

STUDI
E
RICERCHE



Chiara Merli

IL TEATRO
AD INIZIATIVA PUBBLICA
IN ITALIA

LED

Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto

PREMESSA

Il presente volume intende tracciare una panoramica storica e geografica del teatro ad iniziativa pubblica in Italia, in un arco di tempo che dagli inizi del Novecento arriva fino ai giorni nostri.

L'obiettivo non è quello di ricostruire la storia dell'intervento pubblico nei confronti del teatro – che può essere comunque ripercorsa nelle sue tappe fondamentali attraverso il riferimento, nel testo e nelle note, ai principali provvedimenti legislativi attuati dallo Stato italiano in materia di spettacolo – bensì quello di studiare la storia, remota e recente, del sistema teatrale italiano nel Novecento, per evidenziare da un lato le trasformazioni e i progressivi approfondimenti dei concetti di 'teatro pubblico' e di 'stabilità', dall'altro l'evoluzione del nucleo costituito dai teatri stabili a matrice pubblica.

La prima parte del volume traccia quindi una prospettiva storica, mentre la seconda cerca di scattare una fotografia dei sedici¹ teatri stabili ad iniziativa pubblica, raggruppandoli per area geografica: di ciascuno stabile, sono riassunte le principali direttrici artistiche, produttive e gestionali, con particolare attenzione alle personalità che ne hanno caratterizzato la storia ed uno sguardo critico alla più recente attività. Le ragioni della sproporzione esistente tra gli spazi dedicati nel volume a ciascuno stabile devono essere rintracciate anzitutto nel differente peso rivestito da ciascun teatro nel sistema teatrale pubblico e nel diverso grado di originalità e interesse che ne caratterizza la storia remota e recente: scopo della presente analisi non è infatti quello di fornire il resoconto dettagliato delle tappe che hanno scandito la

¹ Nel 2006 è entrato a far parte della famiglia degli stabili pubblici anche il Teatro Mercadante di Napoli, che tuttavia è rimasto escluso dalla presente indagine poiché il suo recente riconoscimento non permette di avere a disposizione dati sufficienti per una trattazione scientifica esaustiva.

vicenda artistica e gestionale di ogni teatro, ma di rintracciare in tali vicende tratti comuni ed omogenei, segnalando, al contrario, gli elementi eccezionali e perciò peculiari di ogni stabile, al fine di fornire un quadro complessivo delle tensioni, delle anomalie, delle matrici e delle prospettive future del sistema teatrale ad iniziativa pubblica.

Nella storia del sistema teatrale italiano il 1947 è un anno fondamentale: è un anno di svolta, in cui lo spartiacque è costituito dalla nascita del Piccolo Teatro di Milano, primo esempio di istituzione teatrale stabile patrocinata e partecipata da interlocutori pubblici, dotata di finalità culturali e priva di scopo di lucro. In realtà, prima di tale data, il dibattito attorno ai problemi organizzativi della scena di prosa, avviato già nell'Ottocento, e soprattutto i numerosi progetti succedutisi in epoca fascista, per iniziativa di teatranti, critici, drammaturghi, avevano già introdotto, in differenti declinazioni, alcuni degli elementi che hanno poi costituito le fondamenta dell'edificio eretto da Grassi e Strehler: il riconoscimento del teatro d'arte come attività di interesse pubblico, tesa alla formazione morale, civile e culturale dello spettatore/cittadino; lo svincolamento del teatro dall'iniziativa privata e la sua tutela da parte dello Stato, garante della 'laicità' e dell'autonomia dell'istituto; l'esigenza di conferire carattere stabile all'attività teatrale, come garanzia di qualità produttiva, continuità del lavoro e di relazione con l'utenza; il principio dell'eccellenza qualitativa delle istituzioni finanziate dallo Stato; la necessità della collaborazione, per la gestione del teatro, di due organismi deputati a funzioni differenti e congiunte, quella artistica e quella organizzativa; il dovere per i teatri pubblici di avviare un'azione costante di 'teatralizzazione del popolo' e promozione del pubblico, anche mediante il ricorso ad azioni di 'proselitismo teatrale', al fine di contribuire all'educazione culturale e civile di una comunità, e al contempo di ampliare il bacino di utenza del teatro; la necessità per il teatro pubblico di dare impulso al rinnovamento della scena, sostenendo la nuova drammaturgia e il rinnovo delle tecniche drammatiche, anche attraverso lo svolgimento di una qualificata attività formativa che faciliti il ricambio generazionale della classe teatrale.

Viene altresì individuato quello che rimarrà, fino ad oggi, il principio basilare del sistema teatrale di matrice pubblica, che vede lo Stato impegnato nel «conferimento di poteri eccezionali, concessioni di favore e protezione morale» a enti ed istituti teatrali che rispondano a finalità di tipo culturale e sociale, mantenendo elevati standard qualitativi.

Nel 1947 la nascita del Piccolo Teatro sancisce l'istituzionalizzazione del modello di teatro stabile ad iniziativa pubblica, fondendo in una sintesi coerente i principi, gli ideali e le proposte scaturite dal dibattito animato tra gli anni Venti e Trenta. Qual è stato, dunque, l'ingrediente che ha consentito al Piccolo, a differenza dei tentativi precedenti, di affermarsi con successo, elevando la propria formula a paradigma del rinnovamento della scena italiana di prosa? Il fattore determinante del successo della formula-PT risiede nell'aver saputo incanalare la tensione ideale che ne anima la nascita, trovando il suo nucleo nel concetto – di derivazione gramsciana – di teatro come servizio pubblico, in una struttura gestionale modellata su base aziendale, legata a doppio filo al territorio di cui è emanazione – da cui riceve protezione e finanziamento, attraverso il concorso degli enti locali, e a cui garantisce costante ed elevata offerta di prodotti artistici – e democraticamente accessibile al pubblico più ampio possibile.

Il problema del teatro non fine a se stesso viene dunque affrontato da Grassi e Strehler su una base non più teorica, ma concretamente pratica: il teatro si immerge nella società civile, nelle sue strutture portanti, nei luoghi dell'aggregazione e del lavoro, della scuola, del tempo libero, con un'attività di organizzazione teatrale del popolo che, se da un lato non è aliena da un certo demagogismo, ha senz'altro il merito di aver contribuito alla costruzione di un pubblico attento e consapevole, favorendo, forse, la nascita di una nuova classificazione socioculturale.

Dal 1947 ad oggi il concetto di stabilità ha conosciuto un'evoluzione che ha seguito – venendone condizionata – i mutamenti in atto nella società italiana: negli anni Cinquanta l'idea di stabilità si è consolidata attraverso la replica della formula-PT ad opera dei teatri stabili che sono sorti nelle principali città italiane, approfondendosi attraverso l'applicazione pratica e sistematica dei principi di popolarizzazione del teatro e di presenza del teatro nel territorio, fino ad elevare le istituzioni teatrali stabili a punti di riferimento per le comunità cittadine, che nel teatro trovavano un luogo in cui riconoscersi e autodefinirsi. In tale decennio, si è diffusa un'attenzione specifica alla composizione e alla fisionomia del pubblico teatrale – che si svilupperà ulteriormente negli anni Sessanta per raggiungere gli esiti più significativi negli anni Settanta – certamente influenzata dalla politica culturale attuata dai teatri stabili di matrice pubblica, che, introducendo con urgenza nel dibattito teorico e nella prassi operativa i concetti e le pratiche di educazione

al teatro e di promozione culturale, civile e morale degli spettatori attraverso la scena, hanno avuto il merito di trasferire l'asse del sistema teatrale nella platea, tra gli spettatori, destinatari e insieme committenti del teatro.

Gli anni Sessanta e Settanta rappresentano invece «la stagione della crisi»: in tale periodo, infatti, in coincidenza con la 'rivoluzione' che si diffonde nella società italiana, il concetto di teatro pubblico subisce una drastica revisione, mentre le forme in cui esso si incarna diventano bersaglio di un attacco polemico e violento da parte delle forze emergenti nel mutato contesto culturale, sociale e politico. Il *Manifesto di Ivrea* è il documento più emblematico di un atteggiamento aspramente critico nei confronti degli stabili, che si diffonde nel mondo della cultura italiana, coinvolgendo anche personalità fino a quel momento gravitanti nel panorama del teatro pubblico: le critiche che vengono rivolte al cosiddetto 'teatro ufficiale' investono tanto la struttura organizzativa e la funzione istituzionale, quanto la politica culturale e l'indirizzo artistico degli stabili pubblici, che vengono considerati incarnazione di un modello teatrale autoritario e verticistico, inadeguato al mutare dei tempi e incapace di operare il necessario rinnovamento della scena teatrale. Mentre si diffondono a macchia d'olio sul territorio nazionale i gruppi autogestiti, le cooperative, le compagnie sperimentali, che attraverso l'animazione teatrale e il decentramento distributivo attuano quella diffusione capillare dell'attività teatrale in cui gli stabili avevano fallito, i teatri pubblici cercano, confusamente, di adeguare la propria offerta, aprendosi alla sperimentazione e potenziando la propria presenza sul territorio.

Intanto, l'esaurirsi dei moti contestativi porta con sé una fase di progressivo riavvicinamento alle istituzioni e l'affermazione di una nuova forma di stabilità che, mutuando ideali e modelli scaturiti nel decennio della crisi (1965-1975) si definisce su base regionale, elevando il decentramento – delle funzioni, come degli spazi e dell'attività – a fondamento del proprio agire.

Gli anni Ottanta e Novanta vedono il trionfo del teatro privato che, grazie soprattutto all'apporto delle cooperative e dei gruppi evolutisi in senso stabile, elabora proposte ambiziose, complesse ed articolate, avviando altresì un'attività non episodica di promozione culturale, tradizionalmente appannaggio esclusivo dei teatri ad iniziativa pubblica. Per contro, il teatro pubblico finisce per assorbire le forme, le politiche, i modelli gestionali del teatro privato, adottando un atteggiamento 'im-

prenditoriale' che si riflette anche e soprattutto nelle scelte produttive. Si assiste, dunque, a una sostanziale omologazione della produzione – e in senso lato della proposta – tra organismi pubblici e privati, che determina una crisi di identità per gli stabili pubblici che si rivelerà irreversibile.

Ricostruendo la storia dell'evoluzione della stabilità pubblica dal 1947 ad oggi è possibile individuare tre categorie di teatri stabili, tre generazioni, che incarnano le tendenze, le problematiche e gli ideali di tre epoche distinte, di tre diversi modi di pensare e fare il teatro, nonché di tre contesti culturali, politici e sociali differenti.

Della prima generazione di stabili fanno parte il Piccolo Teatro, il Teatro di Genova, il Teatro di Torino, il Teatro Stabile di Bolzano e lo Stabile di Trieste, oltre al Teatro Stabile Sloveno, quello di Roma, lo Stabile di Catania e il Teatro Stabile d'Abruzzo: tali istituzioni, nate nell'arco di tempo compreso tra il 1947 e il 1964, ricalcano il modello proposto dal Piccolo Teatro – di cui richiamano anche il nome nelle proprie denominazioni originarie – trasferendone la formula nella propria realtà territoriale.

La seconda generazione di stabili, nata a seguito della crisi che investe il sistema teatrale pubblico nel decennio 1965-1975, comprende organismi che, discendendo da esperienze 'alternative' o da circuiti regionali, si estendono su una base territoriale più ampia rispetto ai precedenti stabili 'municipali', con l'obiettivo di ricreare quel reciproco dialogo fra il teatro e le caratteristiche sociali, culturali e politiche del territorio che era alla base dell'operato delle tradizionali compagnie di giro; stabili di seconda generazione sono il Centro Teatrale Bresciano, il Teatro Stabile dell'Umbria, l'ERT – Emilia Romagna Teatro Fondazione – e la Fondazione Teatro Metastasio Stabile della Toscana.

La terza generazione di stabili – cui è possibile ascrivere il Teatro Biondo Stabile di Palermo, il Teatro Stabile del Veneto Carlo Goldoni e il giovane Teatro Stabile delle Marche – è figlia di un'altra crisi, una crisi ancor più grave e pericolosa della precedente: non una rivoluzione, ma il germe di un decadimento progressivo che, insinuatosi silenziosamente nel corso degli anni nel corpo del teatro pubblico, ne ha paralizzato le articolazioni, confondendone la fisionomia. La creazione degli stabili di terza generazione non risponde a una richiesta dal basso, ma al contrario si configura come un'imposizione 'dall'alto', una manovra di tipo politico-gestionale che, mediante l'allargamento dell'area del 'privilegio' a nuove istituzioni, si limita a confondere ulteriormente le

acque rendendo ancor più ardua l'identificazione di un minimo comun denominatore per l'attività teatrale di matrice pubblica.

Ma gli stabili di terza generazione non sono i soli a mostrare oggi una fisionomia incerta; la fotografia di gruppo che si è cercato di scattare agli stabili pubblici, nella seconda parte del presente volume, mostra oggi contorni sfocati e mezze tinte. Quali sono i fattori di identità di ciascuno stabile, gli elementi che ne rendono riconoscibile la proposta nel panorama dell'attività teatrale nazionale? È difficile trovare una risposta; non esistono, infatti, fattori estetici, politici, sociali e culturali che consentano di identificare in modo specifico ciascun teatro stabile.

I 'grandi' stabili – il Piccolo, il Teatro di Genova e lo Stabile di Torino –, forti di ampie disponibilità finanziarie, tecniche, produttive, di una lunga tradizione e della presenza di personalità artistiche di rilievo, hanno ormai scelto di investire sulla grandiosità della proposta, come dimostrano certe produzioni e alcuni grandi eventi di carattere multidisciplinare, dotati di proiezione internazionale; gli stabili di seconda generazione si differenziano dagli altri per l'attenzione non episodica dedicata alla sperimentazione e alla nuova drammaturgia, dimostrando di essersi mantenuti ancora sostanzialmente fedeli alla propria impostazione laboratoriale; i teatri pubblici 'di frontiera' – lo Stabile di Bolzano, quello di Trieste e lo Sloveno – possono distinguersi dagli altri in virtù della propria funzione – che tuttavia non riveste più il rilievo centrale che aveva alle origini – di scambio e intermediazione tra le culture che convivono nel territorio.

Nel panorama del teatro pubblico solo alcuni stabili emergono per la peculiarità della propria proposta, a partire dal Piccolo Teatro, che vanta una struttura organizzativa unica nel panorama italiano per solidità ed efficienza gestionale, in grado di sostenere uno sforzo produttivo notevole e una progettualità ampia, tesa da un lato alla proposta del nuovo – attraverso la produzione registica di Ronconi e il sostegno a nuove generazioni di artisti – e dall'altro alla conservazione del grande patrimonio artistico strehleriano; il TST, che con la recente acquisizione di Laboratorio Teatro Settimo ha aperto uno spazio alla sperimentazione, ha inaugurato nel nuovo millennio una politica innovativa dal punto di vista culturale e organizzativo; il CTB nel decennio della Direzione di Cesare Lievi ha dimostrato un'attenzione inedita per il lavoro di creazione drammaturgica, mentre l'ERT si impegna da anni in un'attività produttiva non convenzionale e in un'azione incisiva sul territorio.

Non è ancora sufficiente, però, per parlare di identità chiaramente definite. In generale, gli stabili dimostrano di prediligere l'applicazione del principio della varietà, secondo un modello di cultura generalista, dietro al quale ogni stabile sembra ripararsi, giustificandosi mediante l'appello alla necessità di investire il denaro pubblico in un'attività di largo consenso.

La valutazione della perdita di identità del teatro pubblico, unita alla considerazione della sua sostanziale assimilazione al teatro privato, ripropone oggi l'annoso dibattito circa l'opportunità dell'esistenza degli stabili pubblici: ha ancora senso che esistano oggi istituzioni teatrali 'privilegiate'?

Non è in discussione l'opportunità del finanziamento pubblico; non è in discussione neppure l'utilità della stabilità, i cui vantaggi in termini di continuità della proposta artistica e culturale e solidità gestionale sono inopinabili; ciò che oggi viene posto in questione è l'opportunità di un riconoscimento pubblico di 'superiorità' per istituzioni la cui funzione culturale e 'di servizio' è ormai assimilabile a quella di molte altre istituzioni culturali a carattere stabile. La stessa associazione dei termini 'teatro' e 'servizio' desta alcune perplessità: il teatro può essere ancora, oggi, un servizio pubblico? Può ancora incarnare la missione culturale, e al contempo civile e sociale, che ha animato la nascita degli stabili? Il quesito sembra destinato a rimanere aperto.

Gli stabili di prima e seconda generazione sono nati da esigenze precise, come risposta al bisogno di una società – quella uscita dalla guerra, come quella emersa dalla 'rivoluzione' degli anni Sessanta e Settanta – di rispecchiarsi in un modello culturale forte e identificabile, in un sistema di valori, di ideali, di interrogativi che richiedevano di essere risolti in una dimensione estranea alle logiche del vivere materiale, sul piano dell'arte e della cultura. Oggi gli interrogativi sono cambiati, i temi e i problemi sono, naturalmente, mutati. Appare sempre più difficile individuare i bisogni della società contemporanea, che ha fatto della frammentazione un paradigma universale: le indagini di marketing parlano di una società dei consumi sfaccettata, impossibile da inquadrare in profili sociodemografici, culturali e comportamentali definiti, da cui emerge una molteplicità di bisogni differenti; lo stesso concetto di comunità appare inadeguato, se non addirittura obsoleto, rimandando a una dimensione di appartenenza che non è più riscontrabile non solo nelle grandi città, ma nemmeno nei centri minori e nelle province. In tale contesto, non stupisce che il teatro fatichi a trovare una propria

fisionomia. Si impone, dunque, con urgenza, la necessità di una riforma dello statuto ontologico del teatro pubblico, che lo conduca alla riscoperta del proprio ruolo nel contesto attuale, in relazione alle altre arti, ma anche ai mezzi di comunicazione, alle nuove tecnologie, alle nuove forme di aggregazione e di conoscenza.

Lungi dal voler suggerire una soluzione a una questione di così vasta portata, ci si limita qui a indicare un possibile punto di partenza, nella riscoperta della *differenza*: se non vogliono trasformarsi definitivamente in istituzioni museali, avulse dal contesto di cui dovrebbero essere espressione, gli stabili pubblici dovrebbero rinunciare alla propria impostazione generalista – inadeguata ed inutile in una società in cui la cultura ‘generale’ è alla portata di tutti – per definirsi in modo specifico e unico, mediante una proposta fortemente connotata, autonoma e settoriale. Solo così gli stabili possono ritrovare la propria funzione, riscoprendo la capacità di ricercare, nel senso pieno del termine, una forma e un contenuto che consentano al pubblico di riconoscersi nel teatro.

Nel 1947 i fondatori del Piccolo scrivevano:

[...] 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 teatro abbia o non abbia vita. Il centro del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito e intento.²

Se l'opera di democratizzazione strutturale e di adeguamento qualitativo compiuta da Grassi e Strehler si rivolgeva all'intero corpo sociale, l'impegno che si deve richiedere oggi al teatro ad iniziativa pubblica è quello di specializzarsi, rivolgendosi a segmenti specifici del pubblico, per poter condurre una ricerca «in profondità»³, culturalmente valida ed utile, qualitativamente superiore, e perciò giustamente ‘privilegiata’.

² Mario Apollonio - Paolo Grassi - Giorgio Strehler - Virgilio Tosi, *Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947, p. 68; ora anche in AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 1997, p. 34.

³ *Ibidem*.

Il mio primo ringraziamento va al professor Paolo Bosisio e al professor Alberto Bentoglio, che hanno creduto in me e nel mio lavoro, accordandomi una fiducia che mi impegnerò a non deludere. Grazie ai direttori, agli archivisti e al personale dei teatri stabili, che a vario titolo mi hanno aiutato nello svolgimento delle mie ricerche: in particolar modo, vorrei qui ringraziare Marco Bernardi, Direttore del Teatro Stabile di Bolzano, Marina Bertiglia, Segretario Generale del Teatro Stabile di Torino, e Giovanni Soresi, responsabile del Settore Comunicazione e Marketing del Piccolo Teatro di Milano. Infine, la mia gratitudine più completa ai familiari, agli amici e ai colleghi che mi sono vicini, per il loro sostegno e la loro affettuosa presenza.

Chiara Merli





1.2. VERSO LA DEFINIZIONE 'MODERNA' DI TEATRO PUBBLICO

A tale esigenza, nell'intento di risolvere i problemi di fondo del teatro italiano e al contempo di colmare il ritardo⁴⁷ rispetto agli sviluppi della scena teatrale europea, cercarono di rispondere, in modi e forme differenti, e con differenti esiti, alcuni artisti e intellettuali che nel periodo compreso tra il 1920 e il secondo conflitto mondiale diedero vita a pro-

precisi e preordinati. Al contrario, essa fu il risultato del compromesso tra forze ed esigenze divergenti, tra interessi economici e progetti artistici, tra volontà di rinnovamento e inerzie burocratiche, quando non fu addirittura frutto dell'azione personale di singoli gerarchi o delle pressioni effettuate da gruppi privati. Tuttavia, considerata nell'insieme, la politica del fascismo ebbe una sua logica, mirante al controllo diretto e indiretto di tutte le manifestazioni teatrali, dalla fase della produzione a quella finale della rappresentazione scenica. Ci si interessò primariamente dei risvolti economici e politici in senso stretto, iniziando con l'inquadrare gli esponenti del mondo artistico in organismi pubblici, per poi giungere alla creazione di complesse strutture amministrative. In breve, l'intera attività teatrale si trovò a essere organizzata e sorvegliata, senza che tale fatto comportasse un'aperta adesione ideologica da parte di autori, attori e personalità del mondo dello spettacolo. Ciò che in pratica interessava al regime era un'effettiva subordinazione politica. Se non si arrivò a un controllo rigido e totalitario, come avvenne nella Germania nazista, fu anche per le resistenze, più o meno passive, opposte dagli interessati, che cercarono di difendere l'autonomia del mondo artistico da ingerenze politiche, nonché per la dinamica di sviluppo del settore, tesa a una trasformazione e razionalizzazione interna, che finì con il selezionare 'naturalmente' le molteplici iniziative promosse dal regime» (cfr. Emanuela Scarpellini, *Introduzione* a Id., *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit.). Sul teatro in epoca fascista si vedano, oltre agli studi già citati: *Il cinematografo e il teatro nella legislazione fascista: raccolta delle leggi e dei regolamenti amministrativi, tributari e corporativi coordinati e illustrati con brevi richiami legislativi e con note*, Roma, Colombo, 1936; Mario Isnenghi, *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Il Mulino, 1979; Paolo Puppa, *Pubblico e popolo nel teatro fascista*, in «Rivista Italiana di Drammaturgia», n. 18, anno V, dicembre 1980; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano tra le due guerre mondiali*, in AA.VV., *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, a cura di Simonetta Soldani e Gabriele Turi, Bologna, Il Mulino, 1993; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994; AA.VV., *Cultura e fascismo: letteratura, arti e spettacolo di un ventennio*, a cura di Marino Biondi e Alessandro Borsotti, Firenze, Ponte alle Grazie, 1996.

⁴⁷ Sull'urgenza e il significato di tale 'ritardo' si rinvia al contributo di Mirella Schino, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, in «Teatro e Storia», n. 1, aprile 1988, pp. 51-72.

getti ed esperienze teatrali destinati a lasciare un'impronta significativa nelle successive forme di teatro ad iniziativa pubblica. Perché un teatro pubblico? quale teatro pubblico? e soprattutto, quale può e deve essere il ruolo del teatro nella società civile? Nel vasto dibattito animato da intellettuali, artisti, politici e pensatori è possibile rintracciare i germi dei moderni concetti di teatro pubblico e 'funzione pubblica del teatro'.

Nel 1924 Luigi Chiarelli e Umberto Fracchia inviano alla Presidenza del Consiglio Nazionale del Teatro la relazione *Per una radicale riforma del Teatro di prosa*. Il progetto muove dalla considerazione delle principali cause della crisi teatrale, prima fra tutte il nomadismo vigente nel sistema italiano: il regime nomade, «sistema di vita inferiore e contrario alle attuali esigenze di qualsiasi organismo socialmente costituito [...] in aperto contrasto con le esigenze artistiche ed economiche della società moderna»⁴⁸, determina la formazione di compagnie dall'organico ridotto, e per conseguenza la moltiplicazione del numero dei complessi artistici girovaghi – «giacché il numero dei comici che hanno necessità di vivere con l'arte loro è sempre lo stesso, se non è aumentato»⁴⁹; al contempo, impone alle compagnie, costrette a limitare i costi di gestione, in regime di aperta concorrenza, un eccessivo contenimento del materiale scenico e dei tempi di prova, con conseguenze deleterie sulla qualità della rappresentazione. Tale situazione ha effetti negativi anche sulla produzione drammaturgica⁵⁰ e, quel che è più grave, sul pubblico che, colto ed esigente, sedotto da altre forme di intrattenimento, abbandona i teatri. La proposta di Fracchia e Chiarelli, sulla scorta di esempi stranieri, consiste nella creazione di teatri stabili – da non confondere con le compagnie stabili sorte in Italia nell'Ottocento – che dovrebbero nascere nelle grandi città e dotarsi di un'organizzazione simile a quella dei teatri lirici: con una Direzione Artistica

⁴⁸ Luigi Chiarelli - Umberto Fracchia, *Per una radicale riforma del Teatro di prosa*, in «Il Teatro d'Italia», n. 3, 9 febbraio 1924.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ «L'autore italiano oggi lavora sapendo: 1. che non potrà rappresentare dignitosamente, o non potrà rappresentare affatto, una commedia che abbia due o più parti principali e numerosi personaggi che non siano tante semplici comparse; 2. che non può fare alcuno assegnamento, per l'effetto sul pubblico e per la realizzazione della sua visione, sull'allestimento scenico, né chiedere nulla in questo senso alla propria fantasia; 3. che la sua commedia sarà presentata al pubblico in un'edizione approssimativa dopo un massimo di dieci o quindici prove, quando non sono quattro o cinque, e che la sua fortuna è affidata al suggeritore» (*ibidem*).

stabile e un organico fisso di generici, scritturando di volta in volta gli attori per le parti più importanti, ciascun teatro dovrebbe effettuare una programmazione stagionale, collaborando con gli altri stabili mediante lo scambio di commedie, attori e materiale scenico. Inoltre, agli stabili sarebbe affidato il compito di formare gli attori, attraverso la gestione diretta di scuole che consentano un approccio immediato dell'allievo al palcoscenico; in virtù di tale funzione, «oltre che per il fatto che il problema generale del teatro è di interesse pubblico»⁵¹, Chiarelli e Fracchia ritengono che la costituzione dei teatri stabili debba essere promossa o almeno sostenuta dallo Stato:

[...] riteniamo che un Ente Nazionale del Teatro, presentandosi con un programma minimo fondato sui principi fin qui esposti, e sviluppato nei suoi particolari, avrebbe tutte le ragioni di chiedere allo Stato *il conferimento di poteri eccezionali, concessioni di favore e protezione morale*.⁵²

I benefici effetti della riforma riguarderebbero tanto la qualità della proposta artistica, quanto la corretta gestione delle imprese di spettacolo:

Non più un livello unico di compagnie di provincia, non più contemporaneità in una stessa città di compagnie con repertorio uguale, non più compagnie composte di elementi numericamente inferiori al bisogno, non più miseria di messinscena, non più dispendi di viaggi. [...] In dieci o dodici teatri stabili si esauriranno gli elementi artisticamente degni e capaci di formare le dieci o dodici compagnie girovaghe di prim'ordine che [...] rappresenteranno il teatro italiano. Rimarranno a girovagare per la provincia le compagnie di secondo o terz'ordine, le quali potranno imporsi tutte le limitazioni, avranno il loro regime, i loro bilanci, le loro modeste fortune, le loro crisi.⁵³

La sproporzione che verrebbe a crearsi tra i centri 'teatralmente' più qualificati e il resto del territorio nazionale è una evidente lacuna di questa proposta di riforma, che non sembra rispondere all'intento di una reale soluzione dei problemi del teatro, limitandosi ad occultarne il degrado dietro lo 'schermo' costituito dai teatri stabili⁵⁴. Certamente,

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² *Ibidem* (corsivo mio).

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ D'altro canto, sono gli stessi redattori del progetto a riconoscere i limiti della propria proposta, precisandone l'intento: «L'attuazione, sia pure parziale e limitata, di tale riforma, è la condizione secondo noi indispensabile per poter applicare

tuttavia, si deve riconoscere la lungimiranza di tale progetto, che, tra le altre cose, intravede nell'istituzione dei teatri stabili la possibilità di contribuire alla creazione di nuove categorie professionali nello spettacolo, mediante la scissione delle funzioni artistiche e gestionali tradizionalmente rivestite dal capocomico:

[...] si formerà una nuova categoria di tecnici specialisti, nei quali non si identificheranno più, come ora accade, le funzioni di direttore e di attore, ma saranno esclusivamente direttori di teatro, cioè di compagnie, cioè di spettacoli.⁵⁵

I capisaldi della proposta di Fracchia e Chiarelli si ritrovano, in differenti declinazioni, in alcuni fra i più significativi progetti che prendono forma tra gli anni Venti e Trenta. Nel 1926 Pirandello, reduce dall'esperienza del Teatro dell'Arte, o Teatro degli Undici⁵⁶, presenta a Mussolini un progetto per la creazione di un Teatro Drammatico Nazionale di Stato. Per ovviare ai problemi della scena italiana, imperniata sulle numerose compagnie girovaghe «che son costrette a trascinare una vita la quale affretta sempre più la morte dello spettacolo»⁵⁷, Pi-

al teatro di prosa tutti quegli altri rimedi più o meno forzati di cui si discorre, come sarebbero, ad esempio, una limitazione imposta alla formazione di nuove compagnie, e una diversa disciplina nella distribuzione del repertorio. Infatti i mezzi coercitivi sono validi e portano ad utili risultati soltanto se, volendo mutare o distruggere un ordine di cose costituito da secoli e determinato da un gioco di forti interessi, si crea preventivamente accanto ad esso un ordine di cose nuovo o diverso che offra, a chi giova, l'immediata possibilità di accettarlo e di adattarvi, uscendo di buona o di cattiva voglia dal vecchio» (*ibidem*).

⁵⁵ *Ibidem*.

⁵⁶ Il Teatro dell'Arte, inaugurato nel 1925 con *La sagra del Signore della Nave*, nelle intenzioni di Pirandello «voleva essere il banco di prova per il futuro Teatro di Stato che non riuscirà mai a realizzare» (Alessandro Tinterri, *Alberto Savinio e il Teatro dell'Arte di Luigi Pirandello*, in «Teatro Archivio», gennaio 1980); sull'esperienza del Teatro degli Undici si vedano, tra gli altri: Massimo Bontempelli, *Il Teatro degli Undici o dodici*, in «Scenario» n. 2, febbraio 1933, pp. 58-64; Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel Fascismo. Pirandello e Bragaglia*, cit.; Alessandro D'Amico - Alessandro Tinterri, *Pirandello capocomico. La Compagnia del Teatro d'Arte di Roma (1925-1928)*, Palermo, Sellerio, 1987; interessante per comprendere la genesi e le influenze dei concetti di teatro pubblico e teatro di Stato per Pirandello è il saggio di Susan Bassnett, *Pirandello ed il concetto del teatro nazionale*, in AA.VV., *Pirandello e la cultura del suo tempo*, a cura di Stefano Milio e Enzo Scrivano, Milano, Mursia, 1984.

⁵⁷ *Relazione presentata dal Pirandello e dal Giordani all'On.le Mussolini*, in «La Fiera Letteraria», 5 dicembre 1926.

randello denuncia la necessità di un intervento «radicale e definitivo»⁵⁸ da parte dello Stato, attraverso la creazione di un Teatro Drammatico Nazionale di Stato che espliciti la propria attività in tre sedi, dislocate nei principali capoluoghi – Roma, Milano e Torino: assumendo la responsabilità «del decoro artistico della nazione verso lo straniero»⁵⁹, i tre teatri stabili dovrebbero «essere di esempio e di incitamento a tutti gli altri teatri privati, dando modo agli attori di educarsi alle interpretazioni artistiche e riuscendo a richiamare il pubblico al gusto del teatro di prosa»⁶⁰. Difesa del decoro nazionale in campo teatrale, esempio di elevata qualificazione dello spettacolo, stimolo al rinnovamento della scena, incitamento alla formazione del gusto e all'educazione artistica e culturale del pubblico: queste le finalità dell'organismo tripartito di cui Pirandello, sapiente organizzatore⁶¹, non trascura di definire la struttura burocratica e gestionale. Onde evitare «interferenze di interessi industriali che recherebbero gravi pregiudizi alla buona riuscita dell'impresa artistica»⁶², lo Stato dovrebbe essere proprietario dei tre teatri di Roma, Milano e Torino, nei quali agirebbe una sola grande compagnia «che seralmente possa attingere ai tre pubblici»⁶³; unico sarebbe anche il Direttore, con la funzione di sovrintendere all'attività dei tre teatri, coadiuvato da altrettanti Direttori Tecnici e da una Commissione deputata alla formazione di un programma stagionale. Riprendendo la scissione delle funzioni artistiche e gestionali, ipotizzata da Fracchia e Chiarelli, Pirandello propone di affiancare alla Direzione Artistica una Commissione Amministrativa, con a capo un Direttore nominato dallo Stato, a garanzia della efficace gestione dell'istituto. Il progetto scende ancor più nel dettaglio, definendo le regole per il corretto funzionamento del sistema costituito dai tre teatri:

1. Il Consiglio Direttivo approva il programma artistico dell'anno dopo aver discusso le proposte del Direttore Generale;

⁵⁸ *Ibidem.*

⁵⁹ *Ibidem.*

⁶⁰ *Ibidem.*

⁶¹ «Pirandello [...] è altrettanto grande come direttore che come poeta. Una compagnia stabile d'arte, affidata a lui con tranquillità di mezzi, aprirebbe una nuova felice era nella storia del teatro italiano di prosa» (Massimo Bontempelli, *Il Teatro degli Undici o dodici*, cit., p. 64).

⁶² *Relazione presentata dal Pirandello e dal Giordani all'On.le Mussolini*, cit.

⁶³ *Ibidem.*

2. I tre Direttori Tecnici studiano gli allestimenti scenici dei lavori, d'accordo con il Direttore Generale, al quale sottopongono le relazioni su ogni lavoro, i bozzetti, la distribuzione delle parti, ecc.;
3. Il Consiglio Direttivo esamina e risolve i diversi problemi imposti dall'attuazione del programma artistico, secondo le esigenze prospettate dalla Direzione, sia per quanto riguarda le spese necessarie per gli allestimenti scenici, sia per quanto riguarda il movimento di rotazione dei raggruppamenti temporanei nei tre teatri;
4. I tre teatri si aprono lo stesso giorno ai primi di novembre, dopo un mese di preparazione, e si chiudono alla fine di maggio, senza mai ospitare altre Compagnie;
5. I tre primi spettacoli si spostano ciascuno negli altri due teatri, mentre avviene la preparazione dei nuovi spettacoli, in modo che tale preparazione non abbia la sola durata delle repliche del lavoro precedente, come presso le Compagnie ordinarie, ma la durata delle repliche di tre lavori;
6. Alla fine della stagione i lavori che avranno avuto maggior successo saranno portati fuori dalle Sedi dei tre teatri, da tre Compagnie che si recheranno all'estero e in provincia.⁶⁴

Il progetto pirandelliano si presenta, dunque, come il primo tentativo di affrontare concretamente la crisi del teatro italiano, sotto diversi punti di vista: lo svincolamento del teatro dall'iniziativa privata e la sua tutela da parte dello Stato, garante della 'laicità' e dell'autonomia dell'istituto; la necessità della collaborazione, per la gestione del teatro, di due organismi deputati a funzioni differenti e congiunte, quella artistica e quella organizzativa; la progettazione di un'inedita struttura tecnica e gestionale, che consenta alla compagnia di mantenere, in ognuna delle tre piazze, i medesimi standard qualitativi, offrendo al contempo un programma variegato.

Nel 1927 Guido Salvini presenta al Comune di Milano un progetto, il cui principale merito consiste nell'aver proposto, per la prima volta, un'ipotesi di compartecipazione di pubblico e privato nella gestione del teatro e di aver sostituito l'iniziativa dello Stato centrale con quella di un Ente locale: secondo il progetto di Salvini, infatti, il Teatro Semistabile Comunale dovrebbe essere retto da un Ente autonomo con la «collaborazione e interessenza»⁶⁵ della Società Suvini-Zerboni⁶⁶.

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Guido Salvini, *Il Teatro di Milano*, in «La Fiera Letteraria», 4-11 dicembre 1927.

⁶⁶ Sulla Società Suvini-Zerboni si vedano, tra gli altri: Enrico Polese, *Luigi Zerboni*, in «L'Arte Drammatica», 3 gennaio 1925; Emanuela Scarpellini, *Organizza-*

Il progetto, che prevede l'istituzione di una compagnia semistabile⁶⁷, è inoltre particolarmente interessante in quanto pianifica scrupolosamente quella che oggi potremmo definire la 'strategia di marketing' del teatro.

La chiave per la riuscita non solo economica ma propagandistica di tale impresa sta nel *sistema degli abbonamenti*. Si tratta di riportare *per forza* al teatro il popolo e la piccola borghesia che se ne sono allontanati e han preferito, e con ragione, il cinematografo. [...] Bisogna che lo *spettacolo teatrale* progredisca, e allora si potrà pensare seriamente a richiamare il pubblico a teatro. In questa opera, il Teatro di Milano troverà il suo più valido aiuto in primo luogo nelle organizzazioni sindacali e poi fra gli industriali, i capi fabbrica, i direttori dei grandi empori, i circoli di cultura e presso le scuole. Tornando quindi ad esaminare la questione abbonamenti, si osservi anzitutto il prezzo veramente irrisorio di essi. (I Direttori dei grandi negozi che offrono ai commessi più meritevoli abbonamenti e molta propaganda rivolta alle donne, perché il pubblico dei teatri in tutto il mondo è formato per $\frac{3}{4}$ dalle donne).

E prosegue:

L'organizzare teatralmente il popolo, potrà sembrare a tutta prima impresa colossale, ma con un'intensa propaganda di stampa, di circolari, di annunci murali ecc. vi si può arrivare con minor sforzo di quanto non si creda. [...] Un'abile concorrenza si può e si deve fare a favore del teatro e a questa non si arriva che con due mezzi: ottimi spettacoli e prezzi inferiori.⁶⁸

Qualità e convenienza (il binomio che si ritroverà nel celeberrimo «teatro d'arte per tutti»), facendo leva sulla capacità catalizzatrice delle organizzazioni sociali e, soprattutto, dei luoghi di lavoro, con un'at-

zione e attività teatrale a Milano negli anni '20, in «Archivio Storico Lombardo», anno 1984, pp. 197 ss.

⁶⁷ «Il Teatro di Milano agirà dal mese di novembre agli ultimi di maggio di ogni anno ed esattamente per trenta settimane. Durante questo periodo verranno rappresentati trenta lavori. Agli ultimi di maggio la grande Compagnia si trasformerà in tre Compagnie distinte aventi ciascuna tre o quattro commedie in repertorio, quindi poco personale e pochissimo bagaglio. Il giro di tali *tournées* [...] comporterà la possibilità che due o tutte e tre le Compagnie si riuniscano per qualche corso di recita più importante nelle grandi città. Ciò dovrà avvenire di preferenza nei mesi di settembre e ottobre durante i quali gli attori proveranno le commedie da affrontare per la nuova stagione milanese e si troveranno quindi nella necessità di qualche prova d'insieme» (*ibidem*).

⁶⁸ *Ibidem* (corsivi nella fonte).

tenzione, certamente *naïf* ma significativa, alla composizione 'sociodemografica' del pubblico: tutti questi elementi diventeranno i capisaldi della politica di promozione culturale e di approccio al pubblico che sarà attuata *in primis* dal Piccolo Teatro di Milano e, a seguire, dai teatri stabili pubblici a partire dagli anni Cinquanta.

Nel 1929, in occasione della pubblicazione del suo volume *Il Teatro della Rivoluzione*, Anton Giulio Bragaglia invia a Mussolini una lettera in cui, denunciando lo scarso interesse dimostrato dal fascismo nei confronti della riforma del teatro – «la rivoluzione fascista è antirivoluzionaria a teatro»⁶⁹ –, invita il duce a promuovere la creazione di un Teatro di Stato⁷⁰, che si faccia sostenitore del nuovo, attraverso la sperimentazione e il sostegno alla drammaturgia nazionale:

Oggi non basta il solo incoraggiamento e il sostegno dello «Sperimentale». Oltre a difendere il laboratorio tecnico, noi vogliamo ora dare il definitivo al popolo, senza esser costretti al tentativo commerciale, pur di far anche noi qualche cosa in grande. L'arte in generale non si fa senza protezione: l'arte antitradizionale, fatta fuori del covo rivoluzionario, si può solo con la forza del Regime.⁷¹

Al 1930 risale il progetto di Corrado Pavolini per l'istituzione di un Teatro di Stato. La necessità dell'intervento pubblico a favore del teatro è giustificata dal riconoscimento dell'alto valore del teatro nel patrimonio artistico e culturale di una nazione:

[...] il teatro è sentito come un grande patrimonio ideale, in ogni Nazione come il più evidente e concreto documento d'una tradizione di pensieri, aspirazioni, che in esso plasticamente si cristallizzano [...]. Ma, come la moneta, cotesta è ricchezza solo a patto che circoli [...]. Nei Paesi dove non esistono teatri propriamente dello Stato o dallo Stato in qualche misura sovvenzionati, è invece una ricchezza infruttifera [...].⁷²

⁶⁹ Anton Giulio Bragaglia, *Lettera sul Teatro a Benito Mussolini*, in «La Fiera Letteraria», 24 marzo 1929, p. 6.

⁷⁰ «[...] il Fascismo dovrà decidersi ad avere un suo Teatro. Ogni grande civiltà ha avuto il suo teatro, ogni illuminato Principe ne ha avuto uno singolare, ogni epoca gloriosa possiede, in ogni paese, un glorioso capitolo teatrale. Da noi la rivoluzione fascista continua a proteggere gli importatori di commedie straniere: riverisce ancora in arte i cartoni degli scrupoli accademici, si bea della recitazione stereotipata, si commuove ancora alle riverenze di nonna Felicita» (*ibidem*).

⁷¹ Anton Giulio Bragaglia, *Lettera sul Teatro a Benito Mussolini*, cit., p. 6.

⁷² Corrado Pavolini, *Per un Teatro di Stato*, in «L'Italia Letteraria», n. 48, 30 novembre 1930, p. 5.

Continua dunque Pavolini:

[...] spetta ovviamente allo Stato, il quale difende e mantiene i monumenti architettonici del passato, le opere del nostro repertorio figurativo, i fastigi della nostra storia e della nostra gloria, che impartisce ai giovani l'istruzione, ed è insomma il supremo conservatore, moderatore e propulsore della cultura, spetta allo Stato anche questa funzione, profondamente educativa e simbolica, di mantener vivo il teatro nazionale. Ripetiamo che di mantenerlo vivo c'è un mezzo solo. (Ed è inutile pensare, così com'è organizzata l'industria teatrale, ad iniziative private).⁷³

Il Teatro di Stato dovrebbe affiancare al repertorio ufficiale, scelto dall'Accademia d'Italia⁷⁴, un repertorio d'avanguardia, da allestire in una sala di dimensioni ridotte rispetto alla sede principale⁷⁵. Potrebbe altresì contare su una compagnia stabile, composta di circa quaranta elementi, che grazie alle sovvenzioni statali potrebbe realizzare spettacoli di elevato livello qualitativo, fungendo da esempio per le compagnie private, e contribuendo così al rinnovamento delle tecniche drammatiche e alla formazione del gusto del pubblico⁷⁶. Per quanto riguarda il

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ «La scelta del repertorio resterebbe affidata all'Accademia d'Italia, la quale avrebbe da contemperare il criterio culturale con l'artistico, non cedendo mai al gusto macabro dell'esumazione in quanto tale, ma solo al richiamo di 'valori' purchessia, dal tragico al comico, in concreto resuscitabili» (*ibidem*).

⁷⁵ «Altra funzione deferibile all'Accademia, un apposito comitato di lettura dovrebbe segnalare i lavori da rappresentarsi in questa 'sezione contemporanea': la quale avrebbe, a fianco della maggiore, una sua minor sede: proprio come vicino al *Deutsche Theater* c'è la saletta deliziosa del *Kammerspiele*. Ciascuno dei due palcoscenici, il grande e il piccolo, dovrebbe esser naturalmente fornito, cominciando dalla piattaforma girevole, d'ogni più aggiornato mezzo tecnico» (*ibidem*).

⁷⁶ «È chiaro che è assurdo pretendere, oggi, esecuzioni sceniche armoniose e studiate dalle solite Compagnie di giro, che dormono in una deprimente *routine* di mestiere convenzionale; mentre si può pretenderle da una Compagnia *stabile* senza preoccupazioni di bilancio e di repertorio. La perfezione degli spettacoli realizzabili, nella prosa e nella lirica, dal Teatro di Stato non mancherebbe di influire beneficamente, grazie all'esempio e al pungolo della concorrenza, sulle iniziative industriali private, che si vedrebbero in breve costrette, sotto pena di morir nel ridicolo, ad elevarsi ed 'aggiornarsi'» (*ibidem*). La questione 'artistica' è prioritaria, secondo Pavolini, rispetto a quella 'industriale', come si legge in un suo intervento che precede di poche settimane il progetto per un Teatro di Stato: «È curioso che tutti siamo d'accordo nel riconoscere lo spettacolo un'arte (ma se è un'arte, santo Iddio, le sue leggi son leggi artistiche!); e venuti al dunque vogliamo studiarne e risolverne i problemi come se avesse *natura* industriale. [...] Per curar lo spettacolo

finanziamento del teatro, lo Stato potrebbe provvedere destinando ad esso l'intero ammontare dei contributi che il governo ottiene dall'imposta sugli spettacoli:

Quanto poi al teatro di prosa, non potrebbe venirgli il famoso milione annuo che gli spetta, perché proviene tutto da un'imposta sul teatro, e ora sminuzzato in beneficenze inutili che con il teatro non hanno rapporto alcuno? Sarebbe già molto [...] e con poche provvidenze sussidiarie anche il Teatro di Stato per la prosa potrebbe vivere di vita propria benissimo.⁷⁷

Intanto, nel 1931, il Governo approva un progetto presentato da Silvio D'Amico per la creazione di un Istituto Nazionale del Teatro Drammatico, che però stenterà ad essere attuato, tradendo di fatto le attese di quanti intravedevano in esso la possibilità di risolvere i problemi congeniti della scena nazionale.

Se nel 1932 il primo *Congresso della Société Universelle du Théâtre*, convocando a Roma delegati di diverse nazioni europee, si limita a suscitare una discussione 'colta' quanto retorica sullo stato del teatro nell'epoca attuale⁷⁸, il *Convegno Volta* dedicato nel 1934 al teatro drammatico solleva un dibattito acceso e concreto sulla crisi del teatro e sulle sue possibili soluzioni⁷⁹. Il convegno di studi, presieduto da Lui-

lo bisogna tener conto della sua *natura*. Altri medici non conosco all'infuori degli artisti. [...] Da che proviene la 'crisi'? Dal non aver capito che *risolvere il problema artistico è risolvere automaticamente il problema industriale*», Corrado Pavolini, *Problemi (e problema) del teatro*, in «L'Italia Letteraria», n. 42, 19 ottobre 1930, p. 1.

⁷⁷ Corrado Pavolini, *Per un Teatro di Stato*, cit.

⁷⁸ «Tra i luoghi comuni ha sempre corso quello per cui discutere sarebbe inutile, dacché dopo ogni discussione ciascuno resta nella propria opinione. La verità è invece che nessuno, dopo una disputa, rimane nell'identica situazione spirituale di prima: se n'esce sempre o rafforzati (il che non è una stasi ma un progresso), o scossi [...]. Le idee fanno la loro strada attraverso le discussioni: son queste a suscitare il fermento che, prima o poi, arricchisce la vita» (cfr. Anonimo, *Il Congresso del Teatro*, in «Scenario», n. 4, anno I, maggio 1932, p. 1).

⁷⁹ Sul *Convegno Volta* dedicato al teatro drammatico si veda anche Tomaso Monicelli, *Al Convegno Volta 1934*, in «Comoedia», n. 2, anno XVI, febbraio 1934, p. 5. Duramente critica è la valutazione dell'attività del convegno offerta da «L'Italia Letteraria»: «*Siamo curvi sul letto di un malato...* Così fin dal primo giorno è stato definito il teatro. E ora tutti questi uomini, che il teatro conoscono profondamente, sono radunati ed esprimono il loro pensiero in ampi, elaborati discorsi [...]. Esamineranno le cause del male, metteranno il dito sulla piaga, proporranno rimedi o almeno esporranno con crudele chiarezza la situazione attuale. Niente di tutto

gi Pirandello con la partecipazione dei «più accreditati esperti di ogni fede e provenienza [...] noti per titoli d'arte»⁸⁰, si propone di analizzare le condizioni presenti del teatro di prosa nel generale contesto dello spettacolo, con particolare attenzione al ruolo dello spettacolo «nella vita morale dei popoli»⁸¹, e ai recenti sviluppi dell'architettura, della scenografia e della scenotecnica. Ma il problema più urgente sul tavolo degli studiosi resta senza dubbio la questione del Teatro di Stato, «il soggetto più vivo [...] in quest'ora nella quale tutto il mondo attraversa la crisi dell'individualismo e dell'iniziativa isolata, cercando la salvezza nell'attività sociale ed etica dello Stato»⁸². A tale proposito, William Butler Yeats si pronuncia riassumendo «una delle più ricche esperienze politiche che un teatro dell'Europa contemporanea abbia vissuto»⁸³, quella dell'Abbey Theatre di Dublino, che ha rivestito un ruolo fonda-

questo. Nessuno, o almeno pochissimi e senza seguito, furono gli oratori che pensarono [...] che forse la causa dell'attuale crisi potesse risiedere nella povertà della produzione teatrale di oggi, nell'inattualità dei lavori presentati, nella pesantezza di una tecnica ormai superata e che da queste considerazioni arrivasse a risalire fino a vedere la crisi del teatro come parte integrante della crisi di tutta una determinata cultura. Incancreniti nella vecchia mentalità del 'capolavoro eterno' non riescono a pensare che non si può vivere in eterno su di un patrimonio e di una tradizione se non a patti di rinnovarla continuamente [...]. I rimedi proposti per superare la crisi furono poi tali e quali quelli che un analogo Congresso trent'anni fa avrebbe potuto prospettare. Diminuzione di tasse, spese di viaggio ridotte, imposizione di imposte sugli altri spettacoli che permettano al teatro, forma di arte superiore (in che cosa?) alle altre, di vivere alle spalle della plebe che ama il cinematografo o il varietà o le gare sportive, per potere offrire scervo di preoccupazioni materiali ai pochi illuminati le sue inutili e rancide produzioni» (cfr. Remy Assayas, *Il teatro è morto = Viva il teatro!*, in «L'Italia Letteraria», n. 6, 9 febbraio 1935, p. 6).

⁸⁰ Anonimo, *Il Convegno Volta per il Teatro*, in «Scenario», n. 9, anno III, settembre 1934, p. 449.

⁸¹ *Ivi*, p. 450.

⁸² *Ibidem*. Su questo punto il sarcasmo di Assayas è ancor più pungente: «E finalmente il Teatro di Stato ma intendiamoci bene. Non pretendiate che lo Stato, vale a dire la collettività, abbia diritto menomamente di imporre alla Direzione del locale temi o lavori di genere propagandistico. Per carità: non schiacciamo i gracili fiori dell'ingegno sotto il peso di brutali necessità politiche o sociali! Lo Stato deve pagare per permettere a pochi spiriti elevati di godere la pura gioia spirituale di una commedia di Maeterlinck o di Yeats, per fare sì che qualche decina di esteti possa deliziarsi alla riesumazione di un capolavoro della storia del teatro, un tempo vivo e attualissimo, oggi cadavere accuratamente profumato e imbalsamato» (cfr. Remy Assayas, *Il teatro è morto = Viva il teatro!*, cit., p. 6).

⁸³ Anonimo, *Le idee del Convegno Volta*, in «Scenario», n. 11, anno III, novembre 1934, p. 570.

mentale nel percorso dell'Irlanda verso l'indipendenza; è stata valutata la necessità per gli Stati di tutelare il teatro attraverso la creazione di «cattedre di scienza del Teatro»⁸⁴, sono stati esaminati i rapporti sulle provvidenze statali al teatro nei vari Paesi europei⁸⁵; il compito di trarre le somme dell'intero Convegno spetta a Silvio D'Amico, che in un'acuta disamina dei rapporti tra Stato e Teatro ha definito i compiti del potere pubblico in relazione all'arte, lanciando uno slogan significativo: «libera propaganda del Teatro Nazionale»⁸⁶.

Definito lo statuto del teatro drammatico – «la comunione di una folla con la vivente rappresentazione di un'opera di poesia drammatica»⁸⁷ – D'Amico ne sottolinea il valore «intimamente etico»⁸⁸, arrivando per tale via a richiedere l'intervento dello Stato a tutela dei valori umani, civili e sociali di cui il teatro si fa portatore⁸⁹. Quindi passa a smentire «le vecchie obiezioni liberali»⁹⁰ di chi – come il 'nemico' Ferdinando Martini – si oppone all'intervento statale nei confronti del teatro. La prima di esse, che vuole lo Stato incompetente in materia di teatro, è smentita dal D'Amico senza giri di parole: «Lo Stato è forse competente in medicina? [...] Lo Stato è forse competente in archeologia? [...] E che sa lo Stato di Sanscrito o di Greco, di Latino o anche di Letteratura italiana?»⁹¹. Alla seconda obiezione – «il denaro pubblico va speso a beneficio di tutti, e non già di pochi; le imposte pagate dai paesani sardi o

⁸⁴ *Ivi*, p. 571.

⁸⁵ Cfr. Anonimo, *Cifre*, in «Scenario», n. 12, anno III, dicembre 1934, pp. 640-642.

⁸⁶ Anonimo, *Le idee del Convegno Volta*, cit.

⁸⁷ Silvio D'Amico, *Il Teatro e lo Stato*, in «Scenario», n. 10, ottobre 1934, p. 520.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ «Il Teatro che qui ora c'interessa è quello che propone al consenso d'una collettività umana la parola del Poeta, tragico o comico, messa per così dire in azione, e a tale scopo *servita* – non già sopraffatta – dalle altre arti, mimiche e plastiche e figurative e in vario modo anche musicali, tutte al loro posto di ancelle intorno alla Poesia regina. [...] È allora che possiamo legittimamente rivolgerci al supremo tutore dei valori umani, lo Stato, e chiedergli di non estraniarsi dalla vita d'un tale teatro. Non come spesa di lusso, non come semplice e innocuo divertimento popolare, quali potrebbero essere le feste folcloristiche e i fuochi d'artificio; non come fastosa pompa di corte [...]. Si chiede l'intervento dello Stato etico alla vita d'un istituto intimamente etico: il Teatro drammatico, assemblea di umani raccolti ad unità nella commossa partecipazione a un mistero, rivelato dal Poeta» (*ibidem*).

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

siciliani non devono alimentare i piaceri degli abitanti di alcune grandi città del continente»⁹² – D'Amico risponde con un paradosso:

[...] con un ragionamento simile nessuno Stato dovrebbe, mettiamo, abbellire le sue capitali; perché di ciò gli abitanti dei lontani contadi non avranno mai nessun utile tangibile. E l'Italia avrebbe da chiudere tutte le sue gallerie d'arte, perché molti e molti milioni di quegli'italiani che contribuiscono a mantenerle non ne godranno materialmente mai. Qui si vede come certo Liberalismo, anche il più illuminato, finisse con l'ignorare ciò che veramente è unità nazionale: ossia solidarietà di tutti i figli della Nazione, per cui anche i più umili e ignari partecipano alle sue affermazioni più alte, e il contadino incolto dà pure il suo centesimo per l'impercettibile riflesso di gloria anche artistica che anche a lui in qualche modo verrà dal fatto di chiamarsi Italiano. (Come in guerra, del resto, sarà chiamato a dare, per cause da lui in parte o del tutto incomprese, qualcosa di più del centesimo, e cioè il suo sangue).⁹³

La terza obiezione, che mette in dubbio la 'moralità' della scena, porta D'Amico a chiarire il concetto di funzione educativa del teatro:

[...] quando si parla in massima di scopi «educativi» del Teatro, l'uso corrente intende dare a cotesto vocabolo un senso di natura meglio culturale e spirituale, che non didattica e moralistica. Un Teatro d'Arte, si dice, in tanto educa, in quanto è arte. Educa come educano una bella musica, una bella statua, un quadro insigne: qualunque cosa rappresentino; purché siano arte.⁹⁴

Nel marzo 1935 la *tournée* della Comédie Française in Italia rafforza presso una parte degli intellettuali, vicini alle posizioni della rivista «Scenario», l'immagine della compagnia francese come esempio e modello da seguire per la creazione di un teatro stabile nazionale. Sovvenzione pubblica e utilizzo gratuito di una sede di proprietà dello Stato sono, secondo gli osservatori italiani, gli elementi vincenti della formula applicata dalla Comédie Française:

[...] la massima *troupe* drammatica di Francia, ogni volta che leva il sipario sul suo spettacolo quotidiano, sa: 1°) di poter contare su 5300 franchi già in cassa [provenienti da sovvenzioni da parte del Governo e del Municipio parigino]; 2°) di non dover rilasciare nemmeno un soldo dell'incasso a un

⁹² *Ivi*, p. 521.

⁹³ *Ivi*, pp. 521-522.

⁹⁴ *Ivi*, p. 522.

proprietario del teatro (da noi, questa spesa rappresenta in media dal 40 al 50 per cento); 3°) di non aver da spendere un soldo per viaggi (ch'è l'altra enorme spesa delle nostre compagnie). Ora ci sia lecito riproporre, per la ennesima volta, l'eterna domanda: che cosa impedisce all'Italia di fare altrettanto?⁹⁵

Nell'aprile dello stesso anno l'istituzione dell'Ispettorato del Teatro, alle dirette dipendenze del Ministero della Stampa e della Propaganda (retto da Galeazzo Ciano), sembra un passo decisivo verso la risoluzione del grave stato di crisi in cui versava il teatro drammatico⁹⁶; l'Ispettora-

⁹⁵ Anonimo, *La «Comédie-Française»*, in «Scenario», n. 4, anno IV, aprile 1935, p. 249. Il modello della Comédie Française non sembra però soddisfare tutti gli aspiranti 'riformatori' del teatro nazionale; valga ad esempio la posizione di Corrado Pavolini, secondo il quale «bisognerebbe, prima di tutto, levarsi di mente quello che pare, non si sa perché, un riferimento d'obbligo: intendiamo la *Comédie-Française*. È un teatro falso, imbalsamato e astratto: un teatro fuori del tempo. [...] Né l'esempio della *Comédie* può valer meglio dal lato dell'organizzazione, scolastica e gerarchica come si mantiene; quando oggi occorre la massima elasticità di ruoli» (cfr. Corrado Pavolini, *Per un Teatro di Stato*, cit., p. 5).

⁹⁶ La crisi del teatro, come si è detto, coinvolge tanto l'aspetto artistico, quanto quello gestionale, data la stretta relazione che intercorre tra questi due versanti del fare teatro: «[...] il Teatro che è forse, sopra ogni altra manifestazione dell'attività umana, essenzialmente arte e industria insieme, fu un tempo più arte e meno industria, ed è oggi indubbiamente il contrario» (cfr. Edmondo Sacerdoti, *La crisi del Teatro non esiste?*, in «Scenario», n. 1, anno IV, gennaio 1935, p. 10). Sotto l'aspetto della gestione, lo stato di crisi si manifesta in un drastico calo degli incassi, passati dai 127 milioni di lire del 1926 ai 44 milioni del 1932, con un calo medio del 65%; la situazione è ancora più grave se si considerano le piazze di provincia, dove nel 1934 il numero di recite complessivamente effettuate dalle compagnie di giro ammontava a 464 (*ibidem*). Le ragioni di tale crisi sono solo parzialmente imputabili alla concorrenza del cinema, chiamato in causa troppo spesso come capro espiatorio per giustificare uno stato di malessere congenito al settore dello spettacolo: secondo l'analisi di Nicola De Pirro, «quattro quinti dell'attuale stato di miseria del Teatro Italiano sono dovuti a difetti gravissimi di organizzazione e [...] una buona parte di cotesta miseria è dovuta alla mentalità guasta e viziata di coloro che vivono nel Teatro e per il Teatro» (Nicola De Pirro, *L'Ispettorato del Teatro*, in «Scenario», n. 8, anno IV, agosto 1935, p. 403). Nonostante da più parti si tenda a ridimensionare la gravità della crisi, se non addirittura a negarla (cfr. al proposito Enrico Serretta, *Qualche cifra intorno alla crisi*, in «Comodia», n. 9, anno XII, settembre-ottobre 1930: «Che gli incassi dei teatri siano calati, al confronto con quelli degli anni precedenti, non è dubbio; ma dire che la crisi sia divenuta disastrosa è un'esagerazione. [...] di crisi non si parlerebbe se le compagnie fossero meno numerose e perciò tutte buone, e se il repertorio fosse più attraente»), le cifre sono eloquenti, come dimostra un'indagine condotta dall'Associazione Nazionale Fascista delle Industrie di Spettacolo sulla situazione dei principali teatri delle

to si presenta, infatti, come «l'organismo idoneo per iniziare la grande battaglia»⁹⁷ per la rifondazione del teatro, proponendosi di

mettere allo studio il problema del rinnovamento dei teatri, quello dei prezzi dei posti a teatro; e, contemporaneamente, di studiare la creazione di un grande Teatro di Stato che rappresenti non tanto la conservazione di una tradizione [...], quanto il mezzo di progressione, e di costruzione di un teatro avvenire.⁹⁸

città di Roma, Milano, Torino e Genova (per i risultati dell'indagine si rimanda a: Nicola De Pirro, *Il teatro drammatico in cifre*, in: «Scenario», n. 2, anno III, febbraio 1934, pp. 70-72; «Scenario», n. 3, anno III, marzo 1934, pp. 128-131; «Scenario», n. 4, anno III, aprile 1934, pp. 196-201; «Scenario», n. 6, anno III, giugno 1934, pp. 297-301; «Scenario», n. 10, anno III, ottobre 1934, pp. 541-542). Non sfugge alle critiche nemmeno il pubblico, reo di aver abbandonato il teatro d'arte per altri intrattenimenti. A partire dalla sua fondazione, la rivista «Scenario» si batte per una riscoperta del ruolo del pubblico, fondamentale per la rinascita del Teatro: si veda ad esempio questo editoriale del 1932: «[...] nella presente crisi del Teatro nostro la deficienza più grave è quella che viene dalla folla. [...] Si dice: la colpa è degli spettacoli, che son mediocri, o cattivi. Ma com'è che, anche quando son buoni, o ottimi, in città italiane d'un milione d'abitanti le repliche son sei o sette o dodici al più, mentre in piccole città tedesche, o slave, si contano anche con numeri di tre cifre? [...] Crisi economica? Ma il medio pubblico italiano non è, oggi, più povero di quello tedesco o [...] polacco. E affolla tuttavia, pigliandoli per buoni, le recite dei drammoni alla Sardou, o di certi spettacoli gialli. No: si tratta di mentalità ottusa, e di sensibilità pigra. Mentalità e sensibilità ereditate da un'anteguerra pantofolaio, e da un primo dopoguerra volgarmente godereccio e sensuale [...]. Questa è, della crisi nostra, la ragione più profonda. Iniziative d'intelligenti, attività d'organizzatori, sovvenzioni di Stato, virtù d'artisti, potranno forse tenere in piedi, del vecchio edificio che è necessario rinnovare, tre pareti. Ma l'edificio non regge senza la quarta; che [...] è vuota; e che [...] solo il pubblico può colmare, con un atto d'amore, ripetuto appassionatamente sera per sera» (cfr. Anonimo, *La quarta parete*, in «Scenario», n. 10, anno III, novembre 1932, pp. 1-2). Le medesime argomentazioni si ritrovano in numerosi articoli pubblicati sulla stampa specializzata: tra gli altri, Anonimo, *Paradossi sul Teatro. III – Rispettabile pubblico*, in «Scenario», n. 3, anno IV, marzo 1935, pp. 125-128.

⁹⁷ *Ibidem*.

⁹⁸ Nicola De Pirro, *L'Ispezzorato del Teatro*, cit., p. 403. Prosegue De Pirro, specificando che «[...] l'Ispezzorato naturalmente non può occuparsi solo di problemi economici e professionali: il fatto artistico è essenziale per la vita del Teatro. Ora bisogna confessare che [...] gli attori [...] sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trattare. Né sono facili tutti gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispezzorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva, azione disciplinatrice. E il pubblico se ne accorgerà; perché quando tutto questo mondo, per la nuova disciplina, avrà che se vuol vivere deve cambiar metro, gli effetti cominceranno a vedersi sul pal-

Nella medesima direzione si inserisce l'istituzione della Regia Accademia d'Arte Drammatica, che dovrebbe costituire «il vivaio del futuro Teatro Nazionale»⁹⁹.

Quando in un paese il Teatro lascia a desiderare, si può (come sempre in questo mondo) correre ai ripari per due vie differenti. La prima consiste nel puntellare, nel migliorare, nel riformare. Si vede quel che c'è – repertorio, teatri, attori, compagnie – si favorisce i più promettenti, si drizzano le gambe ai mediocri, si lasciano al destino gli incorreggibili. [...] Ma il governante sagace intende che l'opera di riforma non basta. Bisogna aggredire il problema alle radici, porre le premesse per il teatro di domani, immettere sulle ribalte leve nuove, gente nuova, spirito nuovo. Questa rivoluzione, come la si ottiene? Con pazienza quotidiana: fondando una scuola.¹⁰⁰

Una scuola, dunque, come tappa necessaria nel percorso verso la radicale trasformazione del teatro di prosa; questa la funzione dell'Accademia, alla quale il Direttore Silvio D'Amico intende conferire una fisionomia simile a quella di un teatro stabile:

[...] una Scuola d'attori deve essere tutt'una cosa con un Teatro stabile; e [...] il direttore dell'uno dev'essere anche il capo dell'altra. Ma poiché questo Teatro non esiste ancora, la R. Accademia di Arte Drammatica se ne costituirà uno suo, in modo da offrire ai suoi allievi qualche cosa che rassomigli il più possibile a un vero e proprio e vivo teatro stabile. [...] Il Teatro-Scuola annesso all'Accademia sarà, in conclusione, una compagnia drammatica; ma diretta con fini meramente artistici, con esclusione d'ogni preoccupazione commerciale [...].¹⁰¹

coscenico. [...] Allora voi ritornerete a Teatro con un gusto nuovo, ed una curiosità nuova, che saranno il segno più evidente dell'avvenuta guarigione di questo grande malato» (*ivi*, pp. 403-404).

⁹⁹ Federico Doglio, *Il teatro pubblico in Italia*, cit., p. 114.

¹⁰⁰ Paolo Milano, *Fucina del teatro*, in «Scenario», n. 6, anno V, giugno 1936, p. 318.

¹⁰¹ Anonimo, *La R. Accademia d'Arte Drammatica*, in «Scenario», n. 10, anno IV, ottobre 1935, p. 518. In un articolo del 1935 D'Amico anticipa quelli che saranno i capisaldi della formula dell'Accademia che sarebbe nata l'anno successivo: «[...] la scuola deve, il più possibile, coincidere con il teatro, e con la sua vita. [...] Questa scuola deve, secondo noi, *sceglersi* i suoi allievi; e non solo in Roma, ma mediante borse di studio, in tutt'Italia. [...] Ai quali allievi dovrebbero imporsi [...] una dedizione intera, una disciplina assoluta, una sorta di regola monastica, per cui *tutta* la vita dell'allievo appartenesse al Teatro. E fra gli allievi eleggere, in un secondo e più alto grado, i futuri registi; perché il regista deve 'venire dalla

Nel 1937 la rivista «Scenario» lancia un'inchiesta, interpellando attori e scrittori sull'idea di teatro stabile e sulla necessaria opera di riorganizzazione del sistema teatrale italiano¹⁰². Sergio Tofano considera condizione necessaria per la riforma del teatro la creazione di nuove strutture, dotate di attrezzature tecniche che consentano spettacoli non grandiosi, ma «perfetti»¹⁰³, curati nei dettagli, senza trascurare nemmeno la scelta degli attori minori, «quelli di secondo piano, i giovani che saranno i primi attori di domani»¹⁰⁴; Renzo Ricci si dichiara scettico circa la reale possibilità di dare vita a una compagnia stabile¹⁰⁵, suggerendo piuttosto la creazione di tre compagnie semistabili, differenti «per spirito o genere di spettacolo»¹⁰⁶, che agiscano alternativamente nelle principali piazze italiane; Ruggero Ruggeri individua la strada per la riforma del teatro di prosa nella scelta di copioni consoni, nell'organizzazione ferrea della compagnia e in scelte registiche «serie» e assolutamente «italiche»:

Una regia *seria*... senza stranezze e acrobazie; libera da influenze slave, germaniche o ostrogote. Preoccupiamoci anche in questo ambito di resta-

gavetta', *dev'essere stato anche attore*. Non si creda che questo sia un problema secondario. È tutt'uno col problema essenziale, il rinnovamento della Scena. Il quale non può prescindere dagli attori e dalla regia: anzi, se la Scena italiana ci tiene a conservare la sua italianità, noi diremmo che è il più urgente di tutti» (Silvio D'Amico, *Per una scuola moderna d'arte scenica*, in «La Tribuna», 29 marzo 1935; corsivi nella fonte). Sull'Accademia d'Arte Drammatica (oggi intitolata a Silvio D'Amico) si vedano: Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica: storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri – Direzione Generale delle Informazioni, dell'Editoria e della Proprietà Letteraria Artistica e Scientifica, 1988; Teresa Viziano - Silvio D'Amico *et al.*, *1943-'55. Allievi e maestri dell'Accademia d'arte drammatica di Roma*, Roma, Bulzoni, 2005.

¹⁰² «Un'idea brillante: andare a chiedere a qualche reputata persona di teatro come organizzerebbe una compagnia (stabile, naturalmente [...]), se avesse un conto illimitato in banca. O, esprimendosi diversamente, chiedere ad alcuni capocomici provati e sperimentati, se covano qualche sogno, qualche progetto, qualche desiderio che non hanno finora potuto realizzare per mancanza di mezzi finanziari. O, per essere più chiari, che cosa farebbero, questi capocomici, se Alfieri li chiamasse e dicesse loro: lo Stato vi affida la riorganizzazione del teatro di prosa italiano, avete carta bianca, la parte finanziaria non rappresenta nessun ostacolo» (Alberto Spaini, *Inchiesta fra gli attori sul teatro stabile*, in «Scenario», n. 3, anno VI, marzo 1937, p. 114).

¹⁰³ *Ivi*, p. 117.

¹⁰⁴ *Ivi*, p. 114.

¹⁰⁵ «Una compagnia stabile in Italia? Non può vivere, manca la città abbastanza numerosa per mantenerla» (*ivi*, p. 117).

¹⁰⁶ *Ibidem*.

re puramente e risolutamente latini; non falsiamo i caratteri della nostra razza, se non vogliamo produrre risultati ibridi, incoerenti e destinati a breve scadenza ad essere ripudiati.¹⁰⁷

Più articolati, ancorché imprecisi e teorici, risultano i disegni degli scrittori intervistati da «Scenario». Telesio Interlandi, giornalista, propone un duplice progetto, che da un lato mira al recupero del pubblico di massa attraverso la proposta di 'spot' teatrali nel corso di eventi sportivi di grande richiamo¹⁰⁸, d'altro lato ipotizza la nascita di una compagnia o di un teatro stabile, che possa usufruire di un edificio teatrale modernamente concepito come una sorta di circo, con gli spettatori disposti attorno alla scena e un palcoscenico rinnovato, visibile da ogni punto della sala, allo scopo di conferire «alla scena, che oggi si svolge in un quadro piatto, le tre dimensioni della vita normale, all'altorilievo delle messe in scena attuali, vecchie di tre secoli, il tutto tondo di una nuova realtà umana e poetica»¹⁰⁹; consentendo un coinvolgimento più diretto degli spettatori, un tale teatro risolverebbe anche il problema della 'distanza', intesa in senso morale e culturale, del pubblico dalla scena, influenzando per conseguenza anche sulla produzione drammatica:

Se si dà agli autori la certezza di poter entrare in comunione col pubblico, si può essere certi che gli attori scriveranno quello di cui c'è bisogno, e che oggi non scrivono, perché il teatro attuale non è in grado di accogliere i loro lavori.¹¹⁰

¹⁰⁷ Dichiarazione di Ruggero Ruggeri, *ivi*, p. 119.

¹⁰⁸ «La ragione per cui il teatro oggi va male è che il pubblico non va più a teatro; orbene, per sanare la situazione, basterà portare il teatro al pubblico, dove lo si trova, e cioè alle partite di calcio o ad altre manifestazioni sportive. Là è il vero pubblico, ventimila persone frementi di attesa, pronte a subire tutte le suggestioni e tutte le seduzioni, coll'anima e i sensi aperti. Negli stadi, dunque c'è il pubblico che aspetta. Portategli il teatro: nell'intervallo della partita, nell'attesa dell'arrivo d'una tappa del giro d'Italia, nel centro dell'arena o dello stadio compare una donna scarmigliata, che urla, gesticola, attira su di sé, subito, l'attenzione di tutti gli spettatori. L'accoglieranno a fischi, finiranno per stare a sentirla, probabilmente s'interesseranno dei fatti suoi, che subito si complicheranno con l'intervento di un altro attore, d'altri attori ancora. Azione rapida, ben definita, sentimenti elementari, recitazione sintetica [...]. Facilmente simili intermezzi si cattiveranno quel pubblico, già scaldato dal tifo, se si saprà parlare il suo linguaggio e trattare i suoi sentimenti. L'impresa non costerà quasi niente [...], ed in breve tempo nascerà il nuovo teatro, davanti a ventimila persone» (dichiarazione di Telesio Interlandi, in Alberto Spaini, *Inchiesta fra scrittori sul teatro stabile*, in «Scenario», n. 4, anno VI, aprile 1937, p. 170).

¹⁰⁹ *Ibidem*.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 171.

Cesare Giulio Viola affida la responsabilità della riforma del teatro agli attori, assegnando ai 'vecchi' interpreti la funzione di registi nei nuovi teatri, e propone di mantenere il sistema delle compagnie di giro, in quanto «[...] solo le compagnie ambulanti possono essere [...] prima di tutto, il teatro di quasi tutti gli italiani [...] e poi il vivaio dei giovani attori»¹¹¹. Al di sopra dell'organizzazione attuale del teatro, Viola creerebbe un grande teatro nazionale, che, traendo ispirazione dai modelli europei, proponga un repertorio di classici e contemporanei, che comprenda però anche proposte sperimentali, o come li definisce Viola, «spettacoli speciali, dai quali risultasse al pubblico l'evoluzione del teatro»¹¹²; tali spettacoli sarebbero preceduti da conferenze, allo scopo di dare vita a una sorta di «università del teatro»¹¹³. L'organizzazione del teatro dovrebbe prescrivere una disciplina ferrea e l'abolizione dei ruoli, «perché bisogna mettere l'uomo a disposizione del teatro: e non il teatro a disposizione dell'uomo»¹¹⁴.

Il drammaturgo Gherardo Gherardi pone l'accento sulla necessità, per un ipotetico Teatro di Stato, di essere prima di tutto un teatro «nuovo»:

Un teatro di Stato in Italia, non ha lo stesso significato che può avere il teatro di Stato in Francia o in Cecoslovacchia. Da noi un simile istituto o crea una corrente nuova o è inutile. [...] Una cosa è certa: un teatro di stato a tipo culturale, non avrebbe che scarse risonanze in un popolo tanto sollecito e febbricitante d'avvenire. In Italia, un teatro di Stato deve nascere soltanto per dar vita a un teatro 'nuovo'. [...] Dio ne guardi dal rifare i teatri di Stato già esistenti.¹¹⁵

Il teatro nuovo dovrebbe attingere dalla vita della nazione e del suo popolo, parlando agli spettatori in modo immediato, ma allo stesso tempo non deve trascurare la qualità degli spettacoli e il necessario approfondimento delle tecniche drammatiche; si rende dunque indispensabile, secondo Viola, una diversificazione dell'offerta:

Un grande teatro per contadini e soldati, e un piccolo teatro per iniziati e buongustai. Quest'ultimo servirà agli attori ed ai registi. L'altro servirà ai grandi tentativi di poesia. Un collegamento, non un accentramento, con

¹¹¹ Dichiarazione di Cesare Giulio Viola, *ivi*, p. 172.

¹¹² *Ibidem*.

¹¹³ *Ibidem*.

¹¹⁴ *Ibidem*.

¹¹⁵ Dichiarazione di Gherardo Gherardi, *ivi*, p. 173.

la vivente Accademia d'arte drammatica, potrà essere utile. La creazione d'una biblioteca, con premi agli studiosi di storia del teatro, sarà necessaria. Ma il tutto deve tendere a un fine solo: *la nuova tragedia*.¹¹⁶

Sul finire degli anni Trenta il dibattito attorno all'annosa questione del Teatro di Stato è ancora vivo¹¹⁷, e si allarga a comprendere temi più o meno direttamente connessi con l'idea di teatro pubblico: in particolare, si tenta di comprendere le cause della crisi del teatro, si studiano i gusti e gli interessi del pubblico, come dimostra un'indagine, che potremmo definire di marketing *ante-litteram*, condotta da «Scenario» e finalizzata a definire le preferenze delle diverse tipologie di spettatori fra il teatro e il suo più grande avversario, il cinema¹¹⁸. Tuttavia, la questione è ancora ben lungi dal pervenire ad una soluzione, o quantomeno alla proposta unanime di un modello valido per superare la crisi del teatro italiano, e si attesta sulla ripetizione di idee e concetti già ampiamente approfonditi e indagati: la funzione 'etica' del Teatro di Stato¹¹⁹; lo stretto legame tra dimensione artistica e dimensione organizzativa e la necessità di un teatro pubblico per il conseguimento, attraverso la razionalizzazione della struttura gestionale, dell'eccellenza qualitativa¹²⁰; il ruolo della regia¹²¹, la dialettica vecchi-giovani e passato-presente, per il teatro del futuro¹²².

¹¹⁶ *Ibidem* (corsivo nella fonte).

¹¹⁷ Al tema *Necessità di un Teatro Stabile in Italia* è dedicato anche il Convegno di Critica Teatrale svoltosi nell'ambito dei *Littoriali del Teatro* del 1937: cfr. Giulio Pacuvio, *I Littoriali del Teatro. I – Il Convegno di Critica Teatrale*, in «Scenario», n. 5, anno VI, maggio 1937.

¹¹⁸ *Preferite il cinema o il teatro?*, in «Scenario», n. 8, anno V, agosto 1936; n. 9, anno V, settembre 1936; n. 10, anno V, ottobre 1936; n. 11, anno V, novembre 1936.

¹¹⁹ Si veda in proposito l'intervento di Turi Vasile, responsabile del GUF di Roma: «[...] statalizzare significherebbe dare valore etico alla vita del teatro; creare una coscienza sociale e religiosa del teatro; indirizzare in tal senso gli autori di buona volontà. Poiché vedo avvicinarsi il Teatro di Stato non come soluzione esteriore, ma come esigenza di un nuovo 'sistema' teatrale in germe, che darà un giorno i suoi frutti, come pubblico - critica - spettacolo» (Turi Vasile, *Il teatro ha tre aspetti*, in «Scenario», n. 2, anno XI, febbraio 1942).

¹²⁰ Si veda ad esempio Lorenzo Ruggi, *Teatro e industria*, in «Scenario», n. 11, anno XI, novembre 1942.

¹²¹ Cfr. Adriano Magli, *Fiducia nella regia*, in «Scenario», n. 2, anno XI, febbraio 1942.

¹²² Cfr. Anonimo, *Vecchi e giovani. A chiusura di una polemica*, in «Scenario», n. 11, anno XI, novembre 1942: «[...] un teatro nazionale, come ogni manifesta-

Negli anni Quaranta il dibattito prosegue, mentre la riforma del teatro italiano appare sempre più urgente, come emerge dalle parole di Silvio D'Amico, che nel 1946 così sintetizza lo stato della scena di prosa:

[...] o spettacolo ad altissimi prezzi, che può sostenersi solo in una città eccezionalmente alacre e ricca, e ad esclusivo beneficio di un pubblico di grossi abbienti, ripudiando quello del medio e del piccolo ceto; oppure il fallimento.¹²³

L'unico rimedio possibile, secondo D'Amico, è la creazione di un organismo teatrale stabile, che

[...] dovrebbe anzitutto avere un teatro suo, e cioè fornito dal municipio, gratis o al puro prezzo di costo. Ragionamenti ovvii, facili, risaputi da tutti: come mai nessuno pensa a trarne delle conseguenze pratiche? [...] in questa sconquassata Italia, in cui non solo gli intellettuali nostri e stranieri, ma i politici e gli economisti additano come salvezza il ritorno alla sua missione d'arte, proprio questo collettivo, supremo esponente della vita dello spirito nazionale che dovrebb'essere il teatro drammatico, sta avviandosi al definitivo sfacelo, tra la indifferenza dei preposti alla cosa pubblica.¹²⁴



zione della complessa mentalità di un popolo, si giova della consapevole attività degli anziani, i quali rappresentano la infrangibile ossatura della tradizione; e altrettanto si giova dei generosi impulsi rinnovatori a cui, provvidenzialmente, obbedisce la gioventù: la quale, opponendosi in apparenza alla tradizione, la ritrova, col tempo, l'esercizio, la sofferenza, la introspezione, in un piano superiore, ma non discontinuo.

¹²³ Dichiarazione di Silvio D'Amico, in Anonimo, *Teatro in sfacelo*, in «Bollettino di Informazioni», n. 14, 1 marzo 1946, p. 2.

¹²⁴ *Ibidem*.

2.

LA NASCITA DEI PRIMI TEATRI STABILI PUBBLICI

Il consolidamento di un sistema

2.1. 1947: LA NASCITA DEL PICCOLO TEATRO DI MILANO

Il 1947 rappresenta uno spartiacque: c'è un prima, e c'è un dopo. Il prima è costituito dalle riflessioni, dai progetti e dai tentativi volti a costruire l'idea di teatro pubblico, attraverso il riconoscimento del ruolo e della funzione del teatro nella società civile e politica. Il dopo è rappresentato dall'istituzionalizzazione del modello di teatro stabile ad iniziativa pubblica e dalla nascita di organismi teatrali stabili sull'esempio del Piccolo Teatro di Milano¹.

La nascita del Piccolo, con l'affermazione dei suoi ideali e della sua poetica, pone con urgenza il problema del teatro non fine a se stesso, ma inserito nella sfera dell'attività umana in generale e della responsabilità civile: se prima del 1947 il dibattito sulla opportunità e la natura del teatro pubblico verteva essenzialmente attorno a problematiche di ordine organizzativo e strutturale – il vecchio binomio stabilità-giro, i vantaggi economici e gestionali, le conseguenze sul piano

¹ Come sottolinea Roberto Tessari, l'intuizione vincente dei fondatori del Piccolo Teatro «ha il merito di aprire la strada a un processo che sembra di tale portata da investire l'intero sistema nazionale, spostandone l'assetto di base attraverso il capillare impianto di istituzioni pubbliche non soggette ai condizionamenti di mercato» (Roberto Tessari, *Teatro italiano del Novecento. Fenomenologie e strutture 1906-1976*, Firenze, Le Lettere, 1996, p. 88).

artistico etc. – con la nascita del Piccolo il centro del problema si sposta su un piano morale e civile.

In realtà, nella sostanza, i principi della moralità del teatro e della sua funzione civile ed educativa erano già presenti, come abbiamo visto, nella riflessione e nel dibattito attorno al teatro pubblico negli anni precedenti il secondo conflitto mondiale²; addirittura ancor prima, come testimonia il programma della Stabile Romana del Teatro Argentina, fondata nel 1905 da Eduardo Boutet:

Il fine che la Drammatica Compagnia di Roma si propone è quello di iniziare un teatro di prosa che sia una sintesi, avveduta e geniale, di tutti quei teatri di prosa i quali, serbandolo il sentimento e il rispetto del dovere dell'Arte, hanno repertori vari, dalla coltura ai tentativi, di tradizione, di indirizzi, di generi, di ricerche, di ideali. Una sintesi che possa formare, con elevata e gradevole dilettazione dello spirito, lontana da ogni corrompimento e da ogni volgarità, per gli scrittori, per gli attori, per il pubblico e anche per la critica, l'ambiente che risponda allo svolgimento degli scopi civili e di arte della scena di prosa.³

Qual è, dunque, l'ingrediente che ha consentito al Piccolo, a differenza dei tentativi precedenti, di affermarsi con successo, elevando la propria formula a paradigma del rinnovamento della scena italiana di prosa? L'analisi che segue intende evidenziare i fattori peculiari della formula-PT; noi crediamo che il vero punto di forza del Piccolo Teatro sia l'aver saputo elevare il contenuto morale a principio primo, e ultima ragion d'essere, di un teatro d'arte di ispirazione democratica; e l'aver trasformato il problema organizzativo – la struttura del teatro stabile e il suo necessario sostentamento pubblico – in *condicio sine qua non*, presupposto irrinunciabile per la realizzazione del progetto morale e civile, conferendo ad esso una inoppugnabile giustificazione.

La nascita del Piccolo Teatro ha determinato un'ulteriore, fondamentale svolta nel dibattito attorno al teatro pubblico, in quanto ha dimostrato la necessità di rinunciare all'obiettivo della creazione di un

² Tali principi sono rintracciabili già nelle esperienze della Vicereale e della Compagnia Reale Sarda, ma trovano una formulazione organica in alcuni dei progetti di creazione di teatri stabili pubblici, elaborati tra gli anni Venti e Trenta: cfr. Parte Prima, capitolo 1. di questo volume.

³ Eduardo Boutet, in *Programma di sala del Giulio Cesare*, Roma, Edizioni La Stabile Romana, 1905, documento conservato presso il Centro Studi del Teatro di Roma.

Teatro di Stato, per preferire la dimensione ‘locale’, attraverso la forma del teatro municipale. L'ipotesi della creazione di un unico Teatro di Stato, depositario della cultura teatrale nazionale, tramonta infatti definitivamente, in considerazione della peculiare geografia culturale del nostro Paese: come sottolinea Trezzini,

L'Italia [...] è un paese dalle caratteristiche essenzialmente localistiche e policentriche e tale resta anche dopo aver raggiunto nel tardo Ottocento l'unità politica, dove la storia dei comuni, dei ducati, delle corti, dello Stato Pontificio si sovrappone al senso dell'identità culturale della nazione, radicato in una lingua letteraria matura e moderna fin dal tredicesimo secolo. [...] La cultura italiana è stata per secoli cultura locale: non abbiamo avuto una o due capitali della cultura come in altri paesi europei, si pensi a Parigi, a Londra, ma pure nelle attività dello spettacolo abbiamo avuto una «Italia delle cento città». ⁴

Il Piccolo raccoglie e approfondisce l'intuizione che già fu di Guido Salvini⁵ e afferma che l'unica via possibile per il rinnovamento della scena teatrale italiana in senso pubblico è la collaborazione con gli enti locali: naturale conseguenza di ciò è l'assunzione da parte dello Stabile di una fisionomia ‘municipale’, che si esplica anche nell'apertura di un dialogo diretto fra teatro e territorio e nella scelta di un repertorio che rifletta la cultura della città di cui il teatro è espressione.

2.1.1. *Paolo Grassi: l'idea di un teatro necessario*

Non è possibile, in questa sede, presentare approfonditamente il pensiero, gli ideali e le esperienze di Paolo Grassi, figura complessa e poliedrica; e d'altronde esiste un'ampia bibliografia in proposito⁶. Mi limi-

⁴ Lamberto Trezzini - Paola Bignami, *Politica e pratica dello spettacolo*, Bologna, Bononia University Press, 2007, pp. 31-32.

⁵ Cfr. Parte Prima, capitolo 1.

⁶ Fondamentali per comprendere la figura e l'attività di Grassi: Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Mursia, 1977; Emilio Pozzi, *Paolo Grassi o il sale della cultura*, in Emilio Pozzi - Domenico Manzella, *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, Milano, Mursia, 1990; Sergio Zavoli, *Milano per Paolo Grassi*, Milano, Skira, 1995; Giorgio Strehler, *A Paolo Grassi*, edizioni del Piccolo Teatro di Milano, in occasione del cinquantenario della fondazione, 1997 (fuori commercio). Per la ricostruzione del periodo precedente la fondazione del Piccolo: Annamaria Cascetta, *Teatri d'arte fra le*

terò, pertanto, a sintetizzare alcuni capisaldi del suo pensiero, che hanno trovato incarnazione nell'esperienza del Piccolo Teatro di Milano.

Anzitutto, il concetto rivoluzionario di teatro come pubblico servizio:

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.⁷

Affermare l'idea di teatro come pubblico servizio significa riconoscere al teatro la dignità del fenomeno culturale, elevandone la funzione a necessità collettiva. Sono evidenti, nell'idea di Grassi di teatro come pubblico servizio, i rimandi al pensiero gramsciano:

Servizi pubblici intellettuali: oltre la scuola, nei vari gradi, quali altri servizi non possono essere lasciati all'iniziativa privata, ma in una società moderna *devono* essere assicurati dallo Stato e dagli enti locali (comuni e province)? Il teatro, le biblioteche, i musei di vario genere, le pinacoteche, i giardini zoologici, gli orti botanici, ecc. È da fare una lista di istituzioni che devono essere considerate di utilità per l'istruzione e la cultura pubblica e che tali sono infatti considerate in una serie di Stati, le quali non potrebbero essere accessibili al grande pubblico (e si ritiene, per ragioni nazionali, devono essere accessibili) senza un intervento Statale. È da osservare che proprio questi servizi sono da noi trascurati quasi del tutto; tipico esempio le biblioteche e i teatri. I teatri esistono in quanto sono un affare commerciale: non sono considerati servizio pub-

due guerre a Milano, Milano, Vita e Pensiero, 1979; Claudio Meldolesi, *Il 1946 di Grassi e Strehler: fra riconversione e inchiesta teatrale, cronaca di un'inspiegabile intesa*, in «Quaderni di Teatro», maggio 1979; Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 210-225; Francesca Malara, *Paolo Grassi il costruttore*, in «Il castello di Elsinore», n. 41, 2001 e in AA.VV., *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, Roma, Bulzoni, 2002. Sull'esperienza di Grassi al Piccolo Teatro: Paolo Grassi, *Dal Piccolo Teatro una nuova politica dello spettacolo*, in AA.VV., *Milano fra guerra e dopoguerra*, Bari, De Donato, 1979.

⁷ Paolo Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, in «Avanti!», 25 aprile 1946 (corsivi nella fonte).

blico. Data la scarsezza del pubblico teatrale e la mediocrità delle città, in decadenza.⁸

Al riconoscimento della pubblica funzione del teatro si collega, dunque, quello della necessità dell'intervento pubblico, che per Grassi, come per Gramsci, deve essere demandato in primo luogo alle Amministrazioni locali. In un intervento sulle pagine di «Sipario» Grassi affronta il tema della gestione municipale del teatro: egli rintraccia le cause del *deficit* delle compagnie di prosa nell'eccessivo carico fiscale e nelle spese elevate per gli affitti delle sale teatrali; non sono sufficienti, secondo Grassi, le «iniezioni finanziarie (non regolari e fisse) di alcuni mecenati e finanziatori»⁹ per tenere in vita il teatro, ma è necessario un intervento delle autorità e delle Amministrazioni comunali, che possa garantire al teatro non solo la sopravvivenza economica, ma anche la possibilità di riscoprire la propria originaria ed intrinseca funzione:

[...] il teatro, per la sua intrinseca sostanza, è fra le arti la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività, [...] il teatro è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società.¹⁰

Muovendo dunque dalla considerazione del teatro «come una necessità collettiva, come un bisogno dei cittadini, come un 'pubblico servizio' nato per la collettività»¹¹, Grassi richiama gli amministratori locali alle proprie responsabilità, invitandoli ad intervenire affinché la comunità possa usufruire di quel servizio indispensabile che è il teatro.

La gestione diretta da parte dei Comuni delle sale teatrali di proprietà municipale (normalmente affittate ad imprese private) apporterebbe indubbi vantaggi di carattere economico, ma soprattutto consentirebbe due importanti risultati:

[...] da una parte il maggior respiro finanziario delle compagnie e quindi una più larga possibilità di «allestimenti» di spettacoli complessi, nonché

⁸ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, 1930, ora in Id., *Gli intellettuali e l'organizzazione della cultura*, Torino, Einaudi, 1955 (IV edizione), p. 124 (corsi-vo nella fonte).

⁹ Paolo Grassi, *Gestione municipale per la vita del teatro*, in «Sipario», n. 1, maggio 1946.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*.

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 privati.¹²

All'eccellenza qualitativa si aggiungerebbe, secondo Grassi, la convenienza della proposta; proprio in virtù della stabilità dell'istituto, il teatro potrebbe offrire agli spettatori recite 'popolari' e vantaggi economici legati alla pratica dell'abbonamento, inusitata, nel teatro di prosa, per l'Italia; la fidelizzazione del pubblico, a sua volta, aprirebbe la via all'istituzione e all'approfondimento di un rapporto continuativo di scambio con il pubblico, cementato attraverso la creazione di circoli di cultura teatrale «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»¹³.

Su tali basi, Paolo Grassi conduce, quindi, una dura polemica nell'ambito della struttura organizzativa della scena di prosa; l'accusa, mossa ancora negli anni Sessanta, è che il teatro italiano di prosa viva nel suo complesso

[...] in un rapporto tuttora ottocentesco con la società che lo circonda e in termini squisitamente tradizionali per quanto riguarda la propria tecnica produttiva e la propria incidenza sul mercato più ampio, culturale e non.¹⁴

Tale arretratezza strutturale è combattuta quotidianamente da Grassi e dal Piccolo Teatro, affinché il teatro assuma

[...] una fisionomia via via sempre meno empirica, artigianale, per trasformarsi in una *vera e propria azienda produttrice di un prodotto*, lo spettacolo.¹⁵



¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*; a proposito dei circoli di cultura teatrale, si veda anche Paolo Grassi, *Invito agli amici del teatro*, in «Sipario», n. 6, ottobre 1946.

¹⁴ Paolo Grassi, *Le strutture teatrali in Italia*, in «Il Veltro», n. 3, 1964, p. 386.

¹⁵ Paolo Grassi, *Teatro e società oggi*, in «Civiltà delle macchine», novembre-dicembre 1964, p. 49 (corsivo mio).

3.

TRA CRISI E DECENTRAMENTO 1965-1980

Nei primi anni Sessanta la famiglia dei teatri stabili pubblici si allarga: nel 1962 nascono infatti il Piccolo Teatro della Città di Catania e il Piccolo Teatro della Città di Bologna, l'anno successivo il Piccolo Teatro della Città dell'Aquila e nel 1965 il Teatro Stabile della Città di Roma¹. Questi teatri possono essere inclusi nel novero di quelli che abbiamo definito gli stabili «di prima generazione», modellati sull'esempio del Piccolo Teatro di Milano – del quale, come una sorta di marchio di fabbrica, ricalcano la denominazione –, basati su un modello gestionale verticistico e strettamente legati alla città di cui sono espressione, con una programmazione improntata all'eccellenza qualitativa, alla valorizzazione della funzione di regia e del repertorio teatrale classico, con un'attenzione, ancora però da approfondire, per la nuova drammaturgia.

Nel 1965 il primo Convegno della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili, tenutosi a Firenze dal 20 al 22 ottobre, rappresenta un'occasione ideale per stilare un bilancio dell'attività degli stabili: a vent'anni dalla fondazione del primo stabile pubblico, Gianmaria Guglielmino rileva come gli stabili «non sono più una proposta di minoranza polemica e stimolante offerta in alternativa a un teatro privato di vecchio stampo, ma si sono quasi ormai completamente sostituiti a quest'ultimo e non sono dunque più 'una' struttura, ma 'la' struttura fondamentale

¹ Al contempo, tra il 1963 e il 1965, si concludono le esperienze dei Teatri Stabili di Napoli, Palermo e Firenze; cfr. Parte Prima, capitolo 2., paragrafo 2., nota 46.

del teatro italiano dei nostri giorni»². L'attività degli stabili è lodata in riferimento all'opera di allargamento del pubblico e di diffusione della cultura teatrale, ma è apertamente criticata sotto numerosi aspetti.

Anzitutto, si rileva la tendenza degli stabili alla 'cristallizzazione', conseguente alla perdita della matrice contestativa che ne aveva informato la nascita, e al travisamento del concetto fondamentale di servizio pubblico in senso ideologico e autoreferenziale: in particolare, il concetto di servizio viene considerato «accettabile [...] se con esso si vuole intendere il dovere dello Stato di assicurare il bisogno culturale della collettività, ma estremamente criticabile se con esso si vuole intendere un modo di fare il teatro»³:

[...] non ci si può limitare a fornire un *servizio*, a garantire un consumo di spettacoli, ma bisogna considerare il teatro come un fatto creativo, come uno strumento culturale da reinventare ogni giorno, senza lasciarsi tentare da ogni possibile cristallizzazione di quanto si è fatto, senza fossilizzarsi su posizioni di potere, senza lasciare che la rivoluzione, ancora una volta, debba ingoiare se stessa.⁴

La tendenza all'autoreferenzialità, denunciata anche da Bruno Schacherl, porta gli stabili a trasformare la propria proposta da «creazione culturale», nata come espressione artistica della società, delle sue tensioni e dei suoi ideali, in semplice «prodotto», esperienza estetica autonoma e avulsa dal contesto culturale e sociale di riferimento⁵.

Guglielmino sottolinea altresì un grave rischio, sintomatico di una degenerazione degli stabili verso «una sorta di riprivatizzazione»:

[...] si tratta di una tendenza forse ancora inconscia, forse dipendente da una attività la cui evidente ipertrofia non consente più di intendere la differenza essenziale, doverosa, tra la produzione di spettacoli logicamente richiesta ad un teatro stabile, ma in un certo spirito, con certe ragioni e con una assoluta coerenza culturale e civile, e una produzione che sembra puntare invece più sulla quantità e sulla misura del successo che non

² Gianmaria Guglielmino, *I teatri stabili in Italia*, in AA.VV., *Società e teatri stabili*, Atti del primo Convegno della Rassegna Internazionale dei Teatri Stabili (Firenze, 20-22 ottobre 1965), Bologna, Il Mulino, 1966, p. 50.

³ *Ivi*, p. 74.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Cfr. intervento di Bruno Schacherl, in AA.VV., *Società e teatri stabili*, cit., p. 107.

sugli sviluppi meditati e complessi del discorso da proporre ad un pubblico nuovo, e specialmente ad un pubblico di giovani.⁶

Secondo Guglielmino, dunque, i teatri stabili, che si erano affermati in contrapposizione all'impresariato privato, ne stanno assimilando i difetti – in una sorta di 'impresariato pubblico' – smarrendo di conseguenza la propria vocazione e la propria missione culturale; per di più, essi dimostrano di essere fortemente influenzati dalla legge della concorrenza, che impedisce quel dialogo tra istituzioni che è invece necessario per il progresso della comunità teatrale⁷.

Tali questioni preannunciano l'imminente esplosione di una crisi che di lì a poco investirà l'intero sistema del teatro a gestione pubblica, minandone la solidità e mettendone in discussione i presupposti ideologici, artistici e strutturali.



⁶ Gianmaria Guglielmino, *I teatri stabili in Italia*, cit., p. 70.

⁷ «[...] l'esigenza di una chiarezza, di una reciproca sincerità, di un'azione comune che poggi la sua efficacia e i suoi sviluppi in una solidarietà d'intenti recuperata dal passato e tale da consentire una generale consapevolezza dei nuovi problemi proposti dal teatro moderno e dai nuovi pubblici reperiti, è un'esigenza prima di tutto che riguarda gli stessi rapporti fra i diversi teatri stabili, ciascuno dei quali sembra procedere oggi per conto proprio ed ignorare le esperienze altrui, o, peggio ancora, intralciandosi la strada, contendendosi persino gli attori e le piazze, facendosi insomma vera e propria concorrenza al pari delle antiche compagnie di giro, dopo che insieme hanno conquistato tutto, o quasi tutto il territorio teatrale italiano, e realizzato, almeno nell'aspetto esterno operativo, quel disegno rivoluzionario che vent'anni orsono sembrava solo una vaga speranza, una prospettiva messianica» (cfr. *ivi*, p. 72).



4.4. FOTO DI GRUPPO: I TEATRI STABILI PUBBLICI NEL NUOVO MILLENNIO

La crisi di identità che investe gli stabili a partire dagli anni Ottanta non accenna a risolversi nemmeno nel decennio successivo, arrivando a proiettarsi sul nuovo millennio. Le conseguenze di tale situazione sono avvertite anche dai direttori degli stabili, consapevoli della necessità di «ridefinire le nostre funzioni, il nostro ruolo, per il quale lavorare ed



essere giudicati»¹⁰³; Pietro Carriglio, Direttore dello Stabile di Palermo, riconosce:

Dobbiamo partire dall'idea stessa di Teatro Stabile, chiederci cos'è un Teatro Stabile [...]. Appare chiaro che gli Stabili siano in crisi e in qualche modo devono trovare una risposta a questa crisi. Una risposta che riguarda anche il rapporto con il pubblico, specie quello dei giovani, che devono essere riportati e certo non lo si può fare con spettacoli vecchi seppur formalmente corretti. Occorre pensare quindi ad una nuova forma di teatro: [...] dobbiamo pensare che ci si affaccia alla nuova Europa anche con lo spettacolo. Dunque la crisi viene da lontano, è una crisi culturale, che impone un dibattito forte tra noi.¹⁰⁴

Fiorenzo Grassi, Presidente dell'Associazione Nazionale Teatri Stabili Privati, sostiene la necessità di ridefinire le specificità produttive, culturali e gestionali delle differenti forme di stabilità – pubblica, privata e di innovazione –, ponendo fine alla improduttiva confusione dei ruoli determinatasi negli ultimi decenni¹⁰⁵.

Decisamente pessimistica è la visione della situazione del teatro italiano di Ugo Ronfani, che dimostra un atteggiamento apertamente ostile nei confronti degli stabili pubblici:

La questione teatrale resta aperta e irrisolta nel nostro Paese. [...] Qui in Italia la società teatrale in sé, quella «istituzionale» è caratterizzata da vistose distorsioni nell'impiego delle risorse: che non soltanto sono insufficienti, ma vengono erogate per mantenere – nonostante le chiacchiere riformatrici – lo *status quo* di una sistema teatrale «misto» (fatto – si vuol dire – di compromessi ed equivoci), pesantemente condizionato da una politica delle sovvenzioni che dell'assistenza ha tutti i difetti ma non i pregi, perché gestita all'interno di rapporti di forza precostituiti, e inerti. A lungo [...] il governo del teatro si è limitato a gestire l'esistente, così aggravando inadeguatezze e ritardi. [...] La spinta iniziale degli Stabili [...] si è esaurita o quanto meno sensibilmente ridotta per l'incapacità di dare nuovi obiettivi alla originaria funzione del proselitismo culturale all'interno di una società peraltro in rapida evoluzione: bloccato su posizioni di rendita, il teatro pubblico ha trascurato la ricerca, ha trasferito i suoi inte-

¹⁰³ Dichiarazione di Agostino Re Rebaudengo (Presidente della Fondazione Teatro Stabile di Torino), in Andrea Porcheddu, *Le opinioni si confrontano e il dibattito prosegue*, in «Giornale dello Spettacolo», n. 31, 22 ottobre 1999, p. 2.

¹⁰⁴ Dichiarazione di Pietro Carriglio, *ivi*.

¹⁰⁵ Cfr. intervista a Fiorenzo Grassi, in Andrea Porcheddu, *Territori e stabilità con più voce nel teatro*, in «Giornale dello Spettacolo», n. 2, 17 gennaio 2003.

ressi dalla creatività drammaturgica agli esercizi di ipertestualità dei suoi registi quando non ha subordinato le scelte di repertorio non alle attese e ai bisogni del pubblico, ma alle rigide esigenze produttive di staff sempre meno flessibili di registi, attori, tecnici.¹⁰⁶

Nel 2003 un'inchiesta condotta dall'ANTAD¹⁰⁷, confluita nella pubblicazione del cosiddetto *Libro bianco*, si incarica di rilevare l'andamento dell'attività dei teatri stabili a gestione pubblica: l'obiettivo è quello di «sfatare tutti i luoghi comuni riguardanti i teatri stabili pubblici, trattati ormai come il capro espiatorio di tutto ciò che non si fa, ma si ritiene dovrebbe essere fatto, nel teatro italiano»¹⁰⁸.

Il primo luogo comune che l'ANTAD intende sfatare è quello che vuole i teatri stabili «carrozzi elefantiaci, al traino dello spettacolo»¹⁰⁹, che si arricchiscono con i fondi statali: «[...] il teatro stabile pubblico [...] beneficia solo del 23% del FUS destinato alla prosa e crea un indotto di 20 milioni di euro. E la rete di teatri stabili sul territorio nazionale è retta da 307 impiegati fissi e 225 stagionali, il contrario [...] dei carrozzeri clientelari»¹¹⁰.

Altri dati sono citati dal Presidente De Fusco per smentire la politica degli scambi: su 552 compagnie ospitate nel complesso dai teatri stabili nell'anno 2003, solo 123 provengono da altri teatri pubblici, mentre 429 sono private. Alla critica che vuole gli stabili distratti nei confronti della drammaturgia contemporanea, De Fusco risponde che nel 2003 sono stati rappresentati 100 testi di autori contemporanei, insistendo, inoltre, in modo particolare sull'impiego dei giovani attori (434 attori *under 30*, sul totale di 1.548 attori impiegati)¹¹¹.

In realtà, i risultati del *Libro bianco* appaiono evidentemente parziali ed incompleti: manca, per esempio, il riferimento agli investimenti di ciascuno stabile nella produzione, nella gestione della struttura, nel-

¹⁰⁶ Ugo Ronfani, *Parola d'ordine: mantenere lo status quo*, in «Hystrio», n. 4, 2000, p. 4.

¹⁰⁷ Associazione Nazionale dei Teatri d'Arte Drammatica, associazione di categoria all'interno dell'AGIS, di cui è attualmente Presidente Luca De Fusco.

¹⁰⁸ Dichiarazione di Luca De Fusco, in *De Fusco (ANTAD): «Un Libro Bianco per sfatare tutti i luoghi comuni sui teatri stabili pubblici»*, in «Notizie di Spettacolo», agenzia settimanale dell'AGIS, 16 settembre 2004.

¹⁰⁹ Dichiarazione di Luca De Fusco, in Francesca Felletti, *Gli Stabili: i numeri contro le accuse*, in «Giornale dello Spettacolo», n. 26, 24 settembre 2004.

¹¹⁰ *Ibidem*.

¹¹¹ *Ibidem*.

la ricerca e nella sperimentazione; ancora, manca la valutazione delle energie investite nelle attività collaterali di promozione culturale del pubblico, che ogni stabile deve per propria natura effettuare; manca l'indicazione 'qualitativa' del dato 'quantitativo' relativo alla produzione drammaturgica contemporanea, nella quale sono compresi anche testi marcatamente commerciali.

Il dibattito attorno agli stabili, lungi dallo smorzare i toni polemici, si riaccende proprio a seguito della pubblicazione dell'indagine ANTAD, trovando in particolare nella rivista «Hystrio» un fermo sostenitore dell'urgenza di riformare il concetto di stabilità e i teatri pubblici. Nel corso di un'indagine sullo stato del teatro nell'era-Berlusconi, infatti, Mimma Gallina rileva l'inadeguatezza degli stabili pubblici e la loro incapacità di elaborare proposte culturali coerenti ed innovative, oltre al perdurare dei difetti congeniti del sistema:

I peggiori nemici – che in questo momento mi sembrano particolarmente agguerriti – dei teatri stabili [...] sono le anomalie gravi che li affliggono fin dalla loro nascita e a volte li soffocano fino ad offuscarne quasi totalmente la ragione d'essere: la politicizzazione (intendo l'obbedienza politica che ne guida i vertici e li porta a trasformare istituzioni culturali in giocattoli vuoti, se non in macchine per il consenso), la burocratizzazione (che non di rado impedisce il rinnovamento gestionale), il personalismo delle direzioni (e delle presidenze), lo sperpero (o un certo gigantismo autocelebrativo). Questi difetti storici [...] hanno assunto recentemente sfumature nuove.¹¹²

E ancora:

Fra gli obiettivi di fatto dimenticati (o mai seriamente perseguiti) è un vero ricambio generazionale (che non si identifica con i corsi o i master per attori: pochissimi danno spazi effettivi a giovani registi, nessuno o quasi ne ha visti nascere al suo interno e non è vero che si cercano giovani organizzatori); una vera compagnia stabile; perfino Ronconi non è riuscito a farne uno strumento o un 'metodo' sui tempi medio-lunghi [...]; e una vera politica per la scrittura contemporanea (quanti sono gli uffici drammaturgia? Che sanno leggere e scrivere, non solo in italiano). Questi sono alcuni limiti, pressoché generalizzati, e non è certo solo o tanto questione di soldi.¹¹³

¹¹² Mimma Gallina, *Stabili, forse immobili*, in AA.VV., *Retrosceca II. Il sistema teatrale italiano nell'era Berlusconi*, a cura di Mimma Gallina, in «Hystrio», n. 2, 2004, p. 11.

¹¹³ *Ivi*, p. 12.

Dalla necessità di riformare i teatri stabili si passa, ben presto, alla richiesta della loro abolizione. Può sembrare paradossale che proprio il Direttore del primo e principale stabile italiano, Luca Ronconi, dimostri di condividere la prospettiva dell'abolizione degli stabili, nella convinzione che il processo di progressiva assimilazione di teatro pubblico e privato sia ormai giunto all'inevitabile identificazione:

Nella posizione in cui mi trovo, potrebbe sembrare una posa se dicessi che i Teatri Stabili vanno aboliti. Ma sono certo che se il concetto di teatro pubblico non viene ridisegnato, quest'ultimo passerà brutti momenti, anche perché ha molti oppositori. Credo che tanti inconvenienti derivino dal fatto che alcuni teatri pubblici non hanno rispettato la loro vocazione originaria, siano state compagnie private fatte con soldi pubblici.¹¹⁴

Vorrei concludere questa breve ricognizione sullo stato presente del sistema teatrale ad iniziativa pubblica con due recenti proposte di riforma del sistema stesso. La prima è quella di Oliviero Ponte di Pino, che dalla sua finestra web sul mondo del teatro invita ad una riflessione

sui perché e sui come di un teatro pubblico che riteniamo necessario proprio come la scuola e la ricerca scientifica: oggi non possiamo dare per scontate le sue ragioni e funzioni, ma dobbiamo ridefinirle e reinventarle, soprattutto alla luce dei recenti esiti. Perché la crisi del teatro pubblico è sotto gli occhi di tutti: gli stabili pubblici paiono incancrenirsi da decenni in una situazione di stallo, i teatri di innovazione hanno fallito l'obiettivo per cui sono nati. È necessario dunque rivitalizzare il sistema, e non sarebbe poi così difficile. Condizione necessaria è abolire le inaccettabili rendite di posizione, oltre che certe assurde gestioni personalistiche e familistiche; e poi rispettare i ruoli e stimolare una concorrenza creativa tra artisti. Dunque questi enti dovrebbero avere un direttore artistico nominato per tre (o quattro) anni sulla base di un progetto accettato dal consiglio di amministrazione (o dai soci); il mandato potrebbe essere rinnovato una sola volta (la direzione artistica potrà così durare al massimo sei-otto anni, che è già un'eternità...). Il consiglio di amministrazione avrà dunque il compito di vagliare i diversi progetti, e verificare se quello prescelto viene realizzato in maniera soddisfacente (in questo modo, tra l'altro, si eviteranno anche gli sconfinamenti, sempre più frequenti, dei consiglieri d'amministrazione in ambito progettuale, una pratica che genera imbarazzanti conflitti di interesse).¹¹⁵

¹¹⁴ Dichiarazione di Luca Ronconi, in Renato Palazzi, *I teatri pubblici navigano a vista*, in «Il Sole 24 Ore», 28 marzo 2004, p. 45.

¹¹⁵ Oliviero Ponte di Pino, *Parlate ora o tacete per sempre*, editoriale di «ateatro 63», 12 febbraio 2004 (<http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro63.htm#63and1>).

La seconda proposta è di Sisto Dalla Palma, che nel suggerire una riforma per il sistema teatrale di prosa afferma l'esigenza di ricostruire dalle fondamenta il comparto della stabilità pubblica, abbattendo l'area del 'privilegio':

Nell'arco dell'ultimo decennio [...] sta finendo la concorrenza tra area pubblica ed area privata, e si è avviata, anche sotto la spinta di nuovi interessi aggregati a livello nazionale e internazionale, una smobilitazione degli apparati pubblici, e il riposizionamento delle industrie di Stato e dei servizi dentro il mercato. [...] All'interno di questa trasformazione imponente e inarrestabile un solo segmento del sistema è rimasto pressoché interamente sotto il controllo dello Stato e degli Enti locali: il teatro pubblico. Una realtà anomala che [...] opera attraverso scambi, ibridazioni, alleanze spregiudicate col teatro privato e con una imbarazzante politica di marketing. Il teatro pubblico, immobile e vulnerabile come il Colosso di Rodi, resiste a tutti gli assalti, fedele a un primato garantito dalle sue origini ma non più dai suoi risultati. Ma la decostruzione del teatro pubblico, che deve essere sospinto sul terreno del confronto aperto con tutte le altre componenti del sistema teatrale, non si impone solo per ragioni di concorrenza, di abbattimento di privilegi, di recupero di risorse. [...] Questo privilegio [...] obbedisce a logiche che non hanno più senso, perché le culture teatrali e le istanze creative si sono così diversificate che non può essere riconosciuta la «reductio ad unum» di queste diversità, legittimando nei fatti la distanza abissale tra le fasce alte e le fasce basse di un sistema teatrale costruito a canne d'organo. [...] L'involutione del teatro italiano, lo squilibrio che si produce al suo interno tra i diversi segmenti interessati dal finanziamento pubblico, la perdita di competitività, l'ipertrofia normativa che pretende di regolare i processi con indicazioni e parametri sempre più mortificanti per la libera espressione della creatività artistica, impongono di por mano anche nel sistema del teatro a un progetto riformatore che rimetta in moto le energie più vive e le chiami a un confronto reale tra di loro e col resto dell'Europa.¹¹⁶



¹¹⁶ Sisto Dalla Palma, *Milano per la riforma del teatro di prosa. Un progetto in dieci punti*, in «ateatro 102», 2 novembre 2006 (<http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro102.htm>).

1.

I TEATRI STABILI NEL 'TRIANGOLO INDUSTRIALE'

I primi teatri stabili di matrice pubblica, per una sorta di «coincidenza geo-economica»¹ nascono nella zona dove il progresso sociale, politico, economico e culturale è stato maggiore: le città del 'triangolo industriale' – Milano, Torino, Genova – sono le sedi del potere economico, ma soprattutto sono centri ricchi di fermenti culturali ed artistici, con una popolazione mobile e 'giovane', in grande espansione.

1.1. IL PICCOLO TEATRO DI MILANO

È il caso che fa fermare [Grassi e Strehler] davanti al cinema Broletto, in via Rovello, del quale si ricordavano come di un cinemino per coppie. Era stata anche la sala del dopolavoro comunale per la Compagnia filodrammatica diretta dal cavaliere 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*». [...] Non è certo l'ideale, per chi pensa ad un nuovo teatro. Ha però il vantaggio della centralità, in pratica s'affaccia su via Dante. E alcune suggestive memorie storiche (è il Palazzo del Carmagnola, quello del «*S'ode a destra uno squillo di tromba*», è stato, sul finire del Settecento,

¹ Giorgio Guazzotti, *Rapporto sul teatro italiano*, Milano, Silva, 1966, p. 82.

la sede del Comune e ancora durante le Cinque Giornate qui si costituì il primo nucleo della Guardia Civica) solleticano Paolo Grassi, che già immagina possibili riferimenti negli articoli che scriverà [...].²

Questa, nel racconto un po' romanzato di Emilio Pozzi, la descrizione del primo incontro dei fondatori del Piccolo con la sala abbandonata di via Rovello, destinata a divenire sede del «primo esempio di teatro civico di prosa»³.

Sostenuta dal Sindaco Antonio Greppi e dall'Assessore alle Arti e allo Spettacolo Lamberto Jori, la proposta di trasformare la sala del Broletto nella sede della nascente istituzione deve affrontare inizialmente accese opposizioni, prima di venire approvata dalla Giunta Comunale nella seduta del 21 gennaio 1947⁴.

Pochi mesi dopo, il 14 maggio, il palcoscenico di via Rovello assisterà all'inaugurazione del primo teatro pubblico italiano, primo esempio di organizzazione stabile della nostra scena teatrale, i cui presupposti ideali e obiettivi programmatici sono presentati nel fondamentale *Progetto per il Piccolo Teatro della Città di Milano*⁵ e nella già citata *Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano*, firmata da Paolo Grassi e Giorgio Strehler insieme a Mario Apollonio e Virgilio Tosi⁶.

Proprio la stabilità dell'istituto è avvertita dai fondatori come condizione necessaria per l'attuazione degli obiettivi programmatici del nascente Teatro, riassumibili nel fortunato slogan «Un teatro d'arte, per tutti». Un'operazione di rottura, dunque, quella inaugurata dal Piccolo Teatro, che, come abbiamo visto, si propone di essere esemplare su due fronti, paralleli e complementari: da un lato, sul fronte del mi-

² Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, 1977, p. 149.

³ Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro*, cit., p. 160.

⁴ La delibera ufficiale, redatta nel corso della seduta straordinaria del Consiglio Comunale del 29 ottobre 1947, ha lo scopo di «[...] regolare formalmente la concessione dei locali del Teatro del Broletto ad uso gratuito dell'Ente [Piccolo Teatro], costituendo questo conferimento di beni in uso, l'unico aggravio per il Comune, il quale, dato lo scopo dell'Ente, si ritiene possa ben volentieri rinunciare ai vantaggi finanziari che gli potrebbero derivare da uno sfruttamento del locale, ispirato ai fini di più immediato interesse» (cfr. APTM, cartella 1947, testo della delibera del Consiglio Comunale del 29 ottobre 1947).

⁵ APTM, cartella 1947, Paolo Grassi, *Progetto per il Piccolo teatro della Città di Milano*, 5 febbraio 1947; il documento è riportato anche in Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 151.

⁶ Cfr. Parte Prima, capitolo 2., paragrafo 2.1.

gioramento qualitativo della proposta artistica e culturale, attraverso il rifiuto del semplice intrattenimento a favore di un teatro che sappia formare lo spettatore, in un atto di grande onestà intellettuale; dall'altro, sul fronte della rifondazione della struttura organizzativa del teatro di prosa, *condicio sine qua non* perché il teatro possa realmente assumere una funzionalità sociale, ponendosi al servizio della collettività.

In tale direzione, i fondatori del Piccolo affermano programmaticamente la centralità del pubblico: «Il centro del teatro siano dunque gli spettatori, coro tacito e intento»⁷. La relazione con il pubblico è un elemento imprescindibile per qualsiasi azienda che operi nel settore artistico e culturale, al punto che è possibile affermare, con Lamberto Trezzini, che «ogni evento culturale, senza la presenza degli spettatori, diviene un'operazione senza senso»⁸. Tale affermazione assume un rilievo maggiore se riferita ai teatri stabili, per i quali il pubblico riveste un ruolo fondamentale, sia sotto l'aspetto strettamente quantitativo, sia da un punto di vista qualitativo: se infatti, al pari di ogni azienda operante nel mercato, il teatro stabile per la propria sopravvivenza deve tendere a conquistare una porzione adeguata dell'utenza potenziale, esso è altresì investito di una *mission* di tipo culturale e sociale, che si esplica nella costruzione del pubblico, nella formazione del gusto e nella promozione culturale degli spettatori.

Come abbiamo visto⁹, il Piccolo Teatro non è il solo tra gli stabili a condurre una politica di promozione del pubblico: tuttavia il Piccolo si è sempre distinto dagli altri stabili perché non ha limitato la propria azione nei confronti dell'utenza ad una semplice serie di iniziative e proposte, ma ha sperimentato e applicato un metodo rigoroso allo studio e all'organizzazione del pubblico, elaborando un sistema di relazione con esso che ha saputo adeguarsi al mutare del contesto socioculturale – talvolta anticipandone le evoluzioni – e trasformare un insieme di consuetudini approfondito nel tempo in paradigma comportamentale e gestionale.

Tre sono le direttrici lungo le quali il Piccolo realizza la sua innovativa politica di relazione con il pubblico, con l'obiettivo di abbattere

⁷ Mario Apollonio - Paolo Grassi - Giorgio Strehler, Virgilio Tosi, *Lettera programmatica per il P.T. della Città di Milano*, in «Il Politecnico», n. 35, gennaio-marzo 1947 (corsivo mio).

⁸ Lamberto Trezzini - Paola Bignami, *Politica e pratica dello spettacolo*, Bologna, Bonomia University Press, 2004, p. 172.

⁹ Si veda in proposito Parte Prima, capitolo 2.

le barriere che tradizionalmente impedivano l'accesso al teatro al pubblico popolare: la promozione culturale¹⁰, il decentramento¹¹ e, prima di tutto, la strategia di prezzo.

L'avvio di una politica di sensibile ribasso dei prezzi ha il fine di rendere il teatro accessibile a tutte le borse e, quindi, di ampliare nel modo più facile e diretto il pubblico. Secondo le tabelle ufficiali della SIAE, nell'anno solare 1948 il prezzo medio per un biglietto di teatro ammonta a lire 350, mentre i prezzi della prima stagione del Piccolo Teatro si assestano a lire 290 per la poltrona e a lire 130 per la poltroncina: i prezzi del Piccolo Teatro, quindi, risultano inferiori del 30% circa rispetto a quelli degli altri teatri¹².

L'obiettivo dell'ampliamento della base di pubblico 'popolare' è perseguito anche mediante l'introduzione della pratica dell'abbonamento. Per il Teatro, si tratta di un passo fondamentale nella direzione del conseguimento di maggiori benefici finanziari rispetto alla vendita dei singoli biglietti¹³ e, soprattutto, della fidelizzazione del pubblico, con il quale si crea un canale privilegiato di comunicazione continuativa. È doveroso sottolineare come, di fatto, l'idea dell'introduzione dell'abbonamento nel teatro di prosa non sia del tutto originale: già Guido Salvini¹⁴, nel suo progetto per la costituzione di un teatro stabile a Milano (1927), aveva compreso l'importanza del sistema degli abbonamenti per l'affermazione di un'attività teatrale che operasse in modo continuativo in una città, come del resto il ruolo fondamentale dell'attività di organizzazione del pubblico e promozione culturale. Il

¹⁰ Cfr. Parte Prima, capitolo 2., paragrafo 2.2.2.

¹¹ Cfr. Parte Prima, capitolo 2., paragrafo 2.2.4., e capitolo 3., paragrafo 3.1.

¹² Per comprendere meglio il valore di tali cifre, può essere utile confrontarle con quelle relative al valore commerciale di altri beni di consumo: nel 1947, ad esempio, dieci sigarette si pagano 45 lire, un quotidiano 9, un chilo di pane 88 ed un chilo di zucchero 382; il costo della vita è alto, se si considera che lo stipendio annuo lordo di un dirigente dello Stato ammonta a lire 788.146, mentre quello di un commesso statale è di lire 332.071 (cfr. Silvio Bertoldi, *Ieri. Storia per immagini del dopoguerra italiano*, I, Milano, Compagnia Generale Editoriale, 1979).

¹³ La vendita di abbonamenti realizza un ricavo medio unitario a rappresentazione decisamente inferiore rispetto alla vendita di biglietti singoli, che risulta, dunque, più redditizia. Ma mentre quest'ultima è tendenzialmente aleatoria, la vendita di abbonamenti è indubbiamente vantaggiosa in termini di flussi di cassa: si incassa con molto anticipo rispetto alla rappresentazione. Gli abbonamenti del Piccolo Teatro in questa fase erano divisi in due settori: poltrona e poltroncina.

¹⁴ Rimando a Parte Prima, capitolo 1., paragrafo 1.2.

merito di Grassi e Strehler risiede quindi, più che nell'intuizione, nell'aver saputo tale intuizione tradurre in pratica, in modo sistematico e continuativo, approfondendola mediante una costante attività di studio e monitoraggio del pubblico, ai fini del corretto adeguamento della proposta 'commerciale' ai bisogni e alle esigenze dell'utenza reale e di quella potenziale.

Il prevalente impegno culturale e la vocazione democratica sono riconosciuti dal primo Statuto dell'Ente, datato 12 maggio 1947, che individua come finalità principale del nascente Teatro quella di

[...] allestire, con carattere stabile e continuativo, spettacoli di prosa di alto livello artistico che adempiano ad una funzione culturale, educativa ed anche di svago, in vista di una sempre più vasta diffusione dello spettacolo di prosa.¹⁵

Per Statuto, l'Ente è gestito dal Consiglio d'Amministrazione, composto dal Sindaco di Milano e da altri otto membri, dei quali quattro designati dal Consiglio Comunale, due dalla Camera Confederale del Lavoro e due dall'Assemblea dei Soci; nel 1947, il Presidente di tale Consiglio è il Sindaco di Milano, secondo una norma che rimarrà in vigore fino ai tempi di Marco Formentini, quando il Presidente verrà nominato dal Consiglio Generale dell'Ente.

Al primo succede nel 1958 un nuovo Statuto, che trasforma l'associazione Piccolo Teatro in fondazione riconosciuta, denominata Ente Autonomo Piccolo Teatro della Città di Milano, dotata di personalità giuridica di diritto privato e partecipata dal Comune, dalla Provincia, dall'Ente Manifestazioni Milanesi e dalla Cassa di Risparmio delle Province Lombarde¹⁶. Nel 1958, inoltre, viene riconosciuta al CdA la facoltà di nominare, oltre al Direttore dell'Ente, un Direttore Artistico: in tal modo diviene norma statutaria quella che fino a quel momento era una realtà di fatto, ovvero la doppia Direzione, amministrativa ed artistica, dei due fondatori Paolo Grassi e Giorgio Strehler, che rimarrà ai vertici dello Stabile fino al 1968. La doppia Direzione si costituirà nuovamente nel 1998, allorché il nuovo Direttore Sergio Escobar si avvarrà del po-

¹⁵ Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano (d'ora in poi APTM), cartella «Statuti», Statuto dell'Ente Piccolo Teatro della Città di Milano, 12 maggio 1947.

¹⁶ In seguito all'istituzione delle Regioni, con una legge del marzo 1977 anche la Regione Lombardia diventerà Socio Fondatore dell'Ente, con l'obbligo di contribuire sia al fondo di dotazione dell'Ente, sia agli oneri di gestione annui.

tere riconosciutogli dallo Statuto per nominare quale Delegato Artistico Luca Ronconi, ufficialmente insediatosi nel gennaio 1999.

Nell'evoluzione della struttura statutaria del Piccolo Teatro, una tappa fondamentale è costituita dall'ingresso dello Stabile nella prestigiosa Unione dei Teatri d'Europa, nel 1991: tale riconoscimento del ruolo internazionale del Teatro milanese comporta per lo Stabile nuovi compiti istituzionali¹⁷, ma anche un finanziamento speciale per l'assolvimento degli stessi. Il più recente Statuto (1993), oltre a ratificare la nuova qualifica europea dell'Ente, si adegua alla normativa espressa nel 1990 dal Decreto Tognoli: in particolare, lo Statuto opera un ridimensionamento del Consiglio d'Amministrazione, che vede ridotti i propri membri a sei, eletti in modo proporzionale dall'Autorità di Governo (Ministero), dal Comune di Milano, dalla Regione Lombardia, dalla Provincia di Milano.

Per quanto attiene al percorso artistico¹⁸, dal 1947 al 1997 la linea produttiva tracciata dallo Stabile coincide essenzialmente con la ricerca teatrale svolta da Giorgio Strehler¹⁹: sull'esempio dei grandi innovatori

¹⁷ Fra i compiti che il Piccolo deve assolvere in qualità di Teatro d'Europa, in base al D.M. del 29 novembre 1991, si ricordino almeno l'attività di «diffusione dei valori della scena italiana in Europa», la promozione degli scambi con realtà teatrali dell'Unione, l'attività di produzione e co-produzione con analoghe istituzioni europee (cfr. APTM, cartella «Statuti», testo del decreto del Ministro del Turismo e dello Spettacolo, 29 novembre 1991).

¹⁸ Non è possibile, in questa sede, dare conto in modo approfondito della lunga e proficua attività produttiva del Piccolo Teatro, di cui mi limito a riassumere le linee fondamentali, rimandando alla ricca bibliografia in merito: tra gli altri, AA.VV., *1947-58 Piccolo Teatro*, a cura di Arturo Lazzari e Sergio Morando, Milano, Moneta, 1958; Giorgio Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro*, Milano, Einaudi, 1965; Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Milano, Mursia, 1977; AA.VV., *Il Piccolo Teatro d'Arte. Quarant'anni di lavoro teatrale 1947-1987*, Milano, Electa, 1988; Giorgio Strehler, *Goldoni e il Piccolo Teatro 1947-1993*, Milano, Electa, 1993; AA.VV., *Il Piccolo Teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, a cura di Maria Grazia Gregori, Milano, Leonardo Arte, 1997; AA.VV., *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, Roma, Bulzoni, 2002.

¹⁹ Sulla figura e l'attività di Giorgio Strehler, si vedano, tra gli altri: Ettore Gaipa, *Giorgio Strehler*, Bologna, Cappelli, 1959; Roberto Alonge, *Strehler: elegia e autobiografia*, in Id., *Dal testo alla scena. Studi sullo spettacolo teatrale*, Torino, Tirrenia, 1984; Fabio Battistini, *Giorgio Strehler*, Roma, Gremese, 1980; Italo Morscati, *Strehler: vita e opere di un regista europeo*, Brescia, Camunia, 1985; Catherine Douel dell'Agnola, *Gli spettacoli goldoniani di Giorgio Strehler (1947-1991)*, Roma, Bulzoni, 1992; Agostino Lombardo, *Strehler e Shakespeare*, Roma, Bulzoni,

della scena teatrale europea, da Copeau a Reinhardt, si afferma sui palcoscenici del Piccolo un teatro di regia di altissima qualità estetica e grande rigore intellettuale, attraverso le opere dei maggiori drammaturghi italiani e stranieri: Pirandello, Goldoni, Shakespeare e il teatro popolare milanese, oltre all'opera di Brecht, di cui il Piccolo detiene per anni in esclusiva i diritti di rappresentazione.

Lo spettacolo inaugurale è *L'albergo dei poveri*, di Maxim Gorkij, per la regia di Giorgio Strehler, che debutta nella sala di via Rovello il 14 maggio 1947; nella prima stagione vede la luce anche quello che può ritenersi a tutti gli effetti lo spettacolo-simbolo del Piccolo, *Arlecchino, servitore di due padroni*, da Goldoni, che dal 1947 ad oggi ha portato il nome del Teatro milanese in tutto il mondo²⁰.

Fino alla metà degli anni Cinquanta la programmazione del Teatro è caratterizzata, in una tensione continua alla sperimentazione e alla ricerca di nuovi testi e inediti linguaggi espressivi, da un notevole eclettismo nel repertorio, finalizzato ad aggiornare in senso europeo e mondiale la cultura teatrale italiana, emancipandola dalla condizione di stagnazione culturale determinata dal fascismo, e al contempo teso alla riscoperta dei classici e alla valorizzazione della drammaturgia italiana contemporanea, della quale si vuole, in tal modo, favorire lo sviluppo: tra gli spettacoli più significativi di questo periodo, diretti da Giorgio Strehler, la prima edizione de *I giganti della montagna* di Pirandello e de *La tempesta* di Shakespeare (1947/1948), *Il piccolo Eyolf* di Ibsen (1949/1950), *Gli innamorati* di Goldoni e *La morte di Danton* di Büchner (1950/1951).

Tra il 1954 e il 1958 il lavoro sul repertorio si affina ed approfondisce, portando alla composizione di cartelloni più lineari e rigorosi, in

1992; AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Alberto Bentoglio e Federica Mazzocchi, Roma, Bulzoni, 1997; AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro, parte II. Contributi critici*, Roma, Bulzoni, 1998; AA.VV., *Giorgio Strehler o la passione teatrale, L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, a cura di Renzo Tian, in collaborazione con Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri, 1998; Alberto Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler*, Milano, Mursia, 2002; tra gli scritti di Giorgio Strehler: *Per un teatro umano*, a cura di Sinah Kessler, Milano, Feltrinelli, 1974; *Io, Strehler: una vita per il teatro*, conversazioni con Ugo Ronfani, Milano, Rusconi, 1986; *Shakespeare, Goldoni, Brecht*, Milano, Piccolo Teatro di Milano, 1988; *Lettere sul teatro*, a cura di Stella Casiraghi, Milano, Archinto, 2000; Giorgio Strehler, *Intorno a Goldoni. Spettacoli e scritti*, a cura di Flavia Foradini, Milano, Mursia, 2004.

²⁰ Sullo spettacolo si veda Paolo Bosisio (a cura di), *Tra Goldoni e Strehler: Arlecchino e la commedia dell'arte*, Roma, Bulzoni, 2007.

cui si rintraccia una cifra stilistica matura e definita. È possibile, quindi, identificare i filoni principali di interesse del Teatro nonché le coordinate ideologiche ed estetiche del magistero registico di Giorgio Strehler. I capisaldi drammaturgici di tale percorso sono: Carlo Goldoni (*La trilogia della villeggiatura*, 1954/1955)²¹, che Strehler rilegge in chiave di realismo poetico, influenzando in modo determinante la riflessione della critica sull'autore settecentesco; Bertolt Brecht (*L'anima buona di Sezuan* del 1958 e soprattutto *L'opera da tre soldi*, che nel 1956 segna «un punto fermo non solo nell'iter creativo del regista e nella storia del Piccolo Teatro, ma anche nella fortuna scenica del testo e dell'autore»²²), della cui teoria del teatro epico Strehler propone una personale e significativa traduzione scenica; William Shakespeare, della cui opera Strehler sceglie i testi meno rappresentati, soprattutto i drammi storici e politici – *Coriolano* (1957) – nell'intento di colmare un vuoto culturale ed avviare un ripensamento critico dell'opera del Bardo; Anton Cechov (*Il giardino dei ciliegi*, 1955); infine, il filone drammaturgico nazional-popolare, che trova gli esiti più significativi in *El nost Milan* di Carlo Bertolazzi (1955) e *I giacobini* di Federico Zardi (1957).

Collaborano con il Piccolo in questa fase anche altri registi, tra i quali spiccano, per il magistero artistico e per la ripetuta presenza in cartellone, Orazio Costa e Eduardo De Filippo, cui si accostano Virgino Puecher, Mario Missiroli, Fulvio Tolusso. Si forma intanto, all'interno del Teatro, una squadra di ottimi collaboratori, che rimangono legati allo Stabile come ad una famiglia: nel settore amministrativo, è fondamentale la figura di Nina Vinchi, mentre in campo artistico ruotano attorno al Piccolo Teatro, senza mai dare vita ufficialmente ad una compagnia stabile, Gianni Santuccio, Lilla Brignone, Tino Carraro, Gianfranco Mauri, Marcello Moretti, Marise Flach, Fiorenzo Carpi, Gianni Ratto, Ebe Colciaghi, e in seguito Luciano Damiani, Ezio Frigerio, Luisa Spinatelli, Franca Squarciapino²³.

²¹ Sullo spettacolo: Paolo Bosisio, *La trilogia della villeggiatura di Giorgio Strehler*, in «Il Castello di Elsinore», n. 14, anno V, 1992.

²² Alberto Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler*, Milano, Mursia, 2002, p. 76.

²³ Cfr. Elena Cantarelli, *Strehler e la sua squadra vincente*, in AA.VV., *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, cit. Il gruppo originario di artisti formatosi inizialmente al Piccolo Teatro subirà, nel tempo, defezioni, per aprirsi a nuovi contributi: fra essi, negli anni Cinquanta, Giulia Lazzarini, Franco Graziosi, Ferruccio Soleri e Giancarlo Dettori; negli anni Sessanta, Valentina Cortese, Renato De Carmine, Ottavia Piccolo e Milva; nei decenni successivi, Pamela Villoresi e

Gli anni Sessanta si aprono sotto il segno della drammaturgia contemporanea, con due straordinarie prove d'attore di Tino Carraro: *La visita della vecchia signora* di Dürrenmatt (protagonista femminile, Sarah Ferrati) e *L'egoista* di Bertolazzi. Tra il 1961 e il 1963 le novità del cartellone del Piccolo sono tutte firmate da Bertolt Brecht: si inizia con *Schweyk nella seconda guerra mondiale* per finire con *Vita di Galileo*, entrambi interpretati magistralmente da Tino Buazzelli. Quest'ultimo allestimento, salutato dalla critica come «lo spettacolo dell'anno»²⁴ e addirittura «il più grande avvenimento scenico del dopoguerra»²⁵, è unanimemente considerato uno degli esiti più alti del magistero artistico di Strehler.

Il 1963 è anche l'anno del primo esperimento di decentramento teatrale compiuto dal Piccolo, che con l'iniziativa *Incontri con il P.T.*²⁶ porta i propri spettacoli nelle periferie cittadine, aprendosi ad un pubblico vergine con una proposta teatrale di facile accesso e al contempo di elevato livello artistico e culturale. In tale direzione, l'edizione di *Arlecchino, servitore di due padroni*, presentata a Villa Litta ad Affori nel luglio 1963 – preceduta da un'intensa opera di promozione presso gli abitanti del quartiere, informati dello spettacolo da annunci in dialetto meneghino provenienti da un corteo di macchine con altoparlanti – anticipa quella che sarà la grande stagione del decentramento, attuata dal Piccolo negli anni Settanta.

Andrea Jonasson. È anche alla costante presenza di questi e altri ottimi collaboratori che si devono gli altissimi risultati d'arte conseguiti dal Teatro.

²⁴ Ruggero Jacobbi, *Galileo genio moderno nel dramma di Brecht*, in «Avanti!», 20 marzo 1963.

²⁵ Arnaldo Fratelli, *Galileo di Brecht trionfa al Piccolo Teatro di Milano*, in «Paese Sera», 23 aprile 1963.

²⁶ La Compagnia Incontri con il P.T. è composta da Maristella Piva, Mailù Rezzonico, Livia Giampalmo, Domenico Negri, Gian Carlo Cajo: gli attori, con la regia di Ruggero Jacobbi, interpretano gli spettacoli *Poesia e verità*, *Voce del secolo* e *Tre tempi del teatro*, piccoli drammi 'da camera' tali da poter essere rappresentati anche su una semplice pedana, o comunque senza necessità di un vero e proprio palcoscenico per l'esecuzione. Ben presto l'iniziativa si carica di toni romanzeschi: «Un piccolo pullman esce ogni sera dal Palazzo del Broletto in via Rovello, sede del Piccolo Teatro, per portare in diversi luoghi della provincia, della Lombardia e spesso anche oltre, un gruppetto di attori e di tecnici, in tutto nove persone, e un materiale di scena assai ridotto [...]» (cfr. *Incontri col P.T.*, in «Piccolo Teatro della Città di Milano», n. 2, anno III, gennaio 1963).

La stagione 1964/1965 segna una svolta nella storia del Piccolo: l'acquisizione da parte dello Stabile della capiente sala del Teatro Lirico risolve i problemi strutturali legati all'insufficienza della sede di via Rovello, offrendo al Piccolo la possibilità di allestimenti più complessi – sul palcoscenico del Lirico vedranno la luce spettacoli come *Le baruffe chiozzotte* (1964) e *Il gioco dei potenti* (1965), oltre alla seconda edizione de *I giganti della montagna* (1966) – ma anche l'opportunità di attuare una politica dei prezzi autenticamente popolare.

I 1.800 posti del teatro di via Larga consentono, infatti, al Piccolo di realizzare il tanto vagheggiato obiettivo dell'economicità di gestione, fino a quel momento ostacolato dalla scarsa capienza della sala di via Rovello²⁷. Si apre così una nuova importante fase, contraddistinta dall'operazione *Teatro Popolare*. Per i fondatori questo momento rappresenta la possibilità di ridefinire e delimitare i compiti del Teatro e di realizzare organicamente le finalità per le quali esso 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 e didattico evidente a chiunque e capace di aumentare il livello di coscienza etico-estetica dello spettatore italiano.²⁸

L'obiettivo di Grassi e Strehler è quello di allargare indefinitamente il pubblico del Teatro, abbattendo i prezzi per favorire l'aumento della domanda²⁹: la nuova politica dei prezzi – reputata «la base per ogni ul-

²⁷ «Il problema della sede ha accompagnato, come un ritornello di speranza, ma più spesso come una continua doccia scozzese, la vita del Piccolo Teatro. Già quando nasce, e si decide di accontentarsi della modesta, squallida sala di via Rovello, ci sono motivate ragioni di ostilità all'accettazione. A parte i problemi di sempre [...] per l'esiguità del palcoscenico, ci sono quelli connessi con l'economicità di gestione, in rapporto ai poco più che 500 posti della sala. Si osserva che, con tutta la buona volontà di applicare prezzi modesti, lo scarso numero di posti incide da un lato sul costo degli spettacoli, dall'altro sull'inevitabile selezione degli spettatori. Con tutta l'intenzione di fare del Piccolo un teatro popolare, ci si trova di fronte alla situazione di fatto che ne può fare un teatro per borghesi» (cfr. Paolo Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di Emilio Pozzi, Mursia, 1977, p. 210).

²⁸ APTM, cartella 1964/65, Paolo Grassi - Giorgio Strehler, *Un teatro nuovo per un nuovo teatro*, aprile 1964, p. 16. Il dattiloscritto fu offerto alla riflessione delle pubbliche autorità e del Consiglio di Amministrazione del Teatro.

²⁹ D'altro canto, come rileva Livia Cavaglieri, «La politica dei prezzi deve necessariamente subire una modifica, del resto, anche dal di là delle motivazioni ideologiche: per quanto tra il 1963 e il 1965 si sia verificata in Italia nel teatro di

teriore discorso sul Teatro Popolare»³⁰ – prevede anzitutto l'abolizione di ogni biglietto e tessera di favore:

Senza riduzioni speciali, senza previdenze straordinarie, ogni cittadino potrà accedere al teatro non grazie ad un 'favore' o ad una facilitazione discriminatoria a carattere sociale, ma come suo semplice e naturale diritto. I posti saranno per tutti e prezzi per tutti ad un livello accessibile al maggior numero di cittadini. *Una politica di prezzi per un Teatro Popolare non è soltanto un dato economico ma un fatto morale.*³¹

Pur riuscendo a rendere il teatro competitivo rispetto alle forme ricreative di più largo consumo, l'operazione *Teatro Popolare* non raggiunge però risultati soddisfacenti, costringendo di fatto il Piccolo a reintrodurre le differenziazioni di prezzo e, soprattutto, la distinzione tra prime e repliche³².

Con l'avvento del Sessantotto, la rivoluzione politica, culturale e sociale travolge anche il Piccolo Teatro: dopo un'edizione de *I giganti della montagna*, che lascia trasparire l'inquietudine personale dell'ar-

prosa una ripresa generale degli incassi e delle presenze di pubblico rispetto alla decisa diminuzione della domanda che aveva caratterizzato gli anni Cinquanta, il passaggio delicatissimo dai 600 posti di via Rovello ai 2.400 delle due sale congiunte deve essere sostenuto da un'adeguata strategia che permetta al teatro di generare una domanda pari all'offerta improvvisamente quadruplicatasi. Negli anni precedenti, infatti l'afflusso del pubblico nella sala di via Rovello si era mantenuto tra l'80 e il 90% dell'occupazione dei posti disponibili: una media di frequenza senza dubbio estremamente elevata, ma con un'offerta già eccedente la domanda», cfr. Livia Cavaglieri, «*Un teatro d'arte per tutti: breve ricognizione delle strategie di marketing del Piccolo Teatro (1947-1972)*», in AA.VV., *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, cit., p. 213.

³⁰ APTM, cartella 1964/1965, testo del Comunicato Stampa n. 1.

³¹ *Ibidem* (corsivo mio).

³² Secondo Grassi, le cause del fallimento di tale operazione devono essere rintracciate anzitutto nella arretratezza culturale del pubblico milanese, ancora troppo legato a consuetudini socioculturali vetuste: «[...] la società milanese, a tutti i livelli e cioè dai livelli direttamente interessati a quelli politicamente responsabili, non era e non è matura per una trasformazione del genere» (Paolo Grassi, *Un momento di difficile sviluppo*, in «Sipario», n. 241, maggio 1966, p. 71, contenuto in Giuseppe Bartolucci, *Inchiesta sui teatri stabili*, cit., pp. 70-82); «La politica 'popolare' da noi iniziata nella stagione 1964/65, consistente nel crollo dei nostri prezzi, dovette essere ritirata prontamente, certamente anche per alcuni nostri errori, ma altrettanto certamente per la sfiducia o per lo meno per l'assenza di ogni stimolo positivo da parte della città» (Paolo Grassi, *Le ragioni delle dimissioni di Strebler*, in «Avanti!», 24 luglio 1968).

tista³³, Giorgio Strehler lascia lo Stabile³⁴, che viene diretto dal 1968 al 1972 dal solo Paolo Grassi³⁵. Il Piccolo Teatro si volge dunque alla ricerca di nuovi autori, mai rappresentati sulle tavole del palcoscenico di via Rovello, aprendosi alla creatività dei giovani registi cresciuti alla 'scuola' strehleriana – Raffaele Maiello e Alberto Negrin –, a registi che già avevano collaborato con il Teatro – Gianfranco de Bosio e Eduardo de Filippo – e a volti 'nuovi', con la volontà di rinnovare la propria proposta – Klaus Michael Grüber, Patrice Chereau, Aldo Trionfo e Marco Bellocchio.

È questo il periodo in cui vede la luce lo storico progetto *Teatro Quartiere*, che grazie alla collaborazione con il Comune e i Consigli di Zona porta il teatro fuori dal teatro. Ancora una volta, è *Arlecchino, servitore di due padroni* – allestito a Gratosoglio, sotto il tendone del Circo Medini – ad inaugurare il progetto di decentramento; d'altro canto, lo spettacolo goldoniano è il più affine agli obiettivi dell'iniziativa:

Se da una parte il Teatro Quartiere va incontro a una idea di teatro popolare e di teatro come festa, per il pubblico a cui si rivolge e per l'atmosfera, per l'interesse e la curiosità che suscita intorno a sé, per l'estrema semplicità e cordialità ambientale del tendone; dall'altra si riconnette ad un'idea del teatro come fatto sociale, luogo d'incontro di una comunità, grande o piccola, nella sua globalità [...], il che determina anche di conseguenza un'idea del teatro come luogo dove si scambiano le idee, si dibattono i problemi [...].³⁶

³³ Nella lettura strehleriana dei *Giganti* «[...] c'è anche una riflessione sul nostro lavoro di artisti, di teatranti, sulla stanchezza dovuta alle cattive condizioni di lavoro, sulla sfiducia che, a volte, ci rende difficile la creatività» (dichiarazione di Giorgio Strehler, riportata in Programma di Sala de *I giganti della montagna*, Piccolo Teatro di Milano, stagione 1994/1995).

³⁴ Fino a questo momento, la vita artistica di Strehler trascorre quasi principalmente sul palcoscenico del Piccolo Teatro (se si eccettuano le regie liriche per la Scala): nel 1967 la Compagnia del Piccolo ha totalizzato più di 4.300 recite di spettacoli diretti da Strehler, in 142 città italiane e 116 straniere, tra Europa, Stati Uniti, Canada, Sudamerica e Africa Settentrionale; cfr. Alberto Bentoglio, *Invito al teatro di Strehler*, cit., p. 33.

³⁵ Per l'analisi degli spettacoli di questo periodo, si rimanda a Albarosa Camaldo, *L'interregno di Paolo Grassi: gli spettacoli del Piccolo Teatro dal 1968 al 1972*, in AA.VV., *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, cit.

³⁶ Renato Palazzi, *Il decentramento dimostra che c'è il pubblico per il teatro*, in «Avanti!», 8 marzo 1963.

Il decentramento impegna il Piccolo, con modalità differenti, per tutti gli anni Settanta³⁷. Intanto, nel 1972 si inaugura per lo Stabile una nuova fase: Paolo Grassi lascia la Direzione del Piccolo per assumere la carica di Sovrintendente del Teatro alla Scala, mentre Strehler ritorna, in veste di Direttore unico, alla guida dello Stabile. Il nuovo corso, incentrato su una politica di 'grandi spettacoli' e un repertorio aperto più generosamente ai classici che alle novità, è inaugurato da *Re Lear* di Shakespeare³⁸, che lo stesso Strehler considera «la grande prova della maturità»³⁹: il suo enorme successo rappresenta un vero e proprio rilancio per il Piccolo Teatro⁴⁰ – e per il teatro pubblico italiano in generale – in Italia e nel mondo.

L'attività prosegue con *Il campiello* di Goldoni (1975) e con i nuovi allestimenti de *L'opera da tre soldi* (1973), *Il giardino dei ciliegi* (1974) e *El nôst Milan* (1979). Strehler continua la propria ricerca nel grande teatro europeo e propone: *La tempesta* di Shakespeare (1978), *Il temporale* di Strindberg (1980), una nuova *Anima buona di Sezuan* (1981), *Minna von Barnhelm* di Lessing (1983) e *La grande magia* di Eduardo De Filippo (1985), lasciando ai più giovani Carlo Battistoni, Lamberto Puggelli, Walter Pagliaro e Enrico D'Amato il compito di misurarsi con autori meno noti, da Dursi a Bontempelli.

Nel 1983 la nomina di Strehler a Direttore del Théâtre de l'Europe – istituito dal Parlamento Europeo, con sede a Parigi – «dà forma operativa ad un sogno da decenni perseguito dal regista triestino»⁴¹ e insieme riconosce la vocazione internazionale del teatro strehleriano. Dalla se-

³⁷ Ad esso si affianca, a partire dalla stagione 1969/1970, un rinnovato impegno nella direzione della promozione culturale, con l'avvio del progetto di educazione al teatro denominato *Teatro Scuola*, in base al quale il Teatro visita capillarmente gli istituti scolastici cittadini (scuole elementari, medie e medie superiori) portando in *tournee* spettacoli appositamente realizzati. È la prima volta che gli spettacoli sono proposti all'interno delle scuole stesse: in questo modo, secondo il medesimo principio della distribuzione decentrata, si vogliono sfruttare i vantaggi connessi alla presentazione di un evento nuovo in un ambiente familiare.

³⁸ Giorgio Strehler, *Il Re Lear di Shakespeare*, Verona, Bertani, 1973.

³⁹ Dichiarazione di Giorgio Strehler, in Roberto De Monticelli, *Strehler: Ho accettato con Lear la grande prova della maturità*, in «Il Giorno», 1 novembre 1972.

⁴⁰ Cfr., ad esempio, Sandro Dini, *Con un superbo «Re Lear» il rilancio del Piccolo*, in «Il Tempo», 11 luglio 1972.

⁴¹ Mariagabriella Cambiaghi, *L'avventura del Teatro d'Europa*, in AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Roma, Bulzoni, 1997, p. 101.

conda metà degli anni Ottanta, il Piccolo assume dunque la fisionomia di un moderno organismo pluridisciplinare, inserito nel tessuto della città e, allo stesso tempo, proiettato verso l'Europa e la cultura internazionale. Nel 1987 con *Elvira o la passione teatrale*, omaggio a Luis Jovet diretto e interpretato dallo stesso Strehler, viene inaugurato il ristrutturato Teatro Fossati, ribattezzato Teatro Studio, un nuovo spazio che il Piccolo destina alla ricerca e all'attività della Scuola di Teatro, fondata da Giorgio Strehler proprio in quell'anno. Nel panorama dei progetti didattici d'arte drammatica in Italia, la Scuola del Piccolo – attualmente diretta da Luca Ronconi – si distingue in quanto coniuga continuamente la propria attività formativa con l'attività di produzione del Teatro, favorendo, così, il graduale inserimento degli allievi nella professione, e al contempo consente agli allievi di confrontarsi con personalità di rilievo del panorama teatrale internazionale⁴², attraverso la proposta di seminari e occasioni di approfondimento, quale il recente Progetto *Masterclass*.

Gli anni Novanta si aprono con un grande progetto, e un ingente sforzo produttivo per il Piccolo: le due parti di *Faust – frammenti*, che vedono Giorgio Strehler coinvolto nell'allestimento del capolavoro goethiano anche come attore protagonista, rappresentano un evento di straordinario interesse, assolutamente originale nel panorama del nostro teatro:

Il Progetto Faust ha affrontato, infatti, la tragedia dell'autore tedesco attraverso una selezione di frammenti del *Faust parte I* e del *Faust parte II*, rappresentati con una struttura a quadri, che mirava ad affrontare i nuclei più sensibili e i temi di fondo dell'opera nella sua integrità con l'intento di sfidare la presunta irrepresentabilità della tragedia, che lo stesso Goethe definiva incommensurabile. Il lavoro è stato pensato da Strehler come *play in progress*, rivolto alla realizzazione di allestimenti che mantenessero il valore di una ricerca che [...] attraverso studi successivi, si definisce ulteriormente e si completa.⁴³

Il *Progetto Faust* comprende una serie di letture, progetti e regie goethiane, volte a inserire i due spettacoli in un contesto più ampio di indagine sull'autore e il testo, e al contempo di introdurre gli spettatori alla più completa comprensione della complessa materia goethiana.

⁴² Dal 1987 ad oggi, la Scuola ha ospitato, tra gli altri, le lezioni di Carolyn Carson e di Micha van Hoecke, di Fedele D'Amico e di Guido Davico Bonino sul *Don Giovanni*, di Oscar Schindler sui processi comunicativi, di Marcel Marceau (mimo), di Bruce Myers (recitazione), di Peter Stein, di Sam Schacht (Actors' Studio).

⁴³ Jolanda Simonelli, *Il Progetto Faust*, in AA.VV., *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, cit., p. 207.

Il grande successo dell'evento-*Faust* non impedisce a Strehler di dimettersi temporaneamente nel 1992; tornato alla guida del 'suo' teatro⁴⁴, alla fine del 1996 il regista si dimette nuovamente dalla propria carica, a seguito di forti disaccordi e di polemiche con l'Amministrazione cittadina riguardo alla consegna della nuova sede. Il CdA del Teatro elegge come Direttore Jack Lang, che accetta la carica *pro tempore*; a Strehler è, comunque, affidata la Direzione Artistica delle manifestazioni ideate per i festeggiamenti del cinquantenario del Piccolo.

Nel dicembre 1997 la morte improvvisa di Giorgio Strehler, oltre a lasciare un enorme vuoto nella cultura nazionale cittadina, e negli spettatori più legati al suo Teatro, pone l'increscioso problema della successione al Maestro. Dopo la nomina *ad interim* di Jack Lang, inizia la girandola delle candidature, che coinvolge personalità diverse di spicco nel panorama internazionale – fra gli altri, i registi Jacques Lassalle, Peter Stein, Patrice Chéreau, Lev Dodin, Marco Sciaccaluga, Gabriele Salvatores, e gli organizzatori culturali Mauro Carbonoli e Ariel Goldenberg: finalmente la seduta del Consiglio d'Amministrazione del 14 luglio 1998 pone fine a mesi di polemiche, discussioni, promesse, con la nomina di Sergio Escobar e Luca Ronconi.

Il neo-Direttore Escobar, insediatosi ufficialmente al Piccolo il 30 settembre 1998, dopo aver rivestito la Direzione dell'Opera di Roma, dichiara fin da principio la volontà di lavorare nel solco della continuità, parlando non tanto di eredità, quanto di «continuità nella differenza»⁴⁵, ponendosi quali obiettivi primari il rilancio del rapporto del Piccolo con la città e con i propri pubblici e l'accentuazione della vocazione internazionale dello Stabile.

Il Delegato Artistico Luca Ronconi⁴⁶ dichiara di voler proseguire nella rilettura contemporanea dei classici e nell'ospitalità a registi e

⁴⁴ Le regie strehleriane di questo periodo sono: la seconda edizione de *Le baruffe chiozzotte* (1992), la settima edizione dell'*Arlecchino, servitore di due padroni* (1993), *Il campiello* (1993), la terza edizione de *I giganti della montagna* (1994), *L'isola degli schiavi* (1994), la seconda edizione de *La storia della bambola abbandonata* (1994), *Milva canta un nuovo Brecht* (1995), *L'eccezione e la regola* (1995), la terza edizione de *L'anima buona di Sezuán* (1996).

⁴⁵ Cfr. Maria Grazia Gregori, *Escobar: «Il Piccolo si fa in tre»*, in «L'Unità», 28 ottobre 1998.

⁴⁶ Sulla figura e l'opera di Luca Ronconi, si vedano tra gli altri: C. Milanese, *Luca Ronconi e la realtà del teatro*, Milano, Feltrinelli, 1973; Franco Quadri, *Il rito*

compagnie teatrali straniere – due elementi che hanno reso celebre il teatro – ed affiancare a essi la riproposta di alcune storiche regie strehleriane, con un'attenzione nuova alla drammaturgia contemporanea, partendo da un riesame del patto fra committenza, pubblico e artisti.

Cosa vorrei fare di questo Teatro? un'istituzione aperta e viva, capace di riformare la drammaturgia italiana e la formazione dei giovani attori.⁴⁷

Intanto, con il *Così fan tutte* di Mozart – ultima, incompiuta regia strehleriana – il 26 gennaio 1998 viene inaugurata la tanto attesa nuova sede⁴⁸. La sala del Nuovo Piccolo Teatro (ora Teatro Giorgio Strehler⁴⁹), progettata dall'architetto Marco Zanuso, si aggiunge alle altre due sedi del Piccolo, quella storica di via Rovello ed il Teatro Studio di via Rivoli, divenendo il terzo polo dell'istituzione ed offrendo al Piccolo l'opportunità di diversificare le proposte fra le tre sale: secondo il progetto dei nuovi direttori Escobar e Ronconi, infatti,

perduto. Saggio su Luca Ronconi, Torino, Einaudi, 1973; Roberto Tessari, *Luca Ronconi*, in AA.VV., *Enciclopedia del teatro del '900*, a cura di Antonio Attisani, Milano, Feltrinelli, 1980; AA.VV., *Luca Ronconi e il suo teatro*, a cura di Isabella Innamorati, Roma, Bulzoni, 1992 e 1996; AA.VV., *Luca Ronconi, la ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, a cura di Franco Quadri, Milano, Ubulibri, 1999; Livia Cavaglieri, *Luca Ronconi: l'attrito indispensabile*, in AA.VV., *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio*, a cura di Paolo Bosisio, Roma, Bulzoni, 2001; AA.VV., *Luca Ronconi. Un regista in dieci progetti*, Milano, Edizioni del Piccolo Teatro di Milano, 2001; Livia Cavaglieri, *Invito al teatro di Ronconi*, Milano, Mursia, 2003.

⁴⁷ Dichiarazione di Luca Ronconi, in Angela Calvini, *Ronconi si presenta*, in «Avvenire», 4 febbraio 1999.

⁴⁸ Il lungo cammino verso la costruzione del Nuovo Piccolo Teatro inizia nel 1980, con il conferimento all'architetto Marco Zanuso dell'incarico di progettare la nuova sede, da erigersi nell'area tra via Tivoli e via Legnano: dopo l'approvazione, avvenuta il 14 luglio 1982, del progetto, il 29 marzo 1983 si aprono i lavori, la cui conclusione viene procrastinata nel tempo, a causa di problemi economici, politici e strutturali; tra gli altri: *La lunga storia dei lavori*, in «Il Giornale», 11 giugno 1997; Marcello Chirico, *Ecco tutte le crepe del Piccolo Teatro*, in «Il Giornale», 31 ottobre 1997; Guido Vergani, *Piccolo. Verso il futuro nel segno di Strehler*, in «Il Corriere della Sera», 25 gennaio 1998.

⁴⁹ «Mi piacerebbe dare un nome ai teatri: 'sala Strehler' la nuova sede, 'sala Grassi' via Rovello e Teatro Studio a cui, sia chiaro, rifaremo le panche, ora troppo scomode» (dichiarazione di Sergio Escobar, in Anna Bandettini, *'Il Piccolo' suscite-rà passioni*, in «La Repubblica», 28 ottobre 1998).

via Rovello diventerà il luogo legato alla storia e al repertorio del Piccolo, ma anche la casa del teatro degli 'uomini piccoli' cioè del teatro per ragazzi. Mentre fra Teatro Giorgio Strehler [...] e Teatro Studio, Ronconi ed io contiamo di sviluppare un'interazione: spettacoli in contemporanea con un'accentuazione alla ricerca dei linguaggi, dalla televisione alla prosa, al cinema, alla radio, allo studio.⁵⁰

I 984 posti della nuova sala si aggiungono così ai 561 della sede storica ed ai 330 del Teatro Studio, portando il numero totale delle poltrone a 1875.

Al Piccolo Ronconi debutta nei primi mesi del 2000 con un dittico intitolato *Progetto Sogno: La vita è sogno* di Calderón de la Barca e *Il sogno* di August Strindberg, spettacoli allestiti quasi in contemporanea in due sale diverse e con compagnie differenziate da un punto di vista generazionale; è un primo avvio del progetto di «riunire una compagnia permanente, o meglio un *ensemble*, dove i giovani attori lavorino accanto a professionisti di più lunga esperienza»⁵¹.

Nella stagione seguente quattro nuove produzioni (*Lolita, I due gemelli veneziani, Phoenix* ed un significativo ritorno al *Candelaio*), distribuite nelle tre sale del Piccolo Teatro, mostrano il desiderio del regista di sfruttare la molteplicità di spazi disponibili e di differenziare in base ad essa la produzione. Un passo decisivo è compiuto nella prospettiva di sviluppo dell'*ensemble* già avviato nella precedente stagione: i quattro spettacoli sono recitati da una medesima compagnia di una ventina di attori (cui si aggiungono gli allievi della Scuola), diversi per età, esperienza, provenienza, formazione, che si alternano nei ruoli recitando in almeno due spettacoli a testa.

In particolare, *Candelaio* (coprodotto con il Teatro Stabile di Palermo) inaugura un percorso di indagine che Ronconi svilupperà nelle stagioni successive con esiti originali e di grande valore artistico: il testo di Giordano Bruno è scelto da Ronconi nell'intento di indagare le possibili connessioni ed i rapporti inesplorati tra teatro e scienza, nell'ambito di un progetto denominato «Le passioni della conoscenza»⁵². In tale prospettiva si inserisce l'allestimento di quello che viene

⁵⁰ Cfr. Maria Grazia Gregori, *Escobar: «Il Piccolo si fa in tre»*, in «L'Unità», 28 ottobre 1998.

⁵¹ Luca Ronconi, *Un «teatro d'arte per tutti»: il Piccolo Teatro di Milano ieri e oggi*, in AA.VV., *Il Piccolo Teatro di Milano*, a cura di Livia Cavaglieri, cit.

⁵² Cfr. Sergio Escobar, in *Candelaio*, Programma di Sala, Edizioni del Piccolo Teatro di Milano, 2001, p. 9.

considerato l'evento teatrale del 2002, destinato ad enorme successo di pubblico e critica anche negli anni successivi: si tratta di *Infinities*, lo spettacolo per il quale Ronconi ha commissionato allo scienziato John D. Barrow un testo che affronta le diverse sfaccettature e le molteplici implicazioni del tema dell'infinito, in una successione di quadri che ritornano ciclicamente su se stessi, appunto all'infinito. Anomalo il tema, anomala la forma, ed anomala anche la sede dove si svolge questo evento-spettacolo: grazie al tocco di Ronconi, uno spazio non teatrale nel quartiere industriale della Bovisa si trasforma nell'«albergo Infinito», per ospitare gruppi di spettatori che si muovono da una 'stanza' all'altra, da un tema ad un altro, sperimentando ogni volta nuove modalità di fruizione, mentre gli attori di ciascun 'quadro' ripetono ad oltranza le proprie scene.

Con *Infinities* si tocca l'apice della ricerca drammaturgica e scenica compiuta dal regista negli ultimi anni: una ricerca che nelle stagioni successive prosegue sondando i terreni delle possibili intersezioni del teatro con altre forme di scrittura, già intrapresa al Piccolo con *Lolita* (tratto da una sceneggiatura cinematografica inedita scritta da Nabokov per Kubrick) e proseguita con *Quel che sapeva Maisie* tratto dal romanzo di Henry James, fino ai recenti capitoli rappresentati dalle regie ronconiane per il *Progetto Domani* del Teatro Stabile di Torino.

Nella stagione 2002/2003 la trilogia dedicata al teatro classico porta sul palcoscenico del Piccolo – dopo il debutto al Teatro Greco di Siracusa⁵³ – *Prometeo incatenato* di Eschilo, *Le baccanti* di Euripide e *Le rane* di Aristofane; oltre agli spettacoli ronconiani, il Piccolo produce anche *Vecchia Europa* di Delio Tessa, con la regia di Giuseppina Carutti e l'interpretazione di Piero Mazzarella, e *Riccardo III* di Shakespeare, diretto dal giovane regista ungherese Arpad Schilling. La stagione successiva vede Ronconi impegnato in un duplice allestimento di *Peccato che fosse puttana* di John Ford (che debutta nello spazio anomalo e affascinante del Teatro Farnese di Parma), mentre la stagione 2004/2005 segna il debutto di *Professor Bernhardt* di Schnitzler e *I soldati* di Lenz: intanto, si infittiscono le riprese di storiche regie strehleriane, ad opera dei collaboratori del Maestro triestino, da *Arlecchino servitore di due padroni* a *Giorni felici*, a *Il temporale*. Nella stagione 2005/2006 nessuna regia ronconiana è prodotta dal Piccolo, che affida a Robert Carsen

⁵³ Gli spettacoli del *Progetto Greci* sono infatti realizzati in coproduzione con l'Istituto Nazionale del Dramma Antico (INDA).

l'allestimento di *Madre Coraggio e i suoi figli*, mentre nella stagione 2006/2007 Ronconi firma *Il ventaglio* di Goldoni e *Inventato di sana pianta* di Hermann Broch.

Ma l'attività del Piccolo non si limita alla 'sola' produzione di spettacoli di eccellenza. La volontà, dichiarata dai nuovi direttori, di impattare sui diversi 'pubblici' del teatro con una proposta interdisciplinare, che fonda i diversi codici espressivi in un linguaggio contemporaneo⁵⁴, si è tradotta in alcuni fortunati progetti che hanno contribuito ad ampliare la proiezione internazionale dello Stabile: si pensi, ad esempio, al *Festival del Teatro d'Europa*, che dopo la prima storica edizione milanese nella stagione 1994/1995⁵⁵ è divenuto un appuntamento fisso, portando sul palcoscenico del Piccolo le più interessanti novità del panorama internazionale per offrire al pubblico milanese, ma anche ai 'teatranti' e agli addetti ai lavori, la possibilità di confrontarsi con linguaggi differenti e personalità di spicco del teatro straniero; si pensi, ancora, al *Festival dei Bambini* del 2001, che ha trasformato per un mese il Teatro Strehler in una grande casa del teatro per l'infanzia, animata da giocolieri, musicisti, attori, danzatori e clown, coinvolgendo un numero elevatissimo di bambini⁵⁶.

⁵⁴ Cfr. ad esempio dichiarazione di Sergio Escobar, in Ugo Volli, *Il futuro è ancora Piccolo*, in «La Repubblica», 11 gennaio 2001: «La convinzione di base è che oggi un teatro pubblico non possa essere caratterizzato dai contenuti. Quello che conta, laidamente, è un metodo. Il punto è lavorare sulla contemporaneità, non nel senso di seguire le mode, ma di stare all'altezza della ruvidità e delle disponibilità del pubblico attuale, della drammaturgia, del panorama intellettuale. Senza dircelo Ronconi e io abbiamo seguito dei principi comuni. Innanzitutto sapere che ci sono i pubblici, e non il pubblico: isole non comunicanti con esigenze assai diverse. Poi, scegliere una strada trasversale, lavorare non sui contenuti, ma sulle relazioni dei linguaggi: teatro e cinema, teatro e musica, teatro e televisione, teatro e internet; e poi fotografia, poesia, Europa, scuola...».

⁵⁵ A tale proposito, si rimanda all'Approfondimento.

⁵⁶ Il Festival ha coinvolto 25 compagnie teatrali, di 13 paesi, che hanno realizzato 29 spettacoli e 9 laboratori, per un totale di circa 400 manifestazioni; nei 34 giorni del Festival, le tre sale del Piccolo hanno ospitato 8.200 studenti, di 142 scuole (104 di Milano, 38 della provincia e della regione), mentre gli spettacoli serali e quelli programmati nei quattro weekend sono stati visti da 2.941 adulti e 3.604 bambini; il Festival ha compreso anche 5 'gite teatrali' in altrettanti capoluoghi lombardi (con un affluenza pari a 319 bambini), e la realizzazione di 21 spettacoli in 7 città della regione, per un totale di oltre 50 rappresentazioni (con un afflusso complessivo di 1.120 bambini); cfr. *Festival dei bambini. Sintesi della manifestazione*, documento redatto dal Settore Marketing del Piccolo Teatro di

I giovani spettatori sono uno dei pubblici di riferimento del Piccolo, che con l'iniziativa *Il Piccolo per i Piccoli* si apre in ogni stagione al pubblico delle scuole elementari e medie – con le recite mattutine di spettacoli come *Arlecchino racconta*, o le marionette dei Colla, spesso allestiti nello spazio della *Scatola Magica* – ma anche ai ragazzi degli istituti superiori, destinatari privilegiati delle attività di 'educazione al teatro' che il Piccolo attua con continuità attraverso l'azione del Settore Promozione Pubblico e Proposte Culturali.

Proprio nell'attività di costante relazione con il pubblico – che si esplica anche nella proposta di numerose e qualificate occasioni di approfondimento, quali seminari, *workshop*, cicli di conferenze o letture sceniche – il Piccolo dimostra di mantenersi fedele alla politica di dialogo con il pubblico impostata da Paolo Grassi, adeguando forme e modalità del proprio approccio al pubblico al mutare di quest'ultimo e delle sue esigenze: mi riferisco, in particolare, all'applicazione di una efficace strategia di marketing, sintomo della volontà da parte dello stabile di soddisfare al meglio i 'bisogni' del proprio pubblico di riferimento; ma anche ai progetti, che – in estrema sintesi – potremmo definire 'multimediali', attuati dal Piccolo nell'arco delle ultime stagioni: iniziative come il Progetto *Eurolab*⁵⁷, o come la piattaforma di *e-lear-*

Milano, gennaio 2002, conservato presso il Settore Comunicazione e Marketing del Piccolo Teatro di Milano.

⁵⁷ Il Progetto *Eurolab*, un laboratorio multimediale dedicato ai nuovi linguaggi della comunicazione, il cui obiettivo è promuovere la trasmissione del sapere e la creazione di nuove professionalità. Il progetto si propone di dare nuova linfa, tramite le tecnologie informatiche, ad un'arte antica come il teatro e, per farlo, sfrutta la collaborazione delle università, italiane e straniere; *Eurolab*, già dalla sua progettazione si inserisce in un'ottica plurale, non legata solo alla dimensione milanese o italiana. Le università che prendono parte ad *Eurolab* sono importanti istituzioni cittadine come l'Università degli Studi di Milano, l'Università Cattolica del Sacro Cuore, il Politecnico, l'Università Commerciale «Luigi Bocconi», l'Università degli Studi Milano-Bicocca, la Libera Università di Lingue e Comunicazione (IULM), la Nuova Accademia di Belle Arti e l'Istituto Europeo di *Design* (IED) a cui si affiancano il MultiDams di Torino e le prestigiose università americane di Cambridge (MIT) e Harvard. La collaborazione con questi importanti centri di studi ha reso possibile la creazione di servizi culturalmente e tecnologicamente avanzati, tesi a valorizzare la cultura nella società dell'informazione, ed è stata anche un'opportunità per gli studenti per misurarsi con progetti formativi legati alla progettazione informatica. Obiettivo di *Eurolab* è formare studiosi del settore del teatro, della musica, del giornalismo e dell'informatica applicata allo spettacolo favorendo la creazione di un *network* di competenze interculturali connesse a

ning «Elementi del Teatro», o ancora il Progetto *Dionys*⁵⁸, dedicato alla cultura teatrale nel bacino del Mediterraneo, testimoniano l'impegno del Piccolo nella direzione dell'apertura del teatro al dialogo più ampio possibile con le forme e i linguaggi della comunicazione contemporanea, oltre che con le differenti culture da cui il teatro proviene e a cui si rivolge.



Internet. Convogliando conoscenze tecnologiche, teatrali e linguistiche, si vuole proporre un'integrazione tra il mondo della cultura e quello dell'economia, favorendo gli scambi tra i popoli in un ottica di comprensione reciproca, puntando verso un equilibrio dei saperi, economico, e politico.

⁵⁸ *Dionys*, nato all'interno di *Eurolab*, è un progetto di dimensioni internazionali, che mira alla creazione di una rete di conoscenze specifica per l'area mediterranea con lo scopo primario di offrire programmi di sviluppo educativo e di divulgazione mirata, con la possibilità di accedere alle novità e ai documenti sui teatri. Gli obiettivi sono quelli di promuovere lo scambio culturale fra teatri, università e centri culturali dell'area mediterranea, formando professionisti nell'area del teatro, della sceno-tecnica, delle lingue e dell'informazione tramite piani formativi che prevedono scambi, di stagisti e professori, tra le università dei diversi paesi del Mediterraneo, e l'assegnazione di 10 borse di studio annuali per finanziare progetti *on line* fra università e istituzioni culturali del Mediterraneo. *Dionys* offre opportunità di scambi, accesso a notizie ed informazioni a diverso livello di approfondimento, oltre che iniziative formative per il mondo del lavoro e della scuola, creando un vero e proprio mondo di servizi. Come si legge sul sito internet del Progetto (<http://www.dionys.org>), la *mission* dell'istituzione è quella di creare «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 per 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». I promotori del progetto, accanto al Piccolo Teatro di Milano, sono: Fondazione IBM, IULM, Unione dei Teatri d'Europa, oltre agli Enti Culturali, agli Istituti di Cultura e ad alcune università dei Paesi del Mediterraneo coinvolti.

3.

ALLA FRONTIERA

Bolzano e Trieste: città di frontiera, città con due anime, abitate da una popolazione che negli anni Cinquanta appare estremamente disomogenea e disunita, dal punto di vista etnico, linguistico, culturale. In queste città, la creazione degli stabili risponde all'urgenza di fornire alla popolazione italiana residente un riferimento culturale in cui riconoscersi e al contempo di aprire possibilità di confronto e scambio tra le diverse culture che abitano il territorio.

Emblematico in tal senso è l'esempio del Teatro Stabile di Bolzano, che nel 1950 si propone come la prima istituzione teatrale per la comunità italiana in Alto Adige. Se la popolazione tedesca appare unita e forte, anche culturalmente – nel 1950 sul territorio regionale sono attive oltre centosettanta case della cultura, modellate sull'esempio austriaco – la popolazione italiana appare disomogenea e disorganizzata. Ricorda al proposito Fantasio Piccoli:

Gli italiani a Bolzano, arrivati qui in epoche diverse, in circostanze diverse, da regioni diverse, non formano una società con tradizioni e costumi comuni. Ora è evidente che la vita di un teatro si appoggia soprattutto su di una società che per tradizione e per costume ne reclama l'esistenza.¹

Al nascente Teatro si presenta dunque, in partenza, una sfida: se, infatti, gli altri stabili di prima generazione, che stanno aprendo i battenti nell'Italia settentrionale, si presentano come risposta a bisogni e tensioni emergenti nelle comunità di riferimento, trasferendone sulla scena

¹ Fantasio Piccoli, *Vita di un teatro I*, in «Il Cristallo», n. 2, novembre 1960, p. 31.

l'*humus* culturale, politico, economico e sociale di cui sono espressione, il Teatro di Bolzano si trova a dover compiere il percorso contrario: un organismo imposto *ab alto* che si incarica di trasformare un agglomerato di esperienze e culture in una comunità omogenea attraverso il teatro.

La funzione di tutela e diffusione della cultura teatrale italiana nel territorio, e insieme di valorizzazione del dialogo tra le culture tedesca e italiana, rimane prioritaria lungo l'intero arco della storia dello Stabile. Come sottolinea l'attuale Direttore Marco Bernardi:

Il nostro repertorio è sempre stato pensato come ponte tra le due grandi tradizioni teatrali. In particolare abbiamo presentato per la prima volta in Italia opere di Bernhard, Von Trotta, Fassbinder, Suskind e altri. Inoltre, con l'istituzione del Premio Bolzano Teatro per nuovi testi ispirati alla nozione di 'frontiera', si è favorita la produzione drammaturgica di nuove opere, in alcuni casi bilingui, subito messe in scena per un confronto tematico e stilistico con la realtà che le ha stimulate. Aggiungerei una funzione 'anomala', ma fondamentale nel nostro teatro: il contributo alla costruzione di un'identità culturale della giovane e travagliata comunità italiana dell'Alto Adige, che in questa provincia è in minoranza.²

Lo Statuto del 1992 riconosce quale prima finalità dell'Ente Teatro Stabile di Bolzano

Il sostegno e la diffusione del teatro nazionale d'arte e di tradizione e del repertorio italiano contemporaneo, con precipuo riferimento all'ambito cittadino, provinciale e regionale *e ai suoi rapporti con la cultura tedesca*.³

Il caso dello Teatro Stabile di Trieste (oggi Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia) risulta assai simile a quello dello Stabile bolzanino, di cui è coetaneo: analoga convivenza di due distinti gruppi etnici – italiano e sloveno – in un crogiolo di lingue che comprende l'italiano, lo sloveno, il friulano (e in misura minore lingue germaniche)⁴.

² Dichiarazione di Marco Bernardi, in Ugo Ronfani, *Siamo un osservatorio di frontiera*, in «Hystrio», n. 4, 2000, p. 9.

³ *Statuto del Teatro Stabile di Bolzano*, 2 giugno 1992, art. 1, documento conservato presso l'Archivio Storico del Teatro Stabile di Bolzano (corsivo mio).

⁴ Attualmente sono trenta i comuni, tra i quali anche Trieste, con presenza di cittadini di lingua slovena; ben 178 i comuni con presenza di cittadini di lingua friulana, distribuiti tra le province di Pordenone, Udine e Gorizia: cfr. *Regione in*

La finalità dello Stabile è sancita dallo Statuto:

l'Ente intende sviluppare gli scambi teatrali con i popoli e le nazioni confinanti, prevedendo anche regolari presenze nei territori dell'Istria e di Fiume, dove sono presenti gruppi nazionali italiani [...].⁵

Nella città di Trieste il compito di garantire un dialogo costante tra le culture italiana e slovena compete anche al Teatro Stabile Sloveno – Slovensko Stalno Gledališče, che svolge una funzione speculare a quella dello stabile italiano, offrendo un servizio di tutela della cultura teatrale slovena per la minoranza residente nella regione. Unico teatro stabile pubblico italiano di lingua straniera, il Teatro Stabile Sloveno è l'ente culturale di maggior rilievo per la minoranza slovena residente nelle province di Trieste, Gorizia e Udine.



cifre 2006, Trieste, SISTAN – Sistema Statistico Nazionale e Direzione Generale Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, 2006.

⁵ *Statuto del Teatro Stabile del Friuli Venezia Giulia*, 30 settembre 1965, art. 2, documento conservato presso il Civico Museo Teatrale Carlo Schmidl (d'ora in avanti: CMTCS) di Trieste.

4.

IL TEATRO IN REGIONE

Una coincidenza geografica e storica porta a convivere in un'area circoscritta tre teatri appartenenti a quella che abbiamo definito la seconda generazione di stabili pubblici, che discende direttamente dalle esperienze dei circuiti nati sul finire degli anni Settanta. Il Teatro Stabile dell'Umbria ed Emilia Romagna Teatro rappresentano, infatti, l'evoluzione in senso istituzionale e stabile di organismi nati su base regionale, connotati quindi da un'attenzione precipua al territorio di cui sono emanazione, che si esplica in una capillare attività distributiva; per quanto attiene la programmazione, tali stabili dimostrano di essere rimasti sostanzialmente fedeli all'originaria impostazione laboratoriale, dedicando ampio spazio all'area del teatro di ricerca e sperimentazione e impegnandosi in un'attività produttiva a tratti originale e non scontata; analoghe caratteristiche – ad eccezione dell'impegno distributivo – presenta il Teatro Metastasio – Stabile della Toscana, che la recente costituzione collocherebbe cronologicamente nella terza generazione di stabili, ma che a noi appare più affine per scelte artistiche e politica culturale ai teatri pubblici di seconda generazione.

Completa il quadro dell'attività teatrale in quest'area geografica il giovane Teatro Stabile delle Marche, che presenta alcuni elementi omogenei agli stabili di seconda generazione: il rilievo assunto dall'attività distributiva – attraverso la collaborazione con il circuito AMAT e la gestione diretta di alcune sale teatrali dislocate nel territorio regionale – oltre ad una certa attenzione per il panorama del nuovo teatro, che si distacca dall'alveo della tradizione; le prossime stagioni chiariranno maggiormente la linea scelta dallo Stabile, ancora oscillante tra impulso alla ricerca e concessioni commerciali.



6.

L'ISOLA DEL TEATRO

Insieme alla Lombardia, la Sicilia è l'unica regione italiana ad avere due teatri stabili ad iniziativa pubblica; fino al 2006 – anno del riconoscimento del Mercadante di Napoli come stabile pubblico – è inoltre l'unica regione dell'Italia meridionale dotata di attività stabili di matrice pubblica.

Il Teatro Stabile di Catania e il Teatro Biondo Stabile di Palermo – che abbiamo collocato, rispettivamente, nella prima e nella terza generazione di stabili pubblici – presentano di fatto alcune analogie: entrambi hanno legato il proprio nome per lungo tempo a quello di un unico Direttore – Mario Giusti, alla guida dello Stabile catanese dalla fondazione al 1988; Pietro Carriglio, promotore del riconoscimento pubblico del Biondo e tuttora Direttore dello Stabile – che ne ha garantito la continuità gestionale e l'omogeneità dell'indirizzo culturale. Entrambi i Teatri hanno scelto di dedicare un'attenzione precipua alla letteratura drammatica siciliana¹, anche se tale attenzione, è doveroso sottolinearlo, è apparsa maggiore e più autentica da parte dello Stabile di Catania. Infine un dato di cronaca, particolarmente significativo: entrambi i Teatri hanno subito un grave incendio, che ne ha distrutto parzialmente la sede.



¹ Cfr., ad esempio, Renato Tomasino, *Due diversi confini sul mondo*, in «Sipario», n. 462, novembre-dicembre 1986, pp. 38-42.