniziative collaterali – mostre, conferenze, dibattiti”⁹⁵, quanto dalla polemica che, come scrive Tancredi Gusman, risulta essere “ampiamente annunciata e preparata”⁹⁶.

A renderla tale non è soltanto il nome di Brecht, “autore ritenuto comunista” di cui “si valgono esclusivamente i «compagni» italiani per scopi propagandistici”⁹⁷, e nemmeno la piccola mitologia che corre, fra illazioni e iniezioni di notizie sapientemente dosati, attorno ad esso (“Centotrentaquattro giorni di prove, quarantasei personaggi, trentatré attori e tredici mimi, tredici quadri, più di quattro ore e mezza di spettacolo, Strehler esaurito per molte notti non ha chiuso occhio, Paolo Grassi corregge in 55-60 milioni le cifre di 120 milioni⁹⁸ di cui s'era parlato come spesa per l'allestimento...”⁹⁹). Per meglio comprendere lo scenario in cui prendono vita lo spettacolo e la sua polemica, assai più politica che artistica, è necessario render conto di altre polemiche sorte fra opinione pubblica e mondo dello spettacolo agli inizi degli anni Sessanta.

Se quest'ultimo riflette, “magari in tempi leggermente sfasati, anticipandole, preannunciandole prima che se ne palesino i tratti o registrandone le ricadute, le trasformazioni sociali e culturali di

91 Bertolt Brecht, «*Vita di Galileo*» - Note, in *Scritti Teatrali III*, p. 152.

92 R. Jacobbi, *Il «Galileo» di Brecht sarà lo «spettacolo dell'anno»*, in «Avanti!», 11 aprile 1963.

93 Claudio Scarpati, *Una montatura polemica attorno*, in «L'azione giovanile» di Milano, 15 maggio 1963. [L'articolo appare identico in «Milano Studenti».]

94 *Ibid.*

95 *Ibid.*

96 Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, cit., p. 240.

97 *Il più grande spettacolo dell'anno*, in «La discussione» di Roma, 7 aprile 1963, Federico Doglio.

98 *Finalmente «Galileo» domani al Piccolo Teatro*, in «Corriere della Sera», 21 aprile 1963.

99 Claudio Scarpati, *Una montatura polemica attorno*, in «L'azione giovanile» di Milano, 15 maggio 1963. [L'articolo appare identico in «Milano Studenti».]

una città e i mutamenti della sua identità”¹⁰⁰, se “si nutre delle spinte al rinnovamento che provengono dal pubblico”¹⁰¹, e se risente “delle temperature e delle oscillazioni del clima politico [...] a prescindere dalle politiche culturali concretamente attuate da parte degli enti pubblici”¹⁰², allora non stupiscono le proteste ed i “sussulti censori” sollevati intorno ad opere quali *La dolce vita*, *Rocco e i suoi Fratelli*, *L'avventura* e, particolarmente interessante in quanto riporta l'attenzione sull'ambito teatrale, *Ariald* di Testori.

L'Ariald, vittima di un marcato ostracismo da parte dell'ambiente cattolico (ma non solo) e di numerosi tagli al copione, “è una commedia destinata a smuovere le acque” in quanto

presenta una Milano diversa da quella che ostenta gioielli e visioni alle prime della Scala: una Milano di gente che strappa la vita coi denti, lavora e soffre con dentro il rancore per chi se la gode senza far niente. Né si tratta soltanto di fatti; ci sono le parole, che mettono il dito su certe piaghe della società italiana [...] Di fronte ad affermazioni così sconvenienti, il ragionamento del censore deve essere stato semplice: Anzitutto il Italia, paradiso della giustizia sociale, la fame e la miseria non esistono più. Se ce n'è qualche residuo, sfuggito alle paterne cure dei governi cristiani, non lo si trova certo a Milano, dove regna sovrano il benessere creato da una repubblica fondata sul lavoro. E se proprio anche a Milano non tutti stessero in un ventre di vacca, che bisogno c'è di dirlo a teatro?¹⁰³

È in questo contesto che debutta *Vita di Galileo*, e con esso una protesta che, è bene ricordarlo in quanto rappresenta il nodo della questione, “coinvolse il pubblico e riguardò una parte molto ristretta della stampa e della critica, che accolsero, nel loro complesso, lo spettacolo di Strehler come un'opera di altissimo valore teatrale e culturale”¹⁰⁴. Si tratta, come vedremo, di una polemica giocata “sul tema della libertà di espressione e sul delicato terreno – definiamolo nella sua più ampia anche se approssimativa accezione – della 'pubblica morale': una partita che sarebbe riduttivo definire esclusivamente legislativa o politica, perché riguarda la questione cruciale dell'egemonia culturale ed etica”, che coinvolge in primo luogo “i partiti, le correnti e le forze politiche, ma anche gli intellettuali, la Chiesa, il mondo cattolico, il mondo laico, la società

100 Irene Piazzoni, *Lo spettacolo a Milano negli anni Sessanta*, cit., p. 669.

101 *Ibid.*

102 *Ibid.*

103 Editoriale intitolato *Un po' d'Italia*, in “Sipario”, maggio 1960. Citato in Irene Piazzoni, *Lo spettacolo a Milano negli anni Sessanta*, cit., p. 681.

104 Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, cit., p. 240

tutta”¹⁰⁵. Al punto che, ricorda lo stesso Strehler, “In tutto questo ci hanno sostenuto i soli che contano in teatro, quelli che non possono sempre, in certe circostanze economiche e storiche, sostenere da soli l'avventura del teatro. Gli spettatori, il pubblico, la gente.”¹⁰⁶

2.3.1 Una polemica annunciata

Non c'è dubbio che la rappresentazione della Vita di Galileo di Bertolt Brecht al Piccolo Teatro di Milano [...] doveva far notizia sulla stampa cattolica. Sia i vecchi motivi polemici risollepati dal solo nome di Galilei, sia la complessa ideologia affrontata nel lavoro teatrale non potevano mancare di acuire l'impegno di questo particolare settore del giornalismo militante.¹⁰⁷

La polemica è annunciata, s'è detto, e ne sono prova la malafede e le illazioni con cui viene accolta non solo la preparazione allo spettacolo, ma persino la sua collocazione all'interno della stagione del Piccolo Teatro:

Questa stagione teatrale che si chiude anticipatamente, che, alla fin di marzo e al primo inizio di primavera, trova le compagnie disfatte e i teatri deserti, ha qualcosa di irritante e patetico insieme; eppure Milano quest'anno è stata la prima «piazza» teatrale d'Italia, nei suoi teatri sono state presentate novità importanti, i giovani hanno seguito per mesi persino spettacoli astrusi come i Nō giapponesi, e tuttavia così presto la stagione è finita e del teatro di prosa resta soltanto un ricordo tenue e vago, come di qualcosa di buono per le sere fredde di inverno, di non necessario.

Ed ecco in questo abbandono, in quest'aria di disarmo, annunciarsi, con tutti i richiami di una ben orchestrata campagna di stampa, con variopinti manifesti, con calibrati dibattiti organizzati in sedi diverse ed appropriate, con incontri culturali cui partecipano esponenti della scienza, della filosofia, delle lettere, con tempestivo rilancio editoriale di opere pertinenti i temi dello spettacolo, ecco annunciarsi il «Galileo» di Brecht, anzi esattamente: «Vita di Galileo» di Brecht tradotto da Emilio Castellani, allestito da Giorgio Strehler con la compagnia del Piccolo Teatro, protagonista Tino Buazzelli.

È la fine della stagione ma praticamente il «Piccolo» comincia ora; dopo aver invitato Costa ad allestire «L'Anitra Selvatica» di Ibsen ed aver ospitato compagnie dialettali, ora il regista

105 Irene Piazzoni, *Lo spettacolo a Milano negli anni Sessanta*, cit., pp. 674-675.

106 Giorgio Strehler, *PICCOLO TEATRO: 44 anni d'ininterrotta formazione culturale e civile*, dattiloscritto non datato e privo di annotazioni di sorta, conservato presso il Civico Museo Teatrale “Carlo Schmid” di Trieste, Fondo Giorgio Strehler, “Dono Mara Bugni”, cartolare n. 4.

107 Celso, *Saggi e prudenti*, in «Il Mondo» di Roma, 21 maggio 1963, “Celso”.

stabile e la compagnia stabile, dopo una laboriosissima preparazione di tre mesi di lavoro effettivo (e anni di incubazione), stanno per presentare quello che i giornali di sinistra hanno già definito «il più grande spettacolo dell'anno in Europa», e «la messa in scena più ambiziosa del dopoguerra».

V'è stato calcolo o sottile malizia da parte di Paolo Grassi, da anni sagace direttore e animatore del complesso e di Giorgio Strehler, nell'attendere la fine stagione per creare l'«opus magnum», l'«unicum» dell'annata teatrale italiana? Non lo crediamo; da anni gli spettacoli del «Piccolo» spopolano, come si dice in linguaggio sportivo; qualunque altra cosa sia sulle scene milanesi e italiane, quando appare la novità del «Piccolo», i critici di tutta Italia e il pubblico «bene» affollano la piccola sala di via Rovello, trascurando il resto. V'è stato calcolo o malizia nel preparare per anni lo spettacolo «monstre» più ambiguamente anarcoide (eversivo degli «idola» dello strapotere politico e ideologico, ma con essi del principio stesso dell'autorità) l'ultimo messaggio dell'autore marxista e rappresentarlo ora, durante la Settimana Santa, in clima preelettorale? Non lo sappiamo e non vorremmo, ammettendolo, far torto o conferire patenti di machiavellismo agli artisti di via Rovello. È un fatto che ha già provocato proteste e recise polemiche negli ambienti milanesi cattolici, un fatto che ha superato immediatamente l'ambito della cronaca teatrale per vivere in quello della cronaca politica della città e della nazione.¹⁰⁸

Il caso-limite è stato raggiunto proprio nella campagna elettorale, e non poteva essere altrimenti, data la natura eminentemente politica del fenomeno. Il Piccolo Teatro di Milano – sovvenzionato con denaro pubblico – è notoriamente rivolto all'estrema sinistra; questa è una storia vecchia, ma che ancora non ha insegnato nulla. Con un abile battage pubblicitario i dirigenti dell'organismo hanno annunciato, in anticipo di parecchie settimane, la preparazione della brechtiana «Vita di Galileo», che sarebbe andata in scena a pochi giorni dalle elezioni. Non soltanto giornali e riviste hanno dedicato servizi preliminari all'«avvenimento», ma la sera della «prima» si sono precipitati a Milano gli inviati dei maggiori quotidiani, per dedicare entusiastiche corrispondenze allo spettacolo, che aveva uno sfacciato tono di propaganda elettorale. Chi conosce il testo sa a quali distorsioni storiche e psicologiche Bertolt Brecht sia ricorso per ricostruire il personaggio di Galileo come antesignano del materialismo ateo, sa da quante lungaggini e incongruenze sia appesantito, a questo fine il lavoro; ma gli «ascari» della cultura di sinistra hanno chiuso gli occhi, prestando attenzione soltanto alla raffinatezza della messa in scena e all'assurdo snobismo che obbliga gli intellettuali a facilitare tutte le manovre della propaganda comunista. Quando si avrà il coraggio di dire chiaro e tondo a costoro che

108 Federico Doglio, *Il più grande spettacolo dell'anno*, in «La discussione» di Roma, 7 aprile 1963.

sono – nella migliore delle ipotesi – degli sciocchi senza diritto di cittadinanza nella vera cultura italiana?¹⁰⁹

Illazioni, cui Paolo Grassi, interpellato da «Il popolo lombardo», ha fornito risposta ben prima dell'articolo di Doglio:

2° Domanda

Si è reso conto del particolare significato politico che inevitabilmente assumerà «Galileo» nei mesi della sua presentazione che coincidono con quelli della campagna elettorale?

2° Risposta

Noi abbiamo fatto un programma nel settembre scorso e l'abbiamo annunciato in ottobre, secondo una precisa successione che critica e pubblico conoscono. Se le elezioni politiche, che tutti prevedevano per giugno, sono state anticipate, noi non potevamo certo modificare il nostro programma.

[...]

4° Domanda

Se il Piccolo Teatro non è un teatro politicizzato come si giustifica la sua affermazione circa la funzione del «Piccolo» che termina nel momento in cui il cittadino depone la sua scheda elettorale nell'urna?

4° Risposta

il «Piccolo Teatro» è un teatro inserito e presente nei grandi problemi della società moderna: non è un teatro «politicizzato».[...]Noi non ci siamo mai preoccupati di «fare il gioco» di qualcuno e sarebbe opportuno che si facesse la storia non solo delle nostre scelte ma anche di molte nostre consapevoli esplicite esclusioni. Noi pensiamo che la funzione di un teatro moderno sia quella di aiutare lo spettatore in tutte quelle scelte a cui egli viene chiamato nella giornata e nella vita d'oggi. Trasformare questo discorso in una «collaborazione elettorale» è veramente arbitrario. Ripeto che le nostre posizioni sono sempre di ordine morale e sociale, mai partitiche o al livello del piccolo cabotaggio politico.¹¹⁰

Quanto alla scelta del testo che Doglio indica come “ambiguamente anarcoide”, Grassi prosegue:

Checché ne pensi certa critica e opinione pubblica, codina e reazionaria (reazionaria artisticamente e politicamente) noi pensiamo che Brecht sia un grande artista e non un autore

109 Stefano Rupi, *Il teatro è al servizio della propaganda di sinistra*, in «Il Centro» di Roma, 12 maggio 1963.

110 *Il «Piccolo» tra arte e politica*, in «Il popolo lombardo», 30 marzo 1963.

da comizio come anche qualche sprovveduto e isterico radicale ha scritto. A noi interessa l'arte, un'arte viva e attuale e consapevole s'intende, non la propaganda politica che spetta ai partiti. [...] Uno dei migliori teatri londinesi, il Mermaid, sta dando «Vita di Galileo», il maggior Teatro di Francia, il Théâtre National Populaire di Jean Vilar, sta dando «Vita di Galileo», uno dei migliori teatri americani, quello di San Francisco, sta dando «Vita di Galileo», uno dei maggiori Teatri tedeschi, il grande Schauspielhaus di Francoforte, ha inaugurato la stagione scorsa con «Vita di Galileo»: Brecht è dato in tutto il mondo civile ed i migliori Teatri del mondo si contendono l'onore di rappresentarlo, anche se rappresentarlo bene ed esattamente è difficile ed è finora stato privilegio di pochi.

Se «Vita di Galileo» avesse i significati eversivi che certi ambienti cattolici conservatori le attribuiscono, sarebbe stata certamente già rappresentata in Paesi tradizionalmente o recentemente atei, il che non è avvenuto.¹¹¹

A questo punto è lecito domandarsi: la polemica sollevata dagli ambienti cattolici milanesi, è dovuta unicamente alla scelta del clericalmente scomodo argomento (la vicenda galileiana)? Alla versione che ne presenta un autore notoriamente marxista, prodotta da un teatro diretto da due uomini di cultura altrettanto notoriamente socialisti? V'è forse, nello spettacolo, qualcosa che offende apertamente la Chiesa al punto da giustificare non tanto le novene parrocchiali “perché lo spettacolo non vada in scena”¹¹², quanto piuttosto la mole di articoli di protesta apparsi sui giornali e le successive manovre in Consiglio Comunale?

Considerate le premesse, ovverosia il clima censorio cui accennato, e i successivi sviluppi della *questione Galileo*, non si può che concordare con le parole di Gusman:

Lo spettacolo di Strehler, per quanto significativo, non fu considerato, in fondo, che come un episodio. Il vero obiettivo della polemica era l'orientamento complessivo del Piccolo Teatro. Oggetto di critica non fu tanto il valore artistico dello spettacolo quanto la capacità del teatro diretto da Grassi e Strehler di svolgere un pubblico servizio. La precisa caratterizzazione delle scelte di politica culturale, la preferenza accordata a un teatro dell'impegno sociale e civile, il rifiuto di ogni forma di irrazionalismo, furono considerate delle scelte parziali che comportavano, di fatto, l'esclusione di importanti esperienze del teatro contemporaneo dal repertorio del Piccolo Teatro. [...] Ma proprio questa caratterizzazione, precisa e senza concessioni di sorta, dovette essere sentita da una parte del mondo cattolico come inadeguata

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² Ne dà notizia Magda Poli, *Milano in Piccolo: il Piccolo Teatro nelle pagine del Corriere della sera*, Fondazione Corriere della Sera – RCS, Milano 2007, p. 114.

ad un Ente di fatto emanazione della municipalità e perciò con precise responsabilità nei confronti della collettività. Il repertorio del Piccolo Teatro venne considerato come la dimostrazione della posizione ideologica e politica di Grassi e Strehler che vennero per questo ritenuti inadeguati come guida di un istituto teatrale pubblico.¹¹³

Tutto ciò colloca la *questione* su un piano ben più alto della semplice polemica fra cattolici e brechtiani, o della provocazione costituita da un singolo spettacolo, mettendo invece in discussione la stessa autonomia artistica del teatro pubblico.

A ben guardare, infatti, la maggior parte delle obiezioni sollevate inizialmente dai quotidiani cattolici riguardano elementi preventivamente chiariti, prevalentemente da Grassi ma non solo, attraverso articoli e comunicazioni precedenti il debutto. La polemica era attesa e preparata, s'è detto, ma da entrambe le parti.

In un Paese, come l'Italia, negligente e distratto, noi potremmo venire accusati di tutti i difetti fuorché di negligenza e di distrazione, perché abbiamo anzi, fino all'exasperazione – la mania della spiegazione, della didascalia. Abbiamo fatto un programma amplissimo, nel quale in tutte le lettere abbiamo esposte significazioni preventive e aggiuntive alla messa in scena di «Vita di Galileo»; una bella e viva e rinnovata rivista di divulgazione scientifica come «Sapere» ha ospitato un doppio intervento di carattere storico e teatrale, a chiarimento delle ragioni della nostra scelta. Ciò non ostante, vi è ancora della gente che si rivolge a noi con quella domanda, e noi ancora una volta rispondiamo, chiarendo appunto questi motivi.¹¹⁴

Eppure, malgrado fossero allestite da tempo mosse e contromosse, sono stati necessari mesi per poterla dichiarare conclusa.

Il primo punto, quello più banale cui appigliarsi per innalzare una protesta contro il Piccolo Teatro, è indubbiamente la scelta dell'argomento storicamente scomodo:

Per la prima rappresentazione in Italia del Galileo di Bertolt Brecht si torna a parlare della preoccupazione che gli ambienti religiosi nutrirebbero di fronte al riproporsi di una vicenda che

113 Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, cit., p. 244

114 Paolo Grassi, *Dibattito su Brecht e Galileo*, svoltosi il 14 maggio 1967. Gli atti di tale dibattito si presentano rilegati in forma di libretto. Sulla copertina compaiono, scritte a mano, le date relative all'evento ("dibattito P.T. 14-5-63") e alla pubblicazione ("30.9-63"). Il titolo stampato invece indica: "Ente Nazionale Idrocarburi – E.N.I. - SCUOLA ENRICO MATTEI DI STUDI SUPERIORI SUGLI IDROCARBURI - LA SCUOLA IN AZIONE - Estratto dal numero 21: F. Brunetti, E. Castellani, A. Colombo, P. Grassi – BRECHT E GALILEO - San Donato Milanese – Anno di Studi 1962-63". Gli atti sono pubblicati anche in AA.VV., *Fortuna di Galileo*, Laterza, Bari 1964.

tanto spesso fu citata, soprattutto negli anni del positivismo, per dimostrare lo spirito oscurantistico della Chiesa di fronte alla scienza. [...] Paolo Grassi non avrebbe che da ricordare, a quanti gli esprimono la loro preoccupazione, che per la Chiesa il caso Galileo è un caso chiuso. Il primo numero di *Civiltà Cattolica* del settembre 1952 scriveva, recensendo un libro di F. Dessauer su Galileo: “Non si può negare che la sentenza del tribunale romano contro il grande scienziato... fu un errore che con una più oculata prudenza si sarebbe potuto evitare... Il caso Galilei è un episodio doloroso, che non vorremmo vedere scritto nelle pagine della storia della Chiesa”. Non basta, forse, questo riconoscimento quasi ufficiale a eliminare ogni ragione di perplessità di fronte alla prima italiana di Galileo?¹¹⁵

Prevedendo un possibile appello agli uffici preposti al controllo dei testi (che, pur essendo legislativamente decaduta, conviene continuare a chiamare censura¹¹⁶), il Piccolo Teatro si è premurato di mandare

il copione in censura – salvi i tagli che avevamo già fatto prima. Come voi sapete esiste ancora un ufficio di censura, al quale si può mandare o meno il copione da rappresentare; siccome però può sempre accadere o un intervento della Magistratura o il divieto per i minori di anni 18 – e io considero una vergogna che un teatro serio metta fuori «vietato ai minori di anni diciotto», anche perché ci sono dei sedicenni intelligentissimi, molto più seri e sensibili di molti anziani – abbiamo preferito affrontare l'ufficio di censura che è oggi formato da magistrati, riuniti in una commissione di larghi poteri. Ho mandato dunque il copione in censura, ed il copione è tornato autorizzato integralmente, senza una virgola tolta, «per tutti», cioè anche per i minori di diciott'anni, per cui anche i ragazzini possono vedere Galileo.¹¹⁷

Nel suo intervento, Grassi parla di tagli. Anche questa è una manovra preventiva, non di pavida autocensura quanto di lucida consapevolezza del contesto sociale e politico in cui sarebbe debuttato lo spettacolo, e della composizione della collettività a cui lo avrebbero presentato: dimostra “l'attenzione che abbiamo avuto a questo proposito; e voi sapete che non l'abbiamo fatto per conformismo, ma per rispetto ad un certo costume, sapendo anche – da storicisti come siamo – che viviamo nell'Italia del 1963.”¹¹⁸

115 *Il «caso Galileo»*, in «L'Europeo» di Milano, 14 aprile 1963, Renzo Tommasi.

116 Sull'istituzione della censura si rimanda a Carlo Di Stefano, *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna 1964.

117 Paolo Grassi, *Dibattito su Brecht e Galileo*.

118 *Ibid.*

All'atto pratico Strehler si è preoccupato di effettuare qualche taglio. Si tratta di una ventina di tagli in tutto il testo, effettuati durante le prove, che hanno colpito le battute più duramente anticlericali. Perché l'abbiamo fatto? Perché la terza stesura di «Vita di Galileo» [...] nasce in un ben preciso momento storico, in un ben preciso contesto che si chiama Berlino Est, che configura una ben precisa situazione politica, e via dicendo; e vi è in essa una evidente accentuazione di un certo anticlericalismo di carattere spicciolo che a noi non interessa e che non interessava nemmeno il poeta. Brecht stesso ha tagliato intere scene del suo testo quando l'ha messo in scena, e noi lo abbiamo conosciuto anche troppo bene, di persona, per sapere quanto poco un autentico scrittore, un autentico poeta – quale certamente è Brecht – sia pure nutrito di una precisa convinzione ideologica, potesse amare battute che certamente sono un po' dei colpi bassi, come ad esempio questa, detta da Sagredo a Galileo nel terzo quadro: «Come puoi pensare ad andartene dalla Repubblica, con in tasca la tua verità, con in mano il tuo occhiale, verso le trappole dei principi e dei frati?». [...] Queste battute, che messe in bocca ad un Cardinale mi pare suonino estremamente pesanti, noi le abbiamo tagliate in sede di prove. Qualcuno ci potrà anche disapprovare, intendiamoci, ma poiché noi siamo qui perché non abbiamo nulla da nascondere, né in bene né in male, io non ho nessuna difficoltà a segnalarvele. [...] Siccome siamo stati accusati, da persone ben identificabili, di cose addirittura fantasiose, [...] noi ci facciamo ora premura di mostrarvi quale sia stata invece la nostra cura nell'evitare tutto ciò che vi è nel testo di più aspramente polemico.¹¹⁹

Questo da solo sarebbe sufficiente a fornire adeguata risposta a quanti accusano il Piccolo Teatro di non aver tenuto conto della sensibilità degli spettatori cattolici.

Ma non basta:

Non è un mistero per nessuno che dall'anteprima di domenica 21 aprile¹²⁰ alle recite attuali per il quadro nono¹²¹ abbiamo ricevuto tutta una serie di sollecitazioni, talune delle quali anche

119 Paolo Grassi, *Dibattito su Brecht e Galileo*. All'interno dell'intervento di Grassi vengono indicati tutti i tagli realizzati fino a quel momento.

120 I critici, gli esponenti politici e le personalità del mondo culturale assistono a *Vita di Galileo* in anteprima il 21 aprile 1963, in una serata pensata appositamente per quest'occasione.

121 «Ma la scena più dibattuta è naturalmente la scena del carnevale. Nel dramma ci sono tredici quadri, ciascuno dei quali è sì autonomo ma anche preciso risultato di quello precedente. Ora, alla fine dell'ottavo quadro, Galileo dice. «Io devo sapere». E il nono quadro – la scena appunto del carnevale – è il risultato di quella decisione. Le teorie di Galileo – dice Brecht – non solo scendono al livello degli artigiani e dei tecnici, come ha detto Brunetti, (vedi Vasco, vedi Mazzoleni), ma scendono al livello della plebe italiana, che ne fa oggetto di carnevali, di feste, ma nell'ambito della quale quelle teorie potrebbero diventare un fatto eversivo, un fatto pre-rivoluzionario; ed è di fronte a questo fatto che le autorità decidono di intervenire. Ora, non ha importanza che questo coincida o meno con la verità storica: lo afferma il poeta, ed è all'opinione del poeta che bisogna attenerci: all'opinione non solo estetica ma anche e soprattutto logica. [...] La recitazione del nono quadro è tutta contenuta, e se vogliamo

veramente preoccupate, angosciate; sollecitazioni che non erano né dei ricatti, né delle censure - perché noi con la censura siamo a posto, con il ministero siamo a posto, e quindi da questo lato va tutto bene – ma che ci hanno comunque instillato il dubbio di avere inconsapevolmente offeso la sensibilità di una parte della città di Milano, la quale evidentemente ha pieno diritto di offendersi, anche se ha – secondo me – il dovere di mostrarsi più elevata, e di non giungere a vedere in un personaggio una satira dell'Arcivescovo; questa, come reazione, mi sembra modesta, perché equivale a pensare di noi cose che noi respingiamo a priori, perché non fanno parte del nostro costume. È bene dire a questo punto che – proprio per questo dubbio sopraggiunto – a partire dall'anteprima abbiamo in parte sostituito gli abiti ecclesiastici della scena del carnevale con abiti carnevaleschi, e abbiamo tolto parecchi riferimenti alle litanie; e questo lo abbiamo fatto - pur non dovendolo a nessuno – perché, sentendoci circondati da articoli, lettere raccomandate, lettere private, telefonate, preghiere, eccetera eccetera, abbiamo ritenuto nostro dovere – nei limiti del pulito e dell'onesto – fare qualche taglio su dei fatti che noi ritenevamo logici nell'ambito dello spettacolo, ma che in determinati settori hanno evidentemente urtato delle suscettibilità.¹²²

2.3.2 Una critica favorevole

È possibile che nessun critico si sia accorto della «volontà di offendere la sensibilità religiosa della stragrande maggioranza dei milanesi», della «mancanza di senso storico», della «mancanza di buon gusto», della «volgarità della rappresentazione»?¹²³

A dimostrazione della tesi per cui la *questione Galileo* sia politica, e non artistica, è da sottolineare l'accoglienza favorevole da parte della quasi totalità¹²⁴ della critica italiana (e straniera): in questo modo si viene a creare una distinzione fra gli interventi dei critici cattolici, deputati a valutare l'operato artistico del Piccolo Teatro, e quelli dei giornalisti cattolici, la cui protesta sorvola

guardare bene il cantastorie dice delle cose gravissime, delle cose addirittura eversive. Dice: «Non ubbidite più al Vangelo», «Non offrire l'altra guancia a chi ti fa un'offesa»; e distribuisce dei volantini che la gente è chiamata a cantare con lui. È una scena carnevalesca, ma vi è anche un certo spirito rivoluzionario. Se dunque la processione che entra subito dopo è una processione tranquilla, festevole, goliardica, manca nella festa il corrispettivo di quella che è la proposta eversiva del cantastorie: non vi è alcun motivo perché accanto alle parole – che sono gravi e pesano, e che posseggono quella carica che deve giustificare l'intervento delle autorità nel quadro successivo – si debba affiancare una realizzazione scenica che di quella carica sia invece priva.”

[Paolo Grassi, *Dibattito su Brecht e Galileo*.]

122 Paolo Grassi, *Dibattito su Brecht e Galileo*.

123 *Proprio per il Galileo si fa risuscitare l'inquisizione?*, in «L'Avanti!», 24 aprile 1963, s.a.

124 Esula, come vedremo, soltanto l'intervento di Mario Apollonio.

l'aspetto della creazione artistica per concentrarsi sul significato politico attribuibile all'intera operazione.

Un sommario di tali recensioni è fornito da “Celso” nell'articolo *Saggi e prudenti*, edito su «Il Mondo»¹²⁵ del 21 maggio 1963, e da Franz Brunetti nel suo *Diavoletto clericale per «Vita di Galileo»*, pubblicato sul periodico letterario «Belfagor» nel gennaio 1964¹²⁶:

La tensione dei critici cattolici è stata espressa in modo assai significativo da Odoardo Bertani sull'«Avvenire d'Italia» di Bologna con queste prime battute del suo servizio: «Esamineremo il dramma di Bertolt Brecht... con la massima freddezza. Questa Vita di Galileo è infatti opera che può provocare pericolose deviazioni nel criticismo contenutistico o anche, sul piano umano, reazioni falsate da un fraintendimento dei contenuti stessi»¹²⁷. È quindi interessante constatare quanto di serenità e di passionalità è stato dimostrato dai critici confessionali.

Naturalmente, in questa sede, il giudizio estetico dell'opera ci interessa in modo molto relativo, anche se è vero che l'odium per la tesi¹²⁸o per l'autore spesso induce a discrediti ingiusti o ad aspri e ironici verdetti. Se non erriamo, solo Mario Apollonio («L'Italia» del 3 maggio) è stato drastico verso Brecht («autore di secondo ordine, epigono in un primo tempo dell'espressionismo tedesco, quello sì fumoso, e poi sorretto da un rinforzo di tecnicismo teatrale americano. L'irrazionalismo anarchico della sua formazione non è stato rimediato né dal suo ricorso illuministico e diderotiano dalla dottrina del teatro epico, né dall'ansiosa e sincerissima diaristica, che pur resterà un esemplare di vigile e condannata consapevolezza») e ha definito una «riduzione buffonesca» quella da lui data di Galileo, aggiungendo che «criticamente, il dramma di Brecht ha la evidenza grossa di certi ritratti teatrali di Alessandro Dumas padre e di Casimiro Delavigne, o fra noi, di Giacometti e di Cavallotti».

D'altro parere è stato, ad esempio, il citato Bertani: «Vita di Galileo – ha scritto – è un'opera di notevole bellezza; artistica sempre e poetica almeno in un punto: quando Galileo soffoca il dramma familiare di Virginia...». Ha invece preferito non pronunciarsi Domenico Manzella («L'Italia» del 23 aprile¹²⁹) dicendo: «C'è chi considera Vita di Galileo il capolavoro di Brecht, la somma delle sue concezioni etiche e teatrali. Ma altro è parlare di capolavoro tra le opere di Brecht, altro di capolavoro in senso assoluto».

125 Gli articoli pubblicati su «Il Mondo» si discostano dalla dicotomia sufficientemente marcata fra interventi contro o a favore del Piccolo Teatro. Per meglio inquadrare la testata, ricordiamone il motto “ufficioso” coniato dal direttore Mario Pannunzio: “Progressisti in politica, conservatori in economia, reazionari nel costume”.

126 Franz Brunetti, *Diavoletto clericale per «Vita di Galileo»*, in «Belfagor» di Lucca, 31 gennaio 1964, pp. 103-108.

127 'Vita di Galileo' pone il problema della responsabilità dello scienziato, in «L'Avvenire d'Italia», 23 aprile 1963, Odoardo Bertani,

128

129 *Vita di Galileo*, in «L'Italia», 23 aprile 1963, Domenico Manzella.

Molto più importante per noi qui è il giudizio contenutistico, in rapporto all'accettabilità o meno dell'opera da parte della teologia o della morale ecclesiastica. Ebbene, va detto con soddisfazione che i giudizi dati dai cattolici (almeno da quelli a noi noti) sono stati ben lontani dalle solite fumisterie e reticenze. Ha scritto Manzella: «A fugare i dubbi dei perplessi incuranti di prove (...), e benché non manchi qualche accenno a momenti delicati e sgradevoli della vita pubblica e religiosa del '600, il dramma Vita di Galileo – scritto da un dichiarato marxista che nelle sue opere ha tenuto in gran conto la didattica, l'impegno dell'artista a favore di uno scopo sociale – non è principalmente antireligioso. Bertolt Brecht intendeva additare i pericoli che incombono sull'uomo quando il potere politico, di qualsiasi genere, fosse anche rappresentato dalla Chiesa, viene esercitato per fini di prestigio e non di benessere della collettività».

Giudizio tanto più significativo in quanto il Manzella rimprovera al Brecht di avere contaminato in più luoghi la storia, soprattutto nella resa della figura del protagonista, giacché, secondo lui, quando si assumono per protagonisti personaggi di un così chiaro disegno e di una indiscussa personalità, nessuna fantasia ha il diritto di «intervenire senza freni».

E Odoardo Bertani: «L'opera non è una biografia di Galileo e non è una rievocazione storica delle sue traversie con la Inquisizione. Si concretizza necessariamente in una interpretazione e in un giudizio di entrambi, ma il fine non è di assidersi con compiacimento sul risultato dell'analisi e sull'efficacia rappresentativa di un ambiente, recuperato per magistero di rievocazione ed offerto al piacere del pubblico. Ciò le evita di essere un'opera anticlericale, pur nella pietosa descrizione, che è soprattutto di un atteggiamento mentale, quale poté allora riscontrarsi, e quale nei secoli si variamente determinato, in luoghi e presso istituzioni diverse». E circa l'atteggiamento di Brecht verso la Chiesa del tempo: «Non è davvero tenero; diremmo, anzi, che non ha compiuto molti sforzi di penetrarne le ragioni, e che il suo dividere nettamente del bene e del male è un dogmatismo di atteggiamenti che ritorna a lui come un boomerang... Qualcosa che può dispiacere, nulla offendere». E si augura che il pubblico si astenga dal «motivare consensi o dissensi su aspetti secondari».

Anche nell'individuazione della tesi fondamentale del lavoro brechtiano, questi critici cattolici sono stati esatti, anche se più o meno perspicui. Naturalmente essi hanno visto che Vita di Galileo – come scrive Bertani – pone il problema della responsabilità dello scienziato di fronte ai suoi fratelli, e del ruolo della scienza tra i poteri che costituiscono una società e che sono tra loro sempre in rapporti dinamici». Bertani, meno superficiale di Mazzella, enuclea anche alcuni «aspetti positivi offerti dalla soluzione brechtiana, e principalmente due: Il primo, che la scienza non può procedere su basi autoritarie ma sperimentalistiche, deve darsi e avere un metodo suo proprio; il che, per quanto attiene a Galilei e ai suoi tempi, fu appunto il problema

da risolvere preliminarmente, se si voleva dare l'avvio all'età moderna. Il secondo dato è che Brecht non attribuisce affatto alla scienza compiti gnoseologici, non tende a presentarla come la spiegazione generale, nonché del mondo fisico, dell'universo in cui è compreso l'uomo e il suo mistero».

Così circoscritto, cioè all'interno della tematica stessa del lavoro teatrale, il «caso Galileo», veniva ridimensionato nel modo, oltre che più ovvio, più saggio e più prudente.¹³⁰

Saggezza e prudenza che, come sottolinea l'autore nella conclusione dell'articolo, non sono sempre state osservate:

Se si fosse evitato di rivelarsi eccitati nell'accostamento ad un argomento del genere, l'effetto sarebbe stato anche più felice e positivo. Soltanto una cieca e passionale volontà polemica potrebbe, infatti, resuscitare oggi le focose diatribe di un tempo da parte di anticlericali arrabbiati: la Chiesa avendo ormai, attraverso i suoi più autorevoli apologeti, ammesso le sue responsabilità.

Ma proprio per questo, perché tornare poi a riesumare il caso in separata sede con vari articoli su Galileo e la storia, su Galileo e la Chiesa, come ha fatto "L'Italia"? È vero che si è cercato un addentellato per farlo proprio nella «non sospettabile ricostruzione e interpretazione di B. Brecht», la quale aprirebbe «punti di vista nuovi ed essenziali (sic!) nella prospettazione del significato del fatto storico». Ma il pretesto mostra la corda, anche se si soggiunge subito che «il contrasto tra Galileo e l'autorità religiosa non è posto da Brecht nei termini astratti ed incerti (sic!) di una opposizione tra scienza e religione, bensì rivissuto concretamente nelle realtà storiche».

Secondo l'autore di queste (troppo) sottili argomentazioni, nella interpretazione brechtiana apparirebbe nientemeno che «un personaggio nuovo, che è stato in genere dimenticato nelle versioni precedenti dei fatti, ma che è indiscutibilmente reale, vero ed ineliminabile: la società...». Così che «il dramma non è quindi più tra la scienza e la tradizione religiosa, bensì tra Galileo e la società rappresentata – bene o male che sia – dall'autorità religiosa». In conclusione, «il problema non è nella questione, se la verità copernicana fosse scientificamente tale, bensì se fosse giusto l'annunciare subito tale verità al popolo degli indotti»: insomma, il vero problema è quello «del rapporto tra verità scientifica e responsabilità sociale nel confronto dei minori».

Vien da trasecolare. Evidentemente Angelo Pupi (l'autore in questione) non conosce nulla

130 Franz Brunetti, *Diavoletto clericale...*, cit.

della torrenziale apologetica clericale sul caso Galileo, se proprio nell'anno di grazia 1962 scopre l'argomento che le è stato cavallo di battaglia pressoché unico, comunque sempre fondamentale. Fiero, ad ogni modo della sua "scoperta" egli svolge una sua allegra teoria filosofica-sociologica della storia nella quale non si sa se l'infantilismo superi la presunzione di far rivelazioni newtoniane. Con la conseguenza, meritata, di dar torto a Brecht... volendo fargli l'omaggio d'un motivo in più per aver ragione.¹³¹

Altrettanto pungente l'intervento di Brunetti su «Belfagor», che, quasi un anno dopo, a polemica (teoricamente) cessata riassume le vicende giornalistiche del *Galileo*:

Eppure lo spettacolo ha ottenuto consensi di stampa e di pubblico così ampi e diffusi che non si può certo accusare il regista di avere portato sulle scene un lavoro di poco valore; anzi i più informati critici teatrali e i conoscitori dell'opera di Brecht indicano *Vita di Galileo* come l'opera sua più matura e compiuta. [...] Pare dunque che per i clericali non sia ammissibile che possa comporre una opera con pregi artistici chi sia materialista dialettico, o illuminista, o anche comunista. Da questa pregiudiziale derivano infatti le riserve e le polemiche di certi giornali e periodici.¹³²

Nello specifico, Brunetti raccoglie le reazioni dei giornali clericali nei giorni immediatamente successivi al debutto, i quali "attaccano il dramma, il suo autore, il regista e gli organizzatori":

«L'Italia cattolica» di Roma, nel numero del 21 aprile 1963, accusa Brecht di aver travisato Galilei, di «umiliarlo per la sua propria bassezza di uomo dalle due anime», e perché «fa di Galilei non l'uomo che attraverso la misconoscenza dell'uomo arriva al bene supremo che si chiama Dio»: quasi che Galilei non fosse stato educato agli ideali di affermazione umanistica propri del Rinascimento e fosse stato invece uno dei mistici medievali. Inoltre, come è proprio di persone cui manchi la moderazione che da sola viene dall'intelligenza della storia, il medesimo giornale si lancia nel vortice delle intimidazioni e delle insinuazioni, attaccando la direzione del Piccolo Teatro di Milano perché, pur avvalendosi l'Ente di sovvenzioni statali, programmi la rappresentazione di lavori poco graditi al partito di maggioranza (relativa); infine l'accusa al regista Strehler di aver abbandonato *Arlecchino* per la commedia sociale, «che di socialità non ha neppure l'ombra, perché nata dall'odio di classe e dal risentimento piazzaiolo e demagogico».¹³³

131 *Saggi e prudenti*, in «Il Mondo», 21 maggio 1963, "Celso".

132 Franz Brunetti, *Diavoletto clericale...*, cit.

133 *Ibid.*

Alla testata nazionale fa eco quella locale, «L'Italia» di Milano, che

il 23 aprile, nel primo dei suoi articoli dedicati alle vicende teatrali e non teatrali di Vita di Galileo, con un evidente tono di sufficienza e di disprezzo, scrive: «E finalmente eccolo qui lo spettacolo famoso in ogni particolare ancor prima di essere rappresentato... Il punto debole del dramma sta nel suo non essere storico».¹³⁴

E, “a far coro” a tale testata, l'autore segnala la “sconcertante e al tempo stesso illuminante concordanza di atteggiamenti” dimostrata dai “giornali conservatori e codini”:

«Il giornale d'Italia» tenta una squalifica del lavoro brechtiano e dello stesso personaggio storico portato sulle scene, osservando che «il personaggio di Galileo diventa sempre più uno schema buono per ogni tempo» e che «la sua crisi era di fatto la crisi di Brecht»; «Il Popolo lombardo», che in tutta la vicenda ha svelato, nonostante le sue smentite, una particolare prontezza nell'attaccare il Piccolo Teatro ed il suo direttore, nel numero del 23 aprile definisce lo spettacolo «costosuccio» e «monotono» e critica attori e regista; «La Notte» di Milano parla di «copione disuguale». «Il Tempo» di Roma invece, trovando nell'opera «una polemica a doppio taglio», specula sulla carica antiautoritaria di Brecht.¹³⁵

Per quanto riguarda invece il resto della stampa italiana,

nella sua maggioranza esalta il valore artistico della manifestazione, mettendone in rilievo il «classico esempio di teatro epico» («La Stampa»), oppure segnalandola come «lo spettacolo più rigoroso che sia stato offerto al pubblico italiano contemporaneo» («La Gazzetta del Popolo»), o definendolo «un alto messaggio poetico e morale perché la scienza non sia strumento di distruzione ma migliori il destino degli uomini» («Paese Sera»); gli altri giornali definiscono il protagonista «creatura di alta poesia» («La Gazzetta del Mezzogiorno») o anche «l'antieroe Galileo» («L'Unità»), oppure ne elogiano il regista per «l'alta fedeltà umana» del dramma («L'Avanti!») o anche «per aver trasformato la ragione in emozione poetica» («Il Giorno»); vi è anche E. Possenti che sul «Corriere della Sera» con una certa cautela osserva che Galilei è per l'autore «occasione non di un dramma storico ma di un dramma che, inserendo il personaggio storico nel clima moderno ne fa una vittima delle forze retrive della società», ma vi è anche A. Frateili che ne «La voce della libreria» affronta decisamente il

¹³⁴ *Ibid.*

¹³⁵ *Ibid.*

centro della disputa: «Qualcuno ha creduto di vedere un movente anticlericale all'origine dell'ispirazione di Vita di Galileo; ma non è certo alla luce d'un anticlericalismo settario che Brecht ha visto e rappresentato le figure di spiriti illuminati come Cristoforo Clavio». ¹³⁶

Persino “una nota e autorevole rivista specializzata di teatro”, quale è «Il dramma», dichiara: «Il Galileo del Piccolo Teatro di Milano fa onore alla società teatrale italiana e la impone fra le prime in Europa. Vita di Galileo sul piano dell'arte può esser paragonato al Faust diretto e interpretato da Gustav Gründgens».

Ma Brunetti rileva come tutto ciò non interessi “ai clericali: consensi dei critici e favore del pubblico non contano: ciò che conta è tentare di sopprimere uno spettacolo che è incomodo”, spostandolo ad esempio sul “terreno, più insidioso e incerto, della politica milanese”, operazione che “palesa ancora di più le intenzioni recondite degli autori e svela al tempo stesso la delusione di certi ambienti che, avendo creduto in un primo tempo di poter contenere e controllare lo spettacolo brechtiano e le collaterali iniziative culturali del Piccolo Teatro, hanno poi perduto la padronanza di nervi e sicurezza di atteggiamenti, quando han dovuto constatare che il pubblico accoglieva con fervido entusiasmo un discorso nuovo e preciso qual è quello di Vita di Galileo” ¹³⁷.

In tal senso si esprime anche Giuseppe Bartolucci su «Paese Sera»:

Una polemica teatrale è così rara in Italia, dove i «fiaschi» peggiori son salvati con il cucchiaino, per così dire, da critici volenterosi e da un pubblico asettico, che la si accetterebbe anche per uno spettacolo ad altissimo livello, come è «Vita di Galileo» attualmente in cartellone al Piccolo di Milano, come ognuno sa, per quanto ne ha scritto il nostro Fratelli egregiamente. La si accetterebbe, una polemica, se fosse condotta intellettualmente, ad armi pari [...]. ¹³⁸

2.3.3 Spostamento sul terreno politico

L'offensiva vera e propria si scatena l'indomani dell'anteprima. Racconta Grassi:

Con Galileo Meda ¹³⁹ superò chiunque, sempre con questa attitudine, perché il 22 aprile 1963,

¹³⁶ Franz Brunetti, *Diavoletto clericale...*, cit.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Al comune di Milano se la prendono con Brecht*, in «Paese Sera» di Roma, 23 maggio 1964, Giuseppe Bartolucci.

¹³⁹ Luigi Meda [1900-1966], democristiano all'epoca di *Vita di Galileo* è Assessore all'Istruzione nella Giunta Cassinis. “Non è la prima volta che il Piccolo Teatro si trova ostacolato da Meda, ma per il primo scontro è necessario risalire alla prima stagione del teatro: “Non è precisato quale sarà lo spettacolo inaugurale. E c'è una ragione. Sulla proposta avanzata dalla commissione artistica c'è stata battaglia, la prima; il testo a cui si è pensato è un

all'indomani della prima di *Galileo* mi arrivò un telegramma rosso, grande così, che mi chiedeva perentoriamente, firmato da lui come vicesindaco, di tagliare quattro scene, altrimenti lo spettacolo non avrebbe potuto stare in palcoscenico. Contemporaneamente Monsignor Agustoni – qui faccio i nomi – Presidente del collegio dei parroci di Milano, si rivolgeva per iscritto al sindaco Gino Cassinis, che si comportò splendidamente in questa vicenda¹⁴⁰, chiedendo la soppressione dello spettacolo. Contemporaneamente, l'ingegner Giambelli, capogruppo della Democrazia Cristiana, chiese al sindaco la soppressione dello spettacolo, quindi noi eravamo con le spalle al muro [...].¹⁴¹

Per quel che riguarda il clero, un accomodamento viene in un certo qual senso trovato grazie a “un padre gesuita, oggi trasferito in quel di Padova, una persona seria, una persona dabbene, un uomo con un cuore e un cervello, il quale capì e trovò degli accorgimenti”¹⁴²: si tratta di Padre Achille Colombo della Compagnia di Gesù¹⁴³, critico teatrale del centro culturale San Fedele, con cui Grassi intrattiene un corposo rapporto epistolare¹⁴⁴ e che viene chiamato ad intervenire all'interno del dibattito “Brecht e Galileo”¹⁴⁵. Tale dibattito, svoltosi il 14 maggio 1963 al Piccolo Teatro,

classico italiano, di Machiavelli, La Mandragola. L'avvocato Luigi Meda, autorevole rappresentante della Democrazia cristiana (il padre Filippo è stato tra i fondatori del Partito popolare), si oppone: nella commedia c'è la violazione di un sacramento, la confessione. L'assessore, che esprime tutte le riserve dei cattolici, è irremovibile. Non si può provocare una crisi di Giunta su questo problema, si pensa. Per salvare il nascento Piccolo Teatro, si ripiega su un altro testo.” [Paolo Grassi in *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, p. 152].

140 “...dico splendidamente e insisto perché Cassinis per molti motivi è stato un po' dimenticato.”

141 “A Milano, il 25 novembre 1980, presso la Fondazione “Corrente”, Paolo Grassi intervistato da Vittorio Fagone, ripercorre in una conferenza fino ad oggi inedita alcune fra le tappe più significative della sua esperienza professionale.” A. Bentoglio, “Sono un uomo che è difficile schiacciare perché ho le mani pulite”: dalla Scala alla Rai: il magistero di Paolo Grassi. Con il testo di una conferenza inedita del 25 novembre 1980 e una lettera di Giorgio Strehler, in «TESS Rivista di teatro e spettacolo», n. 7, 2007, pp. 191-217.

142 *Ibid.*

143 Non stupisce l'interesse della Compagnia per l'argomento. Lo stesso Grassi, nell'introdurre Padre Colombo, sottolinea come il Centro Culturale San Fedele (“sede culturale” della Compagnia) “ha organizzato a Milano prima dello spettacolo un grosso dibattito su «Galileo dalla storia alla ribalta», e vi ha fatto seguito la settimana scorsa una conversazione di carattere storico, conversazione che aveva già avuto luogo, se non erro, all'Università Gregoriana di Roma, sul tema «Galileo vittima dei gesuiti?»”. Lo stesso Padre Colombo è un sacerdote “che si occupa di teatro, che di teatro scrive su una rivista del Centro di San Fedele - «Letture» - e a lui si deve anche un saggio sul testo di «Vita di Galileo», pubblicato su «Letture» prima dello spettacolo, così come a lui si deve un fascicolo della stessa rivista – mi pare cinque o sei anni fa – compilato con grande cura e dedicato in parte a Brecht.” [Paolo Grassi, *Dibattito su Brecht e Galileo.*]

144 “Il confronto dovette restare, in ogni caso, su di un piano di reciproco rispetto e stima, come attesta una lettera di padre Favaro, direttore del centro culturale San Fedele, a Grassi: «Le devo il mio più vivo grazie per la sua partecipazione e viva collaborazione alla serata dedicata a *Vita di Galileo*. La polemica fa parte di questi incontri e lascia sempre più amici di prima e chi ne guadagna è sempre un maggiore interesse per la cultura viva» (Lettera di padre Favaro a Grassi, marzo 1963, in ASPT, *Epistolario Grassi*, 18). Il rapporto tra Grassi e i padri gesuiti del centro culturale San Fedele dovette essere ottimo come testimonia in particolare lo scambio epistolare con padre Colombo (cfr. *infra*, nota 38)”. [Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, cit., p. 239, nota 21.]

145 Oltre a Grassi e a padre Colombo, al dibattito intervengono lo stesso Franz Brunetti, filosofo e assistente di

rientra in quella “serie di eventi destinati a raccogliere l’interesse e a sviluppare il dibattito intorno alle questioni che sarebbero sorte dalla scena¹⁴⁵”, cui fanno parte anche “una mostra dedicata alla vita e all’opera di Galileo” nel ridotto di via Rovello, e “un ciclo di pubbliche conversazioni sulla figura di Galileo e sul dramma di Brecht”, alle quali parteciparono Giorgio de Santillana, Francesco Zagar, Ludovico Geymonat, Renato Teani, Luigi Bulferetti e Luigi Morandi¹⁴⁶; tutte queste attività “non sono state né inventate né organizzate soltanto da noi, ma anche e soprattutto per iniziativa della Federazione delle Associazioni Scientifiche e Tecniche – una Comunità che raggruppa nove associazioni scientifiche e tecniche, e che rappresenta un grande e attivo mondo, direi che il mondo di domani, il mondo della scienza e della tecnica milanese – dall’Istituto per la Storia della Tecnica, dal Comune di Milano, dalla Domus Galileiana e dal Museo per la storia e per la scienza di Firenze, ove sono raccolti tutti i cimeli galileiani”¹⁴⁷. Esse costituiscono, come sottolineato da Grassi, il tentativo di “offrire un’alternativa di carattere storico a quella che è la verità poetica di Brecht, [...] essere il grande commento preventivo e consuntivo a quella che è la verità storica e l’attualità del messaggio e del programma scientifico di Galileo”¹⁴⁸.

All’interno del dibattito, Grassi colloca la scelta di allestire *Vita di Galileo* all’interno del filone brechtiano seguito dal Piccolo Teatro, come passo successivo ai testi messi in scena precedentemente, e sottolinea come tale filone si affianchi agli altri tre grandi discorsi critici attivati dal teatro: Goldoni, Shakespeare, Pirandello. Alla luce di tutto ciò, “Non c’era nessun motivo perché avendo fatto questi coerenti ed articolati discorsi su Goldoni, su Shakespeare, su Pirandello, non potessimo o non dovessimo fare altrettanto per Brecht.”¹⁴⁷

La scelta del *Galileo* “non ha tanto un maggior valore estetico rispetto agli altri (noi non siamo dei crociani: lo sanno tutti) quanto piuttosto ci sembra essere veramente quello che abbiamo cercato di fare intendere: il testo degli anni sessanta, un testo cioè che propone alla collettività in ascolto un tema oggi importantissimo, direi fondamentale: il tema della scienza.”¹⁴⁸ Grassi precisa, anche se “non l’abbiamo assolutamente tenuto nascosto, l’abbiamo detto e ripetuto in tutte le

Ludovico Geymonat, ed Emilio Castellani, traduttore della «Vita di Galileo».

146 *Ibid.*

147 *Ibid.* “Così, abbiamo cominciato con l’«Opera da tre soldi», che è a cavallo tra l’espressionismo e la nuova drammaturgia brechtiana, abbiamo continuato con la grande maturità epica dell’«Anima buona di Sezuan», poi con il Brecht – diciamo così «epico popolare» dello «Schweyk nella seconda guerra mondiale», abbiamo offerto un esempio della fase più rigorosa del teatro didattico con «L’eccezione e la regola», ed infine abbiamo puntato su uno dei cosiddetti capolavori. Noi consideriamo i capolavori di Brecht «Madre Coraggio», «Il cerchio di gesso del Caucaso», «Santa Giovanna dei Macelli», se vogliamo, ed infine «Vita di Galileo»”.

148 *Ibid.*

conferenze stampa, in tutte le occasioni, l'abbiamo scritto sui programmi e sul giornale”, che “«Vita di Galileo» non è un dramma storico; e l'abbiamo detto e scritto non solo perché noi la pensiamo così, ma perché tale è l'intenzione dell'autore Bertolt Brecht, chiaramente enunciata nei suoi scritti di commento al dramma”.¹⁴⁹

L'intervento di Padre Colombo riveste un'importanza strategica, in quanto, senza venire strumentalizzato (basta leggerne le parole, fin dall'attacco¹⁵⁰, per rendersi conto che non è questo il caso di un'ipotetica strumentalizzazione), rappresenta un parere autorevole di validazione, o quantomeno di corretta comprensione dello spettacolo, da parte del clero. Senza riportare l'intero contributo, ai fini del discorso è rilevante la messa in luce di un punto:

Riguardo al testo brechtiano io mi rendo subito conto che il titolo «*Vita di Galileo*» deve essere avvertito da quell'equivoco che può contenere: cioè devo ricordarmi che effettivamente questa «*Vita di Galileo*» non è un testo storico, non è neanche una criptica della storia, ma è solamente il lavoro di un poeta, il quale dall'episodio storico prende un suggerimento per un certo dramma umano che egli sente, un dramma umano che è universale, che è di sempre. È di sempre il dramma della conquista della verità; dramma per le difficoltà che vi sovrappongono, che possono essere degli individui, che possono essere anche di un certo contesto storico.¹⁵¹

Padre Colombo non si aspetta qualcosa di diverso: non si aspetta che Brecht affronti il tema di Galileo in un modo diverso, più aderente alla storia ad esempio, e non si aspetta che un teatro come il Piccolo e un regista come Strehler facciano un uso diverso del testo. A differenza della maggioranza degli articoli che critica (superficialmente, come abbiamo visto) lo spettacolo, il gesuita è perfettamente conscio della tipologia di operazioni svolte – anche in precedenza – da Brecht e dal Piccolo Teatro, ed è altrettanto consapevole che lo spettatore, in particolare quello cattolico, deve recarsi ad assistere allo spettacolo con la medesima consapevolezza:

Grassi: Vorrei rivolgere a Padre Colombo una domanda precisa. Una domanda non cattiva, assolutamente obiettiva. Secondo lei, Padre, lo spettacolo offende la mentalità, la sensibilità della stragrande maggioranza della popolazione milanese in quanto cattolica? [...]

Colombo: Io direi due cose, rispondendo. La prima è questa: che chiunque, e quindi anche il

¹⁴⁹ *Ibid.*

¹⁵⁰ “Ho pensato, fra tante vesti posticce che vediamo rinnovarsi qui sulla ribalta del Piccolo è opportuno che, a un certo momento, ne compaia anche una autentica.” [Padre Achille Colombo, *Dibattito su Brecht e Galileo.*]

¹⁵¹ Padre Achille Colombo, *Dibattito su Brecht e Galileo.*

cattolico, di qualunque levatura egli sia, voglia venire a vedere Brecht, deve rendersi conto anzitutto chi sia Brecht, deve conoscerlo, sapere qual'è il contenuto delle sue opere; quindi deve venire preparato: si sa, si parla della «Vita di Galileo», non si parla dell'«Anima buona di Sezuan» o non si parla di «Un uomo è un uomo», che sono parabole; quindi direi che si cita un problema, una storia, una costruzione poetica che, di necessità, a un certo momento, porta anche la crisi su di un fatto che interessa la Chiesa, questo è evidente. Quindi bisogna essere preparati per venire a vedere questo spettacolo. In secondo luogo direi che, nel complesso, lo spettacolo non turba, se fossero attenuate alcune cose come ho detto, soprattutto qualcosa nella processione, di questo carnevale. Qualche giornale, direi non apertamente cattolico, ha detto la parola «sacrilega»; come vedete, io la parola non l'ho detta, appunto perché sono persuaso di questo: primo perché rispetto la coscienziosità dei registi del Piccolo Teatro, in secondo luogo perché, come dico, bisogna venire con una certa preparazione. Tuttavia se qualcosa fosse stato tolto in questa scena, non si sarebbe perso nulla e forse ci sarebbe stato un vantaggio per la impressione totale.¹⁵²

La reazione delle testate cattoliche a tale dibattito (“in parte assai deludente per la modestia degli interventi, eccezion fatta per Padre Colombo S. J.”¹⁵³) è prevedibile. Inizialmente il redattore del «Popolo Lombardo» si limita ad una rilettura – piuttosto tendenziosa – dell'intervento del gesuita:

Hanno avuto torto i cattolici ad elevare le loro voci di protesta quando si sono trovati di fronte ad un testo e ad una regia che, irrispettosi della verità storica, si sono dimostrati «instrumentum regni»? [...]

Padre Colombo ha documentato gli errori, le storture, la tendenziosità e l'accentuazione di un anticlericalismo di maniera dell'opera di Brecht e della regia di Strehler. Brecht non ha riferito esattamente la dottrina di Galileo così come risulta dai due testi che lo condussero alla condanna ecclesiastica e cioè la lettera al Castelli del 1613 ed il «Dialogo sopra i due massimi sistemi del mondo» del 1632. [...] Se la costruzione brechtiana è marxista, e cioè non rispettosa della verità storica, possiamo accettarla? Lo anelito morale, la ricerca di verità, il sostanziale bisogno di libertà, il dubbio sistematico, il fallimento, l'autocritica di questo Galileo ci lasciano con la bocca amara perché il dramma autentico è stato posto al servizio di una ideologia che, se non altro, può essere discutibile. Allora è accettabile che la tesi di un critico il quale sostiene che è un'idea senza fondamento quella di Galileo che, alla fine, si lascia ricattare dalla Chiesa per ignavia e amore del vivere comodo: Brecht ha falsato tutta la vicenda con il sovrapporre lo

152 *Ibid.*

153 *Una politica culturale e artistica che non possiamo accettare*, in «Il Popolo Lombardo», 18 maggio 1963, s.a.

schema meccanico della lotta di classe.

A conclusione del suo intervento e ad una precisa richiesta del dott. Grassi, Padre Colombo poteva coerentemente concludere che «Vita di Galileo» può essere ascoltata da cattolici non impreparati e cioè sicuri e coscienti della verità storica di fronte al manifesto brechtiano. Il che, se può non significare aperta condanna, non significa certo compiacimento o accoglimento della attuale rappresentazione, senza aggiungere l'esplicita disapprovazione per alcune scene in cui l'ispirazione irriverente è perfettamente gratuita anche agli effetti dell'economia del testo.¹⁵⁴

Ma è nel titolo e nell'attacco dell'articolo che è individuabile il disvelamento di quella che rappresenta le ragioni dell'opposizione all'operato del Piccolo Teatro:

Al dibattito [...] tenutosi al «Piccolo» martedì 14 maggio su Brecht e Galileo non è stato posto il problema sulla funzione e il responsabile impegno di un teatro verso la comunità [...].

Il medesimo giorno, su «L'Unità», tale motivazione viene esplicitata:

Non c'è gesuita che tenga: anche se un pacato e sereno «servus Jesus» ammette col più serafico dei sorrisi che «Vita di Galileo» di Brecht (in scena al Piccolo Teatro) non offende la coscienza cattolica (è accaduto nel corso di una «tavola rotonda» svoltasi l'altra sera al Piccolo), i clericali ad oltranza continuano le loro manovre contro la autonomia dell'Ente, prendendo a pretesto le discussioni sollevate dalla rappresentazione dell'opera brechtiana. Chè, in effetti, proprio di questo si tratta: della autonomia, autentica e non fittizia, dell'istituto, che tanto onora la città e la vita teatrale italiana.¹⁵⁵

Lo schieramento cattolico e democristiano (“le due posizioni, pare strano, ma talvolta non coincidono”¹⁵⁶), sia sul fronte interno dei consiglieri comunali della Democrazia Cristiana, sia su quello esterno e “pubblico” costituito dagli organi di stampa, concentra infatti la propria insistenza sul “problema giuridico e amministrativo della fisionomia del Piccolo Teatro”¹⁵⁷:

Il «Piccolo» non è un teatro privato, bensì un Ente pubblico e il Grassi non risponde delle sue

154 *Ibid.*

155 *Nuovo attacco dei d.c. al Piccolo Teatro*, in «L'Unità» di Milano, 18 maggio 1963, s.a.

156 *Proprio per il Galileo si fa risuscitare l'inquisizione?*, in «L'Avanti!», 24 aprile 1963, s.a.

157 *Una montatura polemica attorno*, in «L'azione giovanile» di Milano [identico in «Milano Studenti»], 15 maggio 1963, Claudio Scarpati.

scelte e delle sue azioni a se stesso, alla sua coscienza o al partito cui eventualmente appartiene, ma alla città intera, attraverso la sua organizzazione giuridica che è il Comune. Egli non è «legibus solutus», ma un cittadino cui è stato affidato un compito (non indefinitamente ma pro-tempore) da una pubblica amministrazione e come tale non può sottrarsi ad un esame del suo operato sul piano culturale, artistico e politico. Il problema quindi va visto e studiato anche sul piano giuridico.¹⁵⁸

La questione si sposta dunque sulla “necessità di un [suo] controllo politico dell’orientamento culturale”, andando ad intaccare “il difficile equilibrio tra le responsabilità che legano un teatro a gestione pubblica alla collettività cui esso si rivolge ed il rispetto del necessario principio di autonomia dell’espressione culturale dal potere politico”¹⁵⁹. L’approdo della protesta in Consiglio Comunale rappresenta il tentativo di ufficializzare la richiesta di un pluralismo culturale, il cui rispetto sia assoggettato agli stessi organi amministrativi (Giunta o Consiglio d’Amministrazione del Teatro stesso): come sintetizza Gusman, ciò significa “cercare di sottoporre l’espressione culturale al potere politico”¹⁶⁰.

2.3.4 Battaglia in Consiglio Comunale

La polemica a livello giornalistico prosegue rispecchiando quella svoltasi a livello più strettamente amministrativo: sono ben quattro le sedute di Consiglio Comunale nel cui ordine del giorno compare la *questione Galileo*, ormai del tutto trasformata nella *questione Piccolo Teatro*.

Le principali testate, su entrambi gli schieramenti, si preoccupano di comunicare ai rispettivi lettori il contenuto di tali sedute, con gli opportuni commenti e alcune meno opportune alterazioni. Pertanto ha forse maggior valore attingere direttamente ai verbali stenografati dei Consigli del 9, del 15, del 16 e del 27 maggio 1963 – interpolati, ove rilevante, da stralci degli articoli apparsi sui quotidiani.

Qui ce ne occupiamo [dello spettacolo] in qualità di cattolici milanesi che sentirebbero di venir meno a un loro preciso dovere di cattolici e di cittadini se non levassero dignitosa ma ferma una loro voce di motivata protesta¹⁶¹. Per due ragioni. Nessuno vuole diminuire la tragicità dei

158 *Logica marxista per il Piccolo Teatro?*, in «Il Popolo Lombardo», 26 maggio 1963, s.a.

159 Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, cit., p. 248

160 *Ibid.*

161 Talmente “annunciata e preparata” (cfr. nota 7) che il giorno successivo «L’Unità» pubblica prontamente una replica dal titolo *Gli eredi di Tolomeo*: “La «motivata protesta» del quotidiano della Curia milanese per la rappresentazione della Vita di Galileo di Brecht al Piccolo Teatro era attesa. Ci saremmo stupiti, anzi, se aprendo il giornale questa mattina non l’avessimo trovata.” [*Gli eredi di Tolomeo*, in «L’Unità» di Milano, 24 aprile 1963, s.a.]

fatti che si svilupparono attorno a Galileo ed al suo processo, ivi compresi gli errori di uomini di Chiesa che nella vicenda ebbero parte preponderante. Ma non possiamo non denunciare l'intenzione con cui, al di là della interpretazione dei fatti, si mira a gettare discredito sulla Chiesa come istituzione e ad armare contro di essa gli animi di spettatori meno provveduti di conoscenze storiche o di senso critico, esposti a facili generalizzazioni, anche se la storia della Chiesa e la sua attuale realtà depongono in senso contrario.

Quella intenzione non può essere negata perché, a denunciarla è, oltre il testo, la regia compiaciuta di sottolinearlo nelle sue parti più dure e che raggiunge la vera e propria offesa in taluni particolari o intere scene che, per essere antistoriche, non hanno giustificazione se non in quella intenzione dell'autore e del regista. Di fronte a espressioni che toccano l'indegna parodia del sacro e delle sue manifestazioni, così inutili alla economia del lavoro, utili solo alla denunciata intenzione, leviamo alta la nostra protesta: il lavoro offende la sensibilità religiosa della stragrande maggioranza dei milanesi e, come sempre in tali casi, unendo la mancanza di senso storico a quella del buon gusto, degrada, in qualche scena, la rappresentazione al livello della volgarità.¹⁶²

Fino a questo punto, si tratta di pretesti precedentemente confutati – sul piano artistico, dalla quasi unanimità della critica, sul piano interpretativo, dalle note dello stesso Brecht¹⁶³, dalle indicazioni contenute nel programma di sala dello spettacolo, dai già citati contributi di Grassi e persino da quello di Padre Colombo. Quanto alla “stragrande maggioranza dei milanesi” che risulterebbero offesi dal *Galileo*, l'affermazione è direttamente smentita, almeno in parte, dalla serie di “esauriti” che lo spettacolo registra dal debutto in poi. L'articolo tuttavia prosegue, esattamente come il successivo intervento dell'assessore Montagna, esplicitando quel “problema che non ci si può più accontentare di porre, che esige, invece, d'essere risolto”:

Che la cultura marxista voglia e possa avere per suo pulpito un teatro, nessuno potrà vietare ed è affare suo il realizzarlo. Ma che il Comune di Milano offra a tale quasi esclusiva funzione un suo teatro e che il pubblico denaro serva e con tanta larghezza, a questo fine di parte, non è tollerabile per la grande maggioranza dei cittadini milanesi. Per ciò dobbiamo chiamare in causa la responsabilità degli organi cui quella responsabilità risale e degli uomini che vi presiedono: fino a quando vorranno essi permettere che tale abuso continui e che con i mezzi da noi forniti si agisca, sotto il pretesto della cultura, contro i valori per noi più alti e contro di

162 *Motivata protesta*, in «L'Italia» di Milano, 23 aprile 1963, s.a.

163 La prima traduzione italiana del testo di *Vita di Galileo* è contenuta in Bertolt Brecht, *Teatro*, Einaudi, Torino 1954: di conseguenza il testo è disponibile già dieci anni prima dello spettacolo strehleriano.

noi?

Siamo fieri se anche ad opera del Piccolo Teatro il nome di Milano e la fama del suo iniziativa culturale varca i confini della città e della Nazione, ma tale fierezza cessa nel momento in cui dobbiamo pensare che esso dia di noi una immagine troppo deformata. È ora che a tutto questo si ponga rimedio ad opera di chi deve e può.¹⁶⁴

Il richiamo de «L'Italia» riscuote una qualche efficacia presso gli “organi cui quella responsabilità risale” e presso gli “uomini che vi presiedono”, ovvero presso “chi deve e può”, se durante il Consiglio Comunale del 9 maggio il consigliere Angiolini e l'assessore Montagna intervengono sul medesimo argomento.

ANGIOLINI: Ed ora qualche cosa circa il Piccolo Teatro. Io già, qualche anno fa, e precisamente l'anno scorso, se non erro, ebbi occasione di dire che ero contraria al monopolio del teatro e lo ripeto ancora oggi. Qualcuno dice, ma noi vogliamo andare a vedere un canovaccio di Ibsen, di Brecht, di Shakespeare con la interpretazione degli artisti del Piccolo Teatro. Ora io non ho visto tali lavori ma li ho sentiti dagli altri. Ho seguito, dall'inizio, il lavoro del Piccolo Teatro, e apprezzo gli accenti popolari che ispirano questi lavori, però non bisogna arrivare al monopolio. Cultura non è soltanto il Piccolo Teatro di Milano, sono anche gli altri teatri, va [b]ene, ma quello che si deve evitare, e lo dico da cattolica, non deve trasformarsi in un teatro ideologico perché il teatro della città di Milano è fatto per i milanesi; so che qualcuno riprenderà questo argomento in modo più degno, ma io vorrei sottolineare il problema richiamandolo all'attenzione della cittadinanza e dell'opinione pubblica. La cultura è qualcosa di più ampio, di più vasto e tiene conto di tutti gli ideali, di tutte le idee, e se il Piccolo Teatro cerca forse di trovare qualcosa da contrapporre anche a questa linea che da qualche anno forse persegue, con il nostro aiuto cosciente o incosciente non lo so, desidero che questa cosa sia detta da una persona che ha più autorità di me, ma che le cose le sente, perché anche attraverso il teatro si formano le generazioni, e il teatro deve essere libero sotto tutti gli aspetti

164 *Motivata protesta*, cit. All'articolo replica anche l'«Avanti!», raffrontando le argomentazioni esposte da «L'Italia» con le reazioni della critica e del pubblico: “È possibile che nessun critico si sia accorto della «volontà di offendere la sensibilità religiosa della stragrande maggioranza dei milanesi», della «mancanza di senso storico», della «mancanza di buon gusto», della «volgarità della rappresentazione»? È possibile che il «tutto esaurito» effettuato iersera dal Piccolo Teatro sia frutto dei rivoluzionari e degli anticlericali milanesi e non piuttosto il risultato di una eccezionale iniziativa culturale, il cui interesse trascende i confini puramente teatrali e milanesi se è vero che quasi venti critici stranieri erano alla prima? È possibile chiamare come fa l'Italia «battage pubblicitario» un allargamento del discorso culturale come ha fatto il Piccolo Teatro con la Mostra Galileiana, con le gremittissime conversazioni storico-scientifiche e con l'interesse suscitato nel mondo degli scientifici e dei tecnici?” [*Proprio per il Galileo si fa risuscitare l'inquisizione?*, in «L'Avanti!», 24 aprile 1963, s.a.]

e questo lo dico da cattolica. [...] ¹⁶⁵

Al – piuttosto confuso – intervento del consigliere Angiolini fa eco quello dell'assessore Montagna, il quale parla “a titolo personale”, in qualità di “sincero sostenitore, estimatore vero, e se mi è consentito dire di più in quest'aula, un amico dei suoi responsabili e in particolare di chi ne dirige le sorti.” Inizia il proprio intervento dichiarando “subito che io mi assocerò e presenterò con altri colleghi un vivo pensiero, anzi un ordine del giorno per rendere la preghiera volontà dell'intero Consiglio, almeno nella sua maggioranza, una preghiera intesa ad assicurare con un raddoppio del contributo non solo il soddisfacimento di talune imprescindibili necessità, ma anche per dare un più ampio respiro alla Gestione del Piccolo Teatro”, richiesta “doverosa [...] perché vuol portare l'aiuto comunale annuale almeno a quella misura che già godono altri Piccoli di più recente nascita e fondati sulla copia del Piccolo Teatro di Milano; il che è anche un accorgimento intelligente per ottenere una condizione anche maggiore da parte dello Stato, nella ripartizione delle sovvenzioni.” Il Piccolo viene definito “istituzione culturale di così alto livello, vanto della città e splendida ambascia nel nostro Paese o in tanti altri Paesi”, e come tale, per Montagna, è giusto che “veda attenuata, pur una in oculata amministrazione, le preoccupazioni della sua gestione e migliorate tutte le sue attrezzature, intesa questa parola nella sua più ampia accezione: uomini e cose”. Dopo aver ricordato il proprio diretto contributo, “circa cinque anni or sono”, nella trasformazione del Piccolo Teatro in Ente autonomo, e dopo aver ricordato il proprio discorso di allora, in cui si definiva “né migliore né peggiore, né più severo, né più indulgente di quegli arconti già ricordati, ai quali, in Atene, doveva presentare il suo copione l'autore”, introduce infine la *questione Galileo*:

A questo punto tuttavia, e malgrado tutto, io non posso non parlare d'un disagio che l'ultimo dramma, quello in corso di rappresentazione, frequentatissimo (lo so!) diciamolo pure, con il suo direttore, “di cassetta”, ha suscitato in più d'uno di noi. Se è vero che la cultura, come io stesso ho affermato, non può e non deve avere limiti; che, per essere tale, e degna del nome non può soffrire i limiti creati da barriere ideologiche, è pur vero però che un istituto per meritare pieno il suo titolo di culturale non solo non deve essere, ma nemmeno alimentare il sospetto di essere una specie d'instrumentum regni in parziali settori dello spirito. Ben venga Brecht, ma non ogni anno Bertold Brecht, cioè l'insistere non mi sembra punto giovevole non solo all'istituto, ma nemmeno per chi vi insiste per i suoi continui ritorni che merita, invece, chi

165 Consiglio Comunale di Milano - Seduta di giovedì 9 maggio 1963 – Testo stenografico. [Copia del dattiloscritto, conservata in ASPT Piccolo Teatro – Sedute del Consiglio Comunale – Interventi] Tutti i successivi interventi in sede di Consiglio Comunale, fino ad ulteriore indicazione in nota, si riferiscono alla seduta del 9 maggio.

vi insiste tutta la nostra considerazione. Non starò poi a dire che la Vita di Galileo, per essere uno dei primi, nemmeno fortunati, lavori di Brecht è la rispolveratura di tutte le contumelie dette nel secolo passato contro il Cristianesimo e la Chiesa, già cavallo di battaglia che gli anticlericali di 80 anni fa portavano sulle piazze dove il Brecht s'abbandona alle sue antipatie, nel suo odio emozionale, senza rispettare la verità storica, estraneo a qualsiasi profondità spirituale, dimentico persino dell'anima religiosissima di Galileo. Ma vorrei dire di più. Che il dramma di Brecht, che si può anche tollerare, tanto si sa da che pulpito si grida, è forse meno tendenzioso della rievocazione che ne fa l'opera veramente eccelsa della regia. La quale vi gioca un ruolo, a giudicare dalla critica, talmente abbondante, sino a fare dell'opera di Brecht un'opera del regista, quasi ansioso, nella sua arte, di togliere al testo un po' lucido, la qualifica, vorrei dire, di manifesto propagandistico, ed elevarlo a dramma vero, ma per falsare di più la verità storica. Né basta togliere al testo, come doverosamente si deve riconoscere, una frase scurrile. La moralità, che è poi la verità nella sua più ampia accezione, non sta tutta nel sesso, anzi direi che sta molto poco nel sesso. [...] Brecht ora lo conosciamo abbastanza, lasciamolo per un po' di tempo in pace. Ha arricchito il nostro bagaglio; ne sappiamo anche di più di qualche altro, non meno grande drammaturgo italiano o straniero che sia.

Sulla “verità storica” di Galileo si sono già espressi Grassi e Padre Colombo; al pari, l'obiezione contro un eccessivo impiego di testi brechtiani nel repertorio del Piccolo è già stata smentita preventivamente¹⁶⁶ dallo stesso Grassi e in sede di Consiglio da Lamberto Jori:

È questo il caso di B. Brecht alla produzione del quale, in questi ultimi anni tutte le compagnie italiane e straniere (e non solo le grandi, ma anche quelle di più modeste pretese) hanno largamente attinto. E il consigliere Goehring¹⁶⁷ non si è mai chiesto evidentemente il perché di questo fenomeno per quanto si riferisce particolarmente al nostro Paese? Perché sotto il fascismo noi non potevamo rappresentare Brecht! E lo stiamo scoprendo ora! E ancora non si dimentichi, se si vuole essere obbiettivi, che di fronte ai cinque testi del marxista Brecht, il Piccolo Teatro ha rappresentato nove testi di Shakespeare, che non è marxista, otto testi di

166 “Abbiamo fatto 11 Shakespeare, 9 Pirandello, 7 Goldoni, 3 Cecov, abbiamo lavorato per ridare vita, in forma moderna, a una certa commedia dell'arte, abbiamo toccato l'espressionismo, abbiamo fatto una politica di riavvicinamento fra teatro e scrittori: se su 97 spettacoli ne abbiamo dedicati 4 e mezzo a Brecht, cioè al maggior poeta drammatico d'oggi, riteniamo per lo meno assurdo chiamare questo lavoro critico, riconosciutoci da tutto il mondo, «un piedistallo abnorme».” Paolo Grassi, in *Il «Piccolo» tra arte e politica*, in «Il popolo lombardo», 30 marzo 1963.

167 Consigliere liberale, che in una seduta precedente del Consiglio si era opposto alla concessione di ulteriori fondi al Piccolo Teatro, dichiarandosi contrario a “buttare via dei soldi per dei problemi culturali e teatrali, per costruire la nuova sede del Piccolo Teatro, quando vi sono delle case e dei mercati da costruire” [le parole di Goehring sono citate dal consigliere Jori].

Pirandello ed i sei di Goldoni che non erano marxisti, i tre di Ibsen, i tre di Moliere, e l'elenco potrebbe continuare. E vi sono anche dei testi di ispirazione cattolica come “Processo a Gesù”, il “Mago dei prodigi”, “Assassinio nella cattedrale” e “Tornate a Cristo con paura” quelle magnifiche laudi che io marxista sono andato ad ascoltare due volte e che troppi cattolici hanno disertato! L'arte quando è arte non ha né etichetta, né simboli ed è di tutti.

Quanto all'affermazione di Montagna secondo cui un istituto, per poter essere considerato “culturale”, non deve “alimentare il sospetto di essere una specie d'instrumentum regni in parziali settori dello spirito”, Jori replica sostenendo la legittimità dell'operazione del Piccolo Teatro sul versante artistico, a cui consegue direttamente la legittimità sociale:

JORI: La stagione teatrale è stata quest'anno di particolare importanza tanto nel campo della prosa che in quello della lirica. La stagione di prosa [...] ci ha dato alcuni spettacoli di particolare importanza come: “Il diavolo è il buon Dio” di Sartre e la “Vita di Galileo” di Brecht, che ha riunito a Milano tutti i critici teatrali italiani e molti esteri. Un critico non certamente tenero verso il Piccolo teatro, Mosca ha dichiarato di esser stato il più importante avvenimento teatrale del dopoguerra. È di questi giorni la notizia che il Times ha dichiarato il “Galileo” uno spettacolo “tre volte ispirato”. [...]

Ma gli è che il Piccolo Teatro [...] è bollato dal peccato di origine. È diretto da due socialisti. Sì, Grassi e Strehler sono dei socialisti, non lo hanno mai nascosto e nessuno lo nega, che le idee dei direttori non abbiano una certa influenza sulla scelta del repertorio teatrale, ma bisogna andare molto cauti a dare dei giudizi e, soprattutto, occorre documentarsi e documentare, e non parlare ad orecchio per non venire smentiti.

Prima di tutto mi sembra che si possa affermare che sarebbe lecito un “biasimo” se, in relazione a un credo politico o a una concezione filosofica dei direttori ci venissero presentate delle opere di nessun valore o di modesto valore artistico, ma quando si presentano dei capolavori o dei lavori dei quali nessuno può negare la validità, quando si presentano dei lavori che resteranno nella storia del teatro (come rimarranno le interpretazioni) nessuna riserva è plausibile.

La sola “giustificazione” di cui un'operazione culturale può aver bisogno è il suo valore come fatto artistico, la sua qualità – sottoposta alla validazione della critica e del pubblico stesso.

Il contenuto degli interventi del Consiglio viene ripreso su numerose testate, in alcuni casi con evidenti “sbilanciamenti” che però rispecchiano la linea mantenuta – e che verrà conservata nelle

sedute successive – dai due Consiglieri:

Abbiamo preso atto con piacere della posizione assunta a Palazzo Marino dai consiglieri Montagna e Angiolini a proposito del Piccolo Teatro. Quanto essi hanno detto risponde al sentimento dei cattolici milanesi. Essi non hanno mai disconosciuto e non disconoscono il livello d'arte raggiunto dalla istituzione che porta il nome della città e ne ha diffuso la fama in Italia e nel mondo. Essi si dolgono della parzialità con cui l'istituzione stessa svolge la sua opera dal momento che paga con pubblico denaro. Né sono disposti a tollerare che la cosa continui. Perciò chiedono che l'aumento, anzi il raddoppio, del contributo comunale in favore del quale si sono dichiarati i consiglieri democristiani, sia legato a garanzie valide ad assicurare che il Piccolo Teatro della città di Milano non sia strumento di una cultura, quella marxista, messa in valore da testi e regia, ma sia strumento di cultura senza aggettivi così che tutti i milanesi possano ugualmente riconoscersi in esso e godere dei suoi successi.¹⁶⁸

La proposta di raddoppio del finanziamento, così come la spinta alla realizzazione della tanto auspicata nuova sede, nasce effettivamente dall'intervento dell'assessore Montagna, ma la sua sostanziale forma di "ricatto" viene esplicitata, in questa fase, solo sulle pagine de «L'Italia». La posizione dei democristiani comincia a profilarsi chiaramente: l'appoggio economico del Comune deve corrispondere alla garanzia di un appiattimento verso il pluralismo nelle scelte di repertorio e in quelle interpretative. Ciò rappresenterebbe, in sostanza, la rinuncia da parte del Piccolo Teatro alla propria linea ideologica e artistica a favore di una maggiore disponibilità nell'accontentare tutte le componenti (da un punto di vista dell'orientamento politico) della collettività.

A proposito della mozione cattolica, è interessante riportare un articolo, firmato "Benelux", apparso su «Paese Sera» il 12 maggio:

Battaglia grossa al Consiglio comunale di Milano e più grossa ancora tra i capoccia democristiani della metropoli, anzi ormai megalopoli lombarda, a causa della messa in scena al Piccolo Teatro della «Vita di Galileo» di Bertolt Brecht, che si rappresenta con strepitoso successo di critica e di pubblico e costituisce uno dei maggiori avvenimenti culturali non solo d'Italia ma d'Europa.

Ora alcuni autorevoli assessori e consiglieri democristiani sono saltati fuori a dolersi di quel successo e addirittura a dire (sono parole del dott. Montagna, un pezzo grosso clericale di lassù): «Mettiamolo un po' da parte questo Brecht, ormai lo conosciamo anche troppo».

168 *Garanzie per il futuro*, in «L'Italia» di Milano, 11 maggio 1963, s.a.

L'ipotesi più ingenua sarebbe quella di immaginare che a quei personaggi la storia di Galilei gli abbia fatto venire il mal di denti e difatti le loro argomentazioni tendono a far passare Brecht per un meschino antologista di luoghi comuni anticlericali e il regista Strehler per un propagandista che vuol far dispetto ai preti con fastidiose evocazioni delle gesta della fu Santa Inquisizione. In questo caso ci sarebbe solo da ridere e da suggerire al dott. Montagna, all'assessore Giambelli eccetera, di scrivere loro un bel dramma, in cui Galileo sostiene che la terra è quadrata e il sole è fatto a pera e i predecessori del cardinale Ottaviani gli dimostrano vantaggiosamente che si sbaglia e gli svelano i veri principi della astronomia.

Ma i fatti sono più complicati. Gli assessori milanesi che sovrintendono al Piccolo Teatro sono democristiani anche loro, e democristiano è il ministro che ha autorizzato la rappresentazione del «Galileo». Come si spiega che gli uni non avvertono in Brecht la puzza di zolfo e gli altri sono invece così allergici al grande drammaturgo tedesco?

Si spiega semplicemente col fatto che i democristiani milanesi di centro e di destra vogliono fare le scarpe ai loro colleghi di sinistra nella giunta comunale e perciò gli buttano tra i piedi il «Galileo» usandolo poveraccio a guisa di buccia di banana. Non è una questione di cultura e di ideologia ma di «cadreghino» e in quanto tale non fa né ridere né piangere, fa semplicemente schifo. Peccato che Brecht sia morto: lui sì che da questa storia avrebbe ricavato un dramma istruttivo sulla meschinità di certi politicanti. Nonostante i quali però, e diciamolo pure con Galileo, la terra si muove, e il mondo va avanti.¹⁶⁹

Il tono è sarcastico, ma punta l'attenzione su un aspetto della vicenda rimasto momentaneamente in ombra: l'ambiguità del ruolo dei democristiani, ritrovatisi a contestare il *Galileo* e lo stesso Piccolo Teatro, pur essendo democristiani i membri della giunta da cui direttamente dipende il teatro. Una simile incongruenza viene rilevata anche da Aldo Marchese (MSI) nella successiva seduta di Consiglio, il 15 maggio 1963:

MARCHESE: [...] Il consigliere democristiano Montagna, iniziando un suo elevato intervento, ha detto che è scabroso, ma che è anche doveroso parlare del Piccolo Teatro. Per me, evidentemente, è cosa semplicemente doverosa, ma non certo scabrosa, anche se comprendo perfettamente la delicata posizione del consigliere Montagna nella sua qualità di appartenente al partito di maggioranza, che ha dato vita e ancora oggi sostiene qui in Milano l'attuale Giunta di centro sinistra¹⁷⁰.

169 *Cultura e cadreghino*, in «Paese Sera» di Roma, 12 maggio 1963, "Benelux".

170 Consiglio Comunale di Milano - Seduta di giovedì 15 maggio 1963 – Testo stenografico. [Copia del dattiloscritto, conservata in ASPT Piccolo Teatro – Sedute del Consiglio Comunale – Interventi] Tutti i successivi interventi in

Il consigliere dell'MSI non manca di rilevare che anche l'altro "autentico grido di dolore di convinta cattolica, grido che io pienamente condivido", proviene da "un altro appartenente alla maggioranza, la collega Angiolini", e che "la cultura non può e non deve essere esclusivo monopolio di una determinate corrente ideologica come il Piccolo Teatro è stato ed è tuttora nel complesso dei suoi dirigente e particolarmente [...] sotto l'insindacabile o almeno non sindacata direzione dei signori Paolo Grassi e Giorgio Strehler", i quali "non hanno saputo o non sanno, non hanno voluto o non vogliono sottrarsi agli obblighi che a loro derivano dal fatto di appartenere al Partito Socialista Italiano [...] che direttamente e indirettamente hanno portato e portano nella estrinsecazione del loro mandato la loro pietra al cantiere della ideologia marxista." Marchese depreca il fatto che "Purtuttavia la «Vita di Galileo» si replica, né si sa se sono stati fatti passi per protestare almeno in veste ufficiale per detta programmazione", e che "da una istituzione quale è il Piccolo Teatro sovvenzionata dal Comune di Milano, e cioè da tutti i cittadini milanesi e non soltanto da appartenenti a partiti marxisti e anticattolici, la sorpresa della programmazione, sia pure sotto altissima regia (il che è stato peggio nell'esaltazione anticattolica dello stesso lavoro di Bertold Brecht), nessuno avrebbe dovuto o potuto aspettarsela, e io penso che si sarebbe dovuto o potuto evitarla."

Quel che emerge dall'intervento è che lo spettacolo in questione è soltanto un episodio, "episodio, però, che raffigura il punto limite a cui siamo arrivati in Milano e in Italia: è un punto limite a cui siamo stati trascinati, con una concessione dopo l'altra fatta dalla Democrazia Cristiana, per la realizzazione della politica di centro sinistra, è un punto limite che non si deve e non si può oltrepassare pena l'indebolimento se non l'oltraggio ad ogni principio morale e cattolico." La responsabilità di tale spiacevole situazione è legata a quanto

è avvenuto ed avviene in Italia dal giorno dell'apertura o della svolta a sinistra che dir si voglia; non si può pretendere di credere alla possibilità di coesistenza fra marxismo e cattolicesimo la negazione il dissolvimento di ogni principio morale la diffamazione stessa della religione cattolica; lo occultamento ed il travisamento della verità, la decadenza dei costumi e la stessa scurrilità del linguaggio e pretendere nello stesso tempo di difendere ed affermare il cattolicesimo in nome di una comune volontà di progresso civile e sociale che ben altrimenti e con una politica ben più ferma e più aderente ai principi sostanziali del cattolicesimo si potrebbe ottenere.

Nel caso specifico, diretto bersaglio è "l'acquiescenza che la Giunta municipale, e specialmente gli

sede di Consiglio Comunale, fino ad ulteriore indicazione in nota, si riferiscono alla seduta del 15 maggio.

assessori democristiani, mostrano per tale singolare stato di cose¹⁷¹, oltre allo “scarso controllo della Giunta sull'impegno politico”¹⁷² del Teatro. Il consigliere prosegue riprendendo le osservazioni di Jori (e di Grassi stesso) circa l'ampio elenco di autori rappresentati dal Piccolo Teatro:

Signor Sindaco, Signori Consiglieri, il collega Jori ha affermato [...] che del resto oltre Brecht il Piccolo Teatro ha programmato non so quante opere di Shakespeare, di Ibsen, di Pirandello: mi consenta il collega Jori di dirgli, anche se io non sono uomo di cultura, che tutte queste opere, anzi direi gli stessi celeberrimi autori che pure hanno vissuto in tempi e Paesi diversi, non avevano particolare intenzione o tendenza ideologica: il guaio è che di programmazione, con una determinata essenza ideologica, ve ne sono state altre al Piccolo Teatro, e la “Vita di Galileo” di Brecht ha significato soltanto una volontà, una specifica aspirazione e una intenzione.

Avvertendo la necessità di “mutare indirizzo”, e constatando che “magna pars del Piccolo Teatro non sanno o non possono sottrarsi all'influenza che a loro deriva dall'appartenenza ad un partito di sinistra”, Marchese suggerisce che essi “lascino il posto a chi, pur militando sotto qualunque bandiera politica, abbia una più ampia e più sana valutazione degli orizzonti della cultura”, e che “se la presidenza del Piccolo Teatro è succube della volontà dei direttori lasci il posto a chi dia garanzia di indipendenza, di obiettività e di energia sufficienti ad arginare ed evitare scivolamenti di questo genere che nulla hanno a che vedere con l'arte e la diffusione del sapere.”

Concordando con il consigliere Angiolini sul fatto che “se la direzione del Piccolo Teatro vuole, può trovare qualche cosa da contrapporre a quella linea che da anni si sta seguendo”, si offre infine di completare la sua affermazione “con una proposta anche se sono convinto che non troverà molti consensi (e Dio voglia che io sia in errore!)”.¹⁷³

171 «*Il Piccolo Teatro è un circolo marxista*», in «La Notte» di Milano, 16 maggio 1963, s.a.

172 *Ibid.*

173 La proposta del consigliere MSI è l'allestimento di un testo di Gabriele D'Annunzio, per riequilibrare politicamente il repertorio: “Potrei fare la storia di un francobollo che è stato emesso dal Ministero delle poste e telecomunicazioni, che pur fa parte o meglio faceva parte del governo di centro-sinistra presieduto dall'on. Fanfani dedicato non soltanto ad un soldato ed eroe di guerra, ma a un grandissimo poeta di cui ricorre quest'anno il centenario della sua nascita: Gabriele d'Annunzio, e al Circolo della Stampa credo domani, sarà proprio ricordato e celebrato, quale poeta e soldato, perché il Piccolo Teatro ha come meta la cultura di qualunque parte essa venga, ma senza un particolare indirizzo ideologico, perché il Piccolo Teatro non si rende parte diligente e non mette in programmazione un'opera di D'Annunzio? Non c'è che la difficoltà della scelta, se vogliamo andare alle opere antiche, se vogliamo andare alle opere di carattere moderno possiamo dare opere di carattere moderno. Se vogliamo opere che sono capolavori quali la Figlia di Jorio, la Fiaccola sotto il Moggio, La Nave, signori colleghi democristiani, voi sapete che riflette soltanto un episodio della fondazione di Venezia, ma

La replica spetta al consigliere Tortorella (PCI), il quale si dichiara lieto per l'ottenimento di “quella che è la nostra rivendicazione che da oltre due anni sosteniamo¹⁷⁴”, ma che sottolinea: “Noi non crediamo che sia oggettivo e serio parlare, per quanto riguarda il Piccolo, di una sorta di monopolio culturale che viene esercitato in questa direzione”, considerando tali critiche una “evidente deformazione della realtà”.

La domanda che dobbiamo fare è: il Piccolo, come è stato detto e come viene definito con un'espressione demagogica è marxista o capeggiato, come strumento di una parte politica della città? In verità le affermazioni sono ingenuie. Il Piccolo Teatro non è che non abbia fatto testi di altri autori, è che ha fatto opera di cultura anche perché si è distinto nella nostra città anche perché ha conquistato il merito di avere divulgato nel nostro Paese un autore che era rimasto sconosciuto per tutto il tempo del fascismo.

Per quel che riguarda la validità culturale e poetica di Brecht, Tortorella reputa l'importanza del *Galileo* “non perché è un testo marxista, ma perché è un'opera la quale è unanimemente riconosciuta come uno di contributi alla cultura contemporanea e alla drammaturgia contemporanea”, e non crede

che possa essere messa in discussione dall'intervento di quel consigliere comunale, né di nessuno: ci sono volontà e giudizi culturali ben più autorevoli che non siano di questo o di quel consigliere che valgono a qualificare la poesia e l'arte di Bertold Brecht; già i testi di Brecht hanno girato per tutto il mondo ed è per lo meno strano che in una città come Milano, ne nasca fuori quasi una ragione di stato perché un testo ben rappresentato, dopo essere stato rappresentato a New York e altrove, debba questo fatto, ripeto, provocare una questione di stato il fatto che finalmente anche nella nostra città si sia rappresentato questo lavoro. [...] Brecht è importante perché è autore meraviglioso, è importante perché autore culturalmente valido, e non a giudizio dei milanesi soltanto, ma a giudizio di tutti coloro i quali lo hanno ammirato in Italia e nel mondo, e ne fa fede le critiche più autorevoli. Brecht è valido perché è un grande autore drammatico, è un poeta è un qualcuno che ha saputo dire una parola nuova nel teatro dei nostri tempi. D'altra parte la validità non deriva non soltanto dal testo, ma anche

riguarda il tempo in cui Venezia, pressata da terra e dal mare dai barbari, trovava modo di prosperare nei suoi commerci e non disdegnando però come ritroviamo nella Nave, di andare alla ricerca nelle terre occupate dagli infedeli delle reliquie dei santi e dei martiri cristiani. Volevo fare una proposta, come vedo dall'accoglienza del Consiglio comunale non verrà accettata.”

174 “che cioè, per esempio, il contributo a quella benemerita istituzione culturale che è il Piccolo Teatro venga finalmente portato a 50 milioni”.

dalla regia ed ha avuto una critica favorevole in tutta Italia, da ogni parte. La critica ripeto sia di destra che di sinistra ha fatto a questo lavoro una accoglienza favorevolmente unanime.

Il passo successivo, compiuto per allontanarsi da “questa polemica un po' provinciale” e per meglio controbattere allo schieramento opposto, è uno spostamento dell'obiettivo: l'avversario non è “il cattolico” in sé, ma solo colui che vede nell'opera di Brecht “una offesa alla fede cattolica e alla religiosità”:

Ora a chi pensa di difendere la religione difendendo la inquisizione, a quei consiglieri che cercano la difesa nel vangelo e la difesa della fede cattolica, nell'accanirsi contro un episodio della Chiesa assunto a manifestazione artistica del calibro di quella di Brecht, noi dobbiamo far constatare che nella rappresentazione di un episodio della lotta contro la inquisizione si inserisce a un certo momento anche la storia del nostro Paese. [...]

Certo, come ogni opera di cultura, un testo come questo fa anche paura e può far paura a qualcuno, ma io credo non a coloro i quali sono sinceramente ispirati da una profonda religiosità. [...] tutta quella parte di cattolici i quali lungi dal prendere una posizione astiosa contro questo lavoro teatrale, lo difende, ben conscia di essere non meno religiosa e non meno credente di quell'altra parte di democristiani che invece si scandalizza che venga portato sulle scene questo dramma così autentico e religioso.

A sua volta il consigliere Bossi sposta il focus dell'argomento, liberando dalla responsabilità tanto Brecht quanto il Piccolo, il cui regista e direttore “onestamente – bisogna riconoscerlo – molto lealmente non perdono occasione per affermare la loro precisa scelta ideologica all quale tengono fede con indiscutibile coerenza da ormai sedici anni.” La responsabilità, anzi, il “dovere” è “degli amministratori, non degli artisti”: “garantire il corretto uso del denaro pubblico sotto il profilo del rispetto delle opinioni di tutta la cittadinanza”. Di conseguenza spetta ai consiglieri e alla Giunta “ricordarci che il Piccolo Teatro non è una iniziativa privata, ma investe la diretta responsabilità del Comune, il quale deve saper dare l'esempio in ossequio al costume democratico, di tenere nel debito conto i diversi orientamenti culturali e ideologici della cittadinanza.” Nel farlo, rammenta la *Lettera programmatica* in cui “tra le molte altre considerazioni, i fondatori del “Piccolo” dicevano che [...] un teatro [...] deve essere il luogo dove una comunità si raccoglie per ascoltare una interpretazione della sua realtà, per ricrearsi in essa. Orbene, solamente una parte della cittadinanza milanese vi si raccoglie, e non è la parte maggiore, forse.”

Nella seduta successiva del Consiglio, il giorno seguente, anche l'assessore Meda si rifà alla

documentazione diretta del Piccolo Teatro, citando tuttavia – in risposta al consigliere Bossi – lo statuto dell'Ente autonomo:

MEDA: Il Piccolo Teatro è un ente morale, creato con decreto n. 8149 del 10 dicembre 1960 del Presidente della Repubblica, un ente di costituzione giuridica perfettamente identica all'Ente autonomo del Teatro alla Scala. L'ente autonomo del Piccolo Teatro della Città di Milano è retto da un Consiglio di amministrazione presieduto dal Sindaco, così come il Sindaco è il presidente naturale dell'Ente autonomo Teatro alla Scala, e da undici consiglieri, che attualmente sono i signori:

Presidente del Comitato esecutivo – delegato dal Sindaco: on. avv. Edoardo Clerici
in rappresentanza del Comune;

dott. Lino Montagna

prof. Cesare Musatti

dott. Lamberto Jori

dott.ssa Rossana Rossanda Banfi

In rappresentanza del Ministero del Turismo e dello Spettacolo, Direzione generale dello spettacolo: dott. Raul Radice, comm. Bindo Missiroli;

in rappresentanza della provincia di Milano: avv. Alfredo Brusoni, dott. Carlo Colombo;

in rappresentanza dell'Ente Manifestazioni Milanese: on. prof. Carlo Arnaudi;

in rappresentanza della Cassa di Risparmio delle provincie lombarde: avv. Giuseppe Sala.

Tra i compiti di questo Consiglio vi è quello stabilito dall'art. 8 dell'atto costitutivo di “deliberare annualmente sul programma della stagione teatrale”.

Il Piccolo Teatro della Città di Milano ha un direttore nominato a norma dell'art. 15 del ricordato statuto, direttore che attualmente è il dott. Paolo Grassi. Inoltre dispongono di una compagnia stabile, che viene però integrata e variata in occasione di particolari spettacoli, ed un regista fisso, il signor Giorgio Strehler. Però taluni spettacoli possono essere affidati, come infatti è avvenuto, alla regia di altre persone.¹⁷⁵

Il memorandum risulta necessario a Meda per precisare che

La rappresentazione della “Vita di Galileo” di Bertholt [sic] Brecht è avvenuta in seguito ad una decisione di molti e molti mesi fa, in quanto il lavoro richiedeva per la sua realizzazione una

175 Consiglio Comunale di Milano - Seduta di giovedì 16 maggio 1963 – Testo stenografico. [Copia del dattiloscritto, conservata in ASPT Piccolo Teatro – Sedute del Consiglio Comunale – Interventi] Tutti i successivi interventi in sede di Consiglio Comunale, fino ad ulteriore indicazione in nota, si riferiscono alla seduta del 16 maggio.

preparazione specialissima sia per quello che attiene gli attori, sia per la parte scenografica, sia per la regia. Devo precisare che la Ripartizione Educazione non ha potere di intervenire sulle vicende del Piccolo Teatro. Però, conoscendo il lavoro di Bertolt [sic] Brecht, io mi permisi, allorché era in via di allestimento, di suggerire alcune modifiche: modifiche che ebbi assicurazione sarebbero state attuate.

L'inizio delle rappresentazioni portò ad un successo notevole di critica, ma nello stesso tempo suscitò proteste e dubbi, in taluni settori degli ambienti cattolici.

Mi feci interprete immediatamente di questi stati di animo e la mattina del giorno successivo all'anteprima, alla quale io avevo assistito, inviai un telegramma all'on. Clerici, rammentando i precedenti passi e pregandolo di modificare alcune scene.¹⁷⁶

Le posizioni di Meda (“che, diciamo tra parentesi, in privato e con amici «di sinistra» si professa cattolico liberale, democraticissimo, disposto a colloquiare, e talvolta anche a dare ragione a chi non condivide il suo parere”¹⁷⁷), pur non potendo schierarsi apertamente contro il Piccolo Teatro per ovvie ragioni, sono identificate da alcuni con quelle “più arretrate e inquisitorie che si erano espresse in Consiglio.”¹⁷⁸ Appare comunque evidente il mantenimento di un profilo quantomeno ambiguo, nell'affermare che:

- “non escludo che la rappresentazione della «Vita di Galileo» [...] possa avere creato in taluni animi senso di incertezza, di insoddisfazione e perfino di protesta”, ponendosi egli stesso in tale situazione e riscontrando “imperfezioni e inesattezze, che mi hanno condotto a chiedere un riesame e qualche modifica da parte degli organi artistici responsabili della rappresentazione”, modifiche che “sono state attuate”;
- “la «Vita di Galileo» ha avuto un largo successo di critica”, ma allo stesso tempo che tale spettacolo “ ha portato anche a dissensi ed a qualche reazione”, e che “si possono anche

176 “D.: Quali tagli sono stati più o meno gentilmente o con maggiore o con minore «pressione» richiesti o dichiarati graditi?

R.: I tagli che noi abbiamo effettuato in sede di testo sono stati per nostra spontanea scelta e volontà effettuati prima della rappresentazione: di ciò è stata offerta pubblica e privata documentazione. Strehler ha soppresso le battute più apertamente anti-clericali proprio perché il testo non fornisse il destro ad interpretazioni diverse da quelle del suo obiettivo significato apertamente dichiarato e sottolineato dallo stesso Brecht. Brecht ha scritto che grave errore sarebbe considerare «Vita di Galileo» in chiave anti-clericale in quanto non si tratta di un dramma storico ma di una situazione «tipica» in cui la Chiesa cattolica è simbolo di «autorità» e non interpretabile nel suo significato e nella sua funzione storica. Di fronte a certe reazioni di cui ovviamente il Piccolo Teatro ha avuto sentore, [...] noi abbiamo provveduto a qualche variazione di ordine formale [...]” [Paolo Grassi, in *Obiettivo degli attacchi la libertà del «Piccolo»*, in «L'Unità» di Milano, 22 maggio 1963.]

177 *Nuovo attacco dei d.c. al Piccolo Teatro*, in «L'Unità» di Milano, 18 maggio 1963, s.a.]

178 *Il vicesindaco d.c. Meda attacca il Piccolo Teatro*, in «L'Unità», 17 maggio 1963, s.a.

comprendere quanti hanno suggerito che lo indirizzo del Piccolo Teatro debba portare ad una maggiore varietà di autori e di lavori. Giacché a taluno può sembrare inopportuno l'inserimento annuale di una opera di Brecht nel cartellone del Piccolo Teatro, come è avvenuto da qualche tempo in qua”;

- “Su tali osservazioni l'Amministrazione comunale si impegna a sollecitare l'attenzione del Consiglio di amministrazione che sovrintende l'Ente”, certo che “i responsabili del Piccolo Teatro della Città di Milano vorranno tenere presente che, pur nella sua indipendenza, il Piccolo Teatro è emanazione dell'Amministrazione comunale, e come tale deve operare con la massima attenzione, evitando ogni atto che possa essere motivo di discussioni come quelle che si sono verificate in questi giorni”;

Meda infine ritiene concluso “l'incidente” e si ritiene certo che “per l'avvenire episodi del genere non abbiano più a ripetersi”: il suo intervento, sulle pagine dei quotidiani favorevoli al *Galileo* e al Piccolo Teatro, viene interpretato come “un duro attentato alla autonomia di un Ente, che, di questa autonomia deve necessariamente fare una condizione vitale. Che significa, infatti, evitare ogni atto che possa suscitare discussioni, se non dire ai dirigenti del teatro: badate bene di non mettere più in scena opere che ci possano dare fastidio.”¹⁷⁹

Significativa, sotto questo aspetto, è la decisione da parte del Piccolo Teatro di apportare una modifica alla programmazione della stagione in corso: al posto dell'annunciata *Tempesta* strehleriana si è optato per una nuova edizione di *Assassinio nella Cattedrale*. Tale variazione dimostra come il teatro “cercasse di riaffermare il carattere plurale del proprio indirizzo culturale e di ribadire la propria capacità di rappresentare l'intera collettività, anche a costo di sottoporre le scelte artistiche a considerazioni politico-culturali.”¹⁸⁰ Tuttavia, interpellato a tal proposito, Grassi nega di aver ricevuto pressioni in tal senso e nega altresì che la decisione sia in qualche modo conseguenza delle polemiche nate a partire dal *Galileo*:

«La Tempesta» non ha potuto essere riallestita per l'enorme logorio imposto a Strehler regista, da «Vita di Galileo» e a tutti del Piccolo Teatro: questa la sola ed autentica ragione della soppressione dello spettacolo. Per mantenere il nostro impegno nei confronti della pubblica opinione, dell'Ente Manifestazioni Milanesi, e dei nostri abbonati, abbiamo pensato

¹⁷⁹ Nuovo attacco dei d.c. al Piccolo Teatro, in «L'Unità» di Milano, 18 maggio 1963, s.a.]

¹⁸⁰ Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, in «Comunicazioni sociali», n. 2, 2008, pp. 235-253. La citazione è a p. 253.

di anticipare a questa estate uno spettacolo che pensavamo di riallestire nell'estate del '64, cioè «Assassinio nella Cattedrale» di Eliot.

Desidero dichiarare con assoluta doverosa sincerità anche per riguardo alla coerenza delle nostre persone e del nostro teatro, che nessuno ci ha chiesto questo cambiamento e questo spettacolo e che la scelta è stata unicamente di Strehler e mia. Che poi un capolavoro come «Assassinio nella Cattedrale» possa nei confronti del mondo cattolico avere un particolare significato, ciò è indiscutibile; ma noi pensiamo altrettanto che «Assassinio nella Cattedrale» sia un altissimo e splendido testo che non solo appartiene già alla nostra storia, ma che ha tutti i diritti per essere riproposto alla grande collettività.¹⁸¹

La variazione introdotta nella stagione 1962/1963 dimostra come il Piccolo Teatro, scosso dalle polemiche, cercasse di riaffermare il carattere plurale del proprio indirizzo culturale e di ribadire la propria capacità di rappresentare l'intera collettività, anche a costo di sottoporre le scelte artistiche a considerazioni politico-culturali.¹⁸²

La replica all'assessore Meda spetta a Jori, il quale si premura di scindere i due aspetti della polemica che si sono sovrapposti in sede di Consiglio (così come in ambito giornalistico) ma che “ non si possono assolutamente confondere”.

Il primo aspetto, quello “statutario”, che “ trova in questa sala la sede idonea di discussione”, mentre il secondo, legato “all'esame critico del testo di Brecht” che “ci può interessare come persone singole, ma non come consiglieri comunali”. È il primo aspetto

che avrebbe dovuto essere esaminato dal Consiglio comunale per giudicare se gli organi del Piccolo Teatro avevano operato nei limiti che lo statuto loro imponeva, mentre i singoli consiglieri erano liberi di dibattere l'aspetto artistico-culturale e quello ideologico in tutte quelle altre sedi, come è avvenuto e sta tuttora avvenendo.

A sua volta rimuove la responsabilità dalla direzione del Piccolo Teatro, per ragioni simili a quelle espresse da Meda ma con conclusioni differenti:

181 *Obiettivo degli attacchi la libertà del «Piccolo»*, in «L'Unità» di Milano, 22 maggio 1963. “La variazione introdotta nella stagione 1962/1963 dimostra come il Piccolo Teatro, scosso dalle polemiche, cercasse di riaffermare il carattere plurale del proprio indirizzo culturale e di ribadire la propria capacità di rappresentare l'intera collettività, anche a costo di sottoporre le scelte artistiche a considerazioni politico-culturali.”

182 Tancredi Gusman, *La polemica intorno alla messinscena di «Vita di Galileo» di Strehler*, in «Comunicazioni sociali», n. 2, 2008, pp. 235-253. La citazione è a p. 253.

- pur essendo il testo del *Galileo* pubblico fin dal 1954, senza aver “mai dato luogo a polemiche di sorta”, “doveva essere noto agli amici democristiani che fanno parte del Consiglio di amministrazione del Piccolo Teatro”. Quest'ultimo, tuttavia, ha approvato il programma della stagione del Piccolo Teatro (“che a norma dell'art. 8 dello statuto deve essere deliberato dal Consiglio”) “senza che nessun consigliere (fosse egli di nomina del Comune, della Provincia, dell'Ente Manifestazioni Milanesi, della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, come ha ricordato l'amico Meda) della Direzione del Teatro (e quindi del Governo) sollevasse, in quella sede – nella quale non è un diritto, ma è un dovere esprimere la propria opinione – la minima riserva”.

In tal senso, si rende noto che a una domanda simile Paolo Grassi replicherà pubblicamente alcuni giorni più tardi:

DOMANDA: Come si spiega che membri del Consiglio di Amministrazione del Piccolo Teatro e al tempo stesso della Giunta Comunale hanno sollevato eccezioni alla rappresentazione della «Vita di Galileo» di Bertolt Brecht? Il Consiglio di Amministrazione non era tutto solidale nella scelta di questo testo? Come avviene la scelta degli spettacoli da rappresentare?

RISPOSTA: Il Consiglio di Amministrazione del Piccolo Teatro ha approvato all'unanimità il programma di quest'anno contenente «Vita di Galileo», il cui testo era regolarmente stampato nel primo volume delle opere complete di Brecht dell'Editore Einaudi. La scelta degli spettacoli del Piccolo Teatro è di competenza della Direzione, cioè di Giorgio Strehler e Paolo Grassi. Le nostre scelte sono sempre state amichevolmente discusse con il Presidente delegato dal Sindaco e in genere il Consiglio di Amministrazione sancisce decisioni già prese in linea di massima dal Comitato Esecutivo. Prima di arrivare al Consiglio di Amministrazione le nostre scelte sono sottoposte, con l'intero nostro programma artistico e ed organizzativo, al Ministero del Turismo e dello Spettacolo che non ha parere vincolante nei confronti del repertorio ma che, comunque, ha pienamente approvato sempre i nostri repertori prima che essi arrivassero in Consiglio di Amministrazione.

Non mi consta vi siano Consiglieri di Amministrazione al tempo stesso Assessori della Giunta Comunale che abbiano sollevato eccezioni in Consiglio Comunale alla rappresentazione di «Vita di Galileo». Un Consigliere di Amministrazione, Consigliere Comunale e non Assessore, si è fatto porta-voce in Consiglio di certe reazioni degli ambienti cattolici: debbo dire per amore di verità che questo Consigliere, nella fattispecie il dottor Lino Montagna, nei nostri confronti è

sempre stato amico e profondamente liberale. Quando, in tempi ben più oscuri degli attuali, si trattava di difendere la libertà di iniziativa e di scelta del Piccolo Teatro e di trasformarlo in Ente Autonomo, il dottor Montagna pronunciò in Consiglio Comunale parole di indiscutibile solidarietà che tutti possono leggere tutt'ora stampate nel nostro volume.¹⁸³

- “il testo incriminato è passato al “visto” della Commissione dello Spettacolo, ottenendolo, senza che venisse richiesto di spostare una sola virgola e se qualche cosa di più di una virgola è stata tolta, questo lo si deve proprio al regista che oggi si vuol processare”.

“Non è poi affatto vero che l'attività artistica del Piccolo Teatro abbia come suo “regolatore” l'aspetto ideologico dei testi, perché al Piccolo Teatro si tiene invece conto unicamente del valore letterario dei testi e dell'influenza che essi hanno avuto o possono avere nella storia del teatro”, tant'è che lunga si presenta la lista delle opere selezionate dal PT e delle motivazioni dietro tali scelte¹⁸⁴, scelte che portano ad inclusioni ma anche a determinate esclusioni – come è accaduto per i testi di D'Annunzio auspicati dal consigliere Marchese¹⁸⁵.

183 Paolo Grassi in *Obiettivo degli attacchi la libertà del «Piccolo»*, in «L'Unità» di Milano, 22 maggio 1963.

184 “Ed abbiamo così avuto (ed io non ricorderò i nomi dei commediografi e dei drammaturghi rappresentati che già ho ricordato qualche sera fa): le rappresentazioni dei “testi” che in Italia non si erano potuti recitare per delle ragioni politiche, e potrebbe essere questo il caso di Brecht; le rappresentazioni di testi sconosciuti, ma non meno importanti di altri famosi, come è stato per Shakespeare, del quale si preferì offrire al pubblico milanese le recite del Riccardo II e del Riccardo III anziché i soliti “Otello” e “Re Lear” che gli appassionati del teatro conoscono a memoria; la valorizzazione del teatro milanese (che tale può essere anche quando è scritto in italiano) e che non è solo quello di “Tecoppa” e del suo grande interprete, ma che è quello dell'Eredità del Felis, dei “Vincitori” de “L'egoista” di “El nost Milan”, che, ricordiamolo colleghi – ha vinto a Parigi il primo premio al Festival del Palazzo di Caillot; la riscoperta di alcuni testi (cito la Trilogia della Villeggiatura), la riscoperta del Teatro dell'Arte (non dimentichiamo i trionfi di Arlecchino), le rappresentazioni di quei “Giganti della Montagna” di Pirandello che il pubblico milanese pressoché ignorava, ed oltre all'aver rappresentato testi di preta ispirazione cattolica, dei quali ho ricordato i titoli nel mio precedente intervento, si sono affidate delle regie al più cattolico dei noti registi italiani (Orazio Costa) al quale ultimi si è affidata nella stagione in corso quell'importantissimo testo “naturalista” che è “L'anitra selvatica” del quale Costa ha dato una “sua” interpretazione.”

185 La replica di Jori a Marchese è data “come rappresentante del Consiglio di Amministrazione del Piccolo Teatro e non come esponente del Consiglio” e, pertanto, decisamente meno moderata:

“Il consigliere Marchesi ha lamentato la mancata commemorazione di Gabriele d'Annunzio. [...] È sicuro consigliere Marchesi che il Piccolo Teatro non si sia fatta la commemorazione di Gabriele d'Annunzio? Il Piccolo Teatro se lo è posto questo problema, perché i suoi dirigenti, come tutte le persone intelligenti, sanno che d'Annunzio (anche se si hanno mille e una ragione per dare un giudizio negativo sull'uomo) rimarrà nella storia della letteratura e del teatro. Vi rimarrà per l'Alcione, per la Figlia di Jorio e per gli altri drammi che Lei ha ricordato. Ma per rappresentare d'Annunzio, come qualsiasi altro autore bisognava trovare un regista che di un testo dannunziano potesse dare una interpretazione attuale, un d'Annunzio visto con gli occhi di oggi, non con quelli dell'epoca fascista, come forse Lei avrebbe preferito. E un testo dannunziano è stato esaminato anche se non si è arrivati poi alla rappresentazione. D'altra parte anche Maner Lualdi che di D'Annunzio è grande estimatore, anche come uomo, che aveva posto nel cartellone ben due drammi dannunziani per quest'anno non ne fece poi nulla. Io vorrei, generale Marchese, che Lei che ha fatto a freddo (mi è sembrato persino su ordinazione) la sua dura critica al Piccolo Teatro si rendesse conto di quanto siano migliori i tempi nostri di quelli che forse a Lei piacevano di più. Lei oggi ha il diritto di protestare per uno spettacolo della levatura di quello di

Per quel che riguarda un orientamento pluralistico, che coincida con il “corretto uso del denaro pubblico” richiesto dal consigliere Bossi, per un teatro che tenga conto “dei diversi orientamenti culturali e ideologici della cittadinanza”, Jori evidenzia come tale teatro non sarebbe “un teatro proteso a raggiungere un'alta meta d'arte, ma avremmo proprio ciò che è stato lamentato: un teatro al servizio delle diverse ideologie. Quasi un C.L.N. Del teatro! Pariteticità: uno a me, uno a te, uno a lui! Principio che, evidentemente, non può né deve essere accolto!”

Bossi, per contro, si domanda se l'impostazione attuale del Piccolo Teatro – affermatasi nel corso degli ultimi sedici anni - “rispecchia le esigenze culturali e soprattutto la geografia culturale ideologica della città di Milano”, ma al contempo non crede che “si possa imporre agli uomini d'arte e di teatro una mezzadria e una impostazione basata su delle limitazioni e su delle coabitazioni; e così nel rispetto della cultura la soluzione potrebbe essere un'altra, soluzione che del resto già si verifica in altre città, quella di avere due teatri.”

TORTORELLA: con il fare proposte o suggerimenti per correzioni e modifiche al testo del lavoro, non c'è dubbio che ci si mette [...] nella situazione di chi si sente accusato dell'accusa di Brecht, mentre in verità noi pensiamo e [...] siamo convinti, invece, che da parte dell'autentica coscienza cattolica, della più illuminata coscienza cattolica, non c'è niente da riconoscersi nell'accusa che Brecht fa, di riconoscersi in questa accusa. Mettersi dalla parte dell'inquisitore [è] veramente quanto di meno avvertito possa fare [...] oggi un cattolico, il quale ha superato, così come è dimostrato dai massimi intellettuali cattolici, questo dramma storico e ha fatto propri i motivi che furono della polemica galileiana, della polemica cartesiana, della politica di tutta la cultura moderna. [...]

Noi riteniamo che il Piccolo Teatro abbia fatto opera di cultura. È un lavoro per cattolici e non cattolici, marxisti e non marxisti; è quest'opera un messaggio per tutti, anche per i cattolici se questi sono desiderosi di apprendere autentiche opere di cultura, ed è per questo che noi abbiamo chiesto all'assessore all'istruzione se il giudizio che egli ha dato era un giudizio personale o rappresentava quello della Giunta; Meda ha risposto che era il suo pensiero personale. Ora noi chiediamo che la Giunta si esprima, che dia un suo parere, perché sappiamo che la Giunta può esprimere un parere collegiale, una opinione collegiale non di un cattolicesimo illuminato, non una opinione un po' arretrata, una opinione un po' inquisitoria così come quella che ha manifestato l'assessore Meda, un parere aperto e per questa regione

Brecht, mentre noi allora dovevamo sopportare i testi di Forzano senza neanche poter parlare; va bene che non ci andavamo a vederli, mentre oggi al Piccolo Teatro dal mattino alle otto c'è la coda per comperare i biglietti per la sera. Lei può ora protestare per la conduzione di un teatro comunale, mentre noi, allora, non lo potevamo fare perché i nostri Enti autonomi ci erano stati tolti, e ancora oggi ne risentiamo le conseguenze; Scala insegni!”

che ci permettiamo [...] un emendamento all'ordine del giorno.

All'ordine del giorno, riguardante il raddoppio del contributo municipale al Piccolo Teatro, Tortorella propone la seguente aggiunta: “[...] Respinge ogni ingerenza di parte nell'attività dell'Ente Autonomo del Piccolo Teatro, Ente che, nella sua ormai pluridecennale esistenza, ha dato la più ampia garanzia di alto livello artistico e culturale delle sue manifestazioni.”¹⁸⁶

Gli ultimi sviluppi della *questione Galileo* trovano pronta eco sulle testate giornalistiche.

«Il Popolo Lombardo» sottolinea la “misurata e responsabile polemica” innescata dal fronte cattolico allo scopo di richiamare “l'attenzione dei settori responsabili, come dell'intera cittadinanza, sulla funzione, gli scopi, gli indirizzi, la scelta e la politica culturale e artistica di un teatro che si rivolge, proprio per la sua natura istituzionale, a tutta la comunità.”¹⁸⁷ L'ideale coinvolgimento dell’“intera cittadinanza” in tale polemica è dovuto alla natura stessa di “pubblica istituzione” del Piccolo Teatro, al quale tocca

la responsabilità della scelta dei testi da rappresentare e quella pluralità culturale che significa nuove aperture, nuovi fermenti, superamento di steccati ideologici, impegno concreto e responsabile verso la società che deve – proprio per la sua composizione – ottenere ed avere una continua alternativa. È un problema – lo ripetiamo con convinzione – molto serio che va affrontato serenamente, senza sterili polemiche e difese settarie che suonano offensive nei riflessi almeno di una parte della comunità. Non vorremmo mancare di rispetto verso coloro che presiedono e dirigono, d'altra parte con capacità e intelligenza, il «Piccolo» se siamo costretti a esprimere, ancora una volta, l'amara delusione per la programmazione e la realizzazione di questi ultimi anni e la inutilità delle nostre proposte per aprire un discorso in una prospettiva in cui anche le esigenze spirituali fossero decisamente presenti.

La cultura ha un significato preciso quando non si presta ad equivoci e non porta un'etichetta. E non valgono le parole e la capziosità delle argomentazioni per mascherare, purtroppo, la realtà.¹⁸⁸

Un ulteriore punto della situazione, evidentemente parziale ma non eccessivamente distante dai

186 Oltre all'aumento dello stanziamento “previsto dall'articolo 17 bis del Bilancio di Previsione al 1963 a lire 50 milioni e cento lire”, laddove le cento lire, semplice “espressione burocratica”, risultano necessarie alla presentazione valida dell'emendamento.

187 *Una politica culturale e artistica che non possiamo accettare*, in «Il Popolo Lombardo», 18 maggio 1963, s.a.

188 *Una politica culturale e artistica che non possiamo accettare*, in «Il Popolo Lombardo», 18 maggio 1963, s.a.

contenuti espressi durante le precedenti sedute di Consiglio, è invece fornito da Bartolucci su «Paese Sera».

[...] Abbiamo invece assistito, nei giorni scorsi, ad una polemica di bassa intimidazione e di ambiguo risentimento, proprio in sede di consiglio comunale, nei confronti specificatamente di «Vita di Galileo» e di Strehler, e in generale dell'attività del Piccolo Teatro, come non ci saremmo davvero immaginata. È chiaro che si può accettare o non accettare il lavoro brechtiano, lo si può cioè tranquillamente considerare un testo privo di poesia, come un testo essenzialmente laico, e quindi non esser d'accordo né con Brecht né con Strehler, per educazione idealistica o cattolica; e sarebbe davvero ridicolo che si volesse imporre il povero Brecht come uno che di marzismo [sic] non abbia nemmeno l'ombra o che magari giochi a rimpiazzare con il cattolicesimo, nello stendere «Vita di Galileo».

Vengono ribaditi i concetti principali già ribaditi più volte: la necessaria distinzione fra giudizio critico sullo spettacolo e pretesa di limitazione dell'autonomia del teatro; la necessità di accostarsi allo spettacolo con un'adeguata preparazione (o quantomeno con la consapevolezza di cosa comporti uno spettacolo basato su un testo brechtiano, realizzato da un teatro come il PT); l'utilizzo strumentale delle polemiche intorno al *Galileo*, come veicolo per proteste collocate su un differente livello.

Ma la polemica, mi pare, che fosse nell'aria, sin dal momento in cui il testo di Brecht era stato scelto da Strehler e da Grassi, ed erano cominciate le laboriose prove dello spettacolo [...].

E comunque eravamo ancora sul piano della discussione ideologica e dell'analisi estetica dell'opera; sebbene già infierissero coloro che parlavano di stupefacenti cifre relative al costo dello spettacolo, ed altri già pensassero, in sede di recensione, di servirsene, come di un'arma insolitamente estetica da lanciare contro lo spettacolo. Insomma le due o tre riunioni del consiglio comunale nelle quali si è parlato di «Vita di Galileo» hanno avuto esca anche da una serie di sleali comportamenti, oltre che da una antica ruggine, nei confronti del Piccolo Teatro, di questo o quel personaggio o gruppo milanese.

[...] È da supporre dunque che una polemica così inadeguata e dettata da rancore si addolcisca e trovi una chiara risoluzione, sia perché il nome e le opere di Brecht oggi circolano liberamente in tutti i teatri americani, inglesi, francesi, tedeschi senza suscitare alcuno scandalo di parte, [...] sia perché è abbastanza umiliante per un regista di indiscusso valore europeo e per un direttore di schietto valore come sono Strehler e Grassi dover trovarsi, appunto per

ogni nuovo Brecht, o autore contemporaneo non gradito agli amministratori, di fronte a preventive censure o a nulla osta non necessari nemmeno legislativamente.¹⁸⁹

Una risoluzione, quantomeno per la parte di effettiva competenza del Consiglio Comunale – l'approvazione del raddoppio dei contributi al Piccolo Teatro –, viene raggiunta nella seduta successiva. All'interno del verbale, oltre ai risultati delle singole votazioni appaiono anche i commenti dei consiglieri, che riportiamo stralciati in forma di conclusione, a dimostrare quanto la *questione Galileo* – sia ancora del tutto aperta:

MELZI D'ERIL: [...] Nel programmare e nel portare sulla scena certe opere, non si possono e non si debbono disattendere i rilievi e le aspettative di una parte della cittadinanza, molto sensibile a determinate correnti di pensiero, che ha più volte lamentato disagio ed insoddisfazione di fronte ad alcune, e tra le più recenti, manifestazioni del Piccolo Teatro; e che fondatamente, a mio avviso, ha avuto l'impressione che ci fosse il troppo frequente ricorso a certi autori di una ben qualificata corrente di pensiero, che certe manifestazioni contraddicessero a quel carattere universale che la cultura e l'arte devono possedere in grado elevatissimo, per indulgere ad indirizzi di parte, e qui mi riferisco anche ai recital della lirica contemporanea nelle scuole; e che non sempre si sia mostrata considerazione e rispetto per quei valori spirituali che sono patrimonio della nostra civiltà e che sono così vivi nell'animo della grande maggioranza del nostro popolo. [...] Se questi propositi, come pensiamo, si tradurranno in realtà, noi non avremo che da compiacercene, perché il Piccolo Teatro sarà veramente un prezioso strumento di elevazione culturale e non rischierà di divenire nella vita culturale cittadina un elemento di dissenso oppure di disorientamento o, peggio, uno strumento di propaganda politica. È evidente che, in tale ipotesi, alla quale non vogliamo credere, il nostro Gruppo sarebbe costretto a rivedere il proprio atteggiamento nei confronti del Piccolo Teatro.¹⁹⁰

MEDA: Dopo la visione dell'anteprima del "Galileo" di Brecht, ritenni che vi fosse qualche cosa, qualche sfumatura, qualche accentuazione, che offendesse il mio spirito di cattolico e di democristiano. Con ciò, naturalmente, non ho mai pensato [...] che vi fosse nulla di intenzionale né da parte del regista, né da parte degli attori [...]. Mi sembra in ogni modo e di

189 *Al comune di Milano se la prendono con Brecht*, in «Paese Sera» di Roma, 23 maggio 1964, Giuseppe Bartolucci.

190 Consiglio Comunale di Milano - Seduta di giovedì 27 maggio 1963 – Testo stenografico. [Copia del dattiloscritto, conservata in ASPT Piccolo Teatro – Sedute del Consiglio Comunale – Interventi] Tutti i successivi interventi in sede di Consiglio Comunale si riferiscono alla seduta del 27 maggio.

ciò con grande lealtà devo dare atto ai dirigenti del Piccolo Teatro, che gli argomenti che avevano potuto suscitare critiche e discussioni, sono stati modificati. Non è stato imposto niente; non è stata coartata la volontà, la libertà dei dirigenti del Piccolo Teatro. Si sono espressi dei giudizi. Io devo ritenere che se, in relazione a questi giudizi, si sono fatte delle modifiche non radicali certamente a qualche scena del Galileo, è evidente che questi giudizi meritavano di essere considerati, di essere tenuti in giusta considerazione. [...] Dirò che io credo, unico forse fra tutti i Consiglieri ho assistito a cinque rappresentazioni del Galileo e siccome credo di capire qualcosa di teatro, di letteratura, di regia, posso essere in grado di dichiarare che il lavoro, così come oggi viene rappresentato, ha fugato tutti i dubbi e le incertezze che avrebbero potuto sorgere in un primo momento in taluni ambienti.

GOERING: [...] Noi diciamo subito che ci asterremo dal votare l'aumento previsto per il Piccolo Teatro e che desideriamo richiamare tutti ad un dovere di sincerità. Qui si sta facendo un gioco diplomatico: noi conosciamo tutti l'indirizzo del Piccolo Teatro, lo abbiamo conosciuto da 6-7 anni. Liberissimo chi paga un teatro proprio di adottare formule che rispecchiano il sentimento di chi il teatro dirige; ma un teatro comunale dovrebbe essere ispirato ad una assoluta obiettività. Obiettività che, nella pratica, non esiste nella direzione e nella regia del Piccolo Teatro. Un discorso su Brecht, sulla valutazione delle opere, su quello che può offendere la coscienza religiosa, e non solo cattolica, degli uomini, è una questione che non è di competenza del nostro Consiglio né io intendo affrontarla, però vorremmo un Piccolo Teatro che si occupasse della cultura in un senso più chiaro, con un'apertura mentale non ristretta a determinate concezioni sia da parte di chi il teatro dirige, sia da parte dei registi che il teatro chiama a dare la impronta all'opera che viene rappresentata. [...] si voleva discutere quello che è l'andamento, la visione artistica, la funzione di un Teatro che è pagato, ricordiamocelo, da tutta la cittadinanza, e che quindi deve tener conto dei sentimenti di tutti, che non è e non deve essere una manifestazione di parte, anche se dovesse configurarsi in una manifestazione della maggioranza. Maggioranza che comunque, pur facendo larga parte ai soliti elogi, non ha peraltro mancato di manifestare il suo profondo dissenso su determinate concezioni e su determinati indirizzi, che vanno dal "Coriolano" di anni fa, al "Galileo" di oggi.

Cultura, signori, cultura. Perché forse il teatro non è stato manifestazione di cultura, durante i decenni scorsi, anche senza un teatro di parte? E gli autori devono essere accolti tutti, perché di questo ne hanno il diritto.

MARCHESE: Il voto del mio gruppo è contrario all'aumento della somma da darsi al Piccolo Teatro. Non perché non apprezziamo e non sentiamo la necessità di difendere la cultura. Ci

mancherebbe altro. Siamo contrari, perché constatiamo che c'è un profondo equivoco in questa discussione. [...] Perciò, sin quando non vedremo nella programmazione del Piccolo Teatro una tale estensione, sia nella scelta delle opere, come nella conduzione, nella regia di queste opere; sinché non vedremo l'assoluto desiderio di ricercare solo la diffusione della cultura e dell'arte, noi resteremo contrari a qualsiasi aumento delle somme che si vogliono dare al Piccolo Teatro.

MOTTOLA: Ciò che di più strano vi è stato in questa discussione è che, di fronte alla significativa eloquenza delle cifre, fatta dal collega Iori, non sia stata elevata alcuna critica specifica, non sia stato indicato un solo episodio nel quale il Piccolo Teatro sia venuto meno alla propria funzione di essere la più alta espressione della nostra cultura, non solo a livello nazionale, ma internazionale; una sola occasione, un solo spettacolo che sia stato indicato che non sia stato indicativo, un solo argomento che non sia stato trattato dal Piccolo Teatro. Il collega Iori ha detto delle cifre impressionanti, se si pensa che il Processo a Gesù è stato ripetuto 94 volte dal Piccolo Teatro, e io mi domando a quale titolo si possa fare un'accusa di parzialità, di non sapere amministrare il pubblico danaro, che non sia soddisfatto quel criterio della libertà della cultura che tutti richiedono.

SINDACO: Quello che deve prevalere su tutto [...] è l'affermazione che risiede in questo ordine del giorno, sull'opera che ha svolto, che sta svolgendo e che continuerà a svolgere il Piccolo Teatro, giacché la mia funzione di sindaco come presidente della Commissione amministratrice del Piccolo Teatro [...] è stata sempre indirizzata alla maggior larghezza possibile, nel senso di poter accogliere fra le opere che il Piccolo Teatro rappresenta e rappresenterà quelle che appartengono alle diverse correnti di pensiero ed effettivamente si può constatare che questo è avvenuto nel passato, prima che fossi Sindaco io, quando era sindaco il collega Ferrari ed è avvenuto adesso, perché insieme ad opere di certe scuole, ci sono quelle di scuole opposte, le quali però hanno un contenuto artistico, dacché con gli anni questa libertà e larghezza di idee del Piccolo Teatro dovrà continuare a sussistere e dovrà essere garantita come lo è stata fino ad oggi. Non vi saranno partigiane preferenze come, secondo il mio modesto parere, non ve ne sono state e quindi il Piccolo Teatro continuerà nella sua azione di ente culturale importante della città di Milano [...].

[...] Metto in votazione questo ordine del giorno. Chi lo approva è pregato di alzare la mano; chi non lo approva; chi si astiene. L'ordine del giorno è approvato con 39 favorevoli, 2 contrari ed 8 astenuti. Grazie.

2.3.5 Armistizi ed (auto)critiche

Il risultato, come prevedibile, si lascia alle spalle una scia di insoddisfazioni che trovano spazio sui quotidiani. «Il Popolo Lombardo», pur rilevando l'importanza di una simile discussione, ne depreca l'esito e l'apparente regime di insindacabilità del Piccolo Teatro:

Il primo capitolo sull'impegno programmatico, la scelta, la responsabilità del «Piccolo» di fronte alla collettività è stato chiuso con le discussioni dinanzi al Consiglio Comunale. È forse la prima volta che è stato ampiamente ed efficacemente affrontato – anche se un po' disordinatamente – un tema scottante e sollevato il velo sul palcoscenico di via Rovello, in una sede dove si ha il diritto e soprattutto il dovere di esaminare un bilancio morale e di prospettare soluzioni nell'interesse della comunità. [...] Dalla denigrazione verso coloro che osano proporre un discorso critico si passa all'agiografia. L'esaltazione dei meriti del «Piccolo», il mito degli uomini che ne dirigono le sorti sono i motivi di fondo per tacitare e sommergere quegli incauti che accennano a intervenire in un campo che è considerato tabù.¹⁹¹

«L'Unità» invece esprime la preoccupazione che ad esser stata vinta sia solo una battaglia, e non la guerra, nella piena consapevolezza che “ la Giunta di centro sinistra a Milano non è eterna” e che l'appoggio dei democristiani potrebbe venir meno in qualsiasi momento:

Ieri sera al Consiglio comunale con 39 voti è stato approvato l'ordine del giorno relativo all'aumento da 25 a 50 milioni del contributo del Comune all'ente autonomo del Piccolo Teatro; approvazione, come è noto, piuttosto laboriosa, per i pesanti attacchi al teatro di via Rovello da parte clericale. La messa in scena della Vita di Galileo di Brecht, come ormai tutti sanno, è stata aspramente criticata da certi settori dello schieramento cattolico, di cui si sono fatti portavoce in Consiglio comunale e in Giunta membri autorevoli della Democrazia cristiana (per non parlare dei liberali e dei fascisti, significativamente alleati contro la libertà della cultura).

Vittoria, dunque, del Piccolo Teatro, dei suoi dirigenti, e soprattutto del suo pubblico, che, in queste settimane che hanno accompagnato il dibattito, ha più e più volte manifestato la solidarietà al Piccolo e alla sua linea artistico-culturale. Vittoria per la quale c'è da dormire tra due guanciali? Pensiamo di no. La tendenza a credere che, ottenuti i cinquanta milioni e, per ora almeno, la sospensione degli attacchi al Galileo, tutto sia finito e risolto sarebbe, ci pare, non solo troppo ottimistica, ma sbagliata. La Giunta di centro sinistra a Milano non è eterna; e

191 *Uscire dall'equivoco*, in «Il popolo lombardo», 1 giugno 1963, s.a.

se ora molti membri della DC che ne hanno fatto parte hanno votato a favore, non è detto che in un prossimo futuro, in momenti cruciali della vita del Piccolo, continueranno a farlo. Ma intanto i 50 milioni sono acquisiti... ci potrebbe venir risposto. Esatto: ma dalle parole non troppo velate dette in sede di votazione dell'ordine del giorno dei democristiani, non c'è da farsi troppe illusioni.

Sottili riserve, oscure minacce, non troppo oscure pressioni fanno fin troppo bene intendere che i clericali saranno sempre pronti ad intervenire; continueranno, anzi, la loro manovra per portare l'ente «autonomo» del Piccolo dove vogliono loro, sulla via del conformismo; e il problema sarà sempre quello di vigilare perché il loro proposito non riesca ad attuarsi (e mille sono le forme con cui verrà tentato). La strada delle concessioni è troppo pericolosa perché le migliaia e migliaia di spettatori democratici non guardino con preoccupazione, sia pure nella soddisfazione del momento, all'avvenire del Piccolo, che comunque sulla loro solidarietà può sempre contare.¹⁹²

«L'Italia», insoddisfatta per l'assenza di reali garanzie di un'integrazione pluralistica nel repertorio del Piccolo Teatro, non risparmia le proprie critiche ai rappresentanti in Consiglio comunale: i democristiani Gian Paolo Melzi D'Eril e Giuseppino Bossi:

La discussione sul «Piccolo Teatro» ed in particolar modo sugli indirizzi ideologici dei suoi programmi e delle sue regie si è conclusa ieri sera in Consiglio comunale con l'approvazione di una delibera pura e semplice mediante la quale viene raddoppiato l'attuale contributo comunale al teatro, elevandolo in tal modo a cinquanta milioni di lire. [...] La conclusione della discussione su questo delicato argomento culturale non può certamente lasciar soddisfatti i cattolici milanesi poiché nessuna garanzia è stata fornita in merito alle scelte dei programmi futuri che dovrebbero essere rispettosi più che in passato delle varie esigenze religiose, ideologiche e culturali dell'intera cittadinanza e non, come purtroppo avviene da lungo tempo, circoscritte ad un ristretto e ben delineato indirizzo.

I cattolici non hanno rilievi da avanzare per quanto riguarda lo sviluppo da garantire all'ente di cui riconoscono l'eccellenza dei risultati artistici raggiunti ma si ritengono in pieno diritto (e pensano con ciò di combattere una battaglia per la vera libertà culturale) di chiedere che un ente pubblico tenga in rispetto le opinioni di gran parte della popolazione così come devono dolersi che le loro posizioni non siano state sostenute con la necessaria fermezza dai loro rappresentanti in Consiglio comunale.¹⁹³

192 *Il «Piccolo» vince: ma la guerra dei clericali continua*, in «L'Unità» di Milano, 29 maggio 1963, s.a.

193 *Approvate a Palazzo Marino le spese per l'istruzione*, in «L'Italia», 28 maggio 1963, s.a.

Nell'ampio corpus di articoli legati alla *questione Galileo*¹⁹⁴, oltre ai già segnalati e numerosissimi attacchi diretti dal fronte cattolico verso l'amministrazione e il Piccolo Teatro, vi sono alcuni documenti – sempre di parte cattolica – in cui l'intero «caso» Galileo viene utilizzato per compiere una seria autocritica. Federico Doglio, nel già citato intervento su «La discussione», annota come vi sia stato “chi si è scandalizzato dell'agio con cui questa compagnia sovvenzionatissima dallo stato (uno stato tuttora retto da cristiani) ha potuto lavorare per mesi a perfezionare uno spettacolo che si annuncia valido elemento di propaganda culturale marxista oltre che degno testo letterario”, e chi si è “stupito della convergenza di tante forze di sinistra operanti allo stesso fine, del silenzio imbarazzato di certi ambienti di destra e della sorprendente connivenza di ambienti laici”. “Noi siamo ormai avvezzi a questo costume”, prosegue,

e, invece di scandalizzarci, ammiriamo la tenacia, la lunga fatica, l'ingegno degli artisti di via Rovello e ne invidiamo la capacità fattiva, la concretezza. Il «caso» Galileo ci si presenta dunque come un'ennesima lezione, un esempio di come si opera in campo avversario a livello culturale ed artistico, ci si offre come un'occasione per meditare sulla nostra mancanza di metodo, di concordia, di capacità creativa, sui nostri gravi, e ormai forse imperdonabili, peccati d'omissione.¹⁹⁵

Un secondo articolo, firmato “Il Fromboliere”, appare sul «Meridiano d'Italia» il giorno precedente l'anteprima riservata a critici ed altri uomini di cultura, e si pone ironicamente in critica nei confronti del suddetto «La Discussione»:

Nel settimanale ufficiale della Democrazia Cristiana «Discussione», a pagina 29 dell'ultimo numero abbiamo letto qualcosa che non ci meraviglia perché ne eravamo già a conoscenza. Vale però la pena di riportarne per intero il chilometrico titolo, poiché nulla potrebbe essere più eloquente e più edificante. «Mentre le compagnie teatrali smobilitano, il supersovvenzionato (dallo Stato) Piccolo Teatro della Città di Milano si appresta a mandare in scena la «Vita di Galileo» di Brecht, dopo mesi di preparazione e una montatura politica senza precedenti: niente a che vedere con la campagna elettorale?».

La domanda contenuta nel lunghissimo titolo è quanto di più retorico si potrebbe dare. Non serve a niente fare il finto tonto, signori redattori democristiani di «Discussione».¹⁹⁶

194 Una parte degli articoli, la rassegna stampa legata alla critica dello spettacolo, che consta di 227 documenti, è teoricamente disponibile selezionando «Vita di Galileo» nell'elenco dei titoli sulla homepage di Eurolab, l'Archivio multimediale del Piccolo Teatro [<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab>]. Teoricamente in quanto alcuni link risultano malfunzionanti e di alcuni articoli non sono accessibili le pagine successive alla prima.

195 *Il più grande spettacolo dell'anno*, in «La discussione» di Roma, 7 aprile 1963, Federico Doglio.

196 *Fessi d'oro o autolesionisti*, in «Meridiano d'Italia» di Milano, 20 aprile 1963, Il Fromboliere.

L'accusa principale, se così la si può definire, ruota attorno a quelle che dovrebbero essere conoscenze pregresse acquisite dalla D.C., riguardo l'autore di «Vita di Galileo» (“Voi sapete meglio di noi che Berchtold [sic!] Brecht è un autore ritenuto comunista e che del suo nome e del suo teatro si valgono esclusivamente i «compagni» italiani per scopi propagandistici a largo raggio”¹⁹⁷) e riguardo il testo (“voi sapete meglio di noi che «Vita di Galileo» è un dramma squisitamente anticlericale”¹⁹⁸). Si tratta di cose che “l'organo ufficiale della D.C. non può assolutamente ignorare”, in particolar modo visto che “la probabilmente lunga serie di rappresentazioni dell'opera di Brecht è stata scelta con diabolica tempestività perché cominci nella settimana di Pasqua per continuare nel periodo finale della contesa elettorale”, evidente segnale di “un sottile calcolo e una perversa malizia”:¹⁹⁹ “cosa volete di più?”

E prosegue, “Il Fromboliere”, puntualizzando che “ad elargire doviziosamente i quattrini del contribuente alle compagnie teatrali è un governo a larga maggioranza democristiana e che per giunta è democratico il signor ministro Folchi, che presiede con limitata competenza il settore dello Spettacolo.”²⁰⁰

Continuiamo il ragionamento con quel tantino di logica, che ci hanno insegnato sui banchi del liceo classico: dato e concesso che in un Paese democratico tutti hanno il diritto di organizzare spettacoli filocomunisti e anticattolici, non appare per niente intelligente che un ministro cattolico sovvenzioni col denaro dei contribuenti uno spettacolo anticattolico, specialmente in un Paese qual'è il nostro, eminentemente cattolico e onorato dall'Alta presenza del Vaticano. I furbissimi ammiccheranno osservando che siamo in periodo elettorale e che le elezioni sono condotte sotto il segno del centro-sinistra, ragione per cui bisogna pure tenersi buoni gli alleati socialisti coi quali si hanno tanti progetti in comune per l'avvenire. Bravi i nostri furbacchioni, ma non vorremmo che per esserlo troppo si finisse con l'essere invece dei poveri fessi d'oro, simili a quelli che nella commedia dell'arte facevano la parte dei becchi e bastonati. Dia pure il signor ministro milioni a palate ai «compagni» del Piccolo Teatro di Milano, ma non dimentichi che si tratta di un organismo che, sotto l'etichetta della cultura, svolge un'assidua e, lo riconosciamo, molto intelligente opera di propaganda marxista. Se è un calcolo il suo, signor ministro, temiamo che sia un calcolo sbagliato. Che sia addirittura autolesionismo.²⁰¹

197 *Ibid.*

198 *Ibid.*

199 *Ibid.*

200 *Ibid.*

201 *Ibid.*

Un terzo ed ultimo articolo sul «Corriere Lombardo», infine, sigilla la questione osservandola con sguardo critico e razionale:

L'altra sera eravamo al Piccolo Teatro di Milano, all'anteprima di quel monumento del marxismo e dell'anticlericalismo che è il «Galileo» di Brecht. Teatro zeppo, pubblico qualificato, e non mancavano gli stessi cattolici. Applausi, applausi a non finire ai colpi di maglio contro un mondo che non sa più reagire. Che cosa si può opporre a codesta cultura, a codesta ideologia? Qualcosa di serio e di valido, o sarà la fine.²⁰²

2.3.6 Bollettino di guerra

Giugno 1963. Sulle pagine di «Oggi», Vittorio Buttafava annota lo stato di salute del *Galileo*: “arrivato alla quarantesima replica con una media d'incassi, eccezionale per la prosa e soprattutto per l'angusta sala del «Piccolo teatro» di Milano, di un milione 200 mila lire”, si conferma “il più importante spettacolo dell'anno.”²⁰³

Ogni mattina una piccola folla prende d'assalto il botteghino del teatro e almeno un centinaio di persone sono rimandate indietro senza biglietto; circa ottomila, dei dodicimila abbonati, hanno già visto lo spettacolo, e gli altri lo vedranno alla ripresa in ottobre; critici, attori, registi e appassionati di tutta Europa, direttori di teatri e di riviste teatrali, affluiscono a Milano per l'avvenimento; molte decine di domande di gruppi organizzati di spettatori sono state rimandate alla prossima stagione.

Insomma, il 16 giugno, quando concluderà il primo ciclo di repliche, Vita di Galileo avrà registrato 56 «esauriti» e accontentato solo in modesta misura le richieste del pubblico.²⁰⁴

Oltre ai dati da botteghino, certamente apprezzati da Grassi, si accenna a come “da anni, sicuramente, il teatro italiano non riusciva a suscitare, attorno ad una sola iniziativa, un interesse così alto, diffuso e talvolta commovente.” «Oggi» non figura fra le testate “di sinistra”, ma riconosce in tale successo è il “segno che il testo di Brecht, sebbene ideologicamente discutibile, sprigiona una forza poetica trascinate e che l'edizione del «Piccolo teatro», impostata sulla stupenda regia di Strehler e sulla smagliante interpretazione di Buazzelli, riscuote piena ammirazione.”

202 *Fuori le idee*, in «Corriere Lombardo» di Milano [supplemento letterario], 25 aprile 1963, “Sterpa”.

203 *Polemiche per il Galileo*, in «Oggi» di Milano, 6 giugno 1963, Vittorio Buttafava.

204 *Ibid.*

Rilevandone l'importanza, oltre che dello spettacolo Buttafava ricostruisce anche la storia della sua polemica:

Era finita da poche ore la «prima» che già si levavano critiche anche aspre contro la scelta del testo, contro la distorsione storica di Brecht, contro il suo anticlericalismo, contro certi particolari dello spettacolo (soprattutto la carnevalata blasfema del quadro IX) che parevano rendere ancora più grave la condanna alla Chiesa del '600 pronunciata dall'autore.

La discussione si accese presso alcuni ambienti cattolici della città e giunse al consiglio comunale. Qui vi furono attacchi massicci contro la direzione del «Piccolo», bordate polemiche, addirittura inviti ad un intervento decisivo. Ora la situazione, anche perché alcune modifiche sono state apportate allo spettacolo, sembra placata, ma non ci sarebbe da stupirsi se nascesse all'improvviso qualche nuova burrasca.²⁰⁵

«Oggi», che nel sottotitolo porta la dicitura «settimanale di politica, attualità e cultura» e si autodefinisce *Il settimanale della famiglia italiana*, “per spirito di obiettività” ammette che lo spettacolo “presenta, allo spettatore cattolico, non poche scene sgradevoli” e che “la speculazione propagandistica sul disorientamento della Chiesa di tre secoli fa di fronte alle scoperte della scienza è spinta ai limiti della polemica”. Le argomentazioni sono le medesime sollevate, in prima battuta, dai giornali cattolici²⁰⁶ - ma dopo averle elencate appare un passaggio che esprime un punto di vista ragionevole, lucido, che tenga conto delle istanze cattoliche ma senza cadere nella tentazione di gridare allo scandalo, e soprattutto inquadrando il *Galileo* nello scenario che gli compete:

Tutte queste cose, però, erano arcinote anche prima che il «Piccolo» mettesse in scena il suo spettacolo. Il testo di Vita di Galileo circola da anni in Italia ed è stato rappresentato dovunque prima che da noi. L'ateismo e l'anticlericalismo di Brecht sono scontatissimi, così come quelli di Anouilh o di Sartre, tanto per citare due autori alla moda sui nostri palcoscenici. Perché tanta

²⁰⁵ *Polemiche per il Galileo*, cit.

²⁰⁶ Prosegue: “La satira di Brecht al clero della Controriforma è senza pietà, gli accenni ai metodi del Santo Uffizio sono violenti [...]. È vero che lo stesso Brecht ripeté di aver voluto simboleggiare, nella Chiesa del '600, tutti gli abusi di autorità e insistette perché il pubblico non vedette nella sua libera biografia di Galileo soltanto il libello anticlericale, ma resta il fatto che a lui, marxista e ateo, l'attacco ad un dogmatismo ottuso e ad una dittatura spirituale doveva fare un enorme piacere. È vero anche che successivamente, in una seconda stesura, egli arricchì i significati del dramma esaminando i rapporti tra la scienza e il potere politico (e in una terza rielaborazione, alla vigilia della morte, adombrò in Galileo, sembra, l'opposizione alla tirannia di Stalin), ma in origine, nel suo impianto di base era rimasto intatto, il dramma era soprattutto un invito alla ragione umana contro l'oppio delle verità rivelate e i ricatti morali delle fedi religiose.” [*Polemiche per il Galileo*, cit.]

sorpresa e indignazione, allora, di fronte allo spettacolo del «Piccolo»? Forse perché i due direttori Grassi e Strehler non hanno mai nascosto le loro inclinazioni laiche e socialiste? Eppure, in sede preventiva, lo stesso Strehler, non sollecitato da nessuno, cancellò dall'originale le battute di più violenta satira anticlericale e la autorità ministeriale approvò il dramma anche per i minori di diciotto anni. La «carnevalata» del quadro IX è oltraggiosa per la religione, certo, ma nel corpo del dramma essa ha una funzione ben precisa: sottolineare l'interpretazione iconoclasta e rivoluzionaria che la plebaglia, avvilendo la passione scientifica di Galileo, tendeva a dare alle sconvolgenti scoperte del grande italiano.

Ma il problema vero è un altro: è cioè di stabilire se *Vita di Galileo* sia arte o soltanto propaganda, poesia o deformazione storica presa come pretesto di lotta politica e religiosa. Il dilemma, mi sembra, non ammette dubbi: nonostante gli squilibri e le ripetizioni, l'inutilità di qualche scena e l'ambiguità di alcuni personaggi (e se vogliamo dello stesso Galileo), il testo di Brecht è l'opera dello scrittore più importante del secolo dopo Pirandello. La scelta del «Piccolo», di conseguenza, deve essere giudicata soltanto in questa prospettiva, cioè come il riconoscimento di un ingegno del nostro tempo da parte di un autorevole organismo teatrale. Dopo aver esaminato in lunghi cicli la produzione di tre classici (Shakespeare, Goldoni, Pirandello), le creazioni del teatro italiano delle origini, il filone naturalista milanese a cavallo degli ultimi due secoli, era naturale che il «Piccolo» si dedicasse a Brecht. Se non lo avesse fatto, probabilmente, e in fondo con ragione, si sarebbe potuto accusarlo di sterile accademismo e di pigra adesione ad un conformismo che non giova a nessuno.²⁰⁷

Leggendo questa pagina, le argomentazioni di Buttafava paiono, da un punto di vista razionale, quasi ovvie. Considerare un prodotto artistico in un'ottica artistica, affrontarlo con la consapevolezza della sua provenienza (l'autore, il regista, il teatro) e delle sue evidenti connotazioni, considerarlo all'interno del più ampio arco di produzione del teatro: approcci logici, su cui lo stesso Grassi ha talvolta insistito, ma che alla luce dell'intero corpus di documenti prodotti nella polemica intorno allo spettacolo, appaiono – con un certo sollievo – quasi consolatori. Se non altro perché, nove mesi dopo, in piena ripresa dello spettacolo, Franz Brunetti dalle pagine di «Belfagor» fornisce l'ultimo bollettino della guerra di *Galileo*:

La manovra tendente a trasformare *Vita di Galileo* in un caso politico, e magari in un caso giudiziario, fallisce per l'isolamento nel quale viene a cadere il tentativo degli oltranzisti clericali, la cui iniziale protervia si diluisce in un brontolio, costretti come sono a riconoscere,

²⁰⁷ *Polemiche per il Galileo*, cit.

nel mentre puntano le loro sguaiate accuse di immoralità e di irriverenza, il grande prestigio artistico di Brecht e il valore del suo capolavoro e a subire, sia pur malvolentieri, gli echi dei grandi consensi che d'ogni parte accompagnano lo spettacolo. Il 17 maggio «La Notte» deve malinconicamente concludere: «Solo una scaramuccia la grande guerra per il Piccolo Teatro». ²⁰⁸

A corollario della vittoria – poiché tale nei fatti è, essendosi conclusa col fallimento del tentativo democristiano, col raddoppio dei contributi comunali al Piccolo Teatro, e con l'enorme successo dello spettacolo – Paolo Grassi commenta, scoraggiando eventuali futuri tentativi:

Questo è il nostro costume di intendere e di fare cultura.

Se da una parte, oggi abbastanza definibile, o domani da più parti, si attentasse alla cosiddetta autonomia dell'Ente, cioè alla libertà ed indipendenza di scelta della Direzione del teatro, si sappia fin d'ora che Strehler ed io difenderemmo in modo totale e con tutti i mezzi a nostra disposizione questa libertà e questa indipendenza che, non umiliata in tempi ben più oscuri, ha tutte le ragioni per essere difesa ed essere rafforzata oggi. ²⁰⁹

2.3.7 Vuoi la mia opinione?

Nel raccogliere l'intervista di Pier Aldo Rovatti (già, come abbiamo visto, collaboratore del Piccolo Teatro all'epoca del debutto di *Vita di Galileo*), è emersa la questione delle polemiche relative a tale spettacolo, in particolar modo la richiesta di pluralismo avanzata dalla democrazia cristiana. Chi scrive ritiene si tratti di una testimonianza interessante, e per tale ragione viene parzialmente riportata:

Vuoi la mia opinione?

Io la penso decisamente nel senso che hai capito. Cioè questo discorso di accontentare tutti quanti è un discorso un po' televisivo, credo, no? Televisivo nel senso che tutto sommato si tratta degli indici di ascolto. Se tu pensi che un teatro – più che altro perché lì c'era l'esempio proprio di Brecht, alle spalle, del suo teatro, del Berliner – che un teatro deve fare cultura, ha come compito di fare cultura, e non semplicemente il compito, estaticamente ed esteticamente, di presentare un fatto artistico (questo vale anche per una mostra d'arte, più

²⁰⁸ *Diavoletto clericale...*, cit.

²⁰⁹ *Obiettivo degli attacchi la libertà del «Piccolo»*, in «L'Unità» di Milano, 22 maggio 1963.

difficile ma vale anche per quello secondo me)... Tutto sommato è difficile che [...] tu ci metta dentro tutti gli ingredienti tali per cui, non so, sia soddisfatto Renzi quanto Salvini, faccio un esempio qualsiasi. Tu fai la tua operazione, questo è il servizio che fai, la tua operazione, poi la tua operazione può essere accettata o rifiutata. Tutte queste polemiche a cui tu fai riferimento, sono in qualche modo il sale della faccenda. Se non ci fossero state, no, se la gente fosse andata... voglio dire, faccio un esempio che non centra col Piccolo Teatro.

Io sono un grande fan di Bernhard, Thomas Bernhard, grande narratore ma anche uomo di teatro [...]. Allora, capita oggi che queste cose estremamente provocatorie, che aveva fatto Bernhard attraverso il suo teatro, oggi vengano presentate, come dire, in forma di involucri avvolgente, come la carta che avvolge la caramella. E a questo punto persone che tutto sommato dicono "Ah, che bello! Che interessante! Ho visto questa cosa di Bernhard!", e tu gli dici: "Che cosa ti ha comunicato?" "No, ma molto bella!", "Sì, però...". Ecco, a questo punto, quello a cui mirava il Piccolo Teatro e a cui secondo me occorre mirare, è che non ci sia il fatto di dire "Oh, che bello!", ma il fatto che questo "bello" si coniughi con la voglia di far qualcosa. Allora, a mio parere, un servizio pubblico che non fa partire delle pulsioni di fare, di attività, di praticare, di andarsene poi a casa e non discutere poi come ha recitato Buazzelli o come ha recitato quell'altro, ma di dire "Mah, insomma, questa questione...". Ed era questo a cui mirava il "Servizio Pubblico Piccolo Teatro", insomma, no? Di fare ragionare la gente sui problemi significativi, no? Per esempio, per quello che riguarda la *Vita di Galileo*, tanti problemi, [...] prendiamone uno su cui si può... [...] c'è una frase finale: "sfortunata la terra che ha bisogno di eroi". Allora a questo punto inizi un discorso sull'eroismo e sull'antierismo. Che è di grande interesse, specialmente per un fautore del pensiero debole come sono io, no, che tutto sommato vede in questa situazione, già da allora (per quanto non sapessi neppure cos'era il pensiero debole, che nasce 25 anni dopo) vedevo in quest'antierismo una cosa molto importante.

Allora dici "Ma come, il teatro dev'essere educativo?" Sì, io penso di sì. Educativo... anche la scuola deve essere educativa, perlomeno, l'educazione scolastica a volte [...] è di uno squallor talmente didascalico: c'è il comando, che non vuol dire assolutamente nulla. "Educativo" vuol dire "tirar fuori", proprio il senso della parola *educare, ex ducere*, no, tirar fuori da te stesso delle cose su cui puoi lavorare, su cui puoi... Oggi siamo in un'epoca in cui un'operazione come quella del Piccolo Teatro, come dire, sarebbe decisamente contrattempo, *sdata*, non centrerebbe nulla. Perché? Perché oggi noi abbiamo le operazioni che durano un giorno, noi siamo gli abitatori del mondo del giornale, dove magari si produce anche una notizia che va avanti anche alcuni giorni, ma dove la notizia, tutto sommato, già quella di ieri è impallidita, quella di ieri l'altro te la sei dimenticata. Cioè un tempo senza memoria. Ora, la questione di

cui stiamo parlando è la attivazione della memoria. Quindi qui si introdurrebbe il discorso sia del futuro, nel senso che vai a teatro, come quando leggi un libro, e se il libro è un libro che funziona, diciamo così, attiva una pratica che ha a che fare con... non è che poi esci e continui ad essere quel piccolo borghese di merda, che dicono che sei e che purtroppo siamo tutti, bene o male, no? Anche se non vogliamo, e te ne freggi. no. Entri in collisione con quello che hai visto eccetera, quindi "Faccio quello o faccio quell'altro?" Ma soprattutto, poi, il non dimenticare che c'è un dietro, che c'è un prima. *Vita di Galileo*... beh, *Galileo* è un prima. Non è mica di oggi, è un fatto anche di tornare indietro per avere un contraccolpo verso l'avanti. E quindi è anche un discorso di memoria [...]. Oggi diciamo che "i giovani non hanno futuro", che è vero, no, ma non è che non c'hanno futuro perché non hanno lavoro, soltanto, no. Ma perché non hanno l'idea, il concetto di futuro, che è stato completamente svuotato. E poi soprattutto non hanno neanche il passato. La storia, sì, la storia può diventare una cosa di una noia infinita. Il Piccolo Teatro insegnava pezzi di storia, ma non dicendo "da pagina a pagina", non "facciamo un evento che riguardi la prima guerra mondiale", faccio un esempio diciamo attuale, no, "che riguardi la prima guerra mondiale e andiamo avanti per quattro mesi a parlare e a tirar fuori documenti": bello, interessante, eccetera eccetera, anche a Trieste, "sì, no, bellissimo, è stata questa cosa, quelli che si ricordano, quelli che si ricordano che c'era un ricordo in famiglia", eccetera eccetera. Ma non è che questo ricordo solleciti, che so, a fare la guerra, o a fare la pace, o a fare qualcosa contro la guerra o contro la pace, in sostanza, no? [...] Secondo me un servizio pubblico [...] o attiva qualcosa che è pubblico, e quindi che è anche politico, oppure... sinceramente... è riempire degli spazi, no, "facciamo la mostra x perché così dobbiamo farla", come si fa molto spesso, si deve anche fare così, non puoi fare diversamente, ma è abbastanza assurdo.²¹⁰

210 Intervista a Pier Aldo Rovatti, Trieste, 17 febbraio 2016.

2.4 Arlecchino va in città

A brevissima distanza cronologica dalle vicende del *Galileo* si colloca un primo esperimento di decentramento teatrale²¹¹, esperimento che all'interno delle varie tipologie elencate in apertura possiamo individuare come appartenente alle categorie “spettacolo” (testo già presente nel repertorio ma con modifiche d'allestimento legate al luogo e al mutamento di cast) “presso zone teatralmente deboli”: si tratta dell'*Arlecchino servitore di due padroni* nell'edizione del 1963²¹².

Tre sono le sostanziali novità introdotte in quest'occasione:

- l'interprete del ruolo di Arlecchino: dopo la morte di Marcello Moretti, avvenuta nel 1961, lo spettacolo non era più stato ripreso. Per il 1963 (e fino ad oggi) la parte viene affidata a Ferruccio Soleri, che di Moretti è stato allievo e sostituito durante la lunga tournée americana ed europea del 1960;
- l'aggiunta di una breve introduzione: Strehler modella un frammento di “teatro nel teatro”, che mostra al pubblico l'arrivo degli attori nei panni dei comici dell'arte che si apprestano alla rappresentazione, rendendo visibile uno spaccato della vita quotidiana degli artisti-nomadi;
- l'allestimento dello spettacolo presso il parco della Villa Litta di Affori, “estrema periferia milanese”: scelta che implica una serie di modifiche di tipo
 - artistico: passaggio da un ambiente chiuso a uno aperto; dialogo con le strutture preesistenti in loco; incertezza meteorologica;
 - organizzativo: attenzione per un pubblico di tipo popolare, che porta all'assunzione del biglietto a posto unico non numerato, all'allestimento di una tribuna ad ampia capienza (oltre 1000 posti), e all'applicazione di prezzi accessibili alla maggioranza degli abitanti della zona (500 lire biglietto intero, 300 lire bambini sotto i dieci anni e gruppi di più di trenta persone);

211 Anche se, trattandosi di un esperimento limitato ad una località, pur prolungato per un mese, Grassi tende a non considerarlo come l'inizio ufficiale di tali pratiche. Due anni dopo, dalle colonne dell'«Avanti!», afferma infatti: “non sarà inopportuno ricordare il primo tentativo di decentramento teatrale a Milano operato con la fortunata serie di recite del *Caso Oppenheimer*.” [Paolo Grassi e Giorgio Strehler, *La domanda della settimana. Un teatro per tutti*, in «Avanti!», 12 settembre 1965.]

212 *Arlecchino servitore di due padroni*, di Carlo Goldoni; regia di Giorgio Strehler, scene e costumi di Ezio Frigerio, musiche di Fiorenzo Carpi, maschere di Amleto e Donato Sartori, assistenti alla regia Gianfranco Mauri e Roberto Pallavicini; con: Maria Grazia Antonini, Vittorio Bertolini, Narcisa Bonati, Giancarlo Cajo, Vito Calabrese, Mauro Carbonoli, Ivan Cecchini, Valentina Cortese, Franco Graziosi, Gianfranco Mauri, Ferdinando Mazzola, Checco Rissone, Edmondo Sanchini, Ferruccio Soleri.

- promozionale: oltre alla semplice affissione di manifesti viene effettuata una promozione attiva all'interno della zona tramite annunci amplificati ed incursioni bandistiche.

Si tratta di un primo approccio al decentramento dell'attività spettacolare, che quindi affronta tutte le difficoltà connesse all'incognita dell'esperimento, e tuttavia l'attenzione prestata ad alcune scelte permette diverse agevolazioni.

Innanzitutto l'individuazione di un luogo che, pur periferico, garantisca qualità estetiche tali da risultare di supporto alla scenografia e, contemporaneamente, uno spazio sufficientemente ampio da permettere l'accoglienza di un elevato numero di spettatori. Non ancora del tutto trasformata nella desolazione che il Piccolo si troverà ad affrontare alcuni anni dopo²¹³, nel 1963 quello che diverrà l'hinterland è ancora una periferia che, "sia pure in una cerchia di scoraggianti palazzoni e stabilimenti, possiede una bella villa settecentesca (Villa Litta ad Affori) con un più bel parco ancora"²¹⁴: "una sorta di fiabesco giardino da scespirano «Sogno di una notte di mezza estate». Sconosciuto alla stragrande maggioranza dei milanesi, è abitato dagli ultimi elfi e dalle superstiti divinità silvane, ricacciati sempre più oltre dall'asfalto."²¹⁵

Elementi che Strehler impiega sapientemente, integrandoli nello spettacolo come ulteriore elemento di significato e non solo come *decor*: per questo riallestimento, il regista infatti "ha immaginato che di fronte a una villa del '700 sfarzosamente illuminata, abitata da una invisibile famiglia aristocratica [...], arrivi una povera compagnia di comici del '700 e reciti all'aperto lo spettacolo."²¹⁶

"La suggestione del luogo non è superflua",²¹⁷ "ma il Piccolo non si è trasferito a Villa Litta solo per sfruttare un ambiente che si presta naturalmente a fare da sfondo allo spettacolo. [...] il Piccolo Teatro ha voluto con questo spettacolo operare il primo serio esperimento di decentramento teatrale, che avrà un seguito in altri punti della città nella prossima stagione, se l'Arlecchino sarà accolto bene ad Affori."²¹⁸

Il luogo prescelto è quindi un luogo di transizione, un luogo che sta cambiando la propria natura: "Arlecchino va in campagna, si sarebbe detto quindici anni fa. Oggi si dice che la celebre maschera

213 Attraverso i tentativi di "decentramento stabile" realizzati attraverso il sistema dei Teatri Quartiere.

214 *Arlecchino in periferia*, in «L'Avvenire d'Italia», 15 luglio 1963, Domenico Rigotti.

215 *In villa ad Affori con l'Arlecchino*, in «Amica», 21 luglio 1963, "Vice".

216 *Anche la Banda d'Affori è stata mobilitata per lui*, in «Il Giorno», 9 luglio 1963, s.a.

217 *Arlecchino ritrova il suo interprete*, in «L'Italia», 11 luglio 1963, Domenico Manzella.

218 *Son tornate le maschere della commedia dell'arte*, in «Avanti!», 11 luglio 1963, s.a.

va in periferia, nella periferia folta, vitale, industriosa e industriale che sta nella parte nord di Milano.”²¹⁹ Una transizione che si deve riflettere, per i direttori del Piccolo, quella che il teatro deve compiere nella direzione di “persone che altrimenti avrebbero sì e no sentito parlare di teatro scorrendo i titoli dei giornali”²²⁰:

Affori è – infatti - uno dei tanti popolosi paesi intorno a Milano che la città, espandendosi, ha ormai raggiunto e incorporato; un quartiere operaio, dove il teatro è un qualcosa di irraggiungibile, di cui si è perso – se mai lo si è avvertito – il bisogno. Per ritrovare uno spettacolo teatrale ad Affori bisogna abbandonare i nostri tempi, e risalire alle umili compagnie di guitti costretti alla provincia, e scomparsi ormai da decenni. Nel Settecento vi venivano le famiglie nobili milanesi che avevano qui – come nella Villa Litta – la residenza estiva; ma nella storia della cultura ufficiale o spicciola Affori entra solo con il «tamburo principale» della sua banda, e certo più per la suggestione della assonanza con «pifferi» che per altro e più consistente motivo.²²¹

Insomma, come riassume il cronista del «Corriere Lombardo», orientare il teatro in direzione centrifuga per raggiungere aree di questo genere – e non sono poche, nella periferia di Milano – somiglia al voler costruire qualcosa di simile alla “montagna che va a Maometto.”²²²

In seconda battuta, favorevole si dimostra il periodo dell'anno: come rilevato da alcuni quotidiani, la quantità e qualità delle “estive” milanesi è sovente inferiore alla programmazione regolare. Di conseguenza l'operazione del Piccolo Teatro (“particolarmente curat[a], proprio per evitare il rischio dell'iniziativa estiva”²²³) non può che acquistare maggior rilievo sia presso il pubblico abituale, avvezzo al teatro e desideroso di prolungarne la frequentazione, che presso la stampa. Il prezzo ridotto lo rende inoltre uno svago appetibile, e poco distante, per quella fascia di pubblico popolare che altrimenti cercherebbe altrove forme di svago estivo.

Infine, lo spettacolo: *Arlecchino servitore di due padroni* è una messinscena collaudata, “che ha superato la barriera della diversità delle lingue, che ha fatto ridere tutto il mondo, che si presenta come il più indicato per avvicinare un pubblico nuovo, per debellare fin dalla prima battuta, fin dal primo lazzo i preconcetti che molti possono ancora avere sul teatro, come su un luogo per *élites*

219 *La Banda d'Affori suona per Arlecchino*, in «Corriere della Sera», 9 luglio 1963, s.a.

220 *Il Piccolo va in periferia*, in «Avanti!», 17 luglio 1963, s.a.

221 *Ogni sera per un mese ad Affori Arlecchino servirà due padroni*, in «Avanti!», 5 luglio 1963, s.a.

222 *Due su tre andate in scena*, in «Corriere Lombardo», 11 luglio 1963, s.a.

223 *Presentati all'aperto Goldoni e Cervantes*, in «Paese Sera», 24 luglio 1963, Giuseppe Bartolucci.

intellettuali, superato dai tempi e pedantesco noioso.”²²⁴

Uno spettacolo che ha riscosso enorme successo in ciascuno dei diversi allestimenti²²⁵, la cui eco “dovrebbe essere giunta anche a un pubblico non abituato ai fatti teatrali”²²⁶, trattandosi di “un testo famosissimo, ormai, e che per poco che ci s'interessi di faccende teatrali, è entrato nell'orecchio di tutti, mediante il suo titolo, come un luogo comune, un proverbio, una massima celebre”²²⁷.

È uno spettacolo fruibile su diversi livelli e da diversi segmenti di pubblico: risulta affascinante e divertente per i bambini²²⁸, apprezzabile da chi ne ha già visto le versioni precedenti; l'alto livello della recitazione appaga lo spettatore assiduo dei teatri cittadini, mentre alcune sottigliezze registiche – che magari sfuggono al pubblico più popolare – e una certa lettura dell'opera goldoniana non lasciano insoddisfatto l'intellettuale calato dal centro a vedersi o rivedersi lo spettacolo.

Non sappiamo quanti siano esattamente i giovani che hanno scoperto per la prima volta il teatro attraverso la maschera di Arlecchino, ma a Milano certamente sono tanti, una vera e propria schiera a cui apparteniamo anche noi. Ritrovare il personaggio goldoniano e lo spettacolo del Piccolo Teatro intatti a distanza di anni ci procura commozione e ci fa sentire

224 *Ogni sera per un mese ad Affori Arlecchino servirà due padroni*, in «Avanti!», 5 luglio 1963, s.a.

225 Edizioni firmate da Strehler: 1947, 1952, 1956, 1963 [edizione di Villa Litta], 1973, 1977 [édition Odéon], 1984, 1987 [edizione dell'Addio], 1990 [edizione del Buongiorno], 1997 [edizione del cinquantenario].

226 *Anche la Banda d'Affori è stata mobilitata per lui*, in «Il Giorno», 9 luglio 1963, s.a.

227 *Arlecchino ritrova il suo interprete*, in «L'Italia», 11 luglio 1963, Domenico Manzella.

228 Al punto che tre anni dopo è ancora *Arlecchino servitore di due padroni* a costituire, presso il Teatro dell'Arte, un primo avvio della sistematica operazione di collaborazione con le scuole milanesi: “Stavolta la «ripresa» è soprattutto rivolta a un pubblico particolare, agli alunni delle scuole medie inferiori; continuando un discorso iniziato qualche anno fa ed ora più che mai intenso e aperto a oltre trentamila giovani (tanti infatti saranno gli alunni delle scuole milanesi che potranno seguire quest'anno lo spettacolo goldoniano).” [Ripreso «Arlecchino» al Teatro dell'Arte, in «Corriere della Sera», 8 novembre 1966, s.a.] L'operazione è frutto della collaborazione fra il Teatro e la Ripartizione Educazione del Comune di Milano, e presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro è conservata una circolare manata dal Provveditorato degli Studi, indirizzata ai presidi delle Scuole Medie Statali di Milano-città (e una seconda destinata ai presidi delle scuole medie legalmente riconosciute, per gli studenti delle quali lo spettacolo non sarà gratuito ma fissato a £.700). Tale documento esplica l'iniziativa e invita all'adesione, precisando che: “Gli spettacoli si inizieranno tutti i giorni alle ore 14,30 precise ed avranno termine alle ore 18 circa. Appositi pullman, messi a disposizione dal Comune di Milano, trasporteranno gratuitamente studenti ed insegnanti dalla scuola (luogo di raduno) al Teatro per riportarli alla scuola al termine dello spettacolo. L'ingresso al teatro ed il posto a sedere (platea o galleria) saranno completamente gratuiti.” [dattiloscritto conservato in ASPT, Cartella “Incontri e dibattiti con il pubblico [1964/1977]”, Stagione '66/67. Lettera del Provveditorato agli studi di Milano, Prot.n. 107707/613, 18 ottobre 1966. Oggetto: Rappresentazioni gratuite del Piccolo Teatro a beneficio delle scuole medie statali di Milano-città.]

Quanto alla riuscita dell'iniziativa, un articolo del «Corriere d'Informazione» annota che “gli applausi non si sono contati: pareva un uragano. Il Teatro dell'Arte – per dare un'idea – sembrava trasformato in stadio in occasione del «derby». O, per fare un altro esempio, sembrava di essere a un concerto jazz o dei Beatles.” [«Arlecchino» ritorno trionfale, in «Corriere d'Informazione», 8-9 novembre 1966, “vice”.]

molta gratitudine per questa ripresa [...]. Per questo più di ogni altro spettacolo del Piccolo [...] Arlecchino è uno strumento perfetto di educazione al teatro, ma anche alla vita, e una fonte inesauribile di divertimento per tutti. Forse perché in esso è chiarissimo, semplificato al massimo, il passaggio dal mondo della realtà a quello della fantasia e della improvvisazione che è la dimensione in cui vivono le maschere [...]. E la via per la quale i giovani arrivano a capire con tanta immediatezza la commedia è la più semplice: Arlecchino è una commedia irresistibilmente comica, il riso, alle acrobazie ginniche di Arlecchino e quelle verbali di Brighella, è istantaneo, spontaneo, quasi precede la battuta. E le altre cose che a dieci anni non possono turbare scompaiono nel meraviglioso gioco delle maschere; ma verranno fuori con gli anni, rivedendo lo spettacolo, ed avranno un nome: problemi di denaro, intricate vicende d'amore e soprattutto l'affanno di Arlecchino, costretto a servire due padroni per rimediare un pasto che alla fine gli sfuggirà, ed ancora la visione di un mondo, apparentemente così diverso dal nostro, in cui il padrone gode incredibili diritti sulla vita dei propri servitori.²²⁹

E infine c'è un precedente a confortare le aspettative di Grassi e Strehler, i quali

avevano avuto un'interessante esperienza a Venezia, [...]. Erano alla Fenice per rappresentare «Arlecchino servitore di due padroni». La commedia mieteva successo, ed i più bei nomi si davano convegno al teatro veneziano. Finché Grassi e Strehler decisero di portare l'intero «Arlecchino», attori, scene e costumi, a pochi chilometri dalla città lagunare, a Murano. Così fecero, installandosi in un grande magazzino: «Fu una cosa straordinaria e commovente allo stesso tempo – racconta Grassi – straordinario il successo e commovente la partecipazione di tantissima gente».²³⁰

Si tratta della replica del 7 giugno 1952, come effettivamente testimoniano le cronache dell'epoca:

«Arlecchino servitore di due padroni» è stato rappresentato di fronte a 700 operai delle vetrerie di Murano. Per l'occasione, il salone della mensa delle conterie e cristallerie veneziane era stato trasformato in un teatro di fortuna. Con questa simpatica e significativa iniziativa coronata da una comprensione e da un entusiasmo commoventi da parte di quel pubblico popolare al quale viene negata la gioia e lo alimento spirituale del teatro, il Piccolo Teatro di Milano ha chiuso la corrente stagione.²³¹

229 *Son tornate le maschere della commedia dell'arte*, in «Avanti!», 11 luglio 1963, s.a.

230 *Il Piccolo va in periferia*, in «Avanti!», 17 luglio 1963, s.a.

231 L'articolo prosegue, descrivendo "dietro al palcoscenico, l'affascinante e valente Lia Zoppelli in vesti maschiline –

Rimangono due incognite. Una, quella meteorologica, per la quale neppure Paolo Grassi può far altro che sperare, tant'è che

per quarantott'ore il direttore del Piccolo Teatro di Milano [...] si è tenuto in permanente contatto con tutte le stazioni meteorologiche civili e militari della Lombardia; l'uomo al quale gli avversari attribuiscono ogni sorta di difetti ma che non possono [non] riconoscere come il più infallibile organizzatore teatrale d'Italia, è riuscito a scongiurare la pioggia [...].²³²

L'altra, l'affluenza. Le scelte effettuate riflettono chiaramente gli obiettivi del Teatro:

“Per un mese circa, ogni sera, mille persone assisteranno – magari per la prima volta in vita loro – ad uno spettacolo teatrale”²³³:

“non vi saranno né diversi ordini di posti, né posti numerati: tutto nella massima semplicità, per rendere le gradinate di fronte al palcoscenico familiari come quelle dello stadio. Alla fine della serie di repliche trentamila persone, da Affori e dai paesi vicini, saranno state a teatro: sapranno che il teatro è un luogo vivo di incontro tra gli uomini; che si ride, e che ci si diverte; che Goldoni non è né difficile né noioso; che Arlecchino non è un costume per il carnevale ma è un pezzetto del nostro essere ed è un poco tutti noi.”²³⁴

Queste le aspettative, ma “non essendoci prenotazione e per la prima volta usando il sistema del cinematografo, per cui i posti non sono numerati e i biglietti si acquistano al momento di entrare allo spettacolo, c'è l'insicurezza di ogni cosa affidata al caso, all'umore del momento.”²³⁵ Si tratta quindi di un'“avventura, perché – tutti se ne rendono conto – non sa quali saranno le reazioni del pubblico a questo spettacolo, che in ogni parte del mondo è stato accolto con grande entusiasmo; esperienza nuova, in quanto per la prima volta uno spettacolo cambia pubblico, cambia luogo, cambia abitudini, cambia direzione.”²³⁶

“Affori, quindi, diventa un *test*. Ci sono le condizioni per questa apertura, per questo allargamento, per questa iniziativa? Paolo Grassi, che si è deciso al gran passo, pensa di sì.

per esigenze interpretative – insieme al giornalista Pino Menasse e a Paolo Grassi” intenta ad offrire “un autografo ai due più vecchi operai presenti alla rappresentazione e incaricati di esprimere la riconoscenza dei loro compagni.” [*Goldoni agli operai*, in «Corriere Lombardo», 18-19 giugno 1952, s.a.]

232 *Nuovo Arlecchino edizione estiva*, in «Gazzetta del Sud», 11 luglio 1963, s.a.

233 *Ogni sera per un mese ad Affori Arlecchino servirà due padroni*, in «Avanti!», 5 luglio 1963, s.a.

234 *Ogni sera per un mese ad Affori Arlecchino servirà due padroni*, in «Avanti!», 5 luglio 1963, s.a.

235 *Anche la Banda d'Affori è stata mobilitata per lui*, in «Il Giorno», 9 luglio 1963, s.a.

236 *La Banda d'Affori suona per Arlecchino*, in «Corriere della Sera», 9 luglio 1963, s.a.

«Sarebbe – dice – l'ultimo tocco a una stagione che è stata molto fortunata».²³⁷

Folta la presenza dei giornalisti alla conferenza stampa, e altrettanto folti gli articoli apparsi su numerose testate, tutti inappuntabili per quanto riguarda i dati citati – attinti alle medesima fonte, il consueto “comunicato stampa” inviato da Grassi con l'altrettanto consueta “vivissima preghiera di pubblicazione”:

[...] Ritorna dunque l'“Arlecchino”, ma ritorna questa volta con un'altra funzione. Non lo attendono, per ora almeno, le grandi tournées internazionali, ma il pubblico nuovo dell'estrema periferia milanese. Dopo aver raccolto per il Piccolo Teatro tanti allori nel mondo, Arlecchino ha ora il compito di raccogliere e di avvicinare al teatro nuovi appassionati spettatori tra il pubblico che vive troppo lontano dal centro della città per poterne frequentare i teatri. Per questo la scelta della sede è caduta sulla bellissima Villa Litta di Affori, e per questo è stato stabilito un posto unico al prezzo popolarissimo di L. 500 (e di L. 300 per le comitive di almeno 30 persone e per i bambini di età inferiore ai dieci anni): perché a tutti, anche a coloro che mai hanno assistito ad uno spettacolo teatrale, sia possibile conoscere quello che è stato definito “uno dei più grandi spettacoli del mondo”.²³⁸

Le premesse sono buone, e tali appaiono anche al Piccolo Teatro, visto l'azzardo costituito dal noleggio di una “amplissima gradinata a tralicci di ferro, di aspetto surreale a guardarla dal basso”,²³⁹ “vertiginosa” al punto “che quando tira vento sembra la prua di una grande nave”.²⁴⁰

Ma affinché si arrivi a riempirla per tutto il mese di repliche programmate, appare necessario potenziare la consueta promozione con modalità innovative: anche in questo frangente Grassi si pone all'avanguardia, dimostrando “che il richiamo dello spettatore disavviato dal teatro o ignaro dell'evento teatrale, può essere esercitato con molti mezzi: il più efficace dei quali esige tuttavia un atteggiamento attivo da parte del teatro. Anzi che attendere lo spettatore nuovo, occorre insomma andare a cercarlo.”²⁴¹

“I muri e le vetrine dei negozi di Affori sono in questi giorni letteralmente invasi da manifesti, [...] cartelloni”²⁴², da “centinaia di locandine sparse per la città invitanti in cinque lingue i turisti

237 *Ibid.*

238 Comunicato stampa dell'*Arlecchino servitore di due padroni* nella versione del 1963, diffuso “con vivissima preghiera di pubblicazione”. Conservato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, e una sua versione digitalizzata è inserita in EuroLab:

[\[http://lexon.piccoloteatromilano.it/Ricerca/visarticoli1.asp?file=RS001967&cod=1&cod1=17\]](http://lexon.piccoloteatromilano.it/Ricerca/visarticoli1.asp?file=RS001967&cod=1&cod1=17).

239 *Arlecchino ritrova il suo interprete*, in «L'Italia», 11 luglio 1963, Domenico Manzella.

240 *La Banda d'Affori suona per Arlecchino*, cit.

241 *Arlecchino ad Affori con Strehler tamburo principale*, in «L'Europeo», 11 agosto 1963, Raul Radice.

242 *Ogni sera per un mese ad Affori Arlecchino servirà due padroni*, in «Avanti!», 5 luglio 1963, s.a.

stranieri a non perdere lo spettacolo”²⁴³. “Sono stati organizzati nuovi servizi pubblici. Si sono fatti prezzi accessibili a chiunque.”²⁴⁴ “Per accoglierlo è stata mobilitata addirittura anche la famosa Banda, quella della canzone in voga una ventina di anni fa²⁴⁵, [...] e il «tamburo principale» della celebre Banda con il suo seguito di ottoni ha fatto il giro della cittadina”²⁴⁶, “di strada in strada, oggi e domani, ad annunciare agli abitanti del popoloso quartiere il grande avvenimento: a Villa Litta si fa il teatro; venite ad applaudire Arlecchino. Come ai tempi antichi, quando il banditore annunciava sulla piazza l'arrivo dei comici. I banditori moderni sono invece gli altoparlanti installati a bordo di automobili”²⁴⁷ “che giran paesi e campagne chiamando pubblico in lingua italiana e in dialetto («così non c'era pericolo d'essere fraintesi»²⁴⁸), [issando] manifesti variopinti, bandiere. Il Piccolo Teatro chiama la gente di periferia ad assistere, davanti a una grande Villa gentilizia in un meraviglioso parco, per cinquecento lire, e trecento per le comitive, a uno dei più famosi spettacoli che nell'ultimo decennio abbiano trionfato nel mondo.”²⁴⁹

“È lo stile degli annunci istrionici dal Cinque all'Ottocento”, commenta il critico de «La Notte», “stile che Eleonora Duse, randagia divina, conobbe al tempo della sua fanciullezza guitta.”²⁵⁰

E quel tocco di guitteria, che più ancora che della Duse è proprio dei comici dell'arte, è utilizzato da Strehler come chiave di volta per un ponte che colleghi il pubblico allo spettacolo – e, anche, il popolo alla Villa.

Sul verde *parterre* che si apre verso i viali del grande parco, i tecnici del Piccolo Teatro hanno realizzato un minuscolo palcoscenico; un praticabile che visto dall'alto della scalinata costruita su tubi di ferro, che si spinge a notevole altezza per offrire milleduecento posti agli spettatori, sembra davvero un fazzoletto. Ai due fianchi del palcoscenico, due vecchi carri, dentro i quali le luci dei riflettori lasciano vedere chi ci si muove: due vecchi carri sgangherati in cui entrano

243 *Arlecchino in periferia*, in «L'Avvenire d'Italia», 15 luglio 1963, Domenico Rigotti.

244 *La Banda d'Affori suona per Arlecchino*, cit.

245 “L'è 'l tamburo principal della Banda d'Affori, / ch'el comanda cinquecentocinquanta pifferi.” L'omonima canzone in dialetto milanese, scritta da Nino Rastelli e Mario Panzeri su musica di Nino Ravasini, risale al 1942.

In un video realizzato dal Piccolo Teatro è possibile vedere pochi secondi di un a ripresa realizzata durante una delle uscite promozionali [01'55" – 2'10"], in cui si mostrano gli abitanti di Affori affacciati a finestre e balconi al passaggio della Banda e delle locandine dell'*Arlecchino* portate in ostensione. [Il video, dal titolo *Il pubblico del Piccolo 1947-1964*, per la regia di Gabriele Raimondi e la redazione di Davide Ferrazza, nasce da un progetto editoriale di Giovanni Soresi ed è disponibile online sulla webtv del Piccolo Teatro di Milano, all'indirizzo <http://piccoloteatro.tv/it/00007/2379/il-pubblico-del-piccolo-19471964.html>. Lo spezzone relativo ad Affori si trova a 01'55" – 2'10"].

246 *Per Arlecchino ad Affori è stata mobilitata la banda*, in «L'eco di Bergamo», 10 luglio 1963, s.a.

247 *Anche la Banda d'Affori è stata mobilitata per lui*, cit.

248 *Il Piccolo va in periferia*, in «Avanti!», 17 luglio 1963, s.a.

249 *L'Arlecchino del Piccolo Teatro a Villa Litta ad Affori*, in «Il Sole 24 ore», 11 luglio 1963, “Senior”.

250 *La carovana di Arlecchino*, in «La Notte», 11 luglio 1963, Ferdinando Palmieri.

ed escono gli attori; in cui stando nascosta mentre non è di scena, Smeraldina può anche stirarsi l'abito; o Arlecchino prendersi un po' di riposo. Sono i due carri coi quali lì, in quell'angolo verde della periferia milanese, sono arrivati e si sono fermati per fare il loro spettacolo, gli attori vaganti di una *troupe* della commedia dell'arte.²⁵¹

Come accennato, il regista ha previsto un'aggiunta al testo goldoniano, con l'ingresso non già dei personaggi ma degli attori, dei comici dell'arte intenti ad allestire lo spettacolo. Questa forma – elementare ma efficace – di “teatro nel teatro” viene estesa anche a tutti i fuori-scena: aggiunta praticamente nulla, da un punto di vista puramente testuale, ma di evidente rilievo nell'efficacia sul pubblico, la cui rilevanza è avvertita anche dagli attori:

È stata – afferma Soleri – un'invenzione centratissima, in quanto il pubblico non ha mai il tempo di distrarsi o di annoiarsi. Né, penso, si possa parlare di sforzo puramente intellettualistico, come qualcuno potrebbe credere; anche a noi attori riesce naturale – forse per lo stesso genere del lavoro – essere personaggi anche fuori scena.²⁵²

Queste le note di Strehler per l'inizio dello spettacolo, con l'inserimento di alcune battute, l'indicazione di passaggi da compiersi “a soggetto” da parte degli attori, e la spiegazione puntuale dei movimenti:

ATTO PRIMO

(Due grandi carri hanno bloccato le loro ruote sul prato. I cavalli sono stati staccati, portati via. Due scalette di legno ne fanno quasi due piccole case, affrontate a poche decine di metri l'una dall'altra. In mezzo, gli attori che ne sono scesi hanno rizzato il palcoscenico: una pedana pressoché quadrata, delimitata da un lato dalle file degli schermi per le candele (le luci della ribalta) e dal lato opposto da due montanti e una traversa in legno: sulla traversa due riloghe, sulle quali scorrono i fondali che fanno da scena: una calle, un “salotto-in-casa-di-Pantalone”, un interno d'osteria, eccetera. Tra palcoscenico e carri (in un ordine che non esclude frange di disordine) le cose dei comici: quelle che serviranno per lo spettacolo, quelle che serviranno per altri spettacoli: tamburi, elmi di re e drappi di regine per la tragedia, maschere per la commedia, un pollo di cartapesta, un trofeo, un idolo Incas per chissà quale dramma su

251 *Con Arlecchino approda ad Affori la commedia dell'arte*, in «L'Unità», 11 luglio 1963, Arturo Lazzari.

252 *Il nuovo Arlecchino*, in «L'Avvenire d'Italia», 11 luglio 1963, “g.p.t.”.

Cortez? E dietro il palco, due tavoli con tutto il trovarobato necessario alla recita della sera. Più lontano, ai due opposti dell'area delimitata dai carri, due "cartelli" (qualcosa a mezzo tra il tabellone del cantastorie e una Sacra Immagine da processione) raffigurano Arlecchino e Brighella, debolmente illuminati dalla fiamma di due fiaccole, mossa dal vento.

I comici si aggirano tra carri, palcoscenico e oggetti vari, entrando e uscendo dalla grande casa padronale, o dalla villa, davanti alla quale hanno posto la sede del loro nomade teatro. Il padrone di casa (nobile o ricco mercante che sia) ha gentilmente concesso l'uso di un paio di stanze al pianterreno, dove i comici potranno rifocillarsi con qualche gotto di vino altrettanto gentilmente offerto.

Il pubblico s'aduna, il sole è tramontato: calano le prime ombre della sera.

Nell'imminenza della recita la scena si anima: ora sentiamo giungere qualche voce di attore. E il suono di un campanello che un servo di scena agita, passando tra i carri e il palco e la roba, e accanto alla villa, come a chiamare a raccolta i comici e ad avvertirli che tra poco "si va su").

IL DOTTORE Già ora?

IL SERVO DI SCENA Tra diese minuti.

(Il dottore si allontana, scompare dietro un carro, di dove lo si sente provare la voce.)

IL DOTTORE Là là là là laaaaà!

(Un altro servo di scena principierà ad accendere le candele del proscenio e quelle a fianco del palco. Il suggeritore (velada e tricorno, come tutti) sistema il proprio sgabellino davanti al palco, proprio al centro.)

IL DOTTORE Là là là là laaaaà!

(Pantalone si avvicina al suggeritore.)

PANTALONE Gh'aveu ripassà la parte col brillante?

IL SUGGERITORE Sior sì.

PANTALONE Andemo, ch'a sentimo.

(Si avviano a fianco della scena, dove si incontrano con il comico interprete di Silvio. Si fermano e provano)

SILVIO "Ecco Pantalone. Mi sento tentato di cacciargli la spada nel petto!"

PANTALONE *(rifacendogli il gesto)* "nel petto!"

SILVIO "nel petto!"

PANTALONE Più anemo, più anemo! Più cattiveria! Se gh'ha da sentir la spada che la sbusa! Come mi nei "Orassi e Curiassi"!

(La piccola prova continua a soggetto. Escono dalla villa il primo amoroso, la servetta, le maschere; i suonatori indossano le livree splendenti d'ori, provano qualche strumento, una

tromba, un tamburo (Smeraldina entra in un carro, ne riesce con una tinazza da cui butta con largo gesto l'acqua nel prato, quasi schizzando i lucidi stivali del primo amoroso.)

FLORINDO *(seccato)* E vvia!

(Ma Smeraldina ride e si allontana.)

(Si risente il campanello del servo di scena. Arlecchino attraversa il prato tra i due carri, le spalle coperte da un corto mantello, quasi un asciugamano. Brighella dà un'occhiata al pubblico.)

BRIGHELLA Gh'avemo gente, stasera.

IL DOTTORE *(ricomparso a fianco di Brighella)* Siamo pronti?

BRIGHELLA Pronti, pronti: appena i se senta.

IL DOTTORE Stasera, al terzetto, voglio andare al do basso.

BRIGHELLA *(scettico)* Rivarghe!

IL DOTTORE Sta attento: "In ve-ri-tà!"

(Canta: mi re sol do. Il risultato è dubbio, Brighella scuote la testa.)

BRIGHELLA Invece di pensare al do basso, sta attento a non mangiarmi la battuta.

IL DOTTORE Ma quala?

BRIGHELLA *(esemplificando)* Co-co-co. Co-co-co!

IL DOTTORE Basta non farla troppo lunga, amico mio, e io non mangio battute a nessuno.

BRIGHELLA Non farla troppo lunga?! Ma se la gente non aspetta altro: non la speta altro che mi a fassa!

IL DOTTORE Tutto si puà dire di me, ma non che io manchi del senso del pubblico. Io l'ho qui! Qui! Nelle orecchie! In testa!

(Si schiaffeggia nella foga la testa e le orecchie.)

(Di nuovo il campanello del servo di scena. Ora tutti si animano, si aggiustano i vestiti e i costumi, si legano al volto le maschere. Pantalone si affaccia a chiamare Brighella e Il Dottore.)

PANTALONE Movive, movive, che andemo!

IL DOTTORE Là-la-là-laaaaà!

PANTALONE Silenzio, silenzio!

(Gli attori, divisi in due gruppi, si schierano a fianco del palcoscenico. I tre suonatori sono accanto ad uno dei carri, vestiti di tutto punto delle scintillanti livree, tamburo, tromba e chitarra in posizione. Silenzio assoluto per un attimo, poi la voce di Pantalone capocomico e regista:)

PANTALONE Via!!

(D'un balzo, i comici sono sul palcoscenico, ne invadono strategicamente ogni zona, si fermano in bella disposizione, il braccio destro levato a salutare il pubblico.)

PANTALONE *(dà il ritmo)* Uno!, due!, tre! quattro!

(Zan, zan, zan: attacca la piccola banda: inchino degli attori al pubblico, inchino di ciascun attore al proprio antagonista: Arlecchino a Smeraldina, Florindo a Beatrice, Silvio a Clarice, poi un allegro carosello, con gli attori che si alternano al centro e ai margini della scena prendendosi per mano e volteggiando con piccole grida. Il libero carosello si trasforma in un girotondo, mentre la piccola banda compie la sua sfilata dimostrativa trasferendosi da un lato all'altro del palcoscenico; il girotondo si scioglie man mano che i comici (Pantalone per ultimo) spariscono dietro il fondale attraverso un suo taglio centrale: la comune. La piccola banda - dominante tonica - mette il punto alla introduzione cantata e ballata.)

(Ai piedi del palco si è preparato un giovane comico: ha in pugno una mazza, con la quale dovrà dare - come d'uso - il segnale d'inizio dello spettacolo vero e proprio: una piccola parte, ma anche questo si può fare bene o si può fare male. Il dottor Lombardi è forse suo padre? gli è vicino e lo incoraggia; come per un esame.)

IL DOTTORE Forza, via: attenzione e calma!

(Il giovane è sul palco: trema un poco ma si assesta sulle gambe: sbarra gli occhi, forse intendendo dare la prova della propria sicurezza di sé, poi batte la mazza al suolo: un colpo, due colpi, poi una serie di piccoli colpi, un ultimo colpo più forte, e via! Gli avevano detto di allontanarsi subito, e lui scende come una furia addirittura. Il Dottore non c'è più - si è recato dietro il palco per prepararsi all'uscita - ma due o tre più anziani colleghi sono là ad accoglierlo con un "Bravo!" di incoraggiamento.)

(Il pubblico fa silenzio: attraverso la comune, attraverso il taglio del fondale che è nella dotazione dei comici - rappresenta la "Camera in casa di Pantalone" - entra anzitutto lo stesso Pantalone che tiene per mano Clarice e Silvio, ed entrano al suo fianco il Dottore e Smeraldina, e un poco più dietro Brighella. Anche in questo caso "l'invasione" del palcoscenico tien conto delle leggi della scalcaria: Pantalone, Silvio e Clarice al centro. Il Dottore e Smeraldina negli opposti angoli avanti, Brighella un poco più indietro.)

PANTALONE Via, via, via, no ve vergognè: deghe la man anca vù, cuss sarè promessi, e presto presto sarè mario e muggieeeeer!

CLARICE Sì, caro Silvio, eccovi la mia mano. Prometto di essere vostra sposa.

SILVIO E io prometto essere vostro.

IL DOTTORE Bravissimi, anche questa è fatta. Ora non si torna più indietro.

SMERALDINA *(a parte)* Oh bella cosa! Propriamente anch'io me ne struggo di voglia!

PANTALONE Vualtri sarè testimoni ecc. ecc.²⁵³

253 Giorgio Strehler, *Appunti su Arlecchino del 1963 a Villa Litta di Affori (Milano)*. Si tratta della riscrittura della prima parte, con "nuove battute da inserire nella prima parte del I Atto e ricomposizione delle didascalie in

“L'operazione Arlecchino, il primo grande esperimento di decentramento teatrale a Milano, è cominciata.”²⁵⁴

Ed è cominciata, come numerosi giornalisti annotano, “in un'atmosfera da grossa festa popolare”²⁵⁵, con “aspetti di sagra periferica”²⁵⁶, poiché “pur tenendo conto della presenza anche di un pubblico cittadino”²⁵⁷ quest'*Arlecchino* va in scena “di fronte ad un pubblico di operai, di artigiani, di immigrati”.²⁵⁸ Un pubblico “Trasportato qui, davanti ad una sclea di folla stipata, in un'atmosfera da kermesse paesana, con la famosa banda d'Affori che all'ingresso rende gli onori degli ottoni [...]. Una festa, insomma, nella «Milano di campagna», dove un tempo si faceva villeggiatura. E dove ancora non sono arrivate le ciminiere.”²⁵⁹

La fantasia di un articolista «di costume» avrebbe invece trovato uno stimolo negli spettatori veramente nuovi e sprovvisti di soggezione, che erano a teatro solo per vedere una commedia e non scambiandolo affatto per una riunione mondana; e c'era qualche popolana in pantofole di feltro e con grembiule nero, e c'erano molti uomini in maglietta e non certo per il caldo. Se son rimasti contenti dello spettacolo, come gli applausi anche a scena aperta, e le risate fanno ben supporre, c'è da bene sperare per il loro futuro di spettatori.²⁶⁰

Il clima della serata ci viene restituito con una particolare cura per i dettagli da un articolo apparso sul tedesco «Donau Zeitung»:

Canzoni carnevalesche veneziane, venate di malinconia, accolgono gli ospiti all'entrata del parco, lo accompagnano lungo il viale tra i giganteschi platani e olmi. Sembra quasi di essere in un parco di divertimenti: sotto i grossi rami, ai bordi degli estesi prati ci sono tavole e piccole bottegucce; ci sono meloni, c'è la saporita pizza, la cocacola, il gelato, tutto ciò che si desidera. Ed anche tra il pubblico si nota quella variopinta varietà tipica del parco dei divertimenti. Signori eleganti e signore in abito da sera, operai e piccoli commercianti con le maniche

apertura di sipario”. Il documento è conservato presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, e una sua versione digitalizzata è inserita in Eurolab [<http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/index.php?tipo=6&ID=45&imm=1&contatore=1&real=0>].

254 *Anche la Banda d'Affori è stata mobilitata per lui*, cit.

255 *Una festa popolare ad Affori*, in «Il Giorno», 11 luglio 1963, Roberto De Monticelli.

256 *Arlecchino ad Affori con Strehler tamburo principale*, in «L'Europeo», 11 agosto 1963, Raul Radice.

257 *Ibid.*

258 *Presentati all'aperto Goldoni e Cervantes*, in «Paese Sera», 24 luglio 1963, Giuseppe Bartolucci.

259 *In villa ad Affori con l'Arlecchino*, cit.

260 *Arlecchino ritrova il suo interprete*, cit.

rimboccate e i grembiuli stretti intorno alla vita; madri vestite da pochi soldi con i loro figli in braccio, oppure per mano o attaccati alla gonna; spavaldi giovincelli con le loro ragazze avanzano con un'andatura da gran signori, ragazzini timidi inciampano per l'emozione interna di vedere tra poco nella luce delle bottegucce anche Gina, la figlia del vicino.

Ma improvvisamente tutti si fermano come incantati²⁶¹. Nel grande spazio di fronte alla casa padronale si vedono le file dei posti a sedere. Ma che casa! Le finestre e le porte dei balconi sulla facciata settecentesca sono spalancate e illuminate; sul soffitto del salone al primo piano si scorgono gli affreschi del Tiepolo. Di fronte ad ogni finestra tremano dei lumi nel tiepido venticello serale, gareggiando con le stelle dello scuro cielo di questa notte di luglio.

Quindi uno strombettio. Da destra e da sinistra avanza un carro coperto. Si ferma, gli attori capitombolano giù dai rispettivi carri, su cui si trovano e in un attimo il piccolo palcoscenico della Commedia è pronto, illuminato di candele. Gli operai si siedono da parte, gli attori si schiariscono la gola: "Mi, mi, mi!". C'è chi aggiusta il jabot al compagno oppure gli dà un colpetto sulla spalla d'incoraggiamento. Pantalone cazzotta un piccolo e sempliciotto lacchè. Con il suo gigantesco bastone da maggiordomo picchia sul palcoscenico muovendosi rapidamente da un lato all'altro finché la folla schiamazzante, ridendo e canticchiando, non abbia trovato posto e si sia messa a tacere. [...] ²⁶²

"Lo spettacolo inizia, il pubblico lo gradisce, lo apprezza, l'applaudiva ed ogni sera si registra il «tutto esaurito»." ²⁶³

La buona riuscita è confermata dalle cronache apparse su numerose testate, milanesi e non. È interessante notare come vengano in particolar modo sottolineati i caratteri di novità di quest'operazione, realmente percepita come tale anche dal punto di vista lessicale: pratiche di decentramento sono già attive da diverso

261 Tracce di tale "incanto" si ritrovano anche in una lettera, datata 9 luglio 1963, inviata da Grassi a Strehler, il quale evidentemente non ha presenziato all'ultima fase delle prove.

Giorgio caro, [...] Ieri la conferenza stampa è andata benissimo con un grosso rilievo su tutti i giornali milanesi. L'adattamento di "Arlecchino" a Villa Litta entusiasma letteralmente tutti. Stasera abbiamo la generale, domani la "prima". Domani sera, alle 20,30, alle 21, alle 21,30, durante lo spettacolo, di fronte a quei lumi accesi, a quei carri trasparenti, a quegli attori vivi fuori scena, alla magia di quel teatro eterno e povero, penserò intensissimamente alla tua poesia che ancora una volta hai saputo in pochi attimi e in pochi giorni estrarre da un testo e da un luogo e donare a un testo, a un luogo, a una collettività di attori, ad una collettività di spettatori, ad una iniziativa. Domani sera il mio pensiero sarà con te, Giorgio, per tutto lo spettacolo, e so che domani sera tu sarai con noi. [...] Dopodomani, dopo il battesimo di "Arlecchino", ti scriverò più a lungo. Un lungo caro forte fraterno abbraccio. Paolo. [Lettera conservata presso il Fondo Giorgio Strehler del Civico Museo Teatrale "Carlo Schmidl" di Trieste, "Dono Andrea Jonasson", cartolare n. 43.]

262 *Arlecchino ist wiedererstande*, in «Donau Zeitung», 23 luglio 1963, Hansi Keßler. La traduzione è conservata presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, e una sua parziale versione digitalizzata è inserita in Eurolab [<http://lexon.piccoloteatromilano.it/Ricerca/visarticoli1.asp?file=RS001999&cod=1&cod1=17>].

263 *Il Piccolo va in periferia*, in «Avanti!», 17 luglio 1963, s.a.

tempo, presso il Piccolo Teatro, ma si è trattato prevalentemente di operazioni “private”, destinate a comunità ridotte e solo marginalmente seguite dalla cronaca²⁶⁴. Persino il vocabolo, quindi, sembra non essere ancora entrato nella terminologia comune: si parla di “«emigrazione» del Piccolo Teatro da via Rovello alla periferia milanese”²⁶⁵, della “prima avventura e la prima esperienza «missionaria» del Piccolo Teatro”²⁶⁶, di “una certa politica teatrale che potrebbe svilupparsi in futuro su basi completamente nuove, ossia attraverso una «decentrazione» degli spettacoli, non più «condannati» alle sale dei centri cittadini”²⁶⁷, di “una vera e propria «missione», quella cioè di portare uno spettacolo d'arte a un pubblico della periferia troppo lontano dai teatri per seguire la vita artistica²⁶⁸” - o, metaforicamente, del “fare entrare dalla porta principale, in fondo, coloro che sono troppo decentrati per poterlo fare regolarmente.”²⁶⁹

Ancora, quello del Piccolo Teatro viene definito

un esperimento [...] la cui riuscita può aprire una strada nuova: poiché proporre uno spettacolo fra i più applauditi in Europa ad un pubblico di periferia, a prezzi che, senza nessuna sottolineatura populista, si possono ben definire «popolari» (dalle 300 alle 500 lire), può significare la conquista di quel «grande pubblico» che è nei sogni di tutti gli uomini di teatro, da quando, prima il cinema e poi la televisione, hanno distolto dalla platea per antonomasia le masse popolari.²⁷⁰

E se il successo sembra garantito, in quanto “da anni, si ripete sotto tutte le latitudini”²⁷¹, è con evidente soddisfazione, anche da parte degli stessi cronisti, che lo si definisce “entusiastico, con quel particolare calore e libertà d'espressione che un pubblico immune da snobismi può portare”²⁷², da parte della “grande tribuna” che “era gremita: sommersi, gli abituali frequentatori delle prime, dall'intellettuale alla signora snob, da una ondata di operai, di piccoli impiegati, di gente del rione”²⁷³; gente che è accorsa “numerosa e, quel che più conta,” che ha scoperto “che il teatro non è un modo noioso per passare la serata ma che ci si può divertire come e più che al cinema”²⁷⁴. Tant'è che “il pubblico, come sempre, ha riso, ha applaudito, ha gridato bravi e poi, verso mezzanotte, se n'è tornato a casa tutto allegro.”²⁷⁵

264 Il caso del Carducci è da considerarsi difforme, in quanto la stampa si è occupata della vicenda solo a partire dalle sue conseguenze all'interno del liceo.

265 *Arlecchino ritrova il suo interprete*, cit.

266 *La Banda d'Affori suona per Arlecchino*, cit.

267 *In villa ad Affori con l'Arlecchino*, in «Amica», cit.

268 *Ieri sera è nato un nuovo e bravo Arlecchino*, in «Corriere d'Informazione», 11 luglio 1963, “Vice”.

269 *La Banda d'Affori suona per Arlecchino*, cit.

270 *In villa ad Affori con l'Arlecchino*, in «Amica», 21 luglio 1963, “Vice”.

271 *Una festa popolare ad Affori*, in «Il Giorno», 11 luglio 1963, Roberto De Monticelli.

272 *L'Arlecchino del Piccolo Teatro a Villa Litta ad Affori*, in «Il Sole 24 ore», 11 luglio 1963, “Senior”.

273 *Una festa popolare ad Affori*, cit.

274 *Affori via New York*, in «Vie Nuove», 25 luglio 1963, Ettore Capriolo.

275 *Ibid.*

Insieme alle felicitazioni, l'augurio che non si tratti del “capriccio di alcune notti d'estate 1963”²⁷⁶, la speranza “che possa essere continuata anche nei prossimi anni”²⁷⁷: ne viene sostanzialmente rilevata l'importanza, purché si tratti di una pratica continua e non occasionale. Questo permetterebbe due sviluppi di pari importanza: “non valorizzerebbe soltanto un esodo occasionale di gruppetti di spettatori cittadini che il teatro che l'hanno accanto all'uscio per mesi e mesi, ma contribuirebbe a quell'avvicinamento a un'arte che, via via che si forma il gusto, determinerebbe un flusso inverso, dall'autunno alla primavera, questa volta dalla periferia al centro.”²⁷⁸ Gli appartenenti a quest'ultimo, “soprattutto – al di là di questo – avranno avuto il senso preciso di una locale ed autonoma possibilità culturale, incontrandosi attorno al palcoscenico nel parco della «loro» villa, dove l'Arlecchino del Piccolo Teatro potrà essere non l'avvenimento eccezionale che il centro della città «regala» alla periferia, ma l'atto di nascita di un piccolo ed autonomo centro, possibile dovunque vi siano quelle sedi e quelle disponibilità umane di cui è ricca la nostra provincia.”²⁷⁹

Un teatro che si muova con tali presupposti viene riconosciuto non come “«teatro di massa», o «teatro popolare»: è teatro eccellente che va incontro a chi sta lontano dei grandi centri, e non può spendere tanto per godersi un bello spettacolo”²⁸⁰, che prende l'iniziativa e si pone “alla ricerca di quelle masse di pubblico possibile che hanno difficilmente i denari, il tempo o la voglia di attraversare mezza Milano per andare a vedere uno spettacolo.”²⁸¹

“Il nostro – dicono al «Piccolo» - è stato un esperimento di «decentramento teatrale» che, a quanto sembra, ha dato i suoi frutti. [...] È stato gettato un seme, un richiamo e la risposta, le risposte, sono piovute. Questo anno è stata la volta di Affori, l'anno prossimo andremo altrove, ma sempre alla periferia di Milano a portare i nostri spettacoli ad un pubblico che non è sordo all'arte teatrale ma che anzi è più d'ogni altro ricettivo.”²⁸²

A riprova dell'esattezza di queste parole, “la gente che è suo malgrado costretta a stare lontano dai teatri, a Villa Litta c'è andata senza farsi pregare. Grassi e Strehler hanno fatto centro.”²⁸³

276 *Arlecchino ritrova il suo interprete*, in «L'Italia», 11 luglio 1963, Domenico Manzella.

277 *Affori via New York*, cit.

278 *Arlecchino ritrova il suo interprete*, cit.

279 *Ogni sera per un mese ad Affori Arlecchino servirà due padroni*, in «Avanti!», 5 luglio 1963, s.a.

280 *L'Arlecchino del Piccolo Teatro a Villa Litta ad Affori*, cit.

281 *Affori via New York*, cit.

282 *Il Piccolo va in periferia*, in «Avanti!», 17 luglio 1963, s.a.

283 *Ibid.*

2.5 *Intermezzo programmatico: Un teatro nuovo per un nuovo teatro*

Ad indicare la natura di punto di svolta di questa prima metà degli anni Sessanta, nel 1964 compare anche il primo vero “documento programmatico” concepito da Grassi e Strehler dopo la fondazione, a quasi vent'anni di distanza. A differenza della *Lettera programmatica* e dagli interventi sulle pagine dell'«Avanti», questo documento, intitolato *Un teatro nuovo per un nuovo teatro*, è destinato “a tutti 'i responsabili' diretti ed indiretti dell'Amministrazione della Città, dello Stato (dell'allora Ministro dello Spettacolo, all'allora Direttore Generale), ai politici di ogni Partito italiano, ai giornalisti, intellettuali, teatranti, insomma fu diffuso, commentato per iscritto ed a voce, a tutti i livelli possibili.”²⁸⁴

L'esito, sfortunatamente, è per Grassi e Strehler più che deludente: “Non ricevemmo alcuna risposta degna di questo nome. Non si aprì nessun dialogo. Il documento non suscitò alcun interesse, fosse anche polemico, fosse anche di contestazione. Esso naufragò nella palude dell'indifferenza italiana.”²⁸⁵

Prima di addentrarsi nel testo, è forse utile contrapporvi un altro documento, decisamente più breve e destinato a tutt'altro target: il “*Manifesto ai cittadini* che il Piccolo Teatro pubblicò nel 1964 (e che fu persino esposto sui tram) – un manifesto che è un fatto unico nella storia del teatro italiano, forse con qualche esempio al tempo rivoluzionario della Cisalpina, quando si chiamava il cittadino al «teatro patriottico» onde ne traesse educazione alla libertà e incitamento ai buoni costumi repubblicani.”²⁸⁶

AI CITTADINI / Un servizio pubblico: / IL PICCOLO TEATRO / DI MILANO /

«Il Teatro non è un luogo d'eccezione, dove vanno pochi eletti per vedere spettacoli / destinati solo a loro. Se il Teatro vuole continuare a vivere, / e vuole prosperare come fatto di cultura e di arte / come «servizio pubblico» / di una Collettività, esso ha bisogno di un pubblico nuovo, vasto, aperto, amico, / che non lo frequenti per mondanità, ma proprio per farne uno strumento / attivo, popolare, di cultura. / Il Teatro dei cittadini milanesi è il Piccolo Teatro /

284 Giorgio Strehler, *Considerazioni di Giorgio Strehler al documento del 1964*. Si tratta di un testo a stampa conservato presso il Fondo “Giorgio Strehler” del Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, “Dono Mara Bugni”, cartolare n. 4, cartella “Esperienza Politica”. Il testo, datato al luglio 1991 dal personale dell'Archivio [dott.ssa Franca Tissi, responsabile del Fondo], è certamente concepito per la pubblicazione ma non vi sono altre indicazioni se non l'ultimo paragrafo, in cui viene accennata la destinazione ideale (anche se non i destinatari espliciti): “Sottopongo queste mie, queste nostre considerazioni che hanno una lunga storia alla sensibilità, alla responsabilità di tutti coloro che possono, in modi diversi, operare perché non si disperda un Bene Culturale che, nei suoi valori, onora la nostra Città, il nostro Paese, nell'Europa di oggi e di domani.”

285 Giorgio Strehler, *Considerazioni di Giorgio Strehler al documento del 1964*, cit.

286 Arturo Lazzari, in *Piccolo Teatro di Milano 1947-1967*, Comune di Milano, Milano 1967, p. 28.

CHE COSA È IL TEATRO?

Un diritto e un dovere per tutti. / Il Piccolo Teatro da quest'anno ha impostato una sua ancora più ampia azione di invito / al grande pubblico ed è in grado, con prezzi bassi ed eguali per tutti, / di mettere tutti nella condizione di esercitare questo diritto e questo dovere / TEATRO E PUBBLICO POPOLARE / UN APPUNTAMENTO STORICO, ORMAI

Un appuntamento a cui il Teatro non intende mancare. / Né potrà mancare il pubblico nuovo dei lavoratori e dei giovani / I LAVORATORI, I GIOVANI POSSONO DUNQUE / ANDARE A TEATRO

Daranno al loro «tempo libero» un segno di intelligenza, di cultura, di divertimento / ad alto livello

LA CITTÀ HA BISOGNO DEL TEATRO / IL TEATRO HA BISOGNO DEI CITTADINI.²⁸⁷

Il manifesto può apparire a tratti ingenuo, a tratti altisonante. Ma rappresenta il sunto – destinato agli occhi del cosiddetto e forse anche mitizzato “uomo della strada” - del lungo documento redatto per gli addetti ai lavori e per le istituzioni coinvolte: se a questi ultimi viene indirizzato il ragionamento sottostante a certe operazioni, la cronaca del loro sviluppo e un apparato progettuale, i primi vengono raggiunti soltanto dalle conclusioni, formulate sottoforma di appello. Se *Un teatro nuovo per un nuovo teatro* è stato scritto in collaborazione con Strehler²⁸⁸, molto probabilmente l'idea del manifesto a diffusione cittadina proviene direttamente da Grassi.

A tal proposito, ricorda Renato Palazzi:

Grassi non era un organizzatore, forse non era un bravo organizzatore. Grassi era un genio della visione, di una visione del teatro che andava dentro la realtà, ma Grassi era un intellettuale del teatro, non era un impresario o un amministratore. Questo è un errore che si fa spesso nel definirlo. E stavo dicendo un'altra cosa che mi sembrava importante, che tutto questo era appunto la traduzione, il tentativo di traduzione concreta di una sua idea di città, della quale spesso ci aveva messo a parte e sulla quale spesso ci aveva impegnato, che era quella di una città a misura dei cittadini dove a una cert'ora il professionista, l'artigiano, il negoziante staccava e poteva andare comodamente a teatro a prezzo conveniente, per

287 Riportato in Arturo Lazzari, in *Piccolo Teatro di Milano 1947-1967*, cit. Abbiamo conservato la presentazione grafica con cui è stato inserito nella pubblicazione.

288 Attestano la collaborazione effettiva, e non limitata all'apposizione della firma del regista (come nel caso di altri documenti prodotti dal Teatro ma redatti da Grassi) alcune lettere dello stesso Strehler, risalenti al 1968 (e perciò, per ragioni di privacy, non pubblicabili fino al 2018) e conservate presso il Fondo “Giorgio Strehler” del Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, “Dono Andrea Jonasson”, cartolare n. 43, “Carteggio Giorgio Strehler – Paolo Grassi (1948-1981)”.

arricchirsi culturalmente, senza poi divisioni tra un pubblico specifico del teatro e un pubblico più generico, e dove molti aspetti della vita cittadina erano finalizzati alla cultura, compresi i tram, gli orari dei tram, la possibilità di accedere comodamente ai teatri sia di quartiere che quelli del centro, che erano temi secondo me anche molto all'avanguardia, cioè in realtà apparentemente concreti e banali e in realtà molto all'avanguardia.²⁸⁹

Il ruolo e la conformazione che il teatro devono assumere in una simile “città ideale” vengono chiaramente indicati – non in forma utopica ma attraverso un impianto progettuale strettamente pragmatico – in *Un teatro nuovo per un nuovo teatro*. E non è un caso che la stesura di tale testo preceda di poco la concessione al Piccolo del Teatro Lirico: “Il Lirico non è soltanto un fatto organizzativo o logistico; investe un mutamento di linee artistiche e di politica culturale. Nasce insomma una nuova visione del «Piccolo», della sua identità”²⁹⁰, che – seppur solo parzialmente – corrisponde a quanto auspicato nel documento.

“È difficile, se non impossibile, capire le istanze attuali dei dirigenti del Piccolo Teatro, qualora non si riconosca la più certa caratteristica di un organismo come questo, cioè la sua dinamicità”²⁹¹: per tale ragione la parte iniziale del documento è costituita dal dettagliato resoconto dell'attività svolta fino a quel momento, così come di quei “compiti estetici” ed “obiettivi organizzativi” che il teatro si è posto fin dalla nascita, e che “sono stati sempre affrontati nei limiti della realtà, vale a dire, nelle condizioni possibili entro un dato momento storico.”

Sotto questo aspetto, quello del “servizio pubblico” è indicato come un momento superato, una delle “fasi di sviluppo che – nell'ambito di una concezione generale sostanzialmente immutata -” ponendo “l'accento, di volta in volta, su problemi particolari”, è necessario oltrepassare una volta raggiunto il loro compimento (“se non si vuol decretare la stasi dell'organismo e quindi la sua fine”).

Le definizioni di “teatro stabile”, di “teatro d'arte”, di “teatro popolare” e di “servizio pubblico”, cui i fondatori hanno sempre prestato attenzione e messo in evidenza dagli anni precedenti al

289 Intervista a Renato Palazzi, cit.

290 Emilio Pozzi, *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano 1977, p. 212.

291 Considerata la lunghezza del documento (un dattiloscritto di 25 pagine), si è preferito procedere riassumendone i contenuti utilizzando, fra le opportune virgolette, le stesse parole del testo. Corsivi, sottolineature e suddivisione in punti sono conservati dall'originale, mentre le aggiunte esterne ad esso sono limitate a quanto necessario per garantirne la comprensione. La citazione, al pari di tutte le successive, eccetto dove esplicitamente indicato da altre note, appartiene “Un teatro nuovo per un nuovo teatro”, conservato in copia presso il Fondo “Giorgio Strehler” del Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste, “Dono Mara Bugni”, cartolare n. 4, cartella “Esperienza Politica”.

1947, “non rappresentano delle formule immobili, fuori del tempo e dello spazio, non sono delle definizioni astratte”: ad esse vengono ricondotti “i modi, le ragioni, i punti teorici che possono e debbono concretarsi nella realtà, con differenti stadii di sviluppo, con differenti metodologie, con differenti estrinsecazioni estetiche. [...] Se così non fosse, il Piccolo Teatro sarebbe oggi – primavera '64” (ma anche primavera 2016), “– esattamente la stessa cosa che era il 14 maggio 1947, al massimo presentandosi con più spettacoli alle spalle e con qualche attore cambiato.”

A rendere “uguale e diverso” il Piccolo Teatro è quel “lungo e difficile cammino progressivo” che nel documento viene riassunto in due distinte fasi.

1) Prima fase, costituita dalla fondazione di un teatro con i seguenti attributi: stabilità; gestione pubblica (che liberi dalla schiavitù di “preoccupazioni strettamente finanziarie”; “repertorio d'arte e compiti speciali”.

Le caratteristiche di questo teatro, all'atto della fondazione, sono le seguenti:

- a) “l'edificio del P.T. veniva accettato per quello che era, nei suoi incredibili limiti strutturali: una sala di circa 500 posti, un palcoscenico di sei metri e mezzo di larghezza per quattro di profondità; mancanze di uno sfogo laterale e della minima attrezzatura logistica; camerini senz'acqua; cabina luci insufficiente persino per un teatro filodrammatico, [...] senza parlare poi dell'inesistenza di un qualsiasi ufficio per gli organismi tecnici ed organizzativi”;
- b) i “quadri direttivi”: costituiti da “tre persone in tutto”, ovvero Grassi – Strehler – Vinchi, “per svolgere tutto il lavoro”;
- c) i “quadri artistici”, ricercati fra “ottimi attori”, che fossero “più o meno noti” ma che soprattutto fossero “esseri umani che riuscissero a vivere, a lungo, insieme”;
- d) i “quadri tecnici”, benché allora del tutto insufficienti, “al di sotto di ogni limite di necessità”;
- e) la “posizione estetica”, ovvero il tentativo di produrre “spettacoli del più alto livello allora raggiungibile, con un numero di prove al di sotto del limite minimo assai spesso”, costituito da 14-20 giorni nella migliore delle ipotesi, per costruire un rapporto “eclettico” (stranieri-italiani, classici-contemporanei). La scelta, da effettuarsi “entro le linee direttive di una estetica unitaria [...] a carattere popolare”, era volta a raggiungere finalmente un “adeguamento [...] della scena italiana alle esperienze teatrali straniere verificatesi durante l'intervallo culturale del fascismo”;

- f) i “criteri organizzativi” legati ad un’innovativa politica dei prezzi: abbonamenti e “sconti alle organizzazioni professionali, studentesche ed operaie”, nel “tentativo di far coesistere un pubblico borghese (come censo) con un pubblico proletario”;
- g) le “sovvenzioni” costituite da “una cifra assai bassa, a titolo di incoraggiamento” elargita dallo Stato, l’usufrutto del locale da parte del Comune, e “qualche modica sovvenzione privata, a titolo mecenatesco”.

Si tratta di condizioni “totalmente negative”, il cui peso “è stato sopportato, in massima parte, dai dirigenti del teatro stesso”, i quali tuttavia s'erano prefissi “di avere una casa, comunque essa fosse, anche al di sotto del minimo di necessità tecnica. Bastava che esistesse”, insomma, pur di essere i primi ad affermare “un nuovo concetto politico e un metodo artistico ed amministrativo”, un concetto di stabilità “in mezzo ad un mondo instabile qual era il teatro a quel tempo”, e di farlo “a qualsiasi costo, anche a quello di un’altissima usura personale”.

Qui termina una prima fase, che Maria Grazia Gregori definisce “l’ubriacatura tuttologica così necessaria per una generazione, come quella di Grassi e Strehler, senza maestri”²⁹². Dopo questo stadio, caratterizzato da un repertorio eclettico e in parte da “tumultuose ricerche, fortemente sperimentali”, lo slancio

si stempera per lasciare spazio all’approfondimento. Che in questi anni è a doppio binario: riguarda da vicino la ridefinizione di tutto ciò che sul palcoscenico avviene, ma anche di quel che passa – o si passa – fra palcoscenico e platea. In primo piano, quindi, il problema della comunicazione *tout-court*. [...] E Brecht ricopre, in entrambi i casi, un ruolo sicuramente fondamentale, se non addirittura rivoluzionario: rottura di un certo meccanismo, di un’attenzione psicologica privilegiata e forse eccessiva; accentuazione di quella preoccupazione (ma anche di quel bisogno) ideologico e civile che, già presente negli spettacoli dei primi anni, spinge Strehler a distanziarsi da un’ipotesi drammaturgica esclusivamente legata al teatro per il teatro, per fissare con passione, ma anche con ragionevolezza, lo sguardo sul momento collettivo, sulla storia, sulla politicità delle scelte e della vita, senza però mai dimenticare che è da un sottile bisogno di coinvolgimento e di emozione che tutto questo può nascere.²⁹³

292 Maria Grazia Gregori, *Il Piccolo Teatro di Milano: cinquant’anni di cultura e spettacolo*, Leonardo Arte, Milano 1977, p. 127.

293 *Ibid.*

Questa seconda fase, che Grassi e Strehler individuano a partire dal 1952, è caratterizzata da: “ampliamento del teatro come edificio e servizi; stabilizzazione dell'attività, con aumento successivo e progressivo dei quadri; creazione dei laboratori di scenotecnica e sartoria; fondazione della Scuola d'Arte Drammatica”.

Le caratteristiche elencate nella prima fase subiscono i seguenti aggiornamenti:

- a) l'“edificio”: la sala di via Rovello guadagna alcuni miglioramenti: aumento della capienza fino a 600 posti, creazione dei servizi igienici, ampliamento del palcoscenico (8 x 5 metri), nuovi camerini per gli attori (che tuttavia “non dispongono dell'acqua calda indispensabile per togliersi il trucco e per l'igiene personale, nello svolgimento di un lavoro [...] che è anche di tipo fisico”), alcuni ambienti destinati alla direzione. Nonostante si ottenga una “sala più gradevole” ed una “visibilità migliore”, “le strutture del teatro rimangono le stesse del 1947”, sprovviste di “servizi per il pubblico” (cassa, guardaroba, bar, “elementi accessori” ma “non del tutto superflui” per la collettività che nell'idea dei fondatori “si riunisce per una festa comune”). Alla dotazione del teatro si aggiunge il condizionamento d'aria, che “consente [...] di svolgere una attività più prolungata nella tarda primavera o addirittura nell'estate”. Manca però uno spazio comune “dove possano riunirsi per discutere gli attori e il direttore artistico” o “dove possano incontrarsi i capi dei servizi tecnici per discutere collettivamente i diversi problemi dello spettacolo”: “quando è libero dal lavoro, o negli intervalli, questo personale è costretto a stiparsi nel sottopalco” o ad “attendere il proprio turno di lavoro nel cortile e sotto i portici”. La capienza della platea e le dimensioni del palco, infine, lo fanno rientrare – per gli standard europei – nella categoria dei “teatri da camera”;
- b) i “quadri generali”: “la direzione organizzativa ed artistica rimane immutata”; l'unico regista è Strehler, “sia perché è necessario assicurare al teatro la continuità del suo orientamento e del livello artistico”, sia perché, alle condizioni in cui versa il teatro (“di palcoscenico, di tempo e di condizioni finanziarie”), “ben pochi registi italiani accetterebbero di lavorare”;
- c) i “quadri artistici”: avvengono mutamenti a livello dell'organico, che passa da una compagnia più tradizionale, incentrata su “due figure di attori principali” (Brignone – Santuccio), ad un “nucleo stabile” che include attori noti ma anche giovani esordienti, a cui aggiungere scritture straordinarie in base alle esigenze dello spettacolo;

- d) i “quadri tecnici” patiscono l'assenza di elementi nuovi di elevata qualificazione da inserire all'interno del personale;
- e) la “posizione estetica”: Le migliorie apportate al palcoscenico consentono nuove possibilità tecniche; alla crescita degli abbonati corrisponde la crescita del numero di repliche e, “finalmente”, la diminuzione del numero degli spettacoli (da 6/8 a 3/4). “Questo è un fenomeno naturale, inevitabile ed auspicabile, nella vita di un teatro d'arte. Dove si va in profondità, l'apparenza scompare”. Si passa dall'ecllettismo “alla ricerca ed affermazione di un teatro nazional-popolare, capace di inserirsi nella drammaturgia mondiale, cioè nazionale e non nazionalistico, popolare e non settario o propagandistico”, tramite l'inizio dello studio di Brecht e grazie a spettacoli quali Trilogia della villeggiatura, El nost Milan, L'opera da tre soldi, Dal tuo al mio, Il giardino dei ciliegi, I vincitori, L'egoista;
- f) i “criteri organizzativi”, legati alla “ricerca e allargamento del pubblico”, portano gli abbonamenti a 15000 e a una “diminuzione dei prezzi in senso popolare, sia pure in forme indirette, quali gli sconti aziendali o scolastici. Veri e propri prezzi popolari per tutti non possono ancora venir praticati”, ma “si verificano incontri con dirigenti di gruppi professionali e sindacali” e “si giunge anche a una maggiore integrazione del pubblico genericamente “borghese” con altri gruppi sociali”. In questa fase il PT si afferma anche all'estero, realizzando “tournées (ben 114 recite in 105 città di 26 paesi stranieri), nei paesi scandinavi, in Germania, in Polonia, in Cecoslovacchia, ancora in Francia, finché la visita in U.S.A. e in U.R.S.S. suggella la posizione del P.T. quale organismo di fama internazionale”;
- g) le “sovvenzioni” aumentano ma il PT “si trova in un rapporto d'inferiorità almeno del 30 o 40%” rispetto agli altri teatri stabili europei;
- h) si ha la “fondazione della Scuola d'Arte Drammatica”, principalmente per iniziare a coltivare “un vivaio di talenti” destinati a “rinsanguare i quadri” del teatro stesso, malgrado la “mancanza di sovvenzioni” e “l'impossibilità di conferire borse di studio e di vincolare insegnanti qualificati con adeguati stipendi”;
- i) l'“istituzione di servizi tecnici” quali “la sartoria, i magazzini, lo studio di scenografia ed il laboratorio di falegnameria”, malgrado la prima sia in sede ma “relegata in uno spazio angusto e scomodo” e gli altri collocati dal capo opposto di Milano.

In riassunto: “la caratteristica della seconda fase della vita del P.T. è quella dell'affermazione, nazionale e internazionale. Ciò si ricollega a un maggior rigore estetico, alla sua ricerca del

pubblico popolare, all'istituzione di alcuni servizi fondamentali. È la fase di crescita, che ha portato l'organismo e i suoi dirigenti alla vera maturità. Per schema di comodo, possiamo identificare la stagione 1962/63 come il suo punto d'arrivo e, quindi, anche il suo punto morto". In questa seconda fase si sviluppano altresì "attività culturali, quali conferenze, dibattiti, "incontri" alla periferia, pubblicazioni, organizzazioni di convegni e partecipazione a congressi: tutte cose fatte per mera ostinazione e senso del dovere, che viceversa meriterebbero d'essere stimulate al punto di raggiungere continuità ed organicità".

IL PRESENTE

Il PT "si è sviluppato di volta in volta, incessantemente, ed ogni certo numero di anni ha raggiunto un livello di rottura con la situazione anteriore. [...] Un organismo vitale o progredisce e si sviluppa, o si ferma e muore. Non ci sono vie d'uscita."

"È immaginabile nel 1963 un P.T. come esso si presentava nel 1947? No. È dunque immaginabile nel 1970 un P.T. identico a quello che si presenta oggi?" si domandano i fondatori: "Evidentemente no, [...] Eppure la realtà incombe. Essa ci pone questa domanda: siamo arrivati qui oggi (stagione 1963/64) all'estremo limite di rottura, oltre il quale non esiste che la stasi? È l'inizio della fine? Rispondiamo assai chiaramente e duramente: Sì.

Questo fenomeno è in atto. Il Piccolo Teatro, nei suoi limiti attuali – estetici e architettonici, organizzativi e finanziari – è già arrivato al massimo dei risultati possibili rispetto alle condizioni date".

Di ciò viene data dimostrazione riprendendo l'analisi dei punti evidenziati nelle prime due fasi:

- edificio – sfruttato al limite delle sue possibilità e non più ampliabile;
- quadri direttivi e tecnici – personale numericamente insufficiente, e formazione dei quadri che è "avvenuta più per volontà e sforzo della direzione, che per un piano organico, né ha avuto i mezzi necessari per attuarsi";
- posizione estetica – "Il P.T. può probabilmente continuare a proporre spettacoli di alto livello; può avvalersi ancora dell'opera dello stesso regista che ne ha garantito la continuità stilistica; può anche raggiungere, con qualche spettacolo isolato, uno standard ancora più elevato dell'attuale", ma è viva la "necessità di muoversi su un piano generale più

favorevole, più stimolante”, in particolar modo per chi ha “già portato sulle proprie spalle il peso di 17 anni di acrobazie e miracoli, sia in sede sia tecnica che artistica”;

- criteri organizzativi – “È forse possibile aumentare il numero degli abbonati, [...] ma è impossibile parlare veramente più a fondo alla collettività, perché innanzi tutto è impossibile arrivare ad un livellamento equo e definitivo dei prezzi, accessibile a tutti”;
- sovvenzioni – vengono diagnosticati solamente “aumenti col contagocce”, ma non la soluzione del “problema di fondo”;
- quadri artistici – “È impossibile pensare a una politica umanamente e sindacalmente più evoluta per gli attori e stabilizzazione dei mesi di lavoro, gerarchia equa delle retribuzioni e fissazione dei minimi, rapporto tra prova e spettacolo o tra lavoro e ferie”.

Di particolare rilievo è la frase di chiusura di questa disamina: “I dirigenti del Piccolo Teatro considerano ancora possibili due anni di valida vitalità dell'orfanismo nella situazione attuale. Due anni o poco più.”

Da queste premesse, nel 1964 viene impostato un “piano generale di sviluppo” per il futuro del Piccolo Teatro²⁹⁴, per il quale si prevede una terza fase (“che avrebbe già dovuto essere in pieno svolgimento”) che rappresenti “la realizzazione, non più parziale ma plenaria, delle ragioni per le quali il P.T. è nato: un teatro d'arte a servizio della collettività; i migliori spettacoli ai prezzi più bassi per il pubblico più vasto; nessuno spettacolo isolato da un contesto culturale capace di aumentare il livello di coscienza etico-estetica dello spettatore.”

Si tratta di un momento di riaffermazione della propria identità, non verso l'interno ma verso gli interlocutori pubblici e la collettività: “Il P.T. non vuole essere teatro nazionale o teatro di Stato. Nella misura in cui la situazione lo consente, lo è già. I dirigenti del P.T. non chiedono riconoscimenti ufficiali, né sigle né patenti”, in quanto la validazione delle loro posizioni è rappresentata del successo già ottenuto e dalla risposta del pubblico.

Grassi e Strehler precisano inoltre che non intendono “svolgere in futuro tutti i compiti che sono stati loro richiesti negli anni passati: teatro d'arte, teatro attento al repertorio di ieri, teatro formativo del repertorio di domani, antologia delle tendenze contemporanee, tempio teatro della rilettura critica dei classici e luogo di rottura, allo stesso tempo; teatro inteso ad esaurire le mille

²⁹⁴ Piano che verrà ripreso e riformulato nel già citato documento del 1991, in cui Strehler esprime le proprie *Considerazioni al documento del 1964*, aggiornando la storia del Piccolo Teatro con gli avvenimenti dei successivi trent'anni e indicando nuove prospettive per il futuro.

possibilità del “teatrale”; teatro popolare e contemporaneamente teatro d'élite”.

Essendo la vocazione del PT, postulata fin dalla fondazione come “conclusione logica della sua storia”, quella di diventare “il primo teatro nazional-popolare italiano”, questa terza fase prevede una ridefinizione dei compiti del teatro, devolvendo ad altre istituzioni quelli che non è più in grado di svolgere ed auspicando “la nascita - intorno, insieme ed anche contro il Piccolo Teatro – di altri organismi privati, statali, comunali, attenti ad altri problemi e capaci di offrire alla collettività una diversa dimensione estetica. Delle nostre.”

Onde evitare fraintendimenti o facili travisamenti, viene quindi tracciata una definizione precisa del concetto di “teatro popolare” dal punto di vista dei dirigenti del PT:

Significa un teatro del più alto livello artistico, - si rivolge, naturalmente ad un tipo popolare di spettatore, della città di Milano, dal centro alla periferia alla provincia (oggi abbandonata dal teatro). Significa un teatro aperto alle più valide esperienze artistiche contemporanee o della tradizione, ma che parli un suo linguaggio – e nei testi e negli spettacoli – piano, chiaro, accessibile ad un pubblico che non sia popolare solo in base al censo o alla sua localizzazione urbana, ma soprattutto per la qualità, la semplicità e la ricchezza umana della sua disponibilità.

Viene sottolineata inoltre l'attenzione

ad un pubblico nuovo (i giovani, la scuola, l'infanzia), ad un pubblico che ignora il teatro (dove nuovi prezzi, nuovi orari, nuovo tipo di spettacoli, nuovo carattere degli allestimenti), al pubblico della provincia, ormai divenuta frangia della città (mezzi per portare lo spettatore allo spettacolo e viceversa; testi scelti secondo un programma pianificato che aiuti il pubblico ad orientarsi, riscoprendo il teatro).

Rimanendo fedeli alla scansione delle fasi precedenti, e prendendo quindi in esame sia la “collettività recitante” sia “i quadri organizzativi, direzionali e tecnici”, la trasformazione definitiva in teatro popolare garantirebbe

provvedimenti sindacali, stabilizzazione del lavoro degli attori (attività almeno biennale, dodici mesi di contratto, vacanze pagate, servizi assistenziali); scelta rigorosa degli elementi non solo sotto il profilo tecnico ma umano; formazione di elementi futuri (potenziamento della Scuola d'Arte Drammatica, con rigore professionale, orario integrale, borse di studio, insegnamento

triennale di tutte le materie utili); creazione di un gruppo composto esclusivamente da ex-allievi della scuola, con programma autonomo; [...] stabilizzazione del personale esistente, creazione di nuovi quadri attraverso l'insegnamento delle singole branche, da quelle riguardanti il palcoscenico a quelle amministrative e di relazioni pubbliche.

Sul piano estetico, infine, la proposta “veramente nazionale e veramente popolare” prevede una particolare attenzione alla drammaturgia contemporanea, “principalmente a quella italiana” ma “aperto anche ai più validi contributi stranieri”. Il concetto di “nazionale” è qui inteso “nella sostanza, più che per ragioni anagrafiche o di linguaggio. Perciò alcuni testi stranieri possono costituire un esempio di nazionalità più che un testo italiano snobisticamente cosmopolita”.

Per supplire alle lacune del panorama degli autori drammatici italiani, in ultimo, s'intende creare un “gruppo di drammaturgia, composto da uomini legati all'esperienza del P.T. o da letterati italiani che vogliono sposare la causa del teatro popolare”.

Fissati gli obiettivi, vengono presi in considerazione i mezzi o quantomeno le fasi di realizzazione pratica necessari per conseguirli.

- un nuovo edificio con una capienza di 1000/1200 posti “per poter intraprendere una politica unitaria di prezzi”, ovverosia abbassarli “sino al livello cinematografico” per prolungare il numero delle repliche. Si ha qui per la prima volta l'individuazione di un “nuovo edificio, con un palcoscenico veramente completo nei servizi e nelle attrezzature, anche se privo di ricercatezze e di inutili macchinismi” che “consentirà risultati più rapidi e precisi; sarà ridotto lo sforzo, saranno diminuite le ore di lavoro”. Nel medesimo edificio andranno centralizzati tutti i servizi (“dalla scuola ai magazzini, dalla sartoria alla scenografia”, per rendere il teatro un “luogo unitario, dove una collettività organica, appena suddivisa nei compiti, deve poter lavorare a stretto contatto, in sede umana e tecnica”, oltre a favorire la “necessità di minimo sforzo e minimo dispendio”;
- “creazione di un teatro sperimentale di 300 posti, situato nell'edificio stesso, fornito di un normale palcoscenico e dei necessari servizi” in cui “i giovani del nostro teatro e di fuori (autori, registi, scenografi, attori) svolgeranno una attività che potrà essere in parte pubblica, in parte no; [...] un luogo di studio, un luogo di produzione, nei casi in cui si raggiunga il livello voluto”, destinato anche agli “incontri e i dibattiti col pubblico,

specialmente se si arriverà alla creazione (spontanea o soltanto sollecitata) di un gruppo di spettatori, capace di partecipare al lavoro sperimentale (ed anche alla preparazione del lavoro maggiore) di un teatro popolare”;

- “conservazione della sede di Via Rovello per attività collaterali”, in sostituzione all'utilizzo straordinario del Teatro dell'Arte e del Teatro di via Manzoni per ospitalità e manifestazioni aggiuntive.

Vengono altresì ridefinite le operazioni da attuare per rendere più “popolare” il pubblico del PT, in modo più “progressivo e sistematico”:

- 1) “politica dei prezzi – Due soli ordini di posti, o forse uno – in rotazione per gli abbonati, senza discriminazione di nessun genere”;
- 2) “nuova politica di abbonamenti, sino a creare un diverso legame tra pubblico e teatro. Abolizione di ogni biglietto o tessera di favore. Abilitazione di ogni facilitazione parziale [...]: il teatro dev'essere accessibile a tutti, direttamente senza intermediari, mediante il semplice esborso della cifra più bassa possibile”;
- 3) “politica di educazione teatrale delle masse attraverso dibattiti, spettacoli di saggio, serate gratuite, incontri fra il gruppo degli spettatori e quello degli attori e dei tecnici”;
- 4) “formazione di gruppi teatrali popolari in provincia o alla periferia, capaci di sostituire nel tempo le vecchie filodrammatiche” che verranno assistiti dal PT dal punto di vista pratico (“materiale tecnico, consigli, personale, testi, corsi accelerati d'insegnamento teatrale”). “Il primo e unico modo per amare e capire il teatro consiste nell'affrontarlo con retti ed umili principii, e nel farlo concretamente, anche indipendentemente dai risultati artistici”;
- 5) “piano sistematico di rifornimento di spettacoli alla periferia e alla provincia” tramite la preparazione di due spettacoli in aggiunta al repertorio normale: “il primo completo, di tipo drammatico; il secondo di tipo narrativo o poetico”, entrambi interpretati sia dai giovani esordienti che dagli artisti della compagnia stabile, e saranno “destinati esclusivamente a questo lavoro di penetrazione”;
- 6) “assoluta affermazione del concetto per cui uno spettacolo deve tenere il cartellone finché esso non abbia esaurito il suo pubblico”, trasformando il cartellone annuale in una stagione elastica per numero di spettacoli e per disposizione. È previsto “al massimo un piano triennale di lavoro, contenente varie proposte che l'esperienza concreta si incaricherà di

confermare o di scartare”, trasformando il legame fra pubblico e singolo spettacolo in rapporto continuativo col teatro stesso e col suo “stile”. “Fondamentale, e valida ad ogni fine, sarà la ripresa di spettacoli già allestiti, qualora il pubblico lo richieda”;

- 7) “poche ma importanti tournées, estere e nazionali” per il gruppo sperimentale o per la “compagnia degli ex-allievi”, esportando non singoli spettacoli ma intere “stagioni” allo scopo di “presentare un'antologia precisa delle diverse linee del teatro. Basta con le Commedie dell'arte”;
- 8) “creazione di un festival biennale del teatro europeo” rivolto a “pochissimi e qualificati gruppi internazionali” per favorire il legame fra il teatro popolare e gli altri organismi consimili a livello europeo;

Per quanto riguarda i “quadri”, il PT mira all'assunzione, per ogni settore, di “un tecnico pienamente sperimentato e capace di influire sugli altri” a cui affidare “le scuole professionali nei singoli settori. Si tenga presente che taluni di questi artigiani stanno scomparendo in Italia, almeno per quanto riguarda il teatro.”

In ultimo, ai “quadri direzionali” (organizzativi ed artistici) vecchi e nuovi è richiesto di “lavorare in forma altamente collettiva, con un concetto del lavoro e dei suoi rapporti del tutto diverso da quelli attuali, burocratici o aziendali”. Nel teatro popolare, infatti, “nessuno potrà sentirsi “impiegato” del nostro teatro, ma parte determinante di una collettività teatrale”.

CONCLUSIONE

Due sono gli obiettivi del teatro popolare, “naturale conseguenza del nostro sviluppo sin dalle origini”:

- 1) “Spettacoli d'arte capaci di interessare il pubblico più vasto, escludendo quelli che la collettività popolare respinga come offensivi o incomprensibili.”
- 2) “Nuova metodologia nell'allestimenti degli spettacoli.”

Se i poteri pubblici giudicheranno in modo positivo “l'idea dello sviluppo del P.T. quale teatro popolare nella sua terza fase, [...] bisognerà senza indugi predisporre i mezzi per l'azione”. Tre i provvedimenti più urgenti: “costruzione della nuova sede, più una sovvenzione annua speciale per la creazione di nuovi quadri, più aumento di aiuti per abbassare fin d'ora i prezzi”, uniti ad una

programmazione quinquennale.

Queste sono le condizioni che vengono poste

per poter contare ancora sul lavoro di Paolo Grassi e di Giorgio Strehler. Al di fuori della possibilità prospettata in questo scritto, non c'è che la gloriosa fine del P.T., almeno nella sua forma attuale e coi suoi attuali dirigenti. Inutile dire che riteniamo superfluo fare l'elenco delle nostre benemeritenze e che – malgrado molte amarezze – continuiamo ad avere fiducia nella città, nell'opinione pubblica, nei pubblici amministratori, negli organi dello Stato, e nel futuro del teatro a cui abbiamo dedicato e sacrificato la nostra vita.

Paolo Grassi – Giorgio Strehler

La storia del Piccolo Teatro ha poi preso pieghe differenti da quelle prospettate dai fondatori, e la sospirata concessione del Teatro Lirico, nel 1964, viene rapidamente bilanciata dalle dimissioni di Strehler nel 1968 – alle cui cause appartiene anche il mancato soddisfacimento delle condizioni poste in *Un teatro nuovo per un nuovo teatro*.

Nel 1991, rileggendo tale documento, il regista commenta:

E oggi, a distanza di trent'anni, mi appare chiaro che allora, Paolo Grassi ed io e tutto il Piccolo Teatro avremmo dovuto trarne subito le conseguenze logiche, quelle annunciate con fermezza nelle nostre pagine.

Invece non agimmo così. Noi continuammo implacabilmente a tenere fede alla nostra missione culturale ed è certo – visto a posteriori – che nonostante la fermezza e la chiarezza del nostro discorso, il nostro perseverare nelle opere, fu accolto come una dimostrazione di debolezza e le nostre parole furono considerate delle mozioni generose ed utopiche.

Era la stagione della "Vita di Galilei" di Brecht.²⁹⁵

295 Giorgio Strehler, *Considerazioni di Giorgio Strehler al documento del 1964*, cit.

2.6 Storie di atomi e di periferie: prove generali di decentramento

L'episodio di Villa Litta costituisce una sorta di prova generale, o di *test*, che il Piccolo Teatro realizza optando per una situazione intermedia: Affori è senza dubbio una zona teatralmente debole, ed il pubblico a cui l'*Arlecchino* è rivolto può ben definirsi popolare, ma

- l'operazione è limitata ad una località singola, per quanto protratta per un mese;
- svolgendosi in estate, non si sovrappone alla programmazione regolare (per quanto riguarda gli eventuali spettatori provenienti dal centro) e costituisce una valida alternativa ad altri svaghi "estivi" (per il pubblico locale);
- in quanto spettacolo allestito all'aperto, non subisce il principale problema delle aree periferiche dal punto di vista dell'attività teatrale e culturale in genere: l'assenza di spazi dedicati;
- Villa Litta unisce una struttura di innegabile valore storico e artistico con una vasta area verde, caratteristiche che qualificano positivamente Affori rispetto ad altri quartieri-dormitorio;

Per queste ragioni, molte delle problematiche che renderanno difficoltosa un'attività continuativa di decentramento nell'hinterland, e che porteranno all'istituzione dei Teatri Quartiere²⁹⁶, in questa fase vengono ammortizzate.

Una seconda tappa - che tuttavia, per le ragioni appena indicate, Grassi indica come "il primo tentativo di decentramento teatrale a Milano"²⁹⁷ - è costituita da *Sul caso J. Robert Oppenheimer*.

Lo spettacolo, tratto dal testo di Heinar Kipphardt²⁹⁸, "è un contributo alla conoscenza della storia

296 La mancanza di spazi secondari, collocati in aree non centrali della città, è un problema a cui Grassi cerca a lungo una soluzione: "nel 1952 per esempio ho fatto una analisi delle sale di spettacolo di Milano, una analisi seria. Ho scoperto che c'erano 102 cinema a Milano, di cui 12 avevano un palcoscenico agibile. Abbiamo preso contatti con i gerenti dei cinema e ci siamo sentiti chiedere dai 12 (parlo di 15 anni fa) che cos'è il Piccolo teatro, se avevamo donne, se avevamo ballerine: comunque la cosa non interessava. Nel 1952 io speravo di poterne ipotizzare dieci, dall'Ambrosiano, al Cristallo, al Nazionale, allo Smeraldo, al Puccini, all'Alba (tutti edifici esistenti), per la possibilità di un decentramento organico di quartiere, che si basasse non su dei luoghi da inventare, ma su luoghi esistenti, cioè con palcoscenici agibili e nei quali, ogni lunedì, per esempio, noi avremmo potuto portare un nostro spettacolo. Non ci siamo riusciti." [Paolo Grassi, trascrizione della relazione al dibattito tenutosi il 3 aprile 1967 al Club Turati di Milano, per presentare il libro di Guido Canella, *Il sistema teatrale a Milano*, cit., p. 22.]

297 Paolo Grassi e Giorgio Strehler, *La domanda della settimana. Un teatro per tutti*, in «Avanti!», 12 settembre 1965. Il primato è ribadito anche da Giovanni Soresi: "Si iniziò con Il caso Julius Oppenheimer" [G. Soresi, *Perché il Piccolo Teatro? Dieci domande a Paolo Grassi*, in «Quaderni della Fondazione Paolo Grassi», 2, 2007, p. 99.]

298 Il testo di Kipphardt ricostruisce il procedimento istruttorio del prof. Oppenheimer, basandosi sulle tremila cartelle dattiloscritte del processo ma inserendo alcune modifiche. Nell'allestimento del Piccolo Teatro il testo è stato modificato "riconducendolo a una maggiore aderenza a quanto realmente accaduto. Tale operazione drammaturgica, del resto, è prassi di norma seguita al Piccolo per mettere in scena un'opera teatrale soprattutto se tratta da avvenimenti storici recenti." Un approfondimento sulle vicende testuali del *Caso Oppenheimer* è

della vicenda atomica, con una chiara denuncia delle responsabilità degli uomini di scienza, degli intrighi politici capaci di imbrigliarli a fini militari e politici, del clima creatosi negli Stati Uniti durante l'epoca della «caccia alle streghe», una accusa al maccartismo e una difesa della libertà di opinione.”²⁹⁹

Per l'allestimento il Piccolo Teatro fa ricorso ad un collettivo di regia (formato da Giorgio Strehler³⁰⁰, Cioni Carpi, Luciano Damiani e Enrico Job, Gigi Lunari, Virginio Puecher e Fulvio Toluoso), “un fatto totalmente nuovo”³⁰¹ in cui “Ciascuno dei componenti (Strehler, Puecher, Toluoso, Lunari, Carpi, Job) ha dato l'apporto delle sue idee: per esempio, l'idea-base di far svolgere lo spettacolo entro il quadro scenico usato per *Vita di Galileo* è stata di Strehler. E tutti l'hanno accettata come idea direttrice, volendo essere questa messinscena del *Caso Oppenheimer* come la continuazione del discorso iniziato con l'opera di Brecht”³⁰², come sottolineato anche dal programma di sala: “Rientra nel novero delle coincidenze che coincidenze non sono il fatto che il Piccolo Teatro possa presentare a un anno e mezzo dalla prima di “Vita di Galileo” di Brecht, un dramma di Heinar Kipphardt che [...] rappresenta il dramma della scienza giunta a quel punto cruciale cui Galileo l'aveva preannunciata nell'ultimo quadro dell'opera di Brecht”³⁰³.

Non è una messinscena realistica, né una ricostruzione storica in senso stretto, benché miri ad accostarsi alla “verità storica” dei contenuti e degli estratti degli incartamenti: “Anzi, semmai [...] il «caso» si dilata a problema di ordine generale, a temi di interesse generale. [...] L'intenzione [...] è stata quella di presentare degli attori di oggi, uomini come noi spettatori, che, scopertamente, dichiaratamente (prova ne siano i costumi: niente abiti all'americana, niente divise, niente chewing-gum; prova ne sia la scenografia, che, come si è detto, è quella del *Galileo*) «diranno», con una recitazione distaccata, obbiettiva, le battute. Un gruppo di attori che si ritrovano come ad una «prova».”³⁰⁴

L'obiettivo di una simile impostazione è quello di restituire al pubblico

la massima evidenza dei problemi trattati: ed evitando il gioco delle emozioni, la sollecitazione

reperibile in Alberto Bentoglio, *Sul caso J. Robert Oppenheimer al Piccolo Teatro di Milano*, in M. Castellari (a cura di), *Formula e metafora: figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 349-361.

299 *Regia collettiva per «Oppenheimer»*, in «L'Unità», 29 novembre 1964, Arturo Lazzari.

300 Strehler è contemporaneamente impegnato nelle prove de *Le baruffe chiozzotte*, che debutteranno il giorno precedente al *Caso Oppenheimer*.

301 “In Italia, perché all'estero vi si fa già ricorso.” *Regia collettiva per «Oppenheimer»*, cit.

302 *Regia collettiva per «Oppenheimer»*, cit.

303 *Sul caso J. Robert Oppenheimer*, programma di sala.

304 *Regia collettiva per «Oppenheimer»*, cit.

dei sentimenti, che incanalano di solito l'attenzione e la sensibilità dello spettatore verso una partecipazione irrazionale, ne vorrebbe uscire il modello di un modo «diverso» di fare teatro per fare un teatro «diverso». Cioè un teatro con i grandi problemi collettivi, coi problemi storici della nostra epoca. E con un linguaggio di teatro adatto.³⁰⁵

“Questo lavoro, apparentemente imperniato sulla responsabilità della scienza, finisce poi per essere soprattutto il dramma della libertà d'opinione”³⁰⁶: una libertà che in qualche modo viene persino imposta allo spettatore, cui viene richiesto “non un abbandono dei sensi o una quiete del cervello ma una attenzione vigile e un giudizio continuo”³⁰⁷. Richiesta non propriamente indolore, insita in un “teatro di tipo nuovo, inconsueto”, che forse può risultare “a taluno anche sinceramente ostico.”³⁰⁸

L'interesse del Piccolo Teatro per la tematica in questione, “tappa fondamentale del percorso “teatro scienza potere”³⁰⁹, e la convinzione che l'attualità della stessa possa risultare sufficiente motivo d'interesse anche presso chi non è avvezzo al linguaggio teatrale (anzi, forse proprio per tale ragione, un pubblico non assuefatto dalle dinamiche dello spettacolo tradizionale può risultare il più adatto, nell'ottica di Grassi e dei suoi collaboratori, ad affrontare un simile prodotto), risultano evidenti nella scelta di portare l'*Oppenheimer* in zone teatralmente deboli.

In concordanza con il proverbiale “laddove la gente non andava a teatro, il teatro andava alla gente”³¹⁰, viene attivato il decentramento teatrale vero e proprio: dopo due settimane di repliche in via Rovello e “dopo due mesi di vagabondaggio per il resto dell'Italia” - toccando l'Emilia Romagna, la Toscana, l'Abruzzo, quindi Napoli, per poi risalire attraverso le Marche e toccare il Veneto e la Liguria - “il dramma di Heinar Kipphardt *Sul caso J. Robert Oppenheimer* ritorna in Lombardia”³¹¹, e precisamente “in centri minori della nostra provincia e regione come Sesto San Giovanni, Concorezzo, Cesano Maderno, Valenza Po, Legnano, Gallarate, Crema”³¹², “Vigevano, Varese, Como, Novara; altri centri, probabilmente, verranno toccati successivamente.”³¹³ “Non

305 *Ibid.*

306 *Sul caso Oppenheimer*, in «Avanti!», 1 dicembre 1964, Ruggero Jacobbi.

307 *Spietato processo al padre della bomba «A»*, in «L'Unità», 1 dicembre 1964, Arturo Lazzari.

308 *Ibid.*

309 Alberto Bentoglio, *Sul caso J. Robert Oppenheimer al Piccolo Teatro di Milano*, in M. Castellari (a cura di), *Formula e metafora: figure di scienziati nelle letterature e culture contemporanee*, Ledizioni, Milano 2014, pp. 349-361. La citazione è a p. 361.

310 G. Soresi, *Perché il Piccolo Teatro? Dieci domande a Paolo Grassi*, in «Quaderni della Fondazione Paolo Grassi», 2, 2007, p. 99.

311 *Il Piccolo attorno a Milano*, in «Corriere d'informazione», 13-14 febbraio 1965, “E.F.”

312 Paolo Grassi e Giorgio Strehler, *La domanda della settimana. Un teatro per tutti*, in «Avanti!», 12 settembre 1965.

313 *Il dramma su Oppenheimer ora in molti centri lombardi*, in «Corriere della Sera», 14 febbraio 1965, s.a.

tutti questi centri hanno un teatro a disposizione. *Oppenheimer* sarà quindi rappresentato anche nei cine-teatri o, più semplicemente, in grossi saloni solitamente adibiti ai comizi, ai balli, alle conferenze.”³¹⁴ Per porre rimedio a quest'inconveniente, “pur di arrivare, sfondare un argomento ancora chiuso e abituare il pubblico al teatro, il «Piccolo» di Milano ha ridimensionato e ancor più stilizzato, dove era necessario, l'adattamento scenico di *Oppenheimer* in modo da poter essere rappresentato anche in un grosso salone dove non esiste il palcoscenico.”³¹⁵ Il tutto, a quanto pare, “con risultati assolutamente straordinari.”³¹⁶

La problematica dello spettacolo – quella “morale della scienza al servizio della pace e del benessere”, ma anche quella “della svolta storica che la scoperta della nuova energia impone”³¹⁷ – è particolarmente sentita dal Piccolo Teatro, che la ritiene un'argomentazione efficace per stringere ulteriormente il nesso teatro-società con modalità che vadano oltre la semplice “esportazione” dello spettacolo. All'inizio del 1966 si arriva quindi alla creazione di *Atomo, storia di una scelta*: si tratta di un “montaggio” di prosa, proiezioni e altri materiali intorno alla questione dell'energia nucleare e delle sue applicazioni belliche, ideato da Salvatore Veca, Pier Aldo Rovatti e Alberto Negrin e realizzato dagli allievi della Scuola d'arte drammatica del Piccolo Teatro. Tale montaggio, rappresentato in vari luoghi dell'hinterland e dei comuni limitrofi, rappresenta sia lo spunto per un dibattito con gli spettatori sulla tematica, sia un punto di contatto fra il Piccolo e zone/comunità dove la presenza teatrale è debole o assente.

Entrambe – la tournée lombarda de *Sul caso J. R. Oppenheimer* e *Atomo, storia di una scelta* – sono operazioni sì di decentramento, ma anche di accentrimento, di reclutamento del pubblico. Nel primo caso si tratta del trasferimento di uno spettacolo preesistente da una sede teatrale centrale a una sede teatrale (o, comunque, adattabile alle esigenze di uno spettacolo nato per un palco) periferica, presso la quale l'intervento del Piccolo Teatro non rappresenta l'unica realtà culturale ma si pone in posizione dominante dal punto di vista qualitativo, riuscendo talvolta ad ottenere l'effetto contrapposto: creando il sufficiente interesse, e offrendo il necessario supporto organizzativo (coordinamento con il personale del PT per la logistica di pullman e altri mezzi di trasporto, etc) unito ad opportune agevolazioni economiche (prezzi particolari per comitive), è altamente probabile che una quota degli spettatori “decentrati” compia il percorso inverso e si

314 *Il Piccolo attorno a Milano*, in «Corriere d'informazione», 13-14 febbraio 1965, “E.F.”

315 *Ibid.*

316 Paolo Grassi e Giorgio Strehler, *La domanda della settimana. Un teatro per tutti*, cit.

317 *Spietato processo al padre della bomba «A»*, cit.

trasformi, saltuariamente o con la continuità permessa da tali facilitazioni, in pubblico “centrale” della sala di via Rovello o del neoacquisito Lirico.

Nel secondo caso, pur essendo questo “movimento di ritorno” più complesso da ottenere, la creazione di un intervento specifico per microcomunità situate in realtà di aridità teatrale offre due vantaggi:

- Il Piccolo Teatro, in qualità di unica istituzione culturale che esprima un interessamento per tali realtà, nonché l'unica che cerchi realmente un contatto con esse, finisce per rappresentare in tali sedi non più “un teatro milanese” ma il Teatro, identificando il soggetto con la categoria artistica. I rischi sono ovviamente la differenza che nasce da qualsiasi primo approccio, e la possibilità di “perdere per sempre” potenziali spettatori nel caso in cui quel contatto non risultasse gradito. Ma nel compiere tale operazione il Piccolo si sostituisce, di fatto, all'Istituzione (s'intenda il Comune, la Provincia o la Regione, a seconda della distanza dal centro), facendosi carico dell'intero progetto culturale ed educativo.
- Il contatto con soggetti che non si percepiscono come spettatori permette al personale del Piccolo Teatro di sondare le possibilità d'interesse, gli orientamenti e le necessità il cui soddisfacimento renderebbe più probabile un loro inserimento nel “pubblico”. Inoltre, il contatto con collettività ridotte ma specifiche, i cui membri sono fortemente connotati da tratti distintivi, aiuta l'individuazione di altrettanti target su cui modellare specifiche proposte.

Per queste ragioni, pur risultando evidentemente rilevante il decentramento inteso come esportazione dello spettacolo dal centro alla periferia, sia sottoforma di accesso a piazze poco frequentate (le già citate Sesto San Giovanni, Concorezzo, Cesano Maderno, Valenza Po, Legnano, Gallarate, Crema, Vigevano, Varese, Novara³¹⁸), sia come inserimento in luoghi sprovvisti di strutture teatrali (il precedente *Arlecchino* a Villa Litta ad Affori), si è scelto di approfondire maggiormente l'operazione *Atomo, storia di una scelta*, forse meno nota e certamente meno indagata.

318 Il caso di Como, pur essendo inserita nell'elenco dei luoghi ove l'*Oppenheimer* viene decentrato, è da considerarsi piazza di tournée regolare. Nel solo decennio fra il 1950 e il 1960, infatti, il suo teatro ospita ben diciassette spettacoli del Piccolo Teatro: un numero appena inferiore a quelli registrati da piazze importanti quali Bologna e Torino, a loro volta superate solamente da Bergamo.

Un quadro esplicativo di questo “spettacolo-montaggio” appare su «Tempo dei Giovani», inserto del «Corriere della Sera»: l'articolo è firmato “c.o.”, ma è opportuno segnalare che su tale pagina, fin dal 1964, Rovatti e Veca pubblicano numerosi interventi inerenti al problema del rapporto teatro-scuola, citando talvolta l'attività del Piccolo Teatro di Milano.

Una scena³¹⁹ di «Atomo, storia di una scelta», lo spettacolo-montaggio teatrale di Pier Aldo Rovatti e Salvatore Veca che il Piccolo Teatro di Milano ha allestito quest'anno e che è diffuso nelle sale, nei circoli culturali, nelle scuole della periferia e della provincia milanese, e anche in un raggio più vasto. A Cerro maggiore, Lentate, Varese, Germignaga, Rescaldina, Monza, Lovere, Como, Saronno, Cantù, Cinisello e in molte altre località (lo spettacolo, in tre mesi, ha già superato le 50 repliche) i giovani autori, già noti, per i loro articoli, ai lettori di questa pagina³²⁰, e un'«équipe» di giovani attori della scuola del Piccolo hanno presentato questo «collage» che, attraverso le testimonianze di scienziati, filosofi, uomini politici, dalla scoperta di Democrito d'Abdera al testamento spirituale di Einstein fa la storia dell'atomo e dell'energia nucleare, dalle intuizioni dei filosofi greci alla sua applicazione agli ordigni distruttivi, alla tragedia di Hiroshima, all'incubo della guerra nucleare.

Lo spettacolo alterna alle testimonianze di cui sopra proiezioni filmate e vuole soprattutto portare di fronte a dei pubblici assolutamente non avvezzi allo spettacolo teatrale e al dibattito culturale i problemi che oggi sorgono dalla prospettiva di un uso distruttivo dell'energia nucleare. Non si tratta di problemi politici, di equilibrio di potenza, di sfruttamento propagandistico di parte di una tematica tanto angosciosa: alla fine del montaggio gli autori introducono un dibattito che verte soprattutto sul tema della scienza, dell'autonomia dello scienziato e della sua responsabilità morale.

Il pubblico, composto in genere di gente che per la prima volta si mette di fronte a questi temi, «risponde». Dalle domande, ingenue o penetranti, che gli spettatori pongono agli autori e al regista, riesce sempre ad emergere un discorso sul ruolo della scienza nella società di oggi, sulle reali prospettive di un progresso che non può e non deve essere soltanto progresso tecnico.³²¹

Chiarita la natura dell'operazione per i suoi tratti generali, aspetti più specifici possono essere messi in luce dalle testimonianze dirette degli animatori e dalle relazioni che, di tali incontri, riportano le reazioni degli spettatori.

319 Si fa riferimento alla foto inclusa nell'articolo.

320 “Tempo dei giovani”, pagina dedicata dal «Corriere della Sera».

321 *Si va a teatro e si discute*, in «Corriere della Sera», 20 maggio 1966, “c.o.”.

Sul tema dell'*Atomo, storia di una scelta* devo dire che il dibattito è stato sempre appassionante, perché il pubblico si rendeva conto che i due ragazzi, Rovatti e Veca – erano ragazzi, ma intelligenti, filosofi mancati, però bravi – avevano posto dei quesiti nevralgici sul nostro pensiero di oggi, su quello che può capitare, e devo dire che abbiamo avuto sempre partecipazione di pubblico. E in questo senso Grassi aveva avuto l'intuizione che il tema era all'ordine del giorno, ed era certamente un tema urgente, e il pubblico si è adeguato a quest'urgenza, perché si rendeva conto che questa era una storia alla quale il pubblico doveva rispondere. Ecco dove il pubblico diventa protagonista, e consapevole protagonista, di una storia. Per conto mio il tema dell'atomo era la dimostrazione aritmetica che quando gli argomenti sono pregnanti, sono coinvolgenti... [...] l'atomo era la storia di una società, di un momento storico importante, e quando il pubblico trova un testo (o deve confrontarsi con un testo) che ha un'urgenza storica per il pubblico di darsi delle risposte, è un testo che ha piena legittimità e il pubblico si scopre, viene fuori, il pubblico ha quest'intelligenza e quest'intuizione, della giustezza di un'idea, di una proposta.

Devo dire che Grassi ha avuto quest'intuizione, e io sono stato al gioco, [...] io stesso sono stato consapevole che questa *storia dell'atomo* era la mia storia, di cittadino, come lei. [...] Il pubblico ha questa libertà e facoltà di scegliere se è protagonista, se è partecipe, se è copartecipe, e a quale livello. *Atomo storia di una scelta* è stato uno di questi momenti magici: devo dire che due giovani hanno avuto il coraggio di proporre, di scrivere, e devo dire che sono circostanze abbastanza rare. *Atomo storia di una scelta* è stato uno di questi momenti, ed è stata un'avventura che è durata tempo. [...] Il pubblico ha questa capacità di essere intelligente. Ed è questa la cosa più appassionante, si fidi del pubblico, perché il pubblico è una fonte inesauribile d'intelligenza. Non sempre rivelata, però c'è, e se l'argomento ha questo spessore, di avventura del pensiero, allora i poeti hanno vinto la loro sfida.³²²

[...] Esattamente il picco fra il '63 e il '64, questo è interessante, perché intorno alla *Leben des Galilei* di Brecht, di nuovo con uno straordinario Buazzelli, con le famose scene di Frigerio, ci fu l'attivazione [...] di due cose: uno, della rete dell'hinterland che ormai si era consolidata in quegli anni; due, del rapporto diretto con invece gli studenti universitari, cioè con i professori. Io mi ricordo un ciclo su *Galileo* che uno... non so, faceva lezione al Piccolo Teatro Ludovico Geymonat, per dare un'idea. E tre, un tentativo di cui fummo protagonisti di nuovo Pier Aldo Rovatti e io, [...] che consisteva nella... noi scrivemmo una sorta di spettacolo, [...] oggi diciamo sarebbe un docufilm, ma era recitato con la regia di Alberto Negrin, che poi è diventato un regista molto noto, [...] e questo spettacolo si chiamava *Atomo storia di una scelta* [...]. Era

322 Intervista a Italo Gregori, Milano, 6 ottobre 2015.

uno spettacolo che durava un'ora, con proiezioni, con scelta di testi, cominciava - mi ricordo - con un testo di Einstein, era sul problema della responsabilità della scienza nei confronti della società, era legato dopo *Galileo* al *Caso Oppenheimer*, e questo spettacolo, le ripeto: un'ora con tre attori, quattro luci, un proiettore e allora non esistevano... eravamo pre digitali, quindi c'era la scelta musicale anche ad hoc... veniva da noi per sere e sere portato nell'hinterland, nelle scuole, nei circoli la sera, e dopo, come al solito, dopo lo spettacolo vi era una discussione. Ricordo che questo creò una rete di rapporti, per cui in effetti l'idea che il teatro fosse anche una casa per chi non c'andava, fu convincente.³²³

Per spiegare meglio, non è che andassi a teatro e basta: io ho lavorato per un po' di anni con il Piccolo Teatro, in un modo anche molto particolare [...].

Ci inventammo (ci fu anche un suggerimento da parte dello staff del Piccolo Teatro) questa questione che si chiamava del decentramento culturale, o teatrale. In sostanza c'era questa idea che oggi può far sorridere, ma allora assicuro che era nuova: "Mettiamo insieme dei collage tra poesie e pezzi di teatro; prendiamo alcuni bravi allievi della scuola drammatica, poi si crea un pullmino che alla sera va in luoghi non abituati al teatro, cooperative di consumo in particolare; lì con poche cose si costruisce una piccola scena teatrale, si fa questo recital e poi si discute." Quindi, il popolo di sinistra l'ho conosciuto così. Ognuno ha un suo inizio, però per me è stata una cosa che poi non è che mi sia capitata tantissime volte dopo nella vita di avere come davvero è accaduta lì: è stata una sorta di scambio con il mondo operaio. Noi andavamo in questi luoghi che, in sostanza, erano dei bar, dove alla sera i lavoratori si ritrovavano a bere e a parlare: arrivavamo e venivamo a parlare della responsabilità dello scienziato. Eravamo in quattro, uno dei quali si chiamava e si chiama Negrini, che poi ha fatto una carriera di regista televisivo. Avevamo scritto noi una cosa che si chiamava *Atomo storia di una scelta*, di cui ancora conservo una locandina, in cui c'era la questione della bomba atomica, che oggi sembrerebbe non esserci più, però Hiroshima è una questione grossa anche adesso; allora era una cosa ancora più grossa perché c'era poi anche il rischio di questa sorta di distruttività della scienza. Questo era il tema di tale collage, recital in cui c'era una parte in prosa, citazioni, testimonianze di scappati da Hiroshima e via dicendo. Questa esperienza mi ha segnato parecchio: io non ho il numero esatto, ma direi che siamo stati in cento posti, con cento situazioni diverse, ivi compresi quelli che ti mandavano al diavolo, quelli che non ti ascoltavano; c'erano quelli, invece, che erano interessati. Il meccanismo, dunque, era basato su questa cosa che durava un quaranta minuti, dopo di che Veca e io dicevamo: "Adesso ne parliamo". E io lì imparai anche un pochino a parlare in pubblico, a colloquiare con la gente, a

323 Intervista telefonica a Salvatore Veca, 30 settembre 2015.

capire che occorre abbassare il tiro; in sostanza tu ti immagini una cosa e poi ne vedi un'altra [...].³²⁴

Uno in particolare, che avevamo scritto insieme Veca e io, *Atomo, storia di una scelta*.

Che era collegato alla questione, al fatto che il Piccolo Teatro aveva sul tema della responsabilità della scienza fatto delle operazioni culturali, in sostanza, no? Con Brecht, per esempio, *Vita di Galileo*, e poi con un testo di [...] un certo Kipphardt, *Il Caso Oppenheimer*. Detto ciò, e chiaritoti che io e/o io o Salvatore Veca facevamo gli animatori - così si chiamavano allora queste figure, ma ancora oggi si fanno chiamare così - in sostanza presentavamo la faccenda, a volte nel disinteresse generale, finita la cosa dicevamo: "Beh, adesso, ragazzi, compagni..." - molti anche abbastanza avanti negli anni - "...parliamone, discutiamone". E ne venivano fuori dei dibattiti, si faceva un testo che era suscitatore di dialogo, di dibattito. Ed era una situazione in qualche modo, come si potrebbe chiamare oggi... c'era un termine che si usava allora che non mi viene mica in mente, ma delocalizzazione... Decentramento. E insomma, era interessante. Ed era una cosa anche abbastanza sfibrante, devo dire che ci si stancava parecchio a fare questa roba qua perché a volte si andava anche lontano, eh. Si andava... relativamente lontano, eh, si andava in Svizzera, si andava magari a 40, 50 chilometri, in posti abbastanza strani.

[...] E questa roba, come dire, riversava sul sociale e sull'attualità gli interessi, per cui devo dire che c'era veramente una... ci sono un po' di parole che mi mancano, ho detto valorizzazione ma non è proprio valorizzazione, insomma, chiamiamola intensificazione, poi mi verrà in mente quella giusta. Per quello che riguarda [...] la scena delle periferie o dei luoghi altri, più lontani, insomma, lì la questione era molto interessante perché si facevano delle battaglie, proprio, no? Nel senso che io lì ho imparato una specie di pratica socratica ante litteram, nel senso che tutto sommato si alzava uno e diceva: "Cosa sono 'ste cazzate!", e allora tu invece che dire "Ma senta...", tu dici "No, un momento, perché dice questo?". E quello diceva "Ma no, ma insomma, ma cos'è sta roba, fateci vedere delle fighe, no?" Non è che veniva fuori questo, ma sostanzialmente sotto c'era qualcosa di questo genere. E allora tu interpellavi un altro e dicevi: "Siete tutti d'accordo? Cos'avreste voi da rispondere?" Ecco, capisci... un po' di maieutica, come dire, pratica, no? Fatta senza studiarla a tavolino, e allora si costruiva. [...] Poi non era mica difficile, perché se noi portando in giro la questione dell'atomo, la questione dell'uso diciamo così, che c'è ancora oggi, [...] questa cosa qua ti portava sulla coscienza, sulla responsabilità, su problemi di etica, e devo dire che io non ho mai fatto politica militante, nella

324 Intervista a Pier Aldo Rovatti, 11 marzo 2000, realizzata e pubblicata su «Conricerca», reperibile presso l'indirizzo: www.autistici.org/operaismo/rovatti/index_1.htm

vita, e anche dopo, per quanto poi mi sono trovato in tutta una serie di circostanze, sempre avuto la voglia di un passo a lato, e lì dentro tutto sommato non era una politica militante, ma si vedeva che era una cultura militante che sfociava in politica. Urtavi contro dei pregiudizi, e a questo punto dovevi un po' smontarli, scioglierli, e vedevi che potevi costruire tutto sommato attraverso parole, attraverso riflessioni culturali, attraverso temi... un contatto e una socializzazione. Il che non è mica poco, in sostanza, no?³²⁵

2.6.1 Relazioni al Direttore

Ascoltato, per così dire, il punto di vista degli animatori, i documenti più prossimi a una forma di testimonianza dei fruitori sono le relazioni degli tali incontri³²⁶, che forniscono anche in questo caso preziose informazioni circa le tipologie di interlocutori selezionati, la loro collocazione sul territorio e le reazioni espresse nei confronti dell'argomento e della sua presentazione.

Un primo risultato restituito da tali documenti è relativo al tipo di strutture che ospitano *Atomo, storia di una scelta*: in primis le biblioteche (Biblioteca Comunale di Lentate sul Seveso, B. Civica di Saronno, B. Civica di Abbiategrasso, B. Civica di Seregno), i "circoli" (Circolo "Lo Stanzone" di Voghera, Circolo "A. Manzoni" di Pioltello, Circolo "G. Verdi" di Olgiate Olona, Circolo Filodrammatico di Piacenza), le cooperative (Coop. del Partigiano di Saronno, Coop. Belforte di Varese, Coop. di Consumo di Malnate, Coop. C.O.G.F. di Laveno Mombello, Coop. Casa del Popolo di Germignaga, Cooperativa Sasseti – Circolo Culturale Galleria d'Arte di Milano, Cooperativa Baggio – Sempre Uniti, Cooperativa di Ponte Lambro), istituti scolastici (Scuola Elementare di Cerro Maggiore, Scuola media di Nova Milanese, Istituto "Mosè Bianchi" di Monza). E poi organismi di vario genere e natura: l'associazione culturale "Rinascita" di Sesto San Giovanni, il Comune di Cinisello Balsamo, la Cassa di Risparmio di Milano, il Dopolavoro dell'A.T.M., il Centro Immigrati di Crescenzago, il Centro Comunitario di Rescaldina, l'I.B.M., la Olivetti, il Cinema Teatro di Pianello. E ancora una Parrocchia S. Maria Nascente di cui non è riportato il comune di riferimento, ma che è rilevante in quanto si ricollega alla già citata necessità di molti centri minori di far ricorso, come unico luogo utilizzabile per manifestazioni pubbliche, ai locali parrocchiali. Tant'è che si trova elencato anche un "A.R.C.I. con gruppo Cattolico", ad Oleggio. E infine, emblematico, l'Euratom di Ispra³²⁷.

325 Intervista a Pier Aldo Rovatti, Trieste, 17 febbraio 2016.

326 Le relazioni sono conservate presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, faldone "Incontri e dibattiti con il pubblico [1964/1977]", cartella "Incontri stagione '65/66", sottocartella "Relazioni Atomo e Baruffe".

327 Si tratta del Centro Comune di Ricerca nel settore nucleare istituito dalla "Comunità europea dell'energia atomica".

Quanto alle presenze, si va dai 30 partecipanti dell'Associazione Culturale "Rinascita" di Sesto San Giovanni alle 270 della Cooperativa Sasseti – Circolo Culturale Galleria d'Arte di Milano, con numerosi picchi oltre il centinaio.

Ma la componente più interessante di queste relazioni è costituita, ancora una volta, dalle "domande e considerazioni", dagli "interventi da tener presente" e dalle "note particolari", come titolano i campi della scheda impostata da Grassi e compilata quotidianamente dagli animatori.

Ne viene presentata una selezione, indicando per ciascuna nota l'occasione in cui è stata espressa:

2 marzo 1966 - Circolo "Lo Stanzone" di Voghera – 70 partecipanti circa

Veca sottolinea l'aspetto scientifico del montaggio; intervento di un quotato esponente del P.S.I.U.P. che afferma al contrario, la necessità che debba essere sottolineato l'aspetto politico del problema. Di qui dialogo tra relatore e intervenuto intorno al suddetto tema.

Note: Platea renitente al dibattito ed in linea generale d'accordo con i relatori; una donna, facendosi portavoce della stessa platea, prega i relatori di considerare i presenti in sala come degli "amici ideologici".

5 marzo 1966 - Coop. del Partigiano di Saronno - 200 partecipanti

Tutti gli spettatori si dichiarano d'accordo con gli Autori dello spettacolo. Tre spettatori intervengono nella discussione. Il primo chiedeva perché lo spettacolo non mette in sufficiente risalto la posizione servile dell'attuale governo giapponese e il desiderio di pace del popolo. Il secondo suggeriva agli Autori di mettere più in luce la ragione dell'esistenza umana e quindi la storia, il patrimonio spirituale degli uomini. Una mamma voleva sapere che reazione lo spettacolo provoca nei giovani.

6 marzo 1966 – Cooperativa Belforte di Varese - 100 partecipanti circa

Il pubblico è composto in prevalenza da donne.

Note: Una Signora di Locarno presente allo spettacolo ci scriverà dopo aver parlato con i dirigenti di un Circolo per concordare una rappresentazione a Locarno e forse una rappresentazione a Zurigo. Un giovane studente proporrà ai suoi amici una rappresentazione per gli studenti di Varese.

12 marzo 1966 - Circolo "A. Manzoni" di Pioltello – 65 partecipanti circa

Perché il P.T., nella sua funzione di pubblico servizio e nel quadro della sua azione culturale, non intensifica la sua azione attraverso questo tipo di montaggi-spettacolo o altre iniziative per

una ampia presa di coscienza dell'opinione pubblica?

Abbiamo l'impressione che il montaggio sia impostato in chiave critica sulle responsabilità degli Stati Uniti

Perché non avete accennato all'odierna adesione del Giappone alla politica americana dell'Estremo Oriente?

15 marzo 1966 - Scuola media di via Fiume – Nova Milanese (serata organizzata dall'Assess. P.I.) - 60 partecipanti circa

Note: Gli organizzatori locali, hanno voluto completare la serata con un documentario sull'utilizzazione dell'energia nucleare, nell'agricoltura.

17 marzo 1966 - Circolo "G. Verdi" di Olgiate Olona – 69 partecipanti

Note: Allo spettacolo erano presenti spettatori di Castellanza e dipendenti della Montecatini di Castellanza. È stato iniziato un discorso per portare lo spettacolo alla Montecatini e in un Circolo di Castellanza.

19 marzo 1966 – Cooperativa Casa del Popolo Germignaga – 64 partecipanti

Note: Il pubblico ha dato subito al dibattito un carattere preminentemente politico. Gli oratori hanno cercato di mettere in risalto tutti gli altri aspetti che lo spettacolo sottopone all'attenzione del pubblico.

21 marzo 1966 - Cassa di Risparmio di Milano – 64 partecipanti

È stato chiesto se gli attori hanno partecipato direttamente alla elaborazione dello spettacolo.

22 marzo 1966 - Biblioteca Civica di Saronno – 200 partecipanti circa

1)-Perché il P.T. non intensifica la sua azione di decentramento, sia con questo tipo di montaggio, sia con veri spettacoli, per una presenza più decisiva del teatro in provincia e quindi della formazione di un gusto e costume teatrale?

2)-Abbiamo l'impressione che lo spettacolo è accentrato soprattutto sulle responsabilità degli Stati Uniti perché si posseggono documenti mentre sarebbe stato necessario dire di più sulle "esperienze" dell'antagonista o degli antagonisti.

3)-Il problema è così grave che considerazioni di carattere politico o para politico, ci sembrano superflue o inopportune.

4)-Credete che con questo Vostro lavoro di decentramento culturale e con questo tipo di proposte, senza che ci sia da parte vostra una soluzione, almeno suggerita, si possa mobilitare

l'opinione pubblica?

5)-Siamo certi che con questi incontri si creino le premesse affinché noi cittadini si possa intervenire perché l'equilibrio del terrore cessi.

25 marzo 1966 - Dopolavoro A.T.M. - 107 partecipanti

Ci sembra che abbiate fatto un discorso partigiano: sogno del presidente; musica che accompagna il volo dell'aereo; meteoriti e decorazione.

26 marzo 1966 - Cooperativa Sasseti – Circolo Culturale Galleria d'Arte – 270 partecipanti

Il problema della scienza è strettamente legato al problema della cultura che è presa di coscienza, senso di responsabilità di una società e di quelli che la governano.

4 aprile 1966 - Circolo Filodrammatico di Piacenza – 150 partecipanti circa

1)-Perché il Piccolo Teatro non intensifica questa sua forma di diffusione teatrale che gioverebbe certamente a una più ampia sensibilizzazione del pubblico sul fatto teatrale?

2)-Abbiamo l'impressione, con questo montaggio, non si sia voluto sottolineare più pesantemente, e sarebbe stato molto importante, la responsabilità dei politici nel condizionamento dello scienziato.

3)-Perché questo montaggio ha ripreso nella sua forma concetti stilistici proposti già con *Oppenheimer* dal Piccolo Teatro. Dal Piccolo Teatro ci aspettiamo anche in questo campo sempre nuove proposte.

7 aprile 1966 - Cooperativa Ponte Lambro – 100 partecipanti circa

- Oggi è impossibile o quasi di scegliere fin dalla scuola poiché i giovani subiscono un sistematico lavaggio di cervello.

- Non vogliamo svegliarci la mattina e ricordarci le dieci tonnellate di tritolo di cui siamo destinatari.

25 aprile 1966 - Centro Comunitario di Rescaldina – 70 partecipanti circa

1)-Questo montaggio dovrete proporlo a tutti gli uomini politici. Gli organizzatori locali, dovrebbero dare il massimo rilievo a questi incontri e interessare tutta la cittadinanza in modo da responsabilizzare l'opinione pubblica.

2)-Con questo montaggio si dovrebbe trovare lo spunto per creare ovunque comitati di pace.

3)-Ci avete mostrato quello che non si deve fare. Avreste dovuto mostrarci anche quello che si dovrebbe fare.

4)-Ognuno di noi individualmente è impotente ad intervenire non solo perché isolato ma perché in mala fede, cioè: al livello di vita personale (sociale) non abbiamo la possibilità o il coraggio di agire in funzione di questa nostra presa di coscienza.

5)-È inutile fare le marce della pace a priori, è necessario, invece, e prima delle manifestazioni, informare e documentare l'opinione pubblica.

27 aprile 1966 - Associazione Amici P.T. per l'I.B.M. - 60 partecipanti circa

1)-È inutile parlarci degli scienziati cattivi o buoni che essi siano, o dell'utilizzazione pacifica e bellica della forza nucleare, sono cose che conosciamo tutti.

2)-Sono un tecnico: sono cose che conoscevo ma che ho riscoperto con occhi nuovi e quindi con una nuova presa di coscienza. Questo vostro lavoro è necessario ed estremamente positivo.

30 aprile 1966 - Istituto "Mosè Bianchi" di Monza – 70 partecipanti circa

Il Piccolo Teatro intende intensificare questa sua penetrazione nel mondo della scuola per far sì che domani questa adotti dei metodi audiovisivi didattico-teatrali.

21 giugno 1966 - Olivetti di Milano – 50 partecipanti circa

- Mi sembra che il problema della bomba atomica e quindi dell'attualità del vostro montaggio sia superato di alcuni anni, sapendo che oggi il problema della guerra si pone in termini ancora più mostruosi, come quella batteriologica.

- Oltre i contenuti del vostro montaggio, per conto mio, ho delle riserve sul metodo e sul significato del vostro decentramento culturale. Proponete temi che in fin dei conti, imponete. Non sapete se il gruppo veramente desidera discutere sul problema della scienza e della bomba. Quindi direi che si tratta di decentramento dell'informazione e non di cultura. Comunque è molto importante che il vostro linguaggio sia estremamente semplice e chiaro, affinché la composizione eterogenea del pubblico non crei settori di spettatori che capiscano e altri no.

26 maggio 1966 - Parrocchia S. Maria Nascente – 55 partecipanti circa

1)-Che cosa possiamo fare? Preghiamo per la pace!

2)-Se guardiamo la storia, la guerra ci appare come inevitabile e sembra quindi essere la volontà di Dio, e poiché volontà di Dio, inevitabile, e quindi inevitabili i nemici della Chiesa che vuole la Pace.

3)-Lavoro molto positivo: è necessario proporlo a tutti e ovunque.

31 maggio 1966 - Biblioteca Civica di Seregno – 150 partecipanti circa

- 1)-Quali sono gli obiettivi che volete raggiungere con questa vostra “campagna” di diffusione?
- 2)-Questo vostro lavoro deve permettere di riflettere su noi stessi, sulle nostre responsabilità, affinché l'uomo e la collettività, trovi una nuova coscienza, una sua nuova dimensione di civiltà.
- 3)-Non credete che la vostra proposta non accentui nel pubblico il sentimento di terrore della realtà che avete suggerito, e che quindi può impedirvi di agire e di impegnarvi anche se cosciente?
- 4)-Forse sottolineando di più l'aspetto dell'orrore, potreste provocare maggiormente la presa di coscienza e quindi un impegno più operativo di tutti.

Note: Proposte di temi che vorrebbero che il Piccolo Teatro proponesse nel quadro del suo decentramento: a)-razziale; b)-rapporto tra cittadino e Stato in Italia; c)-fame nel mondo e terzo mondo.

14 giugno 1966 - Ass. Culturale Rinascita – Sesto S.G. - 30 partecipanti circa

- Mi sembra che il vostro discorso non ha fatto un'analisi storico-politica. In fin dei conti si fa un discorso utopistico se non si propone un mutamento delle strutture economico e sociali. Il vostro è un discorso indiscriminato.
- Credo che non si possa dire che questo spettacolo sia positivo e che sollecita solo la discussione o la riflessione, senza porre spietatamente il problema della situazione di fondo che è quella delle strutture politico-sociali-economiche. Il vostro sollecito è moralistico.

15 giugno 1966 - Euratom di Ispra - 65 partecipanti circa (di cui molti stranieri)

Ci interessa di sapere come reagisce il pubblico normale sulla questione della responsabilità dello scienziato.

Giorno 17 giugno 1966 - Oleggio – A.R.C.I. con gruppo Cattolico – 190 partecipanti circa

Questo spettacolo è molto più significativo di tutto ciò che possono dire i giornali o la televisione.

L'accoglienza, in tutte le schede, viene segnalata come positiva – ed è tale anche quando durante il dibattito affiorano manifestazioni di dissenso verso le scelte effettuate, verso le posizioni sostenute o i metodi utilizzati per esporle. Quello che accade, e che può essere considerato il vero successo dell'operazione, almeno dal punto di vista caldeggiato da Paolo Grassi, è che questo pubblico popolare prima ancora che concepirsi come pubblico si pone come cittadino. E, in quanto

tale, avanza precise pretese nei confronti del Piccolo Teatro: e, a riprova di quanto accennato, questo meccanismo s'innesci anche lontano dal centro, fuori da quella che dovrebbe essere la giurisdizione del "Teatro della Città di Milano". Se Veca, Rovatti e Gregori, in rappresentanza di tutto l'ente, si pongono come ambasciatori di una certa cultura, come tali vengono considerati: si pretendono risposte, si chiede conto dell'operato svolto e delle modalità impiegate. Nell'eterogeneità dei luoghi, delle situazioni e delle caratteristiche delle singole microcomunità cui *Atomo, storia di una scelta* è stato proposto, il vero tratto comune è proprio quest'attenzione critica, giudicante, anche quando è manifestata da tre o quattro soltanto degli oltre cento partecipanti.

Ed è una reazione trasversale che affiora persino a prescindere dall'argomento dell'incontro, come appare evidente prendendo in esame le schede di un altro ciclo di presentazioni, collegato allo spettacolo *Le baruffe chiozzotte* e alla presentazione della stagione '65/66³²⁸. Ad alcuni di questi incontri, oltre ai precedenti Veca, Rovatti e Gregori³²⁹, intervengono direttamente alcuni attori della compagnia e Paolo Grassi in qualità di direttore ma anche, quasi, di *avatar* stesso del Piccolo Teatro. Il quale, come ricorda Giovanni Soresi, "con Italo Gregori girava i quartieri della periferia preannunciato da un manifesto in cui era scritto "Domande al Piccolo Teatro", anzi, domande a Paolo Grassi perché in quel momento lui era il Piccolo Teatro"³³⁰.

E sono stati anni in cui appunto c'erano... sembrava che ci fossero tanti nodi, tante forme, di inclusione della città e della cittadinanza, che secondo me facevano anche sì che il Piccolo fosse un punto di riferimento che andava oltre gli spettacoli, io mi ricordo le conferenze stampa di presentazione della stagione di Grassi erano frequentatissime, si veniva qui per capire dove andava la cultura, erano un termometro, cioè ogni anno il fatto che ci fosse un autore piuttosto che l'altro e che Grassi lo spiegasse, spiegasse le ragioni, lo analizzasse così, ti dava l'idea proprio di processi che andavano ben oltre il teatro. Non dimentichiamo che sono

328 Le relazioni sono conservate presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, faldone "Incontri e dibattiti con il pubblico [1964/1977]", cartella "Incontri stagione '65/66", sottocartella "Relazioni Atomo e Baruffe". Sedi degli incontri sono, nuovamente, le biblioteche (B. Civica di Sesto S. Giovanni, B. Comunale P.le Accursio – Milano, B. Comunale di Affori, B. Civica di Baggio), i circoli (Circolo Ricreativo Palazzi, Circolo Mazzali di Pero, Circolo della Critica), gli istituti scolastici e le associazioni ad essi collegati (Scuola di Via S. Giacomo, Gioventù Studentesca Vimercatese e Club Elettra di Vimercate, Circolo studentesco "Carlo Cattaneo"), i Centri Immigrati (di Crescenago e di Turro), il Centro di Diffusione Turati di Meda, il Centro Culturale Carlo Perini, la "Pro Cultura" di Monza, la "La famiglia Artistica", lo Sporting Club Est Milano ed infine il Civico Seminario Manzoni di Lecco.

329 Al gruppo si aggiunge Maurizio Porro, coetaneo di Rovatti e dal 1965 destinato, fra le altre mansioni svolte presso il Piccolo Teatro, alla compilazione delle presenti relazioni.

330 G. Soresi, *Perché il Piccolo Teatro? Dieci domande a Paolo Grassi*, in «Quaderni della Fondazione Paolo Grassi», 2, 2007, p. 98.

stati anche gli anni in cui spettacoli come la *Vita di Galileo* o come *L'Arialda* di Testori sono stati al centro di dibattiti, risse, polemiche, ma questo con tutti i limiti della cosa, con tutti i vizi che la cosa poteva avere, ma era anche un segno del fatto che il teatro era assolutamente considerato come qualcosa di estremamente presente. Forse oggi dovrebbero essere benvenute delle polemiche di quel tipo lì, cioè senza la censura a Testori che è stata insensata. Però c'era un segno di attenzione al teatro.³³¹

Le tematiche affrontate dalle domande sono ricorrenti – o, trattandosi comunque di una selezione di “interventi da tener presente” operata dagli estensori delle relazioni, permettono di individuare l'opinione del pubblico in merito a problematiche la cui importanza è stata già messa a fuoco dal Piccolo Teatro.

Innanzitutto, la questione del repertorio e della scelta dei testi:

Perché il Piccolo Teatro non porta avanti una più schietta battaglia con gli autori moderni che hanno un linguaggio aderente alla nostra realtà?³³²

Crede il P.T. attraverso il suo repertorio classico, rivisto registicamente, di dare una idea precisa di ciò che hanno voluto dire gli autori degli stessi “classici”? Non rischia quindi di fare un suo discorso tendenzioso?³³³

Qual'è il criterio del P.T. nella scelta dei temi? E' giustificata l'impressione che i testi del P.T. sono orientati solo verso un certo tipo di problematica?³³⁴

È possibile precisare il criterio delle scelte dei testi rappresentati dal P.T. che hanno qualificato e qualificano l'ente, sì come il più importante teatro d'Italia, ma anche come un teatro di precisi orientamenti ideologici?³³⁵

Come viene scelto il repertorio e reazioni ad esso degli attori.

Rapporto tra l'avanguardismo dei testi e la struttura formale-architettonica dei teatri.³³⁶

331 Intervista a Renato Palazzi, cit.

332 17 novembre 1965 - Circolo Ricreativo Palazzi - 25 partecipanti.

333 19 novembre 1965 - Circolo Mazzali di Pero – 170 partecipanti (di cui 130 studenti serali).

334 24 novembre 1965 - Gioventù Studentesca Vimercatese e Club Elettra di Vimercate - 150 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

335 25 novembre 1965 - Civico Seminario Manzoni - Lecco - 25 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

336 26 novembre 1965 - “La famiglia Artistica” - 65 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

Perché ci sono in Italia così pochi autori che scrivono per il teatro, in confronto a quanti si dedicano alla narrativa?³³⁷

Il teatro è il luogo dove i fatti narrati devono avere l'immediatezza di una nostra realtà e dei problemi che sono i nostri.

Perplessità sulla forza di convinzione di questa problematica attraverso i testi classici.³³⁸

Non credete che se il teatro vuole conquistare il grande pubblico, debba proporre testi accessibili e problemi generali e attuali ma soprattutto di immediata comunicazione?

Perché avete scelto le Baruffe poiché in dialetto assai inaccessibile?³³⁹

La discussione è stata accentrata più particolarmente sullo spettacolo de Le Baruffe che era stato precedentemente visto da una buona parte dei presenti. Osservazioni: il dramma sollecita più vivi interessi perché impegna maggiormente alla riflessione. La commedia invece appare come svago e solo come tale. È stato osservato che lo spettacolo de Le Baruffe sia stato proposto 'criticamente' al contrario di quei Goldoni che hanno potuto vedere alla televisione e quindi un interesse più autentico.³⁴⁰

Perché il P.T. non ha inserito nel suo cartellone autori contemporanei come Jonesco, Becket, proponendo così il cosiddetto Teatro di rottura?³⁴¹

Possiamo dichiarare che il Piccolo Teatro, da Galileo in poi non ha mantenuto la sua linea ideologica e che con il Mistero abbia dato inizio a un 'compromesso' con il mondo cattolico? Ciò, è dovuto a problemi di "cassetta" o ad una necessità di aprire il dialogo con un larghissimo settore di opinione pubblica? Si tratta quindi di crisi, di che tipo? Oppure di un ampliamento di una politica culturale del P.T.?³⁴²

Altre domande riguardano il pubblico "nuovo", quello verso cui il Piccolo Teatro si muove, e le sue necessità:

Polemica fra la concezione del teatro di tipo decadente legata al pubblico borghese e quella più scientifica e più culturalmente approfondita, legata al nuovo pubblico.³⁴³

337 2 dicembre 1965 - Circolo della Critica - 90 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

338 4 gennaio 1966 - Centro Immigrati di Turro c/o Elettrocondutture - Via Valtorta 45 - 80 partecipanti circa.

339 21 febbraio 1966 - Biblioteca Comunale P.le Accursio - Milano - 80/90 partecipanti.

340 4 marzo 1966 - Biblioteca P.le Accursio - Milano - 50 partecipanti circa.

341 11 marzo 1966 - Pro Cultura di Monza - 90 partecipanti circa.

342 *Ibid.*

343 3 novembre 1965 - Centro di Diffusione Turati di Meda - 40 partecipanti circa. All'incontro è presente Paolo

Riuscirà il Piccolo Teatro, data una serie di difficoltà di carattere vario amministrativo/politico, a mantenere i suoi legami con il mondo del lavoro, che può trovare solo nel Piccolo Teatro un sicuro stimolo di evoluzione culturale?³⁴⁴

Su quale categoria di pubblico il Piccolo Teatro fa più affidamento? ³⁴⁵

Crede il Piccolo Teatro che il suo repertorio possa “provocare” il pubblico e fargli prendere coscienza dell'alienante società nella quale si vive (domanda fatta da un prete-operaio)? ³⁴⁶

Non crede il P.T. di dover intensificare il suo legame e la sua presenza in una provincia che vive in un suo “deserto” e distacco culturale dalla grande città?³⁴⁷

Grandi difficoltà per un pubblico di lavoratori (soprattutto immigrati) di integrarsi nella vita cittadina e quindi anche di andare a teatro quando questi ha dei costi ancora elevati tenendo presente che questo pubblico non ha mai frequentato il teatro e non ha quindi inserito il teatro come un proprio prodotto culturale di consumo.³⁴⁸

Vivo interesse per il Teatro; perplessità circa la possibilità di trovare i trasporti urbani per un facile collegamento con il centro. Considerazioni sul prezzo tenendo conto delle spese di trasporto e di pubblico particolarmente poco abbiente. È stata progettata la creazione di un gruppo “Amici del Teatro” per portare avanti il discorso iniziato.³⁴⁹

Rispecchiando quanto osservato in precedenza, anche in questi incontri vengono formulate precise richieste, relative non solo ad eventuali percorsi artistici da affrontare, ma anche all'impostazione ideologica del Piccolo Teatro: questo avviene in zone teatralmente deboli ma di fronte a cittadini consci dell'esperienza teatrale, i quali sono consapevoli delle premesse e delle istanze condotte dal Piccolo, al punto di chiederne conto qualora si ipotizzasse un discostamento da tali istanze.

Grassi.

344 17 novembre 1965 - Circolo Ricreativo Palazzi - 25 partecipanti circa.

345 18 novembre 1965 - Biblioteca Civica di Sesto S. Giovanni - 35 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

346 19 novembre 1965 - Circolo Mazzali di Pero – 170 partecipanti (di cui 130 studenti serali).

347 25 novembre 1965 - Civico Seminario Manzoni – Lecco - 25 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

348 23 dicembre 1965 - Centro Immigrati Crescenago - 70 partecipanti circa.

349 14 marzo 1966 - Biblioteca Comunale di Affori – 50 partecipanti circa.

Rifiutano Teatro per 'teatranti' e richiedono teatro [uterino- cancellato]sentimentalistico.³⁵⁰

C'è bisogno di un teatro che abbia la esigenza di un itinerario ideologico storicistico e non solo storico.

Esigenza di un discorso più semplice e meno intellettualistico sul teatro, tenendo conto di chi non ha familiarità con esso. Cosa si può fare sul piano pratico? (sconti)³⁵¹

Fino a che punto è vero che non serve la cultura per gli spettacoli del P.T.?³⁵²

Un certo tipo di organizzazione a modello aziendale non ha finito per snaturare l'originaria natura politica del Piccolo Teatro?

Gli attori del Piccolo Teatro si sentono strumentalizzati?³⁵³

1) Perché avete creduto dover riproporre Le Baruffe dopo il significativo successo della stagione 63/64.

2) Perché il P.T. ha proposto Le Baruffe in chiave diversa da quella di Baseggio più brillante? Chi ha ragione?

3) Ha diritto il regista di intervenire “violentando” forse le vere intenzioni dell'autore?

4) Crede che il Teatro dialettale possa ancora interessare il pubblico e sollecitare la sua riflessione e “impegno” sui suoi problemi contemporanei”.³⁵⁴

Perché il P.T. non ha creato vicino a Grassi e Strehler nuove leve di animatori culturali e registi organicamente legati al Teatro in modo da poter intensificare sia la diffusione del Teatro sul piano organizzativo, sia la ricerca estetica sul piano registico e proporre tra altre cose la creazione di una équipe per un teatro sperimentale.³⁵⁵

Si può formulare che nel concetto di “pubblico servizio” proposto dal P.T., Grassi e Strehler non abbiamo dato a tale formula, un concetto pluralistico con diverse implicazioni ideologiche?³⁵⁶

350 3 novembre 1965 - Centro di Diffusione Turati di Meda - 40 partecipanti circa. All'incontro è presente Paolo Grassi.

351 20 novembre 1965 - Biblioteca civica di Baggio – 100 partecipanti.

352 24 novembre 1965 - Gioventù Studentesca Vimercatese e Club Elettra di Vimercate - 150 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

353 26 novembre 1965 - “La famiglia Artistica” - 65 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

354 8 marzo 1966 - Sporting Club Est Milano – 45 partecipanti circa. All'incontro è presente Paolo Grassi.

355 11 marzo 1966 - Pro Cultura di Monza – 90 partecipanti circa.

356 11 marzo 1966 - Pro Cultura di Monza – 90 partecipanti circa.

Un altro argomento ricorrente è il confronto fra teatro e altri media, quali il cinema e, soprattutto, la televisione:

Teatro e TV: la TV è uno strumento di fronte al quale siamo passivi, mentre il pubblico periferico ha bisogno soprattutto di una educazione teatrale attiva, attraverso apposite organizzazioni.³⁵⁷

È diversa l'esperienza degli attori in teatro da quella della TV e cinema?³⁵⁸

Quale è la funzione del teatro nei confronti del pubblico, a differenza della funzione del cinema o della televisione?³⁵⁹

Il Piccolo Teatro è l'unico che ci risulta voler favorire e avvicinare tutti al teatro. Sembra che non adotti le tecniche pubblicitarie tali da poter avere la penetrazione e suscitare interesse di un più largo pubblico come avviene per alcuni films o emissioni televisive.³⁶⁰

Il teatro confrontato al cinema, alla TV, non ha saputo e non riesce ancora ad avere un suo linguaggio "vivo" aderente alla dinamica contemporanea.³⁶¹

Non c'è il rischio, nella politica culturale di massificazione, come alla televisione, di abbassare il livello dei contenuti e quindi anche di comprometterne il valore estetico?

A vostro parere il pubblico ricerca nel teatro lo svago, la distensione, anche se "culturali"? Non credete che nel cinema invece trovi più facilmente quella tensione drammatica espressa con mezzi più "contemporanei" (tecnici)?³⁶²

Altre tematiche rilevanti riguardano i rapporti fra il teatro e la società, il teatro e lo spettatore, e infine fra il Piccolo Teatro e la situazione teatrale italiana:

Fin dove e come il pubblico contribuisce a fare teatro?³⁶³

357 20 novembre 1965 - Biblioteca civica di Baggio – 100 partecipanti.

358 24 novembre 1965 - Gioventù Studentesca Vimercatese e Club Elettra di Vimercate - 150 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

359 2 dicembre 1965 - Circolo della Critica - 90 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

360 4 gennaio 1966 - Centro Immigrati di Turro c/o Elettrocondutture – Via Valtorta 45 - 80 partecipanti circa.

361 13 gennaio 1966 - Scuola di Via S. Giacomo - 30 partecipanti.

362 21 febbraio 1966 - Biblioteca Comunale P.le Accursio – Milano – 80/90 partecipanti.

363 24 novembre 1965 - Gioventù Studentesca Vimercatese e Club Elettra di Vimercate - 150 persone. All'incontro è

Qual'è stato il contributo e l'influenza del P.T. alla formazione degli altri stabili e in quale misura questi seguono la politica culturale che ha così altamente qualificato il Piccolo?

L'aumento quantitativo degli stabili (quindi politica teatrale nazionale) implica l'impegno e la presa di posizione dei poteri pubblici. A che punto è oggi l'elaborazione di una legge sul teatro?³⁶⁴

In cosa il teatro oggi trova la sua ragione di esistere?

Con quale criterio potrebbe essere scelto un gruppo rappresentativo del teatro pubblico piuttosto che un altro?³⁶⁵

Infine, in ambito scolastico, è evidente la curiosità che il fatto teatrale suscita, ma è altrettanto evidente che il rapporto degli studenti con il teatro non può essere improvvisato, ma dev'essere preparato in modo da risultare un efficace arricchimento culturale e civile e non soltanto una diversione dall'attività di studio. Da tali incontri emerge l'“esigenza di verificare il fatto teatrale dall'interno (desiderio di assistere a prove, di vedere il meccanismo scenico) e di renderlo completo con dibattiti”³⁶⁶. Molti istituti superiori infatti “hanno gruppi teatrali interni scolastici” ed esprimono il “desiderio che una persona esperta del Piccolo vada ogni tanto a dare un consiglio. Riguardo ai testi che vorrebbero vedere rappresentati al sabato pomeriggio per gli studenti: tutti, in genere, a patto di evitare la scolastica fine a se stessa e di renderli invece vivi, attuali.”³⁶⁷ Per quanto riguarda insegnanti e studenti, ai primi si riconosce la “responsabilità [...] sulla sensibilizzazione dei giovani al teatro e quindi utilizzazione del teatro come strumento didattico-culturale”³⁶⁸, mentre si rileva che “i genitori sarebbero più sovente disposti ad accompagnare i figli a teatro se la città facilitasse i mezzi di comunicazione fra periferia e centro”.³⁶⁹

presente Paolo Grassi.

364 25 novembre 1965 - Civico Seminario Manzoni - Lecco - 25 persone. All'incontro è presente Paolo Grassi.

365 2 dicembre 1965 - Circolo della Critica - 90 partecipanti. All'incontro è presente Paolo Grassi.

366 14 dicembre 1965 - Scuole medie superiori presso Associazione amici del Piccolo Teatro – Via Rovello, 6 – 30 partecipanti.

367 14 dicembre 1965 - Scuole medie superiori presso Associazione amici del Piccolo Teatro – Via Rovello, 6 – 30 partecipanti. Nelle note: “I ragazzi danno l'impressione di essere interessati al fatto teatrale, come genesi di esso. Assisteranno, se possibile, a una prova delle “Baruffe chiozzotte” a metà Gennaio.”

368 13 gennaio 1966 - Scuola di Via S. Giacomo - 30 partecipanti.

369 13 gennaio 1966 - Scuola di Via S. Giacomo - 30 partecipanti.

2.7 Andata e ritorno: incontri pirandelliani

Come nel caso delle esperienze di decentramento e contatto con pubblici “altri” analizzate in precedenza, anche per l'ambito scolastico è possibile ritrovare una traccia pubblica dell'attività svolta solo nel momento di una sistematizzazione, dell'unificazione dei singoli percorsi già collaudati in un progetto organico. L'operazione viene portata all'attenzione della stampa solo dopo una fase di rodaggio, diversificato sulla base del singolo soggetto dialogante, che permette di individuare i punti stabili su cui predisporre la seconda fase. Dopo le incursioni di Veca e Rovatti, nel novembre 1966 il Piccolo Teatro dà notizia di una serie di appuntamenti presso i principali licei milanesi, nelle due settimane che precedono il debutto de “I giganti della montagna”. Il tema è, come prevedibile, il teatro pirandelliano, ma tali interventi differiscono dai precedenti per la presenza degli attori del suddetto spettacolo: già in occasione di altre presentazioni della stagione alcuni membri del nucleo stabile del Piccolo hanno accompagnato Paolo Grassi ad incontrare gli spettatori, ma in questo caso gli attori sono chiamati a corredare la lezione – tenuta dal prof. Luigi Ferrante³⁷⁰ – con la lettura interpretata di alcuni passi dei testi più famosi dell'autore.

Ne troviamo sintetica notizia sul «Corriere della Sera» del 6 novembre:

A partire da martedì 8 novembre, per iniziativa del Piccolo Teatro, nelle Aule Magne di nove Istituti Medi Superiori di Milano il dottor Luigi Ferrante terrà una serie di conferenze su Luigi Pirandello di cui si celebra quest'anno il centenario della nascita e il trentennale della morte. Al ciclo di conversazioni con Luigi Ferrante, che si svolgerà nello spazio di due settimane, seguiranno letture di brani pirandelliani³⁷¹ a cura di attori del Piccolo Teatro.³⁷²

Uno degli scarsi commenti sulla reazione suscitata viene direttamente dal professor Ferrante, attraverso un articolo pubblicato successivamente su «Il Giorno»: “Ho parlato di Pirandello in tutti i licei milanesi dove gli attori del Piccolo Teatro hanno letto monologhi, esempi: dovunque i giovani hanno manifestato un interesse molto aperto, vivace, simpatico.”³⁷³

Anche per tali conferenze sono state redatte, in questo caso da Maurizio Porro, le consuete relazioni richieste da Paolo Grassi³⁷⁴. A differenza delle precedenti i commenti riportati sono di

370 Studioso di Pirandello e collaboratore del Piccolo Teatro, Dal 1967 direttore della Scuola d'Arte Drammatica, nel frattempo passata sotto la gestione del Comune di Milano.

371 I brani sono tratti dalle seguenti opere: “Sei personaggi in cerca d'autore”, “Questa sera si recita a soggetto”, “Enrico IV”, “Così è se vi pare”, “L'uomo dal fiore in bocca”, “La patente”, “Berretto a sonagli”.

372 *Conversazioni su Pirandello per gli Istituti scolastici*, in «Corriere della Sera», 6 novembre 1966, s.a.

373 *Difende Pirandello contro Soldati*, in «Il Giorno» di Milano, 30 dicembre 1966, Luigi Ferrante.

374 Le relazioni sono conservate presso l'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, faldone “Incontri e dibattiti

scarsa utilità, trattandosi perlopiù dell'annotazione di specifiche domande inerenti i testi pirandelliani o di informazioni relative determinati docenti. Tuttavia, esse permettono di ricostruire quantomeno l'elenco degli istituti scolastici interessati e i nominativi degli attori coinvolti:

Martedì 8 novembre 1966	Liceo Scientifico "Leonardo da Vinci"	Ottavio Fanfani
Giovedì 10 novembre 1966	Liceo Classico "Alessandro Manzoni"	Lina Volonghi
Venerdì 11 novembre 1966	Liceo Scientifico "Albert Einstein"	Marisa Fabbri
Sabato 12 novembre 1966	Liceo Classico "Giuseppe Parini"	Renato De Carmine
Lunedì 14 novembre 1966	Liceo Scientifico "Vittorio Veneto"	Nico Pepe
Martedì 15 novembre 1966	Liceo Classico "Cesare Beccaria"	Turi Ferro
Giovedì 17 novembre 1966	Liceo Classico "Giovanni Berchet"	Ottavio Fanfani
Venerdì 18 novembre 1966	Liceo Classico "Giovanni Berchet"	Marisa Fabbri
Lunedì 21 novembre 1966	Liceo Classico "Giosuè Carducci"	Nico Pepe

Gli incontri si svolgono presso istituti scolastici collocati in zone centrali di Milano, ma ciò nonostante è comunque possibile parlare di "decentramento", in quanto si tratta di un'attività extraspettacolare che il personale del teatro compie fuori dalla sede del teatro stesso, e in strutture non destinate allo spettacolo. L'operazione suscita, in una fase successiva, una reazione di "ritorno" dall'esterno verso il teatro. Sono gli stessi studenti, infatti, che "chiedono al teatro di essere presente come effettivo strumento culturale nel loro mondo. D'accordo tra di loro, le varie associazioni degli istituti tecnici e dei licei classici e scientifici" - sia quelli precedentemente coinvolti negli incontri pirandelliani, sia altri istituti - "si sono infatti rivolte al Piccolo Teatro, cioè al teatro Stabile del Comune. Hanno chiesto la sala del Lirico per sei pomeriggi e la collaborazione di alcuni attori e specialisti, per realizzare una serie di «letture-recitative» sulla storia del teatro di questo secolo."³⁷⁵ Anche il profilo di tale richiesta è stato tracciato, in maniera democratica, attraverso un'inchiesta effettuata

su di un campione di 4000 studenti milanesi: si voleva sapere, dato per scontato il problema, come bisognasse affrontarlo. Riguardo al contenuto delle «letture» il 73 per cento degli intervistati si è orientato verso una «scelta rappresentativa e ragionata del teatro mondiale di

con il pubblico [1964/1977]", cartella "Incontri stagione '65/66", sottocartella "Incontri pirandelliani nei licei nov/dic 1966".

375 *Gettare un ponte tra scuola e teatro*, in «Corriere della Sera» di Milano, 23 novembre 1966, Pier Aldo Rovatti.

questo secolo». Alla domanda se interessasse la partecipazione attiva a dibattiti sulle opere e sugli autori rappresentati, il 77 per cento ha risposto affermativamente.³⁷⁶

Sempre attraverso l'indagine sono state individuate le modalità più adatte per simili incontri: "le letture recitative si svolgeranno al Lirico, il pomeriggio del sabato, con ritmo quindicinale, alle 16.30 e per il primo ciclo, quello dedicato al rinnovamento della scena europea"³⁷⁷.

La struttura è simile a quella utilizzata per gli incontri scolastici: "letture-spettacolo" di brani particolarmente significativi, "commentat[i] e introdott[i] da uno specialista (un critico militante, uno studioso di teatro e via dicendo)"³⁷⁸. Il primo, effettuato il 17 dicembre 1966, rappresenta la diretta filiazione degli interventi nei licei, affrontando il teatro pirandelliano sotto la cura dello stesso Luigi Ferrante. I successivi, nell'arco di sei mesi, riguardano il teatro di Cecov³⁷⁹ (10 gennaio, curato da Gerardo Guerrieri), il nuovo teatro inglese³⁸⁰ (11 marzo, curato da Luciano Codignola), il nuovo teatro francese³⁸¹ (1 aprile, curato da Fulvio Toluoso), il nuovo teatro americano³⁸² (15 aprile, curato da Luciano Codignola), e il teatro brechtiano³⁸³ (5 giugno, curato direttamente da

376 *Gettare un ponte tra scuola e teatro*, in «Corriere della Sera» di Milano, 23 novembre 1966, Pier Aldo Rovatti.

377 *Studenti a teatro*, in «Il Giorno» di Milano, 13 dicembre 1966, De Monticelli.

378 *Studenti a teatro*, in «Il Giorno» di Milano, 13 dicembre 1966, De Monticelli.

379 Dal 3 gennaio 1967, al Teatro Lirico è in replica *Il giardino dei ciliegi* del Teatro Stabile di Roma, per la regia di Luchino Visconti. In tale spettacolo recitano gli attori che hanno dato disponibilità ad intervenire nell'incontro con gli studenti: Rina Morelli, Paolo Stoppa, Tino Carraro, Sergio Tofano, Massimo Girotti e Lucilla Morlacchi.

380 "Luciano Codignola illustra le tendenze attuali del teatro britannico con riguardo ai cosiddetti «arrabbiati»: Osborne, Arden, Wesker, Pinter. I giovani attori impegnati sul palcoscenico di via Rovello in *Patatine di contorno* di Arnold Wesker recitano brani della più recente produzione degli autori in esame." [Al *Lirico il teatro degli «arrabbiati»*, in «Corriere d'Informazione», 11-12 marzo 1967, s.a.]

381 "Il quarto sabato teatrale organizzato dal Piccolo Teatro al Lirico che si rivolgerà oggi alle ore 17 agli studenti milanesi degli istituti superiori avrà per tema «Il nuovo teatro francese» in un'organica presentazione dovuta a Fulvio Toluoso. A questo tradizionale incontro del mondo studentesco parteciperanno alcuni attori attualmente impegnati sul palcoscenico del teatro di via Rovello in *Patatine di contorno*, gli allievi della Scuola d'arte drammatica del «Piccolo» e il mimo Angelo Corti. Verranno recitati brani di Ionesco, Beckett, Adamov e Shéhadé. Di particolare interesse, perché ancora inediti in Italia, le scene di alcuni lavori di Cesaire (*E tacevano i cani* e *Una stagione al Congo*) e di Armand Gatti (*Canto pubblico davanti a due sedie elettriche*). Alla presentazione di questi brani di opere del nuovo teatro francese seguirà un dibattito con la partecipazione degli studenti." [*Novità francesi al Lirico*, in «Corriere della Sera», 1 aprile 1967, s.a.]

382 "Il *Sabato teatrale degli studenti milanesi* organizzato dal Piccolo Teatro sarà dedicato oggi alle ore 17 al Lirico al tema *Il nuovo teatro americano*. La manifestazione è presentata da Luciano Codignola. Con l'allestimento di Alberto Negrin e la partecipazione di Lina Volonghi e di un gruppo di attori saranno presentate alcune scene della più recente produzione teatrale degli autori statunitensi." [*Manifestazione al Lirico sul teatro americano*, in «Corriere della Sera», 15 aprile 1967, s.a.]

383 Lunedì 5 giugno si svolgerà al Lirico l'ultimo incontro teatrale con gli studenti milanesi, organizzato dal Piccolo Teatro sul tema «Il teatro di Brecht». La figura e le opere del drammaturgo tedesco saranno presentate da Paolo Grassi. Gli studenti delle scuole medie superiori che interverranno potranno poi ascoltare poesie e brani delle opere brechtiane recitati da alcuni attori delle compagnie del P.T. coordinati da Klaus Michael Grüber. [*«Il teatro di Brecht» lunedì al Lirico*, in «Corriere della Sera», 2 giugno 1967, s.a.]

[...] Il direttore del «P.T.» ha descritto l'attività artistica di Brecht. In particolare, soffermandosi sulla difficile situazione di Brecht durante i quindici anni di esilio, Grassi ha sottolineato la lunga attesa, prima della rappresentazione, a cui dovettero essere sottoposte diverse opere scritte in quel periodo. Poi, coordinati da Klaus

Paolo Grassi).

In concomitanza con questi incontri, agli studenti partecipanti viene offerta la possibilità “di assistere ad una recita in orario non scolastico”³⁸⁴ degli spettacoli in scena al Lirico, nei giorni immediatamente precedenti o successivi³⁸⁵: l'operazione “di ritorno” del decentramento è, almeno in parte, compiuta.

Analizzando infatti i commenti all'iniziativa, le argomentazioni ricorrenti sono quelle che mirano a confutare la vulgata secondo cui “i giovani amano poco il teatro”³⁸⁶, e si tratta perlopiù di soggetti “disimpegnati, senza interessi, privi di ideali e di impulsi morali, solo disposti a vivere comodamente alla «giornata».”³⁸⁷ La proposta avanzata dalle Associazioni studentesche, invece, è “una lodevolissima iniziativa che, ancora una volta, dimostra come i nostri studenti siano interessati e sensibili verso le manifestazioni più serie ed impegnate della cultura.”³⁸⁸ Partendo dall'esempio di “giovane” osservato durante questi eventi, viene tracciato un ritratto differente:

Basta offrire uno spettacolo provocante, proporre un discorso non frammentario, suggerire un dialogo autentico e i malinconici predicatori dell'insensibilità dei giovani nei confronti del «mistero della scena» vengono puntualmente smentiti. Ci sono «gruppi di ascolto» foltissimi fra gli universitari; e ragazzi che si cimentano in coraggiose iniziative, magari velleitarie, ma quasi sempre sollecitanti; e «amatori» che s'impegnano in direzioni svariate, ma tutte tese a «dimostrazioni» generose: in città grandi e piccole. Perfino il pubblico più temuto da qualsiasi commediante, quello delle scuole medie, è capace di entusiasmi, appena si esca dalla fredda proposizione accademica.³⁸⁹

Michael Grüber, alcuni attori hanno letto pagine di Brecht. Questa parte della manifestazione era articolata in tre parti: scritti teorici, brani di teatro e poesie. Milly e Ottavio Fanfani hanno cantato motivi tratti da L'opera da tre soldi. Il pubblico ha quindi potuto ascoltare brani da Puntilla e il suo servo Matti e da Vita di Galileo (di quest'ultimo la registrazione della nota edizione del P.T.). Hanno preso parte alla lettura, inoltre: Gianni Mantesi, Gastone Bartolucci, Ugo Bologna, Fernando Cajati, Bob Marchese e Umberto Troni. [*«Incontro» al Lirico col teatro di Brecht*, in *«Corriere della Sera»*, 6 giugno 1967, s.a.]

384 *Il biglietto per «I Giganti» l'abbiamo pagato*, in *«Il Giorno»* di Milano, 21 gennaio 1967.

385 Contrariamente ad alcune illazioni [cfr. *Lo ripeto: andrebbero a sentire Pirandello solamente se ben pagati*, in *«Il Giorno»* di Milano, 10 gennaio 1967, Mario Soldati.] gli studenti aderenti all'iniziativa hanno “acquistato un regolare biglietto di entrata di 700 lire” per lo spettacolo [Il biglietto per «I Giganti» l'abbiamo pagato, in *«Il Giorno»* di Milano, 21 gennaio 1967], oltre alle mille lire previste per la “tessera” che garantisce l'accesso a tutti i «sabati teatrali», con il cui ricavato “le associazioni studentesche contano di pagare le varie spese (organizzazione, maschere, ecc.)”. [notizia ricavata da *«Lezioni di teatro» per gli studenti medi*, in *«L'Avanti»*, 14 dicembre 1966].

386 *Bene gli altri*, in *«Corriere d'Informazione»* di Milano, 21 dicembre 1966, Gastone Geron.

387 *Gettare un ponte tra scuola e teatro*, in *«Corriere della Sera»* di Milano, 23 novembre 1966, Pier Aldo Rovatti.

388 *«Lezioni di teatro» per gli studenti medi*, in *«L'Avanti»*, 14 dicembre 1966, s.a.

389 *Bene gli altri*, in *«Corriere d'Informazione»* di Milano, 21 dicembre 1966, Gastone Geron.

Nei giovani c'è “un evidente desiderio di aggiornamento. Come tutte le altre arti, anche quella del teatro – testo e interpretazione – ha bisogno oggi di un pubblico competente. E probabilmente una mezza dozzina di «sabati teatrali» di questo tipo (con infornate, ogni volta, di milleseicento studenti, quanti può contenerne il Lirico) saranno più efficaci di un'enciclopedia a dispense.”³⁹⁰

Efficacia denotata dall'entusiasmo della risposta che, per Rovatti, è il risultato della risposta a una necessità particolarmente sentita, di “un'esigenza caratteristica”:

Il ragazzo di sedici anni, che vive una serie di esperienze fuori dai banchi di scuola e che ad esempio va a teatro, non trova nessun legame tra la serata passata, poniamo, a vedere Pirandello o Brecht, e la educazione che la scuola gli dà. Sente quindi l'esigenza di trovare un legame, di capire che rapporto abbia quello che ha visto a teatro con la storia e con la letteratura che studia a scuola; allora, dato che la scuola non gli fornisce una risposta, il giovane si rivolge – come è logico – agli organismi rappresentativi³⁹¹,

i quali, a loro volta, fanno appello all'ente pubblico preposto al soddisfacimento di tali bisogni: il Piccolo Teatro.³⁹²

Un'ultima nota. Nell'«Avanti!» del dicembre 1966 viene riportato un elenco delle scuole che prenderanno parte ai «sabati teatrali»:

Licei classici: Parini, Manzoni, Beccaria, Da Fano, Carducci, Berchet;

scientifici: Leonardo da Vinci, Volta, Vittorio Veneto, Einstein;

Istituti tecnici-commerciali, ragioneria ecc.: Schiaparelli, Moreschi, Molinari, Galilei, Cattaneo, Feltrinelli, Verri, Zaccaria, Conti, Dante Alighieri;

Istituti magistrali: Tenca, Caterina da Siena.

Una rappresentanza del CUTMI e del Circolo Letterario Studentesco.³⁹³

È interessante notare come una riduzione del numero dei licei, rispetto alla lista di quelli coinvolti dalle lezioni di Ferrante, viene bilanciata dall'inserimento di numerosi istituti di tipo non liceale.

³⁹⁰ *Studenti a teatro*, in «Il Giorno» di Milano, 13 dicembre 1966, De Monticelli.

³⁹¹ *Gettare un ponte tra scuola e teatro*, in «Corriere della Sera» di Milano, 23 novembre 1966, Pier Aldo Rovatti.

³⁹² Da questa ed altre iniziative prenderà forma, nel gennaio 1968, il «Piccolo dei Giovani», sorta di “club – che vuol essere una continuazione e un ampliamento dei «sabati teatrali»” - “riservato per l'appunto ai giovani fra i quindici e i venticinque anni, che è stato costituito per permettere a chi lo desidera di avvicinarsi al teatro, per così dire, dal di dentro, di discuterne con i creatori, di esaminare le innumerevoli fasi che vengono prima della rappresentazione.” [*Capire la realtà con il teatro*, in «Corriere della Sera» di Milano, 2 gennaio 1968, Chiara Valentini.]

³⁹³ «Lezioni di teatro» per gli studenti medi, in «L'Avanti», 14 dicembre 1966, s.a.

Ancor più interessante la rivendicazione di un gruppo di studenti dell'Istituto Tecnico Carlo Cattaneo³⁹⁴: “non è indispensabile essere «giovani-intellettuali» [...] per poter apprezzare tale forma artistica. Possiamo garantire di non essere intellettuali e, ciò nonostante, d'aver assistito con molto interesse alla rappresentazione, così come tutti gli altri studenti intervenuti.”

A dimostrazione di questo interesse diffuso – del Piccolo Teatro per tutte le classi sociali (classi che si manifestano fin dalla scuola frequentata), di elementi di diversa estrazione nei confronti del teatro e del Piccolo Teatro - è da segnalare un particolare episodio classificabile tanto come “decentramento in periferia”, quanto come “attività giovanile” e come “coinvolgimento del pubblico popolare”. Ancora una volta la testimonianza è fornita da Pier Aldo Rovatti, e viene citata in maniera estesa in quanto a sua volta raccoglie testimonianze di terzi:

Nata sotto il segno dell'improvvisazione, da un incontro quasi fortuito fra un addetto ai problemi sociali del Comune e un responsabile del Piccolo Teatro, in uno dei Centri di quartiere che costellano la periferia della città, l'iniziativa di cui stiamo per parlare pare adesso destinata a mettere salde radici.

Se il primo atto è stato quell'incontro non preventivato e svolto sulla base dei «si potrebbe», l'atto che ha concluso il primo anno dell'iniziativa si è avuto recentemente nella sala di via Rovello: più di trecento giovani lavoratori, pochi dei quali in possesso del diploma di quinta elementare, calabresi, pugliesi, siciliani, della Campania, dell'Abruzzo, si sono ritrovati alle 19.30, in perfetto orario nel ridotto del teatro, sono scesi in sala, hanno seguito la prova di canto degli allievi della Scuola di arte drammatica e infine hanno ascoltato le parole dedicate dai responsabili al bilancio positivo dell'iniziativa. Il senso di questo primo rapporto tra teatro e immigrati deve essere trovato nella valutazione del loro atteggiamento in termini di cultura e di civiltà; forse nel fatto che si sono sentiti protagonisti e consapevoli, come le tre, quattro volte in cui già, durante la stagione teatrale, han fatto il viaggio, la sera, da Baggio o da Villapizzone o da Crescenzago sino in via Rovello o in via Larga per «andare a teatro»³⁹⁵; nelle poche centinaia di lire spese per scoprire qualcosa che nella maggioranza dei casi era vagamente immaginato e che quasi nessuno aveva sperimentato. Vuol dire che per loro,

394 In risposta al già citato articolo di Mario Soldati in cui l'autore sostiene che simili iniziative possano interessare solo a “giovani-intellettuali”, e non a giovani intelligenti, magari anche colti, ma non intellettuali”, i quali “andrebbero a sentire Pirandello soltanto se fossero pagati, ben pagati: almeno un premio, per ciascuno, corrispondente al prezzo del biglietto normale”. [*Lo ripeto: andrebbero a sentire Pirandello solamente se ben pagati*, in «Il Giorno» di Milano, 10 gennaio 1967, Mario Soldati.]

395 Di tale attività è rimasta traccia in alcune delle relazioni sugli incontri con il pubblico, svolti da Veca-Rovatti-Gregori, anche in alcuni Centri Immigrati.

adesso, una serata così equivale e in certi casi supera la serata dinanzi al televisore e al cinema, o il pomeriggio alla partita di calcio. Il bilancio conta duemila presenze a teatro, alcune conversazioni libere che non sono state registrate, e un mucchietto di «temi» (sarebbe più giusto dire di impressioni scritte), unica effettiva testimonianza. E poi, si capisce, un'enorme esperienza umana. I temi, le impressioni scritte, sono un materiale preziosissimo, un materiale diretto, spontaneo, che dimostra se ancora ce ne fosse bisogno, che chi non ha studiato forse non saprà esprimersi correttamente, ma può possedere una carica e un vigore di energie che sono già di per sé un'espressione concreta. Prendiamone uno (bisognerebbe in realtà farli conoscere tutti, attraverso una pubblicazione³⁹⁶): «Sono un ragazzo nativo di un paese del Meridione. A otto anni io e la mia famiglia ci trasferimmo a Milano per migliorare la nostra posizione economica. Questa città mi ha fatto conoscere tante cose che a me fino a quel momento erano sconosciute. Milano conserva ancora oggi luoghi chiamati teatri. Io non c'ero mai stato perché non me ne avevano mai parlato e non mi avevano mai spiegato in cosa consisteva. Ma adesso che, col mio lavoro, mi mantengo e aiuto la famiglia ho sentito il bisogno di approfondire gli studi. I corsi che frequento mi hanno aiutato a immaginare che cos'è il teatro e anche ad andarci di persona una sera. Ho provato molta impressione nell'entrare e salendo le scale, ma quando mi trovai seduto comodamente tra le altre persone mi sembrava di essere al cinema tra gente comune; ma quando iniziò lo spettacolo non era una pellicola proiettata sul palcoscenico c'erano persone come noi che recitavano una commedia in dialetto veneziano. Le vedevo muoversi e parlare e mi sembrava la loro vita quotidiana; ma non era così perché erano attori che conoscevo e hanno del talento perché sanno mettersi nei panni della povera gente o di altri più autorevoli». Bisogna rendersi conto della verità di queste parole, sospendendo per un momento i nostri giudizi comuni e le nostre abitudini. Qui c'è una persona che di dentro è adulta e che scopre ingenuamente il teatro: come dicono anche gli altri, la «prima volta» di fronte a situazioni e reazioni assolutamente imprevedute: «Sono rimasto sorpreso di vedere recitare gli attori in carne ed ossa, sono riuscito a capire il significato, pensavo di non trovare a teatro gente come me».

È evidente che sono cadute certe barriere anche di tipo sociale: «Io sono stata abituata – scrive una ragazza – a stare sempre in casa e a non praticare mai nessuno, né nessun ambiente. Questa volta sono venuti a teatro mio padre e mia madre, anche loro per la prima volta». E anche dai particolari sono emersi dei significati: «Alla fine noi abbiamo battuto le mani e loro si sono inchinati e siamo rimasti tutti contenti».

La Segreteria permanente del Comitato per l'integrazione sociale e culturale del Comune

396 Sfortunatamente, tali documenti non compaiono nella cartella dell'Archivio Storico del Piccolo Teatro relativa a quest'iniziativa.

(Ufficio lavoro e problemi sociali) cerca di dare un contributo fattivo; in realtà occorre pensare a un inserimento concreto e non solo a un recupero scolastico. Così sono sorti i corsi serali, 92 quest'anno, disseminati in tutte le zone periferiche; dopo il lavoro, dalle 19 alle 21 o alle 22, la domenica e il giovedì per le domestiche. Ogni sede è buona: biblioteche dove ci sono, e se no sedi di partito, parrocchie, cooperative. Non ci sono rigidi programmi scolastici, nel senso che ogni corso si adegua alle esigenze di coloro che lo frequentano (ci sono corsi femminili di taglio e cucito): spesso assume il carattere di un libero dibattito tra insegnante (specializzato) e allievi. Lo scopo è la sensibilizzazione del singolo, del quartiere e della comunità, e contemporaneamente un'apertura culturale verso tutta la città.

La conclusione dell'articolo può essere letta anche come conclusione dell'intero argomento:

Uno dei grandi problemi urbanistici di Milano è l'isolamento della sua periferia in continua espansione. Dato che non è obiettivamente ancora possibile decentrare le attività culturali, si cerca di garantire dei collegamenti con il centro: non è solo fatto di mezzi di trasporto, quanto di informazione, di mentalità, di convinzione, in definitiva di cultura. Cioè arrivare a far capire in via Pistoia, o a Turro o ad Affori, il significato di certe cose che si fanno in via Rovello o altrove nel centro (sono partito alle 20 e 15 e sono andato a teatro in centro, «vicino al Duomo», si legge in uno dei temi). I canali di informazione importano quanto gli autobus che il Comune dovrebbe mettere a disposizione e quanto i forti sconti che il Piccolo Teatro pratica: in un'idea larga di cultura sono elementi complementari. Quando si capisce l'importanza ci si convince che si possono superare le distanze, e non bastano i manifesti ai bar, perché i manifesti c'erano anche prima. Quanti continuano a pensare di essere «indegni» (anche questo l'hanno scritto) di entrare in un teatro? Che però non deve essere lo spettacolo populista, confezionato e surrogato, concesso alle periferie: ma lo spettacolo grande, d'arte, quello a cui tutti possono assistere.³⁹⁷

³⁹⁷ *I ragazzi immigrati per la prima volta a teatro*, in «Corriere della Sera» di Milano, 6 luglio 1966, Pier Aldo Rovatti.

2.8 Conclusione

Ricorda Renato Palazzi, testimone diretto del momento del cambiamento:

Quello che mi sta a cuore è che in quegli anni tra periferie, decentramenti, teatri tendone, teatri nelle scuole, teatro nelle palestre della provincia... non c'erano queste grandi differenze, cioè il tutto rientrava in un grande movimento, in una grande rifondazione in qualche modo dell'idea di teatro pubblico, che tendeva a recuperare quelle istanze sociali che avevano fatto parte del Piccolo Teatro dei primi anni e che poi forse si erano leggermente attenuate o che secondo Grassi non avevano trovato il giusto sviluppo.

Dal 1968 si procederà in tale direzione. Con l'abbandono di Giorgio Strehler e sotto la direzione unica di Paolo Grassi, infatti, il peso della "macchina del Piccolo Teatro"³⁹⁸ si concentrerà su questo tipo di attività, venendo in qualche modo a mancare il bilanciamento costituito dall'elevata qualità artistica degli spettacoli del regista. A causa di questa sproporzione, operata da Grassi nella convinzione che "un genio registico come Strehler non si potesse sostituire"³⁹⁹, l'attenzione sarà rivolta alle operazioni di decentramento che in quel quadriennio assumeranno rilievo di primo piano: "in luogo delle grandi messinscene e del grande teatro d'arte che Strehler aveva incarnato"⁴⁰⁰, il progetto di Grassi prevede di

puntare appunto da un lato su questa penetrazione sociale e soprattutto metropolitana, su quest'idea di città che Grassi aveva sempre avuto e che sviluppava e che era proprio un'idea del teatro totalmente incardinato nella polis, quasi come centro della polis, che è la cosa che a me sta più a cuore! [ride]⁴⁰¹

È sufficiente scorrere la rassegna stampa del periodo per rendersi conto dell'importanza acquisita ad esempio dal Teatro Quartiere, che del decentramento è diventato il simbolo e al contempo l'estremo limite. L'attività svolta fra il '63 e il '67, per quanto spesso di natura umbratile e carbonara, scarsamente considerata dalla stampa (probabilmente anche a causa degli spettacoli

398 *In moto la macchina del "Piccolo Teatro"*, in «Corriere d'Informazione», 26-27 ottobre 1964, Dino Cassani.

399 Intervista a Renato Palazzi, cit.

400 *Ibid.*

401 *Ibid.* Palazzi prosegue, indicando la seconda svolta operata dalla direzione unica: "e dall'altra parte appunto delle stagioni, dei cartelloni del Piccolo che avevano invece puntato su dei registi più giovani e su un tipo di teatro più movimentista, se così vogliamo chiamarlo."

realizzati in quell'arco di tempo⁴⁰²), è invece ciò che ha fornito al Piccolo Teatro la strumentazione, l'esperienza e la rete di contatti necessari a sviluppare la fase successiva.

Come ricorda Magda Poli, “si può dire che la concezione di un teatro pubblico come l'ebbero Paolo Grassi e Giorgio Strehler è giunta fino a noi attuata anche oltre la morte dei due fondatori. La concezione cioè di un teatro che entra nella collettività non soltanto come avvenimento straordinario, ma come azione culturale che agisce in profondità.”⁴⁰³

Non solo: pur modificando tecnologie e metodologie sulla base dei mutamenti della società e delle pratiche teatrali, molti dei concetti che hanno trovato una prima concretizzazione negli anni Sessanta hanno poi costituito la base di quelle pratiche di relazioni con il pubblico, marketing e promozione che ancora oggi innervano l'attività del teatro. La collaborazione mirata con gli istituti scolastici dalle elementari all'università, attraverso relazioni strette direttamente con gli insegnanti; l'impiego di animatori-volontari per l'attivazione di gruppi di spettatori; l'attenzione per le “manifestazioni collaterali” a titolo gratuito, e il corollario di attività offerte al pubblico non solo di uno spettacolo singolo ma del Piccolo come istituzione; l'apertura all'utilizzo di nuove tecnologie⁴⁰⁴: si tratta di indicazioni di lavoro che, benché in alcuni casi teorizzate fin dalla fondazione in quanto ad obiettivi, iniziano un percorso di realizzazione proprio nell'arco di tempo esaminato. Persino il traguardo ideale dei venticinquemila abbonamenti, da poco raggiunto⁴⁰⁵, era stato fissato nel 1964, all'apertura del Teatro Lirico⁴⁰⁶.

402 *Vita di Galileo*, come abbiamo visto, è del 1963; le *Baruffe Chiozzotte* sono del 1964, *Il gioco dei potenti* del 1965, *I giganti della montagna* del 1966. A questi spettacoli-monstre, in grado di catalizzare l'attenzione della stampa, si aggiungono le varie riprese, come *l'Arlecchino servitore di due padroni*, e il primo dei recital brechtiani dello stesso Strehler, *Io, Bertolt Brecht*, del 1967.

403 Magda Poli, *Milano in Piccolo: il Piccolo Teatro nelle pagine del Corriere della sera*, Fondazione Corriere della Sera – RCS, Milano 2007, p. 23.

404 Tecnologie che oggi possono riferirsi alla sfera del web e del multimediale, ma che nel 1964 erano costituite dal “centralino telefonico con cinque linee automatiche” (che “funzioneranno ininterrottamente dalle 10 del mattino alle 10 di sera”) del botteghino che garantivano la possibilità “di prenotare un abbonamento o un biglietto per lo spettacolo fornendo il proprio indirizzo e numero di telefono, per ricevere il giorno successivo in casa (o in portineria) l'abbonamento o il biglietto desiderato”, con una soprattassa di 100 lire per il servizio di consegna. [informazioni tratte da *In moto la macchina del “Piccolo Teatro”*, cit., e da *Quest'anno al Piccolo Teatro con biglietti anche a domicilio*, in «Corriere della Sera», 26 novembre 1964, s.a.]

405 *Milano, più in teatro che allo stadio: il Piccolo batte Inter e Milan. Già 25mila abbonati*, in «Repubblica», 25 gennaio 2016, Anna Bandettini.

406 *Piccolo Teatro: un posto per tutti*, in «Corriere d'Informazione», 22-23 settembre 1964, Dino Cassani.

3. La quarta sala¹

La più recente attività organizzativa e promozionale del Piccolo Teatro di Milano – orientativamente individuabile come la fase post-strehleriana - è stata oggetto di forte interesse accademico, forse quanto l'attività strettamente artistica di Giorgio Strehler o di Luca Ronconi.²

Si tratta di aree fortemente connesse alla problematica della relazione con il pubblico – non a caso riguardano l'operato dei settori *Promozione Pubblico e Proposte Culturali* e *Comunicazione e Marketing* del Piccolo Teatro – ma che, come è anche evidente dai corsi di laurea cui afferiscono le ricerche in questione, vengono spesso analizzate in base alle esigenze degli studi di gestione e di comunicazione: esigenze marcatamente caratterizzate, che corrispondono al punto di vista di giovani studiosi che vanno generalmente formandosi come operatori in tal campo. Volendo evitare non soltanto uno sconfinamento nell'area di competenza, ma anche uno slittamento rispetto alla prospettiva utilizzata in questa ricerca, si è preferito considerare due aspetti della corrente attività di relazione da un punto di vista differente, per così dire, epidermico. I “Benvenuti al Piccolo” e la presenza sul web del Piccolo Teatro – in rappresentanza dell'ampia attività *educational* e della comunicazione *tout court* – vengono presi in considerazione riportando l'attenzione ancora una volta sul punto di contatto fra il Piccolo Teatro e il cittadino, che esso già appartenga alla comunità spettatoriale o meno. La scelta dei due casi è dettata dalla peculiarità degli stessi rispetto agli altri esempi afferenti alle medesime categorie: i “Benvenuti”, come si

1 La definizione di “quarta sala” in relazione all'attività web è stata utilizzata da Gianni Pisano, Analyst & Digital Marketing Specialist del Piccolo Teatro, all'interno del proprio intervento per il seminario “Da grande voglio fare l'operatore teatrale” curato da «Hystrio», 17 gennaio 2015, Milano.

2 Un parziale elenco delle tesi recentemente discusse include:

Università Cattolica: Le politiche del piccolo teatro tra tradizione e nuove forme della comunicazione (Guarneri Carrera Elisa, 2012, Economia e gestione dei beni culturali e dello spettacolo), Dagli 8 agli 88. il teatro per bambini e ragazzi del Piccolo Teatro di Milano (Salvi greta, 2007, drammaturgia), Il sessantesimo del Piccolo Teatro di Milano: Le strategie di marketing per il consolidamento dell' immagine (Mariotti Amalia e Santina Cornelia, 2005, marketing e promozione dello spettacolo)

IULM: Le attività di educazione al teatro proposte dal Piccolo Teatro di Milano: il Festival dei bambini del 2001 (Francesca Peri, 2002-2003, Scienze e tecnologie della comunicazione), Comunicazione online e teatri: il caso Piccolo Teatro di Milano (Ornella Ponzoni, 2003-2004, Strategie, gestione e comunicazione dei beni e degli eventi culturali), Non poi così “piccolo”: le politiche culturali per il Piccolo Teatro di Milano – Teatro d'Europa (Alessandra Metelli, Strategie, gestione e comunicazione dei beni e degli eventi culturali, 2006-2007), Formazione del pubblico e “addiction culturale”: l'esperienza del Piccolo Teatro di Milano (Giovanni Francesco Lotà, 2004-2005, Scienze e tecnologie della comunicazione), “Politiche” culturali a confronto: il Piccolo Teatro di Milano e il Teatro Nazionale di Strasburgo (Anna Dellavedova, 2006-2007, Strategie, gestione e comunicazione dei beni e degli eventi culturali), Il teatro come comunicazione: il caso di Infinites, del Piccolo Teatro di Milano (Claudia Viviana Colombo, 2002-2003, Scienze e tecnologie della comunicazione), Organizzazione e gestione di uno spettacolo di danza al Piccolo Teatro di Milano (Mara Banfi, 2004-2005, Relazioni pubbliche e pubblicità), Le relazioni pubbliche nel settore culturale: il caso del Piccolo Teatro di Milano (Barbara Bolognesi, 2005-2006, Relazioni pubbliche).

vedrà, costituiscono spesso un momento di imprinting teatrale, in cui il bambino prende coscienza dell'esistenza dell'oggetto "teatro" e vi si rapporta direttamente, senza filtri; l'attività web, al contrario, concretizza la paradossale condizione di una presenza teatrale in assenza di compresenza spaziotemporale e relazione diretta spettatore/spettacolo e spettatore/pubblico.

3.1 Benvenuti!

*Perché non sbirciare dietro le quinte del Teatro Strehler e scoprire i segreti del mondo teatrale? Visitare luoghi magici, come la sartoria, dove nascono i costumi del Piccolo Teatro e l'attrezziera, "scrigno" sotterraneo che custodisce migliaia di oggetti ed elementi scenici degli spettacoli del passato e di quelli che verranno?*³

Numerosi teatri italiani hanno inserito da tempo, nella propria offerta, visite guidate all'interno delle proprie strutture, in particolar modo quando queste ultime posseggono un qualche rilievo storico o artistico indipendente dall'attività che vi si svolge attualmente. Il Piccolo Teatro non fa eccezione, malgrado il Teatro Strehler sia una costruzione recente, e di conseguenza "gli spazi interstiziali, quelli che ti conducono da un luogo all'altro, quelli che affascinano di più le persone, non sono ampi, sono piuttosto labirintici, anche un po' incolori"⁴, problema a cui si aggiunge "una questione di personale: non abbiamo la persona preposta per fare visite guidate come ci sono in altri teatri"⁵. L'apparente difficoltà iniziale si appiana "grazie anche a tutta una serie di sponsor che ci hanno sostenuto negli anni, [...] al nostro albo d'oro di sostenitori che ci da una mano"⁶ e che permette una svolta.

Dal 2005 la formula di queste "semplici visite guidate"⁷, "che potrei organizzare anche io o una mia collega, portandoti in giro per gli spazi e raccontandoti la storia del Piccolo"⁸ e il cui "target di riferimento è il pubblico adulto, almeno di una scuola media, liceo [...]si è evoluto"⁹: nascono i "Benvenuti al Piccolo".

3 Materiale informativo legato all'edizione 2013/2014 dei "Benvenuti al Piccolo". Il testo compare sia sulla brochure *Il Piccolo dei piccoli*, prodotta dal Piccolo Teatro, sia - identico - su numerose rubriche online di informazione teatrale [www.spettacolinews.it, <http://www.ilgiornale.ch>, <http://www.eventinews24.com>, etc].

4 Intervista ad Anna Piletti, Milano, 2 luglio 2015.

5 *Ibid.*

6 *Ibid.*

7 Intervista a Francesca Puglisi, contenuta nel video *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/3517/benvenuti-al-piccolo-alla-scoperta-del-teatro-con-.html>.

8 Intervista ad Anna Piletti, cit.

9 *Ibid.*

Si tratta di “una via di mezzo tra una visita guidata e uno spettacolo teatrale”¹⁰, “un passaporto, una specie di primo accesso”¹¹ al Teatro Strehler, principalmente “rivolto alle scuole, [...] si va dai bambini delle elementari sostanzialmente fino alla fascia delle medie, poi ci sono stati anche casi eccezionali in cui abbiamo fatto delle visite per gli insegnanti, per i docenti; [...] ci sono state anche scuole straniere, quindi anche bambini del Goethe Institut, di istituti francesi”¹², e che si svolge durante la settimana lavorativa. Inoltre sono state previste visite “speciali in cui c'era gente di ogni età che veniva e voleva vedere comunque il teatro”¹³, originariamente la domenica e dal 2014 anche il sabato, “aperte al pubblico adulto, difatti venivano spesso i nonni piuttosto che gli zii o i genitori stessi a portare i bambini a vedere, a fare questa visita-spettacolo.”¹⁴ Sempre nel 2014 le visite hanno coinvolto anche la sede storica di via Rovello, il Teatro Grassi.

I *Benvenuti* rientrano in quell'attività che il Piccolo Teatro riserva ai giovani, la cui modalità operativa, come spiega Giovanni Soresi

è strutturata su tre livelli: un livello di accesso, cioè permettere al maggior numero possibile di bambini di “entrare in contatto” con il teatro, per aiutarli a comprendere che il teatro non è la televisione o il cinema, ma altro. Il primo livello è concepito affinché il maggior numero di bambini possa avvicinarsi al teatro.

Il secondo livello è costituito dall'arricchimento, che consiste nel permettere ai bambini di assistere a numerosi spettacoli in successione, per costituire una catena di cultura teatrale.

Il terzo livello consiste nella ricerca. Le modalità espressive sono infinite e anche i bambini, durante la loro evoluzione, cambiano: una piccola parte del nostro lavoro è riservata a piccoli gruppi di bambini o insegnanti ed è dedicata alla ricerca di nuove modalità espressive sia per i bambini che per gli adulti.¹⁵

I *Benvenuti* appartengono al primo livello di accesso, di contatto.

“Nati per 'spiegare' il Teatro agli spettatori del futuro”¹⁶, “sono in realtà un servizio pubblico che il

10 Intervista telefonica a Simone Tangolo, 25 gennaio 2016.

11 Intervista ad Anna Piletti, cit.

12 *Ibid.*

13 *Ibid.*

14 *Ibid.*

15 Giovanni Soresi, *Il Piccolo Teatro e le attività formative*, in A. Piva – E. Cao – V. Prina (a cura di), *La scuola primaria: Messaggio da Emmaus*, Gangemi Editore, Roma 2011, pp. 59-64. La citazione si trova a p. 60.

16 Comunicato stampa del Piccolo Teatro, stagione 2014/2015, pubblicato anche all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/norewrite/00001/testo.html?codice=3337>

Piccolo fa come regalo alla città, rivolto soprattutto alle scuole”¹⁷ in maniera completamente gratuita. La gratuità è sempre un rischio, in quanto non sviluppa “l'attitudine al pagamento. Se ogni cosa è gratuita non si innesca il meccanismo dell'abitudine al teatro.”¹⁸ Ma, anche a causa di un ridotto spazio dedicato alla fascia infantile all'interno della programmazione del teatro, “sul piano promozionale è molto efficace perché comunque spesso il primo modo per entrare in contatto con il Piccolo con i bambini molto piccoli”.¹⁹

L'efficacia di una simile operazione si manifesta ancor prima dell'inizio dell'azione stessa, ovverosia dall'impatto con l'edificio teatrale in sé – nello specifico, il Teatro Strehler: spesso “i bambini non hanno mai visto un teatro e l'edificio è vasto e monumentale; ha una dimensione che il bambino non ha mai percepito. La prima emozione e il primo apprendimento sono trasmessi dalla forma dello spazio. Molti non hanno mai visto la sala, una sala che risplende, differente da quella del cinema quasi sempre oscurata.”²⁰

Dello stesso parere è Stefano Guizzi, regista di una delle varie edizioni dei *Benvenuti*: “molti dei ragazzini che arrivano sono di quinta elementare, prima media, per la prima volta in vita loro a volte entrano in un teatro grosso.”²¹ “E se qualcuno dei più piccoli, come spesso accade, rimane spaesato di fronte all'eleganza di alcuni locali, «si spiega come un segno di riconoscimento per lo straordinario lavoro di chi crea la gigantesca macchina artistica che è lo Spettacolo, uno spettacolo di tutti e per tutti».”²²

A cadenza annuale o biennale, i *Benvenuti* cambiano impostazione ed interpreti, in quanto concepiti per essere anche “una piccola gavetta per gli allievi che hanno finito la scuola, come è stato per me, appena finito ho iniziato a farli, per tre anni, proprio per la durata del triennio, poi arrivano adesso ci sono appunto gli allievi del corso che è cominciato dopo il nostro.”²³

Mutando anche il regista, oltre agli attori coinvolti, le varie edizioni possono anche differire in maniera consistente l'una dall'altra, sulla base della sensibilità e delle tendenze degli ideatori:

17 Intervista a Stefano Guizzi, contenuta in *Benvenuti al Piccolo, il teatro dei piccoli*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/4807/benvenuti-al-piccolo-il-teatro-dei-piccoli.html>

18 Giovanni Soresi, *Il Piccolo Teatro e le attività formative*, in A. Piva – E. Cao – V. Prina (a cura di), *La scuola primaria: Messaggio da Emmaus*, Gangemi Editore, Roma 2011, pp. 59-64. La citazione si trova a p. 61.

19 Intervista ad Anna Piletti, cit.

20 Giovanni Soresi, *Il Piccolo Teatro e le attività formative*, in A. Piva – E. Cao – V. Prina (a cura di), *La scuola primaria: Messaggio da Emmaus*, Gangemi Editore, Roma 2011, pp. 59-64. La citazione si trova a p. 61.

21 Intervista a Stefano Guizzi, contenuta in *Benvenuti al Piccolo, il teatro dei piccoli*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/4807/benvenuti-al-piccolo-il-teatro-dei-piccoli.html>

22 *Il teatro è una magia vista da vicino*, in «Corriere della Sera» di Milano, 20 ottobre 2014, Elisabetta Andreis.

23 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

“ci sono state edizioni dove l'accentuazione era la storia del PT, la maschera di Arlecchino, figure di fantasia, oppure è in scena Alice nel paese delle meraviglie e allora l'accentuazione è legata ad Alice”²⁴, o ancora “un mondo onirico ricreato dalla fantasia di Antonio Catalano, all'indomani del successo di 'Villaggio fragile di Pinocchio' che ha trasformato il teatro nel Paese dei Balocchi.”²⁵

A restare invariato è la struttura basata sul percorso compiuto dai bambini, scortati dai due attori, all'interno del teatro: “si parte comunque dalla Scatola Magica, questo spazio piccolo all'interno dello stregli, praticamente dal foyer si ha accesso a questo spazio qui, che è una tappa obbligata dove fanno anche degli altri spettacoli di teatro ragazzi, ma non solo; [...] le tappe fondamentali, comunque, che sono anche le più belle, sono: la sartoria teatrale, [...] il passaggio chiaramente in teatro, dalla parte grande quindi dalla balconata, che fa ancora più effetto chiaramente perché si vede dall'alto lo spazio, anche gli uffici ogni tanto vengono fanno parte del viaggio, a seconda dell'idea di regia che varia poi appunto e a seconda della disponibilità poi di chi ci lavora, per non avere rotture di scatole, e poi si va giù in attrezzeria, altra tappa fissa di tutte le edizioni dei *Benvenuti al Piccolo*, e sostanzialmente si ritorna”²⁶ alla Scatola Magica.

L'aggiunta di altre tappe dipende, come accennato da Simone Tangolo, dalla disponibilità o meno del personale e dall'effettiva agibilità degli spazi: ad esempio “dietro le quinte, dove in genere non si possono portare appunto le classi per motivi di sicurezza ma anche perché al Piccolo comunque durante i periodi delle visite guidate, che in genere sono autunno, [...] chiaramente ci sono sempre spettacoli, e quindi i tecnici, per ovvie ragioni, non possono avere in mezzo una marmaglia infinita che sta lì intorno. Anche per motivi di sicurezza il passaggio sul palco non è contemplato.”²⁷

Per quel che riguarda il Teatro Grassi, invece, la visita-spettacolo viene svolta fra il Chiostro e il foyer, “perché lì non si possono effettuare dei giri perché essendo più angusto, più piccolino, la sede storica”²⁸.

Fra le varie edizioni ne spiccano due, adatte a simboleggiare le diverse atmosfere in cui è in grado di declinarsi uno strumento dalla struttura essenziale come i *Benvenuti*: quella di Antonio Catalano

24 Intervista ad Anna Piletti, cit.

25 *Un Piccolo mondo onirico*, in «Metro», Ed. Milano, 11 novembre 2013, p.12, s.a.

26 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

27 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

28 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

e quella di Stefano Guizzi.

3.1.1 Il “mago” Catalano

Noi siamo Francesca e Simone, e siamo gli assistenti del Mago Cotrone, che sta vivendo al Teatro Studio e ci ha dato il compito di farvi visitare il nostro teatro, e ci ha detto “fai accomodare i bambini nella mia Scatola Magica!”²⁹

Antonio Catalano, “artista visionario”³⁰, concepisce la visita come

un percorso emozionante, si entra dentro nel mondo del teatro attraverso le emozioni. A lato, a fianco, inavvertitamente diventa didattico. Abbiamo uno specchio, abbiamo una mappa, abbiamo una biro per prendere degli appunti, abbiamo un libretto per lasciare dei pensieri a qualcun altro, abbiamo degli effetti, effetti del mare in una busta, abbiamo una piccola gelatina dove si può vedere un tramonto, delle piccole pietre per fare la pioggia... una specie di piccolo arsenale delle apparizioni, come direbbe Pirandello, che viene man mano rivelato lungo il percorso.³¹

Tutto questo micromondo³² è contenuto in una valigetta affidata a ciascuno dei “Giovani esploratori del teatro”³³, che con gli oggetti che lo compongono può “interagire nei vari spazi che via via si trova di fronte.”³⁴

Francesca Puglisi definisce il *Benvenuti*

un teatro di relazione, cioè un incontro dove ogni sera, ogni pomeriggio, ogni mattina le cose cambiano, perché è diverso chi ti ascolta e perché le situazioni che si possono creare sono quindi inevitabilmente diverse. La scena è molteplice perché lo spettacolo è itinerante, parte nella Scatola Magica, poi arriva attraverso un percorso di scale che diventano un fiume, che

29 Intervista a Francesca Puglisi, contenuta in *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/3517/benvenuti-al-piccolo-alla-scoperta-del-teatro-con-.html>

30 Intervista ad Anna Piletti, cit.

31 Intervista ad Antonio Catalano, contenuta in *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/3517/benvenuti-al-piccolo-alla-scoperta-del-teatro-con-.html>

32 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

33 Comunicato stampa del Piccolo Teatro, *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, stagione 2011/2012, pubblicato anche all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/norewrite/00001/testo.html?codice=2222>

34 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

diventano luoghi altri, degli acquari, si va in teatro, e poi ci si sposta in quella parte un po' privata del teatro.³⁵

La componente del gioco, utilizzabile ovunque, permette lo sfruttamento di “altri spazi, anche all'infuori di quelli canonici per la visita, perché avendo questi attrezzi qui ogni spazio poteva diventare un modo per giocare, per spiegare le cose del teatro, come realizzare degli effetti sonori in teatro senza l'ausilio delle macchine, della tecnologia, piuttosto che far vedere come un oggetto in una scatola può diventare un'altra cosa in teatro. E quindi c'erano più possibilità.”³⁶

Durante l'itinerario, che porterà i bambini a ricevere un timbro sul proprio “passaporto del viaggiatore” per ciascuna tappa raggiunta, “i partecipanti saranno coinvolti in un vero e proprio gioco di 'teatro nel teatro', utilizzando tutti gli elementi racchiusi nella loro valigetta, per scoprire che non c'è nulla di più reale della finzione teatrale, in cui tutto quello che è 'grande' può diventare anche 'piccolo' e che il teatro è una bellissima avventura.”

*...e adesso siamo pronti per affrontare tutto il resto del teatro, e andare in quei confini che vi dicevo prima, segreti, nascosti al pubblico: abbiamo il passaporto per farlo!*³⁷

3.1.2 Le edizioni Guizzi

Stefano Guizzi conferisce invece alle due edizioni dei *Benvenuti* per cui cura la regia, una struttura drammaturgica maggiormente consolidata, un “viaggio 'a toppe', pardon, a tappe,”³⁸

che accentua invece il tema dei mestieri del teatro, per cui è vero che il teatro... “Tu cosa conosci del teatro? Magari pensi all'attore, chi lo scenografo, chi... e no, vedi che il teatro è una scatola che puoi scomporre, ci sono le sarte, ma ci sono anche le impiegate che fanno i contratti, ci siamo noi che vendiamo la pubblicità, c'è, non so, la sarta che piace sempre a tutti, abbiamo l'attrezzatura dove ci sono degli oggetti che sembrano inutili ma che in realtà costruiscono gli spettacoli, ci sono i tecnici...”³⁹

35 Intervista a Francesca Puglisi, contenuta in *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/3517/benvenuti-al-piccolo-alla-scoperta-del-teatro-con-.html>

36 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

37 Intervista a Francesca Puglisi, contenuta in *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/3517/benvenuti-al-piccolo-alla-scoperta-del-teatro-con-.html>

38 Materiale informativo legato all'edizione 2012/2013 dei “Benvenuti al Piccolo”. Il testo compare sia sulla brochure prodotta dal Piccolo Teatro, sia - identico - su numerose rubriche online di informazione teatrale [ad es. http://www.marketpress.info/notiziario_det.php?art=235112]

39 Intervista ad Anna Piletti, cit.

L'attenzione di Guizzi ("attore cresciuto alla scuola di Giorgio Strehler, che conosce il Piccolo come le proprie tasche"⁴⁰) è rivolta ai mestieri del teatro, alla sapienza artigianale direttamente connessa alla pratica scenica ma anche al personale meno noto alle prese con compiti apparentemente meno affascinanti: "Quello che vogliamo trasmettere è che la macchina teatrale è complessa, uno spettacolo non è solo recitazione".⁴¹

Il tour, in entrambe le edizioni, e a prescindere dal pretesto narrativo, gioca con la stimolazione di curiosità e di domande pratiche, materiali, connesse al lavoro quotidiano di un organismo teatrale:

Chi costruisce le scene, chi cuce i costumi, chi cerca tutti gli oggetti che si trovano in scena? E cosa succede quando si chiude il sipario? Dove vanno gli attori, dove riposano i costumi, dove si racchiudono gli oggetti?⁴²

La corona di Re Lear, la bacchetta magica di Prospero, il batocio di Arlecchino, il teschio di Amleto: è un vero e proprio scrigno di meravigliosi tesori l'Attrezzzeria del Piccolo Teatro, ma quanti bambini lo conoscono? [...] Perché una «quinta» si chiama così? E se uno, in Teatro, dice «Picchia il pc» o «Sali in graticcia» o ancora «Alzami l'americana», cosa vuole dire?⁴³ I bambini, alla fine dei 50 minuti di percorso, l'avranno imparato.⁴⁴

Quanti segreti si nascondono dietro le quinte di un teatro, quanti luoghi inaccessibili al pubblico, quante persone che si impegnano per permettere agli attori di salire sul palcoscenico: tecnici, macchinisti, sarte e non solo... Perché dietro uno spettacolo, quella magia che si compie ogni sera sul palcoscenico, che inizia e finisce in un battere di ciglia, ci sono tantissime ore di lavoro.⁴⁵

Come prevedibile, spesso i bambini rimangono "affascinati, e coinvolti ancora di più dallo scoprire com'è fatto un teatro, cosa c'è dietro, il dietro le quinte appunto, fra virgolette."⁴⁶

40 Comunicato stampa del Piccolo Teatro, stagione 2014/2015, pubblicato anche all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/norewrite/00001/testo.html?codice=3337>

41 Comunicato stampa del Piccolo Teatro, stagione 2014/2015, pubblicato anche all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/norewrite/00001/testo.html?codice=3337>

42 Comunicato stampa del Piccolo Teatro, stagione 2014/2015, pubblicato anche all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/norewrite/00001/testo.html?codice=3337>

43 *Il teatro è una magia vista da vicino*, cit.

44 *Il teatro è una magia vista da vicino*, cit.

45 Comunicato stampa del Piccolo Teatro, stagione 2014/2015, pubblicato anche all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/norewrite/00001/testo.html?codice=3337>

46 Intervista a Simone Tangolo, contenuta in *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/3517/benvenuti-al-piccolo-alla-scoperta-del-teatro-con-.html>

Per Guizzi, “il teatro ha tante storie da raccontare ancora prima di cominciare a raccontare storie”⁴⁷, e in questo caso forse le trame che idea rappresentano solo un tramite per aiutare gli spettatori più piccoli nel primo contatto con quel mondo.

Nella prima delle sue edizioni,

Francesca, attrice giovane, riceve una lettera di convocazione per sostituire l'Arlecchino di sempre. Ci deve essere un errore. Lei di Arlecchino e del Piccolo non sa niente, è attrice, è vero, ma ha studiato a Napoli e insomma deve trattarsi di uno scambio di persona, di un refuso... Niente da fare. Sarà anche un errore del computer, ma ora è qui, e questa è la sua occasione. Così Francesca comincia il suo viaggio verso Arlecchino, accompagnando e accompagnata dai bambini.⁴⁸

In questo modo, seguendo le toppe del costume di Arlecchino, i visitatori vengono condotti da Francesca Puglisi nelle vari tappe, dove incontrano – oltre ai dipendenti “reali” del Piccolo – l'altro attore, Simone Tangolo, ad incarnare le figure-chiave dei vari ambienti lavorativi del teatro:

Io mi facevo trovare all'interno degli spazi stessi, in cui c'era in più, in questa edizione, anche l'archivio, [...] e io mi facevo trovare in tutti gli spazi già vestito da... prima c'era l'ingresso e io ero vestito da maschera, facevo finta di essere una maschera mentre parlavo con loro. Per la presentazione mi cambiavo, mi vestivo da direttore del teatro, mi cambiavo la giacca, mettevo un'altra giacca, mettevo una cravatta, mettevo il sigaro... facevamo chiaramente gli stereotipi di chi lavora in teatro. Quindi iniziavo con la maschera, e prendevo in giro anche le professoresse: all'inizio chi non mi conosceva pensava veramente che fossi una maschera, quindi non ci cascavano solo i piccoli. Io aiutavo con le altre maschere, appendevamo i cappotti, gli zaini, dicevamo di fare silenzio che stava per iniziare lo spettacolo, iniziavo a parlare io trasformandomi... era bellissimo, era molto bello. Quindi poi appunto mi cambiavo, poi correvo da un'altra parte, Francesca intanto gli faceva fare il percorso facendo finta di essere una nuova allieva, diciamo, io mi facevo trovare già in Archivio e facevo l'archivista anziano, con degli occhialetti alla Harry Potter.⁴⁹

47 Intervista a Stefano Guizzi, contenuta nel video presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/5022/pg36-18/intervista-a-stefano-guizzi.html>

48 Materiale informativo legato all'edizione 2012/2013 dei “Benvenuti al Piccolo”. Il testo compare sia sulla brochure prodotta dal Piccolo Teatro, sia - identico - su numerose rubriche online di informazione teatrale [ad es. http://www.marketpress.info/notiziario_det.php?art=235112]

49 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

Là, Arlecchina e i bambini “studiano” e apprendono tre parole: “Teatro (e non Schermo) d’Arte (e non Per Venderti delle Cose, Bambino Mio) per Tutti (e non Per Te Da Solo Chiuso Nella Tua Bolla Con Gli Amici Immaginari che si Pubblicano).”⁵⁰ Quindi, dopo un rapido passaggio nella sala attraverso la balconata (“di nascosto, spiando [...] i lavori in corso”⁵¹), proseguono verso la tappa successiva. Nel frattempo, ricorda Tangolo “per vie altre (grazie agli ascensori e alle innumerevoli scale dello Strehler) sfuggivo al gruppo di bambini e arrivavo in sartoria.”⁵²

L'attrice, infatti “non ha ancora uno straccio di costume, non una toppa, e come si fa? Segui le toppe, Arlecchina, trova la strada della sartoria, impara come da una stampa antica nasce un bozzetto e dal bozzetto nasce il lavoro.”⁵³ A spiegarlo, un improbabile costumista:

mi vestivo con un giubbotto di pelle e la sciarpa rossa in testa da pirata, e facevo lo Sbicca⁵⁴ della situazione, quindi cominciavo a fare un bordello con le sarte, in mezzo a loro... Chiaramente erano tutti pretesti, perché poi spiegavamo in sartoria come avveniva la costruzione del costume, [e lo stesso] in tutte le parti del teatro, appunto per svelare il dietro le quinte.⁵⁵

“Corri, Arlecchina! Il viaggio continua: la maschera! Il batocio! Con estrema cautela ma una certa speditezza ci si cala nelle viscere del teatro, vere fucine dell’arte, dove, tra reperti di gesta teatrali passate e sorprese d’ingegno artigiano, si fabbricano ancora a mano maschere e batoci”⁵⁶: ad accogliere i bambini è nuovamente Tangolo, trasformato “nello stereotipo di un attrezzista pugliese burbero, cattivo”⁵⁷. L'ultima tappa (e toppa) della ricerca di Arlecchina – e, con lei, di tutti i ragazzi – è situata nei camerini, dove indossa costume e maschera, per poi ritornare nella Scatola Magica: l'incontro termina sul palco, con qualche scambio di battute tratte dall'*Arlecchino servitore di due padroni*, fra la giovane attrice e il suggeritore, la cui presenza viene invocata in quanto

50 Materiale informativo legato all'edizione 2012/2013 dei “Benvenuti al Piccolo”. Il testo compare sia sulla brochure prodotta dal Piccolo Teatro, sia - identico - su numerose rubriche online di informazione teatrale [ad es. http://www.marketpress.info/notiziario_det.php?art=235112]

51 *Ibid.*

52 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

53 Materiale informativo legato all'edizione 2012/2013 dei “Benvenuti al Piccolo”, cit.

54 Gianluca Sbicca, dal 2001 costumista stabile del Piccolo Teatro per Luca Ronconi ed altri registi.

55 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

56 Materiale informativo legato all'edizione 2012/2013 dei “Benvenuti al Piccolo”, cit.

57 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

Fermi tutti! Non so una parola del copione. Eh? In Bergamasco/veneto? Aiuto! Non so nemmeno da dove si comincia. Ed ho, per dirla tutta, una gran fifa...⁵⁸

Per il secondo allestimento curato da Guizzi, gli attori Davide Gasparro e Federica Gelosa impersonano due maschere, “di cui una superesperta, professionale, molto qualificata, assolutamente perfetta, e invece l'altro un po' più inesperto, al primo giorno di lavoro, deve imparare tutto, non sa niente e questo gli dà modo di interagire con i ragazzi perché sono quasi allo stesso livello loro, anzi, nella maggior parte dei casi loro fanno molto più di me.”⁵⁹

Le tappe fissate nelle edizioni precedenti vengono ripetute, ma se ne aggiunge, saltuariamente, una nuova:

C'è un po' una chicca quest'anno, che non c'era riuscita gli altri anni, e cioè che il direttore, Sergio Escobar, ci ha dato la disponibilità – quando è in ufficio – i ragazzi arrivano, bussano, e lui li riceve. E quando i bambini entrano nell'ufficio del Direttore del teatro e vedono i trenini elettrici, i giochi delle palle da tirar giù come se fosse un piccolo luna park, ecco, si stabilisce una strana vicinanza.⁶⁰

“Perché hai i trenini?”⁶¹, domanda uno dei bambini al direttore del Piccolo Teatro. “Perché mi devo ricordare che cos'è un gioco.”⁶²

Come nell'edizione precedente, anche in questo caso la visita si conclude presso la Scatola Magica, dove “i ruoli delle maschere Davide e Federica si rovesciano: lei diventa attrice insicura, lui regista dispotico. È la tappa finale del percorso, con una messa in scena vera e propria.”⁶³

Di stampo completamente differente, a causa della conformazione stessa della struttura, è la visita al Teatro Grassi, curata da Flavio Albanese per Simone Tangolo e Francesca Puglisi:

avevamo strutturato la prima parte nel chiostro, che adesso è chiostro Nina Vinchi, spiegando che cos'era prima quel chiostro, andando indietro nel tempo fino ad arrivare a Da Vinci, che ha

58 Materiale informativo legato all'edizione 2012/2013 dei “Benvenuti al Piccolo”, cit.

59 Intervista all'attore Davide Gasparro, contenuta in *Benvenuti al Piccolo, il teatro dei piccoli*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/4807/benvenuti-al-piccolo-il-teatro-dei-piccoli.html>

60 *Ibid.*

61 Probabilmente si tratta del trenino-giocattolo impiegato da Strehler nel *Giardino dei ciliegi* del 1974.

62 *Benvenuti al Piccolo, il teatro dei piccoli*, cit.

63 *Ibid.*

soggiornato lì e che pare che proprio lì si sia ispirato, abbia dipinto la Dama con l'ermellino... e poi entrando rimanevamo sostanzialmente nel foyer del Grassi, spiegando le maschere della commedia dell'arte, quello che era stato l'*Arlecchino* negli anni nel mondo.⁶⁴

In questo allestimento, i bambini assumono un ruolo attivo, partecipando “ad un piccolo laboratorio sulle maschere: iniziano con brevi esercizi di riscaldamento, proprio come dei veri attori, quindi assistono a una divertente lezione “pratica” di recitazione, fino a diventare protagonisti a loro volta nello 'spazio scenico.’”⁶⁵

Per l'occasione la sartoria del Piccolo ha infatti approntato delle copie su misura dei costumi delle maschere:

quindi noi ci vestivamo, avevamo i vestiti originali di Arlecchino, di Pantalone, di Brighella e del Dottore, e facevamo delle microscenette. Poi, quando finivamo le nostre microscenette vestivamo i ragazzi con i vestiti, quelli piccoli fatti apposta per loro, e gli facevamo fare una mini-rappresentazione lì per lì.⁶⁶

3.1.3 Piccoli e Grandi

Si è accennato alle visite festive, non riservate alle scolaresche e quindi aperte a tutti, adulti inclusi:

Gli adulti che accompagnavano i bambini [...] si lasciavano prendere [...] ancora di più. Doppia. Come accade molto spesso per gli spettacoli teatrali del teatro ragazzi, tu immagini uno spettacolo, però chiaramente lo immagini e lo fai da adulto, e quindi arrivi in qualche modo - per alcuni aspetti - molto più diretto al pubblico adulto. È un po' un paradosso, però è così, accade sempre anche con altri spettacoli del teatro ragazzi, però il pubblico adulto... sembra rimanga un po' più contento a volte, degli spettacoli, appunto dal semplicissimo fatto che sei tu adulto che stai facendo qualcosa per i ragazzi, e quindi colpisci prima di tutto il pubblico adulto, paradossalmente. Poi devi farti il mazzo il doppio perché il pubblico bambino ti sgama subito quando stai perdendo il filo, quando non ci stai credendo, quindi non ti permette scappatoie, ecco, il pubblico dei piccoli. Però i grandi sono contentissimi, anche quando dovevamo fare l'edizione con le valigette, che dovevano prendere gli oggetti e fare il telefono finto, tutte le altre cose... lì è tutta vita, appunto, perchè arrivano e

64 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

65 Materiale informativo legato all'edizione 2013/2014 dei “Benvenuti al Piccolo”. Il testo compare sia sulla brochure prodotta dal Piccolo Teatro, sia - identico - su numerose rubriche online di informazione teatrale.

66 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

c'è il parco giochi per loro, arrivavano ed era fatta, si liberavano di tutte le pressioni della settimana lavorativa.⁶⁷

Una particolare categoria di spettatori adulti dei *Benvenuti* è costituita dagli insegnanti. Soresi per primo ricorda che sono proprio “alcuni appassionati insegnanti – anche di scuole elementari” a rivestire il delicato ruolo di “animatori”, insistendo

affinché i ragazzi siano portati a teatro, convinti che il teatro sia un mezzo espressivo assolutamente straordinario perché, a differenza della televisione o del cinema, induce lo spettatore – e i bambini – alla reattività. Gli spettatori non si trovano di fronte a qualcosa di inanimato ma a un attore che suscita reazioni e interazione, che cerca di coinvolgerli, li guarda negli occhi, si accorge se sono attenti.⁶⁸

Sono state quindi previste repliche dedicate appositamente agli insegnanti, che aderiscono in avanscoperta, per poi magari portarvi le proprie classi, oppure spinti dalla curiosità del mezzo teatrale come sostegno alla didattica. Tali repliche, tuttavia, pur proposte davanti a un pubblico adulto, non differiscono da quelle dedicate ai bambini:

Assolutamente. Io per primo mi imponevo anche contro Francesca a volte, a volte no, a dire no, dobbiamo farlo esattamente come per i bambini, non esiste. Ma proprio perché loro hanno quest'approccio qui, che poi una volta entrati in teatro si fanno trasportare, quindi potevamo anche dirgli “cominciate a fare tutte le scale saltando con un piede solo”, ecco, e tutte le cose che facciamo fare ai bambini, e l'avrebbero fatto. Perché ti lasci coinvolgere. Ma lo spirito era proprio quello di rimanere nella versione. Una volta ci siamo lasciati intenerire e prima di iniziare abbiamo detto “Chiaramente tutto questo è un percorso dedicato ai bambini, adesso noi faremo le stesse identiche cose, fate finta di avere nove anni, grazie”. E iniziavamo. Poi chiaramente c'era anche spazio d'improvvisazione, quindi scattava una battuta in più che puoi fare con il pubblico adulto, una citazione in più, uno scherzo che si può fare tra adulti, quindi c'era anche un clima sicuramente diverso, però il bello era proprio quello, anzi, giocare con delle battute che dicevamo ai piccoli e vedere come reagivano loro.⁶⁹

67 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

68 Giovanni Soresi, *Il Piccolo Teatro e le attività formative*, in A. Piva – E. Cao – V. Prina (a cura di), *La scuola primaria: Messaggio da Emmaus*, Gangemi Editore, Roma 2011, pp. 59-64. La citazione si trova a pp. 60-61.

69 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

La componente di maggior interesse, comunque, rimangono proprio le reazioni dei “piccoli”: “Lo riconosci il ragazzino che appena entra dalla porta della biglietteria c'ha una luce diversa negli occhi, lo vedi che lui è lì, e ha una curiosità più particolare degli altri”⁷⁰.

All'inizio erano un po' magari sorpresi dal vedere che non iniziava uno spettacolo, quindi a volte dicevano “quando inizia lo spettacolo?”, e alla fine invece erano contenti. Specie nella forma con Stefano Guizzi, quella in cui mi trasformavo, erano un po' spaesati all'inizio, perché già è una forma comunque inconsueta per uno spettatore normale, figuriamoci per loro, ma reagivano tutti bene perché effettivamente poi... il vedere cosa c'è dietro... chiaramente non è un pubblico che ha una formazione teatrale, o è andato a vedere molti spettacoli, però il fatto di aver visto magari un qualcosa, o di non aver visto mai niente a teatro ma di sapere un po' il mondo dello spettacolo, come funziona, eccetera, il fatto di andare a vedere i camerini, i costumi, le sarte che cuciono, tutto quel lavoro, li affascina. O l'attrezzatura, l'attrezzatura è sempre il punto più gradito perché c'è di tutto, infatti dobbiamo anche stare attenti quando prendono le spade vere, con le spade, con gli oggetti di scena, con il sangue finto, tutta una serie di cose... loro rimanevano ovviamente affascinati, sicché vedevano un po' il trucco svelato, che non levava però magia allo stesso tempo, perché anche il fatto di vedere cosa c'è dietro li incuriosiva, li affascinava, e ne erano contenti.

Per i più piccoli, avvezzi magari al contatto con la realtà filtrata dallo schermo, costituisce un progresso nella sfera della sensibilità “anche solo il fatto di venire ai *Benvenuti*, incontrare un attore che ti prende per mano e ti porta a vedere dietro al palcoscenico cosa c'è... è che l'attore è vero, non è uno schermo, che se io batto un pugno sul tavolo tu magari ti spaventi, o che se viene buio forse provo qualche emozione...”⁷¹

La visita risulta consigliata “dai 6 ai 14 anni”, e il margine superiore tende talvolta a costituire un problema:

Poi li ho visti tutti presi, anche la fascia d'età più difficile che sono quelli... non so, quattordici anni... la seconda media, diciamo, che chiaramente sono quelli sono a metà, avevano delle reazioni un po' più da adulti, no? Da adulto che dice “vabbè, mi stai facendo vedere qui, fai finta, ti metti una giacca e diventi un altro personaggio, vabbè, sì, e io ci credo, vabbè...”, e invece alla fine della fiera poi quando finiva lo spettacolo erano comunque presi. Un po' la

70 Intervista a Davide Gasparro, contenuta in *Benvenuti al Piccolo, il teatro dei piccoli*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/4807/benvenuti-al-piccolo-il-teatro-dei-piccoli.html>

71 Intervista ad Anna Piletti, cit.

forma dello spettacolo, un po' la bellezza dei posti, pian piano si facevano trascinare tutti, quindi anche quelle fasce d'età più difficile, diciamo, a livello di rapporto con la forma di spettacolo e con gli attori lì di fronte si lasciavano prendere tutti.⁷²

Per monitorare tali reazioni, aldilà delle percezioni degli attori e degli adulti presenti, ma anche per prolungare quel primo contatto oltre il termine dell'evento stesso, talvolta viene richiesta la produzione di un materiale di feedback:

Poi alcuni scrivono, gli dicevamo di mandarci delle impressioni, insieme alle valigette avevamo un libriccino in cui dovevano scrivere le loro impressioni, quindi ci lasciavano con qualcosa, da "W il teatro!" o "W Francesca e Simone!" a "tornerò a vedere questa magia che ci avete fatto vivere nel teatro".⁷³

Nel caso dell'allestimento di Catalano, poi,

la risposta è stata eccezionale, perché loro... vogliono portarsi a casa le valigette, innanzitutto. Gli abbiamo detto che è una cosa che non si può fare, ci dispiace. Loro vogliono portare a casa queste valigette, alcuni volevano tentare di riprodurle, perché ci sono dei messaggi che loro lasciano alla fine dell'incontro, e qualcuno ha scritto "vorrei provare a ricostruire la valigetta a casa mia". Quindi è segno che l'obiettivo è centrato.⁷⁴

In alcuni casi, in base alle opzioni selezionate dall'insegnante-animatore,

alla visita del teatro fa seguito la visione di uno spettacolo, ma non è sempre così. Alcune scuole prendono quest'opportunità e la considerano molto valida, non solo, *Benvenuti* ha dato vita poi in molte scuole a progetti didattici per cui dal venire qui, cioè "In una giornata al Piccolo che cosa hai visto? Scrivi"... E poi abbiamo dei feedback naturalmente, da lavori molto più strutturati, sul linguaggio teatrale - perché in alcuni anni su questo si basava la visita - piuttosto che i mestieri, i colori, il disegno... cose molto semplici che però ci hanno dato prova dell'efficacia e della vitalità di quest'esperienza per i bambini, che si divertono moltissimo ma si portano a casa, come dire, un momento che non è teatrale però è teatralizzato, perché la visita

72 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

73 Intervista a Simone Tangolo, contenuta in *Benvenuti al Piccolo: alla scoperta del teatro con Catalano*, presente sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/3517/benvenuti-al-piccolo-alla-scoperta-del-teatro-con-.html>

74 *Ibid.*

negli anni ha preso una dimensione teatralizzata, per cui momenti di azione teatralizzata, di animazione, ma anche proprio di teatro in movimento sono cresciuti moltissimo.⁷⁵

Negli elaborati di feedback “c'erano anche delle considerazioni di bambini che non hanno mai messo piede a teatro, e che forse mai lo metteranno, però intanto è carino che quella volta l'abbiano messo almeno con la scuola, e che gli sia rimasta la curiosità o la bellezza di quel giorno lì. Qualcuno l'abbiamo svezato, sinceramente.”⁷⁶

Ed effettivamente l'offerta gratuita del Piccolo Teatro, mediata dall'ambiente scolastico e garantita dall'interessamento dei singoli docenti, rappresenta “per moltissimi studenti l'unica opportunità di andare a teatro, [...] perché le famiglie non ci vanno, assolutamente. Ma non solo in alcuni contesti sociali, ma ovunque.”⁷⁷ Ed è una delle ragioni per cui il Piccolo Teatro, seguitando a proporsi come *teatro d'arte per tutti*, avverte l'urgenza di dedicare parte delle proprie risorse al contatto, alla creazione e al mantenimento della relazione con determinate fasce giovanili.

Dall'Acqua: In realtà, potenzialmente, c'è molto pubblico che può venire a teatro, ma questo pubblico ce lo può portare solo l'istituzione: in Italia vi sono almeno cinque milioni di spettatori da recuperare su tutto il territorio nazionale, e non faccio distinzione sul tipo di teatro. E chi sono questi potenziali spettatori? Sono bambini di cinque anni che non sanno neanche che cosa sia il teatro e che non lo sapranno mai.⁷⁸

Di conseguenza il compito dei teatri, come spiega Stefano Guizzi,

non è solo produrre spettacoli, è anche (o soprattutto) educare, crescere, coinvolgere nuove fasce di pubblico. E per educare, le strutture stesse devono sedurre lasciandosi scoprire. Dietro c'è, certo, l'esigenza economica di allargare le platee e investire sul futuro, ma il tema non si esaurisce qui. Ai libri, ai film, ai quadri, alle canzoni siamo abituati – siamo educati – fin dalla nascita. In modo formale, con gli insegnamenti scolastici, e in modo informale, grazie all'ambiente in cui siamo immersi. All'opera teatrale no. Se non interviene un'esplicita azione educativa, il ragazzo non potrà mai farla propria, come è in grado di fare con un romanzo o un

75 Intervista ad Anna Piletti, cit.

76 Intervista telefonica a Simone Tangolo, cit.

77 Intervista ad Anna Piletti, cit.

78 Intervento di Romano dall'Acqua durante il dibattito, giornata dell'11 maggio 2001, in Lidia Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo Teatro di Milano: settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, “Quaderni di Gargnano”, 11, Bulzoni, Roma 2002, pp. 371-372.

affresco. [...] L'opera è insostituibile palestra dove sperimentare un universo di collaborazioni se non di affet. [...] Noi cerchiamo lo stupore perché la passione per il Teatro (e per tante altre cose) arriva così, con l'emozione.⁷⁹

I *Benvenuti*, e la comunicazione di tipo teatrale, sono in fondo “una forma di comunicazione minoritaria” uno dei “tanti strumenti per raccontare una storia”⁸⁰, commenta Anna Piletti nel concludere l'intervista: “È chiaro, ci sono tantissimi modi per trovare nuovo pubblico, internet, facebook, le communities... però pensa, quello che fa facebook è quello che facciamo noi: *mima in absentia una relazione one to one.*”⁸¹

3.2 Web field

Malgrado l'impostazione apparentemente compilatoria di questo elaborato, è possibile considerare la ricerca svolta anche dal punto di vista dell'antropologia culturale, suddividendola in una componente *on chair*, dedicata allo spoglio bibliografico e più strettamente documentario, ed una fase *on field*, legata alla raccolta di testimonianze dirette e al lavoro sul campo, mediante la pratica dell'osservazione partecipante. Scegliendo di analizzare quelle strategie di relazione con il pubblico che, pur assecondando le intenzioni dei fondatori e la linea conservata dal Piccolo Teatro nel corso della sua storia, si presentano come innovazioni in quanto basate su innovazioni tecnologiche successive alla fase di Grassi e Strehler, il *campo* cui applicare l'osservazione partecipante non può che essere quello virtuale. In questo caso, l'*user experience*, letteralmente “le percezioni e le reazioni di un utente che derivano dall'uso o dall'aspettativa d'uso di un prodotto, sistema o servizio”⁸², può essere intesa come una modalità di approccio alla comunicazione web del teatro dal punto di vista dello spettatore/fruitori/*user*. Così come per la documentazione cartacea ci si è avvalsi – con la sola eccezione delle relazioni, per le ragioni già esplicate – dei materiali pubblici e/o concepiti per essere destinati al pubblico, sulla base della medesima prospettiva si è optato per accantonare dati specifici accessibili unicamente agli “addetti ai lavori”⁸³, tentando un'analisi basata quanto più possibile sull'esperienza che un 'utente

79 *Il teatro è una magia vista da vicino*, cit.

80 Intervista ad Anna Piletti, cit.

81 Intervista ad Anna Piletti, cit.

82 Definizione dell'International Organization for Standardization (ISO) del 2009, come riportata da wikipedia [https://it.wikipedia.org/wiki/User_Experience]. Una raccolta delle definizioni del concetto di *user experience*, ancora in via di definizione ufficiale e comunque suscettibile di variazioni in base al campo cui viene applicata, è disponibile all'indirizzo <http://www.allaboutux.org/ux-definitions>.

83 Frequenze d'accesso, durata indicativa delle visite al sito, provenienza geografica degli utenti, pagine maggiormente visualizzate, visite che si concretizzano nell'acquisto del biglietto o meno, percentuale degli iscritti che aderiscono all'invio della newsletter, incremento dei contatti sui social network, etc. Gli stessi dati,

standard' può avere. Essendo l'attività web del Piccolo Teatro vasta ed eterogenea, ovviamente non vi sarà un solo 'utente standard', ma almeno uno per ciascuna tipologia di comunicazione (e annesso target di riferimento) attivata. Tuttavia, a prescindere dal tipo di interessi e dalle competenze specifiche dell'*user*, il prerequisito fondamentale rimane il semplice accesso ad una connessione internet tramite un computer⁸⁴ e un indirizzo e-mail di cui disporre. Talvolta è stato necessario ricorrere ad una simulazione, ripercorrendo i passaggi “come fosse la prima volta” in quanto alcune fasi dell'approccio al Piccolo Teatro attraverso internet sono state già effettuate in passato da chi scrive (iscrizione alla Community, acquisto di biglietti online, contatto tramite social network). In altri casi, invece, l'esperienza è stata genuina e l'identificazione con l'*user* completa (ricerca di materiali tramite l'Archivio Multimediale, ricezione di newsletter). Questo è sufficiente a garantire la possibilità della *partecipazione*.

Per quel che riguarda l'*osservazione*, invece, sempre collocandosi all'esterno del Piccolo Teatro e restando quindi esclusi da determinati privilegi, si è fatto ricorso ad alcuni strumenti di libero utilizzo ma non sempre noti all'utente standard': i *Search Operators* di Google e la *Wayback Machine* di Internet Archive. I primi sono costituiti da parole e segni di punteggiatura da aggiungersi alla normale ricerca tramite Google per ottenere risultati più specifici, oltre che per risalire, ad esempio, alla data dell'ultimo aggiornamento di una determinata pagina web, oppure per individuare tutti i file con una determinata estensione contenuti in un sito. La seconda è l'interfaccia web di Internet Archive⁸⁵, che permette la ricerca e il recupero dei dati relativi ai siti archiviati, ovvero – la definizione calzante è tratta da wikipedia - “una sorta di 'fermi immagine' raccolti al momento dell'acquisizione delle pagine tramite il software di indicizzazione di Internet Archive”⁸⁶.

A che scopo?

Stefano Locatelli, a conclusione di un intervento del 2002, riferendosi ad alcune delle iniziative digitali collegate al sito del Piccolo Teatro, solleva la seguente problematica: “Che fine farà l'enorme mole di informazioni presenti in rete? Chi preserverà, e come verrà preservata, la

fondamentali in una ricerca di marketing, ad esempio, risultano tutto sommato di minor rilievo nella prospettiva qui adottata.

84 O altri dispositivi preposti all'utilizzo di internet (tablet, smartphone).

85 Internet Archive [archive.org/] è una *non-profit library* che raccoglie dati da internet per una semplice ragione: “Most societies place importance on preserving artifacts of their culture and heritage. Without such artifacts, civilization has no memory and no mechanism to learn from its successes and failures. Our culture now produces more and more artifacts in digital form. The Archive's mission is to help preserve those artifacts and create an Internet library for researchers, historians, and scholars.” [https://archive.org/about/faqs.php]

86 Disponibile all'indirizzo https://it.wikipedia.org/wiki/Internet_Archive.

'documentazione teatrale' che stiamo producendo in questi anni attraverso i nuovi media?"⁸⁷

A distanza di poco più di dieci anni, le descrizioni dell'attività web del Piccolo Teatro che sono state pubblicate non corrispondono più alla realtà: è scorretto definirle antiquate, o altri sinonimi che rimandino ad un concetto di 'passato', in quanto non si è in presenza di una stratificazione, in cui il nuovo segue il vecchio, il successivo si pone dopo il precedente. Il web, suscettibile di sostituzioni più che di mutamenti, non conserva traccia – almeno per l'utente standard' che si limita ad accedere ad un sito e usufruirne – del proprio passato. Spesso la proprietà dello spazio web e il personale dedicato conservano copia delle versioni precedenti a quella attiva online, ma strumenti come quelli indicati, per quanto approssimativi e incompleti, permettono anche all'utente esterno di confrontarsi con il passato del web. In questo specifico caso si tratta, sotto certi aspetti, di un confronto di secondo livello: Ornella Ponzoni, nella propria tesi di laurea⁸⁸, nel 2003 analizza la versione del sito del Piccolo Teatro allora online ponendola a confronto con le versioni precedenti, a partire dal 2000. Pur non servendosi della Wayback Machine, la Ponzoni reperisce tali materiali "grazie al sito della Biblioteca di Alessandria⁸⁹ che tiene memoria dei migliori prodotti web dedicati alla cultura"⁹⁰. Eppure l'attività web descritta nella tesi, al pari di quella analizzata da Locatelli e dallo stesso Giovanni Soresi⁹¹, risulta a tratti profondamente differente dall'attuale, e a tratti sostanzialmente identica.

Entrambi i dati costituiscono un rilievo non indifferente: nel primo caso, essendo utile individuare quali aspetti di tale attività sono stati ritenuti meno o affatto necessari, e di conseguenza soppressi; nel secondo, in quanto risulta dato d'interesse ciò che nell'arco di dieci anni non subisce aggiornamenti o modifiche, all'interno di un "luogo" - il web - dove tutto o quasi è in perenne evoluzione.

In ultimo, le tre analisi cui si fa riferimento si collocano prima dell'avvento dei social network: per tale ragione non possono includere un campo in cui il Piccolo Teatro ha sviluppato una forte presenza, e che necessita di essere approfondito.

Al Piccolo siamo partiti da queste idee, abbiamo messo lo spettacolo, gli artisti e il pubblico al

87 Stefano Locatelli, *Una rete per la memoria del teatro*, in «Comunicazioni Sociali», anno XXIV, nuova serie, n. 3, settembre-dicembre 2002, pp. 334-366. La citazione è a p. 362.

88 Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro: il caso Piccolo Teatro di Milano*, discussa in Università IULM, Milano, a.a. 2003-2004, inedita.

89 Il rimando è al sito www.bibalex.org, ma il servizio descritto non è attualmente disponibile.

90 Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro*, cit., p. 30.

91 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, in «Economia della cultura», n. 2, anno XIV / 2004, pp. 213-224.

centro della nostra ricerca per scoprire le potenzialità di questo nuovo media che danno anche al teatro la possibilità di sperimentare nuovi linguaggi di comunicazione con il proprio pubblico e di creare nuove occasioni per attrarre i potenziali spettatori. La nostra esperienza è stata quella di comunicare e diffondere cultura attraverso la rete web operando su tre livelli: il primo, tecnico, relativo alla creazione di archivi elettronici; il secondo, informativo-didattico, relativo alla diffusione di informazioni sugli spettacoli e sulle attività del teatro; il terzo, relativo alla creazione di una rete di relazioni con gli utenti.⁹²

A partire dalla distinzione effettuata da Soresi, è possibile individuare i tre campi d'azione del Piccolo Teatro sul web: l'archivio elettronico, ovvero sia il fu Eurolab e l'attuale Archivio Multimediale⁹³; il sito ufficiale, con le informazioni sui singoli spettacoli; la rete di relazioni, che nel 2004 – data di pubblicazione dell'intervento – fa riferimento alla newsletter della Community ma che attualmente include la presenza sui social network.

3.3 *www.piccoloteatro.org*

Il sito Internet del Piccolo Teatro è stato sviluppato a partire dal 1995 attraverso una serie di iniziative sperimentali che hanno portato nel 1997 all'avvio di un «Progetto Internet» legato al «Progetto 2000» proposto da Giorgio Strehler [...] Il progetto prevedeva la realizzazione di un sito di informazioni e di servizio per gli utenti e di un archivio informatizzato on-line degli spettacoli prodotti, esso viene chiamato per la sua vocazione europea progetto «Eurolab».⁹⁴

La home page del sito del Piccolo Teatro si presenta, a un primo sguardo, alquanto ricca. Un ampio spazio è riservato ad uno slideshow contenente le immagini dello spettacolo (o degli spettacoli) al momento in scena nelle tre teatri, mettendo in evidenza il titolo, la sala in cui viene replicato, e le date (nel formato “dal... al...”). Sia il titolo che il nome del Teatro, una volta selezionati, consentono l'accesso rispettivamente alla pagina dello spettacolo e a quella della sala. La prima mette a disposizione dell'utente ulteriori informazioni sulla messinscena: nella colonna di sinistra appaiono una breve sinossi (che, a seconda delle caratteristiche, può contenere la trama, uno stralcio d'intervista al regista/autore/interprete, notazioni storiche sul testo, o altre

92 *Ivi*, p. 214.

93 Attualmente l'Archivio è raggiungibile dal sito ufficiale, quindi, da un punto di vista strettamente legato alla collocazione, ne fa parte.

94 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 215.

informazioni ancora) e l'indicazione della durata dello spettacolo; in quella di destra, un 'bottono' che individua il prezzo più basso disponibile per un biglietto (biglietti a partire da ...€ - scegli e acquista) e rimanda direttamente alla pagina con la procedura d'acquisto⁹⁵; immediatamente più in basso, la 'locandina' con le informazioni specifiche dello spettacolo (Sala, date, titolo dell'opera, autore, eventuale traduttore, regia, scene/costumi/luci/trucco/altro, l'elenco degli interpreti, eventuali altre informazioni), gli orari (se diversificati in base ai giorni della settimana), l'indicazione relativa alla produzione o all'ospitalità, il prezzo-base dei biglietti esente da sconti e agevolazioni, e infine un secondo blocco di informazioni relative all'acquisto dei biglietti⁹⁶.

Il secondo link rimanda alla pagina della *location*⁹⁷, dove sono presenti – oltre alla foto dell'edificio – una piccola mappa realizzata in collegamento con googlemaps, indicante la posizione del teatro, poche righe di descrizione e un link che rimanda alla storia del Piccolo Teatro⁹⁸.

Sempre nella home page troviamo, sotto lo slideshow, una sinossi ulteriormente abbreviata dello spettacolo posto in evidenza e il medesimo 'bottono' per l'acquisto del biglietto.

Nella sezione sottostante compaiono alcuni riquadri relativi agli spettacoli collocati successivamente in calendario (il formato sintetico prevede: foto, titolo, sala, date, poche righe informative, 'bottono' d'acquisto), affiancati da una colonna di “News”, relative a varie categorie (*Teatro, Incontri, Presentazione libri, Mostre, Musica, Info*) ciascuna con il testo linkato alla pagina in cui le medesime notizie vengono riportate in versione estesa.

La cornice del sito è costituita da una banda superiore, una colonna laterale e un footer.

Nella colonna laterale, in base alle esigenze del teatro, può comparire in cima un banner⁹⁹, seguito

95 La pagina presenta una pianta della sala, con i posti ancora disponibili cromaticamente evidenziati e le date più prossime fra cui scegliere. Una volta selezionato il posto, una finestra mostra attraverso una foto la visuale che si avrà del palco da tale postazione, e tramite un cursore è possibile indicare – novità introdotta recentemente – l'altezza dello spettatore.

96 Viene specificato se lo spettacolo rientra in uno o più abbonamenti, e tale informazione è corredata da opportuni link che rimandano alla pagina degli abbonamenti e ad una seconda pagina che permette di abbonarsi online (per la sola tipologia “Oro”: “con la precisazione che vendiamo le tessere di abbonamento, ma non i tagliandi che per essere spesi hanno bisogno ancora di un passaggio offline, stiamo curando anche questo, probabilmente per la prossima stagione sistemeremo tutto, ma è tutto in itinere, però già puoi comprarti l'abbonamento online.” Intervista a Gianni Pisano, Analyst & Digital Marketing Specialist del Piccolo Teatro, 2 luglio 2015, Milano.) Vengono infine forniti orari e numeri telefonici per le prenotazioni di singoli privati e di pubblico organizzato.

97 Piccolo Teatro Strehler: www.piccoloteatro.org/locations/strehler
Piccolo Teatro Grassi: www.piccoloteatro.org/locations/grassi
Piccolo Teatro Studio Melato: www.piccoloteatro.org/locations/studio

98 “Per saperne di più, leggi la storia del Piccolo”, che rimanda a www.piccoloteatro.org/pages/la-storia-del-piccolo-teatro-di-milano

99 Dall'inizio del 2016 il banner è relativo al 60° di Brecht al Piccolo Teatro e allo spettacolo *L'opera da tre soldi*, per la regia di Damiano Michieletto. Il banner, come prevedibile, contiene un link che rimanda alla pagina dello spettacolo.

dalle indicazioni per l'adesione alla community¹⁰⁰ e da un calendario. Quest'ultimo si presenta sia in formato mensile, con una panoramica di tutte le giornate recitative, sia nella versione quotidiana, con l'annotazione dei singoli eventi del giorno e annessa indicazione oraria; selezionando dal calendario mensile una data specifica, il contenuto dell'agenda quotidiana varierà in base ad essa.

L'ultima parte della colonna contiene finestre dedicate alla Web-tv e ai social network su cui il Piccolo Teatro risulta attivo (in particolare la possibilità di visualizzare in anteprima gli ultimi post pubblicati su facebook).

Il footer presenta il numero telefonico della biglietteria (e annesse indicazioni di orari e di costi del servizio) e i link alle tre sale teatrali, distinte nella pagina *mappa e dettagli* (cui si approda anche dalla pagina dei singoli spettacoli) e nella pagina contenente il cartellone della stagione limitato a quella singola sala.

La banda superiore invece costituisce il *menu* del sito, dal quale è possibile accedere a tutte le altre pagine grazie a ulteriori dropdown menu collegati alle singole voci:

- da “Spettacoli” si accede alle pagine dei “Prossimi spettacoli”, della Stagione in corso, e del Chiostro Nina Vinchi. Quest'ultima contiene il 'cartellone' degli incontri aperti al pubblico e degli altri appuntamenti previsti nel Chiostro;
- da “Biglietteria” è possibile visualizzare le seguenti pagine: *Prezzi* (tabella riassuntiva delle tipologie di biglietto e dei relativi prezzi), *Acquisti e prenotazioni* (informazioni sulle varie modalità di acquisto e di prevendita), *Abbonamenti* (elenco delle tipologie di abbonamento e dei relativi prezzi), *Servizi per la disabilità* (indicazioni sui posti riservati, in ciascuna sala, agli spettatori con difficoltà motorie/visive/uditive, e rispettive modalità di accesso al servizio), *Contatti* (indirizzi mail relativi ai singoli uffici o servizi del teatro), *Piccolo Card* (descrizione del funzionamento del programma fedeltà), *Domande Frequenti* (relative alla gestione del profilo e all'acquisto di biglietti);
- da “Teatro” si accedono alle singole pagine dedicate alla *Storia del Piccolo*, a *Giorgio Strehler*, *Paolo Grassi*, *Nina Vinchi Grassi*, *Sergio Escobar*, *Luca Ronconi*, *Stefano Massini*, all'*Atto costitutivo* e allo *Statuto*;
- da “Scuola” si raggiungono tutte le pagine contenenti le informazioni legate alla Scuola di Teatro del Piccolo, oggi intitolata a Luca Ronconi (*Introduzione*, *Struttura didattica*,

¹⁰⁰ O dai 'bottoni' *Carrello*, *Account* e *Logout*, che compaiono a chi abbia già effettuato l'accesso, seguito dal proprio indirizzo mail/username e dall'indicazione circa lo stato della newsletter e degli acquisti dell'utente.

Carmelo Rifici – direttore della Scuola, *Progetto didattico, I corsi, Contatti, Bando di concorso*);

- da “Archivi” si accede al sito esterno degli *Archivi multimediali* e alla pagina dei *Progetti speciali*;
- da “Partner”, alla pagina contenente gli *Sponsor* del Piccolo Teatro e a quella dedicata alle informazioni per chiunque sia interessato all'affitto degli spazi del teatro per un evento privato (*Il tuo evento al Piccolo*);
- da “Sostienici”, *Io sostengo il Piccolo* (che rimanda a un ulteriore sito di raccolta fondi online¹⁰¹) e *Albo d'oro* (sostenitori con contribuzione da 5.000 a 30.000€);
- dall’“Amministrazione trasparente” si accede direttamente alla pagina “dedicata alla libera consultazione da parte dei cittadini delle informazioni che riguardano l'organizzazione e l'attività dell'ente”¹⁰²;

La navigazione è fluida, e un 'utente standard' risale facilmente alle informazioni relative alla stagione o a un singolo spettacolo, approdando a tali contenuti praticamente da qualsiasi punto del sito; lo stesso vale per i contatti della biglietteria, riportati nel footer ma anche nelle singole pagine.

3.4 Progetti Speciali

Le due voci presenti nel menu “Archivi” rimandano alla pagina dei *Progetti speciali* e degli *Archivi multimediali*, due tipologie di contenuti che, di fatto, vengono accorpati al sito ufficiale ma costituiscono siti collaterali.

In occasione di eventi speciali [...] vengono messe on line specifiche sezioni multimediali volte ad informare, approfondire e documentare i progetti in corso in Italia e all'estero. In queste sezioni vengono anche realizzate «Mostre virtuali», capaci di ricreare ambienti e suggestioni degli spettacoli in scena sul palcoscenico.¹⁰³

101 <http://www.iosostengoilpiccolo.it>: promuove un “Piccolo Dono” che “può partire da 10 euro e crescere grazie alla tua generosità. Se lo vorrai, il tuo nome e la tua foto compariranno nell’apposita sezione del nostro sito web. Ti verrà inviato, oltre alla ricevuta fiscale, l’invito a una serie di iniziative di cui potrai essere protagonista.”

102 http://asp.urbi.it/urbi/progs/urp/ur1UR033.sto?DB_NAME=n1201465

103 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 221.

Almeno una parte di tali progetti, a giudicare dalla pagina che ne contiene il sommario¹⁰⁴, rimangono online anche una volta terminato l'evento cui fanno riferimento. Altri progetti, invece, sono direttamente pensati per essere stabili. Lo stato in cui versano, tuttavia, si rivela sconcertante anche agli occhi di un "utente standard" una volta effettuato l'accesso.

Attualmente questi sono i progetti presenti sul sito del Piccolo Teatro: se ne presenta una breve analisi – sulla base di quanto è ancora consultabile – e un'analisi delle rispettive condizioni.

3.4.1 **strehler.org**

Sito dedicato all'opera di Giorgio Strehler, è articolato in cinque aree raggiungibili dalla home page:

- *Home*: brevissima introduzione e spiegazione della struttura del sito;
- *Biografia*: vita di Strehler. Si intuisce la presenza nella pagina di un video e di uno slideshow, ma entrambi presentano problemi di plugin e non vengono riprodotti;
- *Teatrografia*: motore di ricerca interno focalizzato sugli spettacoli di Strehler. L'interfaccia è simile a quella dei *Repertori* dell'archivio 'normale', ed è basato sul medesimo database: accedendo alla seconda pagina della teatrografia, l'utente viene reindirizzato alla pagina dell'archivio con preimpostata la ricerca "Strehler, Giorgio" alla voce "autore" (e non, come dichiarato, regista);
- *Testi*: teoricamente dovrebbe contenere gli appunti di regia, le lettere e gli scritti politici di Strehler. In realtà, qualsiasi link della pagina (dai titoli degli scritti alle opzioni di stagione e di spettacolo) rimanda alla medesima pagina dell'archivio con preimpostata la ricerca "Strehler, Giorgio" alla voce "autore";
- *Bibliografia*: i titoli sono suddivisi in due blocchi: *Scritti di Giorgio Strehler* (14 titoli) e *Saggi critici* (17 titoli).

Stato attuale: trattandosi semplicemente di un percorso che sfrutta i materiali presenti nel database dell'Archivio generale, risulta automaticamente aggiornato quanto lo è quest'ultimo. Gli unici contenuti aggiuntivi rappresentanti un'effettiva utilità del sito sono costituiti dalla *Biografia*¹⁰⁵ e dalla *Bibliografia*. Non sono rintracciabili aggiornamenti.

104 <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>

105 Per quanto anche il sito del Piccolo Teatro ne contenga una, all'indirizzo <https://www.piccoloteatro.org/pages/la-storia-del-piccolo-teatro-di-milano/giorgio-strehler>.

3.4.2 Dyonis

Il secondo dei “Progetti speciali” presentati dal sito del Piccolo Teatro è *Dionys*¹⁰⁶, la cui *mission* lo descrive come:

Un Network di Teatri, Università e Centri di ricerca operanti nell'area del Mediterraneo che si incontra in un ambiente virtuale condiviso.

Una agenzia internazionale in rete dove trovare un mare di contatti, informazioni, idee e cercare documenti sul mondo del teatro europeo.

Una opportunità di formazione per gli operatori di settore e un'offerta di servizi per il pubblico interessato.

Uno stimolo allo scambio di risorse professionali e alla conoscenza di saperi, culture e lingue diversi.¹⁰⁷

Si tratta infatti di un “*progetto on line per il Mediterraneo*”, in cui “la tecnologia informatica viene utilizzata a sostegno di un network di teatri e istituzioni culturali con lo scopo di arricchire i contenuti on-line dedicati agli operatori e a diversi pubblici di riferimento”¹⁰⁸.

“Contro le barriere linguistiche e le chiusure culturali si propone di informare in: inglese, italiano, francese, spagnolo, greco, turco, arabo, ebraico.”¹⁰⁹ Nelle intenzioni dei creatori, dunque, non si tratta della traduzione in altre lingue di un sito italiano, bensì di un sito “mediterraneo” con sezioni dedicate ai singoli paesi, e di conseguenza con contenuti in comune ma anche specifici per ciascun paese coinvolto.

Le aree del sito prevedono una home page suddivisa in tre colonne, con al centro l'ultimo contenuto caricato o quello che la redazione desidera porre in evidenza; al lato destro una sezione “notizie”, al sinistro un pulsante che permette all'utente di segnalare “il tuo sito, evento, festival, la tua scuola di teatro”, una maschera per la ricerca all'interno del sito, e la directory con i principali argomenti trattati¹¹⁰. Una barra superiore costituisce il menu del sito, e permette l'accesso a cinque distinte aree: *Approfondimenti* (con rimandi alla sezione *Notizie*, alla pagina della *Rassegna stampa* e a quella contenente un *Dizionario* realizzato estrapolando i termini più

106 <http://www.dionys.org/> Per una trattazione più approfondita dell'argomento si rimanda alla già citata tesi della dottoressa Ponzoni, la quale ha preso parte attiva nella creazione e gestione dei contenuti del progetto.

107 <http://www.dionys.org/dionys/mission.htm>

108 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 222.

109 Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro*, cit., p. 91.

110 Archivi - Musei – Dipartimenti, Associazioni, Attori, Autori, Compagnie, Danza, Festival, Istituzioni, Professionisti – Audio, Professionisti – Luci, Professionisti – Scenografia, Professionisti – Video, Registi, Teatri, Testi.

correnti del linguaggio teatrale da una serie di dizionari preesistenti¹¹¹); *Agenda* (in cui vengono segnalati gli eventi *Da non perdere* e dove è possibile consultare una schedatura dei principali *Festival* europei); *l'Archivio* (sezione "in allestimento"); *Formazione* (contenente le pagine *I mestieri del teatro*, *Scuole di teatro* e *Link*, con i riferimenti delle principali professionalità del mondo teatrale e delle scuole di teatro); *Percorsi tematici* (in cui vengono segnalati, attraverso appositi link, aree dedicate a "contributi, approfondimenti, progetti e tesi di laurea provenienti da varie parti del mondo"¹¹² e prodotti in collaborazione con uno o più dei partner del progetto).

Il sito, realizzato in collaborazione fra la Fondazione IBM Italia, il Piccolo Teatro di Milano, la Libera Università di Lingue e Comunicazione IULM di Milano, l'Unione dei Teatri d'Europa, la Fondazione Ortigia di Siracusa e il Foro Valldigna para el Mediterraneo di Valencia, è stato inaugurato nel luglio 2003.

Questo lo stato attuale:

- L'ultimo contenuto pubblicato, per la sezione italiana, risale al giugno 2008¹¹³;
- Le sezioni arabe, turche ed ebraiche non sono attive. Tramite un controllo con Wayback Machine, è possibile appurare che non lo sono mai state fin dal 2003¹¹⁴;
- La sezione greca, pur attiva (il link è attivo e la home page è raggiungibile), risulta vuota.

Il sito, dunque, può essere considerato abbandonato.

111 Patrice Pavis, *Dizionario del teatro*, Edizione italiana a cura di Paolo Bosisio, Zanichelli editore S.p.A, Bologna 1998; Maria Grazia Gregori, *Piccolo diario teatrale*, supplemento a «Teatromese - Mensile di Cultura e Spettacolo» n.5 ottobre 1997, Milano; *Theatre words*, distribuito da The Swedish National Theatre Centre, Stellan Stal, Stoccolma 1980; *Nuovi aspetti della tecnica teatrale moderna*, a cura del Centro d'informazioni e Studio di Arte e Architettura delle Cerimonie, Virginio Vaj, Milano 1962; *Theater Pictorial. The Regents of the University of California*, 1953; Giuliana Ricci, *Teatri d'Italia*, Bramante Editrice, Milano 1971; Fernando Mastropasqua, *Collezione dell'enciclopedia, il Teatro*, Mazzotta, Milano 1981; Bruno Mello, *Trattato di scenotecnica*, De Agostini, Novara 2001.

112 <http://www.dionys.org/dionys/ita/Notizie.nsf/VWNW01/579AC169F15A586DC12573010031ACE6?OpenDocument>.

113 Per la sezione inglese, febbraio 2008; francese e spagnolo, dicembre 2007.

114 Uno sguardo al codice sorgente della pagina lo conferma, in quanto i link nella barra delle lingue indicanti tali versioni non sono impostati per rimandare ad alcuna pagina.

3.4.3 Elementi del Teatro

Il primo esempio di un progetto di e-learning dedicato al teatro, nato dalla collaborazione tra Piccolo Teatro e Università Cattolica. Il sito si pone come obiettivo soddisfare le richieste di esperti e studenti, ma diventa un utile strumento anche per spettatori e appassionati che desiderano comprendere come comunica e si rinnova questa antica arte. Perché il piacere del teatro aumenta se ci si impadronisce della sua grammatica.¹¹⁵

Con il sottotitolo *Attrezzi per capire la scena*, il sito *Elementi del teatro* si presenta, nelle intenzioni degli ideatori, come un corso di e-learning “di taglio universitario” impostato per “fornire i mezzi indispensabili per capire come comunica e si rinnova l'arte teatrale”¹¹⁶, “un luogo propedeutico all'esperienza del teatro che passa attraverso la formazione di uno spettatore consapevole”¹¹⁷, sottolineando la “differenza comunicativa del teatro”¹¹⁸ rispetto ad altri media. Il teatro, infatti, per risultare pienamente efficace anche nella società d'oggi,

chiede a chi vi si accosta, anche solo come spettatore, un'alfabetizzazione, un apprendimento del suo linguaggio, come ogni arte carica di storia, costruita con tecniche complesse, nonostante l'impatto forte e immediato della sua modalità comunicativa.

Come il piacere della musica, della pittura, della letteratura, del cinema cresce attraverso la consapevolezza del loro linguaggio e della loro storia, così cresce il piacere e la coscienza del senso del teatro se ci si impadronisce della sua grammatica.¹¹⁹

I contenuti sono organizzati in sei sezioni : *Identità, Spazio, Tempo, Attore, Spettatore* e *Testo*. Sono esplicitate come voci del menu presente nella colonna destra sito, e ad esse si aggiunge la voce *Schede*, “dedicata ad approfondimenti su registi, autori, attori e concetti-chiave più spesso presi in considerazione nelle sei sezioni principali.”¹²⁰

Stefano Locatelli, facente parte del team guidato da Annamaria Cascetta che dall'ottobre 2001 al settembre 2002 ha lavorato alla realizzazione del sito, spiega le motivazioni di una simile organizzazione dei contenuti:

La prima (*identità*), di carattere fondativo, è la base teorica su cui l'intero progetto trova le

115 <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>

116 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 221.

117 Stefano Locatelli, *Una rete per la memoria del teatro*, cit., pp. 360-361.

118 *Ivi*, p. 359.

119 Dalla presentazione di *Elementi del teatro*, scritta da A. Cascetta, disponibile all'indirizzo <http://promo.piccoloteatro.org/elementi/index.php?Sdx=testo>

120 Stefano Locatelli, *Una rete per la memoria del teatro*, cit., p. 360.

proprie fondamenta. Vi si analizza la differenza comunicativa del teatro attraverso tre percorsi: fenomenologico (forme della differenza teatrale), fondativo (teatro come luogo di relazione e rappresentazione), funzionale (differenza della comunicazione teatrale rispetto a quella di altri specifici comunicativi, sotto gli aspetti semiotico, sociologico, antropologico). Le altre cinque sezioni sono dedicate agli elementi fondamentali dello spettacolo teatrale: *spazio*, analizza il significato dello spazio nel mondo culturale (spazio e cultura) e indaga i rapporti tra luogo teatrale e spazio rappresentato; *tempo*, nelle quattro dimensioni che rendono possibile l'evento teatrale (tempo della festa, tempo della rappresentazione, tempo rappresentato e tempo delle prove); *attore*: se ne analizza il ruolo fondamentale attraverso tre percorsi: possibili concezioni di attore, il 'lavoro' d'attore, la formazione. Viene poi approfondita la figura dello *spettatore* attraverso un percorso storico-teorico che punta a mettere in evidenza come l'incontro vivo tra l'attore e lo spettatore sia ciò che rende il teatro insurrogabile da parte degli altri media; la sezione dedicata al *testo* spiega perché il testo teatrale non deve essere confuso con le parole pronunciate in scena e approfondisce i linguaggi del testo spettacolare.¹²¹

Le singole schede sono brevi, realizzate da giovani studiosi e ricercatori, e concepite per “un fruitore di cultura medio-alta”, per quanto in realtà non siano destinate “esclusivamente a un target preciso”.¹²²

La funzione principale cui gli ideatori hanno dato particolare importanza è la possibilità di “costruire nel tempo una biblioteca digitale di teatro «personalizzata», grazie all'uso di strumenti di ricerca veloce dei contenuti e della bibliografia.”¹²³ Nell'impostazione iniziale il sito è stato sviluppato intorno all'idea di flessibilità, permettendo all'utente di “scegliere, di volta in volta, percorsi di navigazione differenti, a seconda dei suoi interessi, delle sue esigenze e dei suoi obiettivi”¹²⁴; in particolare possono essere differenziati differenti modalità di fruizione:

- a) può iniziare la navigazione a partire da una singola sezione (utente-browser);
- b) effettuare una ricerca diretta nel sito (utente-searcher);
- c) partire da un soggetto particolare approfondito nella sezione aggiunta schede e da lì seguire i link che lo condurranno all'interno delle varie sezioni (si tratta di una modalità di fruizione 'ibrida', a metà tra la ricerca mirata e la navigazione);
- d) archiviare, attraverso l'apposita funzione mia cartella, gli articoli che più lo interessano;

121 *Ivi*, pp. 359-360.

122 *Ivi*, p. 360.

123 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 221.

124 Stefano Locatelli, *Una rete per la memoria del teatro*, cit., p. 360.

e) consultare solo gli articoli nuovi o aggiornati.¹²⁵

Fra i vantaggi impliciti di un'architettura dotata di tale flessibilità vi sono anche:

- la possibilità di un'immissione dati 'aperta' a ciascuno dei redattore, in grado di consentire a tutti i membri del team di inserire nuovi contenuti in autonomia senza modificare la struttura del sito, ma semplicemente indicando lo snodo in cui posizionare il nuovo contributo (che, come sottolinea Locatelli, non è limitato all'ambito dei testi ma può includere anche immagini, audio, video, link ad altri contenuti web);
- la possibilità per gli utenti di rilasciare un feedback, inviando il proprio commento a ciascun redattore, tramite l'indirizzo mail dello stesso, il quale potrà poi decidere di pubblicarlo in calce alla scheda; altresì l'utente può rivolgersi direttamente al portale per “segnalare congressi, mostre, lezioni, corsi, eventi legati al teatro, che possano contribuire alla continuazione off line dell'esperienza formativa proposta, e che verranno visualizzati nell'agenda.”¹²⁶

Nelle intenzioni dei creatori, essendo Internet “un ambiente di comunicazione interpersonale, si è pensato di [...] creare una sorta di comunità virtuale che graviti attorno al sito e che collabori al suo miglioramento e al suo continuo aggiornamento [...]. Il sito funziona dunque come un vero e proprio ambiente di collaborazione aperto non solo ai diversi redattori, ma anche, potenzialmente, a tutti gli utenti.” In tal senso la rete viene concepita anche come “uno spazio disponibile per la comunità degli spettatori” che “può essere usata come un luogo di riflessione e di condivisione di interessi comuni”, per “cementare quel senso di comunità che sta alla base stessa dell'esperienza teatrale (fondata, appunto, sulla relazione)”.¹²⁷

Prendendo in considerazione i contenuti del sito, è possibile rilevare come l'intento sia quello di “divulgare (pur essendo legato strettamente a un teatro particolare) un'idea di teatro, del Teatro”¹²⁸, senza eccedere nel rilievo conferito al Piccolo Teatro.

Lo stato attuale del sito, sfortunatamente, disattende le allettanti premesse:

- qualsiasi tentativo di iscrizione o di accesso (tramite le medesime credenziali d'accesso del sito www.piccoloteatro.org, come indicato) porta l'utente ad una pagina di errore;

125 *Ibid.*

126 *Ibid.*

127 *Ibid.*

128 *Ivi*, p. 361.

- l'upload più recente di contenuti risale al 2 luglio 2004;
- i link alle singole sezioni (*Identità, Spazio, Tempo, Attore, Spettatore, Testo, Schede*) rimandano alle rispettive pagine, ma in esse non compaiono contenuti accessibili. È presente l'indicazione: “Questa è la mappa della sezione "spazio" - Per iniziare la lettura clicca su un titolo. Per 'aprire' e navigare la mappa clicca sul u . Le notizie in blu sono gli snodi principali del discorso”, ma nessuna voce sembra essere presente all'interno del folder. Effettuando un controllo attraverso la Wayback Machine è possibile visualizzare quello che dovrebbe essere l'aspetto del sito nella sua versione attiva;
- i contenuti – le singole schede – sono in realtà ancora presenti e disponibili in rete: semplicemente è danneggiato (o è stato rimosso) il percorso che consente all'utente di accedervi a partire dalle sezioni del sito o dal motore di ricerca interno ad esso. Tali contenuti sono parzialmente raggiungibili in due modalità:
 - attraverso i link presenti nello spazio inferiore della pagina, dedicato agli *Ultimi aggiornamenti* (limitatamente quindi alle quattordici schede più recenti). Dalla singola scheda, andando a selezionare il livello superiore, con un ulteriore passaggio è possibile accedere alla pagina della sezione, altrimenti non raggiungibile. Un esempio: selezionando la scheda “Alla ricerca dello spettatore, per un nuovo teatro”¹²⁹ dall'elenco degli *Ultimi aggiornamenti*, è possibile risalire alla sezione “introduzione”¹³⁰. Tale pagina, confrontandola con i risultati ottenuti tramite la Wayback Machine, corrisponde a ciò che dovrebbe essere possibile visualizzare direttamente selezionando la scheda *Spettatore* dal menu laterale della pagina. Si tratta di un procedimento difficoltoso, che non sempre permette dalla singola scheda di raggiungere la sezione principale¹³¹.
 - Interrogando Google attraverso il search operator *site:*, che permette di risalire alle 204 pagine che compongono il sito di *Elementi*. Impostando la ricerca con *site:http://promo.piccoloteatro.org/elementi/articolo.php* Google restituisce l'elenco non ordinato delle specifiche schedature accessibili,

129 <http://promo.piccoloteatro.org/elementi/articolo.php?news=121&idRub=5>

130 *Ibid.*

131 Nel caso si volesse raggiungere la sezione *Attore*, infatti, risalendo dalla singola scheda “L'interprete secondo Stanislavskij” si passerebbe al contenitore di livello superiore “L'attore interprete”, quindi a “Concezioni dell'attore”, fermandosi a tale livello senza poter accedere direttamente alla mappa della sezione e di conseguenza alle voci che affiancano “Concezioni dell'attore” (“Chi è l'attore: è davvero così ovvio?”, “Il lavoro dell'attore: un corpo in scena e molte domande”, “La formazione”, reperite attraverso Wayback Machine).

sottraendole all'indicizzazione ma rendendole disponibili direttamente senza utilizzare i collegamenti interni al sito – che risultano, spesso, danneggiati o inesistenti.

Sulla base della data dell'ultimo upload, oltre che delle evidenti difficoltà di fruizione, il sito è da considerarsi abbandonato.

3.4.4 Infinities

“Nato in occasione dello **spettacolo-evento** di **Luca Ronconi**, il sito approfondisce le tematiche presenti nel testo di J. D. Barrow e nella regia ronconiana, con interviste, informazioni, spunti di riflessione. Un vero e proprio "labirinto virtuale" dove muoversi liberamente fra i diversi contributi proposti - animazioni, immagini, supporti audio e video - che rendono questo sito uno spazio di sperimentazione dei linguaggi artistici e multimediali.”¹³²

“Benvenuti nella home page infinita” recita la scritta sovrapposta all'immagine animata di un frattale spiraliforme, che costituisce il riquadro centrale della pagina. Insieme ad essa, un piccolo riquadro dal titolo “Ronconi alla Bovisa” e il seguente testo:

“Può del materiale scientifico reggere il palcoscenico senza una versione teatrale, ma solo grazie alla pura forza dei contenuti?” Da questa provocazione di Luca Ronconi nasce Infinities, un testo di John Barrow che andrà in scena alla Bovisa, nello spazio “non teatrale” degli ex Laboratori del Teatro alla Scala, dal 5 maggio al 1 giugno 2003.

Dal sottostante pulsante 'Entra' è possibile raggiungere la pagine indicata come *qube* e che può essere raggiunta anche selezionando *Navigatore* dalla barra menu sovrastante. Il nome corrisponde all'url¹³³ assegnatole e all'aspetto, trattandosi della proiezione di un cubo alle cui facce corrispondono altrettanti sezioni del sito: *1. Benvenuti all'albergo infinito; 2. Vivere in eterno; 3. La replicazione infinita; 4. L'infinito non è un grande numero; 5. Da dove viene questa commedia?*. Accedendo alle diverse facce/sezioni, tuttavia, non accade nulla, e la pagina delle *Istruzioni*¹³⁴ (sempre indicata nel menu superiore) non mostra alcun contenuto visibile – in quanto composta da una sequenza di immagini (file con estensione .gif) che probabilmente sono state rimosse dal server ospitante. In questo caso neppure la Wayback Machine è in grado di ricostruire i contenuti del sito.

132 Descrizione tratta da <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>.

133 <http://promo.piccoloteatro.org/infinities/qube.html>

134 <http://promo.piccoloteatro.org/infinities/help.html>

Attive e consultabili rimangono invece le seguenti pagine:

- *Informazioni*¹³⁵: contenente gli orari degli spettacoli e le date delle repliche previste, le indicazioni per recarsi alla Bovisa tramite i mezzi pubblici, e le informazioni relative alla prevendita e all'acquisto dei biglietti;
- *Progetto*¹³⁶: presenta una foto e una biografia di cinque righe dell'Autore (John Barrow) e del Regista (Luca Ronconi)¹³⁷; sono presenti anche due link relativi a delle interviste video, ma entrambi presentano un errore di plugin e non sono pertanto visualizzabili dagli utenti¹³⁸;
- *Credits*¹³⁹: elenca i nomi degli attori partecipanti al progetto ed i loghi dei partner e dei collaboratori.

Considerata l'impossibilità di accesso ai contenuti, il sito può essere considerato abbandonato.

3.4.5 Il lavoro teatrale di Luca Ronconi

Una mostra virtuale raccoglie e approfondisce gli spettacoli realizzati da Luca Ronconi al Piccolo Teatro nella stagione 2000/2001. Tre grandi produzioni - *Lolita* di Vladimir Nabokov, *I due gemelli veneziani* di Carlo Goldoni e *Phoenix* di Marina Cvetaeva - inseriti in un itinerario critico nel quale vengono analizzati tutti gli elementi costitutivi della messa in scena, dal testo all'autore, dai bozzetti delle scene alle immagini di prova e dello spettacolo.¹⁴⁰

Malgrado la sua presenza in elenco, al nominativo non corrisponde alcun sito.

3.4.6 Progetto Testori

Sito dedicato a Giovanni Testori che è stato interprete originale del Novecento italiano. Narratore, poeta, drammaturgo, pittore, critico d'arte, editorialista, regista e soprattutto testimone scomodo in un'epoca di grande fermento culturale a Milano, dal secondo dopoguerra fino agli anni Novanta... Schede e ipertesti per condividere con tutti una memoria

135 <http://promo.piccoloteatro.org/infinities/info.html>

136 <http://promo.piccoloteatro.org/infinities/intro.html>

137 I due link posti in calce alle biografie, indicati con “(continua)”, rimandano rispettivamente a <http://promo.piccoloteatro.org/infinities/intro1.html> e a <http://promo.piccoloteatro.org/infinities/intro2.html>, pagine in cui è riportato il medesimo testo della precedente, senza realmente costituire un ampliamento della biografia.

138 Test effettuato con diversi sistemi operativi e attraverso differenti browser (sia da fisso che da mobile), e con installato il plugin indicato dal sito.

139 <http://promo.piccoloteatro.org/infinities/credits.html>

140 Descrizione tratta da <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>.

della cultura lombarda attraverso i luoghi dei Segreti di Milano.¹⁴¹

La home page presenta quattro distinte aree:

- Una breve descrizione, che ricalca quella riportata sul sito del Piccolo Teatro, appena citata. Malgrado si concluda con i canonici puntini di sospensione, che insieme alla presenza di un pulsante sottostante lasciano intendere una continuazione del testo, il link alla pagina che dovrebbe contenere tale continuazione risulta danneggiato¹⁴²; il resto della biografia risulta invece accessibile dal menu posto nel footer, selezionando la voce *Vita*;
- Una sequenza scorrevole di libri, sotto al quale appare, quando il cursore vi si posiziona sopra, il titolo di una delle opere di Testori corredata da luogo di edizione, casa editrice e anno di pubblicazione. Cliccando sul singolo libro si rimanda ad una pagina in cui probabilmente era contenuta la copertina dell'opera in questione: probabilmente le immagini sono state rimosse dal server ospitante, e di conseguenza non risultano visibili. L'elenco delle opere risulta invece accessibile dal menu posto nel footer, selezionando la voce *Opere*;
- Un riquadro animato e interattivo con le indicazioni: 1 MILANO – 2 LOMBARDIA – 3 PIEMONTE. Selezionando indifferentemente una delle tre, si approda ad una seconda pagina¹⁴³ interattiva in cui vengono rappresentati graficamente, collocandoli sulla mappa della città e della regione, i luoghi attraversati da Testori nelle sue opere. Selezionando ciascun luogo si accede ad un piccolo riquadro contenente materiali di diverso tipo, organizzati secondo sette distinte categorie (*Luoghi, Pittura, Immagini, Rassegna stampa, Commenti, Lettere, Voci e manoscritti*). Non tutti i luoghi dispongono di materiali pertinenti a tutte le categorie: in alcuni casi appare solamente un trafiletto corredata da un'immagine. La categoria della *Rassegna stampa*, quando presente, risulta comunque vuota;
- Una colonna contenente i loghi dell'Associazione Testori, della Regione Lombardia, del Piccolo Teatro e di Eurolab.

Completa il tutto il menu posto nel footer, da cui – oltre alle già indicate sezioni *Vita* e *Opere* – si

141 Descrizione tratta da <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>.

142 Il pulsante rimanda all'indirizzo http://www.progettotestori.org/news1_full.php, ma il risultato è il seguente:
"The page you are looking for cannot be found."

143 <http://www.progettotestori.org/main.php>

accede alla pagina dei *Links* (con rimandi ai siti dei partner e delle istituzioni coinvolte), del *Progetto* (in cui vengono esplicitate natura e ragioni dell'operazione) e dei *Ringraziamenti*.

Allo stato attuale, malgrado i malfunzionamenti indicati e la mancanza di aggiornamenti, il sito è da considerarsi attivo e consultabile dagli utenti.

3.4.7 Tempesta, musica da vedere

La selezione delle musiche de "La Tempesta" di William Shakespeare per la regia di Giorgio Strehler, edizione 1978-79, costituisce uno spazio dedicato con particolare affetto e riconoscenza a Fiorenzo Carpi, e all'archivio delle Musiche di Scena del Piccolo Teatro di Milano attraverso testi, spartiti e tracce audio.¹⁴⁴

A partire dal fondo messo a disposizione dagli eredi di Fiorenzo Carpi, è stata selezionata la produzione relativa allo spettacolo *La Tempesta*, aggregando e organizzando la documentazione in una struttura multimediale che permetta la fruizione di materiali di natura acustica e visuale.

Come spiegato da Giovanni Soresi,

il sito è strutturato in tre percorsi differenti (ascolta, guarda, pensa) che permettono di muoversi all'interno dei dieci momenti musicali cambiando modalità d'analisi. Attraverso ogni percorso si possono raggiungere differenti tipologie di materiali, fra cui foto di scena, audio originali (sia musicali che recitativi), spartiti, appunti di regia e diari delle prove.¹⁴⁵

I materiali della sezione *Ascolta*, in particolare, spesso sono frutto di una rielaborazione o di un montaggio¹⁴⁶, realizzati

non con l'intenzione di cristallizzarne un'interpretazione definitiva, ma solo come mezzo di comprensione di un fatto musicale intimamente legato da una parte all'idea, (testo e partitura) e dall'altra alla realtà della prassi teatrale (allestimento), nella sua quotidiana re-interpretazione, nella speranza che la capacità di comprendere, che il materiale ci fornisce, ci possa rendere protagonisti di una nostra, personale visione.¹⁴⁷

144 Descrizione tratta da <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>.

145 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, in «Economia della cultura», n. 2, anno XIV / 2004, pp. 213-224. La citazione è a p. 220.

146 Utilizzando riprese dal vivo durante lo spettacolo, riprese in studio a scopo documentario, tracce acustiche utilizzate all'interno dello spettacolo in sovrapposizione all'esecuzione dal vivo, materiali provenienti dall'Archivio Fonico, tracce estratte da riprese video, etc.

147 <http://promo.piccoloteatro.org/musiche/>

I singoli brani vengono offerti all'ascolto, corredati da spiegazioni relative all'aspetto musicale e drammaturgico, in relazione col testo e con l'agire scenico, e, in alcuni casi, vengono presentati insieme al rispettivo spartito. Interessante notare il lavoro di ricerca effettuato per “restituire” all'utente le musiche non disponibili e presenti solo grazie a frammenti incompleti: esse “sono presentate in versione editoriale, realizzata con l'ausilio di un programma di scrittura musicale, [...] via MIDI, vale a dire tramite sequencer e sintetizzatore”, ponendosi come “supporto alla lettura del testo musicale”¹⁴⁸.

Allo stato attuale, il sito è perfettamente funzionante e fruibile da parte degli utenti.

3.4.8 Professor Bernhardt

Il progetto si articola in un percorso tra scena, personaggi e immagini relativi a "Professor Bernhardt" di Arthur Schnitzler messo in scena da Luca Ronconi al Piccolo dal 18 gennaio al 20 febbraio 2005 ed una mostra virtuale sulla Vienna del Novecento.¹⁴⁹

Il sito, realizzato in occasione del debutto dello spettacolo ronconiano, al di sopra dell'immagine principale tratta dallo spettacolo presenta cinque distinte sezioni: *La scena*, *I personaggi*, *Le immagini*, *La mostra*, *Info*. Nessuno dei link, rimandando a contenuti interni allo stesso dispositivo flash, risulta funzionante.

Allo stato attuale il sito può essere quindi considerato inattivo.

3.4.9 Shakespeare al Piccolo

“Naviga negli archivi e scopri Shakespeare nella storia del Piccolo Teatro. Fotografie, bozzetti, figurini e manifesti per raccontare gli spettacoli che hanno fatto grande il Teatro dal 1947 ad oggi.”¹⁵⁰

Creato per la stagione 2008/2009, che avrebbe ospitato ben cinque spettacoli di Shakespeare (di cui due di lingua inglese), raccoglie i medesimi risultati che si ottengono selezionando “Shakespeare, William” alla voce “autore” del normale archivio. Anche la grafica è identica. L'unico cambiamento è costituito dalla rassegna stampa degli spettacoli shakespeareiani: presente, caso per caso, nell'archivio 'normale'; del tutto assente nell'archivio shakespeareiano.

148 <http://promo.piccoloteatro.org/musiche/pensa-f.htm>

149 Descrizione tratta da <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>.

150 Descrizione tratta da <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>.

Stato attuale: trattandosi semplicemente di un percorso che sfrutta i materiali presenti nel database dell'Archivio generale, risulta automaticamente aggiornato quanto lo è quest'ultimo.

3.4.10 Brecht al Piccolo Teatro

“Il Piccolo Teatro commemora il cinquantesimo anniversario della morte di Bertolt Brecht e del primo allestimento italiano dell’Opera da tre soldi, con la nuova produzione di **Madre Coraggio e i suoi figli**, firmata da **Robert Carsen**. In questa occasione vogliamo riproporre tutti i materiali d’archivio degli spettacoli di Brecht prodotti dal Piccolo Teatro.”¹⁵¹

Il sito compare nel 2006, in occasione appunto del debutto di *Madre Coraggio e i suoi figli*¹⁵², ed è strutturato sullo stesso principio di *Shakespeare al Piccolo*: raccoglie infatti i medesimi risultati che si ottengono selezionando “Brecht, Bertolt” alla voce “autore” del normale archivio. La grafica differisce solamente nella gamma cromatica (rossa per l'archivio generale, verde per quello brechtiano). Uniche differenze: in *Brecht al Piccolo Teatro* è assente la rassegna stampa degli spettacoli, mentre compare la sezione “video”¹⁵³, assente nell'archivio generale.

Stato attuale: trattandosi semplicemente di un percorso che sfrutta i materiali presenti nel database dell'Archivio generale, risulta aggiornato quanto lo è quest'ultimo. I video, tuttavia, malgrado appaiano inseriti fra i documenti consultabili, presentano un errore di plugin e non sono pertanto visualizzabili dagli utenti¹⁵⁴.

3.5 Archivi Multimediali

Selezionando la voce “Archivi Multimediali” dal menu dropdown generato sotto la voce “Archivi”, l'utente approda su una pagina che, anche graficamente, si differenzia dal resto del sito attuale del Piccolo Teatro e presenta forti somiglianze con l'aspetto del sito nel 2003, all'epoca dell'analisi della Ponzoni¹⁵⁵. Il titolo indica la pagina come “Gli archivi del Piccolo Teatro”, mentre la dicitura

151 Descrizione tratta da <https://www.piccoloteatro.org/pages/progetti-speciali>.

152 Il debutto è il 12 gennaio 2006. Wayback Machine rileva una prima traccia del sito nel maggio dello stesso anno, ma presumibilmente è stato attivato in parallelo con le repliche, se non con la promozione dello spettacolo.

153 È indicata la presenza di sei video, uno relativo all'*Opera da tre soldi* del 1973, tre relativi all'*Anima buona di Sezuan* del 1982, un'intervista a Paolo Grassi a proposito di *Vita di Galileo*, e infine un frammento di *Io, Bertolt Brecht* del 1967.

154 Test effettuato con diversi sistemi operativi e attraverso differenti browser (sia da fisso che da mobile), e con installato il plugin indicato dal sito.

155 La conferma viene anche dalla Wayback Machine, oltre che dal confronto con le immagini pubblicate dalla Ponzoni all'interno della tesi.

Eurolab compare unicamente nell'url¹⁵⁶. Sarebbe dettaglio di scarso rilievo, non fosse che ad *Eurolab* corrisponde l'operazione di catalogazione e digitalizzazione di parte del patrimonio archivistico del Piccolo, allo scopo di creare un archivio multimediale disponibile in rete.

La costituzione di tale patrimonio è dovuta a Paolo Grassi, come ricorda l'archivista Franco Viespro:

L'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano nasce, nel suo assetto attuale, nella stagione 1966/1967, stagione del ventesimo anniversario dalla fondazione.

Ma in realtà la conservazione di tutto il materiale stampa nasce fin dall'inizio di quell'avventura che porta il Piccolo a essere il primo Teatro Stabile italiano.

Fino a quella storica data del 1947, infatti, la 'memoria' del teatro, stampa, programmi di sala, non aveva mai avuto sedi stabili, proprio per la natura stessa delle compagnie che non avevano sedi fisse (le cosiddette 'compagnie di giro'), per cui i materiali si disperdevano, o venivano conservati dai singoli attori e capocomici.

Paolo Grassi, fondando il primo Teatro Stabile, un teatro, com'è scritto negli intenti, «per la città», quindi un teatro come «un pubblico servizio», capì subito l'importanza di raccogliere e lasciare una memoria, una testimonianza dell'arte più effimera, in quanto è una forma d'arte che non si 'fissa' su una tela, o su una pellicola, ma fatta sera dopo sera sulle tavole di un palcoscenico.

Si iniziò quindi fin da quel 14 maggio 1947 a conservare tutta la documentazione della stampa, i programmi di sala, manifesti e locandine, le pubblicazioni create dal Piccolo per i suoi abbonati, le fotografie degli spettacoli.

Ma solo nel 1966/1967 vennero individuati dei locali negli uffici di via Rovello 6, poi in seguito nella sede di via Rovello 2, dove tutto il materiale, affidato alla cura di Laura Lombardi, ebbe una collocazione per dare alla Città quel «pubblico servizio» che era nei suoi intenti, per una consultazione in una sede fissa per studiosi, studenti o semplici appassionati di teatro.¹⁵⁷

Una simile operazione implica a priori una riflessione sul valore documentario dei materiali inerenti al teatro, oltre che sull'effettiva possibilità di documentare il teatro.

“Il teatro è plastico, ed è un qualcosa che dura poco, che brucia subito. Del teatro non resta

¹⁵⁶ <http://archivio.piccoloteatro.org/eurolab/>

¹⁵⁷ Franco Viespro, *L'archivio storico del Piccolo Teatro – Note storiche e appunti per la sua valorizzazione*, in «Comunicazioni sociali», n. 2, Vita e Pensiero / Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano 2008, pp. 140-149. La citazione è a p. 140.

nulla”, diceva Strehler, “è questa la natura generosa del teatro”. Resta però il lavoro, il Theaterarbeit di cui parlava Brecht, e per documentare l'apporto collettivo di tante persone, la ricchezza di tanti strumenti, nel '67 è nato l'archivio del Piccolo, una casa dove tutti, studiosi, curiosi, appassionati, potessero accedere: uno spazio per rendere il Piccolo un'istituzione perché, come diceva Grassi, “il teatro si fa col pubblico, ed è un attore anche il pubblico.”¹⁵⁸

Senza addentrarsi nella seconda questione, relativa documentabilità del teatro, di fronte alla presenza di materiali che testimoniano la vita pratica del fatto teatrale e del lavoro che intorno ad esso si sviluppa, occorre interrogarsi a proposito dell'uso più corretto di tale patrimonio.

E di patrimonio si può ben parlare, considerando che il “primo archivio del Piccolo” contava “quasi un milione di pezzi, ritagli, programmi, copioni, spartiti, tutto quello che il Piccolo Teatro ha creato in oltre mezzo secolo di vita [...], le note di regia di Strehler, [...] le edizioni preziose in lingua originale, [...] le foto degli attori storici e delle prime tournée mondiali: il primo radicale *Re Lear* con Tino Carraro, il poetico *Giardino dei ciliegi*, la magica *Tempesta*.”¹⁵⁹ E ancora “giornali, opuscoli, riviste, programmi di sala, bozzetti, schizzi, appunti, note di regia, lettere, libri, manifesti, locandine, fotografie, copioni, manoscritti [...]: una mole enorme di materiali.”¹⁶⁰

La qualità stessa dei materiali, visivi oltre che testuali, ha consentito in passato la revitalizzazione degli stessi attraverso l'impiego in mostre, esposizioni e pubblicazioni: “e si considerano”, infatti, “le locandine, i costumi, la rassegna stampa e le fotografie di scena di un celeberrimo spettacolo, come fu la *Vita di Galileo*, nella messa in scena di Giorgio Strehler (stagione 1962/1963), è innegabile che questi possano creare immagini e suggestioni, rendere visualizzabile l'apparenza e il fascino della rappresentazione.”¹⁶¹

Esempio precoce ma chiarissimo è la pubblicazione del volume fotografico dal titolo *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1958*, curato da Arturo Lazzari e Sergio Morando¹⁶², in cui la raccolta di immagini è preceduta da queste parole:

Se è vero che nulla v'è di più labile e caduco del lavoro di teatro nel senso che ciò che esso crea non sopravvive nella sua forma originaria, è altrettanto vero tuttavia che – somma di intenti e

158 *L'Archivio del Piccolo Teatro*, video, testo di Claudia Provedini, coordinamento di Davide Ferazza, riprese e montaggio Enrico Carucci e Giovanni Piscaglia. [disponibile sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/2798/larchivio-del-piccolo.html>]

159 *L'Archivio del Piccolo Teatro*, cit.

160 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 218.

161 Giovanni Venegoni, *L'archivio storico del Piccolo Teatro – Note storiche e appunti per la sua valorizzazione*, cit., pp. 143-147.

162 A. Lazzari – S. Morando, *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1958*, Moneta, Milano 1958.

di fatiche umane – esso lascia una sua traccia nel costume, nella cultura, nella storia, insomma, della società cui esso appartiene.¹⁶³

Ancora più evidente nelle parole di Giorgio Strehler in occasione del quarantesimo anniversario dalla fondazione del Piccolo, in occasione della quale viene allestita una mostra fotografica, di cui il libro costituisce il catalogo:

La mostra che questo libro accompagna è un itinerario della memoria, il percorso di una parte di storia della nostra città attraverso alcune immagini dell'avventura del Piccolo Teatro [...], una realtà vissuta, fino a oggi, [...] sera per sera, mese per mese, anno per anno, con una continuità che trova nelle immagini della mostra una chiara dimostrazione, anche se non restituisce al documento la sua complessa identità. Addirittura, in certi casi, soprattutto per i primi anni, non trova nemmeno un adeguato riferimento formale e molto è stato ricostruito su fotografie antiche, ritrovate quasi per miracolo e sopravvissute al tempo e al numero straripante degli spettacoli prodotti, ai mezzi relativi usati per fermare l'attimo – sia di una prova che di una recita. Forse sono proprio questi i “resti” più gloriosi e più pieni di commozione, che meritano maggiore affetto e che forse susciteranno una maggiore curiosità nel visitatore d'oggi.

Visi si susseguono a visi, gesti a gesti, muti – quando il teatro è invece parola, suono – ma eloquenti. Sono tutti istanti di esseri umani tesi nello sforzo di esprimere e di comunicare qualcosa. [...] La nostra mostra è dedicata al pubblico. A quelli che non sanno, che non c'erano e non hanno visto né sentito. Perché sappiano, poco ma almeno qualcosa. E a quelli che c'erano, perché ricordino meglio.¹⁶⁴

La necessità di una cura della memoria e dei materiali cui è affidata è quindi intrinseca, se non nel teatro tout court, perlomeno in un teatro come il Piccolo, che tali materiali riutilizza ciclicamente nel corso del tempo per rinsaldare la relazione con il pubblico di lungo corso e crearne di nuove con il pubblico più recente. Il dato affettivo della memoria si mescola quindi con l'aspetto didattico relativo alla divulgazione della storia di un teatro il quale, considerato il suo ruolo nelle vicende teatrali nazionali, spesso si sovrappone alla storia estesa del teatro italiano.

Stefano Locatelli, che, come si è rilevato in più occasioni, nutre particolare interesse per le questioni documentarie, sottolinea come l'utilizzo successivo – a prescindere dallo scopo – di tali

¹⁶³ *Introduzione, Ivi.*

¹⁶⁴ Giorgio Strehler, *Un Teatro d'Arte, in Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale 1947-1987*, Electa, Milano 1988, pp. 12-13.

materiali difficilmente coincide con le finalità per le quali vengono creati. Per questo occorre sfatare subito “una *opinio communis* quanto mai pericolosa: il teatro non ha quasi mai usato gli strumenti del comunicare per scopi eminentemente memoriali, né tantomeno ha puntato alla realizzazione di “surrogati” dell'evento spettacolare. Una tendenza – o utopia – di questo genere è semmai tipica proprio della nostra epoca, caratterizzata da una vera e propria «mania archivistica».”¹⁶⁵

Se si intende utilizzare la documentazione non solo per scopi affettivi/memorialistici, ma impiegarla all'interno di un percorso di divulgazione e di didattica, tali materiali vanno analizzati tenendo conto di due questioni: “chi ci ha lasciato memoria del teatro? Quali sono i 'soggetti' della memoria teatrale?”¹⁶⁶, e “quali sono le *funzioni* per le quali i 'soggetti' sopra individuati hanno lasciato memoria del teatro?”¹⁶⁷

Locatelli distingue i soggetti produttori in *Sfera dei teatri* (incluso “l'insieme dei professionisti del teatro - autori, attori, registi, scenografi, costumisti, impresari...”¹⁶⁸), *Sfera degli editori* (ovvero “tutti quei soggetti che hanno come obiettivo la pubblicazione (cioè, letteralmente, l'atto del rendere noto, della diffusione presso il pubblico) di un prodotto culturale relativo al teatro [...] attraverso un medium che non sia la rappresentazione teatrale”¹⁶⁹) e *Sfera delle istituzioni conservative* (a cui dobbiamo “la raccolta, la conservazione, la catalogazione e il mantenimento nel tempo del patrimonio teatrale, nonché fondamentali attività di ricerca, promozione e diffusione della cultura teatrale”¹⁷⁰).

Da questo punto di vista, alla luce dei precedenti capitoli, emerge chiaramente la collocazione ibrida del Piccolo Teatro all'interno di tale suddivisione: il Piccolo è infatti un teatro che effettua attività editoriale (producendo, oltre ai materiali strettamente promozionali, pubblicazioni di vario genere, dagli articoli alle monografie ai periodici) e che, come precisato da Viespro, fin dalle sue origini si preoccupa della conservazione dei materiali da esso prodotti o che lo riguardano, arrivando a riutilizzarli in modi e forme differenti in tempi successivi.

Per quel che riguarda le *funzioni*, invece, che hanno spinto tali soggetti a produrre documentazione, Locatelli distingue fra:

165 Stefano Locatelli, *Una rete per la memoria del teatro*, cit., p. 335.

166 *Ivi*, p. 336.

167 *Ibid.*

168 *Ibid.*

169 *Ibid.*

170 *Ibid.*

- Funzione *strumentale-produttiva*: materiali interni al teatro, relativi all'operato artistico (copioni, bozzetti, modelli, annotazioni, etc), organizzativo, tecnico ed economico;
- Funzione *paratestuale*: “Si tratta di testi che hanno funzione di 'contorno' dello spettacolo: lo presentano, [...] ne promuovono e 'preparano' la fruizione, prolungano l'esperienza teatrale dello spettatore”¹⁷¹: recensioni giornalistiche, servizi radiotelevisivi, programmi di sala, testi d'approfondimento inerenti allo spettacolo, etc;
- Funzione *archivistico-documentaria*: “documenti che vengono pensati in prima battuta con lo scopo primario di venire depositati in un archivio;”¹⁷²
- Funzione di *riflessione critica e storiografica*: ricerche storiche, pubblicazioni prodotte dalla *sfera dell'editoria*, riflessioni teoriche, studi, etc;
- Funzione *didattica, di divulgazione e diffusione della cultura teatrale*: dipende in realtà più dall'utilizzo che viene fatto del materiale, dal suo inquadramento all'interno di un contesto, che dal materiale stesso;
- Funzione di *raccolta, conservazione e accesso ai documenti teatrali*: viene svolta prevalentemente dalle istituzioni conservative.

Relativamente a quest'ultima fase, Locatelli sottolinea come si possa

parlare di *memoria* non solo quando vi è una semplice accumulazione di documenti, come in un magazzino polveroso, a fini pseudo-conservativi, bensì quando i documenti vengono organizzati in modo tale da essere resi accessibili e, quindi, leggibili nel tempo, in prospettiva storica. Da un lato si deve raccogliere e dall'altro organizzare, rendere recuperabile, consultabile, disponibile il materiale. Si deve letteralmente fare in modo che i documenti 'rinascano' e 'rivivano'. Per questo, raccogliere, conservare e gestire l'accesso ai documenti sono attività tra loro indissociabili.¹⁷³

Il Piccolo Teatro, che come abbiamo visto appartiene alla sfera del teatro ma anche a quella dell'editoria e della conservazione, crea documenti, li utilizza e li riutilizza secondo numerose funzioni sopra indicate. Aldilà dello scopo *strumentale-produttivo*, alla base della creazione di

171 *Ivi*, pp. 337-338.

172 *Ivi*, p. 339.

173 *Ivi*, p. 340.

quella parte di materiali non-pubblici¹⁷⁴, un'evidente importanza è costituita dalla funzione *paratestuale*, alla quale si ascrivono i materiali promozionali a lungo o breve raggio (destinati alla cittadinanza, al pubblico organizzato, al pubblico già presente in sala). L'attenzione di Grassi per la corrispondenza e l'archiviazione della stessa permette di parlare di funzione *archivistica-documentaria* anche per materiali nati a scopo *strumentale-produttivo* (ne sono chiaro esempio la pretesa di protocollare tutta la corrispondenza del teatro¹⁷⁵ e l'accumulo di relazioni in formato standard compilate per numerose attività del Piccolo Teatro – come si è visto nel secondo capitolo). Pratiche di *riflessione critica e storiografica e didattica, divulgativa e di diffusione della cultura teatrale* sono da sempre state attuate dal Piccolo, a partire da materiali propri o esterni, e quasi sempre parallelamente alla messinscena di determinati spettacoli.

L'ultima funzione, *raccolta, conservazione e accesso ai documenti teatrali*, riguarda la collezione dei materiali prodotti dal teatro in base agli scopi sopra elencati, ma include anche tutta la produzione esterna che ha per oggetto il Piccolo Teatro, e che a sua volta può essere suddivisa in base alle funzioni.

Un più maturo assolvimento a tale funzione, tuttavia, può essere oggi svolto grazie all'informatica, che consente un vantaggio sia per quanto riguarda le modalità di accesso, sia per la tipologia di fruizione, entrambe modificate con l'avvento della digitalizzazione.

Tale operazione è stata svolta

in occasione del trasferimento dalla vecchia sala di via Rovello alla nuova sede di largo Greppi. Per il Maestro questo evento non avrebbe dovuto rappresentare un semplice trasloco ma un momento di rifondazione del teatro. Il progetto prevedeva la realizzazione di un portale, informativo e di servizio, e di un archivio informatizzato on-line degli spettacoli prodotti: il progetto EuroLab.¹⁷⁶

Il lavoro di digitalizzazione e di creazione del *database* “ha impegnato in questi anni un numero considerevole di esperti ed operatori culturali in un lavoro di ampia portata che procede per tappe successive.”¹⁷⁷

174 Nell'accezione di *pubblico* esplicitata nell'Introduzione.

175 Presso il Fondo Giorgio Strehler dell'Archivio Storico del Civico Museo Teatrale “Carlo Schmidl” di Trieste sono conservate numerose lettere, inviate da Grassi a Strehler, in cui il primo sollecita il secondo a far passare la propria corrispondenza attraverso il teatro, in modo da poterla conservare sempre ordinata e pronta all'uso. A causa delle restrizioni legate alla *privacy*, tali documenti non sono ancora pubblicabili direttamente.

176 Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro*, cit., p. 28.

177 *Ivi*, p. 16.

In particolare, dopo un iniziale sopralluogo, in una prima fase operativa (1998/99) è stato realizzato il prototipo “di una base dati multimediale che comprendesse diverse tipologie dei documenti d’archivio e che documentasse in modo sufficientemente completo”¹⁷⁸ undici spettacoli di Giorgio Strehler selezionati fra i più rilevanti; in una seconda fase (maggio-settembre 1999) sono stati aggiunti altri 30 spettacoli strehleriani. Dal 2000 in avanti si mira a completare la digitalizzazione e vengono varati il nuovo sito del teatro e alcuni progetti collaterali (i *Progetti speciali*) che non raramente fanno ricorso diretto al database.

Per ulteriori approfondimenti circa le singole fasi si rimanda alla tesi della dottoressa Ponzoni, che ne ha trattato esaurientemente.

La digitalizzazione introduce innovazioni che “la pur sistematica, pluridecennale precisione nella catalogazione e conservazione di questi materiali da parte degli archivisti e dei conservatori del Piccolo Teatro”¹⁷⁹ non aveva ancora reso possibili, in particolar modo a causa della stessa natura fisica dell'archivio: “Raccolti in cartelle, faldoni, scatole, scaffali, i documenti dovevano di volta in volta, a seconda delle richieste e delle esigenze degli utenti, essere fisicamente individuati, recuperati e raccolti su un tavolo da lavoro”, operazione che “comporta un notevole dispendio di tempo ed energie, un inevitabile deterioramento, il rischio di un danneggiamento dei supporti fisici dei documenti, l'affidamento all'acume del consultatore per la scoperta di importanti, talvolta determinanti rimandi, analogie, sviluppi.”¹⁸⁰

L'esistenza di un database ordinato non solo ottimizza le tempistiche, ma concorre alla preservazione dei materiali stessi e ne consente la consultazione da parte di più di un utente per volta. Inoltre, “se già una totale digitalizzazione dello sterminato patrimonio culturale che l'archivio raccoglie comporta una salvaguardia dei documenti dall'azione distruttrice del tempo, la messa in Rete delle informazioni, attraverso Eurolab, permette una condivisione dei documenti che si inserisce nella volontà, che da sempre caratterizza il Piccolo, e più volte in precedenza sottolineata, di contribuire all'accrescimento del livello culturale dei propri spettatori – utenti – fruitori.”¹⁸¹ Questo accade anche quando tali utenti non sono fisicamente presenti in Archivio:

178 *Ivi*, p. 17. Gli spettacoli selezionati nella fase sperimentale sono: *Arlecchino servitore di due padroni* di Carlo Goldoni, *I giganti della montagna* di Luigi Pirandello, *Il giardino dei ciliegi* di Anton Cecov, *La trilogia della villeggiatura* di Carlo Goldoni, *El nost Milan* di Carlo Bertolazzi, *Vita di Galileo* di Bertolt Brecht, *Il gioco dei potenti* da William Shakespeare, *Re Lear* di William Shakespeare, *La tempesta* di William Shakespeare, *Faust* di Johann Wolfgang Goethe, *Così fan tutte* di Wolfgang Amadeus Mozart.

179 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., p. 218.

180 Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 218-219.

181 Luisella Carnelli, *Piccolo Teatro: la cultura oltre il palcoscenico*, cit., p. 161.

La consultazione dell'archivio ipermediale Eurolab, inoltre, avviene, grazie al *World Wide Web*, indipendentemente dallo spazio e dal tempo, quasi oltre il *principium individuationis*: è sufficiente un personal computer collegato a *Internet*, e un *browser* ad interfaccia grafica (*Netscape* o *Internet Explorer*), per poter fruire dovunque nel mondo e in qualsiasi momento, senza limitazioni di orari, dalle informazioni disponibili.¹⁸²

L'altro vantaggio comportato da un sistema quale Eurolab è costituito dalla possibilità di fruire della documentazione in modalità ipertestuale¹⁸³, correlando le differenti tipologie documentarie dei materiali presenti, relative al medesimo oggetto di ricerca. Il database infatti custodisce sia documenti testuali (articoli giornalistici, notazioni collegate determinati allestimenti, lettere) che documenti visivi (fotografie, manifesti, bozzetti, video), a cui è possibile accedere attraverso un'unica ricerca.

3.5.1 Due interfacce web

Allo stato attuale, le interfacce web attraverso cui interrogare l'archivio sono due, benché una soltanto sia accessibile a partire dal sito ufficiale del Piccolo Teatro:

- modalità indicata in apertura: selezionando la voce "Archivi Multimediali" dal menu dropdown generato sotto la voce "Archivi", dalla home page www.piccoloteatro.org l'utente viene reindirizzato verso archivio.piccoloteatro.org/eurolab;
- dall'indirizzo lexon.piccoloteatromilano.it, che non compare sul sito ufficiale ma che rappresenta il terzo risultato offerto da Google per la query "*archivio storico del piccolo teatro di milano*".¹⁸⁴

Pur facendo capo al medesimo database, le due interfacce consentono modalità di fruizione differenti.

Nel primo caso è possibile selezionare una voce da uno o più menu (non più di una da ciascun menu): titolo dello spettacolo, stagione teatrale, autore del testo, regista, scenografo, costumista,

182 *Ivi*, p. 163.

183 Cfr. Stefano Locatelli, *Una rete per la memoria del teatro*, cit.

184 Il primo risultato, tuttavia, rimanda alla pagina dell'ASPT all'interno del Catalogo delle Biblioteche e dei Centri di Ricerca del Comune di Milano: in tale pagina viene indicato prima l'indirizzo lexon.piccoloteatromilano.it/piccolo, e in seconda battuta archivio.piccoloteatro.org/eurolab.

compositore delle musiche. I risultati mostrati coincidono con tutti i materiali corrispondenti alle specifiche selezionate, e vengono elencati nell'area destra della pagina, suddivisi per tipologia: fotografie, bozzetti, manifesti, documenti, rassegna stampa. Per ogni categoria vengono mostrate le anteprime (titoli o thumbnail per i documenti visivi) di 4-8 risultati, mentre il resto dei materiali è raggiungibile selezionando l'opportuna indicazione "Vedi tutti i risultati".

Non è previsto un campo di ricerca diretto, ad esempio una casella in cui inserire il testo da cercare.

Nella singola pagina contenente ciascun risultato sono inserite delle informazioni aggiuntive:

- fotografie: titolo dello spettacolo di riferimento, l'autore, l'eventuale traduttore, il regista, lo scenografo, il costumista, il compositore, i nomi degli eventuali attori presenti nella fotografia e, se noto, il nome del fotografo;
- bozzetti: titolo dello spettacolo di riferimento, l'autore, l'eventuale traduttore, il regista, lo scenografo, il costumista, il compositore, la tipologia di materiale, l'autore, le dimensioni e la tecnica del supporto;
- manifesti: titolo dello spettacolo di riferimento, l'autore, l'eventuale traduttore, il regista, lo scenografo, il costumista, il compositore, la tipologia di materiale, le dimensioni del supporto ed eventuali note;
- documenti: titolo dello spettacolo di riferimento, l'autore, l'eventuale traduttore, il regista, lo scenografo, il costumista, il compositore;
- rassegna stampa: titolo dello spettacolo di riferimento, l'autore, l'eventuale traduttore, il regista, lo scenografo, il costumista, il compositore, dati dell'articolo (data, autore, titolo, testata).

Gran parte dei dati aggiuntivi è a sua volta selezionabile, e in quel caso si approda nuovamente alla pagina principale dell'archivio con tale dato automaticamente inserito come query della ricerca. Ad esempio, selezionando Ebe Colciaghi dalle informazioni aggiuntive di una fotografia dell'*Albergo dei poveri* del 1947, la nuova ricerca viene immediatamente impostata in modo da ricavare tutti i materiali relativi a spettacoli i cui costumi sono stati curati da Ebe Colciaghi.

I dati aggiuntivi non selezionabili, invece, (supporto materiale, testata giornalistica e autore dell'articolo, fotografo, attore, etc) non possono essere utilizzati come campi di ricerca. Questo risulta particolarmente limitante nel caso l'utente desiderasse ottenere informazioni sulle interpretazioni di uno specifico attore o sulla rassegna stampa apparsa su una determinata testata

– due tipologie di ricerche meno frequentate dall'eventuale “utente standard”, ma probabilmente di maggior interesse per studiosi e utenti più avvezzi alla frequentazione dell'ambito teatrale.

Vi è inoltre un'ulteriore fonte di dati, costituita dal *Repertorio* del Piccolo Teatro e raggiungibile selezionando tale voce dal menu della barra superiore. Gli spettacoli prodotti dal teatro vengono elencati in ordine cronologico, a meno di effettuare una specifica ricerca (valida unicamente per il titolo) nell'apposito campo. Per ciascun risultato vengono indicate le consuete informazioni base (titolo dello spettacolo di riferimento, l'autore, l'eventuale traduttore, il regista, lo scenografo, il costumista, il compositore) più l'elenco degli interpreti, la data e il luogo di debutto. Se nel database sono presenti altri materiali relativi al medesimo spettacolo, nella colonna di destra compaiono le *Risorse collegate*: si tratta delle categorie attraverso cui è già possibile effettuare una ricerca nella pagina principale, più una categoria altrove assente, la *Tournée*, nella quale vengono indicate le “piazze” e le date di debutto in ciascuna città. Sfortunatamente non è possibile utilizzare tali risultati per una ricerca inversa, ovvero interrogare il database a partire da una città o da una data specifica.

Nella barra superiore, oltre a *Repertorio* vi sono i collegamenti con *Fotografie*, *Manifesti*, *Rassegna stampa e Bozzetti*: selezionandoli, ciascuno si limita ad impostare la ricerca per quella specifica tipologia di materiali.

La cornice esterna, invece, non si limita ad assomigliare alla versione precedente del sito ufficiale¹⁸⁵, ma ne fa parte: essendo stato integrato l'accesso ad Eurolab all'interno del sito intorno al 2005¹⁸⁶, anche l'aspetto grafico è uniformato alla versione di quell'anno, e in seguito non ha mai ricevuto aggiornamenti né sono stati modificati i link indirizzati alle vecchie pagine. Di conseguenza, pur selezionando le voci che compaiono anche nel sito attuale (*Spettacoli*, *Biglietteria*, *Teatro*, *Archivi*, e relative sottosezioni), l'utente si trova reindirizzato su pagine inesistenti.

Stesso risultato si ottiene tentando di utilizzare il campo “Cerca nel sito” presenta in alto a sinistra nella pagina.

L'altra interfaccia dell'Archivio Multimediale, collegata all'indirizzo lexon.piccoloteatromilano.it, risale invece alla primissima versione di Eurolab, precedente all'accorpamento con il sito ufficiale¹⁸⁷, e permette l'accesso a differenti categorie di materiali, con una minore estensione ma

185 Versione attestata, con minime modifiche grafiche e di organizzazione dei contenuti, almeno fino al 2009.

186 Il primo risultato rilevato da Wayback Machine corrisponde al 25 novembre 2005.

187 Il primo risultato rilevato da Wayback Machine corrisponde al 2 giugno 2002.

una maggiore precisione nel rilevamento dei risultati.

La home page presenta, oltre alla foto dell'*Arlecchino*, i loghi del Piccolo Teatro, di Webank (sponsor ufficiale), di Eurolab, della Regione Lombardia e di Sol-Tec – Area Beni Culturali.

All'interno quattro distinti link:

- *Archivi*: rimanda semplicemente alla stessa home page;
- *Percorso guidato*: attualmente effettua un redirect verso la prima interfaccia, quella “ufficiale”, suggerendo quella modalità di fruizione come più semplice da utilizzare per l'utente standard. In origine conduceva alla pagina lexon.piccoloteatromilano.it/piccolo/Percorso.htm tuttora funzionante ma espunta dai link diretti, dalla quale era (ed è ancora, volendo) possibile seguire uno dei *percorsi*:
 - La voce *Spettacolo*¹⁸⁸ permette di selezionare l'allestimento a partire dal titolo dell'opera, e da tale selezione raggiungere i materiali ad esso relativi organizzati in base alla tipologia (*Sinossi, Appunti di regia, Rassegna stampa, Locandina, Bozzetti, Foto, Sonoro, Video*). A differenza dell'interfaccia standard, fra i documenti sono inseriti anche contributi audio e video¹⁸⁹ e un riassunto della trama. All'interno del *Percorso guidato*, per *Rassegna stampa* si intende il semplice elenco degli articoli con relativa data, testata e autore: la consultazione dell'articolo stesso è possibile tramite la modalità di *Ricerca mirata*;
 - La voce *Stagione*¹⁹⁰ permette la consultazione del database a partire dalla stagione teatrale, per ciascuna delle quali vengono indicati gli spettacoli prodotti dal Piccolo Teatro (e, da ciascun titolo, si risale alla rispettiva pagina *Spettacolo* con le caratteristiche sopra elencate);
 - La voce *Autore*¹⁹¹ permette di selezionare sette fra gli autori più rappresentati dal Piccolo Teatro (Bertolazzi, Brecht, Cechov, Goethe, Goldoni, Pirandello, Shakespeare), a partire dalla foto o dalla firma di ciascuno;
 - La voce *Strehler*¹⁹² permette la consultazione diretta di quegli undici spettacoli utilizzati

188 <http://lexon.piccoloteatromilano.it/piccolo/Percorso/spettacolo.htm>

189 Come già accennato, i video non sono eseguibili a causa di mancati aggiornamenti di plugin da parte del sito, e non da parte dell'utente.

190 <http://lexon.piccoloteatromilano.it/piccolo/Percorso/Stagione.htm>

191 <http://lexon.piccoloteatromilano.it/Percorso/Autore.htm>

192 <http://lexon.piccoloteatromilano.it/Percorso/Strehler.htm>

come campione sperimentale per la digitalizzazione (cfr. nota n. 98, p. 338);

- La voce *Artisti*¹⁹³ permette la consultazione delle singole figure a partire dal ruolo (*Attori, Personaggi, Registi, Scenografi, Costumisti, Musicisti*) oppure selezionandoli dall'ordine alfabetico. Per ciascun nominativo è indicato lo/gli spettacolo/i di appartenenza, con la rispettiva scheda;
- *Ricerca mirata*: contiene a sua volta due distinte voci:
 - *Rassegna stampa*¹⁹⁴:
 - *Archivio multimediale*: attualmente effettua un redirect verso la prima interfaccia, quella "ufficiale", suggerendo quella modalità di fruizione come più semplice da utilizzare per l'utente standard. In origine conduceva alla pagina lexon.piccoloteatromilano.it/piccolo/Ricerca/Multime.htm sulla quale era possibile effettuare una ricerca tramite ordine alfabetico (titolo dello spettacolo) o decennio (da cui accedere alla singola stagione). In questo caso, dalla pagina di ciascun spettacolo erano consultabili solamente i materiali audiovisivi (*Sonoro, Video, Foto, Bozzetti*), sprovvisti di ulteriori dati aggiuntivi.

È interessante rilevare come per ciascuna delle modalità (*Percorso guidato / Ricerca mirata*) sia esplicitata la tipologia di utente più adatto all'utilizzo:

Il percorso guidato si rivolge ad un navigatore che vuole conoscere la storia del Piccolo attraverso 5 elementi-guida: spettacoli, stagioni, autori, Strehler, artisti. Lungo questi percorsi attraverso la visualizzazione di documenti cartacei, iconografici e audiovisivi è dunque possibile rivivere più di cinquant'anni di teatro, dal 1947 ai giorni nostri.

La ricerca mirata si rivolge a tutti coloro che vogliono recuperare informazioni specifiche su spettacoli, allestimenti, stagioni ed artisti.

Mediante un campo di inserimento dati è infatti possibile selezionare diverse opzioni di ricerche che in modo incrociato si propongono di offrire un'ampia lista di informazioni ed immagini. La ricerca mirata si rivolge dunque principalmente a navigatori specializzati, quali studiosi, giornalisti, esperti del settore e chiunque desideri avere informazioni complete ed approfondite.

193 <http://lexon.piccoloteatromilano.it/Percorso/Artisti.htm>

194 <http://lexon.piccoloteatromilano.it/Ricerca/Rassegna.asp>

“L'esigenza di sviluppare differenti 'ingressi' nell'archivio virtuale”, commenta Luisella Carnelli nel suo intervento alla *Settimana del teatro* dedicata al Piccolo,

risponde da un lato ad un'esigenza di progettazione, dall'altro ad una questione di interfaccia.

Per quanto riguarda la progettazione, come sempre accade nella realizzazione di grandi *database*, è necessario pensare e strutturare l'oggetto multimediale distinguendo tra la mole informativa (*hyperbase*), per così dire “grezza”, e la possibilità, da offrire all'utente, di fruire delle informazioni attraverso precise scelte di campo, secondo *strutture d'accesso* all'informazione. [...] L'interfaccia, invece, deve essere pensata e strutturata in relazione ai potenziali fruitori, raggruppabili in diverse tipologie di utente, con gradi di esperienza disomogenei, sia sotto il profilo informatico sia sotto quello strettamente contenutistico. Per questo [...] è necessario realizzare l'interfaccia, ovvero il luogo dell'interazione tra uomo e macchina, come un calco dei differenti utenti che si ipotizzano, per soddisfare le esigenze e le possibili richieste di ognuno.¹⁹⁵

Paradossalmente, inoltre, la “vecchia”¹⁹⁶ versione risulta, a parità di mancato aggiornamento, più completa rispetto alla versione “ufficiale”, sia per differenziazione della modalità di consultazione (il *Percorso guidato* è effettivamente più adatto all'utente casuale o al curioso), sia per precisione nella selezione dei risultati: per l'utente specializzato, infatti, si rivela preziosissima la possibilità di scandagliare la rassegna stampa – a volte piuttosto corposa, nel caso di alcuni spettacoli – filtrandola attraverso un numero maggiore di criteri.

Per questa stessa ricerca mi sono avvalsa della “vecchia” versione, che si è dimostrata fondamentale nell'intera fase di raccolta e analisi degli articoli su *Vita di Galileo*, che in caso contrario – non potendo cioè individuarli singolarmente sulla base della testata e dell'autore – avrebbe comportato un'enorme perdita di tempo.

La versione “vecchia”, inoltre, garantiva l'accesso ad alcune tipologie di materiali (*Sonoro e Video*¹⁹⁷) che, pur non più fruibili attualmente, risultano completamente assenti nella versione “ufficiale”.

195 Luisella Carnelli, *Piccolo Teatro: la cultura oltre il palcoscenico*, cit., p. 163.

196 Per “vecchia” si intende quella inaugurata nel 2002, per “ufficiale” quella inaugurata nel 2005.

197 “Oltre ad articoli e fotografie l'archivio storico custodisce preziosi video degli anni '50 e '60 in bianco e nero, tra cui l'*Arlecchino* del 1955, *Le Baruffe chiozzotte* del 1966 e le prove del *Gioco dei potenti* del 1965. Nel prototipo dell'archivio multimediale sono catalogati e visibili documenti video digitali di circa 30 spettacoli storici firmati da Giorgio Strehler, già pubblicati in Internet.” [Giovanni Soresi, *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, cit., pp. 219-220.]

3.6 La Community

Il terzo punto dell'attività web del Piccolo Teatro, evidenziato da Soresi, è quello “relativo alla creazione di una rete di relazioni con gli utenti.”¹⁹⁸

Come accennato, nel 2004 tale rete è relativa all'invio di una newsletter agli iscritti alla Community, termine il cui significato, nell'accezione con cui viene utilizzato, risulta piuttosto limitante:

Community. Cosa vuol dire? Sono persone che sono appunto iscritte sul sito, e come minimo ci hanno lasciato nome, cognome, email, e sono in questo numero perché hanno anche flaggato la casella “voglio ricevere newsletter informative oppure promozionali”. Oltre questi ce ne sono altri che sono iscritti, che comprano, ma che magari non vogliono ricevere per loro motivi la newsletter.¹⁹⁹

In qualsiasi pagina del sito ufficiale, nella colonna di destra campeggia il pulsante arancione invitante a “Unisciti alla community!”. Una volta selezionato, tuttavia, nella pagina di approdo²⁰⁰ non vengono esplicitate informazioni relative agli eventuali vantaggi o condizioni di tale adesione, né vi sono rimandi alla pagina della *Piccolo Card* in cui almeno una parte di tali informazioni sono contenute. Le uniche azioni concesse all'utente sono la compilazione di un form per l'iscrizione o la possibilità di effettuare il login attraverso il proprio profilo facebook.

Anche sotto questo aspetto, per meglio precisare il mutamento – minimo ma non irrilevante – del concetto di *community* da parte del Piccolo Teatro, può risultare utile il confronto con la situazione del 2003, come fotografata da Ornella Ponzoni.

Rispetto a tredici anni fa, nell'impostazione attuale del sito (e, di conseguenza, delle pratiche di relazione con gli utenti) vi sono infatti alcune differenze:

- dati richiesti all'iscrizione: attualmente è necessario indicare il proprio nome, cognome, indirizzo mail, password scelta e sua conferma, e selezionare o meno la casella relativa all'invio della newsletter. In alternativa, è possibile iscriversi collegando il proprio account di facebook. Nel 2003 la richiesta è più ampia: nome, cognome, data di nascita [opzionale], numero di telefono [opzionale], indirizzo [opzionale], città di residenza, cap, nazionalità [opzionale], indirizzo e-mail, password, professione [opzionale, a scelta fra le voci presenti

198 *Ivi*, p. 214.

199 Intervista a Gianni Pisano, Analyst & Digital Marketing Specialist del Piccolo Teatro, 2 luglio 2015, Milano.

200 <http://www.piccoloteatro.org/register/>

in un menu dropdown], annotazioni e commenti. “La compilazione del form si conclude con l’invito a rispondere ad un breve questionario per meglio conoscere il nuovo iscritto ed i suoi interessi”²⁰¹: Quanti figli ha? (iniziative per i più piccoli) A quanti spettacoli teatrali assiste ogni anno? A quanti spettacoli del Piccolo Teatro assiste ogni anno? A quale tipo di spettacolo è maggiormente interessato?

- Vantaggi acquisiti dall'iscrizione alla Community: nel 2003 la registrazione consente di:
 - “accedere a sezioni riservate del sito”: archivi multimediali e mostre virtuali;
 - “avere risposte personalizzate alle proprie richieste”;
 - “ricevere la newsletter ricca di informazioni sulle proposte del Piccolo, sugli eventi internazionali, sulla programmazione per bambini, su quel che accade in teatro e le offerte riservate ai membri della community per assistere agli spettacoli del Piccolo a prezzi speciali”;
 - “per gli abbonati è attivo un servizio di aggiornamento automatico dell'agenda spettacoli. Il servizio permette di ricevere un avviso direttamente sulla casella di posta elettronica relativo agli spettacoli di cui si è dichiarato l'interesse, con l'anticipo richiesto in fase di iscrizione.”²⁰²

Attualmente, essendo l'accesso agli archivi multimediale libero, le uniche informazioni relative all'iscrizione alla Community individuabili prima dell'iscrizione stessa, riportano:

- *Attiva l'accesso ai contenuti personalizzati*
- *Scopri i vantaggi della nuova Piccolo Card*
- *Ricevi le promozioni personalizzate riservate*

In realtà l'iscrizione prevede l'invio della newsletter (bimensile, a cui si aggiungono le comunicazioni legate a particolari eventi per cui il Teatro offre per certe date biglietti a prezzo ridotto agli iscritti²⁰³) e l'inserimento nel programma fedeltà “Piccolo Card”²⁰⁴.

201 Citazione e informazioni sul modulo del 2003 tratte da Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro*, cit., p. 53.

202 *Ibid.*

203 “Noi facciamo di solito due tipi di mail, una informativa e un'altra invece più promozionale.” [Intervista a Gianni Pisano, cit.]

204 Tant'è che la pagina relativa alla Community coincide con quella della Piccolo Card. Il programma fedeltà è un sistema basato sull'accumulo di punti: “Acquistando i biglietti per gli spettacoli della stagione 2014-15 (a scelta fra quelli in abbonamento) è possibile accumulare da 1 a 3 punti, a seconda della tipologia degli spettacoli [...]. Una volta raggiunta la soglia di 15 punti attivi, sarà possibile accedere alla promozione [...]: potrai avere un biglietto a 5 euro con 15 punti.” [<https://www.piccoloteatro.org/pages/community>, che risulta non aggiornato alla stagione 2015/2016.]

Accedendo al proprio account si viene indirizzati ad una pagina contenente unicamente i tre campi compilati all'iscrizione (Nome, Cognome, Mail), senza peraltro possibilità di modificarli²⁰⁵.

Nel 2003 la Ponzoni auspicava l'inserimento di modalità di comunicazione diretta con il teatro e con gli altri utenti, in quanto allora limitata “alla possibilità di inviare mail ai responsabili del sito o ai referenti delle informazioni”, mentre “al navigatore viene riservata la funzione di semplice destinatario della comunicazione, essendo privato della possibilità di lasciare propri interventi in un flusso comunicativo diretto e in 'tempo reale' con il teatro ma soprattutto in un rapporto di parità con altri utenti.”²⁰⁶

Attualmente questo canale di comunicazione, almeno per quanto riguarda il rapporto fra utenti, potrebbe essere costituito dai social network. Relativamente alla comunicazione con il teatro, invece, questa è la sezione *contatti* del 2003:

Per contattare il servizio informazioni: info@piccoloteatro.org

Per contattare il servizio community: community@piccoloteatro.org

Per contattare l'archivio storico e l'archivio fotografico:

archiviofotografico@piccoloteatromilano.it

Per contattare Eurolab: eurolab@piccoloteatromilano.it

Per contattare la scuola di Teatro: scuola@piccoloteatromilano.it

Per contattare l'ufficio stampa: ufficiostampa@piccoloteatromilano.it²⁰⁷

E questa l'attuale²⁰⁸:

Per contattare il servizio informazioni

info@piccoloteatro.org

Per contattare il servizio al pubblico

servizioalpubblico@piccoloteatromilano.it

Per contattare il servizio community

community@piccoloteatro.org

Per contattare l'archivio storico e l'archivio fotografico

archivistorico@piccoloteatromilano.it

archiviofotografico@piccoloteatromilano.it

Per contattare la scuola di Teatro

205 Non è infatti possibile modificare i propri dati o l'adesione alla mailing list, se non contattando direttamente l'indirizzo community@piccoloteatro.org. [https://www.piccoloteatro.org/pages/domande-frequenti]

206 Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro*, cit., p. 63.

207 Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro*, cit., p. 40.

208 <https://www.piccoloteatro.org/pages/contatti>

scuola@piccoloteatromilano.it

Per contattare l'ufficio stampa

piccolo.stampa@piccoloteatromilano.it

Per contattare il Servizio Promozione Pubblico e Proposte Culturali

promozione.pubblico@piccoloteatromilano.it

Commenta la Ponzoni:

L'e-mail all'interno del sito del Piccolo Teatro è utilizzata per contattare la redazione per richieste di informazioni, domande sulle prenotazioni, iscrizione a corsi di istruzione, proposte di spettacoli o anche lamentele. È importante notare come questi indirizzi, pur indicando con precisione il ruolo ricoperto dai possessori degli stessi, omettano completamente il nome o il nick name di chi riceverà la comunicazione. Così facendo si perde quella componente personalizzante che rende il rapporto più umano.²⁰⁹

Rispetto al 2003, inoltre, è stata soppressa la possibilità di lasciare un commento agli articoli (ovvero alle news e agli altri contenuti caricati sul sito) o di inviarlo a terzi, inserendo l'indirizzo mail del destinatario. Tali indirizzi risultavano accessibili anche ai non appartenenti alla community.

Ulteriori precisazioni sul concetto di *community* ci vengono fornite da Gianni Pisano:

La community intesa come questo, cioè gli iscritti alla mailing list, è nata così, come una mailing list, quando ancora non esisteva... nasceva come un canale a senso unico, evidentemente, andare a creare forzatamente delle stanze virtuali d'interazione fra iscritti ad un servizio informativo e in parte promozionale visto il mezzo, che appunto è l'email, non può funzionare. Su questo grazie al cielo ci è venuto incontro un altro strumento che è facebook.²¹⁰

209 Ornella Ponzoni, *Comunicazione on line e teatro*, cit., p. 40.

210 Per completezza va indicata l'esistenza di "una sezione della community, che in realtà non è in questi numeri ma in altri numeri, che noi trattiamo con un altro dipartimento di questo ufficio che si chiama micromarketing, che appunto gestisce una community alternativa che ha numeri più piccoli, stiamo intorno ai ventimila, se non sbaglio, di persone che interagiscono moltissimo fra di loro ma non virtualmente, bensì partecipando ad eventi culturali gratuiti. Quindi non a spettacoli, [...] sono presentazioni, incontri con il cast, mostre... eventi al Chiostro, che sono pubblici, quindi ci può entrare chiunque, noi però cosa facciamo? Ovviamente cerchiamo di informare prima quello che è il nostro pubblico, anche qui ci può essere una sovrapposizione fra questo numero e quel numero, è un pubblico di persone interessato a incontrarsi, far parte di eventi culturali intorno al teatro, [...] dove sono in relazione intorno al teatro, grazie appunto a un'offerta culturale che facciamo noi, però reale, non virtuale. E secondo me questo è un passaggio cruciale, e di fatto anche lì poi questa *microcommunity*, la *community* del *micromarketing*, poi ha una redemption in termini di vendite molto importante ma che qui è indiretta, perché noi li invitiamo – invitiamo – a venire a vedere la Rossi - De Palma che fa uno stacchetto [...], a venire a vedere Servillo che racconta... E poi queste persone spontaneamente andranno a informarsi su come

3.7 Social network: presidi sociali²¹¹

Social network... ne abbiamo parlato, a livello di strategia diciamo che funziona più il *pull* che il *push*, come strategia, più a livello attrattivo e di generazione d'interesse di engagement, questo funziona... la vendita è un risultato che raggiungi obliquamente, indirettamente, devi girarci un po' intorno, ok? Ormai tutti gli internauti, tutti gli utenti si sentono bombardati da messaggi pubblicitari, spam eccetera, quindi appena vedono che vuoi vendergli qualcosa li hai persi e soprattutto se fai cultura, devi stare stra attento. ²¹²

Da un punto di vista strettamente tecnico, i social network dovrebbero garantire – oltre all'interazione fra utenti – anche l'interazione fra il teatro e gli utenti (che siano anche spettatori o meno). Andando ad osservare l'attività di alcuni degli account utilizzati dal Piccolo Teatro sui principali social (in particolare facebook) è possibile ottenere un profilo – quantomeno epidermico, legato all'immagine del teatro in ambito relazionale – delle modalità con cui tale attività viene svolta.

3.7.1 Facebook

Il primo [...] cronologicamente ma anche a livello d'importanza è facebook, perché è il più popolare in Italia, è il più seguito in Italia, è il primo che abbiamo aperto, e che ad oggi ha circa 116mila fans, quindi la nostra seconda community, ok? Noi chiamiamo “community” i 147mila²¹³, ok? I fan sono 117, ovviamente c'è una sovrapposizione, soprattutto fra quelli che sono a Milano, evidentemente [...] ma comunque lo consideriamo un nostro pubblico perché orbita attorno a quello che facciamo e che comunque ci da uno spettro un po' più ampio di cosa pensano persone che magari non ci seguono e non vengono in sala superabituamente ma che proprio per il fatto di seguirci evidentemente sono massimamente interessate e la cui percezione quindi è per noi importante altrettanto per capire dove stiamo andando, è quella che per noi si chiama la ricerca del non-pubblico, dove non vuol dire non ancora, ovviamente, per noi. ²¹⁴

avere il biglietto, di qua e di là. Quindi la promozione non c'è, ma c'è l'interazione di una community, ma non è la community originaria - per come la chiamiamo noi ancora oggi internamente, che era nata in un certo modo. E per motivi di storia e di strumento... non sarebbe possibile diciamo distruggere quella vocazione.” [Intervista a Gianni Pisano, cit.] Le modalità di adesione a questa “community del micromarketing”, tuttavia, non vengono specificate – così come la sua esistenza non viene esplicitata su nessuno dei canali pubblici del Piccolo Teatro.

211 Intervista a Gianni Pisano, cit.

212 *Ibid.*

213 S'intendono gli iscritti attraverso il sito ufficiale alla community e al programma fedeltà.

214 Intervista a Gianni Pisano, cit.

La pagina facebook del Piccolo Teatro²¹⁵ conta approssimativamente²¹⁶ 129.000 *fan*. L'attività ha inizio nel gennaio 2009, anche se la possibilità di creare *eventi importanti* o *traguardi* retrodatandoli ha consentito l'inserimento²¹⁷ nella timeline di una serie di tappe rilevanti per la storia del teatro. Nello specifico:

- 14 maggio 1947 presso Teatro Piccolo di Milano: quattro distinti eventi,
 - Fondazione (14 maggio 1947): “A tutti i cittadini milanesi presentiamo il 'loro' teatro, il 'Piccolo Teatro della Città di Milano', il primo teatro comunale di prosa d'Italia.” [Nell'evento è inserita la scansione del programma di sala dell'inaugurazione];
 - La prima riunione di compagnia: “Con Giorgio Strehler e Paolo Grassi e gli attori della compagnia (tra gli altri: Lilla Brignone, Salvo Randone, Marcello Moretti, Lia Zoppelli, Franco Parenti), il sindaco di Milano Antonio Greppi”. [foto descritta allegata all'evento];
 - L'albergo dei poveri: “Giorgio Strehler interpreta Alioscia alla 'prima' dello spettacolo che inaugura il Piccolo Teatro di Milano.” [foto descritta allegata all'evento];
 - L'albergo dei poveri: “Il bozzetto della scena di Gianni Ratto”. [foto descritta allegata all'evento];
- 1955: “in Tournée”: “in partenza per una tournée a Vienna: Paolo Grassi, Marcello Moretti, Tino Carraro e Giorgio Strehler” [foto descritta allegata all'evento];
- febbraio 1956: “Brecht a Milano”: “Bertolt Brecht tra Paolo Grassi e Giorgio Strehler, al Piccolo per la prima de 'L'opera da tre soldi” [foto descritta allegata all'evento];
- 15 novembre 1958: “L'Opera da tre soldi”: “il Manifesto storico di Remo Muratori” [foto descritta allegata all'evento];
- 1969: tre eventi con differenti foto con l'indicazione “Il Teatro Quartiere”: “Il Piccolo porta il teatro nelle periferie milanesi. Un incontro umano sotto il Tendone.” [allegato il manifesto del TQ a Chiesa Rossa / Gratosoglio]; “Il Piccolo nelle periferie di Milano” [allegata la foto di ragazzi che sventolano i manifesti dell'*Arlecchino*]; [terzo evento senza testo, con allegata la foto del tendone del TQ];
- 1980: “Da Via Rovello in Via Rivoli”: “Manifesto con il progetto di Marco Zanuso per la

215 <https://www.facebook.com/PiccoloTeatro/>

216 Il dato è suscettibile di variazione in quanto in costante aumento, anche nell'arco di tempo di stesura di questo elaborato.

217 Effettuato nel 2012.

Nuova Sede, oggi Teatro Strehler” [allegato il manifesto descritto];

- giugno 1986, due eventi con il medesimo testo: “Il Teatro Studio”: “Si inaugura il Piccolo Teatro Studio” [allegate la foto promozionale del Teatro Studio e una foto dell'ingresso];
- novembre 2001: “Festival dei bambini”: “Da sempre attento al pubblico dei bambini, il Piccolo Teatro dedicò a loro un Festival” [allegato il manifesto del Festival];

Trattandosi del frammento di storia che il Piccolo Teatro decide di condividere con il proprio bacino di contatti – nel 2012, e non all'apertura della pagina – è significativa l'assenza, fra gli *eventi importanti*, ad esempio, dell'inaugurazione del Teatro Strehler e di altri snodi rilevanti della vita del Piccolo.

Nell'ultimo anno e mezzo la pagina ha generato 1-2 post al giorno, con frequenza quotidiana o al massimo intervallata da un giorno di pausa, intorno alle 11.00 e alle 15-16.00. In prevalenza i post contengono:

- immagini promozionali legate a un evento, costruite su un template (quadrato, banda rossa superiore con il logo del Piccolo e un hashtag, a scelta fra #inScena, #comingsoon, #presentazioneLibri ed altri, informazioni base dell'evento: luogo – date – titolo – autore/regista/interprete) a cui si aggiunge un rimando testuale contenente l'informazione principale, l'eventuale credit della foto e il link alla pagina dell'evento sul sito ufficiale. L'url del link è modificato tramite bit.ly, trasformando così il lungo url della pagina in un url breve e personalizzato: ad esempio si può modificare <http://www.piccoloteatro.org/events/2015-2016/moliere-la-recita-di-versailles> in http://bit.ly/Rossi_Moliere;
- link diretti a contenuti presenti sul sito ufficiale;
- condivisione di video relativi a determinati allestimenti;
- eventuali ricorrenze, quali compleanni e scomparse di personaggi rilevanti per il mondo teatrale;

Ad uno sguardo relativamente epidermico, come quello di chi è *fan* della pagina e di conseguenza visualizza i post del Piccolo Teatro nel proprio *newsfeed* (ovvero la sezione “notizie” di ciascun utente), indubbiamente risalta la qualità delle fotografie selezionate e una coerenza d'immagine che garantisce una certa riconoscibilità a tutti i post confezionati.

Stando alle informazioni offerte da facebook, ovvero le uniche cui l'utente "standard" abbia accesso, la risposta a messaggi rivolti privatamente alla pagina è piuttosto celere (la pagina si colloca nella fascia etichettata come "Di solito risponde entro un'ora"), ma per quanto riguarda i commenti pubblici la situazione si rovescia.

Se per i "like" ad ogni post si individua una media attorno ai 70 (con evidenti picchi in un senso e nell'altro: gli oltre 500 like ai post dedicati a Ronconi, intorno all'anniversario della morte, sono evidentemente una di queste eccezioni), i commenti difficilmente superano la decina (e spesso rimangono intorno ai due) e, in merito ad essi, non vi è praticamente mai una reazione da parte della pagina. Questo avviene – o meglio, non avviene – a prescindere dalla tipologia di contenuto: dalle più consuete attestazioni di entusiasmo pre- o post-spettacolo, alle critiche, alle domande specifiche inerenti informazioni tecniche. Se il silenzio verso queste ultime può essere letto come un implicito invito a contattare il teatro tramite i canali ufficiali (i contatti mail indicati sul sito) o perlomeno, se via facebook, tramite messaggio privato, la mancata rimozione di commenti contenenti *spam* indurrebbe a pensare a una certa superficialità o a un certo disinteresse degli *admin* nei confronti dell'utenza.

Medesima situazione nell'ambito delle *Recensioni*: attraverso la pagina è infatti possibile rilasciare una propria "recensione", indicando il proprio gradimento esprimendo un numero di "stelle" (da uno a cinque) e rilasciando un commento. Su 428 recensioni, la media dei voti raccolti si attesta su 4,5 "stelle". I commenti risultano in linea di massima positivi, fuorché una piccola selezione di interventi pesantemente negativi legati allo spettacolo di Jan Fabre²¹⁸. Anche in questo caso si registra l'assenza di qualsiasi reazione (like o commento) da parte della pagina stessa sulle recensioni, a prescindere dall'orientamento delle stesse.

Un ipotetico *fan* medio, che coltiva interessi teatrali e che, di conseguenza ha apposto il proprio "like" alle pagine di vari teatri – oltre al Piccolo Teatro – potrebbe notare la discrepanza fra l'atteggiamento generale di tale teatro rispetto al profilo mantenuto da un'altra sala milanese.

Ovviamente non si tratta di un confronto realistico, in quanto ciò sarebbe possibile solamente possedendo i dati effettivi di entrambe le pagine e quelli relativi al raffronto con altri dati (visite al sito, acquisti online, etc). Tuttavia può risultare interessante anche questo tipo di sguardo "superficiale", in quanto non basato sull'effettiva efficacia in termini di riscontro sullo sbigliettamento o sulle statistiche di accesso, ma semplicemente sulla percezione diffusa

218 27 e 28 maggio 2014, maratona dedicata a Jan Fabre contenente "The Power of Theatrical Madness" e "This is Theatre like it was to be expected and foreseen".

dell'immagine del teatro.

Prendendo come alternativa un teatro quale l'Elfo Puccini, con “soli” 19.500 *fan*, con una media di like e di commenti di poco inferiore a quella del Piccolo, anche l'utente distratto potrà osservare che:

- entrambi condividono alcuni elementi della costruzione dei post: anche l'Elfo Puccini adotta l'immagine quadrata²¹⁹, un template riconoscibile per font, elementi grafici ed utilizzo dello spazio, e la pratica di *url shortening*. La media di post settimanali è simile;
- il Piccolo Teatro tende a pubblicare o i propri post, o pagine esterne provenienti dal proprio sito. L'Elfo Puccini, in aggiunta, effettua sovente re-post da post di altri soggetti (altri teatri, singoli artisti, siti di critica, quotidiani) e di singoli utenti (foto scattate da spettatori, riflessioni, commenti di particolare rilievo);
- il Piccolo Teatro, di conseguenza, non cerca quel coinvolgimento di soggetti altri che invece un social network come facebook renderebbe possibile ed auspicabile: tag (nel caso di altre pagine legate a istituzioni, come il Teatro alla Scala con cui sovente collabora) e hashtag dedicati (il Piccolo li utilizza a livello grafico per marcare visivamente le immagini, ma non all'interno del post, rinunciando sostanzialmente alla loro utilità principale). L'Elfo Puccini fa un moderato uso di entrambi, coinvolgendo in particolare gli artisti o le compagnie degli spettacoli promossi;
- solo saltuariamente il Piccolo Teatro fa riferimento a promozioni legate ai costi del biglietto: esse vengono veicolate con altri mezzi (newsletter) e compaiono su facebook solo quando sono destinate unicamente ai *fan* della pagina. L'Elfo segnala settimanalmente eventuali offerte *last minute* o iniziative particolari (biglietto scontato per i primi dieci che commentano, ad esempio), oltre ad avvertire degli eventuali *sold out* per informare per tempo i *fan*;
- l'Elfo Puccini reagisce ad ogni singolo commento, tramite una risposta ove necessario, tramite un semplice “like” nei restanti casi. Alle richieste di informazioni spesso viene replicato con l'indicazione esplicita di contattare la biglietteria o gli altri servizi del teatro, avendo cura di includere il numero o l'indirizzo mail relativo.

²¹⁹ La questione non è estetica, ma pratica: facebook tende a “ritagliare” autonomamente le immagini rettangolari in quadrate, amputandone sostanzialmente una parte nella visualizzazione all'interno della pagina, per poi estenderle solo una volta selezionate ed aperte.

Tutto questo non ha a che fare con il profilo, per così dire, caratteriale delle pagine dei due teatri: un approccio più austero e istituzionale o uno più amichevole ed “emozionale”, meno formale, non hanno differenza in materia di feedback. E in questo caso il feedback non è quello fornito dall'utente verso il teatro, ma quello che, in un certo qual modo, il teatro garantisce all'utente prendendo in considerazione la sua esternazione (positiva, negativa, interrogativa che sia).

3.7.2 Instagram²²⁰

Attivo dal novembre 2013, conta 124 post e oltre duemila follower, con una media di circa settanta “like” per foto. I contenuti sono ricorrenti, e facilmente suddivisibili in categorie:

- 28 foto a pagine di giornale contenente recensioni;
- 13 foto collegate ad *Odissey* di Bob Wilson;
- foto all'edificio teatrale (interni – esterni – durante le prove – vuoto) con una particolare insistenza per i manifesti/striscioni appesi in facciata del Teatro Strehler, dedicati agli spettacoli della stagione;
- foto di incontri con il pubblico / conferenze stampa;
- foto a manifesti, volantini ed altri materiali stampa.

Instagram, per ammissione degli stessi responsabili, è un circuito minore usato in veste meno ufficiale, che risulta particolarmente attivo con determinati spettacoli (*Resilienza d'amore*, *Le donne gelose*, *Odissey*) e totalmente assente con altri:

In occasione dello spettacolo di Rossi - De Palma, *Resilienza d'amore*, è andato in scena a marzo, abbiamo lanciato il profilo instagram, che in poco tempo ha raggiunto oltre un migliaio di follower, ed è un altro bel modo, molto al passo coi tempi, un pochino meno ufficiale per far vedere cosa succede dietro, e che quindi strizza l'occhio alla parola utilizzata dai markettari, che è l'engagement. [...] Il successo è molto buono devo dire, chiaramente non fai vendita attraverso instagram, però fai brand awareness, fai posizionamento.²²¹

220 <https://www.instagram.com/piccoloteatromilano/>

221 Intervista a Gianni Pisano, cit.

3.7.3 Youtube e la Webtv

Per quel che riguarda la diffusione di materiali video, il Piccolo Teatro si avvale di due canali differenti:

Youtube e la webtv. La webtv esiste da tantissimi anni, è diciamo la nostra camera virtuale dove mettiamo tutta la produzione video, spettacoli, interviste, trailer eccetera, e che di solito vengono veicolati attraverso la newsletter, mentre invece su youtube cerchiamo di catturare gli utenti interessati ai video che però ancora non ci conoscono o che non stanno navigando nella nostra stanza, perciò utilizziamo youtube come un'altra strada d'ingresso per introiettare il traffico mentre invece la webtv la utilizziamo diciamo per far passare alle persone i contenuti che già sono un traffico acquisito per così dire.²²²

La webtv è un canale interno contenente all'incirca un migliaio di video, per cui è stato costruito un sito apposito²²³ all'interno del dominio del Piccolo Teatro, creata "per seguire le attività del Piccolo in tempo reale: le interviste, le anteprime, i backstage degli spettacoli in scena oggi e di quelli che hanno fatto la nostra storia. Nel canale Archivio, si possono incontrare grandi protagonisti, da Giorgio Strehler a Paolo Grassi, gli autori più rappresentati dallo stabile milanese, da Carlo Goldoni a Bertolt Brecht, il teatro di Luca Ronconi."²²⁴

La maggior parte dei video può essere classificata nelle seguenti categorie: interviste (ad artisti, intellettuali, alte cariche del Piccolo Teatro, spettatori), clip di spettacoli (o delle loro prove), video di promozione (della stagione, di determinate iniziative), clip di eventi realizzati (incontri con il pubblico, presentazioni, etc), materiali provenienti dall'archivio storico (clip di spettacoli, interviste, etc).

I video sono organizzati fra *News* (contenuti più recenti), *Stagione* (materiali relativi alla stagione corrente), *Sky@Piccolo* (video più lunghi, della durata di mezz'ora, realizzati in collaborazione con Sky Arte), *Archivio* (documentazione di spettacoli storici) e *Tutti i video*.

Ad alcuni contributi sono collegati dei file testuali, raggiungibili dallo spazio relativo alle informazioni posto accanto all'area destinata alla riproduzione.

Per ciascun video l'utente può esprimere una preferenza (indicando da zero a cinque stelle), ottenere un codice che ne permette l'inserimento in altri siti (embedding) o un *permalink*,

222 Intervista a Gianni Pisano, cit.

223 <http://piccoloteatro.tv/it/index.html>

224 *L'Archivio del Piccolo Teatro*, video, testo di Claudia Provedini, coordinamento di Davide Ferazza, riprese e montaggio Enrico Carucci e Giovanni Piscaglia. [disponibile sulla webtv del Piccolo Teatro all'indirizzo: <http://piccoloteatro.tv/it/00007/2798/larchivio-del-piccolo.html>]

condividerlo su facebook, twitter, google+.

Il canale su youtube invece raccoglie video di durata ridotta, talvolta clip inferiori al minuto, parzialmente organizzati in playlist legate al singolo spettacolo o alla tipologia (interviste, trailer, conferenze stampa, semestre expo). I primi upload risalgono a circa 7 anni fa, e l'attuale patrimonio – contenente anche interi spettacoli strehleriani – si aggira intorno ai 500 video.

3.7.4 Sull'idea di relazione

Dal quadro complessivo dell'attività web del Piccolo Teatro, emerge una scelta comunicativa

- caratterizzata da una certa istituzionalità, il cui versante positivo è l'*auctoritas* dovuta a una lunga storia di qualità e di successo, oltre che di importanza nella più ampia storia del teatro italiano, ma il cui lato negativo risulta evidente in una certa distaccata freddezza;
- che “pecca” di trascuratezza nei confronti dei suoi stessi prodotti (Archivio Multimediale, Progetti speciali, etc);
- di sostanziale rinuncia alla gratuità, non in termini di eventi ad accesso libero (che invece sono copiosi) ma di baratto relazionale con altri soggetti;
- che non incoraggia l'iniziativa dell'utente (fuorché in direzione dell'acquisto del biglietto, della sottoscrizione dell'abbonamento, o, in alternativa, quantomeno all'iscrizione alla “community” e al programma fedeltà) né qualsiasi forma di comunicazione che proceda dall'utente al teatro. L'utente – sia esso *fan* o *follower* su un social network, *user* del sito, spettatore o non ancora tale – viene collocato come destinatario della comunicazione, in posizione ricettiva. L'interazione pubblica utente/teatro non è contemplata, quella fra utenti non è incoraggiata: la “community” si risolve in un indirizzario cui inviare newsletter spesso tarate appositamente su determinate caratteristiche dell'iscritto, la cui reazione viene rilevata solamente nel caso in cui corrisponda ad un'azione computabile (acquisto del biglietto, sottoscrizione, partecipazione ad un evento gratuito).

Ne emerge l'immagine di un Piccolo Teatro se non autoreferenziale, quantomeno “che basta a se stesso”, autosufficiente. E probabilmente è davvero autosufficiente: se questo approccio rappresentasse una criticità latrice di danni evidenti (cali negli abbonamenti e nelle presenze in sala, ad esempio), gli esperti di cui il teatro si avvale per realizzare la comunicazione e le

operazioni di marketing l'avrebbero già rilevato, e sarebbero già state effettuati mutamenti nella direzione opposta.

Rimane da chiedersi, senza paura di risultare ingenui o, peggio, affetti da una qualche forma di nostalgia per certe pratiche di relazione con il pubblico effettuate in passato²²⁵, se ad una struttura come il Piccolo Teatro possa ancora interessare la relazione con i propri spettatori, considerata dal punto di vista qualitativo e umano e non solamente nei termini di un successo economico o di presenza.

225 Di cui le "relazioni" compilate fra il 1962 e il 1968 sono un chiaro esempio.

Conclusioni: “il Piccolo è il Piccolo”

Faccio un respiro ed entro.

Buongiorno, avrei un appuntamento con V.V.

Sì, certo, in fondo al corridoio, terza porta sulla destra.

Prima porta, seconda porta, terza porta: il nome sul cartellino corrisponde. La porta è aperta, busso con le nocche e m'infilo dentro.

Buongiorno, avrei un appuntamento con V.V.

Sì, certo, lì c'è il suo studio.

È al telefono.

Aspetto sulla soglia, riuscendo a piazzarmi malamente su qualsiasi linea di transito degli occupanti dell'ufficio, finché non mi raggiunge e mi fa entrare.

I primi dieci minuti sono panico puro da parte mia, credo di aver fatto la figura della matricola all'esame di Storia del teatro. Mi chiede perché il Piccolo, e glielo dico.

Ma dove le hai lette queste cose?

E io davvero non so cosa rispondere. Cioè, la risposta lineare sarebbe: ho fatto il Dams, se non sapessi quattordicimaggioquarantasette, un teatro d'arte per tutti, sarei quantomeno da defenestrare. In realtà non saprei dire, davvero, son cose che dopo un po' le sai, esame dopo esame ti restano in testa.

Alla fine parla molto lui. Mi dice: *segnati queste due cose.*

Un attimo, prendo carta e penna.

Non serve. Si alza, fa il giro della scrivania, mi posa davanti un quadernino e una matita, entrambi con il logo del teatro in rosso su fondo nero.

E commenta: *il Piccolo è il Piccolo.*

[...]

Ci sei mai stata, allo Strehler?

Sì, qualche volta, ho visto qualche spettacolo.

Da pubblico.

Sì, certo, da pubblico.

Si alza, esce dall'ufficio, e camminando dietro di me mi guida in una serie di corridoi, pavimenti di linoleum e di legno che si alternano, portelloni antipanico, tende di stoffa pesante. Stanno provando lo *Schiaccianoci*.

Entriamo nella sala, siamo al livello della galleria, la musica nell'aria buia, ragazzini magrissimi in calzamaglia che piroettano eseguendo a tempo indicazioni in francese provenienti da qualche parte della platea. Rimaniamo per un poco a guardare le prove, probabilmente sto sorridendo come una bambina di cinque anni a cui hanno anticipato il Natale.

Attraversiamo la balconata, e una volta usciti commenta: *a dir la verità per raggiungere gli archivi c'era anche un corridoio che non passasse di qui, ma...* E non conclude, con un mezzo sorriso.

[...]

Al termine dell'appuntamento mi ritrovo sulla porta dello studio con in braccio due libri, il quadernino, un mazzo di fotocopie e il calendario 2013 dalla cui copertina mi fissa Bert Brecht. Ci starebbe tutto nella mia borsa e nel sacchetto di carta della libreria con cui sono arrivata, ma insiste per darmi una borsina di tela. Ovviamente nera, e ovviamente con il logo rosso del Piccolo Teatro.

Lo saluto, lo ringrazio, esco - con la borsa - e mi allontanano.

E, finalmente, respiro.

Una conclusione basata su un inizio.

Non è aneddotica, non vuol essere una bizzarria: semplicemente, giunta alla fine della stesura dell'elaborato, alla luce di quanto letto, prima, e scritto, poi, mi sono resa conto che buona parte di ciò che si è cercato di illustrare in qualche centinaio di pagine avrebbe potuto essere riassunto in quelle poche righe appuntate il 12 dicembre 2012, appena uscita dal Teatro Strehler.

Fermandosi a riflettere, da qui si possono ricavare tutti i centri multipli, i punti evidenziati sulla mappa:

- La peculiarità del Piccolo Teatro come oggetto di studio: un oggetto complesso, avvezzo ad essere posto al centro dell'attenzione, spesso teso ad attuare forme di generosità selettiva in cui l'elargizione – di informazioni, ad esempio, o di materiali – è sempre associata ad un intento quantomeno comunicativo. Questo implica la necessità di un esame critico di qualsiasi documento o esternazione che, in quanto *pubblico*, è concepito per essere visto/letto/recepito e di conseguenza è anche il veicolo di funzioni altre rispetto alla semplice informazione;
- La natura stessa del Piccolo Teatro come oggetto di visione, e non soltanto nella sua attività spettacolare ma in ogni settore operativo;
- Una struttura altamente fidelizzata e coerente al suo stesso interno, a livello del personale;
- Una struttura il cui accesso da parte di esterni – sia in termini di accesso fisico e materiale, sia in termini di conoscenza – è rigidamente regolato e non permette diversioni;
- Di conseguenza, un contesto dove il confine fra esterno e interno è marcato e reiterato in qualsiasi aspetto, suscitando la percezione di una comunicazione rivolta dal Piccolo verso l'esterno, non di una relazione bidirezionale;
- Un utilizzo attivo e funzionale del patrimonio documentario, che tuttavia non coincide con un reale interesse per la gratuità divulgativa;

E, in particolar modo, il posizionamento di chi scrive rispetto all'oggetto della ricerca, posizionamento da cui derivano il punto di vista e la prospettiva utilizzati: quello del *pubblico*.

Il “*Da pubblico*” della figura citata nell'abbozzo di “diario di campo”¹ non è una domanda, ma un'affermazione su cui l'intera riflessione – pur rendendomene conto a posteriori – è stata

¹ La natura della ricerca non ha permesso la compilazione di un diario di campo, che si sarebbe limitato alle uniche occasioni di interazione umana: le interviste.

costruita. Alcuni studiosi hanno avuto la possibilità di svolgere le proprie ricerche dal fronte interno², impostandole sull'utilizzo dei numerosi inediti giacenti negli archivi della struttura, ed effettuando così opera di diffusione e divulgazione inserendo tali documenti nella categoria dei materiali *pubblici* – disponibili alla pubblica fruizione.

Come puntualizzato nell'introduzione, le contingenze mi hanno persuaso a spingere il mio punto di vista ancor più all'esterno, rinunciando ai gradi di penetrazione derivanti dal ruolo di dottorando per cercare di ricorrere il più possibile al punto di vista dello spettatore, del fruitore, del destinatario disegnato delle strategie di relazione.

La sola conclusione possibile per questo tipo di ricerca, è la presentazione del prodotto realizzato, della mappa compilata, sottolineando come si tratti di un prodotto

- parziale: da non intendersi come manchevole, ma semplicemente in quanto dettato dall'intersezione fra specifiche variabili;
- epidermico: basato sulla consultazione di materiali concepiti a scopo promozionale (nel senso etimologico del termine, con l'accezione di *pro-muovere*);
- esclusivo: non trattandosi di una mappa 1:1, sono state effettuate importanti esclusioni di campo, relative ad argomenti o a fasi della vita del teatro altrettanto meritevoli d'indagine;
- cumulativo: l'inserimento intensivo di testi integrali e la collezione di particolari tipologie di materiali – altrimenti dispersi in altre pubblicazioni – sono anche il tentativo della mappa di offrirsi come strumento, come superficie di ulteriore navigazione, magari con modalità più intensive e operazioni in profondità.

Italo Calvino racconta, in un saggio apparso in *Collezione di sabbia*, di Vincenzo Coronelli – cartografo e costruttore dei più grandi mappamondi esistenti – e della sua mania di colmare con disegni e iscrizioni tutti gli spazi ancora “vuoti” sulle mappe.

In uno dei vuoti di questa mappatura, l'improvvisato cartografo teatrale lascia una frase proveniente dallo stesso saggio:

La morale che emerge dalla storia della cartografia è sempre di riduzione delle ambizioni umane. [...] È come se il rappresentare il mondo su una superficie limitata lo retrocedesse automaticamente a microcosmo, rimandando all'idea d'un mondo più grande che lo contiene.³

2 In particolar modo Stefano Locatelli, ampiamente citato nelle pagine precedenti, che ha avuto accesso e si è adoperato per la pubblicazione di materiali d'archivio altrimenti non consultabili dagli “esterni”.

3 Italo Calvino, *Il viandante nella mappa*, in *Collezione di sabbia*, Mondadori, Milano 1994, pp. 19-21.

Bibliografia

*Ministero del Turismo e dello Spettacolo

1992 *Una ricerca sul pubblico del teatro di prosa in Italia*, Osservatorio dello spettacolo, Makno Spettacoli a Milano.

AA. VV.

1935 *Convegno di lettere. Il teatro drammatico, Roma, 8-14 ottobre 1934. Atti del convegno*, a cura della Reale accademia d'Italia, Fondazione A. Volta, Roma.

AA. VV.

1967 *Società e teatri stabili : atti del 1. Convegno della Rassegna internazionale dei teatri stabili: Firenze, 20-22 ottobre 1965.*, Il Mulino, Bologna.

AA. VV.

1967 *Teatro del nostro tempo : atti del 2. Convegno della Rassegna internazionale dei teatri stabili: Firenze, 27-30 ottobre 1966.*, Il Mulino, Bologna.

AA. VV.

1969 *Il teatro e il suo domani*, Sansoni, Firenze.

AA. VV.

1987 *Gli spazi dell'incanto. Bozzetti e figurini del Piccolo Teatro 1947-1987*, a cura di Fabio Battistini e Caterina Pirina, Provincia di Milano, Milano.

AA. VV.

1992 *Teatro e formazione culturale : atti del Convegno nazionale di studio : Forlì, 18-19 ottobre 1991*, Università di Bologna; Centro ricerche Diego Fabbri; Incontri internazionali Diego Fabbri, Forlì.

AA. VV.

1999 *Festival del teatro d'Europa: dedicato a Giorgio Strehler [Milano, 9 novembre - 23 dicembre 1999]*, Ad Pharm, Milano.

AA. VV.

2004 *Nuove tendenze nei teatri di prosa : presenze del pubblico, offerta teatrale, quadro normativo, politiche di marketing : una ricerca della Fondazione Rosselli per il Teatro Eliseo.* - Venezia : Marsilio ; Roma : Teatro Eliseo, 2004.

ACERBONI, GIOVANNI

1997 *El nost Milan: i testi e gli spettacoli*, in «Giorgio Strehler e il suo teatro», "Quaderni di Gargnano", 6, Bulzoni, Roma, pp. 119-142.

AGOSTINI, ELISABETTA

1979 *Il dibattito sul teatro pubblico in Francia (intervista a Bernard Dort)*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 69-76.

AGUGLIARO, SIEL

2015 *Teatro alla Scala e promozione culturale nel lungo Sessantotto milanese*, Amici della Scala, Feltrinelli, Milano.

AJMAR, LAURA (a cura di)

2005 *Il Piccolo per i piccoli*, Archinto, Milano.

ALBERTI, ALBERTO CESARE

1974 *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma.

ALONGE, ROBERTO

1984 *Strehler: elegia e autobiografia*, in Alonge R., *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Tirrenia, Torino, pp. 29-59.

ALONGE, ROBERTO – DAVICO BONINO, GUIDO (a cura di)

2001 *Storia del teatro moderno e contemporaneo*, vol. III, Einaudi, Torino.

APOLLONIO, MARIO

1956 *Storia, dottrina, prassi del coro*, Morcelliana, Brescia.

1993 *Scritti teatrali (1954-1959)*, a cura di F. Antolini, Fondazione civiltà bresciana, Brescia.

AUGÈ, MARC

2013 Il teatro come luogo di relazione, intervista a cura di Roberto Rizzente, in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», A. 2013, n.3, pp. 32-33.

AZZARONI, GIOVANNI

1979 *Storia del concetto di teatro come servizio pubblico nel dopoguerra*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 17-32.

BASCAPÉ, GIACOMO C.

1946 *I palazzi della vecchia Milano: ambienti, scene, scorci di vita cittadina*, Hoepli, Milano.

BATTISTINI, FABIO

1980 *Giorgio Strehler*, Gremese, Roma.

1998 *Strehler: nasce un regista 1940/47*, Fondazione Piccolo Teatro di Milano, Milano.

BENTOGLIO, ALBERTO – MAZZOCCHI, FEDERICA (a cura di)

1997 *Giorgio Strehler e il suo teatro*, "Quaderni di Gargnano", 6, Bulzoni, Roma.

BENTOGLIO, A. - MERLI, P. - ROLANDO, S. - FONTANA, C. (a cura di)

2011 *Paolo Grassi: una biografia tra teatro, cultura e società*, Skira, Milano.

BENTOGLIO, ALBERTO

2002 *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Ugo Mursia Editore, Milano.

2011 *Il Piccolo Teatro di Milano e l'esperienza del decentramento teatrale (1968-1972)*, in

«Acme», LXIV, 3 (dicembre 2011), pp. 183-194.

2011 *Gli anni del Piccolo Teatro, 1936-1972*, in BENTOGGIO, A. - MERLI, P. - ROLANDO, S. - FONTANA, C. (a cura di), *Paolo Grassi: una biografia tra teatro, cultura e società*, Skira, Milano 2011, pp. 19-100.

2014 *Milano, città dello spettacolo. Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, Unicopli, Milano.

BENTOGGIO, ALBERTO (a cura di)

2013 *Milano, 1948: un convegno per il teatro: documenti, riflessioni e polemiche*, Le Lettere, Firenze.

BERNARDI, CLAUDIO

2004 *Il teatro sociale. L'arte tra disagio e cura*, Carocci, Roma.

BERNSTEIN, JOANNE SCHEFF

2014 *Standing room only: marketing insights for engaging performing arts audiences* [2° ed.], Palgrave Macmillan, New York.

BERTANI, ODOARDO

1987 *La fase di preparazione e il manifesto del Piccolo Teatro*, in «Comunicazioni sociali», 9 (1987), 3-4, pp.70-73.

BERTOLONE, PAOLA

2011 *Il teatro e i suoi allestimenti in mostre, archivi e musei. Andata e ritorno*, in «Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti 4. : Oriente / Occidente, studi interculturali, metodologie», n. 99-100, A. 2011 di «Biblioteca teatrale : rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», Bulzoni, Roma, pp. 315-324.

BIANCHI, MARIO

2013 *Spettatori si diventa, col teatro ragazzi: l'eterna gallina dalle uova d'oro*, in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», A. 2013, n.3, p. 44.

BIGNAMI, PAOLA - TREZZINI, LAMBERTO

2004 *Politica & pratica dello spettacolo: rapporto sul teatro italiano*, Bononia University Press, Bologna.

BISICCHIA, ANDREA

1979 *Teatro a Milano, 1968-1979: il Pier Lombardo e altri spazi alternativi*, Mursia, Milano.

2006 *Teatro e scienza : da Eschilo a Brecht e Barrow*, UTET università, Torino.

BOSISIO, PAOLO – DOGLIO MAZZOCCHI, MARIANGELA – TINTORI, GIAMPIERO – BENTOGGIO, ALBERTO (a cura di)

1989 *Milano tra rappresentazione politica e rappresentazione teatrale: mostra iconografico-documentaria*, Buzoni, Roma.

BOSISIO, PAOLO (a cura di)

2004 *1979-2003: Milano in scena per i 25 anni di Invito al teatro*, Bulzoni, Roma.

CAIROLA, ALDO

1979 *Teatro popolare e cultura moderna*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 92-100.

CALBI, ANTONIO (a cura di)

2011 *Milano città e spettacolo: teatro danza musica cinema e dintorni*, Sassi Editore, Schio.

CANELLA, GUIDO

1966 *Il sistema teatrale a Milano*, Dedalo libri, Bari.

CANNELLA, CLAUDIA (a cura di)

2007 *Piccolo + Strehler = 60 + 10*, dossier contenuto in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», A. 2007, n.4, pp. 34-65.

CANZIANI, ROBERTO (a cura di)

2007 *Strehler privato. Caratteri, affetti, passioni*, Catalogo della mostra (Trieste, 15 dicembre 2007 – 2 marzo 2008), Comune di Trieste, Trieste.

CAPRIOLO, ETTORE

1982 *Il manager di un "teatro civile"*, in «Il Patalogo», n. 4, Ubulibri, Milano.

CASCETTA, ANNAMARIA

1979 *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Vita e Pensiero, Milano.

1997 *Le intenzioni degli esordi*, in «Giorgio Strehler e il suo teatro», "Quaderni di Gargnano", 6, Bulzoni, Roma, pp. 27-34.

CASIRAGHI, STELLA

2005 *Rosa e Ballo editori tra spettacolo e poesia*, in «Wuz», a. VI, n. 4, luglio-agosto, Bibliografica, Milano.

CASTRONOVO, VALERIO (a cura di G. Bonvini, A. Scalpelli)

1979 *Milano fra guerra e dopoguerra*, De Donato, Bari.

CAVAGLIERI, LIVIA (a cura di)

2002 *Il Piccolo teatro di Milano : settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, "Quaderni di Gargnano", 11, , Bulzoni, Roma.

CAVALLO, PIETRO

1990 *Immaginario e rappresentazione: il teatro fascista di propaganda*, Bonacci, Roma.

CHIARINI, PAOLO (a cura di)

1961 *Nuovi studi su Bertolt Brecht*, Quaderni del Piccolo Teatro, n. 2, Tecnografica Milanese, Milano.

CIMINAGHI, MARIO ROBERTO

1983 *Il teatro da rifare*, Rebellato, Fossalta di Piave.

COLANGELI, MARIO (a cura di)

1976 *Teatro aperto: atti del convegno della commissione cultura del P.S.I. : Roma 23-24 maggio 1975*, Marsilio, Venezia.

COLBERT, FRANÇOIS

2000 *Marketing delle arti e della cultura*, ETAS, Milano.

2005 *The Piccolo Teatro of Milan: Theatre of Europe*, in «International Journal of Arts Management», vol. 7, n. 3, HEC, Montréal.

COLOMBO, S. - FIORAVANTI, E. - SORESI, G. - VIESPRO, F.

2004 *La grafica del Piccolo dal 1947 al 2004*, Piccolo Teatro di Milano, Milano.

CONTE, IVANA

2012 *Il pubblico del teatro sociale*, Franco Angeli, Milano

CORSI, MARIO

1939 *Il teatro all'aperto in Italia*, Rizzoli, Milano-Roma.

DALLA PALMA, S.

1986 *La poetica della persona e le istanze della coralità*, in «Comunicazioni sociali», 8 (1986), 3-4, pp. 229-247.

D'AMBROSIO, MARIA

2015 *Teatro come pratica pedagogica: ricerca-azione per la formazione al teatro-scuola*, Lecce – Rovato, Pensa Multimedia.

D'AMICO, SANDRO (a cura di)

1961 *Pirandello ieri e oggi*, Quaderni del Piccolo Teatro, n. 1, Tecnografica Milanese, Milano.

D'AMICO, SILVIO

1945 *Il teatro non deve morire*, Era Nuova, Roma.

1953 *Storia del teatro drammatico*, vol. IV, Il teatro contemporaneo, Garzanti, Milano.

DE BIASE, FRANCESCO (a cura di)

2008 *L'arte dello spettatore: il pubblico della cultura tra bisogni, consumi e tendenze*, F. Angeli, Milano.

2014 *I pubblici della cultura: audience development, audience engagement*, Franco Angeli, Milano.

DE GRAZIA, VICTORIA

1981 *Consensus e cultura di massa nell'Italia fascista*, Laterza, Roma-Bari.

DELL'AQUILA, PAOLO

2002 *Comunità e associazioni virtuali*, in «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», n. 1, gennaio-aprile 2002, Vita e Pensiero, Milano, pp. 65-76.

DE MARINIS, MARCO

1983 *Al limite del teatro. Utopie, progetti e aporie nella ricerca teatrale degli anni sessanta e settanta*, La Casa Usher, Firenze.

DE SANTILLANA, GIORGIO (a cura di)

1964 *Fortuna di Galileo*, Laterza, Bari.

DILONARDO, CARLO

2009 *Paolo Grassi. Il valore civile del teatro. Cronache, racconti, memorie*, Saco, Biella.

DI STEFANO, CARLO

1964 *La censura teatrale in Italia (1600-1962)*, Cappelli, Bologna.

DOGLIO, FEDERICO

1969 *Il teatro pubblico in Italia*, Bulzoni, Roma.

DORT, BERNARD

1967 *Teatro pubblico 1953-1966*, Marsilio, Padova.

FERRARI, FRANCO

2012 *Intorno al palcoscenico: storie e cronache dell'organizzatore teatrale*, Franco Angeli, Milano.

FERRONE, SIRO (a cura di)

1980 *Teatro dell'Italia unita: atti dei convegni. Firenze, 10-11 dicembre 1977; 4-6 novembre 1978*, Il saggiatore, Milano.

FONTANA, CARLO

2006 *A scena aperta. Scala e teatri tra riforme e conservazione*, Electa, Milano.

2013 *A teatro negli anni Settanta: scritti per l'Avanti! (1969-1976)*, Mimesis, Milano-Udine.

FONTANA, CIRO

1981 *All'ombra di Palazzo Marino 1941-1981*, Mursia, Milano.

1984 *Un milanese a teatro: ricordi e stravaganze*, Imago, Milano.

1986 *L'attività culturale del comune: una testimonianza*, in G. Petrillo – A. Scalpelli (a cura di), *Milano anni cinquanta*, Franco Angeli, Milano, 1986, p. 878.

GAIPA, ETTORE

1959 *Giorgio Strehler*, Cappelli Editore, Bologna.

GARAVAGLIA, VALENTINA

2009 *Per un inquadramento storico-critico degli scritti di Paolo Grassi*, in Paolo Grassi, *Il coraggio della responsabilità. Scritti per l'“Avanti!” 1945-1980*, a cura di Carlo Fontana e Valentina Garavaglia, Milano, Skira, pp. 15-95.

2013 *Paolo Grassi e Jean Vilar: due esperienze in Europa tra economia e conoscenza*, Ledizioni, Milano.

GERON, GASTONE

1975 *Dove va il teatro italiano*, Pan, Milano.

1982 *Chi fu di scena. Attori e autori di ieri*, Pan Editrice, Milano, 1982.

GIACCHÈ, PIERGIORGIO

1991 *Lo spettatore partecipante: contributi per una antropologia del teatro*, Guerini Studio, Milano.

GRASSI, FRANCESCA e MAGLI, ANTONIETTA (a cura di)

2011 *Milano e Paolo Grassi – Un teatro per la città*, Passigli, Bagno a Ripoli.
[*I quaderni della Fondazione Paolo Grassi, la voce della cultura*, 2]

GRASSI, PAOLO

1959 *I teatri stabili*, in AA. VV., *Manifestazioni d'oggi*, Vallecchi, Firenze, pp.127-143.

1960 Intervento in *Gli sviluppi di Milano. Atti del Convegno organizzato dal Collegio Regionale Lombardo degli Architetti in collaborazione con il Collegio delle Imprese Edili ed Affini della provincia di Milano, 21, 22 e 28 novembre 1959*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, s.l., pp. 250-251.

1962 *Il teatro e il fascismo*, in AA. VV., *Fascismo e antifascismo (1918-1936). Lezioni e testimonianze*, I, Milano, Feltrinelli.

1965 *Socialismo e cultura in L'azione socialista*, speciale per il 36° congresso PSI, a cura di C. Tognoli e P. Pillitteri, Errebi, Milano.

GRASSI, PAOLO (a cura di Giudo Vergani)

2004 *Lettere 1942-1980*, Skira, Milano.

GRASSI, PAOLO (a cura di P. Guadagnolo)

2009 *Il lavoro teatrale. Scritti, documenti, immagini 1936-1980*, laVerdi-Silvana Editoriale, Milano.

GRASSI, PAOLO (a cura di Carlo Fontana e Valentina Garavaglia)

2009 *Il coraggio della responsabilità: scritti per L'Avanti, 1945-1980*, Skira, Milano.

GREGORI, MARIA GRAZIA (a cura di)

1979 *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Feltrinelli, Milano.

1982 *Paolo Grassi e Giorgio Strehler: i primi dieci anni del Piccolo Teatro: L'impegno permanente*, Electa, Milano.

1997 *Il Piccolo Teatro di Milano: cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Leonardo Arte, Milano.

2015 *Milano e il Piccolo Teatro, nel "tempio del grande mestiere"*, in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», A.2015, vol.0, n.2, p. 10-12.

GREPPI, ANTONIO

1953 *Risorgeva Milano: 1945-1951*, Ceschina, Milano.

GRIECO, BRUNO

- 1983 *Entrare nell'immagine: per una politica dello spettacolo*, La Casa Usher, Firenze.
1990 *Spettacolo: rapporto stato / regioni / enti locali. Relazioni presentate alle Giornate di studio e di lavoro, Firenze 26-29 ottobre 1988 dall'Associazione fra enti locali, artisti ed operatori culturali*, Bulzoni, Roma.

GUAZZOTTI, GIORGIO

- 1965 *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino.
1966 *Rapporto sul teatro italiano*, Silva, Milano.
1986 *Strehler non sarebbe stato, senza Grassi*, intervista a cura di Fulvio De Nigris, in «Bologna incontri: mensile dell'Ente provinciale per il turismo di Bologna», 5 (1986), pp. 42-44.

GUERRIERI, GERARDO (a cura di)

- 1961 *Eleonora Duse nel suo tempo*, Quaderni del Piccolo Teatro, n. 2, Tecnografica Milanese, Milano.

JACOBBI, RUGGERO (a cura di)

- 1964 *Raffaele Orlando. Versi Teatro Diario*, Quaderni del Piccolo Teatro, n. 5, Tecnografica Milanese, Milano.

JACOBELLI, JADER

- 1992 *Non cala il sipario. Lo stato del teatro*, Laterza, Roma.

KEZICH, TULLIO

- 2005 *La rivolta degli attori. Il "prologo in teatro" del Sessantotto*, Gremese, Roma.

KOTLER, PHILIP

- 1978 *Al servizio del pubblico: marketing per amministrazioni pubbliche, ospedali, enti culturali e sociali, partiti politici, associazioni*, ETAS libri, Milano.

LACAITA, G. C. - PUNZO, M. (a cura di)

- 2008 *Milano. Anni Sessanta. Dagli esordi del centro-sinistra alla contestazione*, Lacaita Editore, Manduria-Bari-Roma. (p. 664-665)

LANDI, PATRIZIA (a cura di)

- 2013 *Fare impresa con la cultura. Milano nel secondo dopoguerra (1945-1960)*, Clueb, Bologna.

LAZZARI, ARTURO – MORANDO, SERGIO

- 1958 *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1958*, Moneta, Milano.

LAZZARI, ARTURO

- 1967 *Piccolo Teatro di Milano 1947 – 1967*, Comune di Milano, Milano.

LAZZARI, ARTURO (a cura di)

- 1969 *La traversée du désert*, Quaderni del Piccolo Teatro [seconda serie, collana Il lavoro teatrale], Guanda, Parma.
1970 *Del classico B.B.: i testi del Brecht-Dialog 1968*, Quaderni del Piccolo Teatro [seconda serie, collana Il lavoro teatrale], Guanda, Parma.

LE GOFF, JACQUES

1978 *Documento/monumento*, in «Enciclopedia Einaudi», Einaudi, Milano 1978, vol. V, pp. 38-47.

LIOTTA, GIUSEPPE

2013 Per una fenomenologia dello spettatore pagante, e no, in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», A. 2013, n.3, p. 59.

LOCATELLI, STEFANO

2002 *Una rete per la memoria del teatro*, in «Comunicazioni sociali», 24 (2002), p. 335.

2006 *Memoria del teatro e patrimonio teatrale. Studi, strumenti, prospettive italiane*, «Il Castello di Elsinore», 19 (2006), 54, pp. 139-174.

2012 *Politiche della cultura e teatro come "pubblico servizio": intenzioni delle origini e slittamenti di senso*, in «Studi e testimonianze in onore di Ferruccio Marotti 4. : Oriente / Occidente, studi interculturali, metodologie», n. 99-100, A. 2011 di «Biblioteca teatrale : rivista trimestrale di studi e ricerche sullo spettacolo», Bulzoni, Roma, pp. 351-371.

2015 *Teatro Pubblico Servizio? Studi sui primordi del Piccolo Teatro e sul sistema teatrale italiano*, Centro delle Arti, Milano.

LOCATELLI, STEFANO (a cura di)

2008 *Ricerche dall'archivio storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, «Comunicazioni sociali, rivista di media, spettacolo e studi culturali», anno XXX, Nuova serie, n. 2, maggio-agosto 2008, Vita e Pensiero, Milano.

LOPEZ, BEPPE (a cura di)

1971 *Socialismo e teatro*, Dedalo, Bari.

LUCCHESINI, PAOLO (a cura di)

1965 *Rassegna internazionale dei teatri stabili : Firenze, ottobre 1965*, Tipolitografia STIAV, Firenze.

MACCHITELLA, MARIO

2007 *Grassi giovane critico teatrale*, in «Quaderni della Fondazione Paolo Grassi – Materiali di teatro», Anno II, Numero speciale dedicato agli atti delle giornate di studio *Paolo Grassi uomo di spettacolo e pedagogo* – Martina Franca, 30 novembre – 1 dicembre 2006, Schena Editore, Fasano.

MAMBRINI, CLARISSA EGGLE

2013 *Il giovane Strehler: da Novara al Piccolo Teatro di Milano*, Lampi di stampa, Vignate.

MALARA, FRANCESCA

2002 *Paolo Grassi il costruttore*, in *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, «Quaderni di Gargnano», 11, Bulzoni, Roma, pp. 25-36.

MANZELLA, DOMENICO – POZZI, EMILIO

1985 *I teatri di Milano*, Mursia, Milano.

MAZZOCCHI, F.

2002 *“La materia di cui sono fatti i sogni”*: cenni alla struttura statutaria del Piccolo Teatro (1947-1993) in L. Cavaglieri (a cura di), *Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 109-121.

MELDOLESI, CLAUDIO

1979 *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 33-42.

1984 *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze. (

1987 *Fra Totò e Gadda: sei invenzioni sprecate dal teatro italiano*, Bulzoni, Roma.

MERLI, CHIARA

2007 *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, LED, Milano.

MOSCATI, ITALO

1985 *Strehler. Vita e opere di un regista europeo*, Camunia, Brescia.

MUSSO, PATRIZIA – SINISI, VITTORIA

2002 Il dialogo on-line come strumento di marketing, in «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», n. 1, gennaio-aprile 2002, Vita e Pensiero, Milano, pp. 91-101.

PASERO, NICOLÒ – TINTERRI, ALESSANDRO

1998 *La piazza del popolo*, Roma, Meltemi.

PASI, MARIO

2006 *Piccolo è il mondo: l'attività internazionale del Piccolo Teatro di Milano*, Edizioni Fiera di Milano, Piccolo Teatro, Milano.

PASSU, N.

2002 *Organizzazione, sovvenzioni e pubblico negli anni della fondazione del Piccolo Teatro di Milano*, in L. Cavaglieri (a cura di), *Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 177-203.

PEDULLÀ, GIANFRANCO

1994 *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il mulino, Bologna.

PIAZZONI, IRENE

2004 *Da Toscanini ai Beatles: vent'anni di spettacolo a Milano*, in *Milano, la fabbrica del futuro. Il rinnovamento di una metropoli del Novecento* (a cura di M. Punzo), Skira, Milano.

2008 *Lo spettacolo a Milano negli anni Sessanta*, in C. G. Lacaïta e M. Punzo, *Milano, Anni Sessanta – Dagli esordi del centro sinistra alla contestazione*, Lacaïta, Manduria, pp. 664-474, 689-690.

PICCHI, ARNALDO (a cura di)

1981 *La città viva. Materiali sulla teatralizzazione dello spazio urbano, 1*, Clueb, Bologna.

1983 *La città viva. Materiali sulla teatralizzazione dello spazio urbano, 2*, Clueb, Bologna.

POLACCO, GIORGIO

1988 *La continuità interrotta. 1968-1972*, in G. Strehler, *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale 1947-1987*, Electa, Milano.

POLI, MAGDA

2007 *Milano in Piccolo : il Piccolo Teatro nelle pagine del Corriere della sera*, Fondazione Corriere della Sera – RCS, Milano.

PONTE DI PINO, OLIVIERO

2013 *Teatri pubblici: quali mani sulla città?*, in «Hystrio: rivista trimestrale di teatro e spettacolo», A. 2013, n.3, pp. 46-47.

PORRO, MAURIZIO (a cura di)

1962 *Marcello Moretti: 145 documenti iconografici*, Quaderni del Piccolo Teatro, n. 4, Tecnografica Milanese, Milano.

PORTO, SALVATORE

1985 *Strehler e il teatro dell'Europa*, Edidrama, Catania.

POSSENTI, ELIGIO

1948 *Vita segreta del teatro*, Garzanti, Milano.

1963 *Milano a teatro ieri e oggi*, Baldini e Castoldi, Milano.

POZZI, EMILIO (a cura di)

1977 *Paolo Grassi: quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano.

POZZI, EMILIO

1990 *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 a oggi*, Mursia, Milano.

PUPPA, PAOLO

1990 *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma-Bari.

RASSU, N.

2002 *Paolo Grassi e la Milano del dopoguerra*, in *Ombre metropolitane. Città e spettacolo nel Novecento*, a cura di G. Alonge e F. Mazzocchi, Università di Torino, Chivasso 2002, pp. 209-237.

RONFANI, UGO

1984 *Il teatro in Italia*, Spirali, Milano.

RONFANI, UGO (a cura di)

1994 *Buongoverno del teatro: per una rifondazione della società teatrale*, Shakespeare and Company, s.l..

ROSITI, FRANCO

1978 *Informazione e complessità sociale: critica delle politiche culturali in Italia*, De Donato, Bari.

RUFFINI, FRANCO

1979 *Sulla parola «teatro»: analisi in simulazione*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 43-55.

SANGUANINI, BRUNO

1989 *Il pubblico all'italiana: formazione del pubblico e politiche culturali tra Stato e Teatro*, Franco Angeli, Milano.

SCAGLIA, FRANCO

2009 *Caro Paolo: lettere vere e immaginarie con Paolo Grassi*, Avagliano, Roma.

SCHECHNER, RICHARD [a cura di VICENTINI, CLAUDIO]

1983 *Il teatro nella società dello spettacolo*, Il Mulino, Bologna.

SCIARELLI, FABIANA – TORTORELLA, WALTER

2004 *Il pubblico del teatro in Italia : il quadro attuale e gli scenari futuri*, Electa, Napoli.

SIMONELLI, JOLANDA

1997 *Il Progetto Faust*, in «Giorgio Strehler e il suo teatro», "Quaderni di Gargnano", 6, Bulzoni, Roma, pp. 207-224.

SORESI, GIOVANNI

2004 *Progettualità e tecnologia al Piccolo Teatro di Milano*, in «Economia della cultura : rivista trimestrale dell'Associazione per l'economia della cultura», A.2004, vol.0, n.2, p. 213-224, Il Mulino, Bologna

SPERENZI, MARIO

1979 *Qualche riflessione sul servizio pubblico, il servizio sociale, la libertà di espressione*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 3-8.

STREHLER, GIORGIO

1974 *Per un teatro umano – Pensieri scritti, parlati e attuati*, Feltrinelli, Milano.

1986 *Io, Strehler. Una vita per il teatro*, Conversazioni con Ugo Ronfani, Rusconi, Milano.

1988 *Il Piccolo Teatro d'Arte : quarant'anni di lavoro teatrale 1947 – 1987*, Electa, Milano.

1997 *Fermare l'attimo: 50 fotografie di Luigi Ciminaghi*, Tiemme Tipografia Milanese, Milano.

2007 *Nessuno è incolpevole: scritti politici e civili*, Melampo, Milano.

2007 *Non chiamatemi maestro*, Skira, Milano.

2008 *Gli spettacoli che ho amato di più*, Piccolo Teatro di Milano, Milano.

2008 *Lettere sul teatro*, Archinto, Milano.

TAVIANI, FERDINANDO

1979 *Nove tesi sull'idea di teatro-servizio*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 56-68.

TESSARI, ROBERTO

1996 *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Le Lettere, Firenze.

TESTONI, ELIO (a cura di)

2009 *Giorgio Strehler: atti del convegno di studi su "Giorgio Strehler e il teatro pubblico": 21 gennaio 2008, Roma, Sala Capitolare, Chiostro del Convento di Santa Maria sopra Minerva, Rubbettino, Soveria Mannelli.*

TIAN, RENZO

1998 *Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro, Ubulibri, Milano.*

TONI, ROBERTO

1979 *Assistenza e/o interventismo mancato (l'intervento dello Stato dal 1947 a oggi)*, in «Quaderni di teatro», n. 4, pp. 9-16.

TOSI, VIRGILIO

1999 *Quando il cinema era un circolo*, Fondazione Scuola nazionale di cinema, Marsilio, Venezia.

TOSONI, SIMONE

2002 *Appartenere alla rete: il mito della Comunità Virtuale*, in «Comunicazioni sociali. Rivista di media, spettacolo e studi culturali», n. 1, gennaio-aprile 2002, Vita e Pensiero, Milano, pp. 51-64.

TRAMONTANA, GAETANO

1997 *Spettacolo o documento? L'esperienza del Piccolo Teatro attraverso la tv*, in «Giorgio Strehler e il suo teatro», "Quaderni di Gargnano", 6, Bulzoni, Roma, pp. 235-244.

TREZZINI, LAMBERTO

1990 *Geografia del teatro n. 3: rapporto sul teatro italiano d'oggi*, Patron, Bologna.

1991 *Il patrimonio teatrale come bene culturale : convegno di studi : Parma, 24-25 aprile 1990*, Bulzoni, Roma.

VECA, SALVATORE

1991 *La Scala, Milano e la Lombardia nel decennio 1970-1980. La politica culturale e l'organizzazione musicale*, Electa, Milano.

ZANNI ROSIELLO, ISABELLA

2007 *Archivi, archivisti, storici* in L. Giuva – S. Vitali – I. Zanni Rosiello, *Il potere degli archivi. Uso del passato e difesa dei diritti nella società contemporanea*, Bruno Mondadori, Milano.

ZANUSO, MARCO

1980 *Da via Rovello in via Rivoli, sempre con Milano, il Piccolo Teatro degli anni '80*, Mazzotta, Milano.

ALS ICH KAN