

Franco Ferrari
con
Delmo Maestri - Mimma Gallina - Nuccio Lodato

GIORGIO GUAZZOTTI
Teoria e realtà
di un intellettuale-teatrante

FrancoAngeli – Milano

Sommario

1.

Giorgio

di Franco Ferrari

2.

Il critico

di Delmo Maestri

3.

L'organizzatore

di Franco Ferrari

4.

Il maestro

di Mimma Gallina

5.

I suoi libri

di Nuccio Lodato

Ringraziamenti

Ringrazio Laura Lombardi e i suoi figli, Nora e Andrea Guazzotti, per avermi concesso le carte private di Giorgio e per averle integrate con varie informazioni. Senza l'apporto della famiglia questo libro non sarebbe stato possibile.

Ringrazio il Sindaco di Alessandria, Mara Scagni, anche nelle sue vesti di Assessore Cultura, insieme al Presidente e al Direttore del Teatro Comunale di Alessandria, Luigi Oneto e Anna Tripodi, per aver abbracciato l'idea di celebrare il concittadino Giorgio Guazzotti attraverso la realizzazione di due iniziative.

Quando la famiglia decise di donare la biblioteca personale di Giorgio alla sua città natale, il Comune di Alessandria acquisì questo patrimonio, e ne affidò la cura scientifica alla Biblioteca Civica e la gestione al Teatro Comunale di Alessandria. L'Aspal S.p.A., società che gestisce il Teatro Comunale, ha approntato una sede attrezzata per unire i libri di Giorgio all'ampia dotazione già esistente e farne una "Biblioteca dello Spettacolo Giorgio Guazzotti", che offra alla consultazione pubblica migliaia di volumi sul teatro, sul cinema e sulla musica.

Contestualmente il Teatro Comunale di Alessandria ha prodotto questo libro, di cui ha promosso altresì la diffusione presso le istituzioni e gli operatori nazionali.

Ringrazio infine i miei tre compagni di scrittura, che hanno appassionatamente messo a disposizione tempo e competenza, e il cui unico compenso è stata la gioia per aver ravvivato il ricordo di un grande uomo di teatro. Con loro ringrazio i colleghi e gli amici che ci hanno fornito notizie e testimonianze, scusandomi se qualcuno non è stato citato.

f.f.

0.

Legenda

In tutti i capitoli Giorgio Guazzotti verrà indicato con GG.

Le carte private di GG, raccolte da Laura Lombardi, non costituiscono ancora un fondo catalogato scientificamente. Le citazioni da testi di GG non pubblicati riporteranno in nota semplicemente la dicitura “carte private”.

Le citazioni da testi di GG pubblicati riporteranno in nota solo l’anno di edizione, che rimanderà al dettaglio della bibliografia in coda al volume.

Tutte le citazioni da GG saranno riconoscibili perché trascritte con un carattere diverso dal restante testo.

f.f.

1.
Giorgio
di Franco Ferrari

Questo libro vuole celebrare (e tenere desta) la memoria di Giorgio Guazzotti, uno dei padri dell'organizzazione teatrale italiana del dopoguerra, e vuole dichiaratamente essere un gesto d'amore per GG, uomo difficile, aperto e scontroso, diplomatico e irascibile, protagonista e solitario, stimato da tutti e contrastato da molti.

Gli autori di questo libro non vogliono né distillare una biografia rigorosa né contestualizzarla scientificamente nell'analisi di un periodo o di un comparto; intendono piuttosto testimoniare la significativa attività di un professionista che ha lasciato un segno culturale e una lezione operativa tuttora riconoscibili. Delmo Maestri gli fu compagno di liceo e di Resistenza, e amico fraterno per sempre. Lo scrivente è orgoglioso di considerarsi suo allievo. Mimma Gallina è la sua più diretta erede professionale. Nuccio Lodato collaborò con lui negli anni della gestione del cinema-teatro comunale di Alessandria.

L'approccio di GG al teatro fu da intellettuale e questo lo caratterizzò. Tutti i suoi interlocutori lo considerarono un "cervello fino", per quella sua capacità di inserire anche la prassi quotidiana in un contesto teorico, in un progetto organico, oggi diremmo: in una "vision" sistemica. Ma la sua adesione alla realtà operativa fu totale. La sua decisione di "sporcarsi le mani" immergendole nelle contraddizioni e nelle difficoltà del palcoscenico, abbandonando l'osservatorio protetto del critico e dello studioso, che pure gli rimase connaturato, fu netta e conseguente.

Abbiamo perciò cercato di individuare una coerenza di percorso attraverso l'evidenziazione dei territori professionali costantemente attraversati e ricondotti da GG ad un unico obiettivo organizzativo-culturale: la critica, la gestione, la formazione, l'editoria.

Qualche chiarimento anche sul titolo: "Teoria e realtà" vuole ovviamente essere una citazione celebrativa del più famoso saggio di GG, ma anche sottolineare la sua personalità teatrale, la sua doppia identità professionale ribadita dalla formula "intellettuale-teatrante", e anche lo

scontro fra i suoi dettagliati disegni e la loro messa in opera, il sofferto intreccio di successi e insuccessi della sua carriera.

Un titolo più “teatrale” e insieme più chiaro nell’indicare l’unico grande oggetto di tutto il lavoro di GG, sarebbe stato: “Guazzotti, o dell’organizzazione”! Tutta la sua attività potrebbe essere legittimamente consuntivata nell’aver riempito di contenuto e di prospettiva, più di chiunque altro a tutt’oggi, la funzione “organizzazione teatrale”. Con le loro vicende professionali nell’immediato dopoguerra, operatori come Paolo Grassi e GG (e pochi altri, fra cui Ivo Chiesa) costruiscono un profilo di organizzatore basato sulla capacità di conciliare le ragioni dell’arte con i processi gestionali ed economici: una concezione che negli anni si è consapevolizzata, ha subito opportuni aggiornamenti e alcune enfattizzazioni accademiche, ma che in sostanza continua ad essere la chiave di volta di ogni moderno cultural management.

Il ricorso a quest’ultimo termine non è uno snobismo, bensì un modo indiretto per ricordare che la parola “organizzazione” ha tuttora, in Italia, un significato generico e debole sia nel linguaggio quotidiano che nei gerghi specialistici. Nello Spettacolo i non addetti ai lavori confondono l’organizzatore o con il produttore, con l’”impresario”, o con l’animatore, il “factotum”. La “responsabilità organizzativa” continua a non essere chiara (a differenza di quella amministrativa, di quella tecnica, di quella comunicazionale, etc) per molti interlocutori, anche istituzionali, perché la sua peculiarità è di abbracciare più campi operativi, tendenzialmente tutti i campi operativi presenti in una iniziativa o in un ente. Insomma, ai terzi la capacità organizzativa sembra più un’attitudine che una vera professionalità conquistata sul campo. In realtà è l’unione di una forma mentis con una adeguata consapevolezza culturale e con una approfondita esperienza diretta; il tutto sostenuto da una forte disponibilità all’autoresponsabilizzazione. In ogni caso la capacità organizzativa è un valore aggiunto alle caratteristiche individuali; soprattutto è l’innesto di una vision orizzontale sulle specificità verticali del nostro lavoro. Un chirurgo può essere un ottimo clinico, ma se è un primario può essere chiamato, nell’odierna ottica aziendalistico-sanitaria, a svolgere mansioni anche di organizzatore, e allora dovrà necessariamente saper guardare aldilà della sala operatoria. Si tratta naturalmente di percorsi formativi lunghi, ma esistono delle gradualità.

Nella professione teatrale, come in altre, organizzare (cioè mettere nel proprio lavoro “quel” valore aggiunto) significa, in primo luogo,

saper “gestire” tutti gli aspetti del proprio specifico ambito, che può essere anche piccolo; è l’accezione più anglosassone, che indica un “responsabile” capace di contestualizzare le proprie cose rispetto alle esigenze generali dell’azienda, un operatore fidelizzato. Un livello più impegnativo è il “coordinamento” trasversale, una funzione che potremmo definire di capo-progetto, cioè una figura in grado di assumersi la responsabilità di un intero comparto o di un complesso di attività. Infine il senso più alto (e certamente più proprio) dell’organizzare sta nel “dirigere”, che si sostanzia altresì nel saper affidare i ruoli del coordinare e del gestire, e nel saperli costantemente verificare.

Nella professione teatrale, come in altre, questo organizzatore-dirigente deve mettere a fuoco gli obiettivi delineati dagli artisti, farli condividere dai committenti-finanziatori, governare la struttura che agli artisti serve per realizzarli, in particolare sistematizzare le risorse economiche ed umane, e controllare l’esito dall’angolazione degli spettatori (il quale controllo è la base per ricominciare da capo questo processo, migliorandolo).

Si tratta di concetti odierni, certo, che si sono diffusi a partire dalla cosiddetta aziendalizzazione della cultura, i cui primi passi possiamo collocare negli anni Ottanta. Ma GG seppe intuirli nel “modello” Paolo Grassi fin dai Cinquanta, e già in allora fu capace di teorizzarli, anticipando di gran lunga i tempi, annettendovi una personale, rara preparazione storica-letteraria-drammaturgica. Seppe altresì calarli nella prassi, ovviamente con risultati alterni, scontrandosi talvolta con gli uomini e con le circostanze, che per altro sono i due ostacoli contro cui giornalmente sbattono anche le più “perfette” metodologie.

Gli autori cercheranno di descrivere questo organizzatore-dirigente nella sua doppia militanza di intellettuale e di teatrante.

Delmo Maestri partirà dall’inizio, dallo studente e dal partigiano; dal suo senso della responsabilità sociale; dalla sua scelta di indirizzare la propria cultura, la propria ideologia e le proprie capacità verso il teatro; e si concentrerà sul primo, caratterizzante “mestiere” di GG: il critico.

Lo scrivente tenterà una ricostruzione dell’attività strettamente organizzativo-teatrale attraverso ampie citazioni dei suoi scritti (pubblicati e non). L’obiettivo sarà quindi di identificare i percorsi progettuali e gestionali di GG usando il più possibile parole sue, seguendo l’anda-

mento biografico attraverso alcuni filoni tematici fino agli ultimi anni e consegnando il tutto, senza giudizi, alla lettura degli addetti ai lavori.

Anche Mimma Gallina ripercorrerà la vita di GG, ma da una angolatura precisa: la particolare vocazione didattica e “maieutica” che GG praticò ovunque e in vari modi, oltre che in ambiti istituzionalmente formativi, soprattutto presso la scuola del Piccolo Teatro di Milano (oggi “Paolo Grassi”).

Nuccio Lodato si occuperà dei libri di GG, della sua consuetudine con la carta stampata, ovvero: il direttore editoriale con “missione” teatrale; il rapporto da autore con gli editori: la necessità di continuare a progettare libri e l'impossibilità materiale di portarli a termine tutti; la sua capacità di scrivere: da critico, da saggista, da politico, da divulgatore, da insegnante; la sua biblioteca, che i figli Nora e Andrea hanno donato al Teatro Comunale di Alessandria e che diventerà la “Biblioteca dello Spettacolo Giorgio Guazzotti”.

Ogni capitolo è autonomo; ogni autore ha il diritto di dire la sua su GG. Di conseguenza ci possono essere delle ripetizioni, che tuttavia potranno andare a beneficio del lettore.

Ma, prima di cominciare, riteniamo opportuno fornire al lettore una linea-guida attraverso la biografia professionale di GG.

~ ~ ~

Giorgio Eugenio Guazzotti nasce ad Alessandria il 1° gennaio del 1928 da Pietro e da Luigia Farelli. Nel 1939 si iscrive al liceo-ginnasio Giovanni Plana della sua città; aderisce al Fronte della Gioventù e poi alla Resistenza, nella 107a Brigata Garibaldi. Il nome di battaglia che il giovanissimo garibaldino sceglie è: Massimo. Dopo essere stato fra i dirigenti del Fronte e della Federazione Giovanile Comunista ad Alessandria, si trasferisce a Torino nel 1947 per iscriversi alla Facoltà di Lettere-Filosofia. Supererà molti esami ma non si laureerà mai. Torino, colta e liberale, manifatturiera e rossa, diventa per GG la piccola patria forse più significativa in una vita tanto necessariamente quanto volutamente nomade: dopo Alessandria e Torino, le sue case saranno a Bologna, Milano, brevemente a Genova, Firenze, Moncalieri (TO), e infine Grandate (Como).

La condizione di studente gli aveva consentito di rimandare il servizio militare, ma nel '54 il partigiano deve dare il suo tributo al-

l'esercito regolare. Dopo il CAR a Chieti, lo farà nel 60° Reggimento Fanteria "Calabria" di stanza presso la caserma Lamarmora a Sassari. Le tessere che ha in tasca, ANPI e PCI, non gli rendono facile la vita in divisa; tuttavia gli amici torinesi lo consolano con frequenti lettere e lui trova anche il modo di raccogliere e studiare le critiche teatrali di Piero Gobetti, suo punto di riferimento, più ancora di Gramsci, per una critica "rivoluzionaria". Dopo numerosi articoli e interventi, Einaudi gli pubblicherà nel 1974, in una splendida edizione dell'opera omnia di Gobetti, la raccolta di critiche teatrali, consacrando la cura appassionata e originale che GG dedicò a questo autore.

Il trasferimento a Torino¹ si compie altresì nel segno della prima professione di GG: il giornalismo (dal 51 è pubblicitista). Ad Alessandria aveva fondato e diretto "Il Progresso", a Torino collabora al settimanale "La via del Piemonte" e fa parte del comitato promotore della rivista "Arena" su cui pubblica alcuni saggi. Nel 47 entra nella redazione de "L'Unità" (edizione piemontese), dove diventa titolare della critica teatrale succedendo a Italo Calvino. È fra i promotori più attivi della nascita di un teatro stabile, anche attraverso la Cooperativa Spettatori

¹ Lo stesso GG racconta: «lo ero entrato a "L'Unità" nel '47 e, grazie a Italo Calvino che mi mandò a recensire *Les fourberies de Scapin* di Molière messo in scena dalla compagnia di Barrault, cominciai ad occuparmi di critica teatrale. Bisogna ricordare che, negli anni 1945-1960, l'edizione torinese de "L'Unità" aveva una grande importanza sia politica sia culturale. Vi collaboravano grandi personalità come Cesare Pavese, Natalia Ginzburg, Paolo Spriano e lo stesso Calvino. Tra me e i critici "storici" nacque immediatamente una sorta di alleanza naturale, in modo particolare con Bernardelli, critico de "La Stampa", come Bertuetti de "La Gazzetta del Popolo", poi sostituito da Gigi Cane, e con Carlo Trabucco de "Il Popolo Nuovo". Dopo la chiusura dell'edizione torinese de "L'Unità", nel 1958, fui chiamato da Adriano Olivetti che mi propose di entrare nell'Ufficio Pubblicità dell'Olivetti di Milano. In questa città fu facile, per me, cominciare a frequentare il Piccolo Teatro, e stringere rapporti di grande amicizia con Paolo Grassi. Mi sentivo un teatrante e non un manager d'azienda, così, dopo qualche mese, diedi le dimissioni e mi trasferii in via Rovello, dove cominciai a occuparmi dell'organizzazione della tournée dell'*Arlecchino* di Goldoni, con la regia di Strehler, che poi accompagnai per alcuni anni in molti paesi europei e in Africa. Lo spettacolo ebbe un eccezionale successo e fu invitato anche negli Stati Uniti. Purtroppo io non potei seguirlo perché il consolato americano non mi concesse il visto. Si era nella seconda metà degli anni Cinquanta e il maccartismo, anche nella periferia dell'impero, era una discriminante politica ancora molto forte. Io, per altro, mi sentivo ancora profondamente legato al Partito Comunista, al quale avevo aderito fin dai tempi della Resistenza, e non volli abiurare la mia fede politica». GG(1996), v. bibliografia in fondo a questo capitolo.

del Piemonte. Durante gli anni sessanta tenterà più volte di proporsi per la direzione di quel teatro.

A partire dal '58 lascia, per ragioni in parte personali e in parte ideologiche, prima "L'Unità" e poi il PCI, continuando la sua attività di critico su "Il Dramma". Rimarrà nell'Associazione Nazionale Critici Teatrali e sarà membro di numerose giurie, fra cui, per molti anni, quella del Premio Riccione. Politicamente aderisce al PSI.

Nel '57-'58 è assistente, a Milano, del Direttore Centrale Stampa e Pubblicazioni della Olivetti Spa; il teatro rimane il suo obiettivo ma questa pur breve esperienza gli dà una certa confidenza con la logica organizzativa di origine industriale.

Dal '59 al '62 è direttore editoriale sezione spettacolo e capoufficio stampa della Casa Editrice Cappelli di Bologna. In questa veste crea, insieme a Paolo Grassi, la collana "Documenti di teatro" (34 volumi, dal '59 al '65) e i due volumi de "Il lavoro teatrale" ('62/'63).

L'approccio culturale, e insieme modernamente comunicazionale, rimarrà dunque una connotazione professionale anche del GG organizzatore, ma l'amore per il teatro è in lui talmente autentico che il critico non tarda a contaminarsi con la polvere e i chiodi del palcoscenico. Infatti già durante gli anni cinquanta aveva cominciato a calarsi nella trincea operativa del fare teatro.

Suo mentore fu Paolo Grassi, fondatore del Piccolo Teatro di Milano e archetipo indiscusso di un metodo di organizzazione teatrale che tuttora non mostra segni d'invecchiamento

Nel '58/'59 GG è responsabile delle tournées all'estero (Francia, Tunisia, etc) dell'*Arlecchino servitore di due padroni* di Strehler; collabora altresì all'ufficio stampa e alle iniziative culturali del Piccolo. Potrebbe continuare ma non ha tempo per studiare le lingue, soprattutto non vuole rinunciare all'attività editoriale.

Nel '60/'61 è a Torino come responsabile dell'ufficio spettacolo delle manifestazioni del Centenario "Italia '61".

Nel '62/'63 fonda, dirige e poi lascia il Teatro Stabile di Bologna; è un'esperienza che professionalmente gli dà una visibilità nazionale ma che lo mette a dura prova sul piano umano.

Nel '64 collabora con Eduardo De Filippo, per conto del Piccolo Teatro di Milano, alla riapertura del Teatro San Ferdinando. Nello stesso anno è direttore organizzativo (e socio) della compagnia di *Enrico*

IV di Shakespeare, che debutta al Castello Sforzesco per l'Estate d'Arte Milanese.

Dal 64 al 67 è direttore artistico e organizzativo delle stagioni dell'Ente Manifestazioni Torinesi al Palazzo Reale di Torino, collabora con l'EPT e porta spettacoli internazionali a Torino Esposizioni e ai Giardini Reali. Dedicherà anche dei saggi al rapporto fra teatro e turismo. Nel 68 l'EPT torinese lo premierà come "Benemerito del Turismo".

Nel 65 GG pubblica *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, forse il suo scritto più importante, certamente quello più citato. Questo libro è in parte "commissionato" dallo stesso Piccolo e in parte il risultato di anni in cui GG ha concepito il Piccolo come teatro "ideale"; inoltre è un definitivo "qualificarsi" davanti all'altro modello del giovane GG: Paolo Grassi, ed è anche, forse soprattutto, un orgoglioso modo di "candidarsi". Sia il Piccolo che Grassi non saranno mai rinnegati da GG, ma il rapporto, complesso e a tratti ambiguo, sostanzialmente fallirà.

Nel 66 esce il *Rapporto sul teatro italiano*, presso l'editore Silva. Questo studio era stato voluto, anni prima, dall'AGIS come strumento di analisi da offrire agli addetti ai lavori. L'allora Segretario Generale AGIS, Franco Bruno, gli offre di entrare organicamente nella struttura dell'associazione, ma GG rifiuta, anche perché non vede attuata la promessa divulgazione della sua ricerca; decide pertanto di pubblicarla autonomamente.

Lo fa mentre è a Genova dove, contemporaneamente agli incarichi di Torino, aveva assunto la responsabilità (che terrà dal 65 al 67) dei servizi culturali del teatro stabile diretto da Ivo Chiesa e Luigi Squarzina. GG non riesce a dedicarsi ad un unico "cliente" alla volta, inducendo tutti a dubitare della sua piena adesione. Anche in quegli anni Chiesa gli contesta di non essere radicato a Genova, e Grassi arriverà alla rottura con lui addebitandogli, molto più duramente, proprio una mancata fidelizzazione al Piccolo. Da una parte c'è una nevrosi tipica dei direttori (così come dei registi) i quali pretendono una totale "proprietà" dei loro collaboratori; dall'altra c'è una cronica indipendenza caratteriale di GG che si traduce in una misantropia talvolta eccessiva; dall'altra ancora c'è un bisogno di denaro, perché GG sa benissimo che non avrà mai uno stipendio fisso e insieme conduce una vita molto dispendiosa.

Dal 1968 al 1971 è stretto collaboratore di Paolo Grassi al Piccolo Teatro di Milano, in particolare come responsabile dell'ufficio organizzazione e decentramento. Anche se questo periodo si può considerare l'unico di vero inserimento nella struttura del Piccolo, il suo rapporto è autonomo e a termine. Infatti, dal '69 al '71 dirige le Feste Teatrali alla Villa Reale di Monza per conto dell'EPT di Milano. Ma soprattutto matura in questi anni il fondamentale approdo al movimento cooperativistico.

Inoltre, dal 1968 e fino agli ultimi anni, è docente di organizzazione teatrale presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica (poi "Paolo Grassi") di Milano. Per tutta la sua vita professionale parteciperà a convegni e dibattiti, svolgerà un'instancabile attività divulgativa e formativa, e darà innumerevoli contributi specifici alla teorizzazione e alla documentazione del lavoro teatrale. GG sarà un vero pioniere della didattica teatrale, insieme a pochi altri (penso soprattutto ad un altro organizzatore storico, Fulvio Fo, e a livello teorico-accademico a Lamberto Trezzini).

Nel '70 partecipa alla fondazione della compagnia Il Gruppo della Rocca e ne diviene l'anima organizzativa. In questa veste guiderà l'Unat Cooperative in seno all'Agis. La sua attività per il Gruppo non si interromperà mai. Il passaggio al Gruppo è, fra altre motivazioni, il modo di GG di vivere il Sessantotto teatrale, che aveva segnato profondamente il Piccolo tanto da causare la pur breve diaspora di Strehler. Grassi non sembrava dare risposte convincenti all'emergere di forti tensioni interne e al fatto che il movimento studentesco aveva colto un Piccolo poco efficace nel rapporto con i giovani.

Nei primi anni settanta al lavoro per la Rocca GG unisce una sistematica costruzione del decentramento territoriale, che impianta in Emilia, Lombardia, Marche, e che porta anche formalmente a compimento con la costituzione del Teatro Regionale Toscano.

Il 27 gennaio 1977 è nominato direttore organizzativo e amministrativo del Teatro Stabile di Torino, affiancando il direttore artistico Mario Missiroli. Da un punto di vista di biografia sia umana che professionale, questo incarico è evidentemente un punto di arrivo, il coronamento di aspirazioni, iniziative, idee portate avanti dagli anni cinquanta; l'incontro definitivo con una città "sua". La conclusione amara di questa esperienza lo getta in un disincanto, se non in una vera depressione, che per taluni aspetti sarà irreversibile. Quando, alla fine

dell'84, lascia lo Stabile, GG si autoesclude o viene emarginato (o entrambe le cose) dalle istituzioni teatrali pubbliche e non vi farà più ritorno. È inspiegabile, per un cinquantasettenne, protagonista indiscusso del servizio pubblico teatrale, che, aldilà di errori commessi o presunti, rappresentava un'esperienza unica!

Anche in Piemonte svolge un particolare lavoro sul territorio. È fra i fondatori del Festival AstiTeatro (nel 1979) e partecipa fino al 1995 al gruppo di lavoro che ne cura i cartelloni. Nel 77 aveva fatto decollare il neoedificato Teatro Comunale della sua Alessandria come primo direttore dell'Azienda Teatrale Alessandrina (carica che manterrà fino al 1982).

Inoltre riceve altri incarichi di livello nazionale: nel 79 è consulente per la prosa dell'Ente Teatro Romano di Fiesole, di cui sarà sovrintendente dall'88 al 92; dall'81 all'89 è membro del comitato esecutivo dell'Ente Teatrale Italiano.

Lasciato lo Stabile di Torino, apre a Firenze la società Consulenze Teatrali, un centro di servizi organizzativi che nel 92 trasferirà a Grandate e scioglierà, per l'aggravarsi della malattia, fra il 98 e il 2000.

Gli ultimi anni della sua attività professionale sono dedicati a compagnie indipendenti: continua a seguire il Gruppo, mette la sua esperienza a disposizione della Mauri-Sturno, dell'Arca Azzurra e altre. La sua unica apparizione nel teatro pubblico è una consulenza allo Stabile del Friuli – Venezia Giulia verso la fine degli anni ottanta, oltre ad un fugace contributo allo Stabile dell'Aquila e ad una permanenza nel Comitato dell'Eta. Partecipa ancora come docente a corsi di formazione. La sua ultima presenza nazionale è come presidente dell'Unat Privati in seno all'Agis.

Muore a 74 anni, il 22 giugno 2002, nell'ospedale Valduce di Como, dopo una lunga sofferenza fisica e psicologica¹.

Nei giorni successivi il *Giornale dello Spettacolo* dedica alla sua memoria un'intera pagina, con i ricordi di Fulvio Fo, Bruno Borghi, Enzo Gentile, Fioravante Cozzaglio, Maurizio Scaparro, Glauco Mauri e Roberto Sturno.

¹ Durante la malattia GG fu seguito con costanza e amorevole cura fino alla morte da Emilia Pirovano, che aveva iniziato a lavorare con lui allo Stabile di Torino e lo aveva poi seguito a Firenze e a Grandate per le "Consulenze teatrali".

Su quella pagina Mimma Gallina riepiloga così, con affetto e con lucidità, la storia che abbiamo tracciato:

«Era nato ad Alessandria da una famiglia operaia (origine di cui andava orgoglioso); qui, con un gruppo di compagni di liceo, cui è sempre rimasto legato, ha aderito giovanissimo alla Resistenza, che resta un riferimento costante di tensioni ideali, attitudine all'azione, entusiasmo. E ad Alessandria era tornato alla fine degli anni settanta per dirigere le prime stagioni dell'Azienda Teatrale Alessandrina. Aveva iniziato a Torino l'attività di critico teatrale; la sua attrazione per il teatro è quindi, all'inizio, quella dell'"osservatore" e del ricercatore: una dimensione che non avrebbe perso passando alla funzione organizzativa. Molti anni dopo, nella Torino di Diego Novelli, avrebbe condotto, assieme a Missiroli, l'ultima grande esperienza di direzione a coppia di un teatro stabile e la prima che ne allargava in termini istituzionali le funzioni sul piano metropolitano e regionale. Non era occupazione di spazi (come in altri casi), ma il tentativo di disegnare un "sistema" dinamico in cui lo Stabile avesse un ruolo di promozione e coordinamento. In quest'ottica si colloca anche l'impegno per AstiTeatro, del cui orientamento alla drammaturgia contemporanea era particolarmente orgoglioso.

Giorgio era arrivato a Torino già come "uomo del teatro pubblico". Risalivano agli anni sessanta la sua collaborazione con Paolo Grassi e la breve avventura dello Stabile di Bologna. Questa scelta di campo non gli aveva impedito di cogliere la grande novità degli anni settanta: cioè la complessità e la nuova articolazione che il "teatro come servizio pubblico" stava assumendo, in un nuovo quadro istituzionale e, almeno in quegli anni, in una più consapevole dimensione "sociale". Si era buttato con tutte le sue energie nell'esperienza del Gruppo della Rocca e del movimento cooperativo in genere. E il suo contributo era stato determinante per dare forma alle prime esperienze di "decentramento": il Teatro Regionale Toscano, la cui creazione era stata un processo complesso e entusiasmante (più di cento località coinvolte nel giro di due o tre anni!) e soprattutto aveva offerto il modello -culturale, politico, economico- che diffondendosi dalla Toscana in tutta Italia, avrebbe decuplicato, in una decina d'anni, le "piazze" italiane. Mentre il Gruppo della Rocca tentava esperienze di "radicamento", Guazzotti continuava ad insistere che non si dimenticasse la centralità del "giro": ha ritenuto, e fino all'ultimo, che la qualificazione delle gestioni e delle

programmazioni dei teatri, comunali in particolare, e dei circuiti fosse uno dei nodi principali -e una delle riforme mancate- del nostro sistema. Credeva molto anche nell'indipendenza dei meccanismi decisionali delle compagnie: non considerava i condizionamenti del mercato più rischiosi di quelli politici. Penso sia stata questa sua filosofia a spingerlo, negli ultimi quindici anni, attraverso l'ufficio di consulenza e personalmente, a dedicarsi soprattutto a realtà indipendenti e private. Vorrei ricordare la collaborazione con la compagnia di Glauco Mauri e Roberto Sturno, che ha avuto per lui il significato di un sodalizio non solo professionale ma culturale e umano. Anche questa scelta corrispondeva ad una convinzione radicata, per cui, pur rifuggendo dallo star-system e avendo perseguito sempre la costruzione di compagnie "d'insieme", credeva che il teatro italiano -e un sistema articolato di teatro pubblico- non potesse prescindere dai "grandi" attori.

Vorrei dire infine di Giorgio "maestro": non solo perché è stato per trent'anni il docente di riferimento dell'unico corso che ha formato con sistematicità quadri organizzativi in Italia (la scuola di Milano), ma perché ha saputo trasmettere a quelli che hanno lavorato con lui una concezione "alta" e aperta del teatro, la consapevolezza della "funzione pubblica" e della dimensione economica, la curiosità e il rifiuto di steccati, l'attitudine al "pensiero" organizzativo.

Dire che ci mancherà molto sarebbe falso: mancava già, da molto tempo, da quando non si è più sentita la sua voce nel dibattito legislativo, da quando il teatro pubblico ha fatto a meno di lui, da quando avvertiamo la deriva culturale e organizzativa di molte istituzioni»¹.

¹ GALLINA Mimma, in *Giornale dello Spettacolo*, n°21 del 28.06.2002, pg. 2.

2

Il critico

di Delmo Maestri

Ho vissuto con GG un lungo sodalizio: dalle scuole elementari, al ginnasio-liceo, alla Resistenza e poi all'Università e ad alcuni anni torinesi, passando dai giochi, alle discussioni fra amici, all'impegno e alle passioni politiche comuni. Queste nostre relazioni non si sono mai interrotte, anche se io ho seguito la strada della scuola e lui, più avventuroso e volitivo, quelle più varie del teatro. Fino alla lunga collaborazione lui al Teatro stabile di Torino, io al Centro comunale di cultura di Valenza Po e al Teatro comunale di Alessandria, dove lui fu direttore e io presidente.

Il padre, Pietro, era un operaio elettricista specializzato della Società telefonica Stipel, la madre, Luigina, era una casalinga, viveva con loro Giovanni, figlio del primo matrimonio di Pietro. La famiglia viveva modestamente, molto unita negli affetti, nelle parentele, nelle amicizie. Vi sono lettere di Pietro a GG (sempre firmate mamma e papà), che ne attestano le consuetudini e le relazioni quotidiane, e gli inconvenienti e i dolori, come le gioie, sono coraggiosamente accettati, perché li fronteggiano la solidarietà, l'amore, la pazienza, sicché GG, come Pietro e Luigina, tutto devono prendere con calma e consapevole rassegnazione.

Cresceva il ragazzino con un temperamento orgoglioso e controllato, con qualcosa di più della sua età. Anche nelle letture: possedeva una raccolta di grandi esploratori e condottieri, mentre altri inclinavano verso racconti più fantasiosi o si immergevano nei fumetti. A scuola si mostrava studioso e raccolto. Lui stesso ricorda l'influenza di uno scrittore come Cronin, ma siamo già negli anni di quella preadolescenza in cui ci accolse la guerra.

I ragazzi di allora vissero quei fatti drammatici passando dall'entusiasmo, propagandato dalle organizzazioni del regime e dalla scuola, alla delusione per la disfatta, al disinganno e all'indignazione per il modo con cui la guerra era stata condotta: la monarchia aveva abbandonato il paese e l'esercito, Mussolini e i suoi fedeli avevano solidarizzato con i tedeschi invasori. Furono diverse le scelte dei giovani, anche di quelli poco più che ragazzi: chi si rinchiusse nell'indifferenza, chi prese la strada della Resistenza, chi quella della Repubblica sociale.

GG e i suoi amici entrarono nella Resistenza e si dettero da fare nel Fronte della Gioventù, organizzazione antifascista ispirata dal Partito comunista italiano e fondata da Eugenio Curiel nell'ottobre 1943. Ma intrecciavano agli interessi della loro età e alle scelte politiche una accesa passione culturale. Con l'avidità dei giovani, con la loro capacità di fondere cultura e vita, di vivere le esperienze più drammatiche e più intime con le mitologie imparate dai libri, fondevano le loro scelte pratiche con le letture di London, poi di Nietzsche e di Dostoevski, con le assimilazioni molto approssimative del darwinismo e del positivismo e le suggestioni del superuomo.

Un gruppo di ragazzi e ragazze s'incontrava al circolo dopolavoristico alessandrino della Saves e poi, durante lo sfollamento, in case e ville di alcuni di loro e si accaniva in scambi di opinioni e in discussioni coltivate fra amicizie e amori adolescenti.

Era sfollato da Torino Ernesto (Ernes) Cortese e portava in quel cerchio non solo un'aggressività polemica e irriverente, ma l'esaltazione tutti insieme per Nietzsche ed Herbert Spencer, per London e Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Verlaine, e scriveva versi e prose e stimolava negli altri l'imitazione e il confronto. Chi potesse leggere gli articoli di "Polemica", una rivista dattiloscritta a copia unica, stesa nel marzo-aprile 1944 dai componenti di questo gruppo, avrebbe un'idea dei loro interessi, scontri e dialoghi.

In "Polemica" troviamo i primi articoli significativi di GG:

«Molti, anzi moltissimi, indietreggiano spaventati dinanzi al Superuomo, considerando l'idea troppo audace e prepotente. Ma se volessero meditare un po' su questo concetto, si accorgerebbero che l'idea non è poi così spinta come prima era dato loro di credere. Infatti ogni essere umano che pensa al futuro, immancabilmente forma nella sua mente un tipo ideale, il quale dovrà pervenire alla perfezione in questo o in quel campo. Il grande

merito di Nietzsche è stato di aver avuto il pensiero più lungimirante e audace»¹.

E soltanto una appassionata, immaginosa interpretazione poteva piegare il Superuomo ad una più autobiografica coincidenza con una giovanile ambizione di essere se stessi, in contrasto col mondo, la famiglia, le abitudini, le convinzioni religiose. E ancora: conciliare Nietzsche con la fiducia positivista nella scienza, capace di svelare il mistero ultimo della vita: «Combatte l'uomo [l'umanità] e le conquiste si susseguono, mete diverse si sorpassano, eppure un grande velo avvolge l'immensa teoria dei mondi lontani. Ma l'uomo forte non cede, lotta con tutto il suo essere». «Finché una mente potentissima riuscirà con una scoperta rivoluzionatrice.... a strappare del tutto il velo che ci cela il vero volto dell'in-finito»². Fede nel progresso, marcia dell'umanità, ma ad opera del "genio". In cui, ammantato di linguaggio nietzschiano, si avverte l'or-goglio giovanile dell'affermazione di sé: «Voglio una vita libera dalla schiavitù morale, da quella schiavitù che solo l'uomo debole e sciocco s'impone ciecamente reputandola un'assoluta libertà; da quella schiavitù che potrebbe anche assumere i nomi diversi e congiunti di tradizione e pregiudizio»³.

E fra queste "schiavitù", la scuola: un motivo ricorrente in GG, che sta uscendo dall'adolescenza disciplinata e studiosa ed entrando in una vita investita dall'impegno politico e da una cultura tumultuosa: «La scuola, con la saccente pretesa di illustrare il lento evolversi della specie umana attraverso i fatti più salienti e attraverso i maggiori suoi esponenti, narcotizza i cervelli con il cloroformio della menzogna studiata e calcolata. Dalla bocca di quelle macchinette parlanti a ripetizione, solo così si possono apostrofare i suoi docenti, escono parole sature di pregiudizi, preparate a rendere evidente ciò che giova a loro o, meglio, a chi è sopra di loro [mentre] il genio vero forma la propria cultura con le sue forze.... e si eleva per il frutto del suo pensiero ai cieli della gloria futura

¹ *Il Superuomo*, in "La Polemica. Rivista settimanale di Scienza, Filosofia, Letteratura". Copia unica, 11 marzo 1944, n. 1, pp. 8-9. Carte private.

² *Il volo d'Icaro*, in "Polemica", 18/3/1944, n. 2, pp. 17-18. Carte private.

³ *La vita, come la voglio e come me la piglio*, in "Polemica", 23/3/1944, n. 3, p. 8. Ib.

con una mentalità libera, assolutamente libera dalla clausura dei pregiudizi e della tradizione»¹.

Ma come conciliare questo ribellismo, questa sprezzante polemica contro tradizioni e pregiudizi con l'impegno politico che in questi stessi anni i giovani di "Polemica" avevano assunto, prima con una lenta e confusa preparazione, fra confronti, incontri e letture, dichiarazioni nietzschiane e comuniste, poi, dopo la caduta del Fascismo e l'8 settembre, entrando nel Fronte delle Gioventù.

Lotta politica clandestina (raccolta e trasporto d'armi, diffusione di propaganda, raccolta di fondi, servizio di staffetta, anche arresti, fughe, evasioni, colpi di mano) e passione culturale s'intrecciarono. E accanto alle direttive politiche, alle parole d'ordine rigide, agli articoli esaltativi, agli incontri e alle influenze di uomini politici e di cultura erano quelle confuse letture a nutrire l'orgoglio della ribellione, l'ansia della libertà, l'identificazione della lotta contro il pregiudizio e la tradizione con la lotta contro l'oppressione tedesca e la dittatura fascista. Venivano piegate in quel senso le lezioni sullo Sturm und Drang della professoressa di tedesco, certi film, di cui non ricordo il titolo, uno su Schiller e i suoi Masnadieri, uno sulle imprese della "Teppa" a Milano contro gli occupatori francesi, erano subito interpretati in senso antifascista e antitedesco. Furono questi gli anni di formazione di GG e dei suoi amici. Fra i migliori GG sul piano dell'azione per quel che di controllato, di metodico e di sicuro era nella sua natura.

Il Fronte della Gioventù iniziò la sua attività ad Alessandria fin dal novembre 1943: i centri di reclutamento più vivaci furono fra gli studenti del Liceo classico, dell'Istituto magistrale, dell'Istituto tecnico. I luoghi d'incontro furono dapprima le sale da biliardo del bar Baleta, poi, dopo le prime denunce e fughe, il dopolavoro Saves e, verso la fine del 1944, l'ufficio dell'avvocato Badò (ignaro di tutto) in via Bissati, ove, grazie ad un suo impiegato, si tenevano riunioni e si stivavano armi.

Col bombardamento di Alessandria (30 aprile 1944) iniziò il periodo dello "sfollamento", cioè dell'allontanamento dalla città in sobborghi e paesi vicini più sicuri dai bombardamenti.

Seguendo gli studenti sfollati e le loro famiglie, il Fronte della Gioventù raggiunse questi centri e le sua propaganda lo rese evidente

¹ "Polemica", 1/4/1944, n. 4, p. 15. Ib.

con manifestini, scritte sui muri, nuovi reclutati. E non si trattava solo di propaganda, ma di azioni di staffetta per i nuclei partigiani, di accompagnamento di giovani e di perseguitati nelle formazioni, di colpi di mano.

Ad Alessandria la situazione si faceva sempre più pericolosa, Carlo Gandini, che dirigeva il Fronte della Gioventù, fu arrestato, fuggì, fu ripreso e di nuovo evase in rocambolesche vicissitudini; gli studenti del Liceo classico Giancarlo D'Acuti, Renato Romano, Giovanni Viansino subirono la prigionia e duri interrogatori fino alla Liberazione. GG e i suoi amici del Liceo classico raggiunsero la 107^a brigata Garibaldi a Fubine.

Siamo nei primi mesi del 1945, ma non si rimproveri a questi giovanissimi l'arrivo fra gli ultimi, perché subirono ben quattro rastrellamenti, furono impegnati in due grossi combattimenti e in decine di azioni minori.

Nell'ultimo rastrellamento, la battaglia di Montemagno (18 aprile 1945), affrontato dagli uomini del Tek Tek (Luigi Acuto) e da gruppi di garibaldini della 45^a e della 107^a Garibaldi contro reparti tedeschi della Flak e la Brigata Nera di Asti, troviamo GG "servente" alla mitragliatrice leggera di Lupo, l'unica della brigata.

Egli stesso ci racconterà i drammatici aspetti di quel combattimento:

«Quelli che stavano arrampicandosi strisciando sul dorso della collina dovevano essere "soprattutto" tedeschi. Ci sembrava di sentire urlare anche loro, per darsi coraggio. Ma anche di straziante dolore quando erano colpiti dalla nostra sparatoria fittissima... era da qualche tempo che stavamo scambiandoci colpi di mortaio e colpi ravvicinati di armi individuali. Quando si fece sentire la mitragliera. Da lontano... la "capretta" [la mitragliatrice leggera Breda], che fino allora aveva funzionato regolarmente, si inceppa. Lupo era il garibaldino che la usava e io il suo servente. Mentre stiamo lì a terra dietro il muro, ... vediamo accanto a noi nel vano del merlo accanto un compagno cadere completamente decapitato. Un colpo della mitragliera aveva centrato il varco e lo aveva stroncato. Il suo sangue mi aveva imbrattato»¹. È importan-

¹ Da Delmo Maestri, *La 107^a brigata Garibaldi*, "Quaderno di Storia contemporanea", Istituto per la Storia della Resistenza in Provincia di Alessandria, 1999, nn. 25 e 26, pp. 104-105.

te rilevare il significato del compito di questo ragazzo di diciassette anni. Il suo posto di “servente” mitragliere era il riconoscimento del suo spirito di responsabilità, della fiducia che ispirava e lo rendeva ormai guida dei suoi amici, garantendo la serietà di tutto il gruppo. Questo riconoscimento continua nell’immediato dopoguerra, quando diventa responsabile del Fronte della Gioventù della Provincia di Alessandria e poi per il Partito comunista italiano membro del Comitato Federale e della stessa Segreteria provinciale, come scrive lo stesso GG in una lettera del 14 giugno 1946 allo zio materno, Pietro Farelli, piccolo industriale di accessori calzaturieri: «Avevo bisogno di “agire”, di adoperare le mie energie, e poiché mi era impossibile farlo per te, ripresi nel campo legale quella via politica che già da qualche anno seguivo clandestinamente. In breve tempo salii ad incarichi sempre maggiori, poi ad ottobre dello scorso anno il congresso provinciale del mio partito [il P.C.I.], mi elesse uno dei primi, oltre che al Comitato Federale cui ero già membro, a far parte della Segreteria Politica Provinciale».

Ma nella stessa lettera GG confessa di essere caduto, per l’intensa attività politica e l’applicazione scolastica, in un esaurimento nervoso e chiede allo zio l’aiuto di 500-600 lire per curarsi con iniezioni. È la confessione di un giovane povero e orgoglioso, che deve fare la scelta di continuare la scuola che ormai non amava più, rinunciando alla sua vocazione politica e al desiderio di vivere ormai coi propri mezzi: «Dopo il Congresso di Roma tornai stanco e di lì cominciai la mia crisi. Declinai moralmente, persi fiducia in me stesso. Decisi soprattutto di lasciare completamente una delle due attività, o il partito o la scuola. Lasciai il partito, dopo le elezioni amministrative, perché ritenni doveroso proseguire la scuola, anche per soddisfare i sacrifici che altri avevano fatto per mandarmi».

La scuola continuò ad essere per lui un impegno amaro, giacché la sua vita e le sue energie cercavano spazi nuovi e la fine degli esami di maturità fu una vera liberazione e una possibilità di riconoscersi e di definirsi. Si tratta di una svolta che registra una volontà d’azione e un “groviglio” di sentimenti, fra il bisogno di comunicare, di confidarsi con amici, di esserne guida e di sentirsi insieme incompreso e oscuro a se stesso. Si spiega così l’intensa partecipazione alle cantate, bravate, goliardiche esuberanze della sua compagnia, il primeggiare di un GG scherzoso e spiritoso in indimenticabili campeggi, ma anche saggio or-

ganizzatore e bravo cuoco improvvisato, e le cupezze e solitudini e scatti d'ira improvvisi.

Lo dice il fitto epistolario di questo periodo (1946-1947).

La scuola, l'esame di maturità: «Adesso l'ultimo degli ultimi giorni di scuola. Anna, com'è mutato quel ragazzino: sfacciato, insolente e per di più timido.... Ho provato a commuovermi: mi dava fastidio. Tutto falso attorno, tutti visi ripetutamente stanchi, accesi per un momento di artificiale entusiasmo, facce convulse di applausi che durano quanto i fuochi d'artificio.... Aule, professori, tutto avevo già lasciato da qualche anno: quello che si recava a scuola non ero io, era il mio risentimento, la mia insofferenza, un pagliaccio dai denti arrabbiati, dallo sguardo annoiato, avvilito, tenuto su alla buona coi rimasugli del buon senso e del pudore, ... la scuola è stata un deserto che mi ha gettato della sabbia in bocca»¹. «Mi manca il tempo e la tranquillità di fermarmi a lungo su questi concetti [sul progetto politico di Franco Ferrarotti: vedi più avanti]: la scuola e la prossimità degli esami mi costringono e mi disturbano molto. Potrai contare su di me completamente da questo agosto, quando incomincerò ad educare ed esprimere veramente me stesso»².

Su questo progetto, portato avanti nella sua rivista, "Rivoluzione umana", Ferrarotti scriveva: «L'esigenza più viva del nostro tempo ossessionato è senza dubbio quella che si manifesta come una profonda insofferenza contro i partiti organizzati – come un bisogno di sbloccare, allargandolo ed articolandolo, il sistema partitistico. Bisogna cioè prendere atto della fine del parlamentarismo... E' di qui che si apre forse uno spiraglio su un'organizzazione sociale diversa, più aderente ai problemi, maggiormente in grado di capirli e risolverli»³. GG sembra già dare un assenso di massima a quest'iniziativa, prendendo le distanze dal Partito Comunista, ma anche mettendo in rilievo i pericoli che la nuova iniziativa portava con sé: «Non dobbiamo celare a noi stessi che l'impulso sprigionato sia dal tuo discorso [una conferenza di Ferrarotti ad Alessandria], sia dalla pagine del tuo giornale, sia dai miei pensieri, abbia dunque questo impulso vari punti di disso-

¹ Ad Anna Botto-Maspero, da Alessandria, 18/6/1947. Carte private.

² A Franco Ferrarotti, da Alessandria, 4/6/1947. Ib.

³ Franco Ferrarotti, da Casale, 10/5/1947. Ib.

nanza con l'aggettivo ufficiale che fino ad ora abbiamo conservato, non sia, cioè, ortodosso con la politica del partito comunista italiano. Non celarlo per non ritrovarci su di una strada inutile. Dobbiamo confessare che il nostro impulso ha preso consistenza proprio per reazione al modo con cui veniva guardato e trattato l'uomo nella organizzazione di quel partito. Già il nostro desiderio di autonomia umana significa l'avvio per una direzione opposta.... Occorre domandarci: vale vista attraverso quest'uomo che rappresentiamo la dottrina marxista? E qual è il metodo contingente che ci pare giusto proporre? E ancora domandarci: il partito comunista italiano vale per quest'uomo, e s'identifica con il metodo che noi proponiamo?.... E c'è nel tono del giornale una minaccia: esso può stabilirsi come l'espressione di un non-qualunquismo, ma assumere nell'opposizione lo stesso linguaggio demagogico e superficiale del qualunquismo. Esso può essere la ripulsa dolorosa di un dato di fatto che ci lascia scontenti e nulla più: può essere sentimentalismo, ed essere interpretato come tale»¹.

Vi è in questa lettera il riflesso della disillusione che molti giovani intellettuali provarono nell'esperienza della ferrea disciplina adottata dal P.C.I. almeno fino al 1956, che GG compendia il quel non rispetto per l'uomo che avrebbe tenuto desta la sua sensibilità anche negli anni successivi, quando scelse di rimanere comunista, assumere compiti direttivi, entrare ne "L'Unità", sensibilità derivata dall'umanesimo politico vittoriniano: «Non stimo necessario però soffermarmi sul fatto di come io mi sia ritirato dall'attività del partito comunista; se spiegazione dovrò dare in questo senso, verrà più innanzi nello svolgimento di un'indagine che non è solo riguardante motivi tecnici, ma anche e soprattutto sentimentali ed intimi. Cioè, posso dire, che fra le parole portate a redigere una giustificazione sta appunto: "l'uomo"»². Amore per "l'uomo", esaltazione dell'"uomo", motivo costante di questo periodo, oggetto di passione, non di analisi.

GG non ama la scuola, ma fa avide esperienze culturali.

¹ A Franco Ferrarotti, da Alessandria, 28/3/1947. Carte private.

² A Franco Ferrarotti, Ib.

Ama non solo la lettura, ma il teatro e il cinema, che rappresentavano in quegli anni un ideale di arte più direttamente impegnata e comunicativa. Pirandello lo aveva già colpito, fin dagli anni in cui aveva assistito alla proiezione dell'*Enrico IV* di Giorgio Pastina (1944), primo incontro con la rappresentazione di una vita scorta nel profondo, che lo avrebbe sempre affascinato. Corre poi con gli amici nella Torino del 1948 ad assistere agli spettacoli shakespeariani della compagnia Ricci¹-Magni, con l'ardore di chi assapora ciò che per lui era una novità. Soprattutto cerca il dialogo, mette a nudo il suo disagio e il suo orgoglio in numerose corrispondenze: «Oggi ho forzato ancora il silenzio, perché avevo bisogno di parlare. Parlerei a chiunque mi stringesse la mano, oggi. Ma nessuno è venuto»². «Le mie lettere sono soprattutto una preghiera perché tu la accolga. Le mie lettere sono il desiderio, la voglia morbosa che qualcuno mi comprenda. Le mie lettere sono la richiesta che non mi si lasci nel "deserto"»³. Un "groviglio" in tumulto la sua vita interiore: «Potrei anche non spedire la lettera, tenerla. A tratti penso sia questa la soluzione. A tratti mi dico che forse è meglio che tu conosca anche questo groviglio di me»⁴. "Groviglio" e anche tensione orgogliosa in questo ragazzo avventurato nella giovinezza: «Perché tacerlo?: io voglio lottare sempre con me stesso, per strappare il segreto di qualcosa che ha consistenza in me come uomo. Costruirmi: ogni giorno un elemento che documenti la mia vitalità... Sempre ho sognato la grandezza, confessione di cui non soffro il peccato»⁵. E condividere con gli altri questa tensione, farsene esortatore. Scrive a Romolo Caccavale (da Alessandria, 16/7/1946), addolorato di aver lasciato Alessandria e gli amici e di trovarsi a Santa Maria Capua Vetere, la città natale, ma ormai estranea: «A Santa Maria non ti aspettava nessuno. Nessuno. È doloroso, caro Bruno [nome di battaglia partigiano di Caccavale]; perché il nostro è periodo, cui si sente profondamente il bisogno di spalleggiarsi a vicenda, di fare il salto della giovinezza con qualcuno che ti sorregga la mano...

¹ Sul grande attore Renzo Ricci GG scriverà un lunghissimo saggio giovanile, non pubblicato. Carte private.

² A Leli Maino, da Alessandria, 22/11/1946, non spedita. Ib.

³ A Romolo Caccavale, da Alessandria 8/10/1946. Ib.

⁴ A Leli Maino, da Alessandria, 5/10/1946. Ib.

⁵ Alla stessa, da Alessandria, 5/3/1947. Ib.

lo ti voglio essere sempre accanto per sorreggerti: lo devo. Perché tu mi hai aiutato. Lo devo perché voglio che tu lotti, per costruire il tuo edificio. Lo faccio perché tu sia vicino a me, ... lotta per te, per la tua personalità.... finché ti rimane un attimo di energia lotta... Tu devi, capisci, devi costruire. Ne hai la possibilità. Ne hai la costanza. Ne hai la volontà. Io ti sarò sempre vicino. Ti prego di contare su di me». Questo atteggiamento comunicativo- esortativo ha bisogno di un linguaggio particolarmente teso e alto, complessamente elaborato, a cui GG viene preparandosi, rifiutando la confidenzialità o l'abbandono della confessione grazie alle suggestioni letterarie tratte da Zarathustra, dalla conoscenza dello Sturm und Drang e di Jacopo Ortis: «Ernes, io ti volevo amare. Con quanta passione ho accolto il tuo abbraccio. Volevo trasferire tutta la volontà, tutta la mia forza.... nell'aiutarti. Avrei voluto dividere il tuo sforzo, dandoti la mano. Darti anche tutte le mie probabilità, oltre quelle che già possedevi, di riuscire nel tuo cammino. Rinunciare a me. Ma tu sei stato la prova»¹. «Mi sento ora trascinato dalla forza terribile del mio amore verso la lotta più ingenua, la più pura. Se prima era un presentimento più o meno celato, percosso dalle parole degli altri, incontrato nel mio orgoglio triste di uomo taciturno; ora è una forza che compie il suo lavoro inesorabile. Io sento che mi nascerà quella Fede più grande. Tutto il groviglio in me ne soffre, tutte le mie ferite sperano»².

Nell'anno accademico 1947-1948 GG si iscrive alla Facoltà di Lettere moderne dell'Università di Torino e si ripropone il contrasto fra gli impegni scolastici e il desiderio di grandi, indeterminate esperienze, che risolverà con l'assunzione di un lavoro che darà concretezza alle vaghe aspirazioni. Nella primavera del 1949 diventa correttore di bozze de "L'Unità"³, edizione piemontese, e poi critico teatrale dello stesso giornale (1949-1957) e scriverà anche su altre riviste, come "La via del Piemonte", "Arena", "Il Dramma". Contemporaneamente ad Alessan-

¹ A Ernesto Cortese, da Alessandria, 5/9/1946. Carte private.

² Allo stesso, da Alessandria, 14/5/1947. Ib.

³ Della redazione torinese, diretta da Mario Montagnana, all'epoca dell'arrivo di GG facevano parte Paolo Spriano, Sergio Segre, Guido Quaranta; più tardi Diego Novelli; collaboravano Paolo Gobetti per il cinema, Massimo Mila per la musica; Cesare Pavese fino alla sua tragica morte; Italo Calvino che lascerà la critica teatrale a GG.

dria viene nominato condirettore de “Il Progresso” settimanale della Federazione provinciale del PCI (1948-1949).

In collaborazione con alcuni intellettuali, come Romolo Caccavale, Bruno Fracchia, Stello Lozza, Delmo Maestri, Bruno Mantelli, Franco Morini, Claudio Zucchelli, cerca di dare al “Progresso” una notevole apertura su questioni provinciali e nazionali (scuola, studenti, biblioteca civica, recensioni di libri, mostre, film), spesso in contrasto con gli orientamenti più chiusi della dirigenza locale e causa fondamentale delle sue dimissioni.

Ne “L’Unità” viene dapprima provato in varie corrispondenze. *Partiamo col furgone de “L’Unità” alla scoperta di tutto il Piemonte.* Così l’articolo del 6 settembre 1950 (citerò sempre dall’edizione piemontese), che è una ben narrata umoresca avventura con un furgone cinematografico, da GG battezzato Bell’Antonio, per i paesi del Piemonte. *Ricordi e realtà di Mombaruzzo. Siur Moriondo: specialità amaretti* è invece l’articolo del 7 dicembre 1950, prova di capacità bozzettistica: «Arrivando in quel giorno di bel sereno ed all’ora in cui stava chiudendo il piccolo mercato, Mombaruzzo mi è parsa evitare blandamente ogni curiosa indagine, mettendomi davanti, sorniona e un po’ pigra, soltanto dei ricordi». In una recensione alle poesie dialettali di Filippo Tartufari (Torino bella, L’Unità, 5/3/1952), GG si muove invece in un campo più suo, la critica letteraria, esercitata su cose modeste e forse obbligata alla compiacenza, anche se c’è spazio per un giudizio serio, limitativo, dettato con prudenza, esperto anche delle lezioni di Giovanni Getto all’Università di Torino.

Più importante è la recensione su *Le ventitre giornate di Alba* di Fenoglio del 12 agosto 1952, titolata *Partigiani ad Alba*. Recensione non azzeccatissima, influenzata dal canone neorealistico ovunque diffuso nella cultura di sinistra. Nell’analizzare il racconto di Max e Lancia sottolinea sì lo “stile sobrio ed energico, che non aggiusta le parole in bocca a nessun personaggio” e “la mancanza di abbandono ad un qualsiasi commento sentimentale e, tanto meno, retorico”, ma “la guerra partigiana si riduce al rango di un’avventura vissuta solamente con giovanile baldanza”. Il che è in parte vero, ma limitativo e discutibile è il giudizio sul raccontare in “tono qualunquista” dal primo all’ultimo racconto. Fenoglio scrisse, in data 6/11/1952, un biglietto [inedito] a Guazzotti, in cui lo ringraziava per il “giudizio che ho ben meditato, ed avrò caro che Ella esprima, a suo tempo, la sua opinione sul nuovo li-

bro al quale sto lavorando”. E nella forma impettita del ringraziamento avverto l’amara sconsolatezza di non essere ancora una volta apprezzato.

Ma è quella del critico teatrale la via congeniale a GG, sia come attenzione alla situazione nazionale e torinese-piemontese in particolare per le nuove forme di organizzazione dello spettacolo, sia come analisi di singoli testi e allestimenti. Dapprima con la rubrica *Gazzettino teatrale* su “L’Unità”, di cui ho un gruppo di estratti fra il 1951 e il 1953. In *Taccuino torinese. Le colpe del pubblico* (“L’Unità”, 13/10/1953), indica nel pubblico dei frequentatori un andare a teatro non per passione e interesse, ma per bella mostra elitaria: «Se ha senso di piccola crisi [particolarmente torinese], credo lo si possa fare a cagione di “questo” pubblico che ha abitualmente frequentato il Carignano senza mai fare nulla per chiamare altri strati al teatro, ma anzi facendo di quella passione una fredda e vuota abitudine di “aristocrazia culturale”».

E l’8/11/1951 approfondiva l’analisi con tre precisazioni: 1) il gusto elitario del pubblico borghese fa sì che questo teatro, per la scelta dei testi e degli spettacoli, non interessi neppure alla maggioranza della sua classe: «Questo perché gli stessi interessi del borghese colto, intelligente, avvertito dei problemi del nostro tempo, sono ignorati e traditi; perché le ansie, le passioni, i pericoli, le verità che sente il piccolo borghese... sono ignorati e traditi». 2) Perché gli operai non vanno a teatro?: «Andare a teatro, oggi, per loro significherebbe trovarsi di fronte a problemi che rimangono ristretti a una piccola cerchia di persone... Ma quale autore ... parla loro della tragedia delle fabbriche chiuse, del lavoro, della miseria che inasprisce e soffoca la personalità umana?». 3) «Questo stesso soffermarsi sugli interessi del pubblico... ci porta immanabilmente all’esame critico delle strutture nazionali della nostra attività teatrale, che sono ormai fradice e pericolanti». La situazione torinese è un aspetto particolare di una situazione generale, che GG indaga anche nella provincia piemontese. In *Che si fa in provincia* (“L’Unità”, 20/2/1952) constata che i provinciali si stanno disabituando al teatro, che è più conveniente trasformare le sale in cinematografi, che si punta su pochi spettacoli costosi ignorando ciò che è vitale. E dopo il pubblico e gli impresari, ecco l’attacco alle compagnie nazionali in una

panoramica di *Meno paura del diavolo!* (“L’Unità”, 24/11/1951): “Il coraggio di rischiare è rimasto a pochi”, ma per conquistare il pubblico “meno vanità, meno intellettualismo decadente, meno speculazioni commerciali ad effetto contrario. E meno paura del diavolo”. L’esame dei progetti e delle realizzazioni è costante.

Su “L’Unità” 19/8/1953, *Le delusioni e le speranze*, scrive che l’abbondante fioritura di rappresentazioni delle stagioni estive passate è mancata e ne esamina le cause: la flessione di incassi della stagione invernale ha intaccato gli investimenti governativi riservati alla stagione estiva: «Si capiva da più parti che i milioni “dell’estate” già erano stati intaccati dal grande sforzo invernale, e che il rimanente sarebbe servito per salvare dal disastro finanziario le compagnie. Ma l’annuncio non lo si fece (conviene ricordare che si era in periodo elettorale)». Le conseguenze umane sono i mesi di disoccupazione per gli attori e i rimedi nell’estendere il contratto annuale progettato dal Piccolo Teatro di Milano.

Il “fondo” dell’intera situazione porta GG ad indicare le soluzioni positive nella formazione dei teatri stabili, nel loro rapporto stretto col territorio, nella organizzazione del pubblico partecipe alla scelta dei programmi, nella riqualificazione e nuova funzione delle compagnie di giro. I teatri stabili: l’articolo *L’albergo o la casa?* (“L’Unità”, 9/4/1952) è denso di problemi e non nasconde preoccupazioni fin dal titolo, ove distingue metaforicamente fra Stabile “casa” e Stabile “albergo” e le argomentazioni dedicate al presente sono di derivazione gobettiana (vedi più avanti).

Perché in Italia la vita degli Stabili stenta? Perché sono “alberghi” piuttosto che “case”? «I “Teatri stabili” italiani [ad eccezione del Piccolo Teatro di Milano] sono nella maggioranza dei casi espressioni di ambienti assai ristretti, forme di “sfogo”, divertimenti di una élite economica e intellettuale ... Ad essi manca una base storica, manca una necessità di esprimere, sono “sperimentali” di fantasmi, giochi di intellettuali ambiziosi». Insomma devono essere non “teatro per pochi pagato da molti”, ma «se la “casa” deve essere la nuova forma della nostra organizzazione teatrale, deve essere di tutti». Questa battaglia per gli Stabili, anche attenta ai pericoli della nuova organizzazione, rientra nei progetti della sinistra italiana con un’originale attenzione per la vita sostanziale non per la forma

astratta degli Stabili e quindi al nuovo pubblico e alla sua organizzazione. Illuminante è fin dal 29/12/1951 su “L’Unità”: *Il popolo protagonista di un teatro nuovo*. Vi si esaminano le possibilità del “teatro di massa”, in cui interviene direttamente il “popolo” attraverso i suoi esponenti più attivi, non solo nell’organizzazione del teatro, ma sui temi delle rappresentazioni (problemi e lotte concreti), ma nella elaborazione del tessuto spettacolare ed espressivo, così da fare di questa esperienza uno degli strumenti per superare la frattura “fra il costume letterario e la vita nazionale”: «La sua concreta importanza [del teatro di massa] sta nel fatto meraviglioso che attraverso le sue manifestazioni vasti strati popolari sono mobilitati sul terreno della cultura, e che nel lavoro di preparazione degli spettacoli, nella elaborazione dei testi e del tessuto scenico si creano le condizioni per la formazione di intellettuali organici della classe operaia e per l’alleanza e la collaborazione con intellettuali di provenienza borghese». Vi è indubbiamente una forte carica di utopismo ideologico, che le esperienze successive del nostro teatro deluderanno, ma rimane vitale questa convinzione che il rinnovamento del teatro nasce dalla formazione di un nuovo pubblico, di nuovi attori, di scelte di nuovi testi e modi di rappresentarli. D’altra parte GG equilibra questa spinta con la coscienza delle tradizioni storiche. Ne L’Unità del 30/12/1952, *Le compagnie di giro*, ne sottolinea la funzione nel passato per la loro capacità di penetrare capillarmente nella provincia, ma anche il limite della funzione educatrice del grande attore, cui oggi si deve sostituire il regista, così come alla struttura organizzativa del teatro, fondata sulle compagnie di giro, quella dei teatri stabili.

Ma alle compagnie attribuisce ancora la funzione di riconquistare la provincia al teatro, trasformando però lo spettacolo da un fatto di bravura artigiana ad un’occasione di sicuri rapporti artistici e culturali, grazie all’opera del regista.

L’ultimo articolo del *Gazzettino teatrale* è il già citato *Le delusioni e le speranze* (“L’Unità” 19/8/1953). Vi è poi nell’attività critica di GG un lungo periodo di stasi, perché fra il gennaio 1954 e l’aprile 1955 viene chiamato al servizio militare. Era stato partigiano, era comunista e giornalista de “L’Unità”, non importava che fosse sposato e con un figlio, la politica dei governi democristiani e le misure dell’esercito consideravano pericolose tutte le caratteristiche di questo giovane, con l’aggravante che fosse un intellettuale serio e fra i più preparati.

Di conseguenza viene mandato al CAR di Chieti e poi a Sassari, caserma Lamarmora, 60° reggimento di fanteria “Calabria”. GG non si scontra, indurisce i nervi, legge fra l’altro Balzac, lavora intorno al suo futuro libro sulla critica teatrale di Gobetti¹.

Frattanto a Torino fatti importanti vivacizzavano l’ambiente teatrale e preparavano la fondazione e le stagioni dello Stabile.

A Torino era ritornato, dopo aver frequentato a Roma l’Accademia di Arte drammatica, Ernesto Cortese, che abbiamo già incontrato negli anni alessandrini. Si era nel frattempo iscritto al Partito Comunista e portava un’ardente impegno nelle battaglie di rinnovamento culturale, soprattutto nel teatro, dove aveva competenze di attore e di regista e notevole preparazione culturale. Era un intellettuale intransigente, desideroso d’azione. Nel febbraio 1954 fonda insieme a Piero Nuti e a Franco Passatore, subito radunando intorno altri teatranti, intellettuali, appassionati, la sezione torinese del Centro dello Spettacolo popolare (cfr. la presentazione di Piero Novelli, “L’Unità”, 14/3/1954).

Le prime manifestazioni furono una “Settimana teatrale” e l’allestimento degli “Incontri col pubblico”, serate di letture di testi teatrali, tenute in varie sedi con la partecipazione di un pubblico davvero entusiasta, sempre più esteso e vario, con l’intento di educarlo alla partecipazione, all’interesse critico, mediante presentazioni, letture, discussioni sui testi e sulle esecuzioni. L’appartamento di Ernesto Cortese in via Nizza 43 faceva da centro, luogo d’incontro e di discussione, scuola di recitazione, sala di prova, secondo i programmi dell’esigentissimo, attivissimo padrone di casa. Le letture si tennero in luoghi vari, come alla Pro Cultura, all’Unione culturale, nella sala di Comunità, nel teatro Gobetti. La prima lettura fu *Anfitrione* di Plauto, il 20/2/1954. Cortese, che sostituiva anche provvisoriamente GG come critico de “L’Unità”, nel presentare all’Unione Culturale il bilancio dell’attività del Centro, scrive che a tutto il 1/7/1954 furono tenuti 38 “Incontri col pubblico”.

Vale la pena riferirne i titoli: Plauto, *Anfitrione*, 20/2/1954 e 3/5/1954; Bertolt Brecht, *Terrore e miseria del Terzo Reich*, 26/2/1954; Georg Kaiser, *Il soldato Tanaka* e Bernard Shaw, *Come lui mentì al*

¹ Durante il servizio militare GG potè dedicarsi al libro su Gobetti perché, considerata la sua “pericolosità” di intellettuale comunista, non stava in camerata con i commilitoni ma era stato addetto alla “contabilità dello spaccio” e dormiva nel retro dello spaccio stesso.

marito di lei, 8/3/1954; Armand Salacrou, *Le notti dell'ira*, 14/3 e 15/3/1954; Fernando De Rojas, *La Celestina*, 22/3/1954; Ruzante, *La Moscheta*, 5/4/1954; Federico Garcia Lorca, *La calzolaia ammirevole*, 14/4/1954; Anton Cecov, *Serata cecoviana*, 20/4/1954; Georges Courteline, *Boubouroche*, 25/4/1954; Tennessee Williams, *Zoo di vetro*, 18/5/1954; Moliere, *Il misantropo*, 25/5/1954.

Un bell'impegno e una scelta eclettica, che riflette la volontà di presentare con entusiasmo di iniziatori testi inusuali al conformismo del nostro teatro di allora. Ma già il Centro, passato dalle letture semplici a quelle animate e con rudimenti di scena, pensava di formare una compagnia, sostenuta da una cooperativa che ne garantisse l'autonomia e la collaborazione finanziaria e programmatica del pubblico ("il pubblico stesso sarà capocomico sottoscrivendo delle azioni": cfr. Umberto Gozzano, *Avremo un "Piccolo Teatro" con gli spettatori capocomici? "Avanti!"*, 2/7/1954 e Piero Novelli, *E' nato un nuovo teatro dall'incontro col pubblico*, "L'Unità", 7/7/1954). Il Centro brucia i tempi e dopo la compagnia progetta la fondazione di un Piccolo Teatro di Torino. Ma ecco la sorpresa: Cortese, dalle colonne de "L'Unità" del 12/9/1954, lanciava un allarme allusivo: si rallegrava della ristrutturazione del teatro Gobetti ad opera del Comune e che il Piccolo Teatro di Genova vi sarebbe stato ripetutamente ospitato e fingeva di non preoccuparsi di una voce che lo preoccupava moltissimo: che «Torino avrà un Piccolo Teatro...., ma questo Piccolo Teatro non avrà una compagnia e si servirà di quella di Genova» e che già esisteva una clausola del contratto prossimo alla firma fra il Teatro Regio, che del Gobetti era gestore, e il Piccolo di Genova, che vietava a qualsiasi altra compagnia italiana di recitare al Gobetti. Ciò a scorno del Centro del Teatro e dello Spettacolo popolare e della sua attività a Torino, come delle altre iniziative teatrali dello stesso tipo. Cortese era buon profeta, come vedremo, ma lui e i suoi, come GG, erano o comunisti o di area e il Comune democristiano e centrista avrebbe fatto di tutto per attraversare loro la strada. Il Centro fonda la Cooperativa spettatori del Piemonte, ottiene circa 500 adesioni, garantisce il controllo artistico e amministrativo della sua attività agli spettatori, attraverso l'assemblea dei soci. Autonomia, respiro regionale, dibattiti, letture e altre iniziative di educazione allo spettacolo sono le parole d'ordine. Viene avversato il proposito di fondare il Piccolo Teatro di Genova e di Torino, «nel tentativo di tarpare le ali al movimento del Centro... imponendo una soluzione fittizia ad un pro-

blema che è ben lontano dall'essere risolto». «Il Piccolo di Genova svolge un repertorio non dissimile da quello delle consuete compagnie di giro.....: il pubblico diserta le sue rappresentazioni ma nonostante ciò esso attinge a tre diverse sovvenzioni e ottiene dal nostro Comune un teatro che per dei mesi rimarrà chiuso e vietato ad altri complessi»¹.

La Cooperativa Spettatori del Piemonte amplia intanto le iniziative e il numero degli aderenti. Programma 1955 degli Incontri col pubblico: Tennessee Williams, *Auto da fé*, *La lunga permanenza interrotta*, *Proibito*: 18/1/1955; Luigi Pirandello, *L'Uomo, la Bestia e la Virtù*: 31/1 e 1/2/1955; Bertolt Brecht, *Puntilla e il suo servo Matti*: 15 e 16/2, 1/3/1955; Gabriela Zapolska, *La morale della signora Dulska*, 28/2/1955; I° Saggio della Scuola di Recitazione della Cooperativa Spettatori del Piemonte: 28 e 29/3/1955 (Tennessee Williams, *Proibito*; Bertolt Brecht, *Lo spione*; Federico Garcia Lorca, *Scena del Tenente Colonnello della Guardia Civile*; Anton Cechov, *L'orso*); il primo spettacolo della Compagnia della Cooperativa: Armand Salacrou, *Le notti dell'ira*: programmato, ma impedito dalla censura: 23, 24, 25/4/1955. Il secondo spettacolo, *La luna è tramontata*, di John Steinbeck, regia Ernesto Cortese, 30/9, 1 e 2/10/1955, è il canto del cigno della compagnia, uno spettacolo nobile e impegnato.

Ricordo alcuni nomi: Elio Jotta, Eva Franchi, Gastone Ciapini, Sandro Rossa, Iginio Bonazzi, Pietro Buttarelli, Andreina Sabioni, Renzo Lori, Piero Nuti, Tito Parachineto, Elena Magoia, Carla Spriano (scenografa).

GG era intanto ritornato nell'aprile dal servizio militare e interveniva proprio in occasione de *Le notti dell'ira*. In *L'impegno per la libertà preso nelle "Notti dell'Ira"* ("L'Unità" 21/4/1955) immette una forte partecipazione autobiografica: «Credo che fare uno spettacolo come *Le notti dell'ira* sia tutt'oggi una scelta valida: proprio perché ci propone necessariamente di domandare a noi stessi se a questa sincerità, a questo coraggio, a questa volontà, in tutti questi anni siamo rimasti fedeli». E in *Offesa a Torino* ("L'Unità" 24/4/1955) la partecipazione si trasforma in indignazione per l'intervento della censura. Ma non si tratta solo di impegnarsi. In *La via non è sbarrata per il teatro a Torino* ("L'Unità" 30/4/1955), l'intervento provoca ben più ampia indagine: GG mette sotto accusa il silenzio dei

¹ E. Cortese, "L'Unità", 17/12/1954.

giornali e trova un'occasione nuova per esaminare la crisi del teatro torinese e per dire che la sola indagine fra "esperti" per affrontarla, dimenticando il pubblico, è sbagliata e che è colpevole il non chiedersi perché si era tentato l'esperimento (fallito) del Piccolo Teatro di Genova e di Torino: per ostacolare le iniziative delle giovani forze torinesi a preparare una compagnia stabile, a cominciare dalla Cooperativa Spettatori del Piemonte.

Sulla rivista "Questioni", maggio-giugno 1955, nel saggio *Piero Gobetti e il problema dell'organizzazione teatrale*, dà sfondo storico e teorico alla fondazione del Piccolo di Torino riprendendo alcune idee di Gobetti. Gobetti indicava nella crisi nazionale del teatro del primo dopoguerra i tratti non di un declino, ma di una crescita delle aspirazioni e delle richieste di un nuovo pubblico, frustrata dall'incapacità dell'organizzazione tradizionale del teatro di sfruttare l'occasione. Necessità di scegliere gli ambienti e ordinare i repertori, cecità nel capirlo. Paura del rinnovo autentico e oscillazione fra le improvvisazioni e gli scoraggiamenti. Per questo: controllo critico della scelta dei testi, selezione delle compagnie, livello umano delle condizioni di lavoro dei teatranti. E teatro stabile come luogo di sperimentazione costante, ma evitando il pericolo elitario: sia cioè lo Stabile occasione di studio, di esperimento, non diventi accademia, anzi prepari il grande teatro (Questi concetti saranno inseriti nell'Introduzione di GG a Piero Gobetti, *Scritti di critica teatrale*, vol. III delle Opere, Torino, Einaudi, 1974, vedi più avanti). Nel dattiloscritto databile fra il settembre e il novembre 1955 (prima della rappresentazione de *La luna è tramontata*: 30/9, e prima dell'inizio della stagione del Piccolo Teatro di Torino), Sul lavoro di preparazione del Piccolo Teatro di Torino, GG, dietro l'ottimismo di prammatica alla vigilia della prima stagione del Piccolo di Torino, fa precise obiezioni sui modi dell'organizzazione, la scelta del programma e del personale, i compiti del direttore e le garanzie di elaborazione collegiale, procedendo per punti:

A) Struttura e organizzazione: possibilità di attrito fra la direzione e l'elaborazione collegiale, dovute anche alla non chiara definizione dei compiti, per la quasi clandestinità delle trattative fra Comune e Direzione: «Sono necessarie delle garanzie, dei controlli.... Il direttore assolve a un ruolo centrale in seno alla commissione direttiva, propone, imposta, ma questo non può significare che sia lui solo a disegnare l'orientamento di tutta l'impresa».

B) Repertorio: «Un repertorio abbastanza equilibrato, senza punte di audacia e senza esperimenti polemici, in parte anche senza eccessivo mordente specie per il pubblico popolare», con il punto più debole nella scelta delle novità italiane.

C) Personale artistico: valore medio del gruppo di attori, in parte positivo, perché favorisce una fusione del lavoro e un più sicuro amalgama morale, con delle possibili sorprese dagli elementi più giovani, specie femminili, ma anche “nel settore maschile, ad esempio, non si rileva alcuna figura che possa... aver lo spicco di un primo attore”. Nel quadro dei registi si trova la maggior debolezza della compagnia, tale da mettere in difficoltà tutto il sistema.

L'articolo conclude con prudenza severa: «E' giusto non stimolare delle facili illusioni. Così come è altrettanto giusto credere nella buona volontà e disporsi a seguire il lavoro di questo anno sperimentale con serenità e fiducia». Ma traspare da tutto il discorso una preoccupazione di mediocrità e di tradizionalismo, soprattutto perché nelle scelte sono prevalse le decisioni politiche e sono state umiliate proprio quelle forze giovani e appassionate che avevano posto le premesse del Piccolo di Torino.

Cortese e molti suoi compagni saranno attori e registi della RAI e di altre formazioni. GG continuerà la sua attività di critico incisivo e attento. Ma lascerà “L'Unità” nel 1957, sia per motivi personali, la fine dell'edizione piemontese del giornale e la proposta impossibile di un assorbimento suo a “L'Unità” di Roma e della moglie Laura Lombardi (che gli era vicina dal 1951 e per quindici anni gli fu indispensabile collaboratrice soprattutto nelle attività editoriali, e che lavorava altresì nella redazione milanese de “L'Unità”); ma anche perché i fatti del XX Congresso del PCUS e la rivolta d'Ungheria avevano scosso la sua fede comunista, d'altra parte sempre fortemente critica e culturalmente fra Gramsci e Gobetti.

Nel 1957-1958 è assistente, a Milano, del direttore centrale Stampa e Pubblicazioni della Olivetti SPA, nel 1958-1959 responsabile delle tournée all'estero dell'*Arlecchino servitore di due padroni* del Piccolo Teatro di Milano, dal 1959 al 1962 direttore editoriale della Sezione Spettacolo e capufficio stampa della Casa Editrice Cappelli di Bologna, e a Bologna fra il 1962 e il 1963 fonda e dirige il Teatro stabi-

le. Non cessa tuttavia di pubblicare critiche teatrali su riviste, in particolare su “Il Dramma”, e a questa sua attività di critico voglio ritornare.

GG critico militante, non solo perché scrive su giornali e riviste di sinistra, ma perché le sue recensioni non stanno a sé, ma s’accompagnano ad un’assidua volontà di proposizione e di azione nell’ambito delle speranze di trasformazione del teatro italiano.

Da ciò la sua attenzione alle esperienze più vive, dal “Teatro popolare italiano” di Gassman (1960) alla più solida attività del Piccolo di Milano e, precedentemente, il suo radicamento torinese in gruppi e iniziative prolusive alla fondazione del Piccolo Teatro e poi Teatro stabile. È possibile trarre da questa sua attività di critico alcune convinzioni ideali e premesse di metodo, che lavorano liberamente su di un marxismo problemizzato e storicizzato.

Nel dattiloscritto senza data *Il teatro della borghesia italiana* (forse del 1953) il rapporto fra testo e situazione politico-sociale è ancora piuttosto rigido.

Fissati, ad origine del nostro teatro moderno, due filoni, quello alfieriano, aristocratico, sensibile al problema nazionale, ma sordo a quello social-popolare; e quello goldoniano, borghese-popolare, ma senza coscienza storica dei propri compiti, osserva che «questi due filoni vivono senza comunicazione interna fra di loro... contenti di sé, lontani. È la stessa frattura che si può riscontrare agli inizi del secolo [diciannovesimo] nel diseguale comportamento della società italiana verso il problema nazionale: una élite di intellettuali che imposta la sua lotta politica incurante di essere seguita dalla massa borghese-popolare» (pp. 1-2). Ma nella sua critica più matura GG abbandona questa concezione di “arte - riflesso sociale”, per un più libero interesse sullo scrittore e sull’opera entro il condizionamento storico. Nel dattiloscritto su *Angelica* di Leo Ferrero, probabile introduzione a una lettura degli Incontri con l’autore, in occasione dello spettacolo dello Stabile, regia De Bosio, 21/12/1959, GG prospetta lo spazio storico in cui si conclusero drammaticamente le vite di Piero Gobetti e di Leo Ferrero, ma fa emergere l’individuale costruzione fantastica di *Angelica*: «Ci troviamo ormai dinanzi alla prova di forza del regime fascista... ; dinanzi ad un disegno mandato ad effetto: stroncare senza esitazioni e con crudele puntualità le giovani forze della nostra cultura, le più libere e le più promettenti, e poi-

ché non era possibile assoggettarle, occorre bandirle, farle ammutolire, e financo sopprimerle» (p. 2). «Angelica è nata da questa giovinezza, è tutta viva e pulsante della sua irriducibilità» (ib.); «Nella foga, esacerbata eppure ansiosa di entusiasmi e di bellezza, di voler imprigionare in una sintesi spettacolare e critica gli eventi e la figura di quel mondo che Leo Ferrero era stato costretto ad abbandonare, la sua fantasia aveva la colorita felicità delle maschere della commedia dell'arte...., le intride di significati attuali e le fa giostrare...., come i trasparenti simboli di una tragedia che è in pieno sviluppo e che pesa sulla sua mente e sul suo cuore» (p. 4). «Sintesi spettacolare e critica», mi sembra questa la cifra con cui GG esamina i testi e la loro resa teatrale: capacità di individuare, attraverso la sua liberissima invenzione, il giudizio dell'autore sul proprio tempo. Ne *Gli amori di Platonov* di Cechov, rappresentati allo Stabile di Torino il 2/12/1958, regia De Bosio: «Platonov è la chiave di un fallimento generale..., nel caotico e decomposto amore che Platonov si sforza di esprimere sempre più esausto, si riflette e si ripete emblematicamente la disgregazione morale di un ambiente..., il disfacimento economico della aristocrazia agraria [russa], premuta dappresso da una borghesia di finanzieri», ma: «Intorno a Platonov non si sviluppa un racconto, ma si registrano delle presenze: un vortice di volti femminili, ciascuno con il suo fascino particolarmente morboso dei propri fallimenti da dimenticare e delle proprie inibizioni da vincere...; e, a livello più dimesso, gli altri caratteri maschili ripetono il fallimento dell'eroe, esprimendone i risvolti di importanza, di anarchia, di disfatto e deluso umanitarismo». Un «vortice», un «gioco», un susseguirsi di «risvolti», un flusso disgregatorio trattato con «l'osservazione ironica, che non alleggerisce la drammaticità, ma la scava con un acido più forte, la ricava con un amarezza più vera, indelebile. Ci si può spiegare anche così il suggerimento che Cechov soleva dare per i suoi drammi: devono essere recitati come vaudeville. Perché l'apparenza del vaudeville dava una effettiva verità alla tragedia del suo tempo»¹.

¹ «Il Dramma», n. 267, dicembre 1958, pp. 121-122.

Spettacolarità vaudevilliana, osservazione ironica per rendere la leggerezza incosciente di un'umanità inadeguata alla propria tragedia: ritorna la cifra critica di GG.

In *Bertoldo e la sua corte* ("Il Dramma", n. 255, dicembre 1957) recensione alla commedia di Massimo Dursi, *Bertoldo a corte*, presentata allo Stabile di Torino, il 20/11/1957, regia De Bosio, vi è un modello completo di questa critica: dall'elaborazione di Dursi sul testo di Giulio Cesare Croce, all'interpretazione di De Bosio, alla resa degli attori e della scenografia. Intanto, a inizio di stagione, una distinzione polemica fra l'ex Piccolo Teatro di Torino e il nuovo Teatro Stabile: «Eravamo abituati a incontrare in questo ex Piccolo Teatro torinese, a riscontro di una proclamata velleità culturalistica nelle scelte dei testi, ... delle realizzazioni appena diligenti, spettacoli che, spesso mancanti di una necessità poetica e morale, erano il puro e semplice ricalco scenico di una matrice letteraria», ora invece «sull'angusto palcoscenico del Teatro Gobetti attori e mezzi tecnici sono stati intelligentemente impegnati nella ricerca di un linguaggio scenico originale e vivace, fortemente espressivo, diretto a colpire la fantasia per le sue risorse di ritmo e di colore e, nel contempo, severamente intenzionato a far riflettere, il pubblico». L'elaborazione di Dursi: «Il Bertoldo che il pubblico ha incontrato... è quello stesso [creato da Giulio Cesare Croce] ..., ma la sua visione realistica è altrimenti guidata alle conclusioni, resa coerente e conseguente ad una decisione morale che è assolutamente nuova ... Bertoldo muore di fame [non di indigestione come in Croce] per la sua decisione di rifiutare i cibi della corte; muore ... per protestare il suo diritto ad essere libero». Dursi «ha tolto al quadro quel tono di ingenuità bonaria che lo contrassegnava nel Croce e gli ha proiettato addosso una luce... che fa vedere dietro le sagome umoristicamente ritagliate l'intenzionale ingiustizia del meccanismo sociale di cui sono l'espressione feroce, stupida e servile». E De Bosio «ha immaginato la favola di Bertoldo a corte rappresentata da una compagnia di contadini dell'epoca; ... tale accorgimento che fa muovere una duplice azione su piani continuamente intersecatisi ... soprattutto permette che attorno ai personaggi della favola si schierino un coro per offrire un puntuale commento alle gesta rappresentate. I costumi di

Frigerio hanno rivestito con delicate tinte di pastello i personaggi della favola, rendendo ad un tempo la loro natura fantastica e l'alone ironico che li circonda. La compagnia ha risposto egregiamente al regista, affiatatissima, armoniosa pur nella gustosa varietà e disparità degli accenti».

GG non è per nulla un critico permissivo, la sua passione per il teatro nuovo, formatore ed interprete dei gusti e delle aspirazioni del pubblico, lo rende severo. Non risparmia le iniziative facili, neppure le più modeste e marginali. Così va a Saluzzo il 26/9/1955 ad assistere all'*Erodiade* di Silvio Pellico, presentata dalla Compagnia Scuola del Teatro drammatico di Milano diretta da Giovanni Orsini e scrive secco su "L'Unità" del giorno dopo: «Ci siamo recati a Saluzzo disposti ad una rispettosa pazienza verso il testo ... E ancora eravamo consapevoli dei limiti che sono necessariamente connessi alle possibilità di una scuola di attori ... A voler essere "buoni" del tutto - a spettacolo finito - bisognerebbe tacere: ma sarebbe sommamente ingiusto. Perché il teatro, proprio perché attraversa un momento difficile, va difeso contro i mistificatori: e poi perché questo episodio, nato dalla buona fede e dalla buona volontà della provincia, sulle quali si è maldestramente speculato, può e deve insegnare qualcosa». Non è neppure tenero con il pur stimato De Bosio, preoccupato com'è dell'esperimento dello Stabile e quindi attentissimo a valutare la scelta dei testi e le realizzazioni del regista. Su *Ore disperate* di Joseph Hayes in scena allo Stabile, Torino, 26/12/1957, regia De Bosio, in "Il Dramma", n. 256, gennaio 1958, pp. 51-52. «*Ore disperate* è uno di quei testi la cui matrice più autentica ... è negli studi hollywoodiani: se non vengono direttamente da quelle parti, presto o tardi li vanno a finire». E alle giustificazioni per la scelta dello Stabile: «Visti in trasparenza certe situazioni e certi motivi, che sul copione non andavano più in là di una descrizione standardizzata, parevano arricchirsi di echi profondi», risponde: «Lo spettacolo c'è stato, allestito da De Bosio come sempre con un puntiglio estremo e con profusione di intelligenza ...; ma in concreto lo spettacolo ha detto che la convenzionalità di quel racconto in teatro nemmeno la bravura degli attori la può riscattare», «In fondo si è trattato di una macchina [lo spettacolo] carica di ingranaggi complicati ... che ha funzionato puntualmen-

te. Ma nel ritmo incalzante del suo funzionamento sono rimaste decisamente sacrificate quelle possibilità di scavo che il regista in sede teorica si riprometteva»: con una chiara sottolineatura della mancanza di capacità critica di cogliere appunto “gli echi profondi” e di una resa in superficie del testo (“descrizione standardizzata”, “ingranaggi complicati”).

Nell'esaminare *Comica finale*, quattro farse imbastite su vecchi canovacci da Dario Fo allo Stabile di Torino, il 30/10/1958, (“Il Dramma”, n. 266, novembre 1958, pp. 259-261), lo stesso Fo, pur nell'apprezzamento generale, viene ridimensionato. Indimenticabile l'interpretazione della sua arte comica: «La sua sagoma allampanata che si muove con accentuati ricorsi mimici dando la sensazione di una figura che si espande al punto di disarticolarsi, la sua recitazione in cui la battuta meccanicamente si ripete, si accavalla, precipita e si arresta stralunata così da far pensare a un discorso di cui si sia perso il controllo, inscrivono i suoi personaggi e i suoi temi in una dimensione tesa al massimo: è la proiezione dell'assurdo che trasforma in una forza spietatamente critica quell'ingenuità [dei canovacci ottocenteschi]» e tuttavia: «Non tutti quegli antichi materiali presi per lo spettacolo reggono fino in fondo; alcuni si frantumano sotto la pressione della sua personalità di interprete ... Si sente ancora troppo la genialità di un estro non perfettamente dominato e di invenzioni non ben coordinate». Cioè le “genialità dell'estro” si svolge fine a se stessa, non fa incontrare l'ingenuità della materia con l'ironia che la rende significativa e la fa moderna.

Comunque il “pezzo” può essere scelto come modello dello stile critico di GG, per quell'esattezza nell'inseguire la rappresentazione, incidendo i rilievi con metafore energiche e calzanti: “alcuni si frantumano sotto la pressione”, “La battuta ... si accavalla, precipita, si arresta stralunata”.

GG ha lasciato manoscritte alcune probabili introduzioni alle letture degli “Incontri col pubblico”. In particolare quella su *Woyzeck* di Büchner, forse del 1956, “Parlarvi di Cechov”, in occasione de *Gli amori di Platonov* di Cechov, Torino, Stabile, 8/12/1958, regia De Bosio; *Angelica* di Leo Ferrero, in occasione della rappresentazione allo Stabile di Torino del 21/12/1959, regia De Bosio, *Ultima edizione* di

Micail Sebastian e *Una lettera smarrita* di Caragiale. Queste presentazioni si rivolgono ad un pubblico culturalmente preparato e interessato e non vogliono avere disinvoltura giornalistica, sono quasi saggi impegnativi nella trattazione e nel linguaggio, ricchissimi non di erudizione, ma di aperture critiche. Come “Parlarvi di Cechov”, del quale segue la formazione e la vocazione teatrale: dalle “imitazioni mimiche” di Taganrog [città natale di Cechov]: “Cechov scherzava con delle piccole ma perfette imitazioni: ora l’ispettore di polizia, ora un diacono credulone, ...” (pp. 13-14), a quelle di Mosca, scritte sui giornali umoristici, passando “dall’osservazione immediata all’osservazione riflessa e letteraria”, agli atti unici, in cui sceglie il teatro per operare con forza critico-rappresentativa sulla coscienza del pubblico, avvolgendo i suoi testi di un’atmosfera ironica, mediante la frivolezza apparente del vaudeville in funzione critica.

Vero saggio è Bontempelli scrittore di teatro [ma nel dattiloscritto: *Il conformismo di un anticonformista: Bontempelli*], scritto in occasione della morte (“Il Dramma, nn. 287-288, agosto-settembre 1960, pp. 51-55). GG segue di Bontempelli il percorso teatrale: «A dire l’importanza del teatro di Bontempelli basterebbe quel senso di aspettativa di cui l’abbiamo visto circondato attraverso le testimonianze e gli studi che l’accompagnano durante l’intero ventennio delle sue attività. Anche quando la delusione dei suoi osservatori si fa sentire, ... è sempre in termini di attesa e di segreta speranza che il discorso si chiude». Il segreto di questa attesa e speranza sta in ciò che Bontempelli ha rappresentato come intenzione di rinnovamento nel teatro dei primi decenni del Novecento: «Bontempelli ha portato nel teatro le ambizioni dell’intelligenza ...; ha fatto sentire fra le maglie delle sue invenzioni sceniche qualche brivido di autentica poesia ...; ha messo al servizio del teatro una forte e combattiva tempra di intellettuale, opponendo anche in termini polemici al mestiere dello scrittore di teatro ... la più alta presunzione civile e poetica della sua professione di letterato». Importanza di questo tentativo, ma anche suo fallimento: «Obiettivamente non diminuisce l’importanza di questa prova il fatto che tutta la questione per lui e per i suoi critici venisse travisata, e in definitiva tradita, dall’equivoco che il rinnovamento “artistico” e “sociale” del nostro teatro fosse visto in ragione solamente di

una ritrovata, ma alquanto esterna, dignità letteraria». È in questo assottigliamento del progetto teatrale in un fatto estetizzante che, secondo GG, si svolge il percorso di Bontempelli: dall'equilibrio di tutti gli elementi del suo teatro (movente ironico-polemico, sentimentalità esasperata, fiducia nella mediazione delle opposte sollecitazioni nell'elaborazione letteraria) presenti in *Guardia alla luna* (1916), a *Nostra Dea*, a *Minnie la candida*, fino all'approdo di *Cenerentola* (1942) e ai nuovi tentativi del dopoguerra, più giù verso un avanguardismo sempre più formalistico: «L'itinerario conformistico del suo teatro è riconoscibile ... nel progressivo cedimento di quella sostanziale inquietudine romantica che informava e sosteneva la sua prestigiosa estroversione fantastica, nel passaggio dalla necessità di inventare al virtuosismo dello scrivere».

Solo nel 1974 GG pubblica da Einaudi l'antologia degli *Scritti di critica teatrale* di Piero Gobetti (III volume delle *Opere complete*) con una "Introduzione" (pp. XV-LXIV) che considero la sua opera più importante di critico. Al libro aveva lavorato fin dal suo servizio militare in Sardegna (1954-1955) e poi nei travagli della sua attività di giornalista e di organizzatore teatrale. Aveva tuttavia già trattato temi particolari su Gobetti e il teatro nel più citato *Piero Gobetti e il problema dell'organizzazione teatrale* e ne *L'ultima battuta teatrale della polemica gobettiana* (in "Cinema Nuovo", n°135, settembre/ottobre 1958), insistente sul concetto che "il teatro italiano non esiste". Inoltre nella Nota di p. LXIV dell'Introduzione citata si dice che studi preparatori e alcune parti di questo saggio erano apparsi nella rivista teatrale "Arena", nn. 1-2, settembre 1953 e 10-11, dicembre 1955. GG esamina nell'Introduzione le fasi di sviluppo di Gobetti critico: le pagine di "Energie nuove": "un momento iniziale in cui nessun interesse è chiaramente precisato", se non la "necessità di un ampio orizzonte di ricerche e della propria attitudine ad esse" (p. XVIII); le cronache teatrali su "L'Ordine nuovo" e la "Frusta teatrale". Per la costruzione della Frusta Gobetti si serve delle "cronache", ma "perché il quadro risulti veramente organico bisogna che gli elementi diversi si fondano e che un unico stato d'animo agisca su di essi...L'elemento di fusione che dà unità e un significato alla Frusta è costituito da questo momento riflessivo in cui si consuma e si trasforma l'esperimento del cronista" (p. XXXVII). Alla fine sta il progetto abbandonato della Storia del teatro contempo-

raeano. La Storia «domanda un nuovo sviluppo e un nuovo ordine di ricerche ..., mentre tuttavia vien gradualmente a mancare il conforto di una specifica passione ... La stessa esigenza di approfondimento ... anziché far luogo a sé, contribuisce a rinforzare la volontà di una ricerca più generale [quella sulla classe borghese nella situazione contemporanea], sino ad annullarsi in essa» (pp. XXXVIII-XXXIX). La tesi di GG è che l'interesse di Gobetti per il teatro costituisce un momento che prelude e si esaurisce in un più vasto interesse storico e politico, purtroppo stroncato dalla morte. Un momento tuttavia importante ed esaminato con una precisa capacità individuativa nella lotta contro la critica del tempo, positivista, romantico-sentimentale, rigidamente dottrinarina e formulistica dei crociani. Nuovo critico Gobetti, accusato di “non aver pratica del teatro”, proprio perché libero dagli interessi e dai compromessi del sottofondo teatrale, capace di introdurre, contro i “lodatori sprovvoluti” e gli “analizzatori empirici”, un fermento di idee nuove, un'acuta coscienza problematica: «Questo rigore teorico ... agisce come una forza tesa a ridurre ad una unità sostanziale i materiali eterogenei che partecipano alla vita complessa di una rappresentazione teatrale» (p. XLIII). L'impostazione critica di Gobetti si rifà come punto iniziale all'idealismo crociano. Croce «è il critico che si è formato reagendo al positivismo, il critico che riscatta da una posizione rigidamente deterministica la libertà, l'umanità della poesia. Lo cerca come punto di riferimento ... un tratto di congiunzione per risalire ... a chi egli rappresenta come il suo vero modello ideale: De Sanctis» (p. XLV). Gobetti infatti, se non abbandonerà le posizioni idealistiche, anche entrando in contatto con i marxisti de “L'Ordine nuovo” e le esperienze drammatiche del dopoguerra, sentirà il bisogno di trasformare il crocianesimo iniziale, arricchendolo di interessi e di intrecci storici e politici: «Esiste in Gobetti, contemporaneamente ad un'assoluta idealizzazione della libertà, ... una viva, prepotente curiosità per il concreto farsi della storia: è questa una situazione mentale che nel corso della sua attività si manifesta con andamenti contraddittori e che egli stesso avverte come il premere di contrastanti direzioni di applicazione» (p. XLV).

In questa feconda contraddittorietà GG fissa il percorso dell'intellettuale borghese Gobetti, convinto di liberare con la sua opera

la sua classe dall'arretratezza provinciale e dalla grettezza particolaristica, rendendola consapevole non meno attraverso il teatro che nella diretta presa di coscienza storica. Se pure utopistico fu quel progetto, che Gobetti pagò con la morte e che la borghesia tradì col fascismo: «Egli coglie fenomeni e personaggi del mondo teatrale nell'ambito di un generale processo di cultura che ha storicamente definito ...: essi divengono in questo modo le occasioni per cui si esprime quell'interesse, che sta al centro della sua vita morale e dei suoi atteggiamenti pratici, di sottoporre la borghesia nazionale ad un travaglio critico spietato, ma risanatore» (p. 4). Proprio in questo rapporto fra l'intellettuale e la sua classe si spiegano i limiti e le tensioni del suo idealismo, evidenti nell'incontro "personale" del critico col teatro «omettendo dalla sua visuale quell'elemento, non secondario, che a teatro è rappresentato della presenza collettiva del pubblico e trascurando il significato che ha e può avere questa presenza» (p. XLVI). Il teatro, scrive Gobetti, è fatto "per pochi, per i pochi che possono viverne e soffrirne" (ib.). Ancora: «Il teatro artistico può vivere come una specie di massoneria o di congregazione per gli iniziati» (p. XLVII).

La sua idea di rinnovamento sta nel "teatro sperimentale", cioè ad alto livello di proposte e audacie rappresentative. Anche se nell'ultimo periodo della sua vita, influenzato dalla vivacità teatrale parigina, avvertirà che «Piccolo teatro è studio, esperimento: bisogna stare attenti al pericolo che non diventi accademia ... Il teatro non è solo studio, esperimento, è spettacolo e il gran pubblico incomincia ad esserne un elemento» (p. XLVII, nota 1). È una prova di quella dialettica entro l'idealismo crociano, di quello sforzo per allargarne le maglie e introdurre un più ampio senso di storicità: «Il problema dei rapporti che intercorrono fra l'atto creativo e il momento storico in cui esso si compie diviene progressivamente al centro della sua attività di critico teatrale» (p. XLIX). E citando subito dopo direttamente Gobetti: «La poesia non è un assoluto misticamente creato al di sopra di tutti i relativi e di qualsiasi pensabile rapporto, è opera di coscienza critica su cui si esercita e si rinnova la coscienza del critico».

È quanto di più illuminante della presa di distanza da Croce, fissata nella bellissima definizione di "storicità della fantasia" (p. XLV). Lo si avverte soprattutto nella delineazione del nesso fra attore e opera

teatrale. Se per Croce questo è simile all'opera del traduttore di un'opera letteraria, per Gobetti l'attore interviene criticamente sul testo in una costante discussione con lo stesso critico teatrale: «L'analisi dell'attore è dunque in Gobetti ... una discussione con l'attore nella quale si realizza con concretezza storica la disposizione dei vari atteggiamenti filosofici e sentimentali che si trovano in conflitto» (p. LIV). Gobetti traccia un percorso dell'attore e della sua impostazione rispetto al testo fra Ottocento e primo Novecento: dall'empito sacerdotale dell'attore risorgimentale, alla meccanicità di un rito in cui quella "intensa e commossa espressività" si è fissata nella formula di mestiere del periodo positivista, alla "necessità per l'attore [del nuovo tempo] di conquistare una visione critica del proprio lavoro" (p. LIX).

In questo momento "critico" dell'attività teatrale e più in generale nell'esercizio di un "idealismo critico" rispetto al teatro e proveniente dall'opera teatrale stessa, GG avverte la forza di Gobetti e il suo limite nel non porsi il problema di una nuova popolarità e di nuovi valori: «E anche la sua analisi della funzione dell'attore, pur così pregna d'illuminazione storica e di senso della realtà, quando si prospetta il problema del rapporto di "popolarità", e cioè di un rinnovarsi della comunicazione con il pubblico, non va oltre questo stadio della "critica", non propone una soluzione di nuovi legami storici e umani» (p. LX).

Ci è caro, a conclusione di questo nostro discorso su GG giovane, rilevare quanto egli abbia tratto dalla sua lunga frequentazione di Gobetti, dalla sua elaborazione della "storicità della fantasia", soprattutto applicata al teatro. La componente che manca a Gobetti, che un nuovo teatro debba nascere da una nuova organizzazione e formazione del pubblico, è da cercare nell'influenza gramsciana degli intellettuali e dell'organizzazione della cultura, che sul piano personale spiega, fra le altre cause, il passaggio di GG dall'attività prevalente di critico alle molteplici esperienze di suscitatore e organizzatore teatrale.

3

L'organizzatore

di Franco Ferrari

Sappiamo che gli esordi professionali di GG sono da giornalista nella Torino dell'immediato dopoguerra; ma, pur se subordinata alla militanza del critico, la vocazione dell'operatore non tarda a manifestarsi. La sua angolatura è analitica ma istintivamente complessiva, contestualizzante e sempre progettuale. GG "si sente" da subito parte attiva di una riforma del teatro italiano, che riconosce simboleggiata dal Piccolo Teatro di Milano ma ancora incompiuta. Il Piccolo è stato il primo motore della modernizzazione ma non può esserne l'unico strumento. GG è ideologico, giovanilmente arrogante, non gli sembrano sufficienti neanche maestri della riqualificazione teatrale come Silvio d'Amico e Vito Pandolfi. Accetta soltanto l'autorità di Paolo Grassi¹; il

¹ Paolo Grassi è certamente l'archetipo dell'organizzatore di prosa italiano e insieme il più illustre esponente dello spettacolo a gestione pubblica del dopoguerra: cofondatore e direttore del Piccolo con Strehler, poi direttore unico, poi Sovrintendente della Scala, infine Presidente della

quale sarà più volte citato nelle prossime pagine. Il rapporto fra lui e GG sarà intenso dagli anni cinquanta a tutti i sessanta. Alla fine le due personalità non riusciranno a trovare una sintonia; ma Grassi rimane indiscutibilmente il modello per GG: l'organizzatore colto, il grande conoscitore del mestiere teatrale, l'attivissimo curatore editoriale, il bibliofilo, l'uomo di etica rigorosa e militante.

Agli inizi degli anni cinquanta a Torino gli spettatori della prosa, che si fa quasi esclusivamente al Carignano, sono in calo preoccupante. Il pubblico è "borghese" (e inoltre, secondo GG, è meno vivace dei pubblici borghesi di Roma, Milano, Bologna e Firenze), va a teatro per abitudine sociale, al massimo per vedere il "mattatore". Da più parti si invoca una svolta. L'edizione piemontese de "L'Unità" allarga questa analisi all'intera regione e chiede che i teatri municipali vengano sottratti al cinema e agli impresari che vi presentano spettacoli "commerciali" con biglietto alto; e vede nelle amministrazioni comunali il principale soggetto di un possibile risveglio, riconoscendo altresì un ruolo positivo alle numerose filodrammatiche che -attraverso un dilettantismo tecnicamente spesso elevato- stavano contribuendo alla diffusione della drammaturgia anche contemporanea¹.

GG è aperto ma "comunisticamente" severissimo nei confronti delle formazioni amatoriali.

«E' nel settore del teatro drammatico, rimasto a Torino completamente in balia di questi "privati" gruppi di filodrammatici,

RAI. Recentemente è uscito un interessante libro sui suoi carteggi: VERGANI G. (a cura di), *Paolo Grassi. Lettere 1942-1980*, Skira, Ginevra-Milano, 2004. Ma per approfondire la vicenda di questo grande personaggio ci si può riferire a POZZI E. (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, Mursia, Milano, 1977, dove (a pg.164) Grassi scrive: "Il palcoscenico è il punto della verità di un teatrante. Ci sono stati esempi di critici che sono saliti in palcoscenico a lavorare. Renato Simoni passa alla storia per un grande critico ma anche per gli spettacoli che ha curato direttamente. Giorgio Guazzotti, Maurizio Scaparro sono altri due esempi". Ancora Emilio Pozzi è autore di un volume: POZZI E., *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, Mursia, Milano, 1990, in cui dedica una nota (forse troppo breve) a GG, ma soprattutto dove si trovano approfondimenti di figure importanti nella prima parte della carriera di GG, soprattutto l'impresario-editore Lallo Cappelli. Brevi note su Cappelli e sullo stesso Grassi si possono altresì trovare in TREZZINI-BIGNAMI, *Politica & pratica dello spettacolo*, Bononia University Press, Bologna, 2004.

¹ Anche la città di GG è in questa situazione. "L'Unità" del 9 dicembre 1954 dice che il Comune di Alessandria sta cercando di riottenere la gestione diretta del cinema-teatro Virginia Marini; "L'Unità" del 17 giugno 1955 parla dei successi del gruppo d'arte drammatica "I Pochi" di Alessandria.

che l'attenzione e il controllo degli organismi responsabili dei circoli dei lavoratori devono farsi più pronti e severamente critici.

Si pone in modo inequivocabile la necessità di un deciso rinnovamento nel contenuto di questi spettacoli, la necessità di portare nuovi testi, nuove opere di un teatro più vivo ed attuale, più immediatamente e sinceramente vicino agli interessi del nostro pubblico popolare, di un teatro che rispecchi con onestà la nostra realtà storica e muova coraggiosamente in cerca di una verità, di una parola altamente umana e poetica da comunicare ad un pubblico che sa accoglierla ed arricchirsene. Si pone la necessità di rappresentare questi testi con uno spirito *nuovo*. Non è quindi compito di *privati*, siano pure essi dei volonterosi amatori, ma è compito di uomini che vogliano, che sappiano di combattere anche in questo settore con fiducia ed entusiasmo una battaglia per un'attiva partecipazione delle masse popolari alla complessa vita del nostro Paese, il che vuol anche dire un'attiva partecipazione all'elaborazione di una nuova vita culturale»¹.

Occorre dunque trovare altri strumenti. Nei testi di GG di quegli anni si affaccia sempre più frequentemente il termine "organizzazione" in una sorta di accezione politico-educativa. Occorre trovare una capacità di organizzare il pubblico al di là del richiamo dei mattatori e della notorietà dei testi. Per GG l'organizzazione diventa il mezzo e il legame fra la razionalità dell'analisi e la passione del progetto.

«Ma un compito più importante è quello che ci aspetta nella nostra qualità di organizzatori di una cultura. Un compito di organizzazione, appunto. Bisogna saper suscitare nell'interno dei nostri circoli l'interesse per questa importantissima attività culturale che è lo spettacolo e la rappresentazione teatrale; aiutare la formazione di gruppi di amatori del teatro ai quali affidare lo studio di testi di un teatro *nuovo* (nuovo anche per certe opere che ormai "classiche" sono tuttora sconosciute o conosciute male dal pubblico popolare); aiutare questi gruppi, seguirli attraverso i diversi gradi da cui devono passare (letture di poeti, letture drammatiche, conferenze sceneggiate, scelta di scene) prima di arri-

¹ GG, *La vita ricomincia per i filodrammatici*, in "L'Unità" (edizione piemontese), Mercoledì 7 gennaio 1953.

vare allo spettacolo vero e proprio. Studiare anche una forma di collegamento da gruppo a gruppo, da circolo a circolo, per un utile ed operoso scambio di insegnamenti, di esperienze ed anche dei quadri tecnici che in questo campo riusciremo a formare.

Il teatro è un grande strumento di “educazione dei sentimenti”; un luogo dove la cultura non si esercita astrattamente, ma opera direttamente a contatto della sensibilità umana. E’ un luogo dove le parole, i concetti, prima ancora di essere cultura sono vita, vita di ognuno, e come tali rimangono fermamente impressi ed operanti. Se si vuole condurre una coraggiosa e profonda battaglia per una nuova cultura nazionale che abbia come centro del suo interesse il popolo ed i suoi problemi, bisogna saper trovare un giusto posto nei nostri sforzi per questo strumento fondamentale che è il teatro»¹.

Queste analisi sono preparatorie dell’edizione 1953 (a Bologna) del secondo “congresso della cultura popolare”, durante il quale viene sancita la nascita del Centro Nazionale del Teatro e dello Spettacolo. Il Centro cura rassegne e premi, crea la Cooperativa degli Spettatori Italiani, fonda (anche se con vita breve) le riviste “Arena” e “Teatro d’oggi”. Il Centro ha una sezione torinese nella cui segreteria GG viene chiamato a collaborare per il settore stampa e propaganda al rientro dall’esilio militare (GG riprende a firmare le critiche su “L’Unità” con il numero del 21 aprile 1955). Il Centro è l’“organizzazione” che si riteneva necessario immettere nelle attività di animazione culturale, ed estende le proprie iniziative dal teatro dilettantistico alle scuole di recitazione, alla musica e al folklore (settore che tuttavia non riuscirà a sviluppare). La formazione degli spettatori diventa il primo obiettivo qualificante, attraverso gli “incontri con il pubblico”, che sono conferenze e lezioni, ma che soprattutto usano il mezzo della lettura drammatica

¹ Ib. Il giorno prima (GG, *Ci può bastare la “tampa lirica”?*, in “L’Unità” (edizione piemontese), Martedì 6 gennaio 1953), nella prima parte di questa sua indagine sullo spettacolo popolare a Torino, GG aveva dedicato un lungo commento a questa curiosa iniziativa “*Tampe liriche* diventano periodicamente le sale di alcuni circoli operai torinesi, allorché ospitano alcuni cantanti, un pianoforte, ed allestiscono un vero e proprio concerto vocale. In quelle occasioni si possono ascoltare arie, romanze, i duetti più noti ed amati della nostra grande tradizione operistica”. Si tratta di una rara considerazione positiva sul melodramma; in tutta la sua carriera, infatti, GG ritenne che gli enti lirici costituissero un limite sia economico che culturale allo sviluppo del restante mondo teatrale.

per diffondere la conoscenza della drammaturgia (Brecht, Lorca, Cechov, Williams, etc). Nonostante la loro povertà di messinscena le letture riscuotono un grande successo, grazie alla bravura degli interpreti¹.

Dall'osservatorio di Torino, sotto l'incombere dei modelli di Milano e di Genova, la priorità non poteva essere che la nascita di un teatro stabile anche nel capoluogo piemontese. Queste istituzioni nuove sembrano l'unico antidoto alla crisi di spettatori della prosa, che provoca fra l'inizio e la fine degli anni cinquanta un dimezzamento dei biglietti venduti. Il Centro vuole certamente la nascita di un Piccolo Teatro torinese, ma in realtà lavora per diventare struttura, cittadina e territoriale, con una propria compagnia che abbia le caratteristiche della "stabilità" ma si origini direttamente dal pubblico e non dal professionismo artistico. Infatti nell'estate del '54 il Centro torinese aveva creato la Cooperativa degli Spettatori Piemontesi e la collegata scuola di recitazione, che fra l'altro si propone un miglioramento tecnico e culturale degli appartenenti alle filodrammatiche. Il cooperativismo era diffuso, il che significa che c'erano consumatori che volevano garantirsi un buon prodotto a prezzi convenienti. Nasce l'idea di "spettatori-capocomici". Nel suo statuto la nuova singolare cooperativa si propone:

«a) di soddisfare l'aspirazione dei soci e loro familiari, e comunque degli spettatori anche non soci, a godere sani spettacoli teatrali e in specie rappresentazioni di scelto repertorio, realizzato con intenti artistici e di accessibile costo; b) di contribuire con spettacoli a far conoscere ai soci e loro familiari, e ad un numero sempre più largo di spettatori le migliori opere del teatro italiano di tutti i tempi; c) di stimolare, con opportune iniziative complementari degli scopi sociali, l'interessamento degli spettatori ai problemi del teatro, e la loro partecipazione all'approfondimento e soluzione dei medesimi, etc;

a tal fine provvede: a) alla organizzazione e alla gestione di compagnie stabili e stagionali; b) all'organizzazione di giri e manifestazioni teatrali nelle provincie, particolarmente in quelle in cui gli spettacoli teatrali sono meno frequenti; c) a promuovere la creazione di scuole teatrali od anche a concorrere ad iniziative similari di altri enti, etc»².

¹ Gli attori-organizzatori Ernesto Cortese, Franco Passatore e Piero Nuti sono fra i protagonisti di questa divulgazione (v. capitolo di Delmo Maestri).

² Questo articolo dello statuto è stampato nel programma de "La luna è tramontata" di J. Steinbeck, che la Cooperativa presenta al Teatro Carignano nel settembre '54. Carte private.

È dunque un esperimento interessante, che consente ad un gruppo di soci di fondare una compagnia e di controllarne l'economia e i criteri artistici. Si può leggersi una sorta di premonizione; infatti la formula cooperativistica, con la sua sofferta e talvolta ambigua gestione assembleare, rappresenterà il momento forse più alto della parabola professionale di GG.

GG entra a far parte della commissione di lettura della Cooperativa, che ha il compito di definire il repertorio della compagnia, e ne sostiene l'azione certamente non solo per "disciplina di partito".

«Ciò che si è creduto di dover innovare rispetto a quante sono state le esperienze fin qui tentate, ciò che si è dovuto correggere -e per taluni casi rovesciare- è lo spunto che doveva animare l'impresa. Tutti i tentativi fin qui erano partiti da un'esigenza "personale" di amore o di interesse per il teatro; da un impulso culturale, da un'ambizione d'arte, da una tentazione peregrina di speculare; e per tutti *il pubblico*, pur rappresentando un coronamento necessario, venne tenuto ad un rango subalterno, senza che venisse sondato e che si cercasse di interpretare quali fossero realmente i motivi -umani e artistici- che lo potessero preoccupare e interessare. Ebbene, è al pubblico che si è voluto guardare; è al pubblico che si è voluto pensare come ad un termine fondamentale del problema. E su di uno stesso piano, con la stessa importanza, si sono fatti convergere la serietà di una preparazione culturale e la necessità del pubblico: stabilendo fra questi due termini un rapporto che deve continuamente essere operoso, tale cioè da portare nei due sensi i suoi insegnamenti e i suoi frutti.

Tutta l'attività della "Cooperativa spettatori" mira esclusivamente a stimolare e ad aiutare il riformarsi di un pubblico teatrale, risvegliando chi al teatro è già affezionato (e gliene dà - spesso mal ripagato- continue prove), ma ancor più richiamando quelli che gli sono distanti e che ne sono ignari, e che non meno degli altri hanno passioni, interessi, problemi da cimentare e da vedere rappresentati. Ed è nello sforzo di trovare questo legame con il pubblico -il che equivale allo sforzo di conoscerlo e di capirlo- che matura l'indicazione di un repertorio che abbia fondate ragioni di sussistere e di essere proposto, difeso: così come deriva da un serio scrupolo di cultura il dovere di impugnare soltan-

to i testi che abbiano una provata validità umana e artistica – e, ancora, l'impegno a presentarli con il massimo sforzo di franchezza e di limpidezza. E' dunque un rapporto educativo: dal quale si sviluppa come diretta conseguenza un sentimento di profonda solidarietà che a sua volta promuove un senso di reciproca responsabilità. La stessa struttura organizzativa che si è prescelta -quella cooperativa- non è una facile formulazione demagogica, ma, in ubbidienza di questo rapporto, la concretizzazione di questa ricerca di un legame diretto tra il pubblico e il teatro e la possibilità offerta allo spettatore di acquistare piena coscienza di questa sua funzione»¹.

Ma la compagnia degli spettatori non può essere sostitutiva, per GG e per altri, di un "Piccolo" torinese. Ne può influenzare le linee di impostazione. In un documento, certamente anteriore al 1955, GG ne delinea dettagliatamente il progetto, che viene presentato al Comune di Torino. Quando nel novembre 1955, dopo la ristrutturazione del teatro Gobetti, il Piccolo Teatro di Torino vi debutterà con *Gli innamorati* di Goldoni, quei criteri non gli sembreranno molto applicati. Manifesterà i suoi dubbi sulla direzione unica (affidata all'attore Nico Pepe) e si preoccuperà del pubblico popolare, dello "spettatore operaio" nei confronti del quale occorre una vera politica promozionale e non qualche biglietto regalato nelle fabbriche.

Nella sua frenetica giovinezza teatrale GG usa la scrittura, con la sua straordinaria attitudine a stili e a contenuti diversi, per approcciare tutto: scrive per criticare, per divulgare, e anche per organizzare. Entra concretamente nell'organizzazione attraverso la teorizzazione scritta. La sua prima, estremamente moderna, qualità manageriale è la consapevolezza del rapporto circolare fra progetto e documentazione, e la relativa influenza sui processi realizzativi. Come nel caso dei criteri ispirativi per il Piccolo Teatro di Torino.

«Ricerca di un repertorio che unisca la qualità d'arte a caratteristiche di popolarità e di modernità tali da cattivargli una più vasta massa di spettatori.

Concessione gratuita o al costo di esercizio dei teatri comunali (andando incontro così alle esigenze di bilancio delle Am-

¹ Ib.

ministrazioni che evidentemente possono essere più propense ad una concessione di servizi che ad un contributo in denaro).

Foglio paga e spese di allestimento contenuti entro i limiti più ristretti possibili (tenendo conto che le Amministrazioni Comunali anche più illuminate devono commisurare le spese per manifestazioni culturali alle esigenze più urgenti e vitali dei propri rappresentati).

Prezzi d'ingresso medi inferiori a quelli comunemente praticati, ottenuti sia attraverso una cifra base effettivamente più bassa sia attraverso una larga concessione di sconti a quella parte di pubblico che più si dimostra fedele al teatro e interessata alla soluzione dei suoi problemi.

Regolari recite fuori Torino e in teatri di periferia della città, utilizzando eventualmente per queste ultime i pomeriggi del sabato e della domenica»¹.

L'idea portante è, già allora, la presenza sistematica (la "stabilità") nel capoluogo senza trascurare tuttavia, anzi: sottolineandolo, il rapporto con il territorio regionale. La compagnia che deve coniugare questi due compiti deve avere un nucleo-base, composto da attori giovani, anche per ragioni economiche. Il repertorio deve comprendere i classici (Sofocle, Aristofane, Plauto), i grandi italiani (Ruzante, Goldoni, Verga, Pirandello, ma anche Giraud e Bertolazzi), le "novità" straniere (da Courteline a Gorki, da Shaw a Miller, da Lorca a Brecht). La regia sarà affidata, alternativamente, a componenti del gruppo. Tutti ricevono la stessa paga e tutti devono essere artisticamente valorizzati.

Una formazione siffatta potrebbe presentare, in una stagione, otto testi al teatro Gobetti e replicarli in vari centri regionali, ma dovrebbe avere un apporto finanziario dagli enti locali, soprattutto dalla Città di Torino.

Radicamento nel capoluogo e decentramento regionale sono dunque le caratteristiche di un teatro stabile che dovrebbe ritrovare l'attenzione delle "masse popolari". Il continuo calo degli spettatori è imputabile ad una organizzazione che riflette la crisi della borghesia come classe dirigente, che non ha saputo costituire un pubblico nuovo. Lo stesso Piccolo di Milano rischia in realtà di essere un teatro per "borghesi intelligenti".

¹ Carte private.

Nel lucido brano seguente GG, pur ancora giovanilmente e ideologicamente intransigente, dimostra l'ampiezza della sua visione e la solidità della sua analisi sia delle novità che delle tradizioni del teatro italiano. GG vuole richiamare ad una maggiore attenzione al pubblico, approfondire in tal senso la capacità di rinnovamento degli Stabili, e re-inserire in questa funzione la figura storica del teatro italiano: la compagnia, e la sua non meno storica connotazione primaria: la tournée. E per rivalutare ed estendere il "giro" devono tornare sulla scena le municipalità, deve cominciare una riqualificazione culturale della provincia, deve riaprirsi l'enorme scrigno dei teatri comunali. Con ciò si potranno ottenere, da una parte l'eccellenza artistica e dall'altra la moltiplicazione delle "piazze", quindi della partecipazione. È la modalità che consentirà il grande rilancio, sia drammaturgico che sociale, del teatro di prosa fra i sessanta e i settanta¹.

«Le vecchie strutture non solo impedirono lo sviluppo di un nuovo ordinamento della vita teatrale, ma costituirono la naturale base d'appoggio sulla quale prepararono il loro ritorno ai posti di comando i dirigenti del passato, quegli stessi che furono responsabili con il fascismo del fallimento organizzativo e morale del nostro teatro. L'industria teatrale rappresentata da costoro, trovandosi con le attrezzature a malpartito, procedette anche essa al "ridimensionamento": la circolazione delle compagnie fu ridotta a poche piazze principali, la provincia (quella provincia italiana che sempre era stata un buon mercato per il teatro) fu abbandonata quasi completamente; si lasciarono in macerie i teatri distrutti dalla guerra, gli altri furono ceduti al cinema.

Fu questo il periodo della massima confusione. Le idee, i tentativi si intrecciarono; si scoprirono le numerose divergenze; i punti d'attrito, i problemi aumentarono. Ma su una alternativa si concentrarono l'attenzione e la polemica: teatri stabili o compagnie di giro? La domanda -a cui molti volevano dare una risposta assoluta- sottolinea ancora una volta che l'incertezza della situazione derivava da un problema di organizzazione, ossia implicava la natura stessa delle strutture economiche della nostra vita teatrale. La giustificazione però che ciascuna parte dava alla sua

¹ Sembra evidente come in tali idee siano già ravvisabili, in nuce, i fondamenti del futuro Gruppo della Rocca.

tesi non teneva affatto conto dell'aspetto che si era rivelato fondamentale per la spiegazione del problema: dei rapporti con il pubblico si parlava, infatti, solo in termini generici o, addirittura, non se ne teneva conto. Per "teatro stabile" molti intellettuali borghesi intesero un'espressione di cultura specializzata, un appuntamento dato ad un pubblico molto limitato di esperti e di amatori, se non addirittura una soluzione "di comodo" della costosa *routine* degli spostamenti. L'esempio del Piccolo Teatro di Milano fu raccolto superficialmente nelle sue conseguenze, non per le sue ben altrimenti sostanziali premesse. Dal canto loro le compagnie di giro, immesse in disorganizzatissimi circuiti, pensarono di risolvere il problema del pubblico tornando a dargli ciò che sollevano dargli in passato: copioni superati, opere nuove mal realizzate, compagnie mancanti di equilibrio interno, un inutile sfarzo che copriva la povertà morale dell'impresa. Gli spettatori continuarono a diminuire e anche il pubblico loro si localizzò ad alcuni strati della borghesia.

La domanda non ricevette una risoluta risposta: i fatti anzi aumentarono la perplessità. In compenso l'interrogativo si spostò su di un particolare: lo Stato chi doveva mantenere: i teatri stabili o le compagnie di giro? Perché ormai il deficit delle formazioni di entrambi i tipi era divenuto insopportabile. La polemica assunse il tono grottesco di una tenzone culturale che copriva malamente la gara a chi giustificava meglio le sue richieste di denaro allo Stato. Si contrappose artificialmente il "teatro d'arte" alla "libera iniziativa", mentre in realtà d'altro non si trattava che di un teatro abbandonato dalla maggior parte del pubblico, a cui lo Stato dava indirettamente quello che il cittadino direttamente non aveva voluto dargli»¹.

Ma la crisi è motivata da un'altra carenza: gli autori italiani, i quali non riescono ad esprimere i problemi e i sentimenti che agitano la nostra società, e che non sanno svecchiare il pubblico.

Per sviluppare il fermento innovativo del dopoguerra, secondo GG occorre intensificare lo studio e soprattutto "scrivere", creare una documentazione che sia patrimonio e insieme stimolo. Paolo Grassi aveva curato, presso gli editori milanesi Rosa e Ballo, la collana "Tea-

¹ GG (1954).

tro” pubblicando testi nuovi; e altrettanto facevano le riviste “Il Dramma”, dal 1945, e “Sipario”, dal 1946. Con gli anni cinquanta Einaudi affida una nuova collana, ancora di drammaturgia, a Paolo Grassi e a Gerardo Guerrieri, mentre l’editore bolognese Cappelli stampa i testi che Vittorio Gassman e Luigi Squarzina rappresentano con la loro compagnia del “Teatro d’arte italiano”.

Nel numero di “Questioni” che celebra l’apertura del “Piccolo Teatro di Torino” Paolo Grassi scrive un brano che potrebbe essere la bandiera del GG degli anni cinquanta e sessanta: «Nel quadro amplissimo di una vita dello spirito e nel quadro specifico di una difesa della cultura italiana su un piano nazionale -intendendo questa cultura come patrimonio anche economico di una tradizione e di una storia italiana- due mezzi si impongono immediatamente come quelli legati maggiormente alle aspettative e alle aspirazioni della collettività: il libro e lo spettacolo. È giunto il tempo in cui bisogna dire che non si tratta più di sovvenzionare caritatevolmente l’iniziativa culturale, che non si tratta più di fare -bene o male- del mecenatismo, bensì di assumersi la responsabilità dell’esistenza di una vita culturale italiana che da questi mezzi di produzione possa trarre lievito e sviluppo”¹.

C’è il mondo del primo GG: il Piccolo di Milano, Paolo Grassi, il territorio e i suoi teatri comunali, e soprattutto c’è il “libro”, l’apporto fondamentale che l’editoria deve dare allo svecchiamento della cultura teatrale e, di conseguenza, alla creatività della stessa prassi organizzativa.

Lo studioso e il critico, congiunti nella professione giornalistica, portano GG a ritenere che la sognata riforma teatrale deve avere due veicoli: la realizzazione di una vasta “biblioteca” che aggiorni e qualifichi gli operatori, e l’introduzione di nuovi strumenti promozionali. Anche la breve esperienza all’Olivetti, che compie fra il ’57 e il ’58 nel settore stampa e pubblicazioni, probabilmente gli conferma queste ipotesi. Lo stesso, fugace “debutto” nei ranghi del Piccolo, cioè la gestione della tournée internazionale dell’*Arlecchino*, gli interessa più come contatto con l’ufficio stampa del teatro che come battesimo dell’operatività sul campo. Grassi vorrebbe che continuasse a farsi le ossa in trincea, ma lui non vuole perdere l’attività editoriale. Gli scrive il 29 gen-

¹ GRASSI P. (1955), *Piccoli Teatri e teatri municipali*, in “Questioni”, n°3, maggio-giugno 1955.

naio 1959 (cominciando un reiterato autoproporsi a Grassi e al Piccolo, che sarà una sorta di tormentone epistolare fino al termine dei sessanta): «Le grandi industrie moderne italiane -l'organizzazione del nuovo teatro dovrebbe essere tecnicamente, amministrativamente sul piano di una "moderna industria"- hanno ormai tutte il loro ufficio ricerche, il loro ufficio studi, che raccolgono i dati forniti dall'esperienza della produzione, li elaborano ricercando leggi e rapporti non in funzione accademica, ma per prospettare nuove ipotesi. Hanno il loro ufficio propaganda che assolve a qualcosa di diverso da un mero compito pubblicitario.

Qualcosa di analogo, fatte le dovute proporzioni e differenze qualitative, secondo me occorrerebbe al teatro nostro. I vecchi centri tradizionali -le riviste- hanno un apparato del tutto insufficiente, artigiano. Non escludo il mezzo, la rivista, che può essere un buon tramite organizzativo, ma dietro essa deve avere un impegno scientifico e una struttura nazionale. E la rivista non deve essere che un aspetto: al centro studi competerebbe di promuovere collane editoriali organicamente collegate, impostare convegni. E ancora promuovere un costante lancio di informazione, di illustrazione delle finalità del nuovo teatro in direzione di tutti i centri di vita pubblica e associativa: insomma far propaganda. Quella stessa leva degli autori italiani che dovrebbe essere organizzata e difesa dai pericoli di inquinamento, troverebbe così il suo ambiente maieutico e il suo alveo produttivo"¹.

Alla fine degli anni cinquanta GG è del tutto calato nei panni del direttore editoriale, incarico che assume presso l'editrice Cappelli; ma l'idea del libro che si fa precettore della scena veniva da lontano. Negli anni quaranta la pubblicazione della storia del teatro di Silvio d'Amico non soltanto coronava l'influenza di un grande riformatore, ma metteva a disposizione uno strumento formativo indispensabile, in qualche modo "completato" dall'altra fondamentale opera del nostro dopoguerra, quella di Vito Pandolfi². Inoltre, proprio durante gli anni cinquanta, viene portata a compimento la pubblicazione della "Enciclopedia dello

¹ Carte private.

² D'AMICO Silvio, *Storia del Teatro Drammatico*, Garzanti, Milano, VI edizione, 1970, 4 volumi. PANDOLFI Vito, *Storia Universale del Teatro Drammatico*, UTET, Torino, 1964, 2 volumi.

Spettacolo”¹, che GG definisce “la più ampia silloge di informazioni e di elaborati critici su ogni personalità e su ogni possibile aspetto del mondo dello spettacolo dalle sue origini storiche”². A questi ponderosi saggi si affianca una eccezionale promozione drammaturgica, fra cui primeggia la già citata collana einaudiana di Grassi e Guerrieri. Grazie alla Cappelli GG affianca la sua alla firma di Grassi per dirigere un’altra collana di “libretti” che diventerà altrettanto mitica: i “Documenti di teatro”, che in una nota GG definisce “libri per un pubblico nuovo” e la cui originalità «sta nella convinzione di dover guardare alla manifestazione teatrale attraverso la convergenza di tutte le sue possibili componenti. Cioè si tende ad assimilare in un unico quadro di giudizio quelli che sono i tradizionali elementi di valutazione (il risultato “letterario” di una drammaturgia) e gli aspetti tecnici e sociologici (l’interpretazione, l’economia, l’organizzazione) dell’attività scenica»³. Questa feconda interazione fra carta stampata e teatro agito sembra a GG ancora non tradursi in un vero ricambio generazionale. «Il teatro lascia la sua sede naturale, rinuncia a quella che è la giusta e spontanea vitalità della sua forma espressiva: si rifugia in biblioteca. Sembra quasi di avvertire una spinta a rinchiudersi del teatro, una tendenza a ridursi da fenomeno pubblico a fatto privato, da occasione di godimento a tema di studio, da manifestazione di massa ad attività aristocratica. A me pare che il fenomeno dei molti libri di teatro apparsi non sia sostitutivo dell’attività vera e propria di palcoscenico, ma addizionale ad essa, o meglio ancora propedeutica. Questa fase intermedia, preparatoria, in cui deve avvenire il ricambio del pubblico e dei quadri stessi del palcoscenico; fase in cui al “libro” o, per meglio dire, a una cultura attivamente e responsabilmente vivificatrice, tocca assumersi una sorta di funzione maieutica sulla controparte pratica, artigiana; e anche mondana.

L’editoria italiana da alcuni anni sta mettendo a punto gli strumenti culturali sui quali deve formarsi una nuova generazione di spettatori e di animatori teatrali» i quali tuttavia «rischiano di

¹ *Enciclopedia dello Spettacolo* fondata da Silvio D’Amico, Casa Editrice Le Maschere, Roma, 1954/1962, 9 volumi + Indice/Repertorio + Aggiornamento 1955/1965.

² Da una nota dattiloscritta, forse del ‘65. Carte private.

³ Da una nota dattiloscritta, datata ottobre 1960. Carte private.

rimanere privati di una concreta base d'impiego: dirottata in altre direzioni congiunturalmente più convenienti o guastata da una utilizzazione equivoca, obbligati a sistemazioni ibride. La Distanza tra il processo di formazione dei quadri nuovi (che è squisitamente culturale) e l'effettivo rinnovamento del sistema (che è atto politico) si va facendo più grande anziché restringersi»¹.

Non è soltanto l'intellettuale a parlare, e nemmeno soltanto l'operatore politicizzato attento alle risposte del mondo del lavoro, ma è anche il didatta. GG vuole continuare la battaglia ma sa che fare un'autentica trasfusione di sangue alle risorse umane del teatro italiano non è certo impresa facile. Tuttavia la fiducia di un interventismo della riflessione scritta sulle meravigliose intemperanze del palcoscenico, è il segno sotto cui GG entra concretamente nel "fare teatro"; una fiducia che troverà la sua celebrazione nella seconda metà degli anni sessanta con la pubblicazione dei suoi due saggi più famosi, e nei primi settanta con il sempre presente Gobetti².

E Gobetti ci fa tornare a Torino, alla nascita del teatro stabile. La sede in cui il Piccolo Teatro della Città di Torino debutta nel novembre 1955 con *Gli innamorati* di Goldoni, è il teatro Gobetti, e GG vuole configurare il "suo" Piero Gobetti come l'ispiratore storico di questa istituzione, colui che aveva già visto in questa forma organizzativa la chiave del cambiamento.

«Riforma di strutture organizzative che non interrompa il processo del nostro teatro, ma lo rinnovi e lo potenzi; impianto su di una solida base industriale dell'azienda teatrale e degli strumenti e servizi ad essa indispensabili; concentrazione di energie intellettuali e formazione di un centro attivo di cultura; riconoscimento coraggioso di una funzione popolare; difesa della qualità e volontà di espansione; scelta critica e potere di penetrazione: sono tutti temi che rientrano ancora oggi -certo con una più matura consapevolezza e in un diverso ordine di concorrenza- nella problematica che costituisce la vita di un *piccolo teatro*»³.

¹ GG (1962).

² Alludo a: GG (1965b), GG (1966) e a GG (1974). Sui primi due tornerò più avanti. In ogni caso il rapporto fra GG e il libro è approfondito dal capitolo di Nuccio Lodato.

³ GG (1955).

Nel gennaio del 1957, presso la Direzione Generale dello Spettacolo, si compie un evento importante. Le istituzioni che fino a quel momento avevano mutuato la loro denominazione dall'unico vero "Piccolo", quello fondato dieci anni prima da Grassi e Strehler, vengono definite "teatri stabili", che da allora -fra pochi consensi e innumerevoli polemiche- costituiscono comunque il fondamento della produzione di prosa insieme alle principali compagnie private. La Direzione ne fissa altresì le connotazioni a partire dalla stagione '57/'58: sono senza fini di lucro; devono essere promossi dalle amministrazioni comunali; devono nascere in città metropolitane (ad eccezione di Trieste e Bolzano); devono avere ciascuno una compagnia di almeno dodici attori professionisti scritturati per almeno sei mesi; devono produrre spettacoli di alto valore artistico privilegiando la drammaturgia nazionale.

GG vi vede la conferma del fatto che il modello milanese è lo strumento "organizzativo" per l'innovazione e il rilancio del prodotto teatrale; ma contemporaneamente auspica che gli stabili siano un volano, sul piano regionale, per la riqualificazione e il potenziamento del rapporto fra territorio e compagnie di giro. L'istinto sociologico di GG gli fa anche considerare il fatto che l'Italia sta rialzandosi dalle macerie belliche. Il "pubblico potenziale" non è più soltanto quello dei lavoratori in una accezione marxiana, da molti ovviamente bollata come suggerimento demagogico. Il gobettiano teatro "per pochi" si supera con il primo diffondersi di un certo benessere collettivo e con la conseguente apparizione del "tempo libero", che per GG, da anni affrancatosi dalla disciplina di partito, è la più autentica possibilità di sviluppo per il botteghino teatrale.

Scrivo in una nota dattiloscritta del '57: «La necessità inderogabile che si impone è quella di ampliare il mercato teatrale, di estenderlo a settori non solo di recupero (che si offrono per altro con limiti sempre più ristretti), ma di nuovo assorbimento. Ampliamento che, certamente, si può ottenere con una paziente opera di ricostruzione di quel notevole circuito di sale che ancora trenta anni fa la nostra provincia offriva al teatro, ma che non basta più da solo a garantire condizioni di vita economicamente sane alla nostra industria teatrale»¹.

¹ Carte private.

GG, fra i principali assertori del teatro pubblico, non dimentica mai l'essenza della scena all'italiana: la compagnia itinerante, con il suo naturale complemento: gli spazi del territorio. Questo binomio culminerà per lui, negli anni settanta, nella grande dialettica fra cooperative e circuiti; e anche negli anni ottanta, da Direttore di Torino, cercherà di attuare il "potere di irradiazione regionale" secondo lui connotato agli Stabili. L'interlocutore di questa progettualità è il governo locale, metropolitano o semplicemente municipale che sia. Le note prima citate fanno parte degli appunti per il saggio, pubblicato da "Sipario", con cui GG celebra l'ufficializzazione del termine "stabili" e che intitola significativamente *Teatro e Città*. È uno di quei pezzi che rivelano appieno non soltanto la sua straordinaria lucidità di analisi ma anche la sua vocazione alla teoresi organizzativa, anzi più precisamente: ad una "organizzazione scritta" e perciò procedurizzata, che nei primi anni di carriera è il suo risultato professionale più alto e più originale, e che naturalmente gli varrà scontri frontali con la prassi e alcune relative sconfitte. E ancora: GG non è autoreferenziale come tuttora lo è la maggior parte degli spettacolanti, in particolare le donne e gli uomini della prosa. L'intellettuale non cessa mai di contestualizzare la visione del teatrante, sapendo che sia la storia che la cronaca del teatro devono essere trasversali a vari aspetti della società e del tempo in cui agiscono.

«La tradizionale compagnia di giro può presentare spesso maggiori motivi di richiamo verso il pubblico: è nella sua natura trarre motivo della sua esistenza da un attore o da un testo che un seguito di circostanze hanno già resi familiari all'attenzione pubblica. Ma è anche nella sua natura l'impossibilità di valersi a fondo di questa sua particolare e maggiore disponibilità di attrattiva per compiere e per consolidare quell'opera di penetrazione che abbiamo vista necessaria.

La compagnia di giro basa il suo piano economico sulle disponibilità di pubblico prevedibilmente *sicure* che una serie di "piazze" le può offrire, e si organizza di conseguenza. Il suo repertorio deve necessariamente misurarsi su *questo* rischio. Essa risponde ad un mercato che si è sempre presentato estremamente frazionato, composto da una somma di numerose localizzazioni periferiche assai ristrette, fornite da "élites" culturali e

mondane che corrispondevano a delle precise “élites” economiche.

Dietro queste considerazioni si capisce meglio la funzione insostituibile di un organismo teatrale *stabile*. Non che con questo, da oggi, sia da considerarsi in via di rapido esaurimento la funzione delle compagnie di giro, anzi più riusciranno vivi e vitali i teatri stabili e più si allargherà un margine di sicurezza entro cui potranno agire le compagnie di giro, qualificate nel tempo da una selezione severa che avverrà naturalmente.

Lo Stato ha il diritto (noi preferiamo dire che ha il *dovere*) di disporre di queste nuove *strutture* per provocare e aiutare una politica di rinascita teatrale, ha il diritto di impegnarle preferibilmente ad altre tradizionali in funzione di sollecitazione delle “aree depresse”; ma questi teatri “appartengono” alle città in cui -e per cui- sono sorti. È un’appartenenza non solo patrimoniale (e la quota di sovvenzioni che proviene dallo Stato non può risultare altrimenti che come una percentuale di rientro alla città e ai suoi servizi sociali di quanto l’erario vi ha in precedenza attinto), ma fisica, spirituale, fatta di un’organica compenetrazione in un blocco sociale.

Vi sono almeno tre fondamentali direzioni di ricerca nel compito di stabilire un rapporto organico e operoso tra un teatro e una città, fuori delle quali viene a cadere il presupposto stesso della “stabilità” del teatro e viene a mancare la sua forza di penetrazione, la sua possibilità di formarsi un mercato.

L’analisi della reale distribuzione del pubblico -innanzitutto- e delle specifiche ragioni per cui ciascun settore di esso si muove. È una riprova, se occorre, della necessità di concentrare la propria attenzione e il proprio sforzo su di un pubblico di nuova formazione, non essendo certo l’esiguità relativa del settore “mondano” o anche di quello pur importante, che potremmo definire di interessi squisitamente intellettuali, a offrire un margine sufficiente di vita al teatro. Limitare ad essi il proprio impegno di lavoro significa garantirsi un margine di attività di poco superiore a quello di cui godono le normali compagnie di giro. Perché questa limitazione porta automaticamente alla esclusione di tutto quel settore più informe, più difficilmente riconoscibile, ma notevolmente più vasto che deve essere portato al teatro per la prima

volta, almeno, come scelta consapevole. Al contrario il lavoro di sondaggio e di reperimento di nuovi strati di pubblico (operazione che si spinge fino alla scelta dei testi) non esclude i settori precedenti o solo minimamente danneggia la loro partecipazione. Comunque la topografia del pubblico, con le sue zone chiaramente circoscritte e riconoscibili e con i suoi spazi da definire (il che non implica che non offrano anch'essi sufficienti tratti caratteristici alla meditazione), offre una piattaforma indispensabile alla elaborazione delle costanti di una attività.

Da questa pianta della distribuzione del pubblico, che ne riassume la qualità e la dislocazione nell'agglomerato cittadino, è necessario passare ad un'ulteriore operazione di rilevamento. Riconoscere, cioè, come la città si è venuta configurando con lo sviluppo delle sue strutture economiche e quali ne sono i gangli, i centri di attrazione e convergenza, i cicli di abitudine, al fine di articolare la propria attività e di distribuirla a sua volta secondo quelli che sono i suoi fondamentali punti di riferimento.

Considerare, infine, la tradizione teatrale della città e quella più genericamente culturale; occorre controllare, insomma, quello che c'è di vero in quell'asserzione, apparentemente ovvia e ricorrente in ognuna di queste città, che vuole richiamarci alle precedenti fortune locali del teatro; ed esaminare la natura e l'ampiezza di quelle manifestazioni e di quei fenomeni che hanno dato sostanza a tali ricordi e all'affermazione generica che è entrata nelle normali abitudini discorsive. E questo non per volersi proporre una meccanica restaurazione e ripetizione di un "già esistito" (che sicuramente si rivelerà inferiore alla favola che ne è lievitata) ma per aiutare con dei precisi ricorsi storici l'interpretazione di un costume, di un *humus* emotivo. Non ci sono ricette nascoste nella tradizione, ma indicazioni preziose, sì, capaci di offrire un argomento di sostegno, uno spunto di approfondimento al nuovo lavoro in atto.

Non si vuole qui intaccare le intrinseche giustificazioni che guidano ad una scelta di opere e la corrispondente soluzione scenica; né tanto meno si vuole sostenere che esse devono ubbidire a ragioni meramente pratiche. Soltanto far comprendere che l'attività di un teatro stabile è vitale -ed è culturalmente significativa- quando nella sua cifra artistica, in cui concorrono altri

fattori specifici ed essenziali del fenomeno teatrale, partecipino e si risolvano per una superiore mediazione queste istanze che scaturiscono dall'ambiente per cui il teatro si esprime. La stessa qualità artistica dello spettacolo è tale in quanto riesce a trovare un termine di comunicazione entro una precisa dimensione di linguaggio, in quanto riesce a provocare una emozione partendo da un dato individuale nello spettatore.

Un teatro stabile -varrà forse meglio una formulazione negativa a precisare un giudizio- non deve assolutamente essere un "teatro d'arte" o un "teatro sperimentale" (un termine che volendo esprimere una intenzione e un'aspirazione all'arte vale come indicazione sussidiaria alla precedente). Nel senso che non può essere *soltanto* questo, non può sussistere come un fenomeno astratto. Assolve anche all'una e all'altra di queste funzioni: è anche un "teatro d'arte" ed è un "teatro sperimentale". Ma è pure, alla convergenza di un processo di ricerca e creativo più vasto e senza mai perdere di vista la funzione fondamentale di un "teatro", è tante altre cose»¹.

Anche in un tale "manifesto" GG non trascura l'oggetto dei suoi desideri, il contenitore in cui vorrebbe travasare le proprie teorie. Fra le righe appena citate scrive:

«...è già evidente che in questa funzione di circolazione capillare i teatri stabili presentano sin da ora dei vantaggi [rispetto alle compagnie di giro] :una maggiore funzionalità di movimenti almeno sul piano regionale e un assai maggiore potere di irradiazione; a Cuneo, ad Aosta, a Casale, a Bra il teatro è ritornato in questo dopoguerra non con una compagnia di giro ma solo quando è stato possibile spostare una stabile torinese.

...a Torino, ad esempio, un circuito di spettacoli, regolare anche se non continuativo, alla periferia potrebbe assolvere una funzione complementare a quella espletata nella sala centrale, raccogliendo un pubblico che l'abitudine, prodotta dalle stesse condizioni di lavoro, tiene e organizza spontaneamente ai margini della città²».

¹ GG (1957).

² Ib.

GG anticipa così una politica teatrale di cui più avanti sarà fra i protagonisti in vari territori regionali: il cosiddetto “decentramento”, e in particolare l’esperienza del “Teatro Quartiere” di Milano in cui sarà lanciato da Grassi. Ma ora il suo interesse è focalizzato altrove, su quel neonato Piccolo piemontese che diventa Teatro Stabile di Torino con la stagione ‘57/’58 e con la direzione del regista Gianfranco De Bosio. GG lo vuole grande. Arriva a formulare l’ardita ipotesi che il ricostruendo Teatro Regio (l’illustre ente lirico torinese, distrutto in un incendio prima della guerra e riaperto solo nel 1973) possa diventare la casa comune della produzione sia drammaturgica che melodrammatica. Idea tecnicamente mai realizzata e probabilmente irrealizzabile, ma che ancora una volta contiene un importante valore organizzativo (almeno sul piano della guazzottiana “organizzazione scritta”): la città non deve avere teatri-mausoleo, ma «un complesso funzionale di impianti e di servizi che soddisfino le richieste reali di una vita teatrale molteplice: la “stabile” di prosa può, e deve, trovarvi la sua collocazione accanto agli altri filoni dell’espressione scenica»¹. È né più né meno la capacità di indirizzo che oggi, anno 2005, la Città di Torino (intesa come l’amministrazione locale) rivolge ai vari soggetti pubblici e privati, curando in particolare che i due enti maggiori, quello della lirica e quello della prosa, sviluppino, nel rispetto delle loro specificità, una moderna tendenza all’interdisciplinarietà e una comune cultura di “servizio” locale.

L’avvento simultaneo di una nuova denominazione e di una nuova direzione sembrano a GG di buon auspicio. «questa è la prima volta che la parola “stabile” vi compare [nella sigla ufficiale del teatro], evidente e necessaria; e forse la sua presenza, e il fatto di doverla regolarmente ripetere, serviranno a sollecitare in molti la sensazione di un teatro legato strettamente alla città, al suo clima morale, alle sue curiosità estetiche; di un teatro che pretende sì di intervenire come un elemento attivistico, come una proposta fra le maglie del tessuto culturale cittadino, ma che -proprio per questo- merita un controllo severo e intelligente da parte della città e dei suoi ambienti rappresentativi e si aspetta di essere investito e fecondato dagli impulsi più sani che maturano nelle sue complesse esperienze di vita e di lavoro.

¹ GG (1957a).

Il repertorio e l'elenco artistico che sono stati ufficialmente resi noti possono destare delle perplessità: e ci sono state delle delusioni in chi, col mutamento, si era psicologicamente predisposto ad aspettare una trasformazione capace subito di risolvere gli innumerevoli problemi che stanno alla base dell'esistenza di questo teatro; chi si attendeva qualcosa di più, e chi si attendeva qualcosa di diverso. Non va dimenticato, tuttavia, che se il cambio della guardia, nelle ragguardevoli proporzioni con cui è stato operato, apre a questo teatro una migliore prospettiva di qualità, ha pure scosso profondamente questo organismo; mutando la mente direttiva si è virtualmente messo in fase di revisione tutta la macchina organizzativa»¹.

Due anni dopo GG ha una immutata fede nella "necessità" storica e contingente dei teatri stabili, e ritiene che quello di Torino sia divenuto già indispensabile per la sua città. Queste conferme lo fanno tornare con maggiore severità, quasi con intransigenza, sul rapporto con le compagnie di giro; la crisi che queste stanno attraversando, esalta il ruolo degli stabili ma li porta ad una funzione sostitutiva che può intaccare il rigore dei loro presupposti. GG, che anche addentrandosi nelle analisi più dettagliate non molla mai l'orizzonte, avverte che nel futuro degli stabili c'è il rischio di assumere, quasi obbligatoriamente ma pericolosamente, una logica "impresariale".

«Gli impresari privati, nella caotica protesta che hanno fatto giungere all'opinione pubblica, fra le ragioni della crisi di cui si trova a soffrire la loro iniziativa, hanno creduto di dover denunciare la "concorrenza sleale dei teatri stabili". I fatti parlano chiaro. Al progressivo manifestarsi delle compagnie di giro, i teatri stabili gradatamente vi si sostituiscono, con una costante ascesa del loro prestigio sul pubblico, con il perfezionamento e l'estensione della loro stagione produttiva, con una più fresca capacità inventiva. Anzi si può osservare che col precipitare della crisi delle compagnie di giro non si è provveduto in tempo a far funzionare un numero sufficiente di teatri stabili, organicamente distribuiti per la penisola. Se c'è un ritardo, grave, pericoloso, va attribuito proprio a questa mancata consapevolezza della nostra gente di teatro verso le leggi di un processo che è provocato dal-

¹ Ib.

lo sviluppo stesso della nostra economia e della nostra organizzazione sociale.

Oggi in Italia non c'è un'industria teatrale, impiantata su basi economiche obiettive, diretta con organici piani di produzione a lunga scadenza, strutturata e organizzata in modo da poter allestire il più razionalmente possibile gli spettacoli che il mercato può assorbire, capace di farli circolare e di allargare con una adeguata azione di informazione il pubblico intorno ad essi. Un'industria così intesa richiede una chiara e moderna visione del problema e richiede quindi nuove figure di organizzatori, di animatori, di produttori. Se lo Stato, in considerazione della funzione che ancora debbono e possono svolgere le compagnie di giro, ha il dovere di intervenire a sostenerle, allora è necessario e giusto che questo denaro sia "investito" in strumenti produttivi sani e non disperso di anno in anno per salvare degli spericolati avventurieri. Sono aiuti che non servono al teatro. Se gli imprenditori privati denunciano l'impossibilità di passare a un'organica azione di ripresa -pur in condizioni psicologiche favorevoli per ciò che riguarda gli orientamenti del pubblico- per causa dell'insostenibile pressione fiscale, per la borbonica ingerenza burocratica, per il vischioso paternalismo delle interferenze politiche, il discorso è un altro. Ma devono dirlo in modo chiaro, coraggiosamente, senza cercare diversivi e senza far confusione di obiettivi, indicando delle prospettive. E devono dirlo al pubblico con coraggiose proposte di repertorio, con progetti di nuove compagnie; devono dirlo con un linguaggio nuovo, interessante, concreto. Saremo tutti con loro e saremo tutti uniti in un nuovo potente slancio produttivo. Il teatro in Italia ha bisogno di libertà per sopravvivere. È una legge non soltanto morale, ma sociale ed economica.

Si incomincia a intravedere come i principali teatri stabili vengano via via perdendo il carattere di scene sperimentali e acquistino quello definitivo di fondamentali istituti di conservazione dello spettacolo in Italia, di continuazione -a un nuovo grado qualitativo- della nostra grande tradizione teatrale. Tuttavia le nuove possibilità che si sono aperte, imponendo alle direzioni di questi teatri di ampliare la gamma dei loro interessi cercando di equilibrare nei repertori le diverse componenti di gusto del pub-

blico, hanno anche esercitato delle influenze negative. Una, la più grave, è l'allentamento dell'impegno polemico, la sottintesa rinuncia a testi ed autori di più assoluto rigore poetico; insomma un minore accanimento di voler accompagnare in sede ideologica ed estetica la riforma strutturale della nostra scena. L'altra, ereditata insieme a certi attori importati dalle compagnie di giro, è la tentazione, quasi sempre illusoria, di scegliere i testi per avere a tutti i costi attori di prestigio; ed è una pericolosa abdicazione al principio di assoluta precedenza ai valori formativi e poetici del repertorio»¹.

Quando, nel 1959, Fulvio Fo (anche lui autorevole membro del gruppo storico degli organizzatori-amministratori della prosa) va ad affiancare De Bosio nella direzione, probabilmente GG si rende conto che a lui lo Stabile di Torino è, per il momento, precluso; ma non la città. Il "Comitato Torino '61" (che si occupa delle celebrazioni per il primo centenario dell'unità nazionale) gli affida l'Ufficio Spettacoli che, secondo lo scrupoloso consuntivo dello stesso GG, presenta fra maggio e ottobre, in varie sedi, 49 spettacoli anche internazionali, per 198 recite, 132.333 presenze e 902.000 lire di incasso medio. Non è un incarico facile e GG è al centro di polemiche, a cominciare dal solito lamento per l'esclusione degli autori italiani. Il direttore editoriale viene in soccorso dell'organizzatore, e GG si difende citando l'iperdocumentato volume che, per i tipi di Cappelli, Federico Doglio pubblica proprio in quei giorni con il titolo *Teatro e Risorgimento*.

Ma ci sono frecciate più maligne. GG, che da tempo sa che non basta "fare bene" ma bisogna anche "far sapere", divulga una memoria sull'operato dell'Ufficio che si traduce in una vera "lezione" sullo spettacolo a Torino; e così a molti non pare vero di rimproverargli sia di anteporre sempre le proprie ambizioni di ruolo sia di farlo con un linguaggio saccente. Il fatto è che la penna è la più fedele alleata di GG, e lo fa disinvoltamente passare dalle colte riflessioni letterarie ad una terminologia che oggi definiremmo manageriale ma che in allora risultava ostica ai teatranti e quasi sacrilega agli intellettuali. GG così risponde in una lettera a Gianmaria Guglielmino (presso la "Gazzetta del Popolo", che aveva alimentato la polemica con alcuni articoli) l'8 dicembre 1961: «In quanto alle osservazioni sul linguaggio di questa

¹ GG (1959).

“memoria”, che la Gazzetta ha trovato degno “dei metodi e della mentalità di una inflessibile macchina industriale” (e da altri è stato definito “neocapitalistico”), c’è del vero in queste impressioni. Certo: il problema viene guardato sotto il suo profilo economico, industriale, sociologico; ma non nel senso di un invito alla speculazione perché lo si imposta decisamente in termini di “pubblico servizio”, bensì per gli aspetti organizzativi che vi concorrono. Nella “memoria” ci si rende conto dell’enorme potenziale di vitalità che si può ancora richiamare intorno al teatro in una Torino che ha visto rapidamente svilupparsi le proprie strutture economiche, i propri impianti industriali, ma non altrettanto i propri “servizi”; una Torino che ha superato il milione di abitanti e che ha ancora insoluto il problema di far partecipare la propria periferia e la regione di cui è capoluogo all’organizzazione della cultura; una Torino alla vigilia di proiettarsi sempre più decisamente verso l’Europa che deve ancora chiarire in che modo utilizzare certi colossali impianti espositivi e come sviluppare un prestigio internazionale»¹.

La famigerata “memoria” conteneva le seguenti affermazioni, nelle quali effettivamente non sembra si parli di una città dove ormai da sei anni agisce un importante teatro stabile.

«Con l’apertura dei trafori in corso, nuove fondamentali correnti di traffico internazionale si incroceranno nella nostra città. Per trattenerle e utilizzarle a favore della città non bastano i pur splendidi fattori ambientali. Un lungo e continuativo programma di manifestazioni espositive e di mercato, un ricco calendario di incontri scientifici e culturali a livello internazionale renderanno naturale una sosta anche prolungata a Torino; e allora i fattori ambientali, il suo meraviglioso retroterra turistico, avranno buon gioco a completare l’efficacia dell’effetto.

Lo scopo tecnico da raggiungere è quello di ricollegare al teatro l’opinione pubblica e dare al turista italiano e straniero la sensazione precisa di poter contare sull’efficienza di una locale organizzazione dello spettacolo. In sede locale vuole anche dire saper manovrare accortamente il potenziale di pubblico per aumentarne la disponibilità e coordinarne il consumo. Il che com-

¹ Carte private.

porta almeno due aspetti fondamentali di un futuro programma di lavoro: qualificare la produzione degli spettacoli (e, in altri termini, “sprovincializzarla”) e disporre degli strumenti necessari per facilitare l’afflusso del pubblico, per rendere naturale il suo accesso ai teatri, con una duplice azione di intelligente propaganda e di organizzazione. Vuol ancora dire “specializzare” le diverse sale, distinguere e armonizzare i tipi di produzione di ogni teatro; operazione tanto più necessaria quando entrassero in funzione le sale del nuovo Regio, la sede teatrale di rappresentazione per eccellenza.

Non ultimo risultato di un processo di “sprovincializzazione” è l’eco della stampa più autorevole alle nostre manifestazioni. È bastato che sotto lo stimolo del Comitato Torino ’61 si allestissero nei teatri cittadini degli importanti e “originali” spettacoli perché l’attenzione della stampa nazionale e periodica si sia riportata su Torino, ridandole quel ruolo di centro teatrale di rango nazionale che sino a vent’anni or sono aveva sempre avuto.

L’industria torinese dello spettacolo, pubblica e privata, non può allo stato attuale pagarsi il funzionamento di un adeguato “ufficio studi e programmazione”, né quello di un efficiente “centro di promozione e propaganda”. Se la si vuole aiutare lo si può fare utilmente fornendo a questa industria lo strumento di cui dispone ogni industria moderna: un ufficio pilota che studi la congiuntura, ne analizzi le possibilità e stimoli le varie iniziative a prendere la direzione giusta, sia sotto il profilo economico, sia sotto l’aspetto delle esigenze generali dettate dallo sviluppo della città e delle correnti turistiche della regione»¹.

È chiaro che GG vorrebbe essere il “pilota” del teatro torinese, ma i tempi non sono maturi. Comunque l’esperienza gli ha permesso di confrontarsi con un tema, spettacolo e turismo, che lo intrigherà ancora perché costituisce una diretta evoluzione di quel “tempo libero” che già anni prima aveva imparato a considerare come un bacino di nuova utenza. La stessa calendarizzazione estiva degli spettacoli del centenario la vive come una intuizione felice, come l’apertura di un’altra zona inesplorata. GG, uomo della istituzionalità, sarà un grande realizzatore di

¹ Relazione dattiloscritta non intestata e non datata. Carte private.

festival e rassegne, in cui spesso vedrà il modo migliore per restituire qualità ed eccellenza alla produzione.

Ma nel 61 il centro dell'interesse è ancora la "stabilità", anche se non più quella torinese. GG sta svolgendo un lavoro importante come direttore editoriale alla Cappelli. I "Documenti di teatro" costituiscono un evento molto ben accolto fra gli addetti ai lavori. In questo periodo bolognese GG costruisce con tenacia il tentativo di far nascere uno stabile finalmente non più "nordico", nella più illustre città universitaria italiana, in mezzo ad un territorio di grande tradizione teatrale. Vi riesce, ma il primo vero passaggio dall'organizzazione scritta a quella reale, dal progetto alla sua attuazione, nel volgere di un solo anno si traduce in una disfatta.

Nel dicembre del 61 la Provincia di Bologna affida a GG "l'incarico di attendere ad uno studio programmatico-organizzativo del problema relativo alla istituzione di un teatro stabile nella nostra città"¹. Il progetto va in porto, grazie ad una associazione fra le amministrazioni comunale e provinciale. L'Ente per il Teatro Stabile di Bologna nasce nel settembre 62, la sua prima sede è presso il teatro "La ribalta"; la presidenza spetta di diritto al Sindaco il quale delega a questa carica Renato Zangheri, Assessore Cultura. GG viene chiamato nello stesso mese alla Direzione; da statuto, le sue mansioni sono artistiche e gestionali; è l'interlocutore unico del CdA. Piovono le congratulazioni da tutta Italia. I giornali si rallegrano che il Governo abbia accolto l'idea che le principali città possano darsi uno Stabile, indipendentemente dal numero dei loro abitanti; e commentano positivamente la scelta di GG, definendolo "giornalista e critico drammatico" ma aggiungendo che è stato fra i protagonisti della nascita dello Stabile di Torino, che ha portato in tournée internazionale l'*Arlecchino*, che ha fatto grandi cose per Italia '61, e che è autore di ottime iniziative editoriali per la Cappelli².

Quando nel 62 GG partecipa all'annuale tavola rotonda dell'Istituto del Dramma Italiano (IDI), è la prima volta che non siede nei banche della stampa, come critico, ma interviene come responsabile organizzativo di una istituzione. GG presenta con orgoglio la sua creatura,

¹ Da una lettera che il Presidente della Commissione Amministratrice del Teatro della Provincia, Assessore Carlo Maria Badini, scrive a GG indirizzandola alla sua abitazione bolognese, in via Bellombra n°16. Carte private.

² Cfr. *Giorgio Guazzotti direttore del Teatro Stabile*, "L'Unità", 15.09.1962 e *Nominato il direttore dello "Stabile"*, "Avanti!", 15.09.1962.

che ha appena concluso la propria stagione inaugurale. In primo luogo cita il lavoro per la riattivazione del circuito emiliano; lo Stabile ha portato attività a Imola, Mirandola, Fabbriano, e continua a stimolare la ricostruzione di teatri, come già sta facendo Guastalla. Produttivamente è stato fatto lo “sforzo grandioso” di allestire *Il Passatore* di Massimo Dursi, quindi di un autore italiano. Sul piano economico GG torna a sollecitare i confronti con l’industria, a maggior ragione perché al competitore tradizionale del teatro, il cinema, si è aggiunto un altro più pericoloso, la televisione. La televisione ha un’enorme forza di penetrazione in quel tessuto provinciale che GG continua a considerare indispensabile allo sviluppo del consumo teatrale. Probabilmente l’unica logica industriale che GG ha in mente (a parte quella del marketing) è quella degli investimenti a medio-lungo, senza riscontri finanziari immediati. Bisogna intensificare l’offerta teatrale e crearla laddove praticamente non esiste. La televisione “porta via” attori al teatro; anche per questo occorre cercare forme di coordinamento oltre che di sostegno televisivo al diffondersi della cultura teatrale¹.

Il favore degli auspici si infrange presto contro una classe dirigente bolognese che non entra in sintonia con le linee di lavoro e forse persino con il linguaggio di GG. Il 10 maggio 1963 scrive a Zangheri: «Continuo a sperare fermamente che il discorso critico sulla prima stagione del Teatro Stabile e sulla sua direzione possa essere sviluppato con la maggiore ampiezza. La mia linea rimane quella di difendere la continuità della nostra istituzione, pur attraverso tutte le correzioni -di repertorio, di metodo- che si renderanno necessarie. Ma avendo lungamente riflettuto sulle varie possibilità di una via di uscita, ho concluso che ove si confermi la mia permanenza, il gruppo direzionale deve essere portato a una composizione omogenea di orientamento teatrale: vale a dire imperniato su me e su Maurizio Scaparro»².

I costi di produzione de *Il Passatore* alimentano ulteriormente le polemiche; in effetti l’esito finanziario della stagione inaugurale sarà talmente disastroso da imbarazzare anche i bendisposti. Ai primi di novembre ’63 GG è costretto dai fatti a lasciare l’incarico, presentando

¹ I pensieri espressi all’IDI sono tratti dalle bozze dell’intervento che GG corregge per la pubblicazione. Carte private.

² Carte private.

diplomaticamente le proprie dimissioni come “spontanee e necessarie”, che il CdA si affretta ad accettare. L’amarezza di GG è profondissima, sul piano professionale e umano¹. Si sente innanzitutto isolato politicamente; il PCI, da cui per altro si era allontanato anni prima, diffida di lui; il PSI non lo appoggerà mai veramente. Ma il rammarico più acuto è forse per non essere riuscito, in questo debutto direttivo, a coniugare i processi artistici con quelli gestionali. In realtà la lucidità, anche economica, dell’organizzazione scritta non ha opportunamente regolato il desiderio di mettere al centro di tutto il palcoscenico. GG, così chiaramente anticipatore di un modo manageriale di fare organizzazione teatrale, è comunque un operatore culturale, che crede fermamente nella drammaturgia e nella regia contemporanee, nella loro missione artistica e nella loro valenza socio-politica; è un intellettuale-teatrante, si muove costantemente fra l’analisi fredda e la visione appassionata. Negli stessi giorni delle dimissioni «come risulta da una notizia apparsa sul “Resto del Carlino”, l’attività del Teatro Stabile stava registrando degli importanti successi: dopo le 14 repliche de “Il Passatore” di Dursi al Teatro Duse, con un record di presenze mai più registrato da quel teatro nel corso successivo della stagione, lo stesso spettacolo stava replicandosi per ben tre sere al Bonci di Cesena, a teatro pressoché esaurito. Ancora al Duse di Bologna in quei giorni, in base al programma-scambio varata dal nostro teatro, si rappresentava con vivo successo il “Bugiardo” goldoniano nell’ottima edizione del Teatro Stabile di Torino e ottenevano uno straordinario successo le repliche pomeridiane per le scuole. E ancora, a distanza di due mesi, l’eccellente successo di pubblico e di critica di “Tamburi nella notte”, testo da me personalmente ottenuto per il Teatro di Bologna dai rappresentanti di Brecht, è una conferma della validità culturale della linea collegialmente studiata e messa in atto»².

Bologna doveva essere un punto d’arrivo, cui aveva dedicato con tenacia un’autoformazione poliedrica e militante; doveva essere la sede in cui esprimere la sua capacità ma soprattutto la sua “diversità” profes-

¹ Scrive a Mario Zanoletti, Direttore FONIT CETRA a Torino, il 3 dicembre 1963: “Per la... (quante volte ormai) sono a spasso. E cerco lavoro, con la grande tentazione di abbandonare per sempre il teatro”. Carte private.

² Da una lettera del 21 gennaio 1964 al Gruppo Consigliare del PSDI di Bologna che gli aveva chiesto chiarimenti sulla vicenda delle sue dimissioni. Carte private.

sionale; e invece diventa un capitolo fra i più sofferti della storia di GG, il quale così lo riassume in una lettera al “suo” padre-antagonista Paolo Grassi del 2 dicembre 1963, scritta da Bologna. «Ti ho detto prima del mio stato d’animo durante la travagliata preparazione de “Il Passatore”. Per me esso è l’indice migliore della presenza di una frattura incolmabile con la mia originale visione di quel teatro. C’era una sproporzione tra quello che sapevo si dovesse fare e il modo in cui sono stato obbligato a farlo. Io stavo lavorando ad un livello troppo diverso (non dico superiore, ma più evoluto sì) di quello che esprimevano le attese della classe dirigente locale. Non dico del pubblico, perché il pubblico oggi -e massimamente quello emiliano- esige un prodotto di prim’ordine. C’è stata un’altra solitudine, forse ai miei fini più grave. Sono stato privato dell’alleanza essenziale con il palcoscenico. Io stesso mi trovo ad essere un “impresario” e non l’organizzatore di un istituto teatrale alla ricerca di una sua linea di contenuto e di linguaggio»¹.

Organizzazione in simbiosi con il palcoscenico, accomunati da una stessa consapevolezza culturale: il modello Piccolo-Grassi è sempre presente, e alcuni cominciano a rimproverare a GG di volerlo imporre dappertutto. Tanto che, nello sconforto, GG pensa che non deve cercare altrove, che dopo la fugace partecipazione all’*Arlecchino* è in realtà “esiliato” dall’unica vera “casa” dove risiede l’unico fare teatro che GG riconosce e vuole: il Piccolo. Peccato che la casa abbia un pater familias incontestabile, che detta leggi di convivenza ben precise. Ma

¹ Carte private. - Paolo Emilio Poesio scrive: “Bologna ebbe il suo Teatro Stabile, logico approdo per una città che negli anni del dopoguerra era stata tutta un fiorire di iniziative appassionate. A dirigere il nuovo Stabile fu chiamato Giorgio Guazzotti, con Maurizio Scaparro condirettore artistico. Larghi consensi di critica e di pubblico si guadagnò lo spettacolo di debutto, *Brodo di pollo con l’orzo* di Arnold Wesker, con regia di Virginio Puecher, cui fece seguito una novità italiana, *Il costo di una vita* di Bruno Magnoni, regia di Paolo Giuranna. Dopo un così felice esordio, il Teatro Stabile di Bologna fu invitato a partecipare, in settembre, al “Festival internazionale della prosa” della Biennale di Venezia, con una novità di Massimo Dursi, *Stefano Pelloni detto il Passatore*. Lo spettacolo fu realizzato -con una imponenza scenografica certo sproporzionata al carattere di “stampa popolare” voluta dall’autore- da Virginio Puecher: il quale, alla vigilia della prova generale riservata alla critica, non ritenendo raggiunta dalla compagnia la giusta maturazione chiese, senza ottenerla, una proroga al debutto. Dinanzi al rifiuto -dettato da ragioni di calendario, il festival avendo scadenze precise- Puecher prese la decisione di ritirare la propria firma e abbandonò Venezia. Amareggiato per quanto era accaduto, Giorgio Guazzotti presentò pubblicamente le sue dimissioni e a succedergli fu designato Scaparro”, POESIO P.E., *Maurizio Scaparro. L’utopia teatrale*, Marsilio Editori, Venezia, 1987, pgg.12/13.

questo dubbio verrà più avanti, ora c'è un'emergenza. Nella citata lettera a Grassi gli chiede, dopo lo sfogo su Bologna, di tornare a collaborare e gli indica altresì delle possibili mansioni: dirigere un'attività permanente di teatro-scuola, e progettare e coordinare una celebrazione del ventennale della Resistenza. Oppure cercare risorse per fondare un "giornale di politica teatrale", capace di occuparsi anche di normativa e di pianificazione, e di censimenti di spazi sia funzionanti che da ristrutturare. Indubbiamente GG pensa di avere ancora molto da scrivere, ma parallelamente bisogna impadronirsi del mestiere. La "tempesta" bolognese non ha ancora cessato di soffiare ma GG sta già cominciando a pensare che gli è servita di lezione, che si ritrova professionalmente più maturo e "meno romantico". Stanno sempre entrambi sulla stessa barca, ma l'intellettuale sta cedendo il timone al teatrante. C'è una possibilità che Grassi lo invii a Napoli, nientemeno che a collaborare con il "terribile" Eduardo? Va benissimo! L'importante è imparare sempre più concretamente a organizzare teatro; prendere atto che *"imprendi-tore"* non olet (e ne prenderà atto alla grande, ricordando che imprenditore, anche in teatro, non è per nulla sinonimo di impresario); usare le scoperte fatte, come per esempio il rapporto fra teatro e turismo. Occorre scuotersi dall'esito bolognese, «riprendere una posizione ugualmente militante ma strumentalmente fiancheggiatrice alla attività produttiva»¹.

Dal 63 al 68 è un vortice di attivismo: farà il "capocomico" e l'invitato speciale del Piccolo al San Ferdinando; sarà a Torino, ancora per ragioni teatral-turistiche; collaborerà ai servizi culturali dello Stabile di Genova²; porterà a compimento, soprattutto sulle pagine de "Il Dramma", la sua carriera di critico interventista; maturerà, alla luce delle sue progressive esperienze, l'analisi della forma "teatro stabile"; e vedrà fi-

¹ Ancora dalla lettera del 2 dicembre 1963 a Paolo Grassi. Carte private.

² Dalla breve collaborazione con Genova GG ricava soprattutto un approfondimento di conoscenza di quello che è comunque il secondo modello di Stabile, dopo il Piccolo, e non soltanto cronologicamente. La coppia Chiesa-Squarzina, che lo dirige in quegli anni, certo si avvicina al significato e al valore che Grassi e Strehler avevano dato alla doppia direzione. Rimasto solo alla guida, per decenni, Ivo Chiesa rappresenterà la figura più emblematica e più accreditata della produzione di prosa ad iniziativa pubblica. La sua "stabilità" alla direzione di Genova per un cinquantennio è l'opposto del nomadismo di GG. Nel '64, mentre sta pubblicando *Teoria e realtà...*, GG propone a Chiesa-Squarzina, che accettano, di affidargli la realizzazione di uno studio analogo sullo Stabile di Genova. Magari era un modo per lavorare a Genova, come effettivamente farà tra il 65 e il 67, ma non se ne fa nulla. GG non riuscirà a fare l'assistente di Grassi, figuriamoci se accettava di rimanere subordinato a Chiesa!

nalmente nelle librerie i due saggi che, aldilà del Gobetti einaudiano, sono i suoi “capolavori” e simboleggiano il suo lungo e fecondissimo approccio editoriale alla prassi teatrale. Scrive in questo periodo a Paolo Grassi, il quale è il principale interlocutore ma soprattutto il paziente lettore di uno psicanalitico diario professionale/intimo: «Mi chiedi che lavoro faccio a Genova. Il mio solito lavoro: quello del terzino volante, a mezzadria tra le iniziative culturali che offrono il pretesto di una etichetta e le molte necessità dell’organizzazione. So fare troppe cose, ormai: e non riesco a rinunciare a questo nostro mestiere meraviglioso e spietato che ci divora i giorni e il fegato»¹.

Nell’estate del 1964 GG fa “il capocomico a gestione pubblica”. L’Ente Manifestazioni Milanesi, con la collaborazione del Piccolo, gli affida la realizzazione di “Enrico IV” di Shakespeare nel Cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco. GG gestisce la società appositamente costituita, che deve replicare lo spettacolo per tutto il mese di luglio e occuparsi altresì dell’accoglimento del pubblico. Con il sostegno esterno del Piccolo, GG raccoglie un gruppo di alto valore con Tino Buazzelli e Renato De Carmine protagonisti (ma è una grande compagnia d’insieme: Franco Graziosi, Nico Pepe, Raffaele Giangrande, Gabriella Giacobbe, Leda Negroni, Cesare Polacco, Ottavio Fanfani, Vincenzo de Toma, Gianfranco Mauri, e altri); traduzione di Cesare Vico Lodovici; musiche originali di Fiorenzo Carpi; regia di Raffaele Maiello. L’esito è buonissimo sul piano sia artistico sia gestionale, e GG lo documenta con la consueta meticolosità, non dimenticando accenti socio-economici. Lo spettacolo ha effettuato 30 recite dal 6 luglio al 6 agosto, per una media di 720 presenze e di 748.500 lire. L’incasso è stato influenzato da una politica di riduzioni per le aziende, le scuole, le associazioni e dalla biglietteria popolare praticata nelle ultime recite. L’impresa ha dato lavoro a 35 fra attori e allievi, 14 tecnici, 2 strumentisti, 3 cassiere, 13 maschere, 2 addetti alle pulizie, 1 custode notturno, 4 componenti l’organizzazione, la direzione di sala e i servizi, 6 “specialisti” (regia, traduzione, musica, scene, costumi, scherma). Il bilancio ha pareggiato, tenuto conto di ogni tipo di spesa e di retribuzione, su 47 milioni, nonostante la sola teatralizzazione dello spazio avesse comportato un costo tecnico di 12 milioni. Segue una breve tournée, a

¹ Da una lettera scritta a Paolo Grassi da Genova il 26 settembre 1965. Carte private.

Erba, Gardone e Pescara, che ha lo scopo di valorizzare turisticamente i rispettivi impianti teatrali¹.

Per alcuni anni il possibile indotto turistico delle iniziative teatrali, con particolare attenzione a quelle estive, diventa materia di una ulteriore specializzazione professionale di GG, che viene elaborando soprattutto grazie alle collaborazioni con gli EPT di Torino e di Milano. Non dimentichiamo che nel '59 era stato istituito il Ministero per il Turismo e lo Spettacolo; all'inizio questo abbinamento sembrò incentivante, anche perché sanciva comunque l'elevazione del teatro a dignità ministeriale autonoma; ma a partire dalla fine degli anni ottanta fu l'unione con i Beni Culturali (avvenuta soltanto nel 1998) a costituire la legittima rivendicazione di tutto il comparto.

Nel 67 GG interviene alla Conferenza Nazionale del Turismo come esponente dell'Ente Manifestazioni Torinesi, portando un'analisi dettagliata delle specifiche ambientali, infrastrutturali e industriali di Torino e del suo territorio, sottolineando il ruolo promozionale e incentivante che può svolgere lo Spettacolo. «Il problema dei nuovi incentivi per Torino non è solo importante sotto il pur fondamentale profilo economico. Esso rispecchia a nostro avviso la sorte stessa della città, la sua valorizzazione più completa, il soddisfacimento più organico dei bisogni connessi alla sua conformazione sociologica. La grande città industriale ha certamente buon gioco a trovare i propri incentivi nella celebrazione degli aspetti essenziali della propria struttura economica (i grandi saloni tecnici e merceologici e le manifestazioni ad essi connesse), ma è chiaro che questo non esaurisce le sue possibilità; o, comunque, che il limitarsi a questo tipo di manifestazione fa sì che la città assuma internazionalmente una fisionomia limitata e internamente (cioè nei confronti della propria popolazione) risulti priva di occasioni di respiro, di distensione, di restaurazione psicologica.

Per queste ragioni soprattutto -ma anche per una profonda e convinta fiducia nelle basi civili e morali della città- si è ritenuto di poter ricorrere allo spettacolo come ad un motivo di richiamo verso l'esterno e, al tempo stesso, come ad un arricchimento del patrimonio culturale cittadino. Il ricorso allo spettacolo come in-

¹ Il consuntivo di "Enrico IV" è tratto da un lungo dattiloscritto non datato intitolato "Relazione conclusiva sulla attività e gestione della produzione Enrico IV". Carte private.

centivo turistico ha un impiego sempre più largo in Europa e anche qui da noi.

I festival teatrali, le grandi rassegne di spettacoli all'aperto si vanno moltiplicando; i festival più famosi e di più solida tradizione, quali sono per esempio Edimburgo e Salisburgo, hanno intensificato il loro programma, mentre nuovi centri stanno assumendo un importante rilievo. È il caso dello jugoslavo festival di Dubrovnic, il quale offre ai turisti ben 26 luoghi disponibili per manifestazioni d'arte e di spettacolo. La Grecia, per fare un altro esempio, ha posto come tema "nazionale" del richiamo turistico verso di essa le grandi stagioni teatrali nei suoi millenari teatri all'aperto e lo Stato greco ha stanziato ingenti sovvenzioni per rendere operante un massiccio e articolato programma di rappresentazione.

Risulta chiaro da questa ricognizione che la sollecitazione turistica nella sua forma più evoluta ha riconosciuto allo spettacolo la capacità di dare un nobile contenuto al proprio richiamo; non solo, ma è apparso evidente che attraverso lo spettacolo una città riesca a dare la misura oltre che delle proprie attrezzature ricettive, del grado e della qualità del livello di civiltà a cui partecipa»¹.

Questa dimensione "estiva" diventa per GG non soltanto una solida acquisizione di imprenditorialità teatrale ma una conferma della centralità della forma "compagnia" e un approfondimento del ruolo dell'attore che, tutto preso dal binomio demiurgico organizzatore-regista, GG aveva forse trascurato. Su quest'ultimo aspetto potrebbe avere avuto influenza l'incontro con un attore di eleganza artistica e di qualità culturale come Glauco Mauri; il quale è lo straordinario protagonista di "Tito Andronico" di Shakespeare, regia di Aldo Trionfo, scene di Emanuele Luzzati, che GG produce per il festival di Verona e poi porta in tournée estiva nel 66 e nel 67. Con Mauri, con il prediletto autore Massimo Dursi e con il grande regista Aldo Trionfo, nel 69 GG cerca di fondare una compagnia che denomina provvisoriamente "Teatro Gruppo Indipendente". La gestione è rigorosamente "in sociale", ma è in-

¹ Dal dattiloscritto del testo pubblicato dal Ministero nel primo volume degli Atti della "Conferenza Nazionale del Turismo", secondo la lettera a GG del ministro Achille Corona datata 31 gennaio 1967. Carte private.

dubbio che GG, mentre continua a combattere -almeno nei consueti panni di analista- nella trincea degli stabili, sta progettando imprese "private", degne della migliore tradizione, anche attorica, italiana. E ciò, ovviamente, è tutt'altro che contraddittorio in un teatrante di razza. La compagnia ha un repertorio indiscutibile da cui partire: *Barbablù* di Dursi, *Hinkeman* di Toller, *L'ultimo nastro di Krapp* di Beckett; può disporre di collaboratori del calibro di Emanuele Luzzati, e di attori, accanto a Mauri, come: Mariano Rigillo, Andrea Matteuzzi, Franca Nuti, Leda Negroni, Ottavio Fanfani, Giancarlo Dettori, e altri.

Come sempre le esperienze di lavoro vengono filtrate da GG attraverso la riflessione scritta. Nel 71 dedica un interessante saggio a "Turismo e Teatro", che ci rivela, una volta di più, un GG che ha un'in-nata capacità di ascolto sociologico (che poi significa anche del mercato), un GG pieno di interessi e buon profeta, che intravede nel multi-forme patrimonio artistico italiano un futuro richiamo turistico ancora più forte del sole e del mare. GG incomincia con una breve storia della fortuna degli spazi all'aperto, anche non teatrali, nella prima parte del Novecento: dall'incontro fra archeologia e teatro a Siracusa, a celebrazione della architettura teatrale della classicità mediterranea, alle rilevanti iniziative del ventennio fascista: Goldoni nei campielli della sua Venezia; la rassegna shakepeariana nel Teatro Romano di Verona; la presenza dei massimi registi stranieri, come Copeau e Reinhardt, a Fiesole e a Firenze, nel Giardino di Boboli e nel Chiostro di Santa Croce; la costruzione del dannunziano Vittoriale a Gardone; l'utilizzo della Basilica di Massenzio a Roma (che curiosamente negli anni settanta diventerà il simbolo dell'"effimero", definizione celebre ma del tutto incongrua rispetto ad una stagione rivoluzionaria sul piano politico-culturale e comunque fondamentale per le attività non istituzionali anche dei giorni nostri). «Siamo nel periodo contrassegnato dalla prepotente opera di animazione teatrale dettata e suggerita da Silvio d'Amico, alle origini di quel processo di rinnovamento del nostro mondo teatrale che percorre le vie sotterranee della contestazione antifascista insorgente nei gruppi teatrali guffini e che si manifesta scopertamente invece con alcune evidenti e autorizzate iniziative di svecchiamento e aggiornamento, come gli inviti ai grandi registi e artisti europei. Ma il quadro politico e sociale in cui queste iniziative avvengono non si sposta dalla definizione generale di un velleitarismo imperialistico: anche se in sede cul-

turale e teatrale serve comunque per impostare un richiamo a più rigorose soluzioni artistiche, introducendo modelli da confrontare con il banale panorama del nostro teatro commerciale. Nel dopoguerra continua e si sviluppa la politica delle realizzazioni prestigiose in quelle stesse sedi. Sono occasioni di magnificenza che quasi contrastano e contraddicono la faticosa ricostruzione di una economia distrutta e che, in qualche modo, dicono la fiducia della nuova società repubblicana e democratica nelle proprie forze culturali. In sede di discorso turistico il valore di queste manifestazioni non cambia: esse costituiscono un additivo qualificante per una località, per un monumento, e l'apertura delle frontiere ad un turismo, ancora e soltanto opulento, sembra trovarvi una ragione di incremento. Il modello suggerisce nuove individuazioni specialistiche: Nervi per il balletto, San Miniato per il dramma a tema religioso.

A cambiare radicalmente la prospettiva di questo problema intervengono due profondi mutamenti strutturali: la crisi della nostra organizzazione teatrale e l'avvento del turismo di massa, interno ed estero, con l'esplosione dell'industria turistica. [Durante gli anni sessanta] gli spettacoli estivi hanno ricevuto una utilizzazione più capillare proprio in contemporanea con il consolidarsi e il distribuirsi geografico dell'industria di massa, ma al tempo stesso hanno subito un processo di impoverimento qualitativo. Alla spirale crescente dei costi non si è fatto fronte con un atteggiamento realistico e consapevole: i finanziamenti dei grandi centri specializzati e le sovvenzioni ministeriali sono rimasti immutati costringendo il prodotto ad adeguarsi con rinunce qualitative al minore potere di acquisto, e, inoltre, il regolamento dei reciproci compiti tra le due fonti -quella locale e quella centrale- non è mai stato chiarito. Infine il moltiplicarsi delle esigenze, anche da parte delle località minori, ubbidendo ad un mai sopito spirito campanilistico che si è camuffato come bisogno di differenziazione, ha moltiplicato le iniziative di spettacolo, polverizzando la consistenza delle sovvenzioni. Contiamo due soli esempi veramente innovatori nelle ultime stagioni di spettacoli estivi: il "Tito Andronico" di Trionfo e l'"Orlando furioso" di Ronconi. Ma la ragione di fondo è ancora una volta strutturale.

L'iniziativa teatrale si presenta disordinata e affannosa all'estate per cercare una saldatura e una copertura di lavoro.

Occorre decidersi a progettare una politica seria e organica per lo spettacolo estivo, rivalutandone gli indirizzi e la portata degli investimenti. Maggiori aiuti dai centri amministrativi e una visione più coraggiosa negli organismi promotori locali. I grandi centri di tradizione dovranno essere rafforzati, sottolineando meglio la loro specializzazione e recuperando la tendenza a promuovere spettacoli di alto impegno qualitativo. I grandi comprensori turistici di massa (per primi la riviera romagnola, quella versiliana, la ligure occidentale, il litorale pescarese) dovranno studiare e definire una loro politica in questa direzione, fissando un luogo di convergenza, da attrezzare convenientemente, in cui programmare una stagione di forte rilievo e densa di occasioni. Per le località minori che disseminano più isolate le nostre coste, occorre sviluppare una politica di spettacoli itineranti già tecnicamente attrezzati e concepiti per utilizzare dei luoghi naturali (le piazze, i cortili) senza dover imporre ai promotori locali problemi di impianti speciali. Infine, dare vita ad organismi di coordinamento promossi dagli stessi enti turistici, e imporsi di ottenere la definizione dei programmi con un buon anticipo, così da servirsi di essi anche per un adeguato lancio pubblicitario. Lo spostamento delle competenze in questo settore dallo Stato alle regioni può favorire questo processo di rivalutazione; essendo più facile a livello regionale definire una strategia delle iniziative legate più organicamente al territorio ed essendo possibile una più funzionale distribuzione dei mezzi. Non si tratta di ribadire gli esclusivismi, ma di sottolineare meglio le caratteristiche locali, di concentrare i mezzi e specializzare i luoghi»¹.

Il culto della parola scritta non si spegnerà mai in GG, così come la parola recitata rimarrà per lui l'essenza della teatralità. Tuttavia l'epoca dell'articolo, del saggio, della relazione, come arma con cui andare allo scontro/incontro con il palcoscenico e le sue temibili adiacenze, per riformarlo, sì, ma soprattutto per poterne calcare le magiche assi; questa epoca in qualche modo si esaurisce verso la fine degli anni

¹ Da un dattiloscritto che riporta la seguente titolazione: GG, *Teatro e Turismo*, Azienda Autonoma di Soggiorno di Riccione, 19/20 giugno 1971. Carte private.

sessanta, anche se ha raggiunto lo scopo solo parzialmente. A simbolo di questo punto d'arrivo possono essere indicati gli unici due testi -in tutta la sua vita- che arrivano in libreria, a distanza di un anno l'uno dall'altro, in dimensione di studio organico e completo, scritto esclusivamente da GG¹. Per il resto, a parte la preziosa introduzione al Gobetti², c'è una sterminata raccolta di pezzi più o meno brevi, pubblicati e non. Il teatrante sente che i mezzi che ha acquisito non sono da meno a quelli dell'intellettuale, e che insieme costituiscono una attrezzatura più che apprezzabile, anche se ancora da perfezionare. Scrive a Remigio Paone, da Bologna, il 28 marzo 1964: «A me piace ancora enormemente imparare, affidarmi alla lezione delle cose; anche se poi trovo necessario e giusto che l'esperienza venga messa su un banco di laboratorio, analizzata e riorganizzata mentalmente. A me piace scrivere di cose di teatro; e so scriverne, forse come pochi, sia sul merito artistico e contenutistico, sia sui problemi di struttura. Ma senza l'esperienza diretta delle cose del teatro le analisi continuerebbero ad avere il tono vagamente romantico e moralistico delle esortazioni che oggi leggiamo così frequentemente sulla stampa»³. Proprio nei giorni in cui spedisce questa lettera GG ha ultimato la prima stesura di quello che continuerà a chiamare il "rapporto".

L'esperienza di critico gli consente da anni di valutare la drammaturgia e la messinscena, ma questo lo fanno in molti. Da direttore editoriale ha fornito all'intero teatro italiano, insieme a Grassi, un'ampia strumentazione di analisi storica e di ricerca documentale, in un contesto comunque ricco di pubblicazioni. Della rinascita organizzativa del teatro, invece, alcuni sanno occuparsi ma nessuno sa scrivere; Grassi forse, ma non ne ha il tempo. Ci vuole uno studio, i destinatari del quale non sono tanto gli operatori quanto la "classe dirigente", gli amministratori, i politici; sono i funzionari ministeriali che non devono ricevere soltanto dei questuanti, dei casi individuali, perennemente auto-referenziati come i polli di Renzo. Bisogna far arrivare sulle loro scrivanie una visione complessiva elaborata "dalla parte del teatro", corredata da statistiche effettive, non deformate. GG è l'unico ad avere un'i-

¹ Citiamoli ancora una volta: GG (1965b) e GG (1966).

² GG (1974).

³ Carte private.

dea così moderna, che vuol tradurre in un “rapporto”. Persino la scelta di questo termine la dice lunga; se trasferissimo tutto ai giorni nostri, diremmo che GG vuol instaurare un’attività di report basata su dati validati, d’altronde indispensabile per il controllo di gestione e per la più normale pianificazione.

L’idea piacque ma fino a un certo punto; allora, come ora, molti teatranti non prediligono gli scripta, soprattutto se finalizzati alla trasparenza, e sono restii ai grandi compattamenti, alle posizioni comuni, alle sintesi, e men che meno desiderano sottoporre i numeri delle loro attività ad un sano bench. GG capisce che la sua abilità nello scrivere, braccio secolare del suo “cervello fino”, è stata determinante nel raggiungere una visibilità nazionale, ma ora ci vuole altro; anche perché lui non vuole fare lo scrittore, ma l’organizzatore-dirigente.

Quando si dimette da Bologna (1963) scrive a Remigio Paone, allora Presidente dell’Unione Nazionale Attività Teatrali aderente all’Agis, per dimettersi contestualmente dal direttivo della stessa Unat. Paone rifiuta, e ne nasce un carteggio amichevole in cui GG rivolge proprio all’Unione l’idea della redazione di uno studio sistematico della situazione del teatro italiano, aggiungendovi la proposta di un “ufficio studi dello spettacolo” centralizzato a livello nazionale e rinnovando altresì la vecchia ipotesi di una rivista “diversa”, in grado di farsi tribuna anche dei problemi gestionali, legislativi, etc. Secondo GG sono queste le forze da mettere in campo se si vuole veramente riformare, e soprattutto se si vuole ribaltare l’atteggiamento della controparte. Il Comitato Direttivo incarica GG della stesura del “rapporto”, di cui quindi un organismo autorevole come l’Agis diventa il committente. Sembra fatta, ma il percorso si rileva accidentato e condurrà da un’altra parte.

Come detto più sopra, nella primavera del 64 GG ha già ultimato il “rapporto” che probabilmente preparava da tempo. Pochi mesi dopo l’Istituto del Dramma Italiano gli propone di pubblicarne una parte nel suo Almanacco annuale. Ne nasce un contrasto con l’Agis, che considera il testo un materiale di sua proprietà, commissionato e pagato, sul cui uso GG non può intervenire. Naturalmente GG rifiuta questa spersonalizzazione del suo lavoro, e accusa di rimando l’Agis di ritardare inspiegabilmente la pubblicazione, cominciando a meditare sull’opportunità di cercarsi un editore. Il tempo passa. GG scrive per “Il Veltro”¹

¹ GG (1965a)

quello che apparirà come ultimo capitolo del “rapporto” e inoltre ne trasmette un’altra parte al Centro Teatrale Italiano di Roma, con cui vorrebbe realizzare un’indagine sui teatri stabili. Nel frattempo l’Agis gli propone di entrare nel gruppo dei suoi funzionari ma GG declina l’offerta, per motivi economici ma anche perché gli sembra professionalmente riduttiva. Il 1965 passa invano, mentre GG si è trasferito allo Stabile di Genova; ed è in quella città che trova la soluzione. L’11 ottobre 1966 scrive a Grassi: «Ti spedisco oggi una copia del mio “Rapporto sul teatro italiano” che ho stampato dall’editore genovese Silva, riunendo e ampliando tutti i miei scritti che nell’ultimo periodo avevo dedicato ai problemi strutturali e infrastrutturali del teatro di prosa. Mi sono reso conto che da molti si preferisce il silenzio, così mi sono deciso ad una iniziativa personale»¹.

Finalmente il volume c’è, e ha un sottotitolo ambizioso ed esplicito: “Strutture, funzionamenti, impianti, pubblico, leggi: i grandi temi della ripresa dello spettacolo di prosa”. Certo si tratta della più completa e lucida radiografia del teatro italiano del dopoguerra, colto in una fase di crisi e di sviluppo insieme.

Si apre con un “profilo storico”. Il teatro italiano è sempre stato itinerante. Ancora in pieno Ottocento il teatro è un’attività voluttuaria, di cui beneficiano in pochi, che pertanto si doveva mantenere con le proprie risorse e rimanere capillare, grazie alle tournées, ma non stabilizzato. Al contrario «la priorità dell’interesse verso il melodramma ha portato essenzialmente a polarizzare ogni possibile tendenza istituzionalizzante su questa attività»². L’aiuto statale al teatro venne dal Fascismo ma ciò «è all’origine dell’incerta e contraddittoria situazione odierna. L’eredità dell’atteggiamento fascista scontata dallo Stato democratico scaturito dalla resistenza consiste soprattutto nella perdurante carenza di una sistemazione legislativa che renda il più possibile obiettivi e automatici gli interventi dello Stato; e consiste nel persistere dell’atteggiamento di prodigare l’aiuto senza avere sufficientemente analizzato e chiarito la direzione dello sviluppo strutturale del nostro sistema teatrale»³. Negli anni quaranta postbellici si assiste all’esplosione della rivista, nella

¹ Carte private.

² GG (1966), pg.14.

³ GG (1966), pg.16.

prosa le compagnie di giro scoprono la regia d'arte, ma soprattutto viene fondato il Piccolo di Milano, prima autentica "impresa teatrale pubblica"¹. Dal 50 al 60 le presenze diminuiscono nientemeno che della metà. Paradossalmente resiste il teatro qualitativo-culturale, mentre crolla la rivista, soprattutto a causa della televisione. La formula degli stabili ha successo, dimostrando altresì che sia la gestione pubblica che la privata, se vogliono fare dell'arte e calmierare la biglietteria, sono costrette a chiedere l'intervento dello Stato. Arrivando ai giorni in cui sta scrivendo (1965), GG indica un'inversione di tendenza nella partecipazione degli spettatori, anzi: una "spettacolare rimonta" del pubblico della prosa sia in senso quantitativo che distributivo. I protagonisti di questo scenario sono gli stabili e le compagnie primarie; GG sottolinea i meriti dei primi ma non è particolarmente severo con le seconde: è un professionista dell'organizzazione praticante, il quale, nemmeno quarantenne, ha già sommato molte delle specializzazioni teatrali e quindi deve e vuole stare sul mercato a tutto tondo.

Il primo settore che GG inquadra è "l'industria teatrale privata". «Le condizioni su cui si era costruita e retta per decenni la compagnia di giro sono in massima parte decadute: è scomparsa la funzione del capocomico sia sotto il profilo economico, sia sotto quello tecnico-artistico. Da una parte gli si è sostituito un produttore-organizzatore che non dispone di finanziamenti in proprio e li attinge dagli incassi "prevedibili" presso i maggiori teatri ai quali assicura la propria produzione facendosi versare anticipi; e li integra a fine stagione con i rientri e i premi statali. È un'economia basata tutta sul rischio. Dall'altra parte la dimensione estetica dello spettacolo si è articolata, oltre che sull'apporto dell'attore, sulla validità del testo e sulle capacità creative e realizzative del regista: trovare la formula per un giusto incontro di questi tre elementi è l'azzardo cui il produttore non si può sottrarre. Anche lo stesso mercato presenta esigenze diverse: sulle grandi piazze uno spettacolo riuscito può durare, se ben sostenuto, quanto un tempo si protraeva l'intera stagione di una compagnia»². I costi, a cominciare dal foglio paga, sono notevolmente cresciuti per le compagnie e portano ad una diminuzione della circuitazione. Nella produzio-

¹ GG (1966), pg 26.

² GG (1966), pgg.45/46.

ne privata primeggia la “commedia musicale” non soltanto perché ha saputo colmare il vuoto lasciato dalla rivista, ma anche perché il suo allestimento non presuppone cambiamenti di repertorio, bensì uno sfruttamento fino al limite delle possibilità di mercato. Anche la prosa si deve indirizzare allo spettacolo “unico” abbandonando definitivamente il repertorio e rompendo la priorità dell’attore “in ditta”. GG ha delle idee chiare da trasmettere agli impresari.

«Lo spettacolo unico consente la concentrazione dei mezzi economici, una più qualificata preparazione, un migliore lancio propagandistico, uno sfruttamento più intensivo delle piazze, una maggiore spinta di penetrazione fra il pubblico, una facilitazione per il coordinamento della circolazione teatrale. Ma perché questa serie di vantaggi possa realizzarsi occorre rovesciare il criterio con cui l’industria teatrale progetta uno spettacolo. Si deve partire dal copione e in base a questa scelta pregiudiziale, che è chiamata a rispondere alle migliori attese del pubblico (siano esse consapevoli o meno), si debbono predisporre tutte le necessarie operazioni artistiche e organizzative: dalla scelta degli interpreti allo studio dei modi di presentarlo al pubblico, avendo come fine la più larga e sistematica conoscenza dello spettacolo.

Il produttore non dovrebbe essere condannato, una volta che si sia verificato il fallimento di uno spettacolo, a prolungare artificialmente la durata. Il suo danno dovrebbe poter essere contenuto in una misura che gli consenta di evitare un disastro finanziario. È l’aspetto più difficile e certamente il più ingrato: ma va previsto e regolato. Concepito come una valvola di sicurezza, forse stabilendo un tempo di rodaggio e di prova dopo il debutto, al termine del quale si ha la facoltà di rinunciare (rispettando le fondamentali garanzie offerte al personale impiegato), oppure si ha l’obbligo di condurre a termine l’impresa progettata.

Una forma indiretta di produzione, alla quale si può invitare l’operatore privato, può derivare dallo sfruttamento “industriale” di spettacoli allestiti dai teatri a gestione pubblica, quando questi teatri non intendano o non possano promuovere una più larga circolazione.

Difficilmente in questa fase dell’economia teatrale investire denaro nell’allestimento e nella gestione di uno spettacolo comporta la realizzazione di un utile a tassi normali.

In linea direttamente finanziaria, la costituzione di una sezione per il credito teatrale presso un istituto bancario statale potrebbe certamente aiutare e favorire le imprese e gli operatori che sappiano presentare dei piani di lavoro, "sinceri" ed efficienti sotto il duplice profilo organizzativo ed economico, tali cioè da garantire il recupero delle somme prestate a tassi di interesse non scoraggianti. E in ogni caso potrebbe (e dovrebbe) rendere meno costoso e meno aleatorio lo sconto delle lettere di credito ministeriali con cui vengono trasmesse le sovvenzioni.

Il problema potrebbe anche essere aggirato, partendo da una considerazione che tolga, almeno immediatamente, un valore lucrativo al finanziamento delle attività teatrali. Il finanziamento dovrebbe prendere fisionomia di fondazione, ottenendo dei vantaggi fiscali connessi ad un'attività morale, e l'impresa dovrebbe, a sua volta, assumere un compito più evoluto di servizio legandosi stabilmente al corpo sociale attraverso la gestione di una sala teatrale in cui sviluppare una produzione di alta qualità. La stabilità riguarda particolarmente l'impresa e non necessariamente le produzioni, che, dopo essere state programmate intensivamente nella loro sede d'origine, potrebbero affrontare una tournée accuratamente preparata. Anche l'industria privata può dar vita a iniziative stabili, specialmente nei grandi centri dove lo spazio di manovra per una attività qualificata è destinata a essere sempre maggiore»¹.

Emerge abbastanza chiaramente che GG, pur con qualche prudenza "ideologica", vede nel futuro teatrale anche un ruolo per le compagnie private, e non un esclusivo allargamento degli stabili. Intanto sottolinea che entrambe le forme di produzione hanno ormai, fisiologicamente, la necessità dell'intervento della mano pubblica; un prodotto di qualità, che voglia perseguire il massimo e il più corretto rapporto con gli spettatori, non può fare a meno -sia che derivi da una gestione pubblica che da una privata- del finanziamento statale, e comunque se lo "merita". GG chiude il capitolo con una ideale e ancora una volta profetica divisione/contaminazione dei compiti fra stabili e compagnie. I primi devono svolgere con regolarità la loro funzione istituzionale estendendola dalla città al territorio, prefigurando così la forma del tea-

¹ GG (1966), pgg.55/60.

tro regionale (che sarà, dopo qualche anno, attuata dalla nascita dei circuiti autonomi e, in minima parte, direttamente dagli stabili). Le compagnie possono confermare la loro presenza qualitativa nei grandi centri urbani; devono alimentare gli spazi, ancora innumerevoli, non raggiunti dagli stabili (il che significa, per GG, che anch'esse possono diventare "servizio pubblico"); e infine devono prepararsi ad esercitare una loro "stabilità" scegliendosi una sala, e non soltanto come laboratorio o come spazio-prove ma anche come radicamento in un contesto sociale. GG sa già tutto quello che gli servirà per il grande periodo del decentramento e del cooperativismo, anche se è ancora animato da sincera fede negli stabili.

Ai quali dedica il terzo capitolo, intitolandolo "I teatri a gestione pubblica". È il "suo" argomento per eccellenza, e GG vi dispiega la sua eleganza saggistica, più compressa negli altri capitoli per la prevalenza di considerazioni tecniche. «Dapprima sono stati definiti "piccoli teatri" sull'esempio dell'istituto milanese; ma tale intestazione tendeva implicitamente a delimitarne la portata al livello di iniziative "di cultura" destinate ad un pubblico circoscritto di intenditori e di affezionati. Al profilo esclusivamente culturale degli esordi succede l'impegno di assolvere un servizio civico, quando incomincia a risultare evidente che la continuità della vita teatrale di alcuni centri può essere garantita soltanto dalla loro presenza. E "teatro stabile" è il termine con cui sono attualmente riconosciuti in sede "ufficiale". Ma nelle ultime stagioni, con il sempre più frequente introdursi delle loro produzioni nella circolazione teatrale è venuta in uso la definizione più aderente, quella di "teatri a gestione pubblica", che sottolinea meglio la differenza di fondo nei confronti con l'industria privata, senza per altro fissare in una formula cristallizzata i modi di impiego delle loro produzioni.

In prima istanza è un'esigenza culturale che sono stati chiamati ad assolvere: la qualificazione del repertorio è una necessità postulata dalle punte "avanzate" (più evolute, più dinamiche) del pubblico, che in tal modo reagiscono alla scarsa capacità di rinnovamento dell'industria teatrale tradizionale. Ma immediatamente dopo è un'esigenza sociale che li coinvolge; allorché ci si rende conto che la possibilità di sopravvivenza per il teatro dipende dalla volontà di riformare e rieducare il pubblico, inteso non più come élite ma nella sua accezione più vasta e democra-

tica. È la congiuntura stessa in cui sono sorti che distingue e caratterizza l'azione dei teatri stabili. Se il pubblico si ritira dal consumo teatrale [come nel decennio '50/'60] e se, di conseguenza, le iniziative dell'industria privata si contraggono sia come numero, sia in quanto capacità di diffusione, la funzione di un teatro pubblico è di resistere alla congiuntura e di rimontarla»¹.

GG si sente parte integrante di questa storia. Gli stabili sono diventati il fiore all'occhiello del teatro italiano e trovano riscontro a livello internazionale. A Firenze, nel 1965, sorge la "Rassegna internazionale dei teatri stabili", che intende raccogliere gli enti europei che presentano "una precisa caratterizzazione culturale e organizzativa, centrata sulla riaffermazione programmatica e cosciente del concetto di teatro quale servizio pubblico: pubblicità di strutture e pubblicità di fini, pertinenza della struttura a una comunità, collettività operante e produttore per la collettività"². La Rassegna organizza, dal 20 al 22 ottobre dello stesso 65, un convegno con la partecipazione di direttori e di critici di molti Paesi. GG interviene in qualità di "saggista" ma portando la conoscenza "fisica" che ha fatto confluire nelle pagine del "rapporto".

«I teatri stabili hanno assorbito e setacciato il tradizionale pubblico di teatro, riuscendo ad aumentare il potenziale nell'ambito degli ambienti borghesi, da cui principalmente viene l'apporto delle nuove generazioni, e quindi ad integrarlo con consistenti apporti reperiti nell'ambito degli ambienti di lavoro. È difficile tracciare delle precise distinzioni di classe a questo proposito, ma penso che il volerlo fare sia anche un intento sterile. Il nuovo pubblico non va visto tanto con presunzione populistica, quanto piuttosto come espressione di una fiducia per la cultura che si è diffusa attraverso tutto il tessuto sociale, diciamo delle classi che sono tradizionalmente consumatrici del prodotto culturale fino a vaste zone di estrazione proletaria. Cioè il senso dell'operazione pubblica condotta dagli stabili a conferma di una loro sostanziale formazione democratica, sta nella capacità di comporre la platea non più secondo una élite di classe, ma secondo varie e conco-

¹ GG (1966), pgg.66/67.

² GG (1967), pgg.7 e 11.

mitanti élite culturali. Eliminate le stratificazioni si sono cioè investite globalmente le società cittadine.

Ogni città, ogni zona in cui operiamo, di fronte ad una tecnica di comportamento che è all'incirca la stessa, presenta problemi e situazioni completamente diversi. Vale a dire: nel parlare del pubblico dei teatri stabili, non dobbiamo dimenticare che ciascuno dei nostri teatri opera in città che hanno tradizioni teatrali diverse, che hanno configurazioni sociologiche diverse, che hanno una situazione politica diversa, che hanno addirittura una conformazione urbanistica diversa: e che gran parte del nostro lavoro è proprio diretto a interpretare in che modo la conquista del pubblico deve essere condotta.

Il direttore di teatro deve diventare un dirigente e un animatore culturale per la sua città»¹.

Un po' "ideologicamente" GG crede che gli stabili italiani abbiano un superiore livello di democraticità rispetto ai modelli stranieri, soprattutto francesi e tedeschi. «La novità [riprendiamo la lettura del terzo capitolo del "rapporto"] degli stabili, la forza di rinnovamento che assumono rispetto all'intera struttura del teatro italiano stanno nella capacità di dare un contenuto di carattere democratico al concetto di un teatro cittadino. Il termine democratico non è valido solo sotto il profilo pratico: di aprire, cioè, ed estendere il consumo delle proprie produzioni a tutti i ceti, riportandoli ad una sostanziale parità di esigenze; ma lo è ancora più attivamente sul piano programmatico, muovendo dalla convinzione che la produzione deve rispondere come contenuto e come linguaggio ad un pubblico che idealmente deve riflettere e contenere tutte le componenti attive della cittadinanza»².

La formula del teatro stabile ha portato a maturità, ampliandone il significato, quella nozione di "teatro civico" che si era sviluppata nel secondo Ottocento dando vita alla fitta rete di teatri comunali, che tuttora costituiscono l'ossatura del nostro sistema, ma che rispondevano ad una logica privata ed economica, simboleggiata dalle società dei palchettisti. GG coglie in questo aspetto una conferma del suo giudizio negativo sull'incidenza del teatro lirico: «la popolarità del melodram-

¹ Ib., pgg.61-203-205.

² Ib., pg.77.

ma è un fenomeno quantitativamente assai limitato e rigidamente iscritto come partecipazione di pubblico nelle strettoie automatiche di una condizione di censo. L'idea di "teatro civico" che emerge dalle consuetudini ottocentesche create dall'egemonia del teatro lirico, è puramente strumentale ai fini del consumo della classe dirigente»¹.

Il nuovo modello organizzativo, che non a caso ha preso consistenza nei capoluoghi del cosiddetto triangolo industriale, ha portato risultati artistici e nuovo pubblico, ma non si è diffuso nel territorio centro-meridionale. Gli stabili devono estendersi per arrivare a costituire l'intelaiatura del sistema. L'industria privata deve assimilare alcune finalità pubbliche; agli inizi degli anni sessanta si ipotizza la figura delle "semistabili di iniziativa privata", e sappiamo che GG aveva già configurato l'opportunità di una stabilità privata.

La diffusione degli stabili trova un altro ostacolo nell'avanzare dell'ipotesi di un "teatro nazionale", che in qualche modo è la risposta delle difficoltà di Roma ai successi di Milano-Genova-Torino. GG la ritiene una mossa politico-mondana, che distrae dal rinnovamento anziché favorirlo; anche perché, se teatro nazionale ha da essere, non può essere unico e accentrato. «La disposizione geografica del nostro Paese -rivolta contemporaneamente all'Europa e al mondo mediterraneo-, la stessa, insopprimibile, tradizione al decentramento del nostro sistema teatrale, possono postulare l'esistenza di più teatri tradizionali, collegati, ma autonomi. Perché questo risultato possibile, occorre che il processo di queste istituzioni sia radicato nel tessuto sociale, provocato da una necessità reale, sancito dal riconoscimento del pubblico»². GG conclude qui il terzo capitolo, che pure presupponendo l'eccellenza degli stabili, ha sostanzialmente affermato che anche l'iniziativa privata deve contribuire all'evoluzione del teatro italiano, a patto che sappia rendersi congrua rispetto alle nuove istanze sociali, ai nuovi atteggiamenti del consumo, a quel "mercato teatrale" cui GG intitola il capitolo successivo.

«In termini economici il "giro" rappresenta la chiave di assorbimento del prodotto teatrale, esprime le possibilità e l'ampiezza del mercato; in termini organizzativi rappresenta la

¹ GG (1966), pgg.76/77.

² Ib., pgg.92/93.

capacità di offerta della nostra industria, sia in termini di quantità e qualità del prodotto, sia in termini di efficienza degli impianti e delle imprese»¹. L'efficienza di attrezzature territorialmente distribuite è indispensabile, e il suo raggiungimento non può che essere assunto dalle amministrazioni locali. Bisogna «che il teatro italiano disponga per potersi riorganizzare di un teatro normalmente funzionante - vale a dire tecnicamente in buone condizioni di agibilità e amministrato con il criterio di pubblico servizio- in almeno ogni capoluogo di provincia»².

Le difficoltà di questo progetto non sono soltanto economiche e strutturali, non dipendono soltanto dal fatto che lo Stato sostenga lo sforzo che viene richiesto a livello municipale. Occorre altresì adeguare la distribuzione, che è monopolizzata dalle agenzie private nel centro-nord, non sufficientemente sorretta dalle funzioni pubbliche dell'ETI³,

¹ Ib., pg.95.

² Ib., pg.99.

³ «L'ETI risale come fondazione al periodo precedente l'ultimo conflitto mondiale; la sua struttura finanziaria e il suo inquadramento burocratico -nonché lo scopo dichiarato del suo statuto- risentono ancora della genericità di atteggiamenti e del velleitarismo propri degli atti di governo del periodo in cui fu istituito.

I criteri con cui oggi l'ETI sceglie tra la propria vocazione "politica" e l'interesse economico la linea del proprio comportamento, non sono definiti secondo valutazioni oggettive. L'irregolare ed epidermico lavoro condotto sulle "piazze ETI" per riabitare il pubblico al consumo teatrale (soltanto in alcune si fa uso delle tecniche antiche e moderne per "organizzare" una stagione) ha come corrispettivo una programmazione dettata con criteri restrittivi e discriminativi.

Secondo una evidente legge di mercato, la possibilità di disporre di una consistente rete di distribuzione -e cioè la possibilità di calcolare e regolare la richiesta di un prodotto- può determinare la stessa offerta. Ebbene l'ETI ha sempre subito la progressiva riduzione delle iniziative teatrali, lasciando spesso inoperoso il mercato controllato dalla propria organizzazione: sia perché non è intervenuto a regolare l'andamento della produzione (richiamando e assistendo sul proprio circuito i prodotti migliori, inserendoli in "organiche" stagioni di promozione), sia perché in mancanza di offerta non ha provveduto ad assumere coraggiosamente la funzione diretta (per partecipazioni o in toto) della produzione.

Questa puntualizzazione critica della struttura e del metodo dell'ETI non ha altro scopo che richiamare la necessità di una profonda revisione dell'organismo al quale lo Stato può affidare il compito fondamentale di guidare il piano per la ricostruzione della rete teatrale nazionale e di riorganizzare su basi più moderne e funzionali il mercato. Revisione delle funzioni dell'ente, in vista dell'espansione e precisazione dei suoi compiti; revisione dei criteri di conduzione, che debbono essere definiti su una capacità più obiettiva e democratica di scelta e più attiva di operosità; revisione dei mezzi finanziari messi a disposizione, non solo per agire sul rafforzamento degli impianti e delle

pressoché inesistente nel sud. GG introduce qui un'idea che da tempo racconta a Paolo Grassi: un "centro unificato di servizi", capace di (piuttosto utopiche) indagini di mercato. «A) Verifica delle possibilità offerte da ogni piazza e relativa azione di sollecitazione per la riorganizzazione in sede locale della stagione teatrale. B) Confronto tra le possibilità reali offerte dal mercato e il quadro dei progetti produzione. C) Coordinamento della circolazione delle produzioni con particolare riferimento alla ridistribuzione capillare della vita teatrale»¹. È uno dei periodici tentativi che GG fa negli anni sessanta di travasare nel teatro metodologie industriali; sono tentativi un po' astratti, ma che hanno il merito di prefigurare le utilità di una aziendalizzazione che un paio di decenni dopo diventerà indispensabile, e di ribadire una lezione fondamentale degli stabili: che la produzione artistica ha comunque sempre più bisogno di "accessori" perfezionati, soprattutto indirizzati al rapporto con il pubblico.

GG chiude il capitolo con un richiamo all'importanza del turismo e, conseguentemente, delle stagioni estive che in questo momento sappiamo essergli cara; e passa dal mercato ad un tema strettamente connesso: "gli impianti" (capitolo quinto), per i quali ha delle proposte complementari a quelle precedenti (ma più fortunate, perché negli anni successivi le ristrutturazioni e le riaperture di teatri e di spazi cominceranno a moltiplicarsi). «A) Censimento analitico dei teatri agibili attualmente, secondo quattro fondamentali profili: storico, amministrativo, sociologico, tecnico. B) Definizione del livello minimo di agibilità, sotto il profilo tecnico-amministrativo: così da fissare i termini oggi indispensabili per la ricettività delle produzioni. C) Definizione della rete geografica delle località in cui è opportuno distribuire la circolazione delle produzioni teatrali, tenendo fermo il principio che la rete base dovrebbe toccare, in una prospettiva non più che decennale, almeno tutti i capoluoghi di provincia»². Questa azione dovrebbe essere supportata da una riforma dell'Eti.

Nel capitolo sesto GG si concede un'interessante digressione sui rapporti fra teatro e tv. Tutti considerano la televisione il grande nemi-

strutture; ma anche per consentire la modernizzazione del suo apparato, dei suoi servizi e la qualificazione dei suoi quadri», ib., pgg.121/123.

¹ Ib., pg.106.

² Ib., pg.118.

co del teatro; persino quando trasmette spettacoli teatrali (come in quegli anni accadeva), probabilmente sta sottraendo pubblico alle sale anziché indirizzarlo. GG non è così pessimista, non ritiene che l'artigianalità del palcoscenico sia destinata a soccombere sotto l'aggressione industriale della tv. Vede piuttosto una forte alterazione del mercato degli attori, che la televisione usa intensivamente per "restituirli" al teatro carichi di fama ma decisamente più costosi, disabituati ai tempi del palcoscenico e meno sensibili al giudizio della platea.

Il capitolo settimo è dedicato ad un argomento molto dibattuto in quel momento (un dibattito non esauritosi nemmeno oggi!), ma il titolo stesso sembra indicare che GG non vuole confrontarsi più di tanto con la sua scottante attualità: "Profilo storico della legislazione teatrale". In realtà GG stava già cominciando a contribuire all'elaborazione di una legge sulla prosa, e lo farà per tutta la carriera, anche perché la legge non verrà mai; ma nel "rapporto" si limita a delle note. «Lo Stato liberale ha pagato il suo disinteresse verso il teatro con una degenerazione del principio paternalistico da esso instaurato, che per un verso condusse ad un'irrazionale concezione del debito sociale dello Stato verso il teatro per l'altro, più gravemente, strozzò il teatro stesso in un centralismo burocratico e in un esclusivismo politico che ne mirarono lo spirito di iniziativa e ne corromperono il costume.

Lo Stato democratico ha conservato l'apparato burocratico che il regime precedente aveva disposto. Dapprima riassorbendo la Direzione generale dello spettacolo fra le competenze della Presidenza del Consiglio (ripetendo una prassi centralizzatrice che non ha mai dissolto del tutto il sospetto di una perdurante vocazione al protezionismo politico); quindi, sotto la spinta della crescente espansione delle attività del tempo libero, in data recente (1959) la Direzione è confluita a comporre l'apposito Ministero del Turismo, dello Spettacolo e dello Sport. Mantenendo la continuità, oltre che dei centri, dei sistemi di potere, l'azione dello Stato democratico è stata essenzialmente conservatrice e ritardatrice; e se ovviamente la nuova dirigenza ha rimosso i più sfacciati legami in sede di disciplina delle autorizzazioni (nulla osta) tra il settore imprenditoriale e la politica, la conservazione dell'istituto della censura (protrattasi fino al 1962) è stata una

remora gravissima sulla strada della democratizzazione e della incentivazione delle iniziative.

L'intervento del legislatore vent'anni or sono, all'inizio di un nuovo ciclo storico, avrebbe potuto fare dell'aiuto statale un sostegno alla ripresa e un correttivo per le strutture invecchiate e per gli impianti indeboliti e danneggiati, lasciando aperto il campo ai diversi settori di iniziativa. Oggi al legislatore si richiede un intervento di radicale ricostruzione ex novo. E il peso di questa ricostruzione, venendo meno via via l'interesse privato per il settore, ha finito con il ricadere pressoché totalmente sullo Stato e sugli enti locali»¹.

GG chiude il "rapporto" con un capitolo che aveva già presentato al convegno "Il teatro nella società italiana", organizzato dalla rivista "Il Veltro" a Roma, dall'8 al 10 maggio 1964. Il suo intervento viene pubblicato nel n°3 dei Quaderni del Veltro, giugno 1965, con lo stesso testo e con lo stesso titolo contenuti nel "rapporto"²: "Il teatro e il mondo del lavoro". Per GG l'incontro fra il teatro e il mondo del lavoro è soprattutto l'incontro fra i nuovi criteri organizzativi degli stabili e il nuovo standard di vita che sta portando in primo piano la piccola bor-

¹ Ib., pgg.145/148.

² La MOZIONE CONCLUSIVA di quel convegno, cui parteciparono -fra gli altri- Grassi, Tian, Radice, Fabbri, Schacherl e Marotti, sembra una scheda di presentazione del "rapporto" e ci conferma la sua qualità analitica e progettuale: «Il convegno AFFERMA che è finalmente tempo di passare ad una seconda fase della politica teatrale in Italia, nella quale sia acquisito il concetto fondamentale del teatro di prosa come "pubblico servizio". RICONTRA che le forze vive della cultura e della vita teatrale in Italia ritengono che si debba arrivare, anche attraverso uno sviluppo delle strutture esistenti, e valorizzando le più significative esperienze finora compiute, ad un teatro nazionale italiano, vivo ovunque, al centro e alla periferia della nazione, senza isole privilegiate, ma con un tessuto connettivo che correli, in un tutto liberamente armonico, pubblici istituti e private iniziative, mediante un allargamento quantitativo di produzione, che permetta una più estesa selezione di qualità. AFFERMA ALTRESI" che per ottenere che gli strumenti e le iniziative oggi esistenti, e quelli i quali saranno messi in atto, dilatando gradualmente il proprio rendimento, e coordinando il proprio lavoro nei diversi settori, diano una fisionomia nazionale e garantiscano una presenza capillare alla scena di prosa nell'ambito della società italiana, così da ovviare alle carenze e da colmare vuoti oggi esistenti soprattutto nel mezzogiorno, sono assolutamente necessari due mezzi operativi: l'auspicata legge organica alla cui definizione e orientamenti il convegno ha offerto contributi nuovi e concreti; un censimento globale delle strutture materiali, associative, artistiche e didattiche del teatro di prosa. La vita della scena di prosa in Italia deve uscire ormai da ogni tipo di empirismo e dalla provvisorietà delle iniziative, e guardare al proprio lavoro nel futuro in termini di "programmazione", con metodi e tecniche produttivi sempre rinnovantisi e in coerente sviluppo, al fine di inserire permanentemente il teatro di prosa nel costume della intera società italiana», in GG(1965a), pg.135.

ghesia e alcuni strati delle classi popolari. «Il “mondo del lavoro” non riflette più l’espressione di intonazione populistica e romantica con cui ancora una trentina di anni or sono si indicava una zona subalterna della nostra organizzazione sociale, è il termine di riferimento di ogni iniziativa economica e politica. Con l’emancipazione politica delle masse popolari il mondo del lavoro non è più nella condizione di rivolgere appelli o rivendicazioni perché siano riconosciuti e ammessi i suoi diritti e le sue aspirazioni; con le proprie rappresentanze democratiche elette partecipa al governo delle città, sul piano nazionale combatte la battaglia per la propria egemonia politica. E sul piano pratico, delle scelte di comportamento e dei consumi, rappresenta il mercato da conquistare, senza la risposta del quale non v’è prospettiva positiva per nessuna attività e per nessun tipo di produzione»¹. Nell’Italia dei favolosi sessanta, l’Italia del “boom”, il nuovo teatro popolare non è né un carro di tespi fascista né un agitprop proletario; ma l’affermarsi della prassi organizzativa in cui si è concretizzato un moderno progetto politico-culturale.

«La pubblicità al teatro attraverso i luoghi di lavoro e i concentramenti aziendali, gli abbonamenti speciali, le comitive, le manifestazioni teatrali di invito presso gli enti e le associazioni, l’anticipazione degli orari di rappresentazione devono assumere carattere più sistematico, dar luogo a delle vere e proprie modificazioni strutturali e di costume. Dalla gestione delle sale, al modo di procurarsi i biglietti, dalla capillarizzazione della pubblicità ai problemi della dislocazione periferica di sedi di spettacolo, la nostra industria teatrale deve riesaminare a fondo strutture e moduli, includendo nel proprio orizzonte operativo il mondo del lavoro, studiando i suoi modi di vita, le sue esigenze di consumo, la sua capacità economica di inserire il teatro fra le proprie abitudini costanti e non saltuarie.

Quando Grassi e Strehler nel 1947 fondarono a Milano il Piccolo Teatro, nel programma di apertura indicarono chiaramente che rifiutavano la soluzione demagogica del teatro dei ventimila e quella specialistica dei teatri d’arte per una élite intellettuale; un teatro d’arte per “tutte le categorie” di cittadini era il

¹ GG (1966), pgg.162/163.

loro obiettivo; un obiettivo intermedio, ragionevole, ma non per questo meno rivoluzionario; e subito ha avuto inizio quella meticolosa azione di reclutamento nei luoghi di lavoro»¹.

Anche il “rapporto” va a finire lì. Gli anni cinquanta e sessanta hanno un epicentro da cui GG fa partire tutte le sue declinazioni e le sue variazioni: il Piccolo Teatro di Milano.

GG svolge per il Piccolo l’organizzazione della tournée internazionale di *Arlecchino servitore di due padroni* nella stagione 58/59; frattanto incomincia il complesso sodalizio con Paolo Grassi firmando insieme a lui, presso l’editrice Cappelli, la collana “Documenti di teatro”. GG aspira ad entrare definitivamente nella mitica squadra del Piccolo. La stessa breve esperienza all’Olivetti, fra il 57 e il 58, forse è direttamente ispirata da Grassi per facilitare un rapporto fra l’Olivetti e il Piccolo che oggi diremmo di sponsorizzazione. In una lettera a Grassi del 16 settembre 1959², scritta da Torino, GG gli prospetta le sue possibili mansioni: ufficio stampa, manifestazioni collaterali (conferenze, incontri, conversazioni), studio del repertorio (lettura di copioni), attività per e con il mondo della scuola. Grassi è favorevole ma ha soprattutto bisogno che GG si occupi di *Arlecchino* anche per la tournée nell’America del Nord. Vuoi perché percepisce la proposta come riduttiva, vuoi perché non ha tempo di imparare l’inglese, vuoi perché desidera continuare l’attività editoriale, GG rifiuta. Grassi, un po’ seccato, si rammarica che GG si “allontani dal teatro militante” ma spera che presso l’editrice possa “svolgere un’opera estremamente utile”³. E una speciale celebrazione critico-divulgativa attraverso due splendidi volumi può decisamente essere considerata utile per il Piccolo.

Infatti, prima del suo traguardo saggistico, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano* che Einaudi gli pubblicherà nel 1965, GG cura un volume, assai interessante, con cui inaugura per Cappelli “Il lavoro teatrale” che porta la didascalia “Collana di studi e documentazione”. È un libro che, all’interno di una istituzione teatrale, potrebbe essere realizzato soltanto da un ufficio-studi di rango. GG lo dedica a *L’opera da tre soldi*, lo spettacolo con cui nel 1956 Strehler riceve una sorta di consacrazione e Grassi fissa simbolicamente il prestigio interna-

¹ Ib., pgg.185-186-178.

² Carte private.

³ Risposta di grassi, da Milano, il 30 settembre 1959. Carte private.

zionale raggiunto dal Piccolo presentando personalmente sulla ribalta di via Rovello Bertolt Brecht durante la storica prima. Il libro di GG è tutt'altro che la semplice pubblicazione del testo, e per capirlo basta riprodurre il frontespizio: *“L'opera da tre soldi”, di Bertolt Brecht e Kurt Weill, uno spettacolo del Piccolo Teatro di Milano, regia di Giorgio Strehler, fotocronaca di Ugo Mulas, a cura di Giorgio Guazzotti, Cappelli editore*. Oltre al copione, vi si trovano: un ricco apparato informativo, a firma di Arturo Lazzari, del traduttore Ettore Gaipa e dello stesso Strehler; un'Appendice che raccoglie le principali critiche straniere e una esauriente (per allora) bibliografia; e in particolare due distinte introduzioni di GG. Questo libro contiene pertanto una “chicca”: è l'unico documento a testimoniare la convivenza delle due professionalità di GG, l'organizzatore e il critico, che a un certo punto si risolverà a favore del primo ma che sostanzialmente caratterizzerà sempre il nostro intellettuale-teatrante.

In primo luogo GG scrive: *P.T.M.: un teatro europeo*. La natura (“nuova”) di questa istituzione GG la definisce subito con uno slogan “dal punto di vista di” Grassi: «una “organizzazione” attorno a un palcoscenico, a soccorrerlo, a difenderlo, ad alimentarlo.

Con interdipendenza d'azione e reciprocità di sostegno, organizzazione e regia si sono mossi e sviluppati. Si è creata così una perfetta complementarità tra i due momenti: l'organizzazione ha servito il palcoscenico, quanto il palcoscenico ha favorito l'espandersi della struttura organizzativa. “Organizzazione del pubblico”, “organizzazione dei servizi”, non erano moduli retorici di copertura, ma le direttive autentiche di altrettanti settori di un'operazione organica.

Il primo esempio italiano di un'industria teatrale moderna, di un'iniziativa cioè che si sia proposta di stabilire un organico rapporto tra prodotto e mercato (considerando che la evoluzione del primo determina la formazione e l'ulteriore espansione dell'altro) è il Piccolo Teatro di Milano. All'interno dell'organismo di cultura sentiamo coesistere un organismo economico che ubbidisce a questa legge oggettiva e ne fa propri i suggerimenti»¹.

¹ In GG (1965b), pgg.19/26 – GG aveva pubblicato un pezzo pressoché identico due anni prima: *Dodici anni di lavoro per il teatro*, “Il Dramma”, n°273, giugno 1959, pgg.51/55.

L'opera da tre soldi ha sancito quel prestigio che non tarderà a connotare il Piccolo come unico “teatro europeo” nella scena di prosa italiana. ma questo significa che il punto nodale dell'attività teatrale in Italia si è spostato su Milano. Quelli che vogliono un “teatro nazionale” e naturalmente lo vogliono a Roma, non capiscono che una tale istituzione non si inventa semplicemente con una legge. «Un teatro, come tutti i fenomeni di una cultura autentica, scaturisce e si consolida solamente su una base sociale e ideologica che ne avverta la necessità e ne sappia esprimere le forze e gli uomini capaci di realizzarlo e che continuamente lo sappia stimolare con i suoi risorgenti fermenti»¹.

La seconda introduzione di GG è intitolata *Analisi storica e invenzione teatrale nella regia di Giorgio Strehler*². Questo e altri saggi³ costituiscono il materiale per l'elaborazione della parte centrale di *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*⁴, che GG definisce “il lunghissimo capitolo su Strehler e la linea drammaturgica del Piccolo, che io ritengo un definitivo inquadramento del lavoro di Giorgio”⁵.

Era stato lo stesso Grassi a commissionare a GG, probabilmente nel '63, un “volumetto” sul Piccolo. Le intenzioni di Grassi si muovevano nell'ambito promozionale, a sostegno della gloriosa stagione di *Vita di Galileo*; GG invece sa di essere alle prese con un punto d'arrivo del suo lavoro di critico e in breve le proporzioni gli diventano quelle di un corposo saggio, “di parte” ma anche storico-critico⁶, diviso in tre parti: *Nascita di un istituto teatrale - La linea drammaturgica - Teatro civico, teatro europeo, teatro nazionale*.

Grassi e Strehler si formano nel decennio precedente la guerra, mentre il regime pratica “il più smaccato esibizionismo demagogico” per coprire “l'incapacità di affrontare la crisi strutturale che la

¹ Ib.

² Ib., pgg.27/38 – GG pubblicherà lo stesso testo su *Il Veltro*, n°2, aprile '63, pgg:250/257 con il titolo *Strehler critico e creatore*.

³ Fra i quali si può citare *Storicismo e invenzione in Giorgio Strehler*, in “Cinema nuovo”, n°149, gennaio/febbraio 1961, pgg.23/31 – GG (1961b).

⁴ GG (1965b).

⁵ Da una lettera a Grassi, scritta da Bologna il 15 febbraio 1964. Carte private.

⁶ In premessa GG precisa: «Poiché non contiene soltanto delle osservazioni, ma sviluppa da esse delle tesi, vuol anche essere un contributo alla definizione del suo ulteriore sviluppo. Perciò l'abbiamo intitolato *Teoria e realtà del PTM*», in GG (1965b), pg.9.

nostra organizzazione teatrale sta denunciando soprattutto a partire dagli anni trenta”¹. Tuttavia, anche se in una situazione fortemente inibita, esistono dei fermenti culturali non dichiaratamente alternativi ma capaci di seminare l’innovazione dall’interno e persino di realizzare un’attività editoriale coraggiosamente rivolta alla scena e alla drammaturgia europee. Il motore di questa tendenza è Silvio d’Amico, che riesce a far approvare l’apertura dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica da una burocrazia ministeriale ovviamente fedele al regime ma favorevole al teatro, che dopo la guerra sarà lasciata al suo posto, dal quale, secondo GG, svolgerà un ruolo non negativo, anche in rapporto al formarsi degli stabili. Dall’Accademia uscirà una generazione di attori e registi fondamentale per la rinascita teatrale; ma anche il “mestiere” assimilato in bottega giocherà la sua parte; gli stessi Grassi e Strehler lo imparano passando dal dilettantismo del teatro universitario fascista al duro artigianato delle compagnie di giro in periodo bellico.

La voglia di un’arte teatrale finalmente aggiornata era dunque viva. Certo per l’invenzione del Piccolo occorrevo ulteriori elementi, e non soltanto la libertà e la democrazia, ma anche un clima irripetibile, quello della fine della guerra, e un ambiente culturale particolare, quello di Milano. In tale contesto Paolo Grassi lancia, con un articolo sull’”Avanti!” del 25 aprile 1946 (primo anniversario della Liberazione!), l’idea del teatro come “pubblico servizio”.

Grassi «mette a profitto le sue molteplici e intense letture e - per quanto può essere stato possibile a un giovane formatosi in regime di autarchia culturale- la sua conoscenza diretta dei vari processi organizzativi attraverso cui si sono sviluppate le principali civiltà europee dello spettacolo. Ha presenti come un risultato irreversibile le varie tappe attraverso cui si è affermata, specialmente a Parigi e a Mosca, la concezione del “teatro d’arte”; e considera come modello organizzativo la capillarità della rete teatrale mitteleuropea, specialmente tedesca, sorretta dal concreto impegno delle municipalità. Ma conosce, direttamente per avervi compiuto con le normali compagnie di giro il suo tirocinio di organizzatore, la desolata situazione del nostro circuito teatrale; conosce lo stato di abbandono dei nostri teatri di provincia. Ab-

¹ Ib., pg.38.

bandono non solamente tecnico, ma soprattutto psicologico, fatto di pubblici che non si sono potuti formare e di esigue compagini di spettatori dal gusto pigro e rinunciatario che non hanno mai amato nel teatro altro che l'occasione mondana.

L'originalità della sua argomentazione -e della sua decisione- gli deriva dalla chiarezza con cui egli postula la natura sociale del fenomeno teatrale, e non solo come corrispondenza di contenuti, ma anche come struttura; la novità della sua analisi -e del suo credo militante (naturalmente rapportati alla situazione italiana)- consiste nell'aver capito che con il pubblico bisogna incominciare tutto da capo: a stimolarlo, a provocarlo, a renderlo cosciente di una sua implicita necessità di essere; in una parola a formarlo. La sua intuizione -poiché anche in sede organizzativa è giusto ammettere questo termine che ha un'impronta "creativa"- è direttamente legata alla generale spinta verso un rinnovamento sociale; è legata alla città non solo perché prevede la risoluzione amministrativa di un progetto, ma perché è in modo organico la specifica risposta di un uomo di teatro alla dinamica di un corpo sociale che si è proposto per molte vie la propria emancipazione.

"Servizio pubblico" non significa obbligo dello Stato di fronte alla passività delle collettività locali; significa consapevolezza - e quindi obbligo- del cittadino di organizzare in maniera storicamente adeguata *anche* questo momento della propria esperienza e di permetterne quindi lo sviluppo attraverso gli organi amministrativi del Comune e dello Stato. È così che si risponde alla obiezione più facile che, approfittando dello stato di degenerazione strutturale della nostra organizzazione teatrale, vorrebbe far valere come ragione sufficiente il fatto che il teatro interessi a una ristretta cerchia di persone. Non è la relatività dell'interesse che elimina il bisogno, quando se ne intraveda la natura sociale. Una società si sviluppa organicamente e si dà una molteplice dimensione spirituale oltre che materiale: dovere delle generazioni chiamate ad imprimere la spinta di questo sviluppo è di non rassegnarsi dinanzi alla complessità del proprio compito e di vincere le gravi ineguaglianze nel grado raggiunto dalla evoluzione dei diversi settori della coscienza associativa. Ma anche ad un'altra obiezione meno comoda si può rispondere: se l'evolu-

zione della società facendo maturare altre forme espressive insidia la stessa esistenza del teatro, non per questo si deve rinunciare a costruirgli le possibilità di essere migliore; perché finché esiste la volontà di creargli quelle possibilità vuol dire che il compito del teatro non è finito e soprattutto che non è finito in rapporto alla funzione che la società si attende da esso.

Milano, ponendo loro [a Grassi e a Strehler] i concreti termini di una situazione locale, ha certamente contribuito ad accentuare la misura "civica" del loro disegno: la sigla "servizio pubblico" riflette persino nel suono un'intonazione municipale. Ma non è neppure vero che per essere ad ogni costo concreti, investiti della responsabilità di una situazione locale, Grassi e Strehler abbiano perduto di vista il quadro generale: in definitiva l'esperienza che essi hanno elaborato era consapevolmente offerta come campione di un'operazione che avrebbe dovuto - e potuto - riprodursi in altre sedi geografiche e in altri ambienti sociali.

Perché Grassi e Strehler - e qui è bene tenere presente l'unità sostanziale della loro azione - riconoscendo la necessità di un profondo rinnovamento teatrale che ne rivedesse tutto il congegno di vita sino a modificarne la struttura, non hanno postulato l'esigenza di un "teatro popolare" o ancora più arditamente di un "teatro rivoluzionario" o comunque eversivo rispetto alla tradizione? Il momento, almeno sotto il profilo psicologico, poteva suggerire anche una ipotesi demagogica e estremistica. Invece la caratteristica della loro formulazione, pur trovando incoraggiamento nella particolare congiuntura storico-politica, è data dalla consapevolezza di dover far compiere all'organismo del teatro italiano un radicale processo di democratizzazione strutturale e di adeguamento qualitativo ma in funzione di tutto il corpo sociale e non polemicamente, come manifestazione di un particolare settore dello schieramento politico. Il termine "servizio" dice a sufficienza che è soprattutto l'aspetto della "funzionalità" sociale quello che si riflette in tale volontà di riforma: si mira essenzialmente ad un teatro come luogo di incontro di ceti sociali e di interessi, in cui l'obiettivo "per tutti" ha valore più come accezione quantitativa che non come affermazione di politica classista. È una riflessione da tenere presente soprattutto quando si prende

in esame il repertorio estremamente composito -almeno nelle prime stagioni- realizzato dal Piccolo Teatro; perché aiuta a comprendere la ragione "formativa" di molte oscillazioni di scelta. Grassi e Strehler hanno saputo tenere presente che la prospettiva aperta al paese dalla Resistenza non era di carattere rivoluzionario, ma postulava come fondamentale traguardo del rinnovamento una piena maturazione del processo di democratizzazione degli istituti sociali»¹.

«Il disegno ideale si è preparato una concreta ragione di umiltà operativa per realizzarsi. E senza, tuttavia, rinunciare alla sostanza e alla piena apertura delle proprie ambizioni: "non dunque teatro sperimentale e nemmeno teatro d'eccezione, chiuso in una cerchia d'iniziati. Ma, invece, teatro d'arte, per tutti"². Il momento organizzativo assume una funzione pregiudiziale. Per non essere un'indicazione retorica quel "per tutti" deve essere guadagnato a grado a grado, con un'avanzata sistematica, fatta di lente, quotidiane aggregazioni, che debbono essere indotte a trasformarsi in assimilazioni di pubblico nuovo. La "rinuncia" personale di Grassi, quel suo scegliere di dedicarsi esclusivamente al lavoro organizzativo, è una manifestazione di questo riconoscimento di priorità. La funzione svolta da Grassi ha regolato abilmente una costante pressione sul pubblico, cercando contemporaneamente di "liberare" il lavoro artistico dalle contingenti preoccupazioni che sempre avevano deteriorato le condizioni di realizzazione della nostra produzione teatrale. La stabilità dell'istituto è il concetto ideologico su cui polemicamente egli batte non solo per garantire strutturalmente tempi e metodi di lavorazione sufficienti ad una produzione d'arte, ma anche per richiamare e convincere psicologicamente lo spettatore -e in lui il cittadino- che la continuità di un servizio è una delle condizioni della sua accessibilità democratica. E non che la stabilità sia stata per Grassi un rifiuto a considerare la struttura decentrata del nostro mercato teatrale e una rinuncia ad esercitare un'azione stimolatrice anche sulla periferia: nei primi anni noi assistiamo alla sistematica presentazione degli spettacoli del Piccolo in tutto

¹ Ib., pgg.30/34.

² Dal programma della stagione di fondazione del Piccolo, maggio 1947 (*ndr*).

il vasto retroterra lombardo e non solo lombardo, tanto che la stagione 1950/51 è addirittura studiata con il criterio della alternanza degli spettacoli, non solo per alleggerire e dosare la fatica degli attori, ma per permettere un più sistematico sfruttamento degli spettacoli nella provincia.

La stabilità, la continuità, l'estensione non sono un portato automatico, ma debbono essere raggiunte: ed ecco che il lavoro organizzativo sviluppa appieno la sua vocazione al proselitismo teatrale. "Recluteremo i nostri spettatori per quanto più è possibile tra i lavoratori e tra i giovani, nelle officine, negli uffici, nelle scuole, offrendo semplici e convenienti forme di abbonamento per meglio saldare i rapporti tra teatro e spettatori, offrendo comunque spettacoli di alto livello artistico a prezzi quanto più è possibile ridotti"¹. L'azienda Piccolo Teatro non è uno schema astratto calato nel bel mezzo delle convenzioni teatrali per "radrizzarle"; nasce giorno per giorno da questo contatto con il pubblico, nasce dalla necessità di perfezionare i servizi e di regolarli sulle crescenti esigenze derivanti dalla più vasta socialità del teatro. È questo che ci avviene di chiamare il primato congiunturale dell'organizzazione, volendo con ciò indicare non la prevaricazione dell'attivismo organizzativo sul lavoro drammaturgico, ma la forza di penetrazione che è stata necessaria per dare una base di solidità e di efficienza al lavoro drammaturgico. Primato non tanto per la superiorità della funzione (che anzi è sempre organicamente in una umile posizione di strumento rispetto al tema centrale e fondamentale dell'espressione), quanto per la sua maggiore esposizione alle difficoltà, all'urto con le cose e con le idee; e, ancora, per la necessità che in essa si inverte di preparare il terreno al lavoro drammaturgico, e di anticiparlo non solo con il conforto numerico delle presenze, ma con la bonifica delle posizioni psicologiche prima, ideologiche poi. Primato, infine, perché prepara e regge lo scontro con il dispositivo politico generale: difende e inserisce il risultato del palcoscenico in una più vasta battaglia per la modificazione delle idee e quindi della prassi; non perché protegge un prodotto, ma perché ne illustra il significato e ne articola la portata rinnovatrice in tutte le direzioni.

¹ Ib.

Anche l'ampia e costante attenzione che Grassi ha sempre dedicato ai problemi dell'aggiornamento culturale -la sua quasi onnipresente funzione di stimolatore dell'editoria teatrale italiana- rientra a nostro avviso nel più ampio disegno della formazione del pubblico. È un indispensabile complemento della concezione del teatro come servizio e come forma di comunicazione sociale. Fa del teatro un addentellato vivo, attivo del generale processo culturale; aiuta a vincerne l'isolamento pratico perché annulla la sua funzione subordinata e accessoria sul piano delle idee.

I diaframmi fra mestiere e cultura sono caduti e il mestiere è così adulto e così scrupolosamente informato da far compiere un passo avanti alla cultura. Finché i due termini erano usati in opposizione, e l'uno disprezzava o temeva l'altro, il teatro esisteva nella nostra società come un'attività subalterna. La sua emancipazione è uno dei vittoriosi risultati del Piccolo Teatro, non così appariscente come altri, ma altrettanto fondamentale. Perché è anche un traguardo cui è pervenuta la nostra società»¹.

A questa analisi marcatamente organizzativa GG fa seguire il capitolo sulla "linea drammaturgica" che, come già detto, è un libro nel libro. Se il primo è in effetti dedicato a Grassi, il secondo lo è a Strehler. Il critico GG elabora un saggio, fra i primi e i più importanti, sull'organicità di un lavoro registico. Segue con puntualità lo sviluppo di un repertorio, dai classici italiani a Shakespeare, da Brecht agli altri contemporanei, nel costante raggiungimento di un alto livello artistico; e sottolinea come Strehler, compiendo questo percorso, abbia contribuito come pochi altri (Visconti, forse Costa) all'arrivo sulla scena italiana di una messinscena di rango europeo, dove tutto -dalla recitazione alle luci- costituisce un insieme espressivo perfetto, il che è l'essenza stessa della professione teatrale moderna. Strehler ha saputo calare nell'interpretazione artistica il "riformismo" politico-organizzativo di Grassi; mantenendo esiti estetici di eccellenza, ha insieme ottenuto uno straordinario consenso di pubblico.

«In effetti il Piccolo Teatro di Milano rappresenta il primo esempio di teatro civico di prosa che sia stato varato in Italia dopo la formazione dello stato unitario. Tutti i precedenti cui ci si può riferire nella storia della nostra organizzazione teatrale e-

¹ GG (1965b), pgg.48/53.

sprimono sì la necessità e l'intenzione dei nostri uomini di teatro di conquistare una stabilità per le loro imprese e di eleggere una città a sede abituale e costante del loro lavoro; e nella maggior parte dei casi sottintendono questa condizione di stabilità come occasione e strumento per un miglioramento qualitativo della loro produzione.

Ciò che era vivo in Grassi e Strehler era la consapevolezza ideologica della funzione che la comunicazione teatrale avrebbe potuto assumere nell'evoluzione del costume di una società; era la convinzione di poter fare del teatro uno strumento attivo e operante della nostra democrazia. Perciò il rapporto con il pubblico è la pietra di misurazione del loro progetto. Configurandosi come "teatro civico", non solo il Piccolo Teatro ha fatto della propria attività un fenomeno di pubblico interesse (ed infatti ha provocato un sostanziale intervento dello Stato, intervento che in alcune circostanze è servito a bilanciare le fasi di caduta dell'interessamento degli enti locali e ha comunque creato il precedente amministrativo su cui sono stati costituiti gli altri stabili), ma ha ripreso e assimilato le esigenze che mossero tutti i precedenti progetti: la stabilizzazione industriale di una compagnia, il perfezionamento della produzione, la garanzia artistica degli spettacoli, la difesa e l'affermazione di una linea drammaturgica. Parallela alla battaglia drammaturgica ed estetica si è mossa insistente, tenace una battaglia organizzativa per conquistare gli spettatori non attraverso gli allettamenti del divertimento spettacolare, bensì rendendoli consapevoli delle difficoltà, e tuttavia insieme della necessità, di arricchire la loro esperienza civile di questa forma di comunicazione che è il teatro. L'idea di "teatro civico" è partita da una precisa determinazione programmatica, ma si è via via concretata nella comune convinzione dei cittadini di usufruire di un servizio; ed è al raggiungimento di questa comune consapevolezza che è poi scattato il riconoscimento della classe dirigente.

L'originalità del Piccolo di Milano sta nell'essersi "conquistata" questa condizione e non nell'averla "ricevuta". Sta nelle sua posizione attiva verso il pubblico e, insieme, verso il potere: poiché si propone di formare l'uno senza esprimere pedissequamente l'altro; ed anzi chiede agli organismi di potere -lo Sta-

to, gli enti locali- i mezzi per approfondire la propria azione in base ad una designazione che sale dal basso, dal pubblico»¹.

GG sottolinea che l'ingresso di una rigorosa logica organizzativa ed economica all'interno di un progetto artistico, e la conseguente capacità di indirizzare su tale progetto rilevanti contributi pubblici, è l'unica chiave per il futuro del teatro italiano, e lo è anche per l'impresa privata. GG non ha dubbi, e lo ribadisce persino troppe volte nel corso del libro: il Piccolo è l'archetipo, il modello vivente, le istruzioni per l'uso, di questo rinnovato sistema, e perciò deve continuare a riprodursi immettendo la propria essenza in oggetti diversi, dagli stabili alle compagnie. Ma nell'introduzione, che scrive un anno dopo (1965) rispetto ai tre capitoli, i dubbi compaiono. «Alcuni cambiamenti sono avvenuti nei centri di potere nazionali e periferici; vi è stato un avviamento di forze e anche di generazioni politiche in molti grandi comuni; tuttavia i riflessi di queste trasformazioni sono lenti e addirittura impercettibili per quanto si riferisce alle vicende della nostra organizzazione teatrale. Non è inutile ricordare, fra le ragioni obiettive di un'inerzia tuttora perdurante, la difficoltà psicologica che i politici italiani hanno sempre incontrato a inserire la vita dello spettacolo nel quadro dei problemi della nostra civiltà. La classificazione a genere voluttuario ha sempre offerto un comodo alibi al disinteresse²; e oggi di fronte alla complessa crisi economica che interessa il settore, bilanciata da non equivocabili sintomi di autentica ripresa da parte del pubblico, ci si comporta ancora quasi si trattasse di tenere più a lungo in vita un noioso malato inguaribile»³.

«Il Piccolo Teatro di Milano è stato riconosciuto come teatro "europeo" prima ancora di esserlo come "teatro nazionale". L'osservazione ha il valore provocatorio di un paradosso, perché si riferisce a due istituzioni assai dissimili, anche se entrambe ufficialmente inesistenti: l'una perché è il risultato di un'elezione morale e la conseguenza di uno stato di fatto nella generale

¹ Ib., pgg.160/166.

² GG non dimentica che nell'Ottocento il suo Piemonte, che pure aveva fatto l'esperimento di una compagnia sovvenzionata dallo Stato con la celebre "Reale Sarda", si era presto pentito attribuendo al teatro in genere quella qualifica di "volutuario", e dunque di non finanziabile pubblicamente, che rimarrà di fatto fino al Fascismo.

³ Ib., pg.15.

prassi delle valutazioni e delle abitudini teatrali; l'altra perché in Italia il problema di un teatro nazionale non è ancora emerso dal contraddittorio gioco delle intenzioni retoriche e velleitarie e può al massimo considerarsi, negativamente, l'accanimento ad ignorare quello stesso stato di fatto.

Se il riconoscimento è finalmente l'atto ufficiale che libera il potenziale di questa realtà e le offre i mezzi per permetterle di articolarsi in nuovi filoni di attività, allora questo è il momento per il nostro paese di sancire un primo attestato di una raggiunta maturità teatrale. Senza alcun pregiudizio per altri e futuri sviluppi, e con l'inestimabile vantaggio di possedere un modello sempre più evoluto su cui confrontare le nuove iniziative, il progetto di un teatro nazionale troverebbe nell'assunzione del Piccolo Teatro di Milano la migliore incarnazione della sua volontà di essere vitale»¹.

Con questo auspicio, che non verrà mai soddisfatto né per il Piccolo né per altri, GG chiude il suo saggio più completo e più bello, la documentata e sincera celebrazione di una storia che non tarderà molto a trasformarsi in mito, mentre all'orizzonte si intravedono già crisi profonde perché sta finendo il dopoguerra e la Resistenza sta cedendo il passo generazionale al Sessantotto.

Tuttavia i "fondamentali" organizzativi del teatro italiano contemporaneo sono stati individuati. GG ci ha spiegato che "servizio pubblico" si declina da "teatro civico" e che per entrambi vale la crisi: "teatro pubblico". Più di due decenni dopo, nel 1987, ricordando i 40 anni del Piccolo, GG scriverà: «soffermiamoci sul carattere cittadino, municipale, del progetto. Tutti i precedenti tentativi avvenuti nel secolo, in parte sperimentati in parte solo disegnati, hanno puntato sulla stabilità come necessità di insediamento di un nucleo artistico, cioè come mutamento fisiologico dell'organismo teatrale. Nel caso del Piccolo Teatro la necessità vien fatta scaturire da un bisogno del corpo sociale, una funzione di cui la municipalità deve dotarsi non come il manifestarsi del privilegio delle famiglie preminenti (come fu nell'Ottocento) bensì come dotazione istituzionale: "per tutti", come del resto recita il manifesto del Piccolo. Si è spesso alluso, prendendo poi conoscenza con i sistemi

¹ Ib., pgg.159 e 193.

teatrali mitteleuropei, che si trattasse di un modello semplicemente mutuato. Ma io insisto nel credere che il “caso” del Piccolo sia soprattutto ispirato non come modello tecnico ma come convincimento di una svolta storica dal clima democratico che aveva esaltato la Milano del dopoguerra. Si respira una “impronta” ciellenistica nel gruppo che prepara il progetto, c'è la solidarietà convinta di un sindaco che è stato drammaturgo, c'è persino il coraggio di partire da una sede rimediata, la più “piccola”.

Sarà da questo punto che il concetto poi acquisito di “teatro pubblico” nel nostro paese troverà nello scorrere degli anni e di fronte a situazioni sociali e politiche sempre diverse molte coniugazioni: dalla semplice funzione “di servizio” di molti teatri comunali, al rapporto come supporto coproduttivo con le imprese, sino alla apparente negazione di sé con la sollecitazione dell’“effimero”. E il soggetto è sempre la città, perché è ad essa che attiene la iniziativa progettuale, la sua stessa valutazione di necessità e di utilità.

Ma c'è un'altra componente che interagisce sull'aspetto strutturale e istituzionale del nostro discorso. Malgrado la preparazione e l'approccio che abbiamo definito di impronta ciellenistica, il Piccolo non nascose di essere “un teatro di tendenza”. La direzione del progetto si pone saldamente nelle mani di una coppia che si attribuisce funzioni complementari: Grassi e Strehler. Il primo, che anche aveva esperienze di regista, si autodelimita e, rinunciando per sempre a questo particolare aspetto del proprio passato, si definisce “l'organizzatore per un regista”, cui dovevano essere date tutte le opportunità per realizzarsi e per determinare la sostanza e la qualità del nuovo istituto.

Quando parlo di tendenza non mi riferisco tanto all'orientamento politico, quanto all'ascendenza culturale. È sul termine base del “teatro di cultura” che si sviluppa la polemica, piuttosto che sulle scelte di repertorio. L'altro teatro si appella ai valori della tradizione, che è soprattutto l'esaltazione della qualità dell'attore. Il “nuovo teatro pubblico” si assume il compito di recuperare il profondo retroterra europeo di consolidate esperienze di “teatro d'arte”. In una parola è l'epoca della regia che si instaura nel nostro paese -dopo una precedente storia ad episodi- in modo definitivo, perché si mette a disposizione di un artista pre-

scelto la capacità di consolidamento di una struttura pubblica, la sua dichiarata destinazione ad essere continuativa, la sua esplicita funzione ad essere educativa.

Fare “teatro di cultura” significa inscrivere dentro una profonda e forte vocazione democratica, convinta di doversi esprimere con tutte le seduzioni didattiche e tutte le opportunità organizzative, una prepotente e responsabile ambizione artistica, tesa a raggiungere una nuova sintesi tra la qualità del messaggio, la qualità dei segnali scenici e la qualità emotiva e fantastica di una udienza, di un pubblico sempre più largo. Questa fu la sfida che lanciò il Piccolo di Milano nel 1947, inaugurando in Italia la stagione del “teatro pubblico”. Sul cammino del quale, sulle evoluzioni e sulle crisi del quale, imitando e reinterpretando, reagendo e proponendo alternative -eppure sempre restando nella dialettica del teatro di cultura- si verrà a confrontare tutta la successiva storia del teatro italiano»¹.

Nel marzo 1964 GG consegna a Grassi *Teoria e realtà del PTM*² e dispone già di tutto il materiale del “rapporto”. La depressione per i fatti di Bologna è alle spalle; i due fondamentali documenti che ha sulla scrivania gli sembrano un credito esigibile nei confronti del teatro italiano; e soprattutto nei confronti del Piccolo. In una lettera a Grassi, scritta da Bologna il 17 marzo 1964, non va per il sottile: «Il volume io l’ho anche considerato come una tesi per un mio inserimento attivo e dirigente al Piccolo. Naturalmente è uno scopo “interno”, non visibile a occhio nudo: e perciò il volume ha una forma obiet-

¹ Carte private.

² Scrive Emilio Pozzi: “A questo punto della vita del Piccolo arriva il momento delle riflessioni e della svolta. In uno dei testi fondamentali per capire cos’è stato e cos’è il Piccolo Teatro, *Teoria e realtà del PTM* di Giorgio Guazzotti, si esaminano le conquiste, le novità strutturali e sceniche del teatro di Grassi e di Strehler e ci si interroga sul futuro. L’autore, che vive dentro la realtà di via Rovello e che per un ampio periodo ne ha seguito le vicende, è in grado di compiere un discorso critico non di comodo. La sua conclusione ipotizza un nuovo ruolo per il Piccolo, quello di teatro nazionale. Considera il riconoscimento addirittura tardivo e sottolinea come la stagione 64/65, nella quale il Piccolo Teatro ha agito su due fronti, quello abituale di via Rovello e quello nuovo di via Larga, al Lirico, dove ha potuto esplicitare largamente una linea di teatro popolare, sia stata una stagione chiave dell’istituzione. I frutti dovrebbero essere raccolti nella nuova legge per il teatro di prosa che però trova, e troverà sempre più col passare del tempo, larghe opposizioni, certamente non disinteressate. La lucida analisi di Guazzotti rimane come documento per la storia quando, placate le visioni di parte, il Piccolo assumerà il suo giusto posto”, in POZZI E., *Paolo Grassi. Quarant’anni di palcoscenico*, cit., pg.209.

tiva e impersonale che ne permette la pubblicazione. Si potrà al massimo dire -e sarà detto- che mi “compromette” definitivamente come uomo di teatro alla linea del Piccolo»¹.

Fino al '68, mentre materialmente lavorerà fra Torino (Ente Manifestazioni) e Genova (Stabile), continuerà a proporsi al Piccolo, ma non genericamente bensì sottoponendo, da bravo professionista, dei piani circostanziati.

Nell'aprile del '64 vorrebbe:

«assumere la direzione dell'operazione “teatro scuola”, e curare l'organizzazione di una compagnia itinerante che sfrutti sistematicamente il cartellone già realizzato dal Piccolo, con particolare riferimento agli italiani, per alleggerire il coefficiente di recite straniere in sede»².

Grassi invece si inventa per lui una strana missione a Napoli, che comunque è il secondo incarico operativo dal Piccolo dopo l'esperienza della tournée di *Arlecchino*. La situazione del modello teatri stabili nel Mezzogiorno, nei primi anni sessanta, GG la descrive nei suoi libri.

«Desolante la situazione quando ci si sposta verso il centro e il meridione d'Italia. L'arroccamento municipale delle iniziative fiorentine non solo lascia scoperto il vitalissimo retroterra toscano, ma coinvolge in questo abbandono l'Umbria e le Marche. Scavalcando Roma, dove il problema si pone in termini assai complicati e controversi e dove, comunque, non è quasi mai assente un'attività teatrale di buon livello essendo la maggiore città italiana la roccaforte del mercato dell'industria teatrale privata, l'intero blocco continentale del sud presenta oggi un pericoloso silenzio. Napoli ha visto la rinuncia di Eduardo De Filippo e ha assistito alla chiusura dell'appena ricostruito San Ferdinando e del restaurato Mercadante; e con esso al venir meno di un “teatro stabile” (1962)»³.

«Nell'ottobre del 1964 il Teatro San Ferdinando riapre sotto la duplice direzione Eduardo De Filippo e di Paolo Grassi. Ad una prima fase della stagione polarizzata dal “Teatro di Eduardo” (ripresa de *Il berretto a sonagli* di Pirandello e di *Uomo e galan-*

¹ Carte private.

² Carte private.

³ GG (1966), pg.84.

tuomo di Eduardo, presentazione in prima assoluta di *Dolore sotto chiave* e dell'*Arte della commedia* di Eduardo) è seguita, con alterna fortuna di pubblico, una rassegna dei maggiori spettacoli allestiti dai teatri stabili. È nato così, sotto gli auspici del Piccolo Teatro di Milano, in coincidenza con l'apertura dell'intero percorso dell'Autostrada del Sole, il "ponte teatrale" Milano-Napoli.

Il "ponte", in cui si è sospettata una vocazione "imperialistica" da parte del Piccolo, ubbidisce a esigenze obiettive di riattivazione di un tessuto prima che sia troppo pesante l'eredità negativa di una lunga inerzia; e conferma lo spirito di iniziativa e la sensibilità di un organismo non trincerato nella propria raggiunta autorevolezza, ma pronto a nuovi sforzi, a nuovi impegni, a battaglie tutt'altro che comode e facili»¹.

Questa "operazione San Ferdinando", che naufraga nello spazio di un mattino per mancanza vuoi di mezzi vuoi di effettive possibilità di radicamento, viene comunque eseguita da GG con disciplina e entusiasmo, tanto che arriva a meditare di dedicarsi al teatro nel Mezzogiorno. Certo, vuole anche dimostrare a Grassi che il "saggista" ormai si sente a proprio agio anche nell'operatività più dura e sa badare alle esigenze più concrete del mestiere. La relazione che gli invia in data 3 dicembre 1964 è chiarissima in questo senso.

«...ho accentuato le visite e i contatti, preparando anche una buona disponibilità per il proseguimento dell'operazione abbonamenti, a tre tagliandi anziché a quattro. Ho anche preparato tutto il materiale a stampa per il nuovo spettacolo. Ho curato la riuscita dell'anteprima Italsider. Malgrado l'improvviso sciopero dei tranvieri che ha tagliato fuori Bagnoli, sono riuscito ad avere anche le vetture speciali per riaccompagnare nel vicino centro il pubblico a fine spettacolo. Ho curato il primo convegno provinciale, a Caserta, di dirigenti di circoli e associazioni.

Tutti a Napoli si aspettano che il San Ferdinando sia una macchina "migliore" di quanto sia stata nel passato e di quanto siano oggi gli altri teatri. Cioè vogliono vedere alla prova i "milanesi". Ebbene esteriormente il teatro funziona, ma più per forza d'inerzia che per una presenza attiva, dinamica, onnipresente. La biglietteria è abbastanza efficiente, ma non bisogna mai

¹ GG (1965b), pgg.171 e 14.

smettere di sorvegliarla. I contatti preventivi con gli spettatori, il modo di rispondere al telefono, non sono ancora all'altezza di un ambiente moderno, cortese, ordinato. Le maschere sono discrete, ma il loro lavoro non è sufficientemente controllato: spesso tendono a bivaccare, ad accomodarsi sul loro lavoro. Il San Ferdinando ha bisogno assolutamente di un buon direttore di sala, cortese ma preciso, instancabile nel ripetere al personale suggerimenti, comandi, esortazioni.

Credo che bisogna assistere quotidianamente Eduardo dandogli per un verso il senso della macchina funzionale, impeccabile; e per l'altro il senso del nostro spirito di iniziativa: capacità di correggere i punti deboli del nostro operato, senso della prospettiva. C'è la necessità di affrontare i contatti avendo ben presenti tre punti fondamentali di riferimento: a) scegliere i contatti in corrispondenza di una linea politica e non disordinatamente e non per gusto di pubbliche relazioni mondane; occorre puntare sulle forze nuove che faticosamente cercano di assumere il controllo dell'enorme agglomerato cittadino, cioè industrie, nuovi nuclei politici, movimenti giovanili, provincia; b) essere pronti a discutere le funzioni di prospettiva del teatro; i napoletani "nuovi" sono gelosissimi della loro autonomia e sono disposti a collaborare se ci vedono alleati al loro domani; c) comunicare in tutti i contatti entusiasmo per questa battaglia, fiducia nella sua riuscita; imprimere impulsi tali da combattere le antiche e radicate tendenze alla rinuncia e alla pigrizia che troppe delusioni hanno inculcato nei napoletani»¹.

A metà degli anni sessanta GG ha fatto definitivamente la scelta di passare all'azione, tornando alla scrivania dello studioso solo quando necessario. Non basta. Il suo progressivo inserimento nelle strutture teatrali non si limita agli uffici studi e ai compiti di comunicazione (che sappiamo essere nelle sue corde), ma si allarga sempre più consapevolmente alle innumerevoli mansioni del ruolo organizzativo. GG si è già accorto che l'organizzatore-dirigente deve essere come quei direttori di banca d'una volta, che prima di arrivare al comando avevano girato tanti uffici, tanti sportelli e magari tante agenzie decentralizzate. Naturalmente l'identità di GG non viene mai meno. Anche nella relazione

¹ Carte private.

su Napoli, GG dimostra che, pur eseguendo gli ordini in trincea, ha bisogno di avere una visione totale e strategica della battaglia, anzi: della guerra. L'ennesima proposta di assunzione (come sempre corredata di progetti articolati) che rivolge a Grassi da Torino, il 13 aprile 1967, è in realtà la testimonianza di un percorso culturale e tecnico già compiuto, che lo sta portando comunque nella piena maturità professionale.

«Arg.1°: promozione di attività in direzione del pubblico periferico.

*Farsi promotori di un sistema interregionale (Piemonte, Lombardia, Emilia, Veneto) per la istituzione coordinata di stagioni in abbonamento nei capoluoghi di provincia e, comunque, nei centri già dotati di teatri tecnicamente in condizione di ricevere spettacoli di normale allestimento. In tali stagioni almeno due spettacoli dovrebbero essere scelti fra quelli prodotti dal Piccolo.

*Produzione di uno spettacolo (che può essere uno dei due previsti al punto precedente) di elevata qualità formativa e stilistica, ma di agile struttura per svolgere un'azione di penetrazione più capillare nella provincia, con particolare riferimento alla Lombardia. Possibilmente su un testo di autore contemporaneo.

*La riuscita di un'esperienza come "L'istruttoria", sfruttando i grandi impianti ricettivi per il pubblico già esistenti nei centri periferici, deve essere ripetuta con opere capaci di un forte impegno civile.

Arg.2°: promozione di attività in direzione dei giovani.

*Dare alle attività teatrali rivolte al pubblico giovanile un assetto organico che preveda una forma associativa e un tipo di rapporto più completo. Ad esempio: dar vita a un club, all'interno del quale venga svolto un programma di spettacoli, lezioni, incontri, dibattiti, visite.

*Gli spettacoli per le scuole, possibilmente differenziati, vanno stralciati da questa operazione. Sotto il profilo contenutistico e stilistico ritengo che tali spettacoli debbano essere realizzati con un criterio che richiami l'attualità. Anche i classici. Debbono essere spettacoli con un intendimento provocatorio.

*Gli spettacoli per i giovani debbono muoversi su due direttrici: informazione sul repertorio contemporaneo, compresa l'avanguardia, e recupero in chiave moderna dei classici. Il valore

dell'operazione sta nell'abbinamento e nel confronto delle due direttrici.

Arg.3°: creazione di un ensemble per lo spettacolo "Canti e danze del popolo italiano".

*E' il momento per finalmente dotare anche il nostro Paese di uno speciale ensemble destinato a produrre uno spettacolo, continuamente aggiornabile, che possa essere denominato "Canti e danze del popolo italiano".

*Un progetto del genere comporta la costituzione di un centro organizzativo autonomo con un proprio apparato tendente a: 1) ricerca e documentazione dei reperti musicali e visivi; 2) direzione musicale; 3) direzione coreografica e mimica; 4) direzione artistica e montaggio di regia.

*Il carattere dell'iniziativa, destinata alla valorizzazione del patrimonio popolare in quanto espressione genuina di spettacolo, rientra nei compiti di prospettiva del Piccolo Teatro di Milano e rafforza la sua fisionomia di teatro nazionale popolare. Un importante precedente è costituito dall'esperimento di "Sentite buona gente".

*Lo spettacolo ottenuto dall'elaborazione dei reperti folkloristici e rinforzato dall'inserimento di certi episodi del nostro folklore che possono ancora essere enucleati dalla realtà effettiva del mondo popolare, può diventare un importante biglietto da visita da presentare all'estero e in Italia in occasione dei numerosissimi festival e come accompagnamento artisticamente qualificato alle partecipazioni italiane a manifestazioni di rappresentanza.

*L'interesse per le cose italiane e l'enorme sviluppo degli scambi internazionali inducono a pensare che gli organismi preposti all'incremento e al controllo dell'afflusso delle correnti turistiche verso il nostro Paese (Ministero – Enit) diano a questo progetto il più valido e concreto appoggio.

*Un'iniziativa del genere può rientrare nel quadro di un accordo di collaborazione tra teatro e RAI TV»¹.

Queste idee sono formulate a ridosso di quella bufera sociale e culturale che a posteriori sarà cristallizzata nella definizione: "il Sessantotto". Questo movimento intercontinentale travolgerà anche il Pic-

¹ Carte private.

colo, provocando l'evento più traumatico che si potesse immaginare: la rottura della coppia storica, l'uscita di Strehler. Nelle carte private di GG esiste un biglietto manoscritto indirizzatogli da Grassi il 19 luglio 1968, che dà chiaramente la misura sia della gravità della situazione sia dei rapporti fra Grassi e GG in quel momento: "Caro Giorgio [GG], domani sabato avrò il consiglio e si concluderà così un ciclo di 21 anni della mia vita. Tu sai "tutto". Penso sia questo – più per gli altri che per me (io quello che vorrei fare l'ho detto a te) – il momento per avanzare proposte, di ogni genere. A te questo invito, per il primo. Arte e organizzazione: tutto. Con un radicale desiderio di rinnovamento, formale, tecnico e sostanziale. Fatti vivo presto. Ciao, ti abbraccio. Paolo"¹. GG risponde immediatamente con la sua migliore razionalità.

«Il teatro serve per preparare i fermenti che vengono utilizzati in una rivoluzione, ma una rivoluzione non può mai avere una origine e una spinta soltanto culturale. Sarebbe un errore perciò abbandonare le posizioni. Non ci sono zone franche da cui sparare; nel sistema ci siamo tutti e dobbiamo essere così sinceri e coraggiosi con noi stessi da ammettere che lo abbiamo voluto. Nel sistema ci sono i teatri pubblici e i teatri privati e nel sistema invocano di entrare anche i cosiddetti esponenti del "nuovo teatro". Allora la nostra battaglia è la lunga, dura ingrata battaglia di chi è diventato classe dirigente e cerca – deve cercare – di non perdere e non dimenticare le spinte e le ragioni rivoluzionarie da cui è partito, che si sono modificate con il modificarsi stesso della realtà che si è contribuito a cambiare.

Ecco perché sono d'accordo con te nel dire che è una "svolta" la partenza di Giorgio [Strehler]. La storia del Piccolo Teatro deve trovare nuovi ancoraggi e nuovi punti di riferimento qualitativi e non personali. Giorgio non si può sostituire con un altro uomo (anche perché oggi sul piano creativo è obiettivamente insostituibile): ma si deve trovare la formula che, maturando tutti gli insegnamenti contenuti nell'estenuante lavoro di Giorgio, rimetta in moto la funzione innovatrice, la capacità promotrice del Piccolo. Vorrei dire che, forse, è finita l'epoca della riscossa teatrale al livello esclusivamente di innovazione artistica – o se si vuole di "risanamento" artistico – (e la funzione demiurgica del

¹ Carte private.

regista con essa) e inizia un'epoca in cui la partita innovatrice la si gioca soprattutto sul terreno sociologico. È vero: il risultato fenomenico dello spettacolo è sempre la chiave di tutto, è il traguardo ultimo del nostro lavoro, l'esito del nostro sforzo di comunicare; ma il discorso dello spettacolo deve essere ripensato e ridistribuito, ricollocato in un nuovo efficace e organico rapporto con la società. Si deve ricominciare da capo, senza rinunciare a niente di ciò che abbiamo fatto; ma si deve ricominciare con la stessa umiltà e ostinazione, con la stessa rabbia e presunzione di allora. La formula è la stessa del 1947: teatro d'arte per tutti; è il modo di impiego sociologico di questa formula che è cambiato»¹.

GG ha compiuto quarant'anni. È reduce da un quinquennio produttivo ma di affannosa ricerca di una propria più definita identità, pur avendo conquistato una buona fiducia in se stesso. Sceglie Grassi, cioè l'organizzazione professionale e il riformismo socialista, fare politica per fare teatro e mai il contrario; e getta le basi per la sua grande stagione direttiva, che nell'arco di un quindicennio lo condurrà dal Gruppo della Rocca allo Stabile di Torino. Entra a far parte della commissione culturale del PSI e interviene vivacemente sull'"Avanti!", usando accenti che, con il senno di poi, fanno presagire la sua originale adesione al movimento cooperativistico e anche che l'intesa con Grassi non potrà avere vita lunga. Forse per un ex partigiano comunista era impossibile attraversare il Sessantotto in modo esclusivamente moderato.

Per GG il teatro d'arte, per essere veramente "per tutti", deve essere "popolare", anche in senso quantitativo, e per questo fine occorre una casa adeguata (come il Carignano per lo Stabile di Torino, aggiunto al Gobetti, o il Lirico per il Piccolo, aggiunto alla sala di via Rovello) ma non basta. Ci vuole il territorio, cioè la moltiplicazione delle piazze. GG pensa al decentramento metropolitano, ai circuiti regionali, alle residenze, alla reinvenzione dei teatri municipali. Non passerà molto tempo e GG dichiarerà che il "teatro pubblico" non coincide con i "teatri stabili". Come dire che il tanto atteso congiungimento ufficiale con il Piccolo arriva troppo tardi, o meglio: nel momento in cui finalmente si consuma, nasconde un vizio di consenso reso inevitabile dal succedersi accelerato dei fatti.

¹ Da una lettera a Paolo Grassi, scritta da Torino il 21 luglio 1968 alle ore 17. Carte private.

«E' assai grave e significativo il fatto che la Giunta comunale di Firenze abbia "liquidato" un avanzatissimo progetto di teatro stabile regionale; e che la protesta si sia ridotta ad un fenomeno "locale". È grave che la città di Bologna abbia messo in liquidazione -per la terza volta in pochi anni- il proprio teatro stabile, fra l'indifferenza generale. Sono due esempi fra i molti che si possono citare. Ed è grave, molto grave, che l'offerta di lavoro degli attori e degli altri operatori teatrali, anche di molti qualificati, cresca continuamente con preoccupante sproporzione rispetto all'impoverimento delle occasioni di lavoro. C'è da credere che i lavoratori dello spettacolo non abbiano davvero bisogno di delegare ai movimenti studenteschi la protesta per la loro situazione disagiata.

Il teatro attende una legge. Ma la legge non basterà se risulterà un semplice dispositivo burocratico, non sorretto da una consapevole volontà politica. Occorre che gli accenti siano fortemente marcati su alcune direttrici di lavoro e di marcia, così che i lavoratori del teatro possano ritrovare fiducia nella loro funzione e nelle istituzioni democratiche.

*Rafforzamento ed espansione delle strutture pubbliche. È urgente un piano nazionale di edilizia teatrale: per ricostruire finalmente (a ventitré anni dalla fine della guerra) una rete di teatri organicamente distribuita. È un compito che può essere contemporaneamente affidato per l'esecuzione all'ETI e agli Enti Locali; domani agli Enti Regione. È urgente che la rete dei teatri pubblici (i teatri stabili) sia rafforzata qualitativamente e meglio distribuita su tutto il territorio nazionale. È necessario arrivare a consorzi pubblici -regionali o interregionali- di distribuzione degli spettacoli teatrali, bilanciando con un effettivo decentramento politico e amministrativo un coordinamento centrale puramente tecnico e organizzativo.

*Autentica democratizzazione degli istituti teatrali pubblici. La gestione democratica degli istituti teatrali è la condizione insostituibile per ritrovare una unità di lavoro e di obiettivi; per spezzare le prevalenze di interessi settoriali e per portare tutti i lavoratori dello spettacolo a partecipare responsabilmente al processo organico di teatralizzazione del paese. Democratizzazione significa in primo luogo ristrutturazione dell'ETI (ridotta og-

gi a un'agenzia statale in balia delle leggi di mercato). Quindi riassetto democratico degli organi di governo dei teatri stabili con l'inclusione dei lavoratori a tutti i livelli di gestione politica, artistica, amministrativa. Infine: gestione democratica dei consorzi teatrali regionali o interregionali.

*Incoraggiamento delle tendenze promozionali emergenti dagli stessi lavoratori. Attraverso una inevitabile "detassazione" degli incassi teatrali e con una democratica politica di credito; attraverso una intelligente semplificazione delle norme di agibilità delle sale, favorire e aiutare la promozione di gruppi autonomi e indipendenti di lavoratori e operatori teatrali organicamente selezionatisi su convergenze artistiche e organizzative. Ma occorre avvertire che senza la soluzione dei primi due nodi, lo spazio per questa tendenza sarà precario per non dire illusorio»¹

Il 1968 significa altresì per GG l'inizio della docenza di organizzazione teatrale alla scuola del Piccolo, che porterà avanti sino agli ultimi anni di vita e che rappresenta l'ideale sviluppo del lavoro del critico-studioso. Durante le ore di insegnamento GG formerà centinaia di allievi e insieme continuerà ad analizzare la realtà teatrale con gli strumenti del suo ordinato laboratorio mentale. Intanto approda finalmente al Piccolo come assistente di Grassi, ovviamente con il consueto rapporto autonomo. GG non sarà mai un dipendente in nessun momento della vita lavorativa; anche questa impossibilità di totale fidelizzazione sarà una ragione di scontro con Grassi².

Di tutte le proposte che per un decennio ha scaricato sulla scrivania di Grassi, nella sua permanenza fra 68 e 71 GG realizza certamente la sua particolare attenzione al teatro-scuola e al teatro-giovani. Ma è la sua peculiare vocazione ad indirizzare il "servizio pubblico" alla periferia e al territorio che trova un'importante reificazione, inglobando i due

¹ GG, *Il teatro italiano all'attenzione del Paese*, in "Avanti!", 11 gennaio 1969.

² Nel curriculum preparato di sua mano nel '77 per lo Stabile di Torino, GG scrive:
1968/1971: assistente alla direzione del Piccolo Teatro di Milano
1968/1971: direttore delle Feste Teatrali alla Villa Reale di Monza per l'EPT di Milano
Dal 1968: docente di organizzazione teatrale presso la Civica Scuola d'Arte Drammatica di Milano (cfr. capitolo di Mimma Gallina); ma già dal '70 cominciano i suoi rapporti con il Gruppo della Rocca, e in questi stessi anni si tiene comunque aperto ad eventuali ulteriori collaborazioni, per esempio per stagioni estive. Carte private.

temi precedenti¹. Quella città che ha consentito, per prima in Italia, la nascita di un moderno “teatro civico” è diventata una metropoli. Un’istituzione che vuole essere “popolare”, anche se ora dispone della sala del Lirico, non può materialmente raggiungere tutti i suoi abitanti, non può soltanto “reclutare” il suo pubblico, deve “servirlo” direttamente. Il primo territorio da servire è costituito dalle periferie, che in una metropoli sono altre “città” ma decisamente meno attrezzate di quella “centrale”. Dal gennaio all’aprile 1969 il Comune di Milano promuove un esperimento di decentramento teatrale che viene denominato “Teatro Quartiere” (TQ); l’esecuzione è affidata al Piccolo che ne responsabilizza GG.

I quartieri visitati sono sette (Gratosoglio, Lorenteggio, Baggio, Via Padova, Corvetto, Quarto Oggiaro, Comasina) dove vengono portate 112 recite, buona parte delle quali è costituita dall’eterno *Arlecchino* e da spettacoli per bambini. Ma GG, forte dell’esperienza delle sue stagioni estivo-turistiche, non si limita alla prosa e introduce nei cartelloni Antonio Gades e Giorgio Gaber. Il contenitore è uno chapiteau circense; i problemi tecnici ed economici naturalmente sono notevoli; i prezzi sono bassi ma la partecipazione del pubblico si ferma su una media di 200-300 a recita.

Per la stagione successiva GG chiede innanzitutto un impianto mobile più sofisticato e la predisposizione di aree fisse, già attrezzate per ricevere TQ semplificando così le operazioni di montaggio e migliorando l’efficienza generale. Inoltre ogni stagione deve avere due fasi: da ottobre a dicembre, e da febbraio a maggio. Il programma, oltre a confermare uno spettacolo per bambini, deve prevedere “due spettacoli di prosa di qualificato valore artistico” e “uno spettacolo di critica o di documentazione del costume (recital di canzoni; teatro-documento; cabaret satirico)”². In prospettiva GG vede la necessità di studiare sul territorio l’utilizzo, accanto allo chapiteau, delle sale cinematografiche in disuso o quasi, degli ex cinema-varietà e dei palcoscenici gestiti da istituti ecclesiastici o da parrocchie.

¹ «Il Piccolo -attraverso lo sviluppo del Teatro-Scuola promosso dall’Assessorato all’Educazione- sta mettendo a fuoco un altro aspetto essenziale del decentramento teatrale: l’impegno sistematico per la formazione dello spettatore a partire dal momento scolastico», in GG (1971), pg.78.

² Carte private.

Mentre sta andando avanti sul concetto di decentramento, GG consegna una riflessione complessiva sui temi sollevati da TQ al volume collettivo "Socialismo e Teatro", nel 1971.

Il Sessantotto individuale di GG continua ad essere abbastanza curioso; va da un ritorno alla politica partitica, con uno schieramento iperdichiarato nelle file del PSI che equivale ad una adesione al "potere", fino ad una radicalizzata simpatia per il "popolare", per la classe operaia, per i movimenti di base; il tutto condotto, se visto con il disincanto di oggi, con toni da compagno intellettuale combattente.

«Il sistema teatrale che dovremmo preoccuparci di mettere a punto -chiamando in causa direttamente la solidarietà responsabile dei gruppi politici dirigenti- deve in primo luogo essere capace di riconfermare e riprendere la propria vocazione ad una funzione sociale e di suscitatore attivo e consapevole di fermenti critici all'interno della comunità. E deve, sul piano strutturale, saper individuare -non solo episodicamente- i modi multipli o articolati della propria presenza nel nuovo assetto del territorio metropolitano.

È importante sottolineare che in tutte queste aree, dalla più avanzata teatralmente e più evoluta economicamente alla più ritardata, l'intervento che si può voler programmare diventa praticamente irrealizzabile se non è affrontato nel quadro di insieme di un sistema regionale. Ma osserviamo la realtà al punto di avanzamento e di crisi toccato a Milano, la città e l'area che anticipano i problemi dell'organizzazione teatrale di domani.

Un cartellone di riconfermato impegno artistico e culturale, una indiscussa tradizione democratica e una forte vitalità civica, una politica dei prezzi ed un sistema di abbonamenti che portano lo spettacolo teatrale ad essere competitivo rispetto alle altre forme ricreative di più largo consumo, hanno offerto e offrono un punto di riferimento valido per i cittadini che si preoccupano di approfondire la loro formazione culturale o anche più semplicemente di darsene una. Offrono anche un incentivo che può smuovere e invitare al teatro spettatori "nuovi" (per anagrafe o per attitudini acquisite con l'evoluzione sociale). Eppure, nelle ultime stagioni, il Piccolo teatro ha visto allentarsi la compattezza del pubblico che si era formato, registrando perdite, riduzioni e squilibri di partecipazione: più precisamente, fenomeni centrifu-

ghi e di abbandono che non sono stati ancora compensati dalle nuove acquisizioni.

Alcuni di questi fenomeni sono comprensibili come conseguenza diretta delle concomitanti crisi in atto fra il pubblico e fra gli animatori di questo teatro: stanchezza e fuga di alcune componenti del pubblico borghese verso soluzioni di teatro dichiaratamente di evasione; il disorientamento e l'insoddisfazione delle nuove generazioni polarizzate dalla radicalizzazione degli interessi esclusivamente e direttamente politici conseguenti all'insorgere del movimento studentesco; l'ulteriore disorientamento provocato dalla contemporanea uscita di Giorgio Strehler, sintomo dell'inquietudine generale ma soprattutto conseguenza diretta del limite troppo angusto che il gruppo politico dirigente la città continua testardamente a fissare al Piccolo.

Il tentativo di far assumere al Piccolo le caratteristiche di un grande teatro di massa, si incrociò e si scontrò con la messa in crisi del centro storico della città e il progressivo abbandono del sistema monocentrico, fenomeni dovuti all'insediamento di gran parte della popolazione attiva nei quartieri che erano sorti e stavano sorgendo alla periferia. Di qui l'inevitabile trauma di un cambiamento di abitudini e poi la delusione e la diseducazione provocate dalla riscontrata e perdurante mancanza di attrezzature e di servizi culturali nei nuovi quartieri: una sorta di analfabetismo teatrale di ritorno, per molti; la riconferma di un "silenzio" e di una disabitudine atavica al teatro, per molti altri.

Portare lo spettacolo teatrale nel cuore stesso di quei grandiosi insediamenti residenziali che si sono formati ai margini del centro storico e che rappresentano la nuova struttura sociale della città, si impone sempre più chiaramente come il vero "servizio" che deve essere richiesto ad un pubblico intervento verso il teatro. I quartieri hanno assunto l'ampiezza e la consistenza di vere e proprie città-satellite, anche se non ne hanno ancora la consapevolezza e se sono ancora lontani dall'essere autosufficienti dal punto di vista dei servizi.

Prendendo in considerazione il grandioso fenomeno dei "quartieri", il problema del decentramento teatrale acquista caratteri nuovi e al tempo stesso drammaticamente urgenti. È, contemporaneamente, un problema di attrezzature, di agilità tecnica

degli spettacoli, di chiarezza e di comunicativa del linguaggio scenico. Risolvendo il problema dei quartieri, certamente in maniera graduale, si offre automaticamente una soluzione anche per il problema dello spettacolo nell'hinterland, nella provincia, nella regione. Si sono presi in esame due criteri di soluzione: il primo è stato quello di individuare, fra gli impianti già esistenti nei quartieri periferici, dei luoghi adatti e attrezzati per essere assunti come basi di lavoro per una periodica ma regolare attività teatrale; il secondo quello di progettare un tipo di impianto appositamente studiato per accogliere le rappresentazioni teatrali, unitamente ad una serie di servizi culturali, e facilmente trasferibile da un quartiere all'altro.

L'indagine si è ristretta alle sale cinematografiche, con l'obiettivo di stabilire quali locali avrebbero potuto essere periodicamente sottratti alla vigente prassi della programmazione cinematografica. Fra questi si sono individuati i locali che per capienza e per disposizione topografica meglio rispondevano ai requisiti richiesti. Le sale risultarono adatte in quanto "abitabilità" da parte del pubblico, ma grosse difficoltà vennero fuori quando si trattò di valutare la parte-palcoscenico.

Soltanto la volontà politica di aprire un discorso di fondo sulla gestione di queste sale, studiandone un nuovo tipo di qualificazione a condizione mista (cinema più teatro), e una serie di interventi e di lavori che richiedono tempo e investimento di denaro, possono avviare verso la detta soluzione il problema: una soluzione possibile, ma da affrontare su una lunga distanza; decisamente spuria (compromesso fra interessi pubblici e privati) e, una volta che fosse raggiunto il traguardo ipotizzato del riscatto delle sale dalle attuali servitù, anche inadeguata rispetto al modello auspicabile di assestamento definitivo delle "basi fisse" per il decentramento teatrale.

Il secondo tipo di soluzione preso in esame -impianti trasferibili da un quartiere all'altro- può invece prevedere una scadenza più immediata di realizzazione. Il grande vantaggio di questa ipotesi è che la città verrebbe a disporre di un dispositivo di *centri culturali mobili* capaci di penetrare capillarmente nelle maglie della periferia e di collocarsi con maggiore precisione nei reali

punti di convergenza dei quartieri e delle città-satellite, anche dove non esistono locali pronti ad ospitare spettacoli.

Di fronte a queste due ipotesi sembrò utile proporre una soluzione a scadenza più immediata. Ci si riferisce al "Teatro Quartiere", una tenda da circo tradizionale. Il carattere provvisorio degli impianti, con quel tanto di pionieristico che vi era annesso, e l'assenza di un organico disegno programmatico hanno dato la sensazione di una iniziativa sostanzialmente provvisoria, per non dire effimera. L'aspetto di fondo della proposta non ha vinto quell'impasto di diffidenza, indifferenza e sospetto misto di presunzione e di senso di inferiorità che tuttora blocca i cittadini verso i fatti culturali e artistici.

L'avvenire di Teatro Quartiere è perciò strettamente legato alla necessità di farne sentire il carattere permanente e il significato di prospettiva . sul piano politico -ma anche sul piano strettamente tecnico- la capacità di far sentire questo ai cittadini è il vero atto che può conquistare la loro fiducia. Bisogna che il giro di permanenze di TQ sia *completo* (cioè comprendente almeno tutti i quartieri satellite) e *sistematico* (seguendo un programma e un calendario quanto è più possibile anticipati a livello informativo); che nel corso dell'anno questo giro sia *ripetuto almeno due volte*, con la presentazione di repertori diversi; che l'iniziativa sia visibilmente accompagnata dall'impegno politico della sua continuità. Ciò non vuole necessariamente dire che essa dovrà essere ripetuta negli anni sempre negli stessi termini, ma più chiaramente che TQ rappresenta la fase iniziale per il trapianto di *servizi culturali stabili* nelle città-satelliti, il momento germinale per la creazione di *unità culturali* nei quartieri.

Il processo di teatralizzazione moderno e democratico dovrà, in conclusione, predisporre un "sistema multiplo" almeno su queste tre direttrici:

*il consolidamento di un teatro d'arte stabile a gestione pubblica insediato al centro di ciascun sistema metropolitano;

*lo sviluppo di un'attività teatrale destinata al mondo della scuola e ai giovani;

*un centro di coordinamento per la distribuzione degli spettacoli attraverso la rete delle unità culturali di base, attrezzato per assistere tecnicamente la gestione autonoma e democratica

di ciascuna unità e pronto ad assumere il compito di produrre appositamente spettacoli per questo circuito, qualora il centro produttivo principale (il teatro stabile) non potesse far fronte»¹.

Fin dall'inizio della sua esperienza di decentramento con il Piccolo GG pensa che questa azione debba essere sistematicamente estesa alla provincia milanese (in quel periodo anche l'Amministrazione provinciale, come quella cittadina, dà mandato al Piccolo di decentrare, e i primi riscontri efficaci si hanno ad Abbiategrasso e Concorezzo), e infine compiersi a livello regionale. GG scandisce queste considerazioni in ripetuti convegni, la cui periodicità dimostra quanto il tema sia sentito e affrontato: Bergamo nel luglio 69, Milano nella primavera 70, Lissone nel marzo 71, Brescia nel maggio 71.

«Il teatro sta premendo per trovare nuovi spazi di attività a Milano e in Lombardia: "spazi" di cui ha bisogno e "spazi" che obiettivamente esistono. È una pressione dettata dalla forza delle cose, giustificata da due ragioni.

La prima è che la nostra regione dispone di una rete abbastanza capillare di sale teatrali, la maggior parte delle quali sono inutilizzate o utilizzate male, solo sporadicamente.

La seconda ragione è che ogni tentativo attuato in queste ultime stagioni per rendere attive ed operanti queste basi periferiche ha ottenuto una partecipazione di pubblico superiore alle migliori previsioni.

Il discorso si allarga e si collega ad una specifica esigenza che tocca Milano e la sua nuova strutturazione decentrata. Nella stagione 1968/69 il Piccolo teatro ha messo a disposizione del Comune di Milano l'esperienza di Teatro Quartiere con l'ausilio di un impianto mobile; e nella stagione in corso la prolungata e articolata esperienza di Teatro/Scuola ne è la versione più circoscritta, intesa come intervento diretto del teatro quale sussidio formativo del mondo scolastico e (in quanto particolarmente operato nelle sedi periferiche) come "servizio". Ma, in questa stagione [1969/70], anche una iniziativa privata ha consentito un sondaggio positivo in questa direzione: la Compagnia Milanese diretta da Piero Mazzarella -e quindi una compagnia di intonazione decisamente popolare.

¹ GG (1971), pgg.67/82.

Che cos'è che lega questi grandi anelli concentrici che sono le zone di intervento del decentramento teatrale: appunto quella periferica dei "quartieri" e, successivamente, quella più estesa dell'hinterland, e infine del territorio regionale dove le infrastrutture socioculturali potranno in futuro essere agganciate anziché alla suddivisione municipale, al criterio coordinatore del comprensorio? A nostro avviso il termine che le collega e le rende disponibili ad un intervento coordinato di promozione teatrale è proprio il pubblico: un pubblico generalmente costituito da persone "nuove" al teatro, non dai conoscitori esperti per i quali l'abitudine a periodiche visite ai tradizionali palcoscenici milanesi si è ormai radicata ed è in un certo senso divenuta insostituibile. Un pubblico perciò che richiede un "contatto primario" con il teatro, un contatto formativo, in cui ciò che conta non è tanto il perfezionismo del linguaggio spettacolare quanto la sostanza, l'intensità, la credibilità dell'avvenimento.

È questa esigenza che chiama in causa gli enti, le amministrazioni comunali, in altre parole che porta il problema alla classe politica perché lo assuma non occasionalmente, ma come tema di un vero e proprio indirizzo di lavoro. Il teatro di per sé ha troppo bisogno di allargare il proprio mercato per non cercare degli sbocchi disordinatamente in qualsiasi modo in questa realtà che è potenzialmente fra le più disponibili. Certo, le compagnie vanno a Como come a Pavia, a Mantova come a Brescia e, se possono, tentano gli itinerari minori. Anzi, sui centri minori - valutando economicamente l'entusiasmo degli spettatori neofiti - si è aperta una gara di concorrenza, una caccia in cui chi guida il mercato regolando l'afflusso delle compagnie ha posto la spietata legge delle esclusive e delle esclusioni. Anche così il teatro si apre -faticosamente- i suoi varchi, non avendo altre pretese che la legge mercantile della concorrenza. Ma così le sue proposte si risolvono in veri e propri "prelievi" di fondi dal mercato periferico, rastrellando fin dove arrivano le sue possibilità senza veramente formarlo. Ciò che può formare il mercato di un bene culturale non è l'occasionalità, sia pure appoggiata al divismo, ma è la

continuità, la possibilità che un consumo diventi un aspetto organico del vivere civile, è la socialità del servizio»¹.

GG estende la necessità del circuito regionale occupandosi anche di musica, cosa inconsueta per lui ad eccezione della musica popolare, antropologicamente intesa, che ritorna ogni tanto fra i suoi interessi e anche fra i suoi progetti.

«Il sistema teatrale esistente oggi in Lombardia ha una gran testa, gravosa e importante, e membra appena accennate, embrionali, gracili, se non già anchilosate. Da una parte centri di produzione di grande prestigio, istituti teatrali pubblici al massimo livello internazionale, teatri privati qualificati, centri teatrali politici di forte ascendente, la più avanzata iniziativa di decentramento in una periferia urbana; dall'altra un'articolazione territoriale estremamente contratta, rarefatta, discontinua. Nel settore della lirica i "teatri di tradizione" operanti nei capoluoghi -ad eccezione dell'esemplare Bergamo- sono affidati a gestioni in cui prevale l'accento privato (e quindi soggetti a campanilismi interessati). Maggiore la vitalità di iniziative nel settore della concertistica, ma il segno di gestione è prevalentemente lo stesso. Che cosa vediamo?

1. Una drastica e rigida divisione tra attività musicale colta e consumo popolare di musica. La presenza nel nostro quadro di alcuni istituti di grande prestigio (basti citare la Scala) privilegia ristretti territori e, all'interno di essi, ristrette élites di pubblico. Possiamo aggiungere che non esiste fra loro organica forma di collaborazione e che manca assolutamente un coordinamento della programmazione.

2. Di contro osserviamo un massiccio mercato "popolare" di musica cosiddetta "leggera", con una rete estremamente capillare di vendita e di diffusione, dominato da un'industria discografica che proprio a Milano ha le sue centrali.

3. Il completo abbandono da parte dell'interesse e dell'intervento "pubblici" della produzione musicale che scaturisce da un'autentica vena popolare. Il folklore musicale autentico si può manifestare attraverso aggregazioni produttive e manifestazioni

¹ Pezzo dattiloscritto senza titolo e senza data, ma certamente collocabile agli inizi del 1970. Carte private.

di utenza assolutamente marginali. I centri di ricerca e di valorizzazione di questo patrimonio musicale popolare sono isolati, senza mezzi, ridotti alla buona volontà di singoli operatori culturali.

È necessario porci come obiettivo come obiettivo politico una nuova, piena responsabilizzazione dell'Ente Locale non tanto come possibile acquirente pubblico di prodotti culturali qualificati, bensì e soprattutto come momento di larga mobilitazione dei cittadini per integrare nella vita locale i beni di cultura. La responsabilizzazione dell'Ente Locale è la sola leva che può consentire la creazione di un reale circuito pubblico per le attività culturali e lo spettacolo: con ciò si può promuovere la creazione di un reale mercato alternativo il cui committente è strettamente chiamato a esprimere e interpretare gli interessi non passivi del pubblico popolare. In senso politico, in quanto si determinano le condizioni per sollecitare una partecipazione più larga; e in senso tecnico-amministrativo, in quanto presuppone il recupero ad un'attività culturale programmata di impianti e di infrastrutture che sono state abbandonate o assorbite da un mercato sorretto da interessi e scopi esclusivamente speculativi; oppure la progettazione e la creazione di infrastrutture nuove -alternative a quelle esistenti in mano privata- secondo una nuova strategia del territorio»¹.

Questa ricognizione si compie definitivamente con il convegno regionale sul teatro di prosa tenutosi a Brescia il 19 maggio 1971, per il quale GG scrive un lungo intervento, in parte riassuntivo di quelli appena citati.

«La Lombardia è forse la regione potenzialmente più ricca di attrezzature teatrali: nel primo organico censimento di cui si è tirato le somme nel 1969, le località in cui è disponibile un impianto teatrale agibile sono 116; in altre 14 risultano teatri storici in attesa di restauro. Al tempo stesso tuttavia è la regione più lontana dal poter contare su posizioni di partenza già consolidate istituzionalmente e stimolanti (come accade invece per l'Emilia):

¹ Da appunti dattiloscritti senza titolo e senza data, probabilmente collocabili nell'anno 1970. Carte private.

soltanto due -Bergamo e Lecco- sono le città che gestiscono in proprio un teatro.

In Lombardia agisce una domanda di teatro "spontanea" (che assomma attualmente ai due terzi dell'attività globale), la quale è mediata da un tipo di gestione avente solo scopi lucrativi, sostanzialmente conservatrice nei modi di proporre l'avvenimento teatrale e assolutamente indifferente rispetto al possibile carattere "formativo" della proposta teatrale. A questa legge squisitamente mercantile non si sottrae il circuito delle sale di proprietà ecclesiastica. Anche per i tre teatri affidati in gestione all'ETI (Pavia, Cremona, Brescia), la programmazione ubbidisce a criteri indifferenziati e avulsi dalla realtà locale, è una pura e semplice circolazione di compagnie decisa dalla centrale romana.

È in corso, da almeno due stagioni, un processo di teatralizzazione "responsabilizzato", operato con impegno da forze politiche e culturali locali, mediante un'intensa ed esclusiva utilizzazione dei centri di produzione teatrali agenti in Lombardia: in primo luogo il Piccolo Teatro che ha fatto del decentramento regionale una delle direttrici principali della propria funzione pubblica. È importante sottolineare la notevole capacità di sviluppo di questo processo attraverso la lettura analitica di un suo dato: l'incremento della programmazione regionale promossa dal Piccolo Teatro. Dalla stagione '69/'70 alla stagione '70/'71 dobbiamo prendere atto di un raddoppio: 84 serate di spettacolo nella scorsa stagione (di cui 32 recitals), 160 nella presente, di cui solo 8 recitals e di cui 91 sono di spettacoli prodotti e promossi dal Piccolo stesso. Inoltre delle 53 piazze toccate complessivamente dalle compagnie, ben 31 sono state raggiunte esclusivamente dagli spettacoli prodotti o distribuiti dal Piccolo.

Il senso di responsabilità che deriva al Piccolo teatro dalla coscienza di essere un teatro pubblico, ha fatto sì che molti di questi problemi (dal teatro di quartiere al teatro per la scuola, al problema della programmazione regionale) siano stati anticipati dall'iniziativa del Piccolo, il quale li ha prospettati non soltanto come elaborazione teorica ma come ipotesi concreta di realizzazione. E, al tempo stesso, la presenza del Piccolo è servita a stimolare iniziative di confronto, imprese concorrenziali.

Dalla parte degli operatori teatrali l'obiettivo da raggiungere è quello di saper valutare con la maggiore obiettività possibile le reali capacità di assorbimento che ha attualmente questo potenziale circuito regionale e di calcolarne con senso di responsabilità il successivo graduale incremento. Bisogna saper stabilire la quantità dell'impegno di ciascun organismo produttore e precise alternanze nei tempi e nelle scadenze della programmazione. Occorre suddividere e specializzare le funzioni, evitare a un tempo gli affollamenti e le lunghe lacune. Quindi una costanza nell'azione di rilevamento, di sollecitazione e insieme un abile lavoro di smistamento della distribuzione degli spettacoli.

Il processo di teatralizzazione responsabilizzato procederà ancora per molte stagioni di pari passo con una costante e parallela pressione del teatro commerciale che riceverà una istintiva preferenza da parte di ambienti a cui non sono indifferenti gli stessi quadri dirigenti politici e culturali. Da queste riflessioni deriva la conferma di un indirizzo operativo che ci spinge ad agire soprattutto verso le nuove generazioni. Fra gli indirizzi specifici di una organica programmazione teatrale in Lombardia dovrà essere il teatro nella scuola.

Dobbiamo, insomma, tenere conto di una platea composita, affrontata in un momento molto delicato, di crisi dei valori, di impulsi modificatori e di necessità formative, un interlocutore collettivo in cui agiscono ancora strettamente intrecciati -anche se già si oppongono fra loro dialetticamente- fermenti innovativi e tendenze conservatrici. Il comune denominatore sta nell'offerta di spettacoli chiari, accessibili, stimolanti; e al tempo stesso, spettacoli che hanno un messaggio critico da comunicare¹. La formazione di un pubblico teatrale non può prescindere da questa fondamentale e collaudata esperienza che poggia sulla accessibilità delle proposte, su di una matura e responsabile elaborazione artistica, sulla volontà e sull'impegno di provocare nello spettatore atti di partecipazione civili e sociali.

Occorre che i realizzatori degli spettacoli partano dall'esigenza di una semplificazione tecnica degli allestimenti, senza

¹ Come modelli per La Lombardia GG indica: il Piccolo, la "Loggetta" di Brescia e la "Comune" di Dario Fo.

per questo diminuirne il coefficiente di qualità. Testo e qualità della recitazione diventano gli elementi da evidenziare. Occorre decisamente calmierare l'afflusso delle produzioni per consentire a quelle migliori ed appositamente destinate la circolazione più capillare e organica. Occorre rivisitare sistematicamente le città dove è segnalata la presenza di una sala di spettacolo (oltre a quelle nuove), rivedere e precisarne le caratteristiche, le condizioni, il grado di utilizzazione. Ogni località deve essere stimolata e aiutata a ricevere teatro, ma attraverso autonome soluzioni e definizioni locali. Anche nel settore particolare -e non secondario- come quello del teatro estivo all'aperto, occorre giungere ad un coordinamento del potenziale esistente e delle iniziative atte a meglio utilizzarlo e rilevarlo»¹.

Per passare dal teatro-quartiere metropolitano al decentramento territoriale GG investe -come fa da tempo- sul ruolo attivo dei Comuni, che devono diventare dei "centri di programmazione" e che devono "responsabilizzarsi" di una proposta teatrale "formativa" e non semplicemente "commerciale". Tuttavia il convegno di Brescia coincide con la imminente discesa in campo delle Regioni, nelle quali GG vede un forte soggetto sul piano sia del finanziamento che della pianificazione, nei confronti sia dei produttori (stabili e compagnie) che dei gestori (Comuni). In conseguenza di questa visione GG ritiene altresì che debba cessare la programmazione centralizzata di molte sale da parte dell'Eta e che questa funzione debba passare a ciascuna Regione, lasciando piuttosto all'Eta compiti di intervento anche finanziario su quella ricostruzione della rete nazionale di edifici teatrali che è ancora tutt'altro che completata. Dunque, nonostante i ripetuti elogi al lavoro pionieristico ed efficace svolto dal Piccolo, in questo progetto gli stabili non emergono certamente in modo marcato². Semplicemente, GG ha ormai

¹ Dattiloscritto con il seguente frontespizio. *Convegno regionale sul teatro di prosa. Giorgio Guazzoti, Premesse per una politica teatrale in Lombardia. Brescia, Teatro Comunale S. Chiara, 19 maggio 1971.* Carte private. Gran parte dei contenuti di questa relazione vengono pubblicati in un articolo appena successivo: GG, *Decentramento in Lombardia: dove, per chi, come*, in "Sipario", n°303-304, agosto/settembre 1971.

² In un altro dattiloscritto, un pezzo breve in cui si ripetono alcune frasi dell'intervento di Brescia, GG sembra voler rinforzare la valorizzazione del Piccolo ma ci riesce parzialmente. «La vocazione regionale del Piccolo non è davvero sospetta, non risale alle ultime stagioni. Anzi è stata una preoccupazione di principio che ha presieduto alle stagioni "eroiche" delle sue origini. I "lunedì" del Piccolo nei maggiori centri della regione segnarono il

maturato -e il quadro generale glielo conferma ampiamente- che l'epopea del "servizio pubblico" non è al tramonto ma si sta articolando in altri modi, che il concetto continua a comprendere gli stabili ma si è allargato anche ad altri soggetti. Non dimentichiamo, come torneremo a precisare più sotto, che nei giorni del convegno di Brescia GG ha già deciso di lasciare il Piccolo e aderire formalmente alla cooperativa Il Gruppo.

Il maturare delle convinzioni di GG, durante gli anni dell'assistente a Grassi, si vede anche nella lunga relazione che svolge al convegno "Un festival teatrale per Arezzo. Discussioni e proposte", (Arezzo, Palazzo Pretorio, 24/25 gennaio 1970) un festival che la città dedica alle formazioni dilettantistiche che in quegli anni si sono divise in due tipologie molto differenti: le "filodrammatiche" e i "gruppi di base"; questi ultimi, creature tipicamente sessantottine, impongono domande determinanti per il futuro del festival cui il convegno cerca di rispondere.

«Il teatro italiano cerca, non sempre con chiarezza di procedimenti, di ricostruire un sistema di produzione e di distribuzione adeguato alle capacità economiche, alle articolazioni sociali e ai modi di vita che le trasformazioni in atto nella nostra società vanno promuovendo e fissando. Sotto questo profilo si è accumulato un gravissimo ritardo nella predisposizione degli im-

primo tentativo di creare un sistema di collegamenti tra i principali centri culturali del territorio lombardo. L'indifferenza al problema delle classi dirigenti locali e al tempo stesso la necessità di concentrazione che obbligò il Piccolo a fermarsi a Milano per produrre il maggiore sforzo atto ad ottenere un risultato di rigorosa qualità estetica, costrinse il pubblico regionale verso una convergenza sul capoluogo. Ma il Piccolo non abbandonò mai la regione: e la sua caratteristica organizzativa fu per lunghi anni la penetrazione della regione con sollecitazioni capillari: conversazioni, recitals, dibattiti. Una presenza attraverso forme accessorie e subalterne, ma pur sempre una presenza attiva, stimolante, suggeritrice di inquietudini salutari. Autentiche battaglie di opinione pubblica, quali hanno comportato i recuperi alle rispettive città del "Donizetti" di Bergamo e del "Teatro della Società" di Lecco, hanno visto il Piccolo e il suo fondatore-direttore Paolo Grassi in primissima fila.

Il Piccolo Teatro, fedele alla sua vocazione di sempre, ha rivelato la consistenza di una possibilità. Con le proprie forze -con tutti i limiti di un apparato embrionale affidato all'entusiasmo e all'abnegazione dei suoi quadri migliori- ha disegnato la prima mappa di un grandioso circuito regionale. Tuttavia il lavoro che resta da fare è immenso, richiede mezzi, animatori preparati e tecnicamente capaci; richiede una presenza permanente sulle posizioni. Richiede consapevolezza politica e una visione non mercantile e occasionale del problema. Cioè richiede un preciso atto di responsabilità agli organi di governo della regione lombarda». Carte private.

pianti e delle infrastrutture necessarie. Sul piano sociopolitico, quello della definizione istituzionale delle sue attività, il teatro italiano cerca la strada per allargare a tutti i cittadini la possibilità di accesso ai suoi spettacoli, facendo saltare le pregiudiziali di classe delle quali era prigioniero. Per poter corrispondere a questo scopo gli operatori teatrali più avanzati, sono convinti che è indispensabile responsabilizzare sempre più a fondo gli enti pubblici a tutti i livelli, dallo Stato ai Comuni, sicuramente domani alle Regioni.

Sgombriamo il terreno da quello che oggi è un luogo comune, che quasi inconsciamente noi portiamo avanti senza renderci conto che stiamo muovendoci nel sedimento di una esperienza già compiuta. Cioè quando diciamo gestione pubblica del teatro, normalmente riteniamo che il solo istituto che corrisponde a questo criterio sia il teatro stabile. Ora, il teatro stabile non è che un preciso momento storico della battaglia per la istituzionalizzazione pubblica del teatro, ed è ora di incominciare a pensare che gestione pubblica del teatro significa responsabilizzazione degli enti pubblici su quelle direttrici di intervento, di sollecitazione e promozione teatrale che devono cambiare radicalmente il meccanismo della vita culturale nella nostra società e darle nuova fisionomia. Quindi non è tanto un discorso di istituti esistenti (anche se è un discorso di critica e sulla prospettiva di questi istituti esistenti), ma è anche un discorso di istituzionalizzazione, cioè di quali istituti ci dobbiamo proporre la costituzione. Non dimentichiamoci che il nostro sistema teatrale è un sistema assurdo, in cui esiste la localizzazione in tre grandi regioni del nord della presenza di una attività teatrale gestita pubblicamente. Non dimentichiamoci che il problema "meridionale" del teatro incomincia adesso dalla linea del Po, perché non sono certamente confortanti le vicende di Bologna, di Firenze e dello stabile romano. I grandi teatri stabili del nord sono in crisi perché la condizione in cui agiscono socialmente, politicamente ed economicamente, si è modificata in modo clamoroso. Oggi, noi stiamo studiando addirittura il problema del territorio metropolitano come condizione per ripartire con la riorganizzazione dei teatri stabili nei grandi centri industriali come Torino, Milano e Genova.

Non vi è in ogni caso alcun atteggiamento pregiudiziale di superiorità da professionista a dilettante: non ci sono in questo senso delle divisioni. Anzi direi che nel nostro paese l'unica divisione che conta è fare del teatro con una convinzione profonda di socialità e fare del teatro come atto mondano puramente mercantile»¹.

In quest'ultimo periodo esaminato (equivalente a tre stagioni, dal 68 al 71) non si può in realtà parlare di "permanenza al Piccolo" da parte di GG. Non è questa la sede per stabilire se fu Grassi a determinare, magari dietro le quinte, gran parte delle attività di GG. È comunque indubbio, perché traspare chiaramente dalle sue carte, che GG tendeva sempre ad attribuirsi la paternità delle idee e delle iniziative di cui si occupava; inoltre la persistente compresenza di altre attività professionali da parte di GG rendeva pressoché inevitabili alcune contaminazioni di programmi e qualche utilizzazione "ambivalente" di interlocutori. Nel caso del decentramento milanese e lombardo, GG in realtà non sembrava condividere molti meriti con il Piccolo di cui pure era il rappresentante. Questa era almeno l'opinione di Grassi. GG aveva stipulato con lui un contratto che lo lasciava libero di avere rapporti di lavoro

¹ Da tre dattiloscritti raccolti sotto il titolo "Appunti per Arezzo". Carte private.

In questi stessi appunti GG conduce una polemica, che lascia un po' perplessi, con l'esperienza della "Comune" di Dario Fo. «La "questione Fo" è indubbiamente oggi un punto obbligato di discussione e di riflessione. Su un piano di strategia, di organizzazione della cultura, Fo ha commesso un errore: ha ristretto l'ambito della sua comunicazione. Direi che Fo ha rivalutato il fenomeno di ghetto politico e di ghetto culturale per il teatro. Fo ha ristretto praticamente un discorso che doveva essere di sollecitazione dialettica e di discussione all'interno della intera società italiana, a quella parte che partecipa già alle sue convinzioni. Si aggiunga poi che quella parte (eccettuate le zone periferiche, dove non esiste ovviamente un numero tale di intellettuali da riempire la sala) nei grandi centri dove si elabora la linea culturale del nostro paese, a Roma e a Milano, si è limitata agli intellettuali di sinistra; per cui il discorso non è andato assolutamente alla classe operaia. L'altro errore è ancora più grave. Dario Fo ha strumentalizzato in termini industriali quello che doveva essere un discorso di iniziativa di base. E' questo che mette in crisi l'ARCI. Fo ha fatto della sua iniziativa una perfetta macchina industriale in cui ha mosso le sue compagnie e le ha fatte girare, e ha messo in posizione di servirlo le grandi organizzazioni popolari di base, per le quali, oggi, il tema di fondo è invece di individuare e ottenere gli strumenti e i mezzi di una propria iniziativa. E' questo il discorso del progetto di un nuovo Festival di Arezzo: fare di questo Festival un punto d'incontro di iniziative di base, non di una industria culturale sia pure collocata sul fronte della sinistra culturale. Io credo che il problema delle classi popolari sia di entrare negli istituti che sono stati progettati, costruiti, frequentati dalla borghesia, per farne dei propri strumenti di azione; non si può sfuggire a questa condizione che fa parte della strategia di questo momento storico».

anche al di fuori del Piccolo, ma Grassi gli chiedeva (come d'al-tronde Chiesa a Genova, ma Grassi ne aveva indiscutibilmente un ben maggiore "diritto") di adottare una qualche disciplina di struttura, attraverso sia un riconoscimento del ruolo (sarebbe più chiaro dire: dell'au-torità gerarchica) dello stesso Grassi sia un minimo di inserimento fra i colleghi del Piccolo. GG, che paradossalmente stava per immergersi in un ambiente iperdemocratizzato ai limiti della spersonalizzazione come la gestione in cooperativa, non soddisfece per nulla a queste esigenze di Grassi. Nonostante le sue medaglie fossero state conquistate soprattutto sulla carta stampata, e la sua azione direttiva fosse stata saltuaria e, nel caso di Bologna, molto controversa, GG si sentiva a tutti gli effetti un protagonista della storia del teatro italiano del dopoguerra, soprattutto del "teatro pubblico" e in particolare degli stabili. Verso la fine degli anni sessanta, approdato al primo e massimo ente teatrale pubblico, e quindi -apparentemente- al coronamento di un sogno, GG pensava più ad analizzare la crisi degli stabili e a valutare l'evoluzione del teatro pubblico, che a consolidare la propria appartenenza al Piccolo. Perciò, fra lui e Grassi, era anche una questione politica. GG porta avanti un discorso in prima persona nel PSI lombardo e nazionale che spesso scavalca il suo Direttore; inoltre si inserisce progressivamente nel movimentismo teatrale "sessantottino" con un linguaggio da intellettuale organico che certo lo diversifica ulteriormente dal moderatismo del Piccolo. GG crede decisamente nell'entrata in scena delle Regioni, che pure non hanno ancora nessuna delega ufficiale in materia teatrale. Da una parte, i fermenti della base artistica gli dimostrano che la "com-pagnia" può diventare finalmente una coprotagonista, autonoma ed efficace, del "servizio pubblico" (e questa contaminazione pubblico/privato della compagnia a livello di contenuti GG la auspicava da tempo); dall'altra l'apparire di una regionalizzazione amministrativa gli sembra il presupposto migliore per lo sviluppo di un ruolo attivo del territorio (che in questi anni GG continua a battezzare "responsabilizzazione degli enti pubblici").

Con alcune lettere, molto dure, fra il marzo e il maggio 1971 Grassi descrive questa condizione e chiude di fatto il rapporto di lavoro con GG, il quale gli risponde il 4 giugno non soltanto prendendone atto ma sancendo l'inizio di un periodo importantissimo della sua vita professionale.

«Per quanto mi riguarda io desidero comunicarti, dopo averla lungamente meditata, la mia prima e principale decisione. Con la prossima stagione ho chiesto di entrare a far parte integrante de IL GRUPPO. Vivrò la loro vita, le loro grosse difficoltà, la loro speranza di fare utilmente e onestamente del teatro. sento il bisogno di fare questa esperienza che mi riporta alle origini, ad un contatto diretto e vivo con il palcoscenico per superare un mio profondo travaglio umano e professionale. Credo che avrò cose da dare, ma anche molto da imparare. Ho scelto loro perché ho trovato in loro fiducia, lealtà, serietà e dignità professionali»¹.

Partecipando ad un convegno, di lì a qualche giorno², ancora formalmente in veste di “responsabile dell’ufficio organizzazione del Piccolo Teatro di Milano”, GG fa alcune affermazioni che non soltanto ribadiscono le criticità della formula teatri stabili, ma che evidenziano la novità evolutiva del “servizio pubblico”. «Abbiamo assistito, sia pure attraverso inevitabili travagli, alla crescita di un movimento di autoresponsabilizzazione degli attori e degli operatori teatrali, che hanno identificato nella formula della gestione associativa il modo di rispondere alle nuove esigenze sia di struttura che di contenuto che l’incontro con un pubblico nuovo imponeva. Il teatro pubblico diventa perciò la necessaria struttura portante di un processo di teatralizzazione in cui -identificando meglio i loro rispettivi ruoli- teatri stabili e compagnie a gestione associativa dovranno affrontare funzioni e compiti diversi e coordinati»³.

«Il teatro stabile rappresentava la soluzione più avanzata per sottrarre alla produzione privata la guida del rapporto con il pubblico; e, indubbiamente, i teatri stabili hanno trasformato nella qualità e anche nel contenuto il nostro teatro. E direi che per certi versi hanno svolto un compito importante per ciò che riguarda l’organizzazione del pubblico. Ma vorrei aggiungere che, giudicandolo storicamente, questo apporto si può considerare nient’altro più che la razionalizzazione del sistema teatrale bor-

¹ Da una lettera a Paolo Grassi, scritta da Milano il 4 giugno 1971. Carte private.

² GG (1971a).

³ Dattiloscritto con l’annotazione a mano “Porretta, 18/6/71”. Carte private.

ghese: in certi casi anche con dei risultati ottimali dal punto di vista qualitativo e artistico.

Parallelamente abbiamo assistito ad un altro grosso fenomeno, i gruppi a gestione associativa, dico a gestione associativa per comprenderne i vari moduli, da quello a forma cooperativa, alla forma dell'autogestione, alla forma più tradizionale di compagnie sociali. Questi gruppi rappresentano, come primo fatto, un tentativo di soluzione di una grossa disoccupazione e sottoccupazione di carattere endemico. Ci sono molti attori, molti operatori teatrali qualificati, i quali non hanno trovato nel tessuto dell'organizzazione culturale del nostro paese una loro collocazione dignitosa, continuativa. Fra i difetti che emergono nella vita attuale dei teatri stabili, va notata la formazione di un diaframma nel rapporto fra chi esegue il lavoro teatrale, cioè l'attore, e chi dirige e progetta. Questi gruppi hanno cercato di produrre lo spettacolo con le forze che potevano essere trovate soltanto sul mercato o attraverso l'intervento pubblico. Ne è nata una forma automatica di calmieramento delle paghe degli attori.

Il problema delle Regioni è di dare una definizione a questa evoluzione del concetto di teatro pubblico, cioè di coordinare le autonomie locali, e di rendere possibile, appunto attraverso questo coordinamento, la collocazione organica delle attività di questi gruppi che hanno scelto il rischio di produrre in proprio il loro lavoro teatrale»¹.

Quindi GG vede la necessità che le Regioni possano peritarsi anche della circolazione delle compagnie sul loro territorio, circolazione che è invece regolata, in gran parte, dall'egemonia delle agenzie private, e non aiutata dall'ETI, cioè dalla distribuzione pubblica, sulla quale GG torna ad esprimere la sua visione critica: «Penso che l'ETI abbia da svolgere un grandissimo compito nella ricostruzione del nostro circuito storico e tradizionale, che possa diventare un grosso organismo di servizi tecnici, proprio in direzione dello studio, della progettazione, del rilevamento e del finanziamento della ricostruzione dei teatri. Ma la programmazione dei teatri deve essere

¹ GG (1971a).

restituita alle autonomie locali e la circolazione all'organizzazione e al coordinamento regionali»¹.

Come emergeva dalla polemica con Fo, GG non crede alla terza via dei circuiti "alternativi". Anche l'Arci è un sistema chiuso; i gruppi che cercano di lavorare per un pubblico nuovo non debbono avere steccati di sorta. «Laddove esiste un gruppo teatrale che produce uno spettacolo che interessa soprattutto il pubblico popolare, questo gruppo deve avere la possibilità di circolare in tutte le direzioni possibili; e, viceversa, l'ARCI deve avere la possibilità di chiedere a dei gruppi professionali, qualificati, di studiare una soluzione per giungere in luoghi teatrali non tradizionali e non convenzionali»².

Ormai GG sembra convinto che le nuove forme di compagnia siano lo strumento migliore per fare un teatro autenticamente "popolare".

«Il teatro stabile ha rappresentato la conquista del teatro d'arte ma non ha rappresentato la soluzione del teatro popolare. Il teatro stabile in Italia attraverso la cristallizzazione e la burocratizzazione del suo assestamento è diventato un processo di nazionalizzazione del sistema teatrale preesistente, sistema più articolato, con capacità produttive più articolate, ma sostanzialmente non ha affrontato il discorso della partecipazione popolare. Oggi siamo di fronte al problema di recuperare questa partecipazione popolare, sia nel momento della produzione che durante quello della distribuzione.

Potrà essere sembrato il mio un discorso di chi usciva da un campo e entrava in un altro. Invece io credo di continuare il discorso che ho iniziato nel '45, perché continuano tutte le premesse che erano contenute nel discorso che ha dato vita ai teatri stabili, il discorso della qualità drammaturgica e artistica, il discorso della partecipazione popolare, il discorso, e questo è l'accento nuovo, di arrivare ad una gestione sociale del nostro lavoro e della committenza del nostro lavoro. Elemento essenziale è quello di fare in modo che sia garantita agli operatori teatrali la possibilità di conservare fino in fondo la loro responsabilità amministrativa, di progettazione culturale. In questa responsabili-

¹ Ib., pg.26.

² Ib., pg.25.

tà essi contengono anche la considerazione che il loro lavoro non sarà isolato e tecnicamente chiuso nella cerchia delle loro competenze»¹

Il modello “compagnia” che per GG, anche nei momenti di maggiore fede nei teatri stabili, non ha mai perso il proprio valore storico e organizzativo e, anzi, l’ha incrementato proporzionalmente alla progressiva acquisizione da parte di GG del “mestiere”; quel modello che, ormai da anni, GG crede possa diventare, sfrondata dalle impurità divistiche e mercantili ma mantenendo la sua identità economicamente privatistica, un mezzo di rinnovamento e di allargamento del servizio pubblico teatrale; quel modello, alla fine degli anni sessanta, riempito dal soffio della pacifica, utopistica rivoluzione del mondo occidentale, si è materializzato, esiste. Lo hanno realizzato gli stessi teatranti, o meglio: la loro autoresponsabilizzazione. Gli stabili si sono avvitati su un aumento delle paghe giornaliere che ormai è diventato un elemento determinante dei loro sbilanci; gli operatori beneficiari di questo sistema si sono spersonalizzati, si sono ritrovati in un ruolo sostanzialmente mercenario. Certo, non si deve dimenticare che sono stati gli stabili a riscattare il lavoro degli operatori teatrali da un artigianato non protetto, riconoscendo loro dignità professionale e crescita sociale. Ma adesso urge trovare una loro nuova partecipazione diretta, che è il tramite indispensabile per ottenere la partecipazione di un nuovo pubblico.

GG incomincia il quindicennio culminante (fine dei sessanta / metà degli ottanta) della sua carriera aderendo ad un progetto cui “appartiene” veramente: la cooperativa Il Gruppo che, per il luogo in Toscana dove si riunisce agli esordi, non tarderà a chiamarsi “Il Gruppo della Rocca”.

La società cooperativa a responsabilità limitata “Il Gruppo della Rocca” viene costituita il 23 settembre 1970, con sede principale a Firenze e secondaria a Milano, da 14 soci: un regista, uno scenografo, nove attori e tre tecnici. Presidente Egisto Marcucci, prima attore e poi regista, e come tale autore, negli anni settanta, di un inconfondibile stile scenico della Rocca, un po’ grottesco un po’ biomeccanico, certamente un ottimo strumento espressivo per una linea di nuovo teatro popolare.

¹ Dattiloscritto senza titolo e senza data, scritto probabilmente nel 71/72, certamente nell’ambito del tentativo di GG di radicare Il Gruppo nella regione toscana. Carte private.

La compagnia aveva già iniziato, in forma sociale, nel 69 mettendo in scena la *Clizia* di Machiavelli per la regia di Roberto Guicciardini e le scene di Lorenzo Ghiglia, due soci fondatori. Ma la provvisorietà della semplice associazione e soprattutto la sincera fede in un lavoro assolutamente collettivo, spingono ad adottare la soluzione della cooperativa fra i primissimi in Italia (con “Gli associati” e “Teatro insieme”, la Rocca costituisce l’archetipo del movimento cooperativo teatrale).

Questa compagnia rappresenta da subito la reificazione delle convinzioni che GG aveva maturato negli ultimi anni: necessità di sviluppare il concetto di “servizio pubblico” trovando mezzi ulteriori e diversi rispetto agli stabili; potenziare il decentramento culturale e far diventare il rapporto con un nuovo pubblico sul territorio una finalità primaria; a tal fine, mantenere la qualità artistica ma dare più spazio all’organizzazione, la quale viene così fortemente responsabilizzata del raggiungimento dei fini sociali e insieme dell’equilibrio economico; rispondere all’esigenza degli artisti e degli operatori di essere partecipi alla formulazione dei programmi e alla loro realizzazione; contribuire, proponendo una radicale calmierizzazione dei costi e allargando il mercato attraverso il territorio, ad affrontare costruttivamente una crescente disoccupazione teatrale.

Come emerge con chiarezza nella citata lettera a Grassi (il quale, d’altronde, sta per accettare la Sovrintendenza della Scala -lo farà nel 1972- lasciando la direzione unica del Piccolo al rientrante Strehler), l’adesione di GG a questa compagnia è più che professionale. GG ha teorizzato con efficacia il modello degli stabili, ha usato gli strumenti editoriali in modo originale, ma ora è davvero calato totalmente in un progetto, che ha formulato con più profondità e consapevolezza di altri, che sta vedendo nascere in diretta da “padre” responsabilizzato, e di cui sarà certamente capace di influenzare l’evoluzione. In un certo senso gli ideali che GG aveva riposto nel Piccolo, fino al più recente: il decentramento, che muoveva dall’esperienza del Teatro Quartiere, si spostano sul Gruppo, che può diventare un modello più moderno, attuare una evoluzione del servizio pubblico, e soprattutto può essere da GG vissuto dall’interno, può sentirsene davvero artefice.

In una lunga intervista, che rilascia per una tesi di laurea¹, GG ricostruisce il suo rapporto con il Gruppo, che non si interruppe di fatto mai, ma che è caratterizzato da due periodi: la partecipazione piena al lavoro della compagnia, come socio-organizzatore, dal '71 al '77, e il radicamento della compagnia a Torino, voluto come direttore dello stabile di quella città² e ottenuto a partire dal 1982 presso il cinema-teatro Adua. Il “noi” viene a GG in modo più naturale del solito, a dimostrazione del fatto che non cessò mai di sentirsi un componente del Gruppo.

«Alla fine degli anni sessanta io ero l'assistente di Paolo Grassi e, siccome alcuni degli attori che hanno formato il Gruppo (in particolare Mariani, Guicciardini, Marcucci) avevano lavorato in quegli anni al Piccolo Teatro, dopo il loro debutto a Spoleto con “Nozze piccolo borghesi”³ di Brecht e dopo la “Clizia”⁴ di Machiavelli, che sono i due spettacoli con cui sono partiti, sono venuti da me al Piccolo -ricordandosi che avevo appunto la funzione di organizzare le tournées del Piccolo- per chiedermi se volevo occuparmi del Gruppo. Dissi di sì.

In quegli anni, nella loro intenzione, tutti dovevano fare tutto: dall'amministrazione a caricare e scaricare i camion, montare le scene, e quindi pensare anche all'organizzazione. Si resero conto che l'organizzazione era un ruolo che richiedeva un lavoro pieno, cioè una totalità. E quindi io entrai con quella caratteristica.

Inizialmente il problema era di costruirsi un mercato completamente nuovo. In Toscana c'era un terreno politico e culturale molto fertile, e ci servimmo di tutto: del cinema, delle “Case del popolo”. In cinque anni, dalla fine degli anni sessanta al '75, il pubblico si quintuplicò. Incomincia a esserci un forte incremento della quantità di spettacoli fatti dalle località toccate. La circolare ministeriale recepisce questo, poi recepisce una suddivisione -

¹ FENOCCHIO Carola, *Il Gruppo della Rocca: storia e influenza sulla scena torinese*, Accademia Albertina di Belle Arti di Torino, A.A. 1995/96, Relatori proff. Passudetti e Costagliola. Carte private.

² GG fu nominato Direttore Organizzativo e Amministrativo dello Stabile di Torino il 27 gennaio 1977. Cfr. più avanti.

³ Spoleto, estate 1969.

⁴ Siena, febbraio 1970.

direi nei primi anni settanta- fondamentale, tra il primo modo di includere il nostro teatro, quello di farne delle compagnie private, e il dare uno spazio particolare alla forma cooperativa; forma privilegiata perché, in qualche maniera, era come torna ad essere oggi, il problema del nonprofit. I tentativi di legislazione che si susseguono dal '75 recepiscono in modo particolare i decentramenti, la cooperazione come organismo produttivo autonomo rispetto a quegli storici. Tutto il nostro movimento è nato in una perfetta simpatia con il movimento politico, parlo della metà degli anni settanta; il '75 è anche l'anno in cui comincia l'acquisizione delle grosse capitali alle giunte di sinistra. Altro particolare non trascurabile: alla fine degli anni sessanta vengono finalmente varate le Regioni, che a loro volta prendono una propria responsabilità a proposito dell'allargamento del pubblico che le cooperative portavano avanti. Il Gruppo diventa capofila di questo discorso, anche perché aveva valorizzato moltissimo l'aspetto organizzativo.

Questo settore rimarrà per quindici anni, accanto ai Teatri Stabili, il grande movimento di espansione, di teatralizzazione del Paese, se così si può chiamare. E poi, naturalmente, su questo decentramento incominciarono a manifestarsi i processi di normalizzazione, perché gli Assessori, anche dei centri più piccoli, cominciarono a volere i grandi nomi, depauperando le loro risorse perché costavano molto di più. Di lì inizia la decadenza complessiva dei decentramenti, però quello che può essere lo sviluppo del mercato teatrale diventa molto importante, perché anche piccole e medie località restaurano i teatri; noi siamo più facilitati ad andare perché siamo più agili come impianti e meno esosi nel chiedere compensi.

Spesso ho detto che abbiamo continuato il filone principale della storia innovativa dei grandi Teatri Stabili portando un teatro di qualità direttamente sul territorio e inventando il rapporto con il pubblico, non facendolo derivare soltanto dal consenso commerciale, ma anche da una battaglia culturale che era insita nelle nostre scelte. Abbiamo fatto molte operazioni tutte significative; siamo riusciti anche nel giro principale, quello dei capoluoghi, dei centri maggiori, dei teatri dove si potevano fare anche delle per-

manenze di una settimana, la presenza nei teatri romani. Siamo entrati nel novero delle compagnie più desiderate.

Il filone della gestualità, dell'uso del corpo, da noi venne, in un primo momento, respinto. Perché la nostra progettualità nei testi era sempre di ordine di contenuto, quindi anche di una forte tensione ideologica. Noi siamo ancora influenzati da un filone storicistico del teatro. Ci interessa badare ai contenuti, da un punto di vista anche dell'esposizione dei contenuti stessi, della dialettica che si sviluppa sul palcoscenico, più che sulla movimentazione. In tante locandine c'era "autore il Gruppo della Rocca"; ci mettevamo intorno a un tavolo per settimane e buttavamo giù i copioni; lo abbiamo fatto per il "Candido" [Venezia, 1971, *nda*], per i "Ciompi" [Prato, 1973, *nda*], per altri.

Io avevo gestito la compagnia, anche organizzativamente, attraverso il procedimento assembleare, cioè spiegavo, mettevo davanti a loro i problemi: dai trasporti alle scelte della piazza, all'accettazione di fare determinate aree di intervento. Sulla organizzazione del lavoro noi avevamo questa caratteristica della collegialità, delle decisioni che avvenivano attraverso scelte assembleari, discussioni. Siamo arrivati fino a fare sei giorni ininterrotti di assemblea. Ci rifugiavamo nei posti più impensati a fare le nostre cose, decidevamo i repertori. Ci muovevamo con due compagnie, questo era un grosso meccanismo organizzativo che metteva in moto grande sviluppo, anche forte incremento economico. Il "Sogno [di una notte di mezza estate, Prato, 1972, *nda*]", ad esempio, è arrivato a fare quasi trecento repliche nel giro di due anni.

Torino rappresentò un altro discorso¹. Perché il Gruppo tentò più volte di avere una sede, che poi fu un discorso che altre cooperative sviluppavano come, a Parma, il Collettivo. Noi cercammo prima -con una soluzione che ci ricordava gli anni dei tendoni da circo- di fare un progetto per una tensostruttura e lo

¹ Nel quinto anno, 1982, della sua direzione dello Stabile di Torino, GG decide con la Giunta Comunale del Sindaco Novelli (Assessore Cultura Giorgio Balmas) un decentramento urbano nella zona della Barriera di Milano. Non si tratta più di un tendone itinerante, come per il Teatro Quartiere, ma di un edificio: il Teatro Adua di c.so Giulio Cesare 67, che viene dato in gestione al Gruppo della Rocca, che fino a pochi anni prima aveva avuto il suo principale referente nella Toscana.

proponemmo ad alcuni quartieri di Firenze, ma non l'abbiamo ottenuto. Devo dire che fu anche una conseguenza del fatto che io mi ero spostato. In un primo tempo fummo ospitati dal Teatro di Alessandria, che apriva allora. Lì [il 9 dicembre 1978, *nda*] facemmo la prima del "Suicida" di Erdman. Però l'aspirazione di una città di provincia, diversamente da come si sta manifestando oggi, specialmente in alcune aree di grande incremento degli impianti teatrali come le Marche, era quella di essere teatro di ospitalità, non di stabilizzazione.

L'Adua venne preso dallo Stabile di Torino e venne messo a disposizione del Gruppo per costituire, diremo così, l'ala periferica del Teatro. Una sorta di insediamento affidato ad una totale autonomia progettuale, ma sostanzialmente coperto. Per una o due stagioni continuano ad esserci due compagnie, ma poi cominciano forti difficoltà, perché anche le nostre produzioni diventano più complesse e costose. E anche, probabilmente, per un grosso imborghesimento del pubblico, che non desiderava più essere sollecitato, scosso dai nostri spettacoli, e allora andava a cercare il rapporto con le compagnie tradizionali. Molte cooperative hanno chiuso o si sono adeguate. Altre, come quelle milanesi -Pierlombardo, Elfo-, hanno trovato un accasamento agevolato dall'amministrazione locale, e si sono praticamente costruite la loro base. Cosa che è riuscita solo in parte all'Adua, che era stato ristrutturato come una multisala cinematografica. Ciò in qualche modo dimezzò il nostro coefficiente numerico nei confronti del Ministero e non venimmo più ammessi nel ruolo di stabili di interesse privato, come sono invece rimasti altri che avevano strutture adeguate. Inoltre dovevamo dividere la stagione con il cinema, e quindi farla in maniera molto spezzettata. Poi si cominciò a disgregare il gruppo artistico perché i registi divennero importanti, gli attori lo stesso, e tanti vennero chiamati fuori. Questo fu, durante gli anni ottanta, il lento processo di esaurimento.

Arriviamo ai primi anni novanta con un grosso problema di sostenibilità dell'Adua, determinato anche dal decurtamento di aiuti da parte dello Stato, dalla scarsissima attenzione della Regione, dalla difficoltà psicologica di un Comune che aveva grossi

oneri da sopportare per il Teatro Stabile e aveva le briciole per gli altri.

Io lasciai lo Stabile nell'85. Credo che fu anche determinante la crisi del Comune. Torino anticipò di dieci anni Tangentopoli; venne coinvolta tutta la classe dirigente torinese. Alcuni spettacoli dello Stabile, fra cui "L'opera dello sghignazzo" di Fo, determinarono di nuovo una grave situazione deficitaria. Probabilmente quell'aiuto dato al Gruppo sembrò non solo un sovraccarico ma sostanzialmente una scorrettezza amministrativa. Devo dire che non mi è mai stata imputata, perché ho portato lo Stabile a dei grossi risultati, e quindi non ne avevano il coraggio. Però mi è sempre stata rimproverata, soprattutto dai teatranti torinesi che vedevano l'Adua e il Gruppo come una realtà privilegiata».

Se si dovesse ridurre ad uno schema il percorso organizzativo, che GG traccia dagli inizi alla fine della sua carriera operativa, si potrebbe sostenere che GG passa

dalla qualità artistica degli stabili come servizio pubblico,

al decentramento, urbano e non, degli stabili come servizio sociale,

al decentramento ampiamente territoriale delle cooperative come moderno progetto di teatro popolare,

alla stabilizzazione delle compagnie private come continuità e reinvenzione del servizio sociale,

alla qualità artistica della compagnia privata, itinerante in un grande circuito nazionale di teatri autonomi, come rinnovato, antico disegno di teatro pubblico.

L'esperienza del Gruppo sintetizza il terzo e il quarto punto di questo molto semplificato elenco. Nel 1972 GG interviene al consueto convegno dell'Associazione Nazionale Critici di Teatro¹, alla quale ormai da anni porta un contributo da praticante e studioso dei vari aspetti dell'organizzazione. GG conferma che l'esordio degli anni settanta coincide con l'arresto della capacità di trasformazione del sistema teatrale che era stata accreditata agli stabili; tuttavia vede nell'avvento

¹ Da un dattiloscritto sul cui frontespizio è scritto: Associazione Nazionale Critici del Teatro, Convegno su "L'intervento pubblico nel teatro di prosa", Roma, febbraio 1972. "Rapporti delle attività teatrali con gli enti locali in vista della nuova sintesi dell'ente regione" di Giorgio Guazzotti. Carte private.

della regionalizzazione un possibile volano di cambiamento. «La conseguenza di questo arresto di un processo storico è che si sta riproponendo una tendenza alla riprivatizzazione delle attività teatrali, tendenza che si presenta e che agisce o come un ottuso fenomeno di ritorno ai canoni del divismo e del mercantilismo oppure a reazioni di insofferenza politica. La prospettiva che l'assetto regionale, restituendo con l'autonomia operativa la possibilità di iniziativa ai nuclei dirigenti della base politica e amministrativa, permetta di riattivare e di riprendere il processo di democratizzazione e di sviluppo della nostra società, riguarda dunque (come una necessaria connessione interna) anche la rimessa in movimento del processo di rinnovamento del teatro italiano. Si tratta di una battaglia che può partire "dal basso", dagli stessi amministratori locali, dalle associazioni di base, a differenza della prima battaglia che fu soprattutto una faticosa pressione di convincimento di una limitata avanguardia di operatori teatrali e di specialisti.

Il che significa che la battaglia di oggi si combatte su due fronti complementari. Il primo per l'estensione e riorganizzazione del mercato teatrale e per la sua democratizzazione a mezzo di una pubblica assunzione della sua gestione, il che consente di saldare la parte storicamente mancante al processo di pubblicizzazione del teatro già iniziato, avviando il processo stesso alla sua fase successiva, "dal teatro pubblico al teatro sociale". Il secondo per l'estensione a tutto il territorio nazionale di centri di produzione teatrale a gestione pubblica, sollecitando la democratizzazione degli istituti esistenti e favorendo la maturazione di nuovi rapporti di collaborazione fra operatori teatrali e pubbliche amministrazioni. La generalizzazione di un processo di assunzione di responsabilità delle amministrazioni locali -già in atto in alcune regioni- è la chiave di questa battaglia. Il Comune democratico deve sentire la necessità di gestire l'attività teatrale non come un semplice e burocratico intervento amministrativo, ma come il reale recupero di una funzione che gli è propria, quella cioè di offrire alla comunità un blocco organico di servizi culturali. E non soltanto assumendo la gestione direttamente o per mezzo di istanze democraticamente definite delle sedi e delle stagioni teatrali (o progettandone di alternative là dove risulti impossibile

sostituire quelle esclusivamente di mercato), ma divenendo il momento di mobilitazione e di coagulo della partecipazione popolare, attraverso il coordinamento delle forze associazionistiche e culturali di base».

GG si avvia ad essere identificato come “il boss della cooperazione teatrale e manager socialista del Gruppo della Rocca, la più rigorosa fra tutte le cooperative”¹. Dal 72 GG contribuisce in modo determinante alla linea di lavoro del Gruppo² e insieme diventa il principale teorico-politico del cooperativismo teatrale, anche attraverso un’instancabile interventismo in una eccezionale successione di convegni e intensificando la sua militanza tecnico-teatrale nel Psi. GG rivela chiaramente questa funzione in uno scritto del maggio 73 intitolato *Le cooperative teatrali: appunti per l’identificazione di una realtà*³.

«La parola d’ordine (lanciata negli anni quaranta) per un teatro popolare è rimasta bloccata e in definitiva elusa. Da una parte la crescita asfittica e limitata geograficamente dei teatri stabili, concentrata sul momento peculiare della regia e incapace di progettare una piattaforma di democrazia interna predisposta e invitata a tenere contatti effettivi con la realtà democratica esterna. Dall’altra la trasformazione profonda della composizione e degli stessi modi di comportamento del pubblico popolare preso nell’ingranaggio di uno sviluppo capitalistico e industriale tanto febbrile ed accelerato quanto caotico e disorientato.

L’autogestione è un lascito più verbale che reale della contestazione sessantottesca. Più precisamente è la presa di coscienza degli operatori teatrali di dover affrontare con responsabilità diretta l’intero nodo dei problemi in cui si trova impigliato il sistema teatrale italiano. Ci si rende conto che occorre promuovere e far crescere nuovi strumenti di lavoro -istanze produttive e circuiti di programmazione- tesi a recuperare i temi e i connotati perduti. Selezione e autoriconoscimento dei componenti i gruppi sulla base di reali affinità di indirizzo politico, culturale, artistico; impianto democratico della gestione: come garanzie ver-

¹ CHESSA P., *Il decentralismo democratico*, in “L’Espresso”, 19 settembre 1976.

² Cfr. il capitolo di Mimma Gallina.

³ Si tratta di un breve documento che GG allega ad una lettera a Claudio Martelli, Commissione Culturale della Federazione PSI di Milano, datata 15 maggio 1973. Carte private.

so l'interno per chi mette a disposizione il proprio lavoro come capitale, e verso l'esterno come offerta di credibilità di un impegno sociale rivolgendosi ad un pubblico di lavoratori, di giovani. Piena assunzione dei temi di lavoro che furono già attivi all'inizio della promozione degli stabili: verifica critica dei contenuti, qualità artistica dell'esecuzione, proposte teatrali dirette alla coscienza dello spettatore, inquadrature sempre in un generale impegno civile e sociale.

Ma un sostanziale proposito innovativo: disporsi alla massima mobilità operativa, puntando non su allestimenti "assoluti", bensì su impianti scenici agili, capaci di raggiungere le più capillari articolazioni di un circuito. Questa strategia "decentrata" (rispetto alla precedente della stabilità) non soltanto per favorire di fatto l'incontro con il pubblico popolare nelle "sue" sedi, ma anche per indicare alla classe politica e agli amministratori pubblici che esiste una produzione teatrale artisticamente e socialmente qualificata che può essere fatta conoscere ad ogni comunità. Il discorso della promozione e della organizzazione teatrale alla luce di questa nuova disponibilità non è più riservato a pochi centri di grande prestigio storico e di massicce forze economiche; ma è un materiale offerto per la ripresa e la riorganizzazione del lavoro culturale anche nei centri periferici. Anche nelle stesse aree metropolitane il discorso teatrale non può più essere un sedimento esclusivo dei centri storici, un ospite obbligato dei teatri tradizionali, ma può essere integrato nelle varie parti in cui la città si disintegra, si moltiplica e si ristrutturata.

Quattro anni dal '68. Nel processo di formazione e di sviluppo alla denominazione di "autogestite" si è venuto sostituendo il termine più legalmente inquadrabile e spendibile di "compagnie cooperative". Nella stagione 1972/73 le cooperative teatrali regolarmente costituite sono 23, di cui 21 hanno svolto regolare attività, anche con più di una formazione. Alcune sono compagnie già robustamente consolidate, di grande prestigio presso il pubblico, al quale appaiono -dopo quattro anni di quasi permanente attività- come le vere e sole compagnie "stabili" del nostro teatro. Come volume di attività -impiego di forza lavoro, località toccate su tutto il territorio nazionale, presenze di spettatori- stanno avviandosi a superare l'intero blocco del teatro di prosa privato».

Quest'ultima distinzione è particolarmente significativa perché nello stesso 1972 lo Stato enuclea le cooperative teatrali come categoria autonoma, separata dal contesto delle compagnie private, e caratterizzata da indirizzi marcatamente sociali: decentramento degli spettacoli e prezzi politici dei biglietti. È l'individuazione di fatto di un terzo settore produttivo-gestionale, non si sa se più semipubblico o semiprivato. Quando partecipa ad un convegno dei teatri stabili il 4 maggio 1974¹ GG, forse per la prima volta, è apertamente schierato "contro" e rivendica una crescita numerica degli spettatori delle cooperative rispetto alla riduzione del pubblico degli stabili, e sottolinea -ancora più polemicamente- che i contributi statali a 17 cooperative sono un terzo di quelli a 8 stabili. È curioso come in questi anni, per sostenere e illustrare il fenomeno delle cooperative, GG faccia un ripetuto e puntiglioso uso delle statistiche. Ma è la diffusione sul territorio che GG accredita maggiormente alle cooperative.

«Nella regione Toscana la convergenza e l'alleanza operativa delle amministrazioni locali, del movimento associazionista di base e di un consistente numero di cooperative teatrali ha reso possibile la costruzione e l'affermazione di un grande circuito teatrale alternativo in mano pubblica, cresciuto completamente oltre i limiti ritenuti fin qui insuperabili, perché non redditizi, dal mercato teatrale. Non si sono ancora fatte le relative analisi statistiche; ma da questo serbatoio "nuovo" sono saltati fuori ogni stagione almeno centomila nuove presenze acquisite in modo permanente al teatro di prosa e agli interessi culturali.

Le cooperative teatrali non hanno mai nascosto di voler stare "dalla parte" del teatro pubblico. Non solo. Ma proprio quando hanno indicato polemicamente con il loro lavoro di promozione e di formazione di un pubblico nuovo e di nuovi spazi teatrali le carenze e le insufficienze del precedente stadio di iniziative del momento teatrale pubblico, lo hanno fatto perché si rendevano conto che occorreva dimostrare l'esistenza di un campo di possibilità ancora immenso per il teatro pubblico. e perché sentivano di poter essere un aspetto autonomo ma integrante nel teatro pubblico.

¹ Dattiloscritto. Carte private.

E veniamo al rapporto con gli Stabili. Difficile e imbarazzante trovare un aggettivo giusto per definire un atteggiamento. Diciamo “circospetto”? Volta a volta -e in modo alterno e discontinuo- abbiamo incontrato fra gli stabili amicizia, comprensione, solidarietà, assistenza; ma anche imbarazzo, sospetto, diffidenza, anche qualche caso di fastidio e ostilità. Mai una linea costante, un rapporto sancito da reciproca chiarezza. Gli Stabili qualche volta e in qualche caso ci hanno visto come una forza competitiva dal piglio petulante e con esiti imbarazzanti; qualche volta ci hanno imposto il ruolo dei postulanti e la collaborazione ha assunto l’aspetto di un aiuto che “non si può negare” e purtroppo gravoso.

Occorre superare la fase degli incontri casuali, delle pure e semplici collusioni, delle reciproche utilizzazioni così come dei reciproci sospetti, elaborando una strategia più avanzata, una strategia comune del teatro pubblico. Le basi di produzione nei grandi centri storici e di vita economica, le articolazioni decentrate e autonome di vita teatrale nelle aree periferiche metropolitane, i circuiti territoriali provinciali e regionali: i punti di riferimento non mancano, sono espressi dalla stessa domanda di teatro implicita nella crescita sociale del nostro Paese. Amministrazioni pubbliche e associazioni di base, teatri stabili e cooperative teatrali: gli strumenti per intervenire e per attrezzare la vita teatrale del Paese sono già tutti operanti e hanno già dimostrato la loro forza e la loro validità, anche disponendo di mezzi modesti, inadeguati. Sta a tutti noi condurli verso un risultato utile».

Nel 1975 GG coordina la prima giornata di un grande convegno sulla cooperazione teatrale¹. Usa ancora una volta i numeri per confermare che il settore è diventato il secondo del teatro italiano per produttività e per efficienza. Nella stagione 1974/75 le cooperative sono arrivate ad essere 34 e hanno raggiunto quasi 1,5 milioni di spettatori, superando il volume di lavoro degli Stabili. Questi successi consentono a GG persino di riabilitare oculatamente l’odioso termine “mercato”.

¹ “La cooperazione teatrale: teatro pubblico, territorio, qualificazione, drammaturgia”, Parma, Ridotto del Teatro regio, 11/13 ottobre 1975. La giornata dell’11, coordinata da GG, è dedicata a “la cooperazione teatrale nella prospettiva della ristrutturazione del teatro pubblico per la programmazione democratica del territorio”. La relazione di GG è un dattiloscritto. Carte private.

«È mercato teatrale anche tutto ciò che rappresenta la capacità di ricevere, di produrre, di provocare la presenza di uno spettacolo, cioè di creare una condizione economica nella offerta di uno spettacolo e di prospettare la presenza degli spettatori, quindi un mercato teatrale nella sua complessità da mercato puro e semplice di tipo tradizionale a mercato di tipo pubblico, di tipo politico».

La moltiplicazione delle recite decentrate ha provocato la moltiplicazione dei palcoscenici territoriali e, insieme, i due fenomeni hanno ottenuto una positiva inversione di tendenza nell'occupazione teatrale. Ma la stessa continua crescita del numero delle cooperative è già una minaccia alla qualità e alle prospettive del loro lavoro. Il fatto che molti giovani si rivolgano alla formula cooperativa come ad una chiave privilegiata di accesso al "mercato", è sempre più preoccupante perché può progressivamente "inquinare" i criteri sia progettuali sia gestionali con cui il movimento si è fondato e connotato.

Per il futuro GG indica ai convegnisti di Parma una possibile evoluzione su tre linee problematiche incrociate: radicamento, organicità, stabilizzazione. Dopo anni vissuti nel segno della necessità programmatica, oltre che economica, del nomadismo occorre radicarsi: «ad alcune delle nostre compagnie si è posto il problema di trovare un luogo, chiamiamolo una "casa", un laboratorio, un punto di riferimento non soltanto tecnico, non soltanto una pedana con dei camerini e dove provare, ma un luogo dove portare più a fondo la propria sperimentazione di rapporto con se stessi e con la società in cui si vuole calare la proposta teatrale». Quindi il radicamento deve essere "organico" al territorio di riferimento, deve avere una missione specifica; se ci riesce veramente, allora produce una "stabilità" diversa e nuova, si potrebbe dire: autenticamente popolare, che si aggiunge a quella "borghese" su cui si sono arenati gli stabili. È una stabilizzazione che le cooperative possono tentare, con gli inevitabili rischi, non più soltanto in periferia, esaltando il ruolo dei piccoli-medi enti locali, ma anche nelle aree metropolitane. Le cooperative possono dunque, aggiungendo la loro indispensabile azione complementare a quella dello storico servizio pubblico, avere l'ambizione di raggiungere finalmente, dopo quasi un trentennio dallo slogan di Grassi-Strehler, una qualità artistica davvero "per tutti".

Forse il “cervello fino” di GG, pur ancora collegato alla Toscana, sta già intravedendo quella “idea perfetta” di stabilizzazione che nei primi anni ottanta concretizzerà a Torino dividendo la partitura fra Gruppo e Stabile. Un’idea che rappresenta uno dei momenti più maturi della sua capacità di vision, ma che gli avversari di turno avranno buon gioco a ribaltargli. A metà degli anni settanta GG è convinto che le cooperative, giunte ad una maturità che le qualifica come una sorta di alter ego degli stabili, hanno rilanciato la teoria e la realtà del teatro pubblico. Questo ruolo “istituzionale” deve essere valutato con particolare interesse dalle Regioni, che, pur prive di deleghe effettive, stanno sviluppando la loro capacità di committenza nei confronti del teatro; e sul nuovo interlocutore regionale è indubbio che GG riversa una fiducia quasi eccessiva, che anche durante il 1976 manifesta negli immancabili convegni. Si apre un periodo di grande fervore fra i partiti per l’ennesimo disegno di legge sulla prosa, e GG collabora alacramente a quello del Psi.

«L’aspetto fondamentale del progetto [socialista] è quello di considerare i momenti produttivi, di dare ai momenti produttivi già sin dal disegno di legge, senza attendere l’operato della commissione nazionale, come prevede il progetto democristiano, una scheda indicativa, una identificazione del ruolo e delle funzioni di due istituti teatrali, l’uno che aveva il gran merito di portare al rovesciamento delle tendenze storiche nelle strutture teatrali del nostro Paese, il teatro stabile, e l’altro, le cooperative, le quali sono state la risposta istituzionale più coerente al sessantotto, che ha colto l’enorme povertà di investimenti di struttura di cui soffriva il teatro italiano, per cui soltanto l’immissione della forza lavoro aggregatasi per necessità poteva dare delle soluzioni per risolverlo.

Nel disegno di legge socialista c’è questo sforzo di far partire il meccanismo di riorganizzazione del sistema teatrale italiano, fornendo ai due momenti, quello centrale e quello periferico, al momento della indicazione produttiva e del sostegno produttivo, e al momento periferico della promozione e dell’intervento sul territorio, gli strumenti reali di azione.

Uno dei silenzi è quello riguardante il teatro privato. Il progetto socialista non lo prende in considerazione perché è prevalsa una valutazione di principio, perché il teatro privato, vivendo

di una economia di mercato, logicamente non avrebbe bisogno di interventi dello Stato. Certamente esiste il problema; accanto alle vecchie formule della detassazione e dei vari interventi, è chiaro che bisognerà vedere se la legge può considerare il teatro privato anche in ordine ad una funzione che al teatro privato si può ancora riconoscere, in quanto nella realtà il teatro privato la svolge.

L'altro silenzio è l'ETI; in quanto si pensava che il discorso dovesse prendere sviluppo dopo che la strategia della commissione nazionale centrale avesse preso in considerazione tutta una serie di interventi operativi e sollecitatori a livello territoriale, anche per creare degli equilibri rispetto agli scompensi reali che ci sono tra regione più sviluppata teatralmente e regione meno sviluppata.

Non è un mistero che là dove le Regioni sono intervenute nel nostro settore, per quanto con mezzi ancora estremamente esigui e con grossi limiti tecnici e strutturali, hanno potuto avvertire e appurare che, partendo una iniziativa teatrale, era tutto quanto il tessuto culturale che si metteva in movimento. Là dove il piccolo Comune avvia una modesta stagione teatrale, là dove la città capoluogo di provincia vuole dare un assetto al proprio comunale, ci si rende conto che non è soltanto di teatro che si parla. Quando si organizza una stagione teatrale si parla alla società civile, si parla alla società politica, si mette in corsa un processo inarrestabile di incremento degli interessi culturali intesi nel loro significato più ampio e complessivo»¹.

GG è molto netto in questa visione che indica nelle cooperative il motore più funzionante e più economico (almeno in chiave di costi/benefici) della macchina teatrale; ma ciò non lo porta ad accodarsi a coloro che stanno discettando di "agonia" degli stabili, anzi: abbiamo visto che, per lui, le cooperative costituiscono la rinascita del teatro pubblico perché risolvono le mancanze degli stabili, ne completano e ne dilatano socialmente la funzione. Anche in questa fase così ideologica, così attraversata dalla politica, e insieme così "rivoluzionaria" all'interno del-

¹ Dattiloscritto che riporta l'intervento di GG al convegno dell'I.D.I a Saint Vincent del 1976. Carte private.

lo specifico teatrale, GG non è mai antistituzionale, mantiene un riformismo rigoroso, senza alcun ammiccamento “avanguardistico”.

Questo filone, nelle sue varietà e nelle sue mutazioni dai sessanta agli ottanta, non ha catturato l’adesione di GG, né del critico né dell’organizzatore, forse perché entrambi hanno un profondo senso sociale e un autentico rispetto del pubblico. Proprio nel 1976 appare una rivista, “Scena”, che in nome di un radicalizzato *teatro popolare* afferma la fine degli Stabili e non tarda a ipotizzare la crisi delle stesse cooperative, di cui molte sono delle capocomicali travestite. Riviste come “Scena”, festival come quelli di Bergamo e di Santarcangelo, critici-animatori come Franco Quadri, portano in primo piano la nuova spettacolarità. I padri dell’avanguardia italiana (Carlo Quartucci, Remondi & Caporossi, Leo & Perla, altri) cominciano a cedere il passo a gruppi come i Magazzini Criminali e la Gaia Scienza; emerge l’affascinante esperienza del teatro antropologico, di cui è bandiera l’Odin di Eugenio Barba; arrivano in Italia i maggiori protagonisti internazionali del rinnovamento del linguaggio teatrale: Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski, Bob Wilson, Julian Beck, Tadeusz Kantor; senza dimenticare le fuoriserie nostrane: Carmelo Bene e Luca Ronconi.

GG, che è il massimo rappresentante del movimento cooperativo e che sta già ricevendo proposte dallo stabile di Torino, è sensibile a tutte le forme dell’arte teatrale ma non molla i suoi ormai pluridecennali punti di riferimento, riassumibili nel ruolo dell’organizzazione. Li conferma ad un convegno di critici durante lo stesso 1976¹.

«Si è pensato nella fase preparatoria da parte del gruppo che si autodefinisce “nuovo teatro italiano”, di individuare nei teatri stabili l’avversario, l’oggetto, le persone, l’attività, il modo di essere da contestare. Abbiamo detto quanto vi sia di pericoloso, soprattutto nel senso del paternalismo, nella possibilità che un teatro stabile, nella sua situazione odierna, si assuma anche il compito di assolvere ai problemi posti dall’avanguardia, venendo in un certo senso a rappresentare contemporaneamente la tradizione e l’opposizione ad essa. Se l’obiettivo del “nuovo teatro” deve essere la polemica contro i teatri stabili, lo si dica con chiarezza, ma anche con il senso della realtà. Se è un’opposizione

¹ Dattiloscritto intitolato “Interventi del dr. G.G. al secondo convegno nazionale dei critici drammatici”, 1976. Carte private.

chiara e fondata, si deve dire: se i teatri stabili svolgono una funzione, noi dobbiamo svolgerne un'altra; se i teatri stabili lavorano con una certa ipotesi di pubblico, noi svolgiamo un lavoro in un'altra direzione.

Mi chiedo se l'avanguardia possa astrarsi dal problema del pubblico. Di fronte al Living, ho concluso che senza il pubblico la chiusura dell'"Antigone" non ha senso. Quel ritrarsi terrorizzati degli attori di fronte al pubblico che applaude, è un magnifico scatto teatrale; cioè al pubblico viene veramente chiesto di assumersi le sue responsabilità. Se si parte dal presupposto che il teatro è un insieme di tanti laboratori e che è il pubblico a doversi scegliere il laboratorio che più l'interesse, si rovesciano i termini della fenomenologia teatrale, del fatto teatrale in sé. Al punto che effettivamente si esclude la ragione stessa di operare nel teatro e, quindi, di operare nella società; perché operare nel teatro è operare nella società. Se la polemica è che i teatri stabili assolvono soltanto a una parte della funzione globale del teatro, sono d'accordo. Sono d'accordo che è il momento in cui si può dare vita nel teatro italiano, ad un'ala sinistra che ha il compito di una laboriosa ed intelligente opposizione.

Se l'ipotesi di un nuovo teatro deve avere non solo valore, ma anche una concreta possibilità di percorso, il momento della organizzazione deve essere richiamato e assimilato nel pieno di questo concetto di dilatazione della responsabilità. Se al progetto di teatro a cui a suo tempo pensava Strehler, non si fosse profondamente compenetrato il momento organizzativo di Grassi, evidentemente il discorso di Strehler non avrebbe avuto la possibilità di essere quello che è stato; nel senso che l'organizzazione è la prima base su cui si svolge il lavoro sul palcoscenico e per il palcoscenico e contemporaneamente nel senso che il lavoro artistico creativo pone nel momento organizzativo la sua implicita ipotesi sul tipo di rapporto che vuole avere con il pubblico e verso il pubblico. l'organizzatore non può essere alieno dalla politica creativa, dalla politica drammaturgica del gruppo, deve esserne l'espressione stessa, uno degli esponenti. Se Grassi non avesse intuito che "L'istruttoria", anziché nei teatri normali, doveva essere portata nei palazzi dello sport, nei padiglioni fieristici, lo spettacolo non avrebbe avuto il giusto rilievo

che ha avuto. È un'intuizione organizzativa che discende organicamente dalla scelta drammaturgica, dal materiale drammaturgico che è stato ricercato, dal discorso socio-politico che si è voluto fare. Non è possibile declassare il momento organizzativo, ma anzi dobbiamo chiedere a tutti di pensare al momento organizzativo come ad un momento delle responsabilità».

Di lì a poco, nel gennaio 77, GG si tufferà, ancora una volta appassionatamente, nella direzione del teatro della sua Torino. Ma non lascerà mai il Gruppo. Per GG gli Stabili non sono una formula da rottamare e le cooperative possono diventare da complemento a partner del servizio pubblico, specialmente se sono rimaste fedeli ai loro principi come il Gruppo. GG non è riuscito a implementare il Gruppo della Rocca, l'indiscussa azienda-leader del decentramento territoriale, nel circuito regionale toscano; ha cercato di indirizzare la compagnia ad una fase di stabilizzazione metropolitana, che Firenze rifiuta ma che si realizzerà a Torino. GG è "fiero" del metodo del Gruppo, della sintesi fra drammaturgia e organizzazione, del sentirsi investiti di una finalità sociale. GG è convinto che tutto ciò sia più "rivoluzionario" di molte provocazioni. Ma soprattutto GG crede nella parola, nel pensiero incarnato e proclamato sul palcoscenico. Sarà un suo limite, rispetto all'evolversi del linguaggio scenico, ma la sua attenzione alla drammaturgia scritta è una fede nel logos e insieme un legame profondo, storico e critico, con la più antica essenza della comunicazione teatrale.

Nel 1980, mentre prepara il trasferimento della compagnia in Piemonte mettendola in rapporto con il nuovo teatro comunale di Alessandria, analizza con toni da padre orgoglioso "la programmatica tensione analitica e la consolidata prassi di collegialità che costituisce la costante più interessante del lavoro di questa compagnia".

«Per questa costante (che rivela come la compagnia sia sempre stata impostata ed egemonizzata dagli attori e dalla loro idea-guida di una partecipazione collettiva) a me viene da dire che l'intera storia del Gruppo non ha mai cessato di essere a tutti i livelli il travaglio e il risultato di un continuo laboratorio¹.»

¹ Dattiloscritto intitolato "Un laboratorio per una compagnia o una compagnia-laboratorio?" e datato: Torino, settembre 1980. Carte private.

E, ancora, non si stanca di sottolineare la solidità di un catalogo dei diritti-doveri che il Gruppo ha stilato all'atto della fondazione e ha continuato a rispettare.

«Autogestione – Struttura cooperativa – Parità di diritti e di doveri – Partecipazione di tutti alle scelte artistiche, culturali, economiche e organizzative – Parità di compensi – Mantenimento del “repertorio” con la disponibilità continua degli spettacoli realizzati – Particolare attenzione a testi validi come proposta di teatro, ma di cui sia avvertibile la necessità come rivelatori del nostro mondo sociale e morale¹».

Finalmente nel 1982 la compagnia approda a Torino, nel quadro dell'iniziativa di decentramento urbano che GG, come direttore dello Stabile, ha avviato. L'esperimento diventa ulteriormente difficile perché, nell'anno successivo, cade sotto le conseguenze dell'incendio del cinema Statuto. Il teatro Adua, come tanti altri spazi e innumerevoli cinema, deve subire ristrutturazioni lunghe e costose. La compagnia dovrà esporsi gravemente in questa operazione e riuscirà a riaprire la sala soltanto accettandone una gestione mista, cineteatrale, che non soltanto le procurerà limiti di programmazione ma che la costringerà a non rispettare i parametri ministeriali per la qualifica di “teatro stabile privato”. In pratica, il secondo progetto che GG aveva impostato sul Gruppo, quello dell'innesto di una sede stabile metropolitana nella storica vocazione al decentramento, fallisce e questo fallimento prepara sostanzialmente il progressivo tramonto del successo della compagnia. Tuttavia GG non sembra “pentirsi” di nulla, a giudicare da uno fra i suoi ultimi appunti, databile 2000, a trent'anni dalla costituzione del Gruppo e poco prima della chiusura definitiva delle sue attività.

«La vicenda torinese fu guastata da una interpretazione del Ministero che contrastò l'autorizzazione a ristrutturare il Teatro Adua in modo da togliere la caratteristica di Teatro Stabile Privato per restituire quella di una compagnia che gestiva anche una sala, questo perché non venne accettata quella che fu in un primo tempo considerata una grande innovazione, la funzione della multisala con programmazione mista di cui venivano tenuti conto la somma dei posti delle sale. Questo determinò anche l'uso della saletta, inferiore ai cento posti, libera da ogni vincolo e limita-

¹ Dattiloscritto senza titolo, datato di pugno di GG 20 aprile 1981. Carte private.

zione di attività, che permise al Gruppo di sviluppare una ulteriore iniziativa di incontri, di piccoli spettacoli, in cui si cimentarono in modo particolare altri registi e attori della compagnia che determinarono la possibilità di uno sviluppo particolare per quello che riguardava nuove drammaturgie, incontri culturali, dibattiti e così via. Questo consentì agli attori del Gruppo di iniziare una attività di formazione, di corsi, di guida di gruppi di base amatoriali che poi ebbe il suo sviluppo anche per una successiva attività nella regione che indubbiamente rappresenta un riferimento molto importante oggi.

Tutte queste operazioni testimoniano come la compagnia si sia in qualche maniera predisposta e attrezzata per affrontare in modo estremamente qualificato un lavoro di educazione e formazione teatrale che potrebbe essere validamente adoperato per riorganizzare l'intero sistema della regione. In modo particolare un nucleo di attori del Gruppo ha lavorato anche a Ceva per sviluppare il rapporto con i gruppi locali attraverso un'attività didattica e formativa estremamente significativa, che fa pensare ad una possibile utilizzazione del Gruppo come forza, in qualche maniera autonomamente, capace di operare degli interventi di educazione e di sviluppo delle attività tipo "le residenze" previste dalla nuova legge sul teatro nelle località della regione, tali da offrire non solo un lavoro di ricevimento delle compagnie esterne e di semplice acquisto di mercato di spettacoli, ma di processi più complessi e interessanti di formazione del pubblico nelle varie località della regione dando anche una veste più moderna e attuale all'intera rete regionale che ha sempre fatto capo al Teatro Stabile di Torino e che vediamo come potrà essere riorganizzata alla luce della nuova situazione legislativa»¹.

Si è già ricordato che il 27 gennaio 1977 GG viene nominato Direttore Organizzativo e Amministrativo del Teatro Stabile di Torino. Si apre, come egli stesso lo definisce, "uno dei periodi più belli della sua vita"², in cui può continuare a proteggere la sua Rocca, recitare finalmente una parte da protagonista sulla scena della sua Torino, seminare

¹ Dattiloscritto senza titolo e senza data. Carte private.

² GG (1996).

progetti sul territorio del suo Piemonte, e persino far decollare il nuovissimo teatro della sua Alessandria.

Dello Stabile che va a dirigere, GG si sente un cofondatore. Come sappiamo, negli anni cinquanta il critico lascia già intuire l'organizzatore proprio attraverso l'attiva partecipazione, culturale ma anche tecnica, alla nascita del "Piccolo" torinese. Negli anni sessanta, prima e dopo la sfortunata vicenda bolognese, ci sono periodici contatti con Gianfranco de Bosio e con Nuccio Messina per assumere incarichi a Torino; ma lo stesso GG in realtà non li vuole, teme di non avere sufficiente appoggio in città, o forse aspetta proposte più prestigiose, o forse cerca ancora di verificare il rapporto con Grassi a Milano. Comunque tiene d'occhio la situazione, attraverso la collaborazione con l'Ente Manifestazioni Torinesi.

Gli eventi lo travolgono felicemente, immergendolo nell'avventura della Rocca, che gli permette di concludere la lunga, travagliata vicinanza al Piccolo di Milano e insieme di mettere a fuoco, con la consueta lucidità, le mancanze e i ritardi degli stabili. Ma, come è emerso dalle pagine precedenti, nel momento in cui da più fronti si levano attacchi al modello dei "padri" del servizio pubblico, GG, prudentemente ma autorevolmente, ritiene di precisare che il cooperativismo teatrale è un "fratello minore" della stabilità pubblica.

Dopo vent'anni di attività (era stato istituito dal Comune nel maggio 1955), anche lo stabile torinese subisce una crisi istituzionale e politica; i giornali proclamano che l'ente segna ormai un passivo di miliardi di lire, e che il deficit di rapporto con la città è forse più pesante. Nel '76 la direzione passa da un regista, Aldo Trionfo, ad un altro, Mario Missiroli, al quale viene affidato il compito di "riconquistare il pubblico"¹. Compito che fin dai primi mesi appare estremamente duro, anche perché lo Stabile non ha nemmeno una sede fissa e gli abbonamenti sono precipitati da 19.000 a 8.000. Il Presidente dello Stabile, Egi Volterrani, decide di affiancare a Missiroli un direttore organizzativo, ovvero di ripescare la formula originaria dei teatri stabili: la coppia artistico-gestionale. Per farlo compiutamente, nel marzo del '78 si arriva a modificare lo statuto del 1955, che in ogni articolo assume il plurale "i direttori", a sancire che i due sono in posizione rigorosamente paritaria.

¹ GERUS P., *Primo obiettivo è riconquistare il pubblico*, "La Repubblica", 11.08.1976.

Il prescelto è GG, anche perché voluto dal Psi¹ ma soprattutto perché titolare del miglior curriculum pensabile sul piano sia nazionale che “piemontese”.

Il “Giornale dello Spettacolo” del 12 febbraio 1977 scrive: «Il Presidente Volterrani ha dichiarato: la nomina di Guazzotti assume un significato politico particolare in questo momento del dibattito intorno al ruolo delle istituzioni culturali e del teatro pubblico. Infatti credo che Guazzotti, proprio per le esperienze che ha attraversato e per le scelte anche difficili che nel passato ha saputo fare, non avrebbe accettato l’impegno che il Teatro Stabile di Torino gli ha proposto se non avesse avvertito la realtà di un complesso di condizioni politiche che rendono quello del teatro di Torino e del Piemonte un test significativo per il rinnovamento profondo delle strutture culturali a gestione pubblica»².

Naturalmente il nuovo incarico esige di lasciare gli altri. In tal senso le prime dichiarazioni di GG, pur soddisfatto del suo rientro a Torino, sono significative.

«In questo momento il mio pensiero va al Gruppo della Rocca, il sodalizio teatrale in cui, da sette anni, sto vivendo la mia esperienza di uomo di teatro più ardua e creativa: il rigore, l’abnegazione, il senso militante e sociale del teatro che vi ho potuto maturare certamente mi serviranno in questo nuovo lavoro che dovrà puntare a un rilancio che solo con la ristrutturazione di una formula “storica” si potrà conseguire»³.

«La macchina attuale del TST è cresciuta sulle strutture dell’epoca d’oro. Adesso quest’epoca è passata. Questo significa “ridimensionare”, cercare di far adattare il teatro alla città che è cambiata, ha esigenze molto diverse di qualche stagione fa. Ma sul binomio teatro-città occorre il confronto con tutta la “politica culturale” degli enti locali. Cerchiamo di costruire una rete di rapporti fra teatro e città che sia la più ricca e articolata. Ma è un discorso da non affrontare demagogicamente. Io non credo nello

¹ Scrive lui stesso: «Il presidente Egisto Volterrani, subentrato a Rolando Picchioni, si recò da Claudio Martelli, che era stato da poco promosso dalla carica di capogruppo consiliare socialista del Comune di Milano per essere invitato a Roma in qualità di responsabile culturale del PSI, e gli chiese di convincermi ad assumere l’incarico di organizzatore dello Stabile torinese». GG(1996).

² *Teatri stabili*, “Giornale dello Spettacolo”, 12.02.1977.

³ PALAZZI R., *Si allarga il “vertice” dello Stabile di Torino*, “Corriere della sera”, 29.01.1977

spontaneismo e nell'improvvisazione. Il teatro "alternativo" alla sala classica, il nuovo rapporto con il pubblico, richiedono un impegno costante; e riescono solo se la macchina organizzativa è efficiente. Sarà utile mettere a confronto esperienze di "teatro protetto" con quelle -che ritengo estremamente importanti e riuscite- dei gruppi autonomi, che fanno teatro ma devono anche badare continuamente a quadrare i conti, a non superare i preventivi dei costi: insomma, che non dimenticano che la compagnia è pur sempre un'azienda»¹.

«Occorre fermarsi e individuare le specifiche competenze dello Stabile, senza con questo invocare l'esclusivismo del teatro pubblico in determinati settori. Il ruolo storico degli Stabili, ormai siamo tutti d'accordo, si è esaurito. Il teatro pubblico deve ritrovare un'identità, una funzione culturale che ne giustifichi e ne renda insostituibile l'esistenza. Questa funzione è forse da vedere nella sua capacità promozionale, nella sua disponibilità ad assorbire molte altre attività, teatrali e extra-teatrali. Inglobare e rilanciare le idee, trasformarle in realtà, questo può e deve fare uno Stabile. Le idee camminano solo se esistono gli strumenti per farle camminare. E gli strumenti, uno Stabile li possiede»².

Il "comunista" che non ha mai abbandonato il cuore di GG, e persino il partigiano Massimo, trovano nei positivi estremismi del primo periodo della Rocca una nuova espressione, una "casa" cui GG rimarrà sempre fedele. Naturalmente il razionalista vigila costantemente sul rivoluzionario e, nonostante tutto, continua a sentire il bisogno di "istituzionalizzare". GG matura la convinzione che gli stabili non vanno traditi, ma è giunto il tempo di coniugarli operativamente a quelle compagnie che, oltre ad una indispensabile qualità artistica, abbiano maturato una conoscenza del "sociale". Mentre discute l'incarico allo Stabile di Torino, GG lo considera certo un risultato personale quanto mai meritato, ma lo trasforma altresì in una possibilità di evoluzione sia per il modello degli stabili sia per quello delle cooperative.

In un lungo dattiloscritto, datato marzo 1977 e intitolato "Per un nuovo assetto del Teatro Stabile di Torino", GG dimostra di avere già in testa, appena insediatosi, un progetto dettagliato. Vale la pena di ri-

¹ BONATTI M., *Finire la stagione e avanti adagio*, "Avvenire", 19.02.1977.

² SERENELLINI M., *Un "capostazione" di nome Guazzotti*, "Sipario", maggio 1977.

portarlo nella sua interezza perché è un esempio perfetto di ideologia e di prassi guazzottiane (il “sistema” e il “metodo”, se sono davvero validi, finiscono per coincidere).

«1. La capacità del “nuovo” Stabile di affrontare contemporaneamente la realtà cittadina (nella sua doppia faccia del centro e della periferia) e quella regionale senza cadere nella vecchia e perdente formula della “macchina tuttofare” che aveva come conseguenza inevitabile l’elefantiasi del congegno produttivo centrale e la negazione della identità e della autenticità di ogni singola specifica funzione, può scaturire dalla possibilità di aggregare dentro un disegno strategico unitario (come sistema coordinato di autonome realtà operative) potenzialità proprie dell’istituto e unità produttive autonome aventi una propria raggiunta personalità e solidità economica.

Si tratta -in altre parole- di sfruttare ad un tempo il vantaggio di poter concentrare l’attività produttiva dello Stabile su di un’unica portante linea di produzione (una sola compagnia ben equilibrata ed equipaggiata e di prospettiva) capace di riagganciare da una posizione “centrale” una buona credibilità e una efficace resa sul mercato cittadino e nazionale; e contemporaneamente di potersi valere di una solida e affermata unità autogestita come vero e proprio secondo polo produttivo, ovviamente spostato nell’ambito della geografia sociale della città verso il reperimento di un rapporto con il pubblico “nuovo” (periferico, generazionale, socialmente tenuto in posizione subalterna, ecc.).

L’innesto in questo disegno strategico di una unità produttiva affermata sul piano nazionale e largamente conosciuta sul piano cittadino avrebbe il grosso vantaggio di permetterci di poter raddoppiare una serie di funzioni e di servizi senza dover necessariamente raddoppiare la spesa. Allargherebbe in modo consistente il fronte su cui lo Stabile si impegna senza dover pagare il tempo assai lungo di un travagliato tirocinio di formazione che è proprio di qualsiasi “insieme teatrale”; tenuto conto che un simile tirocinio lo dobbiamo in ogni caso già affrontare con la compagnia vera e propria dello Stabile.

La diversità tra i due poli proprio perché marcata ne sottolineerebbe le distinte peculiarità di indirizzo e di ricerca (rilettura del grande repertorio da una parte e drammaturgia nuova attra-

verso il filtro del "sociale" dall'altra) senza porre nessuna delle due compagnie in posizione di subalternità. Potrebbe stabilirsi -e sarebbe anche salutare- una situazione di confronto e di complementarità, rendendo possibili e auspicabili momenti di interscambio senza creare sbalzi e complessi di gerarchia. Accanto a questi due poli produttivi e di programmazione che dovranno svilupparsi ciascuno in una distinta sede, il disegno strategico generale vedrebbe la collocazione nel tessuto cittadino di due altri "laboratori" autonomi: il "teatro con i ragazzi" e il "laboratorio di teatro urbano" come elementi di ulteriore penetrazione e di sutura, ma soprattutto come istanze di formazione di una nuova coscienza teatrale e di recepimento di nuovi stimoli. Il primo sviluppando e dando un assetto economico e operativo più consistente (e autosufficiente) alla attuale appendice dello Stabile che è il "teatro con i ragazzi". Il secondo raccogliendo e sviluppando con una équipe e una strumentazione adatte una interessante intuizione che è scaturita praticando la strada sbagliata dell'idea "Torino 1917/20". Si tratterebbe di costituire un centro di servizi e di elaborazione per tutte quelle sparse e frammentarie ed effimere aggregazioni che i gruppi di base e le formazioni spontanee rappresentano e che si disperdono senza lasciare tracce utili nell'immensità dell'area metropolitana.

Infine il Centro Studi dovrebbe essere trasformato in una infrastruttura di appoggio per tutte queste articolazioni autonome, capace di iniziativa nel corredare i vari nuclei operativi di un efficace riflesso di elaborazione teorica e di aggiornamento informativo e storico, di preparazione e di rifinitura dei quadri. Dovrebbe sviluppare una serie di seminari e di corsi di aggiornamento; rappresentando in questo modo un servizio di collegamento non solo all'interno del "sistema" cittadino ma verso il contesto nazionale ed europeo.

2. È assolutamente indispensabile poter ripartire da una condizione di investimento e da un margine di liquidità "regolari". Vale a dire che la situazione debitoria accumulata sino al giugno 1977 deve essere consolidata e fissata in un piano di risanamento che la metta decisamente alle spalle e ne calcoli e ne disponga il piano di ammortamento a carico dell'Ente Locale e dello stesso Stabile con un programma definito di quote annuali. È

necessario che il piano di risanamento preveda di poter realizzare un margine di liquidità a disposizione dello Stabile nel momento in cui si avvia la nuova stagione (luglio 1977) di almeno 300 milioni di lire. Tale margine serve all'amministrazione dello Stabile per far fronte ai ritardi con cui vengono erogati i contributi assegnatigli dal Comune, dalla Regione, dallo Stato e le stesse sempre più frequenti inadempienze del mercato (mancato pagamento dei servizi resi ad altri enti e ritardo nel pagamento degli spettacoli forniti ad altri comuni della regione). È questo l'unico modo per diminuire sensibilmente e contenere in termini sopportabili il fattore degli interessi passivi che secondo l'esperienza precedente sta sottoponendo ad una erosione consistente e grave la massa complessiva degli investimenti disponibili.

In quanto al volume complessivo dell'investimento (somma dei contributi messi a disposizione dagli Enti Locali, dalla Regione, dallo Stato) occorre osservare che esistono i seguenti limiti di fatto:

- che sui futuri bilanci dello Stabile graverà una consistente (anche se parziale) quota di ammortamento per il mutuo acceso in ordine al piano di risanamento;
- che lo sviluppo di un programma articolato di iniziative -anche quando si decida di caricarne una parte consistente del costo su altri soggetti economici indipendenti (vedi la gestione del polo decentrato) e insieme si provveda a gestire "economicamente" lo spazio di attività centrale (ipotesi che funziona se si tratta del Carignano)- presenta di fatto un costo molto superiore all'attuale contributo comunale quando lo si voglia sviluppare ad un livello ottimale. Nel dissesto della stagione 1976/77 non si deve vedere solo lo sbaglio clamoroso nel gestire il rapporto tra ipotesi preventive e rendimento effettivo delle produzioni realizzate (errore nella valutazione del rapporto tra costi e ricavi); ma con altrettanto e forse con maggior peso la reale sproporzione tra il programma di attività ritenute necessarie e il contributo necessario per poterle realizzare. Non solo si è spesso male; soprattutto si è speso troppo rispetto ai mezzi reali a disposizione. Con l'aggravante

che le iniziative assunte sono state al di sotto di un apprezzabile livello di qualità e di intensità: non solo per gli errori di impostazione ma ancora e soprattutto per la limitazione degli investimenti che si è potuto loro dedicare (vedi il “teatro con i ragazzi”);

- che una funzione veramente stimolante affidata alla Stabile quale centro di promozione, di coordinamento e di servizio verso l'intero territorio regionale può essere affrontata soltanto se si dispone di un'adeguata potenzialità economica. Occorre provvedere, infatti, ad una serie sistematica di ricognizioni e all'addestramento di quadri, oltre che a stimolare l'iniziativa locale.

Pertanto bisogna prevedere: di rivalutare sensibilmente i contributi del Comune, della Regione, dello Stato; di rivalutare il costo dei servizi resi agli altri Enti Locali.

Inoltre occorre prevedere di “riagganciare” con maggiore efficacia il regolare “mercato teatrale” sfruttando meglio e in termini più economici le produzioni dello Stabile. Un minor numero di spettacoli prodotti, una linea più coerente, una maggiore concentrazione sulla loro qualità (scelte drammaturgiche e loro realizzazione), una più regolare presenza sul mercato cittadino, regionale, nazionale.

3. Occorre individuare le sedi e gli impianti tecnici di sostegno.

- Un polo centrale per la continuità e lo sviluppo del rapporto con il pubblico già teatralmente consolidato. Occorre recuperare il cosiddetto “pubblico tradizionale” perché fra esso c'è una parte anche consistente che può essere già “nostra”. Occorre restituire allo Stabile l'immagine di servizio civico e di istituto. Nello stesso tempo occorre tagliare -in modo intelligente- i riferimenti al peggiore teatro commerciale che sfrutta l'alone di rispettabilità presentandosi nelle sedi prestigiose. Soluzione ottimale: Teatro Carignano. Da gestire continuativamente e con criteri di economicità tali cioè da non chiuderne la gestione complessiva in perdita. Per gestione si intende l'intero arco di programmazione costituito dagli episodi di presenza della nostra compagnia e gli episodi di ospitalità. Al

Carignano dovranno succedersi gli spettacoli della compagnia stabile, gli spettacoli in scambio con gli altri stabili, una presenza consistente dei più significativi spettacoli del Gruppo della Rocca nel polo decentrato. E a realizzare la continuità: gli spettacoli più qualificati delle compagnie nazionali con particolare riferimento alle “ditte” in cui sono presenti gli attori e i registi più interessanti (Eduardo, Valli, Fo, ecc.). infine gli spettacoli stranieri che costituiscono un momento autentico di “sprovincializzazione” del pubblico della nostra città.

- Un polo periferico in cui sviluppare continuamente un’attività polivalente (film, concerti, ecc.) di cui sia punto costante di riferimento una compagnia di alto livello qualitativo e di confermata identità artistica e solidità. Nonché ricca di specifiche esperienze acquisite nella promozione del rapporto con il pubblico. In questi termini il servizio civico effettuato attraverso questo secondo polo non ricada ad un rango subalterno, ma si confronta e si può scambiare a pari livello con il polo centrale. In termini “ideali” potrebbe essere una seconda équipe permanente promossa dallo Stabile; ma per poter fare ciò si dovrebbero raddoppiare gli investimenti attuali. In termini di suddivisione e distribuzione del carico economico su diversi soggetti indipendenti ma consorziati è possibile (e auspicabile) ricorrere ad un affidamento dell’incarico di gestire tale spazio su un programma rigorosamente concordato ad un forte complesso teatrale a gestione cooperativa (vedi il Gruppo della Rocca). Potrà portarci in più dei mezzi di cui non disponiamo la propria potenzialità economica e gli investimenti che lo Stato gli mette a disposizione anche per la gestione diretta di spazi teatrali. La base dell’accordo economico si può fondare su due elementi perfettamente calcolabili: a) la messa a disposizione della struttura attrezzata e la sua manutenzione; b) l’assegnazione di un contributo forfettario annuo -non modificabile a consuntivo- per l’appoggio dell’attività di gestione, produzione, programmazione, ospitalità.

Occorre tenere presente che nella stagione 1976/77 l’attività del “gruppo” -compagnia secondaria dello Stabile- [per un

curioso destino terminologico, GG deve sciogliere il Gruppo, formazione interna allo Stabile per fare spazio al Gruppo della Rocca] ci è costata tra paghe, allestimenti e tournées la somma complessiva di lire 254 milioni. Il piano studiato dal Gruppo della Rocca per una iniziativa analoga del Comune di Firenze (non andata in porto per la mancanza della struttura) comporta un contributo fisso di 75/80 milioni annui.

Si può attivare così al miglior livello un fronte di impatto con il pubblico nuovo; si mette in movimento un polo di aggregazione sociale, si sperimenta un centro culturale che potrà -se risulterà positivo- essere "ripetuto" in altri quartieri della città. Nel polo esterno si succederanno gli spettacoli della cooperativa a cui è affidata la conduzione del centro, gli spettacoli della compagnia del Teatro Stabile in seconda battuta di programmazione, gli spettacoli delle maggiori cooperative nazionali e una serie di cicli di manifestazioni parallele nel settore musicale, cinematografico. Vi troverà uno spazio attrezzato una parte dell'attività del "teatro con i ragazzi" e vi potrà essere ospitata eventualmente la sede del "laboratorio di teatro urbano".

Le attività del Centro Studi e di formazione dovranno essere ospitate nei locali di via Bogino (superando il problema dello sfratto) e al Teatro Gobetti. Inoltre il Teatro Stabile dovrà risolvere in modo adeguato il problema di mettere in funzione i propri laboratori di costruzioni sceniche, i propri magazzini.

4. La compagnia del Teatro Stabile dovrà agire al Carignano e sul mercato nazionale (in scambio con le altre produzioni dei Teatri Stabili) e sulla rete principale di distribuzione con almeno due produzioni per stagione. Rappresenta il punto più evidenziato della immagine e della identità dello Stabile e viene a costituire il momento principale di confronto con gli istituti analoghi e la maggiore produzione nazionale. Per salvaguardare i criteri di economicità dello sforzo che indubbiamente richiederà per la sua costruzione, per il suo mantenimento e sviluppo, per gli allestimenti in cui dovrà essere impiegata dovrà essere attrezzata (come dotazione tecnica e con elementi di richiamo) per affrontare il mercato teatrale tradizionale. Dovrà avere la possibilità di conservare il proprio repertorio su più stagioni consecutive.

Dovrà essere costituita su una prospettiva pluriennale, dotata di un nucleo centrale di ottimi attori (già affermati qualitativamente) della generazione intermedia in numero sufficiente per affrontare le distribuzioni più complesse; consolidata da un vitale reparto di attori di sostegno rigorosamente selezionati fra quanti ne hanno espresso le ultime generazioni. Solo in caso di specialissime necessità di distribuzione si potrà ricorrere a scritture di “partecipazione straordinaria”.

Occorre assolutamente che sia una compagnia che nel corso di due stagioni raggiunga un vero amalgama artistico e psicologico. Per questa ragione è altrettanto indispensabile che la direzione artistica del teatro e il suo staff di collaboratori viva come un momento di autentica animazione della compagnia, la segua costantemente tendendo a determinare un clima interno di tensione artistica e di unità psicologica.

5. Ma perché affidare al Gruppo della Rocca la gestione del polo esterno? È un’indicazione ottimale che ha il vantaggio di essere praticabile in quanto negli obiettivi della maggiore impresa italiana a gestione cooperativa è all’ordine del giorno il problema del radicamento in un grande contesto metropolitano con riferimento alla fascia del pubblico di nuova formazione. È l’unica autentica cooperativa teatrale che è anche un “insieme” artistico omogeneo, compatto e provato da una lunga esperienza di rapporto con i pubblici di tutto il territorio nazionale (si potrebbe tranquillamente dire che è l’unica compagnia stabile che agisca attualmente nel sistema teatrale italiano, accanto alla compagnia base dello stabile di Genova).

- Ha sempre partecipato con successo alle stagioni in abbonamento dello Stabile torinese ed è molto seguita e stimata dal pubblico e dalla stampa della nostra città.
- Ha una buona solidità economica e organizzativa: ciò che ci consente di affidare un compito molto difficile tecnicamente e politicamente ad una équipe attrezzata per affrontarlo.
- Ha una grossa esperienza di lavoro in un contesto sociale acquisita nella battaglia per la costruzione del Teatro Regionale Toscano; ad esempio, quasi tutti gli attori sono pronti e

in grado di affrontare dibattiti, lavoro di animazione e di promozione verso il pubblico.

- Può arrivare a Torino con una cospicua dotazione di spettacoli in repertorio: ciò che ci consentirà di predisporre una stagione esterna di buon rilievo artistico.

Il ragionamento che suggerisce di puntare sul modello più forte e attrezzato per avviare il polo esterno non è quello di affidare al Gruppo della Rocca l'esclusiva di questo discorso; ma di allearsi con una forza che -richiamando un limitato intervento di finanziamento- ha tuttavia la capacità di affrontare e risolvere al meglio l'episodio di avvio e di gestione di una nuova ipotesi di decentramento teatrale urbano. Se l'episodio funziona si potrà permettere di moltiplicarlo, attraverso l'innesto successivo di altri nuclei.

6. L'apparato burocratico di cui lo Stabile attualmente è dotato può e deve essere ridimensionato. Ma tale operazione non riveste soltanto i caratteri meccanici di un alleggerimento. Per ristrutturare l'organico bisogna prima conoscere a quali operazioni complessive lo Stabile sarà chiamato a far fronte.

Attualmente il personale con definizione di compiti e con qualifiche generiche è eccedente, mentre nell'organigramma manca completamente un telaio di quadri dirigenti intermedi. Si può allontanare una decina di unità attualmente presenti a patto di poter introdurre almeno quattro elementi molto qualificati e capaci operativamente (ufficio promozione del pubblico, coordinamento rapporti con la regione, teatro con i ragazzi, laboratorio di teatro urbano).

7. Con tutti i suoi limiti e difetti attuali il Teatro Stabile di Torino resta ancora il centro di servizi teatrali più attrezzato di cui si possa disporre nella regione piemontese. In ogni caso un piano organico di teatralizzazione del territorio piemontese non può essere affrontato senza una sistematica azione di rilevamento e censimento di risorse, impianti, e volontà specifiche.

Occorre per esempio attrezzare i teatri comunali già esistenti (e quelli che potrebbero essere resi funzionanti) di agili équipes di operatori capaci di gestirne le stagioni in modo non occasionale e meno improvvisato e provinciale di quanto sta acca-

dendo oggi. Salvando le autonomie di ciascuna città occorre far maturare la consapevolezza della utilità di adottare criteri e comportamenti coordinati; quindi favorire la crescita di un momento associativo.

Occorre individuare in ogni comprensorio un polo di riferimento per l'iniziativa teatrale e attrezzarlo di conseguenza, senza impedire ma anzi coordinando su di esso le libere e spontanee iniziative locali.

Per queste ragioni lo Stabile dovrà svolgere sempre meno il ruolo di "agenzia" per assumere l'impegno di un centro politico e tecnico di promozione di iniziative e di servizi. Si dovrà poter provvedere ad una vasta gamma di interventi: dalla assistenza nella formulazione delle programmazioni, alla formazione dei quadri, all'avviamento di poli comprensoriali in assenza di mezzi e uomini da parte delle amministrazioni interessate»¹.

Il piano è esplicito. Ci vuole liquidità; oltre ad azzerare i debiti con un mutuo, occorre disporre di una cassa che faccia fronte ai ritardi dei contributi (in attesa di ottenere un congruo gettito di botteghino attraverso la riconquista degli abbonati). Servono sedi adeguate, almeno il recupero dello storico teatro Carignano, perché i torinesi possano tornare ad identificare lo Stabile in primo luogo con una sala. Occorre un rinnovamento dell'organico, con professionalità che consentano di affrontare specifici come il decentramento urbano e territoriale, il teatro-ragazzi (cui GG dedicò grande attenzione per tutta la carriera), la comunicazione e la vendita. Si deve costruire un ruolo dello Stabile nei confronti della regione non soltanto non imperialistico ma autenticamente promozionale delle singole caratteristiche e autonomie. La compagnia principale deve essere riqualificata artisticamente e rilanciata sul mercato nazionale.

Infine c'è la novità: ci sarà un'altra compagnia, indipendente, collocata deliberatamente in una sede periferica, in funzione paritaria e complementare; e naturalmente sarà il Gruppo della Rocca. È una bellissima idea, il punto di arrivo (almeno teoretico) dell'istituzione teatrale come servizio pubblico metropolitano. Non si parte dal contenitore (come il tendone o le palestre, le fabbriche abbandonate, etc), ma dal

¹ Dattiloscritto datato marzo 1977 e intitolato "Per un nuovo assetto del Teatro Stabile di Torino". Carte private.

soggetto: una compagnia particolare, un “gruppo”; si parte dalla sua storia, dalla sua poetica. Insieme al resto che ha progettato per lo Stabile, questa idea è la sintesi del lavoro di GG: il Piccolo, il Teatro Quartiere, le cooperative, i circuiti regionali, persino le stagioni estive, tutto confluisce in un progetto organico che si traduce nella trinità Teatro-Città-Territorio.

GG è concretamente vicino a dimostrare ciò che intende per evoluzione del teatro pubblico. A livello nazionale si continua a discutere di una legge centrale sulla prosa e insieme del ruolo delle Regioni, ribadito dal decreto 616 del 1977 e in ogni caso già messo in pratica da alcune di esse.

«Perché abbiamo bisogno della legge? Perché, a differenza degli anni in cui il discorso continuava ad arricchirsi di nuove possibilità di indicazioni operative, oggi diciamo che la legge è assolutamente necessaria. Perché la possibilità che i nostri organismi hanno di effettivamente cogliere tutta questa potenzialità propria di progettazione e sociale di partecipazione, è nella capacità di poter operare su dei piani che vanno aldilà della dimensione stagionale, su dei piani che si proiettano sui tempi medi delle due, delle tre stagioni almeno e che sono quelli che permettono effettivamente a programmi di autentica ricerca culturale di potersi sviluppare e un’operazione di formazione di quadri, quale quella di cui abbiamo bisogno.

L’assetto fondamentale di questo disegno di legge è tutto il potere al momento centrale oppure tutta la capacità di progettazione e finanziamento alle Regioni.

È impensabile, ad esempio, considerare che il settore del teatro privato, il teatro cooperativistico, possa immediatamente correlarsi a una situazione di spazi regionalizzati. Questo settore che da solo copre i quattro quinti dell’utenza teatrale -quello privato e quello cooperativistico- vive proprio su una proiezione nazionale e garantisce, in un momento in cui il decollo delle iniziative regionali è così diverso e così diseguale dalla Lombardia e dall’Emilia, forse dal Piemonte e dalla Toscana, che hanno già un sistema teatrale proprio e affermato, si va a delle intere regioni dove il discorso è puramente agli inizi, garantisce -dicevo- il rifornimento di ipotesi produttive estremamente differenziate, non certamente soltanto vincolate al teatro di mercato ma al teatro

culturale. Quindi il discorso del momento centrale, dell'investimento centrale, del rapporto ancora di una strategia centrale rispetto alla produzione, è un discorso che riguarda proprio la capacità di intervenire con una garanzia al di sopra delle strategie territoriali e regionali, a garantire la continuità di un lavoro.

La regione ha la possibilità di fare il proprio progetto di assetto teatrale e di conseguenza di determinare un rapporto il più possibile organico tra quello che è l'afflusso, la richiesta di momenti di produzione che vengono dalla circolazione nazionale a momenti di individuazione di proprie iniziative che si devono correlare e che non devono vivere in una posizione di contrasto fra di loro, ma in una posizione di integrazione e di complementarità.

L'area del teatro pubblico include non solamente gli organismi di produzione teatrale a gestione pubblica, ma tutte le istituzioni e gli enti a livello nazionale e locale che intervengono nel settore teatrale a livello produttivo, distributivo e contestualmente promozionale.

L'imminente scadenza legislativa si auspica definisca un necessario e qualificante quadro di riferimento nazionale, soprattutto per l'assunzione di responsabilità d'intervento senza predeterminare in schemi rigidi modelli e metodi produttivi del teatro pubblico, i quali debbono trovare la loro definizione nell'autonomia propositiva delle regioni e degli enti locali.

Si tratta di servire e formare un pubblico sempre più vasto, sempre più largo, non sacrificando però a tale finalità il perseguimento di linguaggi sempre più avanzati»¹.

GG pone l'insediamento della Rocca come l'originalità della sua gestione torinese, gli altri la vivono come un ricatto cui sul momento non si può dire di no. Non era riuscito a Firenze, dove poteva essere "naturale" anche per la sostanziale "toscanità" della compagnia; si realizza a Torino, ma a caro prezzo. Tuttavia l'arrivo effettivo al cinema-teatro Adua sarà nell'82, e fino a quel momento per lo Stabile di Guazzotti-Missiroli è un crescendo di vittorie.

«Investito delle funzioni che mi competevano, individuai un problema assolutamente prioritario: ristabilire un rapporto di fiducia tra la città e il teatro. Ricostruito il tessuto di relazioni con il

¹ GG (1978).

pubblico cittadino, si sarebbero create le condizioni per potenziare l'aspetto periferico della modernizzazione culturale. Oggi sostengo la necessità di una alternativa all'eccessivo centralismo dei teatri stabili, ma in quegli anni si doveva recuperare la fiducia dell'ambiente medio-borghese torinese, e convincerlo che il teatro era importante per la città.

Riuscii ad ottenere, con il sostegno di Novelli [sindaco di Torino], un mutuo per risanare il bilancio e cominciai a costruire un proficuo rapporto con la Regione con la quale nacquero, nel corso degli anni, una serie di operazioni culturali come Piemnote a Teatro, le Estati Teatrali e i Punti Verdi. Fu un grande sforzo organizzativo. Impiegammo tutto il potenziale umano disponibile che trovò nuovi stimoli sentendosi l'anima di un Teatro importante anche a livello nazionale. Dovemmo fare anche delle scelte molto dure, come decidere di abolire la Compagnia Gruppo, ancora attiva durante la direzione unica di Missiroli (stagione 1976/77), ma, a mio parere, fu indispensabile perché era un diversivo costoso senza essere un'efficace articolazione dell'attività dello Stabile.

Nel 1977 il Teatro Carignano, di proprietà comunale, non fu più gestito dalla famiglia Chiarella. Lo storico teatro settecentesco, guardato con affetto da ogni torinese, ci fu affidato e diventò la nostra sede ufficiale. Fu la prima grande vittoria¹.

Missiroli, per la stagione 1977/78, si concentrò sul grande repertorio e scelse attori di qualità, come Gastone Moschin, Glauco Mauri e Annamria Guarnieri. Anche l'équipe artistica era di prim'ordine: Enrico Job divenne il nostro scenografo con la messinscena de *I giganti della montagna*. Cominciammo la battaglia culturale con *Zio Vanja* di Anton Cechov e fu un grande successo di critica e di pubblico. Anche *Verso Damasco* di August Strindberg, un testo fondamentale della drammaturgia contemporanea, rientrò in quest'ottica: Missiroli si convinse ad allestirlo nonostante gli alti costi, perché io gli garantii il mio incondizionato appoggio. Le recensioni sugli spettacoli furono ottime, e nel giro di un anno si accese un'improvvisa fiammata di seguito

¹ La grande crescita di abbonati fu gestita su tre sale: Carignano, Gobetti, Alfieri.

da parte del pubblico con conseguente risanamento economico. Lo Stabile passò a diciottomila abbonati in pochi anni.

Come organizzatore rimisi in movimento gli spettacoli di Torino su tutto il territorio nazionale. Con Edoardo Fadini, critico teatrale de "L'Unità", programmai la rassegna Le Frontiere del Teatro, manifestazione di grande rilievo culturale che fece conoscere al pubblico cittadino le compagnie teatrali d'avanguardia europee. In pieno accordo con Missiroli, decidemmo di potenziare il Settore Teatro Ragazzi, offrendone la direzione prima a Sergio Liberovici e poi a Franco Passatore.

Non vi sono mai stati conflitti di interesse fra l'attività artistica di Missiroli e le varie attività che pianificavo in quanto organizzatore culturale. Potei creare, liberamente, l'idea di ambivalenza di un teatro di produzione e di un teatro di servizio, capace di mettere a disposizione dei torinesi anche tutto il resto della produzione teatrale italiana. Con questo fine ricollegai Torino con il teatro nazionale, chiamando le principali compagnie private che, ancora oggi, rappresentano i due terzi dell'attività teatrale operante nel territorio italiano. Ogni anno davo a "La Stampa" la ricostruzione statistica di tutta l'attività del Teatro, dalle stagioni alle ospitalità¹.

Lavorando soprattutto sul consolidamento istituzionale dell'Ente, mi confrontai con alcune grandi personalità che non esitarono a sostenere le mie idee. Ricordo con gran piacere Giorgio

¹ Aneddotica ma significativa delle improvvise, "acute" e non così infrequenti ire con cui GG travolgeva interlocutori più o meno annichiliti, è la testimonianza di Francesca Portonero. «L'ho conosciuto ai tempi d'oro della sua conduzione del Gruppo della Rocca, formazione straordinaria che in quegli anni era "diversa" da tutte le altre. Lui era il punto di riferimento, uomo di teatro e di cultura, organizzatore dinamico e, in più, ti dava sicurezza. L'ho avuto poi come Direttore Organizzativo al Teatro Stabile di Torino. Io ero allora addetto-stampa. Il suo ingresso alla guida del Teatro, in un momento molto difficile per l'Ente, gli fece dire, nel presentarsi alla conferenza stampa: "Sono saltato su un treno in corsa...speriamo bene". Mario Missiroli era il Direttore Artistico. La coppia cominciò praticamente a funzionare subito. Si è lavorato bene in quegli anni e ad alto livello. Ricordo che una sera mi ero fermata in ufficio oltre l'orario per finire un lavoro. Ad un certo punto dal corridoio mi arrivò una strana voce, alterata, stridula, pungente, una voce che non avevo mai sentito. Andai a vedere e mi fermai perché proveniva dall'ufficio di Guazzotti che proprio in quel momento stava spalancando di brutto la porta e spingeva letteralmente fuori un uomo con queste parole: "Se ne vada!", dette con quella "voce" che mai mi sarei aspettata fosse la sua. Poi mi spiegò: "Era un tecnico che veniva da Roma. Voleva 600.000 lire al giorno". Erano gli anni Settanta! C'è un limite a tutto". Carte private.

Balmas, assessore alla Cultura [del Comune], che appoggiò sempre le mie iniziative; anche gli assessori regionali si dimostrarono molto ricettivi, dando un grande contributo alla ricostruzione del Circuito Teatrale del Piemonte. Ad Alessandria, che restò all'esterno del Circuito, creai una Municipalizzata, autonoma sia economicamente sia artisticamente; ad Asti: *Asti Teatro*, rassegna estiva dedicata al teatro internazionale e poi più specificamente al teatro contemporaneo¹. Cito due esempi di realtà che

¹ Il festival Asti Teatro è tuttora in attività. Nel 1982 GG ne scriveva così. «Davvero l'idea di Asti Teatro fu una scommessa. Quando, nella primavera del 1979, due assessori di Asti -Lajolo e Canestri- nell'ufficio del Presidente del Teatro Stabile di Torino, Egi Volterrani, presentarono l'intenzione e posero il problema, dopo aver ampiamente dibattuto con loro le difficoltà, conclusi con una sola parola: "proviamoci!". Certo alcuni presupposti c'erano: teorici e pratici. Asti, come alcune altre città piemontesi "storiche", ha un buon nome antico, di immediate suggestioni e di facile assimilabilità; dispone di monumenti e di scorci di indubbia bellezza; ed è collocata su un asse geografico che costituisce un perfetto crocevia. Avevamo alle spalle una regione in pieno risveglio teatrale, ricca di fermenti e di determinazione; ipotizzare per lo spettacolo estivo che si andava mobilitando in decine e decine di località un polo attrezzato con ambizioni di confronto internazionale era logico ed auspicabile. Non pensavamo ad una Spoleto pedemontana. Il "miraggio", subito dichiarato, fu la mitica Avignone. Fu una proiezione indubbiamente fantastica; l'indicazione di un bersaglio lontano, che aveva una irraggiungibile storia alle spalle e una radiosa aurora in un binomio irripetibile: Vilar / Gerard Philipe e il glorioso TNP [Theatre National Populaire]. Anche se, ingenuamente, non erano aliene l'illusione di una affinità occitana e la speranza di poter superare con le semplici ipotesi gli incalliti sbarramenti sciovinistici. Avignone ebbe per noi il valore di un impegno dal profilo subito alto.

Fu così che in poche settimane imbastimmo e realizzammo Asti Teatro 1. Fu più che altro una prova *tecnica*: con produzioni di casa nostra e per di più di riporto. Ma servì a realizzare un primo censimento di spazi da poter "teatralizzare"; lo studio in concreto di problemi organizzativi e di immagine. Il simbolo turrato che scovammo in un prezioso codice, forse inconsciamente, voleva dire che sapevamo -ed eravamo orgogliosi- di partire da una posizione arroccata, provinciale: come una lontananza da colmare. Del resto la serietà e il prestigio di un'organizzazione non ha lo stesso fascino immediato, il valore di proclamazione di un regista o di un interprete famoso.

Il decollo è avvenuto sicuramente con Asti Teatro 3 (ma intanto eravamo riusciti a ribadire la continuità, a costruire tenacemente una pur breve storia rigorosa e costante). Alcune importanti coproduzioni internazionali: spettacoli di grande impegno che hanno aperto per la prima volta il loro ideale sipario ad Asti. E intorno una dilagante serie di interventi negli spazi urbani, a interessare, a provocare il tessuto di una città incredula e restia. Ma intanto si erano aperte le prime correnti di afflusso regionali e dalle grandi metropoli del triangolo. La stampa aveva imparato la sigla del nuovo appuntamento, ne sottolineava le linee di originalità e il grosso impegno complessivo, il carattere di intelligente esclusività. Certo quando ci trovammo con Asti Teatro 4 a contendere gli estenuati patrioti del Mundial assaporammo l'amore sapore dell'inferiorità: anche se ci trovammo in anteprima su Avignone alcuni importanti fatti del palcoscenico mondiale.

ho seguito in modo completo e molto attento, ma che ho anche voluto mantenere istituzionalmente libere dal Teatro Stabile di Torino»¹.

Nel 1978 il territorio piemontese registra un momento teatrale davvero storico. La municipalità di Alessandria inaugura un teatro costruito ex novo, avviato nel 1967, dotato di un palcoscenico e di attrezzature a livello europeo. Se sul piano dell'edilizia teatrale del dopoguerra, la cosa costituisce già un fatto straordinario, Alessandria vi aggiunge due connotazioni gestionali che fanno della sua istituzione un vero unicum: il Comunale è infatti anche un cinema, l'unico cinema di prima visione gestito commercialmente dalla mano pubblica; e per garantire una conduzione adeguata alla novità e alla complessità del loro teatro, gli alessandrini, in una irripetibile sintonia fra politici e intellettuali, creano un'azienda municipalizzata ad hoc, cioè per primi in Italia esternalizzano il servizio culturale, optano per la privatizzazione e l'autonomia di una istituzione finanziata esclusivamente dal Comune. Su questa eccezionale base politico-culturale e politico-amministrativa, occorre innestare un congruo decollo delle attività, e ovviamente non era impresa facile.

Ma intanto le strade che portano e si incrociano ad Asti e si fissano in Asti Teatro erano state trovate e aperte; la fiducia negli ambienti dello spettacolo internazionale conquistata; l'apatia degli Astigiani scossa. Sulle varie rotte estive degli amanti del teatro, la stella di Asti Teatro è già apparsa». GG, *Asti Teatro / Una scommessa*, in G. DAVICO BONINO (a cura di), *Asti Teatro: quattro festival 1979/1982*, la casa Usher, Firenze, 1983.

Molti anni dopo, nel 1995, come membro della Commissione Artistica del festival, GG testimonia in un appunto la sofferta evoluzione che Asti Teatro ha seguito e che è stata altresì influenzata da agenti esterni come l'alluvione che nel 1994 devastò l'astigiano e l'alessandrino. «Una manifestazione culturale ormai di interesse nazionale, ha ribadito la convinzione di tenere fermi in mezzo al disagio e alla confusione generale una testa di ponte per l'affermazione di una teatralità qualificata e moderna. In questo modo ha ribadito la continuità più autentica con gli stessi qualificanti presupposti di una ripresa nel cuore di una transizione affollata di accomodamenti commerciali e di detriti burocratici.

Nel pieno della sopraffazione dell'invasione del consumo televisivo ha creduto di dover ribadire la funzione equilibratrice e non sostituibile della proposta teatrale: come realtà espressiva di riferimento per una dialettica di confronto che induca al riconoscimento permanente della riflessione morale e dei valori artistici.

Nata come ipotesi di confronto fra linee espressive internazionali, via via che il campo economico del nostro teatro si è depauperato e ha costretto alla routine della conservazione i nostri istituti teatrali oppure ai dispendiosi exploits degli "eventi" ha puntato sulle nuove emergenti generazioni. Di scrittori, di interpreti, di registi. Capace di allestimenti originali, coraggiosi e calmieranti».

¹ GG (1996).

Delmo Maestri, presidente dell'azienda teatrale, chiama a dirigerla GG, il suo vecchio compagno¹ che è diventato un grande organizzatore teatrale e, per di più, sta guidando lo Stabile dell'odiosamata (dagli alessandrini) Torino². GG, come abbiamo visto, in un primo tempo cer-

¹ Cfr. capitolo n°2.

² Per approfondire il contributo di GG al Teatro Comunale di Alessandria, cfr: AAVV, *Alessandria in scena. Storie cittadine di teatri e teatranti*, Aspal Spa, Alessandria, 2004. Durante il suo "ritorno" ad Alessandria, GG svolge una particolare conferenza per il locale distretto Rotaract. Siamo nel 1981, il tema è "la crisi del teatro" e gli serve anche per citare l'amato Gobetti.

«In verità va riconosciuto che -contrariamente alle aspettative- il termine *crisi* deve avere qualche attrattiva per la gente di teatro: altrimenti non si spiegherebbe da parte loro l'insistenza e la frequenza nell'usarlo.

Questa parola prese a circolare con insistenza nell'altro dopoguerra: forse per ubbidire a considerazioni di valutazione estetica (c'erano anche le lamentele di natura patriottica), ma le più valide di queste considerazioni erano riferite alla scarsa originalità e al provincialismo della produzione teatrale nazionale e alla funzione dell'attore che si era conquistata nel nostro costume una posizione di assoluta preminenza; del resto tutta la nostra vita culturale presa nel rovello di un profondo riesame critico venne generalmente coinvolta in questo giudizio. Il che non è che un riflesso della particolare situazione storica in cui si venne a trovare la nostra società; situazione di crisi appunto; nel momento in cui profondamente si avvertì la delusione di vasti settori della classe dirigente borghese e mentre si affacciavano con sempre maggiore decisione le forze popolari. Aggiungiamo subito che per il mondo teatrale tale operazione riflessiva non fu così profonda come in altri ambienti e che si mantenne piuttosto nei limiti di un superficiale e confuso scontento. Si considerava la congerie vastissima degli effetti, piuttosto che risalire alle cause. Spesso il termine *crisi* serviva per dar sfogo alle amarezze amministrative dei capocomici, assillati, nel trapasso tra le condizioni economiche del periodo di guerra e il ritorno alla normalità, dagli sbalzi dei costi. C'entrarono anche, per i più avveduti, le prime preoccupazioni per la insorgente concorrenza del cinematografo, nuova espressione di arte rappresentativa e nuova forma di spettacolo che si venne via via dimostrando assai più ricca di possibilità di diffusione che non il teatro, sorretta e sospinta dai maggiori mezzi che il progresso tecnico le mise a disposizione. Ma si era solo alle prime avvisaglie di questo scontro: la fase più diretta e acanita dell'antagonismo fra queste due forme di spettacolo doveva prepararsi nel decennio successivo e culminare con la comparsa del film sonoro. La parola *crisi* fu solitamente usata fra i teatranti in funzione contingente ed esterna, con astuzia da pessimisti e con accenti quasi reclamistici.

Piero Gobetti, che fu proprio in quegli anni critico teatrale acuto e vivacemente polemico, ci suggerisce alcuni motivi per valutare l'uso che si fece di questa parola. Scrive nel 1921: "Durante la guerra si sono avuti incassi da arricchire i capocomici: perché si incominciava a sentire più intensamente il bisogno nuovo e pochi si trovavano a poterlo soddisfare. Chi ha pensato, fondando una compagnia, di ottenere gli incassi degli anni 1917-1920, parla oggi di crisi. Crisi del suo pensiero, della sua ingenuità. Fallimento non del teatro, ma di castelli in aria. Il teatro può lasciar vivere molti individui, non arricchirli".

Certamente lo scontento sottintendeva una preoccupazione psicologica più segreta, un fondo di risentimento e una aspirazione mai appagata e sempre ritornante: Gobetti in un suo "taccuino" si trovò a individuare questo tratto interno della insoddi-

sfazione che tormentava i nostri teatranti: "Il teatro greco, con la sua perfetta verità artistica, con la fusione realizzata di popolo e poeta, continua a sedurre l'immaginazione e le aspirazioni degli uomini del nostro tempo. I quali non riescono a capacitarsi che le democrazie non abbiano dato una forma propria di arte popolare, che gli sforzi della civiltà moderna a cui tutte le classi partecipano non debbano trovare il loro canto, la loro commozione religiosa. Il teatro, dove almeno esteriormente creatore e uditore collaborano, è naturalmente l'idea fissa di questi disegni e desideri insoddisfatti". È interessante notare che la sostanza del problema è solamente allusa, mentre l'attenzione del critico si intrattiene a indicare quelle suggestioni e quel fervore esterni con i quali proprio quell'insoddisfazione e quella confusione di intenti inconsapevolmente si erano travestiti.

E infatti fu quella per il nostro teatro una congiuntura vissuta in modo paradossale, in cui le energie ampiamente profuse si condannarono da sole, per mancanza di decisione e di autocritica, alla sterilità. Nuovo pubblico (nuovo non solo in senso numerico) si raccolse intorno ai palcoscenici, aumentando fortemente le richieste di opere nuove e di nuove compagnie. Anche il teatro, cioè, rientrando in quello che fu il generale processo di sviluppo della società nazionale, constatò l'inserirsi di vasti strati della borghesia e anche popolari, fino allora rimasti in una posizione subalterna, ad allargare considerevolmente il suo pubblico. Si profilò allora con urgenza per il nostro mondo teatrale il problema di saper cogliere questa occasione di sviluppo: e indubbiamente fu un problema connesso alla capacità di arrivare ad una matura autocoscienza. Riconoscere i temi su cui il nostro "repertorio" avrebbe potuto finalmente costruirsi, farsi durevolmente e con caratteri profondamente nazionali; accettare le modificazioni, gli sviluppi organizzativi che il più intenso e più vasto impiego proponeva alle compagnie.

Gobetti, con la sensibilità che gli proviene dall'aver costante attenzione alle leggi storiche ed economiche della società italiana, coglie pienamente il carattere di questa congiuntura, ne ravvisa i sintomi e le condizioni di sviluppo. Scrive: "Il teatro italiano è un'industria che si sta svolgendo con forte intensità. Conseguenza: non crisi, ma quegli inconvenienti che necessariamente per legge economica non sono evitabili, posta la premessa. È necessario un periodo di tirocinio per siffatti individui che devono, nella libera concorrenza, affinare il loro ingegno e la loro esperienza. Per necessità storica si sono formate in questi anni più di cento compagnie, invece di pochissime decine che erano. Sarebbe interesse di alcuni un ritorno alle poche compagnie di una volta. Vana speranza. Si scioglieranno, si combineranno; avremo accordi e fusioni, ma il numero delle compagnie teatrali non diminuirà, non può diminuire. Esistono le condizioni obiettive che ne permettono la vita (vita stentata, ostacolata, se si vuole: stenti e ostacoli però che non sono propri degli attori, ma di tutti gli uomini).

Tale interpretazione, storicamente centrata -anche se visto sotto il profilo economico il suo liberismo può apparire troppo fideistico- prepara una visione le cui prospettive sono ottimistiche. Sulla opportunità di usare il termine *crisi* infatti, Gobetti formula una riserva che gli vien suggerita dalla favorevole considerazione del molto fervore che ravvisa nell'ambiente teatrale: "Una crisi è una prospettiva di fallimento: oggi invece il problema dei vari organismi teatrali si riduce all'esigenza di scegliere gli ambienti su cui essi possono agire e di ordinare i repertori a tale fine. Si lasci l'arte drammatica a se stessa, l'erario pubblico non spenda un soldo, e avremo in mezzo a tante lamentazioni un teatro solido, capace di migliorarsi continuamente non verso un astratto ideale artistico, ma verso quell'ideale artistico, sociale, economico che può

nascere e maturare e che perciò è, in ogni giorno del suo sviluppo, veramente sano e corrispondente a esigenze reali”.

Indubbiamente siamo ancora nel generico e le indicazioni non sono rinforzate da una successiva diretta elaborazione. Ma i problemi di sviluppo del teatro italiano erano quelli (e da Gobetti erano chiaramente segnalati). Intorno a quei problemi ci furono sì alcuni che cercarono faticosamente di aprire nuovi cammini alla nostra scena, ma dobbiamo riconoscere che il grosso della nostra organizzazione teatrale non seppe concentrarvi la sua attenzione, né i suoi sforzi, non seppe valersi dei mezzi che le era ancora possibile disporre e si trascinò in un movimento disordinato, disuguale, condizionato dagli entusiasmi passeggeri, dominato dalle vanità e dalle delusioni dei singoli. La struttura ancora artigiana delle nostre imprese teatrali e la mentalità che a questa struttura era connessa non riuscirono a trovare la forza di trasformarsi, di adeguarsi ai nuovi compiti. La congiuntura non fu sfruttata e si risolse in senso negativo; il pubblico che era affluito, rifluì e si staccò nuovamente.

Tanto che oggi questi stessi problemi si ripropongono al nostro mondo teatrale: certo con più riconosciuta coscienza della loro importanza fondamentale e della loro gravità; ma si ripropongono anche in una situazione strutturale profondamente indebolita rispetto alle possibilità presenti in quella congiuntura. La *crisi* paradossalmente dichiarata mentre si manifestavano le condizioni di un maggior sviluppo, andò ben oltre che essere un risentimento psicologico o un accorgimento reclamistico, si rivelò un impedimento profondamente organico alla debolezza della nostra classe dirigente: fu una sorta di mancamento che stroncò dall'interno lo slancio che pure ci fu. Si dirà che si è trattato di un presentimento, che la sensazione della disfatta ha agito come una remora e ha tolto ogni efficacia alle energie impiegate, ma a noi, aiutati dalla conoscenza della involuzione a cui fu condotta la storia del nostro Paese, essa appare piuttosto giudicabile come una manifestazione dovuta alla mancanza di coraggio. L'iniziale sensazione di incertezza poteva sì essere giustificata dall'avvertire la necessità dei mutamenti tematici e strutturali che la partecipazione del nuovo pubblico avrebbe richiesto, ma il successivo cedimento e l'abbandonarsi alle improvvisazioni organizzative e allo scoraggiamento per gli insuccessi, mentre l'attenzione degli autori si contraeva in un esasperato gioco riflessivo o si fermava ad uno sterile mestiere di imitazione, può soltanto essere compreso come un'incapacità, e forse più spesso ancora come una paura, a voler perseguire quei mutamenti sostanziali.

In questo nuovo dopoguerra la parola *crisi* non tardò a comparire. È vero che -come per molte altre parole- non si trattò d'altro che di uscire dalla clandestinità dove anch'essa si era rifugiata. Intorno al teatro italiano quella sensazione di disagio aleggiò sempre durante il "ventennio nero", malgrado che gli indirizzi ufficiali imposti dal regime alla vita culturale tendessero a vantare tra gli innumerevoli nostri primati anche quello teatrale. E doveva essere così intensa questa sensazione e intimamente tormentosa (e a un certo punto ormai connessa a una nuova e più profonda delusione della nostra *intelligentia borghese*) da suggerire a Pirandello, che pure dimostrò sempre una incondizionata adesione al fascismo, quell'amaro e desolatissimo testamento artistico che è l'incompiuto dramma "I giganti della montagna": patetica ammissione del soffocamento della poesia che come sforzo autocritico e come validità artistica pare riportarci al primo Pirandello, a quella stagione della sua opera che culminò con i "Sei personaggi" e che rappresentò nell'altro dopoguerra uno dei più severi esami di coscienza della nostra borghesia (e per questo fu molto combattuto) e per il teatro italiano del Novecento senza dubbio resta ancora il momento più originale e autentico.

ca di trovare in Alessandria una sorta di radicamento transitorio del Gruppo della Rocca in attesa della stabilizzazione torinese, ma si rende conto da subito che il significato dell'esperienza alessandrina è specifico. Il Comunale rappresenta la concretizzazione più evidente della concezione ideale di GG delle municipalità: i teatri locali devono maturare una loro autonoma capacità di programmare e di finanziare la loro attività, e di dialogare professionalmente con ogni interlocutore. La forma aziendale è una garanzia in tal senso, e le eccezionali attrezzature del Comunale invitano a praticare ai massimi livelli la programmazione mista tipica dei teatri delle città medio-piccole, aggiungendo a ciò la peculiarità cinematografica. Dopo la citata rappresentazione del *Pulcinella*, la stagione inaugurale (1978/79) che GG appronta, si basa sulla prima assoluta de *Il suicida* di Erdman che il Gruppo della Rocca allestisce ad Alessandria con una splendida regia di Egisto Marcucci e uno strepitoso Marcello Bartoli protagonista, insieme ad una autorevole rassegna di spettacoli di prosa fra cui il bellissimo *Zio Vania* di Missiroli, ma comprende altresì la danza, la musica classica, il jazz, l'operetta e i recital di Gaber e di Proietti.

«La cosiddetta "provincia teatrale italiana" si è venuta riorganizzando nelle attrezzature e negli impianti *ancora disponibili*; ha continuato a moltiplicare la sua richiesta di spettacoli fino ad assumere il peso di un mercato assolutamente necessario e insostituibile per la nostra produzione teatrale. Il fenomeno riguar-

Si riparla dunque di *crisi* e malgrado che alcuni personaggi ufficiali si ostinino a negarne l'evidenza (ma non ci deve stupire questa testardaggine, conoscendo come certe abitudini divengano così radicate da non poter essere distrutte: e poi la prima abitudine dovrebbe da mutare dovrebbe essere quella a cui si sono bene assuefatti i governi democristiani con il lasciare ai loro posti e con immutati poteri quegli stessi eminenti burocrati che già controllarono il teatro sotto il fascismo); nonostante l'opposizione dovuta all'ottimismo ufficiale, dicevo, la si continua ad usare come termine indicativo di una situazione di fatto in cui sono aperte contraddizioni e opposizioni profonde. Naturalmente far i nostri teatranti c'è chi ancora oggi se ne serve come di un termine di comodo per indicare genericamente le cause della sua insoddisfazione e per dar sfogo alle sue lamentazioni particolari; ma in genere ha acquisito un significato più illuminante che non avesse nel passato, più preciso, e viene usata dagli elementi maggiormente responsabili -assai più opportunamente e radicalmente- come la risultanza di un giudizio storicamente oggettivo che investe il problema di fondo del nostro teatro e cioè la sua stessa struttura sociale e insieme la sua posizione rispetto al mondo della cultura nazionale, visto nel complesso dei suoi problemi". Appunti per una conferenza ad Alessandria, 1981, dattiloscritto. Carte private.

da essenzialmente il teatro di prosa, che anzi in questo ultimo decennio, a ulteriore riprova di questa tendenza a proiettarsi fuori dei “santuari”, ha conosciuto fenomeni vistosi di circuiti estremamente capillari fino alla polverizzazione (e ora in fase di ridimensionamento) come quello toscano e quello lombardo.

Certo sarà la risposta reale del pubblico a dire la necessità e l'importanza del nuovo teatro di Alessandria; ma si può dire con serena certezza che aver voluto tale opera è stato un atto previsionale giusto, che le tendenze verificatesi nel costume del nostro Paese non solo hanno confermato, ma in un certo senso hanno persino predisposto. Perché il nuovo Teatro Comunale di Alessandria ha il vantaggio di essere *tecnicamente* in condizione di recepire quanto di meglio e di più significativo può esprimere la nostra capacità produttiva.

Il nuovo Teatro Comunale è stato pensato *anche* come sala cinematografica. La polivalenza del nostro teatro rende possibile una gamma di spettacoli molto ampia e tutta di qualità. Per la prosa, per la concertistica, per i recital di solisti e per lo stesso balletto, l'offerta è di tale ampiezza da consentire una programmazione in base al comportamento del pubblico. Nessuno degli spettacoli di maggior prestigio prodotti in Italia tecnicamente può rimanere escluso dal nostro palcoscenico. Scattano purtroppo altri limiti: non tecnici, ma economici.

Quello di Alessandria si pone come il naturale “secondo polo” delle rete teatrale piemontese, come una vera e propria ribalta complementare e integrativa di quelle attive e operanti a Torino nei vari settori. L'apertura di Alessandria è solo l'anticipazione di un discorso di cui si dovranno verificare le potenzialità reali e le possibilità, anche in altre direzioni sul territorio piemontese. Così come è significativo che ad animare l'episodio produttivo di Alessandria, di concerto con il Teatro Stabile Torinese ma in piena autonomia da esso, sia stata invitata una formazione “diversa” di notevole rilievo artistico sul piano nazionale -il Gruppo della Rocca¹- la cui storia organizzativa è appunto legata a molti

¹ Nell'ottobre 1978 il Gruppo apre per la primissima volta il sipario del Comunale di Alessandria al pubblico con “Pulcinella” di Compagnone per la regia di Egisto Marcucci, e negli anni successivi produrrà presso il Comunale alcuni allestimenti, anche attraverso importanti laboratori residenziali.

episodi produttivi operanti in stretta collaborazione con alcuni tra i maggiori teatri comunali italiani (Prato, Siena, Reggio Emilia, Pistoia). L'episodio è una prima verifica della capacità di innesto di un "polo sud" nel reticolato dei teatri piemontesi; una prima ipotesi di servizio non per una sola città, ma con un raggio di intervento più ampio su tutto il territorio regionale»¹.

L'azienda teatrale di Alessandria è tuttora attiva, ma il disegno regionale di GG non si è compiuto. All'indomani della chiusura della sua direzione allo Stabile di Torino, in un intervento del maggio 1985, GG analizza il quadro territoriale nel modo seguente.

«La parola che fa paura è "sistema". La vera, unica risposta è la tendenza perdurante che il legame di raccordo sia rimasto esclusivamente bilaterale: dal centro periferico al centro regionale. Tra il Comune e il Teatro Stabile; oppure più tardi tra il Comune e l'Assessorato Regionale. Ciascuna realtà locale aspirava ad essere *direttamente* seguita, aiutata, interpretata nel disegnare un proprio iter particolare ed esclusivo ad una piena maturità di gestione.

A vent'anni dalla fine della guerra fu il Teatro Stabile di Torino a pensare di recuperare un proprio spazio di manovra nel territorio. Nessuno dei comuni piemontesi, come era avvenuto in altre regioni, al circuito statale dell'Ente Teatrale Italiano. Quando non erano stati distrutti dalla guerra, i teatri comunali delle città piemontesi erano stati appaltati all'esercizio cinematografico: con il risultato che i loro palcoscenici furono condannati al degrado; e le tendenze di fruizione del pubblico decisamente dirottate.

La svolta avvenne nel corso degli anni sessanta. In quel Medioevo del ventennio 45/65, i passaggi della prosa sono stati rari e casuali. Le prime stagioni di prosa ad impianto regolare riprendono per iniziativa e sotto dettatura del Teatro Stabile di Torino. È l'epoca di una riscoperta. Alcuni recuperi e restauri sono da annoverare come conseguenze di questo stimolo. Ma è anche l'epoca di una subalternità completa. Nella storia del teatro pubblico italiano quel decennio è stato indicato come quello della

¹ GG, *Alessandria, secondo polo teatrale piemontese*, in "Proposte", Alessandria, n°3, luglio/agosto 1978.

scoperta delle “aree di servizio”. La necessità di trovare, prima che siano state inventate le prassi degli scambi, un bacino di utenti nell'immediato retroterra extraurbano.

Ma per il Piemonte, sia pure rigida e meccanica, è stata una inevitabile e salutare introduzione di un germe di modernizzazione. Il primo “sistema” si costruisce perciò su questo perno più solido e determinato; al punto di imporre in questi cartelloni periferici come un naturale sbocco le proprie produzioni. Lo Stabile come modello di promozione e programmazione: uno schema organizzativo e culturale dirigistico, eppure di gran lunga avanzato rispetto al vuoto degli anni precedenti.

La crisi di questo primo schema culturale/organizzativo si sviluppa all'insegna di una spinta di espansione della circolazione teatrale fortemente ideologizzata: quella che è stata riassunta nel termine unificante e contraddittorio del “decentramento”, una fase che interessa tutti gli anni settanta. In apparenza sembra la semplice estensione della fase precedente: come puro e semplice ampliamento del circuito teatrale. In realtà è l'avvio di un processo più complesso, che si intreccia con altre profonde trasformazioni delle forme di comunicazione del consumo culturale di massa. In realtà è la stessa crisi del concetto di Teatro Pubblico: la nascita al suo interno di forme produttive alternative e anche di articolazioni più dinamiche. I teatri stabili tradizionali calcano questa occasione, ma ne escono dilaniati, frantumati, costretti alla ricerca di una loro nuova identità.

È sulla strada di ritorno dalla prima grande accensione del fenomeno del decentramento -placati i suoi estremismi- che sul finire degli anni settanta lo Stabile di Torino, in una nuova fase di consolidamento, ricomincia la paziente tessitura di un discorso territoriale organico. Ricuce le esigenze tradizionali di circolazione dello spettacolo primario, ma non impone il proprio modello di programmazione; non impone il proprio prodotto. Coglie i semi di vocazioni originali, cerca di farli sviluppare; sottolinea le diversità e cerca di renderle peculiari. Ecco il nuovo teatro comunale di Alessandria con l'esperimento di una solitaria “municipalizzata”; ecco Asti che sollecitata dall'insediamento di una rassegna estiva decide di ristrutturare il proprio teatro. Dove gli amministratori locali sanno esprimere una tendenza autonoma, questa viene

accolta dentro una visione di insieme e aiutata a realizzarsi più compiutamente. Lo Stabile torinese è stato ancora -per opportunità organizzativa- il perno di un progetto culturale/organizzativo ampio quanto il territorio, ma non per dettare la propria formula di assetto, ma per scrivere insieme con le autonomie progressivamente più consapevoli del proprio ruolo il profilo di un possibile sistema integrato di funzioni a volte semplicemente ripetitivo, a volte accuratamente specialistico.

Il segno di reale modernizzazione che si manifesta in questa congiuntura mi sembra sia in questa apertura dialettica: a liberare le singole forze sul territorio, nell'aiutarle a riconoscersi; ma al tempo stesso a ricondurle verso una razionale considerazione della loro coesistenza. Certo ci si è mossi verso un sistema; il cui primo cardine deve essere la scoperta di una autonoma volontà politico-amministrativa da parte dei comuni interessati; ma il cui risultato d'insieme deve sempre ragionevolmente restare dentro una complessiva capacità di sviluppo e di investimento. Dove deve essere possibile una continua crescita ma bilanciata; e dove l'elemento determinante della crescita dovrà essere sempre meno l'agente esterno della stimolazione, bensì la maturazione di una volontà locale»¹.

¹ GG, *Piemonte/Teatro*, in GG (a cura di), *Piemonte: lo specchio teatrale*, "I quaderni di Ulisse" n°1, Edizioni dell'Orso, Alessandria, maggio 1985. In un appunto dattiloscritto datato 01 febbraio 1995, GG commenta amaramente proprio lo stesso articolo. «Dieci anni orsono, a introduzione di un "quaderno", cercavo di dare un significato di possibile prospettiva ad un periodo di sviluppo teatrale in Piemonte che aveva assistito ad un forte trend positivo: moltiplicazione di punti focali di iniziativa e crescita costante della frequenza del pubblico. Il governo regionale e quello delle municipalità fornivano costanti imput alle iniziative teatrali; lo slogan del "Piemonte a teatro" era molto frequentato anche come immagine positiva di riflesso nazionale.

Il circuito teatrale piemontese, la significativa espansione del pubblico nel polo torinese costituirono uno dei polmoni più efficaci per tutte le imprese nazionali. L'iniziativa promozionale sul territorio regionale stava raggiungendo risultati importanti che testimoniavano anche l'efficacia del progetto territoriale, il significato positivo della sua autonomia.

La risposta della regione fu il rinvio al teatro stabile e la risposta del teatro stabile, anche per interessate motivazioni di egoismo economico, fu il tentativo di possesso dei capisaldi locali. Tentativo in buona parte fallito; ma il sistema regionale perse la bussola, si assottigliò e guadagnò una faticosa anarchia. Il teatro stabile non uscì dalla crisi economica sua propria. Gli altri organismi torinesi furono condannati alla subalternità nei confronti dei progetti territoriali.

Tornando alla direzione dello Stabile, nei primi quattro/cinque anni GG ottiene dunque continui successi: riconquista del pubblico, risanamento economico, grandi iniziative per il territorio. Ma non soltanto la stabilizzazione torinese della Rocca è destinata a incrinare i rapporti; altre difficoltà arrivano.

«*L'opera dello sghignazzo*, messa in scena da Dario Fo per la stagione 1981/82, segnò l'inizio della parabola discendente. La mia lettura di ciò che accadde è fortemente autocritica. La sinistra torinese era compiaciuta di avere dentro l'istituzione un personaggio come Dario Fo e io, sin dall'inizio, non ebbi la forza di esprimere tutte le mie perplessità. Sapevo che Fo era un grande attore ma non un regista. Fo, da parte sua, accolto all'interno di una istituzione pubblica, ebbe la possibilità di potenziare i suoi attacchi agli Agnelli e alla Fiat, cosa che fece con grande soddisfazione.

Nella Torino dominata anche culturalmente dalla mentalità perbenista della Fiat, queste provocazioni determinarono l'inizio dello sconquasso. Il Consiglio Comunale, con cattolici e liberali

All'inizio del '93, in occasione di un convegno ad Alessandria, gli uffici competenti della Regione Piemonte presentarono una documentazione statistica dalla quale era possibile dalla quale era possibile evincere che le imprese private di teatro a Torino e in Piemonte avevano movimentato molti più spettatori del teatro stabile, entrato nel frattempo in una spirale negativa. La base territoriale degli spettatori si stava dimostrando piuttosto vitale e ancora in espansione malgrado le difficoltà del fermo istituzionale centrale. Ma il governo regionale non fu messo in condizione di poter affrontare una ricostruzione del proprio sistema teatrale.

L'onda di reazione che seguì al NO referendario fece veramente sperare nell'intenzione di un profondo riesame della situazione: lo Stabile Torinese maturò una propria crisi di ricambio; i vari soggetti privati -produttivi o di gestione delle sale- proposero un rilancio coordinato di iniziative che servisse a promuovere nuove energie. Anche questi tentativi di stimolare il governo regionale a farsi protagonista di un nuovo disegno strategico si arenò rapidamente nella deriva burocratica cui ci si dovette ridurre a causa della paralisi statale, cui la regione stessa si è dovuta piegare. E tuttora si vive nell'indecisione generale e nella paralisi istituzionale, malgrado che i segnali che mandano gli spettatori a Torino e in Piemonte siano molto confortanti.

In sintesi la situazione teatrale del Piemonte non è soltanto ferma, ma nel corso dell'ultimo decennio ha dovuto declinare la sua vocazione ad essere un territorio veramente fervido e innovativo. Per molti versi è una situazione che si sente repressa. Sono stati aperti dei teatri nuovi in regione; a Torino una nuova generazione di artisti e produttori ha raggiunto la maturità: ma i modelli istituzionali sono fermi e quel che è peggio invecchiano rapidamente. Il ritorno alla gestione autonoma del patrimonio territoriale -di strutture e di idee- richiederebbe una nuova analisi più avanzata e più partecipato dai singoli soggetti». Carte private.

in testa, comincio ad attaccarci, accusandoci di non aver saputo contenere artista e costi. Purtroppo eravamo recidivi: *La villeggiatura, smanie, avventure e ritorno* di Carlo Goldoni, messa in scena per la stagione 1981/82 in una edizione bellissima ma anche eccessivamente costosa, aveva provocato il primo sfornamento dei preventivi complessivi, con la conseguente richiesta al Comune di un modesto finanziamento, cinquecento milioni in un anno, per ripianare il disavanzo. Gli ambienti cattolici utilizzarono queste due occasioni in modo strumentale per colpire una direzione qualificata che, a loro avviso, era troppo di sinistra. Per attaccarci, i liberali scelsero il forte argomento della gestione economica, accusandoci di varie mancanze, come i ritardi dei pagamenti degli oneri previdenziali, per i quali fummo anche incriminati. Il Consiglio d'Amministrazione scaricò la responsabilità su di me ma, fortunatamente, in sede di giudizio fui assolto. Riuscii, infatti, a dimostrare che il Comune non mi aveva messo nelle condizioni di poter assolvere ai pagamenti, visto che le sovvenzioni dallo Stato arrivavano costantemente in ritardo.

Per otto anni io e Missiroli, di fatto, avevamo replicato il binomio Strehler-Grassi. La nostra collaborazione aveva dato buoni frutti, anche perché Missiroli poteva occuparsi unicamente delle regie e del repertorio, senza dover rispondere anche di questioni amministrative, di mia pertinenza in quanto direttore organizzativo. Questa figura oggi non esiste più e il direttore esecutivo, imposto dalla direzione unica voluta dal Ministero, di fatto non lo ha sostituito. La sua funzione, infatti, prevede responsabilità di carattere unicamente tecnico, per le quali non vengono richieste né capacità organizzative, né competenze teatrali»¹.

La vicenda che provoca le dimissioni di GG muove dall'esposto che il Presidente Volterrani invia alla Procura di Torino nel febbraio 1984, denunciando (e autodenunciandosi) che l'amministrazione aveva, sotto la responsabilità di GG, ritenuto di soprassedere al pagamento di oneri fiscali fra l'81 e l'83, operando una compensazione con crediti maturati dallo Stabile nei confronti dello Stato.

¹ GG(1996).

La bagarre politica innescata dal disavanzo dello spettacolo di Fo provocò un drastico taglio dei contributi comunali, che a sua volta provocò una grave crisi di liquidità. Lo Stabile (cioè GG, che non coinvolse nella decisione nessun altro) si trovò a decidere se, per il momento, pagare le compagnie o l'IRPEF, e la decisione di un teatrante che aveva appena ottenuto il rilancio di uno Stabile non poteva che essere la salvaguardia delle attività. La vera colpa che GG si assume è un'altra: proprio lo sviluppo delle attività aveva diminuito le sue effettive possibilità di esercitare una vigilanza sulla conduzione amministrativa, che a sua volta si era trovata a gestire operazioni sempre più numerose e complesse (tanto che GG, verso la fine dell'83, chiese e ottenne l'assunzione di un direttore amministrativo).

I disavanzi e le stesse mancanze contabili furono evidenziate agli organi di controllo e alla magistratura, nella convinzione di poter dimostrare, anche all'opinione pubblica, che si era trattato di incidenti che potevano essere ben recuperati da una direzione protagonista di una straordinaria ripresa e certamente capace di ulteriori successi.

Niente da fare. GG, insieme a Missiroli, chiede l'esonero dall'incarico nel giugno 84. Il CdA accetta la richiesta ma lo conferma fino al dicembre dello stesso anno per la partenza della stagione 84/85. La questione era stata molto più politica che legale; capita nel lavoro dell'organizzatore! Le dimissioni erano in conformità ad un'etica che probabilmente non esiste più da tempo e che forse talvolta rischia di essere controproducente. GG, ovviamente, avrebbe fatto tante altre cose se avesse potuto continuare.

«Il problema vero è cambiare lo Stabile, sviluppando ulteriormente sino alle conseguenze di un disegno più maturo, più ampio e più impegnativo quella politica della *teatralizzazione* cittadina e regionale che lo Stabile aveva dimostrato essere possibile. Perché nel settennio trascorso la politica teatrale non solo ha girato intorno allo Stabile come intorno ad un perno o come intorno ad un punto di forza; ma è stata fatta dallo Stabile, pensata e realizzata, dimostrata nelle sue potenzialità e nelle sue progressive possibilità dello Stabile.

Il problema vero è di sostituire ad una istituzione accorpata, ma funzionale, una serie ancora più articolata di funzioni specifiche ma coordinate; è l'ulteriore sviluppo della professionalità: alzare il tiro anche sotto il profilo della professionalità delle alter-

native e degli antagonismi, sino a provocare in Torino un sistema bilanciato di iniziative qualificate. Nel momento in cui il mondo politico scopre il ruolo determinante della professionalità (e nel campo teatrale questo ancoraggio è non solo importante, ma insostituibile) e che dalle colonne di un giornale di opposizione ("L'Unità", dicembre 1984) si attacca la vacua funzione dei consigli d'amministrazione, credere che il garante del cambiamento sia il consiglio d'amministrazione vuol dire tornare indietro di trent'anni (tanti ne ha lo Stabile torinese).

Certo è un problema complesso: trovare, dare fiducia, sostenere più persone, più iniziative qualificate. Ma il cambiamento è verso la complessità, non verso una retorica e antistorica semplificazione burocratica. Cambiare lo statuto dello Stabile non vuole dire definire meglio le funzioni del Presidente e del Consiglio d'Amministrazione; ma adattare lo statuto dello Stabile ad una politica più provocatrice, più dinamica della teatralità cittadina e regionale. Altrimenti si risolve in un malinconico viaggio di ritorno verso una statica e improduttiva centralità.

Le strade praticabili per "cambiare" sono sostanzialmente due.

Provocare e sviluppare un sistema di specifici momenti teatrali -quanti progressivamente ne possono sopportare la potenzialità metropolitana e regionale- con direzioni e gestioni indipendenti: il cui centro di riferimento sia la politica degli assessorati alla cultura torinese e regionale. In questo senso lo Stabile deve essere ricondotto alla sua primaria ragion d'essere "produttiva". Una "contrazione" che per riuscire deve essere molto qualificante nella scelta del direttore/regista. Un blocco creativo e produttivo serrato e compatto, fortemente angolato sulla personalità del regista e sulle qualità della compagnia. Un blocco che si colloca naturalmente all'interno di un sistema di poli produttivi e programmatori la cui validità sia proprio nella loro diversità., in termini concretamente artistici questo è il vero (e il solo possibile) traguardo del pluralismo culturale, che, altrimenti, riuscirebbe solo omologazione e appiattimento.

Confermare la struttura dello Stabile sotto il profilo pratico di una grande "agenzia pubblica" di coordinamento e di produzione della teatralità. È la soluzione più difficile, perché intanto la

nuova struttura deve fatalmente assumere il ruolo di filtro delle politiche metropolitane e regionali contribuendo con la sua inventiva ad interpretarle e a inverarle. Deve essere capace contemporaneamente di determinazione e di distacco oggettivo. Deve poter contare su uno schieramento di esperti di alta professionalità abilmente orchestrati e armonizzati; e appunto il professionismo dei collaboratori deve essere esaltato e di indiscussa autorità. Deve poter direttamente curare le basi formative dei quadri, e avere una grande attenzione perché tutte le interconnessioni funzionino senza danneggiare le singole iniziative indipendenti. Deve saper essere un centro di riferimenti politici, di diverse istanze di consultazione: deve saperle pilotare separatamente e unite. Deve avere la forza di farle funzionare e di renderle credibili. Ma così saremmo ad una svolta storica, orientata decisamente verso un diverso assetto del teatro pubblico»¹.

Ma GG non tornerà più alla guida di istituzioni teatrali; darà brevi collaborazioni agli Stabili dell'Aquila e di Trieste ma lo farà da esterno. Avrà un'esperienza interessante, come Sovrintendente dell'Estate Fiesolana dal 1988, che rappresenta la sua costante attenzione per la forma del festival e della rassegna. Non abbandonerà mai la Rocca, da consulente generale o da socio decano, ma indubbiamente la perdita della carica da parte sua non giova alla compagnia, che già deve affrontare nuove difficoltà. La forzata (dopo l'incendio dello Statuto) ristrutturazione dell'Adua si risolve con una altrettanto forzata convivenza con l'esercizio cinematografico. Sembra il modello del Comunale di Alessandria, ma per una compagnia di produzione gli ostacoli derivanti da una gestione siffatta sono ben più gravi. GG volge in positivo questa situazione della Rocca in una intervista rilasciata a Bologna, travasando la delusione per gli eventi di Torino in argomenti come i dubbi sulle capacità dei politici e la difesa dei ruoli tecnico-organizzativi². È un rancore, o una sofferenza, o più semplicemente una profonda convinzione, che non si placa per anni, e traspare da molti interventi.

«Alla "multisala" siamo arrivati attraverso un collegamento tra due istanze private: un grosso esercente cinematografico

¹ GG, *Il "caso" Teatro Stabile di Torino*, in GG (a cura di), *Piemonte: lo specchio teatrale*, cit.

² Mentre continua a far crescere allievi a Milano (cfr. il cap. n°4), GG tenta di dare vita alla Asotea, un'associazione fra organizzatori teatrali: un'idea approvata da molti e probabilmente utile, ma che si scioglie in breve tempo.

(proprietario dell'immobile) e il Gruppo della Rocca, che ha accettato di coniugare il rapporto cinema-teatro. L'investimento da parte del "privato" ha quindi permesso al Gruppo di ristrutturare il teatro secondo le norme vigenti. Sono spazi intercambiabili: due sale (una di 450, l'altra di 200) entrambe cinema e teatro. L'intercambiabilità permette programmi paralleli: quando da una parte ci sarà teatro, dall'altra ci sarà cinema e viceversa. Esiste poi una terza sala di 80 posti per attività culturali. Il teatro e il cinema cammineranno insieme, come reciproco supporto di informazione per un pubblico di qualità. Il Gruppo della Rocca, che ha sempre avuto una storia di elevato rischio in fatto di drammaturgia, ha accettato la convivenza non dunque con un cinema puramente di consumo, ma con una programmazione che punta sulla qualità. Di conseguenza nasce anche, di fatto, una specie di "modello" per cui gran parte dell'esercizio cinematografico, che è di fronte al problema di ristrutturare i propri impianti, potrebbe addivenire ad una visione diversa del rapporto con il teatro. ...

Da anni sto formando nuovi quadri che operano a livelli di professionalità, guidando realtà piccole e grandi. L'organizzatore come lo intendo io ha lo stesso livello di creatività degli altri ruoli teatrali. Naturalmente il suo palcoscenico è la società, la comunità, e il suo compito principale è quello di raccordare un lavoro squisitamente artistico con quelle progettualità che vanno considerate: la maturazione di un pubblico e la formazione di correnti di interesse. L'ho detto anche in occasione della soluzione adottata a Torino: bisogna inserire certi elementi di imprenditorialità all'interno di un "servizio". Noi abbiamo maturato a lungo il concetto di "servizio" e su questo abbiamo formato molta della nostra coscienza teatrale. Oggi però ci rendiamo conto che il "servizio" non può essere semplicemente una fornitura burocratica che è priva di una sua tensione morale, artistica, progettuale. Queste tensioni sono il terreno nel quale un organizzatore si deve cimentare. Per questo penso debba essere necessariamente un "creativo".

Non è giusto dare al pubblico quello che vuole. Bisogna dare al pubblico la sensazione che ha quello che vuole. È questo un grossissimo lavoro di individuazione nel vastissimo magazzi-

no delle proposte produttive; un'abile operazione per rendere compatibili queste due cose. Ma qui c'è il grosso difetto. Le scelte degli amministratori sono purtroppo improvvisate. Sono troppo legate alle vicende personali degli assessori. Non credo si possa continuare con questa "credibilità medianica" degli assessori. Bisogna cominciare a pensare affinché le Amministrazioni abbiano delle équipes specializzate. Che ci sia un assessore piuttosto che un altro è semplicemente una questione di indirizzo amministrativo generale, però i processi vanno seguiti da esperti, professionisti qualificati che lavorano col tempo attraverso quelle che sono le procedure normali dei processi storici»¹.

«Noi ormai siamo tutti rimescolati individualmente, siamo presenti nella vicenda teatrale in molti punti che hanno subito dei cambiamenti e ciascuno di noi ha fatto delle esperienze, però sostanzialmente la fedeltà al principio è quella di sempre: la capacità di essere pienamente responsabili del processo del teatro italiano, che secondo me andrà sicuramente verso la trasformazione della sede teatrale come una grande sede di vita civile, civica e culturale, e quindi che ha assolutamente bisogno della presenza degli operatori in primo luogo»²

«Lo Stabile di Torino ha due ordini di problemi. Il primo sta nella gelosia dei politici verso i personaggi dello spettacolo per cui, quando sono riusciti a sostituirli, si illudono di ricevere le stimmate della esperienza professionale. In realtà questa si acquisisce e si sviluppa vicino ai pochi maestri. Il secondo problema è costituito dalla vicenda di Gregoretto [successore di Guazzotti-Missiroli, nominato direttore unico nel gennaio 1985], le cui difficoltà nascono proprio dal fatto di non avere un partner in grado di gestire la progettualità e di amministrarla nell'intera strategia dell'ente»³.

«Occorre un'ulteriore trasformazione dell'assetto del nostro sistema teatrale che renda possibile (e percepibile) un forte aumento della qualità della produzione, ma contemporaneamente

¹ *Strehler non sarebbe stato, senza Grassi*, intervista a GG a cura di F. De Nigris, "Bologna incontri", n°5, maggio 1986.

² GG, *Verso un altro ventennio, rimescolati*, "Ridotto", n°10, novembre 1989.

³ ORLANDI Giuliano, *Crisi degli Stabili: parla Guazzotti*, "Il nostro tempo", 21.06.1987.

aumenti sensibilmente la qualità dei “compratori” intesi come singoli e come organismi politico-amministrativi, cioè ancora una volta come partecipanti a una cultura del teatro e alla definizione del suo sistema.

Il teatro, a differenza del cinema, reagisce ancora positivamente al processo tecnologico di redistribuzione e riqualificazione degli spazi di utenza. Il cinema viene inesorabilmente risucchiato nella dispersione infinitesimale dell’utenza capillare e solitaria. Il teatro, ristrutturato e messo a punto le sue sedi, conferma il ruolo di strumento di aggregazione. Non modificherà certo la sua natura elitaria, ma manterrà per sempre la validità di indicazione che hanno i momenti comunitari. Anche per questo il discorso torna alla città e ai territori. Le scelte, le possibili connessioni, il quadro complessivo delle ramificazioni, le sperimentazioni istituzionali debbono avere in questa sede il loro spazio di progettazione e di crescita. Lo Stato deve intervenire per garantire ciò che si è consolidato e che sia diventato appunto di interesse nazionale»¹.

«Ciò che dà un significato al nostro lavoro non è la meccanica ricerca di sbocchi di collocazione di spettacoli, ma la necessità di far partire dal territorio delle progettualità, la volontà di costruire intorno al fenomeno teatro le condizioni perché il pubblico si ritrovi a essere sostanzialmente il committente di un consumo teatrale. Al contrario oggi la crisi sostanziale che noi registriamo nasce dal fatto che il pubblico è solamente il destinatario pilotato attraverso delle motivazioni di divismo, attorno ad un prodotto che non tiene più conto della necessità di cambiare, ma semplicemente della necessità di sfruttare e di drenare le sue risorse economiche.

Oggi bisogna ripartire dal bisogno di collocare aspetti di progettualità all’interno del territorio, il che significa che anche la formazione dei cosiddetti quadri del mondo dello spettacolo non è semplicemente un fatto didattico di tipo convenzionale, ma è sempre il risultato di qualche cosa che viene innescato con degli obiettivi da raggiungere, in modo da far sì che questa esperienza

¹ GG, “Teatro d’Europa”, n°1, 1987.

professionale nasca sostenuta da una profonda convinzione di necessità.

Lo sviluppo di professionalità che nascono da trasformazioni tecnologicamente incredibili, come per la fonica e la illuminotecnica, è uno dei primi elementi che mi ha dato la possibilità di entrare nella logica di quella che poi sarà la formazione di un nuovo tipo di organizzatore teatrale, diverso e persino autonomo dal lavoro di palcoscenico, ma consapevole di tutte le necessità del medesimo. Ciò che ho fatto del resto non avrebbe avuto senso se io non avessi, col mio lavoro, avuto piena coscienza che con queste nuove articolazioni e differenziazioni, partecipavo ad un profondo cambiamento del mondo del teatro. Il punto di partenza comune era che la vita del nostro teatro doveva essere profondamente modificata, a partire dalle condizioni di lavoro in palcoscenico fino all'atteggiamento critico degli interpreti e all'avviamento di un discorso diverso fra questo tipo di prodotto e il pubblico.

L'altra svolta si è avuta intorno al finire degli anni Sessanta, con la discussione della funzione istituzionale del Piccolo come forma di cristallizzazione intorno ad un grosso "mausoleo" del teatro italiano. L'attore si sentiva come un semplice strumento nelle mani del regista "demiurgo" e, partendo dall'esigenza di discutere con gli attori questo tipo di contestazione, mi ritrovai ad uscire con il Gruppo della Rocca dalle strutture milanesi, trasferendomi in Toscana in quelli che sono gli anni del decentramento. Anche in questo caso, il tipo di convinzione, cioè la necessità di provocare un ulteriore cambiamento -non una rivoluzione- portò, ad esempio, allo sviluppo del Teatro Quartiere già presente nell'esperienza del Piccolo. Da questo patrimonio nasce poi la cooperazione teatrale, pur senza abbandonare niente delle esperienze acquisite in quella grande struttura che è il Piccolo.

Si veniva confermando la necessità di fare di uno strumento teatrale anche un prodotto, uno strumento aziendale. Regola che io applicai anche nella vicenda del decentramento teatrale in Toscana, e quindi in quello che è stato sostanzialmente il grande cambiamento del mercato.

Oggi, col recupero per esempio dei piccoli teatri storici, siamo di fronte alla necessità di inventare nuovi circuiti, di scen-

dere dalla dimensione territoriale regionale a delle dimensioni di microsistemi territoriali, dove a comandare l'esperienza dovrebbe essere di nuovo la progettualità culturale del lavoro. In tal senso l'esperienza professionale di chi incomincia oggi e di chi questo lavoro lo fa da anni, può benissimo integrarsi in nuove ipotesi, restituendo allo spettatore le potenzialità che in vario modo gli sono state sottratte»¹.

GG, nella sua instancabile elaborazione di scritti, non ha mai mancato di riepilogare e puntualizzare, talvolta autocriticamente talvolta autocelebrativamente, il proprio operato, e il senso e l'incidenza di tale operato nei confronti del contesto generale. Ora che i teatri stabili sembrano averlo dimenticato, che le cooperative tramontano o inseguono la sopravvivenza, che il mercato conosce una progressiva commercializzazione, lui entra negli anni Novanta, che sono gli ultimi della sua operatività, da "saggio", da teatrante che ha visto "tutto" dal dopoguerra in poi, e tutto ha vissuto sia da protagonista che da critico. È un ruolo da "maestro", talvolta inascoltato ma sempre indiscusso, che certamente è riduttivo e coincide con un periodo progressivamente paralizzato dalla malattia, ma che ha sempre fatto parte della sua natura e che in un certo senso può riassumere e simboleggiare tutte le sue caratteristiche professionali e personali. L'ultima attività ad essere cessata, poco prima della morte, fu l'insegnamento alla Scuola di Milano².

Già prima di lasciare lo Stabile di Torino aveva costituito la "Consulenze teatrali Srl", che sarà la sua ragione sociale fino al 2000, quando non potrà più continuare per l'aggravarsi della malattia. Torna così ad avere molti "clienti", dopo anni di fedeltà ad un progetto che rimarrà la parte culminante, "centrale" in tutti i sensi della sua vita.

In verità, nell'ultimo periodo del suo lavoro GG avrà un unico vero cliente: la compagnia privata; un modello che ha sempre considerato un archetipo del teatro italiano; che ha cercato di portare a dignità (e complessità) di servizio pubblico con la formula cooperativistica; del quale ha immaginato per primo una stabilizzazione ma difendendone sempre la vocazione alla tournée, in nome dell'imprescindibile valore della diffusione del teatro sul territorio. Un modello che costituisce lo strumento fondamentale di qualsiasi esperienza e sperimentazione. Un

¹ GG, "Costa Ovest", 1987.

² Cfr. cap.4.

modello che non esisterebbe senza uno degli elementi fondanti del teatro: l'attore. Molti anni prima GG aveva scritto: «Le due rive del teatro, ugualmente importanti a contenerlo e a definirlo, sono l'autore e l'attore: il teatro vive e si tramanda per mezzo dell'azione di entrambi; può forse fare a meno di altre importanti componenti, ma ha assolutamente bisogno della presenza di almeno una di queste esponenti»¹.

Sappiamo che, proprio negli anni Sessanta, GG meditava di fondare una compagnia sociale impostata sul prediletto drammaturgo Massimo Dursi e su un grande attore italiano: Glauco Mauri. Negli anni Novanta GG stipulerà un contratto di consulenza con la "Glauco Mauri Srl", che diviene il cliente di punta delle "Consulenze teatrali" con i seguenti compiti: «La compagnia "GMSrl" affida al consulente l'incarico di affiancare con una regolare assistenza consultiva i propri organi di gestione (organizzazione generale, direzione artistica, eventuali uffici operativi) sia per quanto riguarda l'analisi e la formazione di singoli atti ed episodi operativi. In particolare il consulente si occuperà della programmazione degli spettacoli di produzione della compagnia "GMSrl" sulla base di una regolare consultazione reciproca con la direzione e gli uffici della società. In questo ambito garantirà inoltre un'assistenza organizzativa della gestione della tournée (accordi preliminari con gli esercizi teatrali, predisposizione degli ordini di servizio, predisposizione del materiale stampa pubblicitario)»².

È un po' amaro che GG si occupi di una compagnia "capocomicale" e strettamente "di giro", quando le cooperative stanno sempre più legando la loro attività ad una sede. Nelle prossime citazioni si noterà che GG accosta l'aggettivo "pubblico" alla definizione "teatro stabile". Si stanno infatti affermando i teatri stabili "ad iniziativa privata" che il Ministero sancirà con l'innovativo decreto n°470/1999. Di questa categoria, che GG aveva teorizzato decenni prima, non farà parte la Rocca che, come sappiamo, non poté realizzare nella sede dell'Adua i parametri adeguati³.

¹ GG, *L'attore, storia di un'arte*, "Il Dramma", n°283, aprile 1960.

² Dal contratto fra GG e Mauri del 15 giugno 1994. Carte private.

³ GG non si limitò ai grandi attori come Mauri. La sua attenzione alle compagnie "d'insieme" e "giovani" si espresse per esempio con Arca Azzurra Teatro, che ci fornisce un'importante testimonianza.

«Quale sarebbe stato il nostro percorso artistico senza l'incontro con GG? L'interrogativo è emerso più volte all'interno dell'Arca Azzurra, nelle riunioni di progetto con Ugo Chiti, e la risposta è stata sempre che il contributo di GG al consolidamento della nostra esperienza e soprattutto alla coerenza del nostro lavoro è stato altissimo e si riverbera anche sulle nostre scelte più recenti. La collaborazione con GG iniziò nel 1988. Il rapporto fu fin dall'inizio quello con un padre saggio che lascia piena autonomia di scelta artistica rispettando e promuovendo il particolare rapporto tra la compagnia e il suo dramaturg Ugo Chiti che GG riconosceva come uno degli autori contemporanei più degni di nota. Non sono stati rari i casi nei quali abbiamo apertamente approfittato della sua grandissima esperienza e di questa sua vicinanza, e non poche volte lo abbiamo interpellato per farci consigliare su nuove produzioni o progetti artistici. Lui l'ha fatto sempre con molta cautela, riservatezza, ma in modo altrettanto deciso e autorevole.

C'era una verità di fondo. Nonostante fosse uno dei grandi maestri dell'organizzazione teatrale italiana, nonostante i suoi molteplici impegni, non aveva perso quel suo gusto della scoperta, di nuove esperienze (e il rapporto fra la nostra compagnia e Chiti probabilmente lo era). Il fatto che lui ci avesse "scelti" quindi, era ed è per noi un grande motivo di orgoglio, e di forza. Il fatto che avesse sentito la necessità di investire su di noi nuove energie e aspettative ci spronava ad un lavoro attento e non banale, sulla falsariga dei suoi insegnamenti, della testimonianza del suo stare dentro il teatro italiano in una posizione sempre critica e non facile, non appiattita su modelli di moda sia sul versante del teatro di tradizione che di quello sperimentale e d'avanguardia.

Certo in quegli anni ci fu un'eccezionale apertura delle istituzioni teatrali verso la drammaturgia contemporanea grazie anche alla ricchezza quantitativa e qualitativa di nuovi autori (Moscatto, Ruccello, Santanelli, Cappuccio, Erba, Manfridi, Marino, scaldati, Sarti e altri ancora) e la scelta di GG di prendere sotto la sua ala Chiti e l'Arca Azzurra non fu casuale ma certamente, rispetto a tanti teatri anche stabili che avevano cavalcato la moda, una scelta di campo tutt'altro che banale, distratta o superficiale.

Quando l'abbiamo conosciuto, la sua esperienza con la stabilità pubblica, come la collaborazione con il modello cooperativistico, era già conclusa o abbondantemente consolidata, e anzi di lì a pochi anni sarebbe entrata in declino con la crisi anche economica della Rocca, ma nei momenti in cui abbiamo conversato a tutto tondo con GG è sempre stata chiara la sua fiducia nelle capacità del teatro di rinnovarsi e reagire alla crisi, nonché all'utilità di strumenti operativi quali erano stati il decentramento (l'esperienza della creazione del Teatro regionale Toscano) e il movimento privato/cooperativistico. Più distante è sempre stata ogni eventuale riflessione sul teatro pubblico, e non è un caso se di quella esperienza di GG non possiamo testimoniare che un'impressione di delusione e di disaffezione che traspariva da certe frasi appena accennate, da certe espressioni di tagliente elegante ironia che ci regalava da quel grande conversatore delle cose del teatro che è sempre stato. Certo negli ultimi anni (dal '96 in poi), causa la malattia e anche la nostra scelta di una residenza presso il Teatro Niccolini di San Casciano e dell'avvio di un impianto organizzativo e distributivo in proprio, le nostre strade si erano un po' divaricate. Ci sentivamo più che altro per telefono e la sensazione di un suo isolamento politico e culturale (che si ripercuoterà anche nella sempre maggiore difficoltà a codistribuire i nostri lavori) era netta. Ma nonostante tutto era altrettanto forte la sensazione di una lucidità mai venuta meno e che ci confortava. Ricordiamo con grande nostalgia un ultimo incontro con lui nella sua casa sul lago di Como: in condizioni di salute già molto precarie, con una difficoltà a muoversi evidente, seppe ancora una volta dare consigli e tracciare un percorso in una conversazione come sempre ricca e piena di spirito dalla quale uscimmo confortati artisticamente e sgomenti per la sensazione purtroppo chiara dell'aggravarsi del suo stato di salute.

Lui continuava a rappresentarci in ogni luogo e occasione, anche istituzionalmente (vedi Agis) ma con la crisi una nuova generazione stava avanzando e forse ancora una volta i figli avevano

La compagnia che GG voleva creare negli anni Sessanta con Mauri si sarebbe chiamata “Teatro Gruppo Indipendente”; l’ultima carica di GG è Presidente del “teatro privato indipendente” in seno all’Agis. È un altro modo per evidenziare come GG non appartenesse al teatro pubblico ma al “teatro”, come l’ideologia teatrale di GG fosse fatta di contenuti, che certamente riteneva più consoni alla forma della gestione pubblica modernizzata, ma che applicava a qualsiasi forma, in particolare a quella più antica, almeno ragionando “all’italiana”: la compagnia di iniziativa privata. Da una parte, è dunque come esponente di questo comparto che GG agisce negli anni Novanta, dall’altra le fasi conclusive della sua carriera lo vedono offrire a interlocutori diversi il suo patrimonio di esperienza, non tralasciando mai l’analisi di un quadro generale che gli piace sempre meno.

«L’esaurimento del modello di teatro stabile pubblico “generico” è in corso e sta provocando in tutto il tessuto del sistema teatrale italiano una dinamica di maturazione. Ciò che in esso era funzione di servizio municipale o di promozione culturale nel territorio, si va trasferendo ad una pluralità di soggetti spesso compresenti che agiscono indifferentemente su basi pubbliche o private, ma più frequentemente miste. Quello che sopravvive come un unicum insostituibile è il grande istituto teatrale d’arte rappresentato da una grande personalità consolidata “storicamente” e confermata almeno sul piano europeo. È il caso del Piccolo Teatro di Milano e di Strehler, che ne è diventato oltre che il perno insostituibile la sua effettiva “specializzazione”.

E se si vuole un probante effetto contrario, basta riflettere sul caso del Teatro Regionale Toscano che come organismo produttivo è stato di portata irrilevante e spesso aldisotto dello standard medio della produzione nazionale: fatta eccezione dell’episodio Ronconi, che per molte ragioni -economiche, strategiche, di mancata convinzione- il T.R.T. non è stato capace di sopportare e di governare. Sin dal primo periodo di insediamento di Ronconi a Prato era apparso evidente che era stata privilegiata la eccezionalità e la straordinarietà dell’evento, ma che non

bisogno di uccidere i padri. Certo la qualità, l’indipendenza, la moralità e lo spirito critico e innovativo di un organizzatore come GG, oggi, senza far torto a nessuno, ci manca molto». Testimonianza della compagnia Arca Azzurra Teatro rilasciata il 3 maggio 2005. Carte private.

era stato concepito (ed era del tutto estraneo ai promotori) il supporto istituzionale.

Le ragioni di questo esaurimento e trasferimento di funzioni dal teatro stabile pubblico ad una pluralità di soggetti sono essenzialmente due:

l'impegno culturale e i conseguenti espletamenti artistici e le precisazioni estetiche sono stati assorbiti come criterio da tutto (o quasi) il sistema produttivo del teatro italiano. Quando una compagnia "privata" qual è quella di Mauri porta al successo il *Faust* di Goethe per due stagioni consecutive; oppure quando una cooperativa "storica" come il Gruppo della Rocca affronta con grande raffinatezza *Il racconto d'inverno* di Shakespeare e, oltre a farlo circuitare, lo sostiene a Torino più a lungo di quanto il locale teatro stabile pubblico faccia permanere le proprie produzioni (ma gli esempi potrebbero essere calcolati a decine), vuol dire che su questo piano le ragioni di distinzione non esistono più. Al punto che molte produzioni "private" superano sul piano della qualità di esecuzione e per efficacia di supporto una buona parte del prodotto medio di teatri stabili pubblici del tipo che abbiamo definito generico. A questo punto si impone anche la valutazione di economicità e di validità produttiva fra i due modelli. La prova evidente la offre il mercato, inteso anche come manifestazione della preferenza del pubblico; il mercato spinge a circuitare per una migliore capacità di assorbimento le produzioni del settore privato, non trovando sensibili differenze sul piano del progetto e dell'efficacia qualitativa, ma anzi dovendo in molti casi registrare nei complessi privati un maggiore coefficiente di prestazioni attoriali.

La seconda ragione consiste nel fatto che le funzioni di servizio -vale a dire la determinazione a promuovere un teatro di cultura nel corpo sociale, allargando e facendo crescere qualitativamente gli strati degli spettatori- si sono distribuite, specialmente nei sistemi metropolitani, su imprese per lo più di base gestionale di tipo cooperativo, che si sono sviluppate per analogia e per cooptazione di intendimenti sul modello di teatri stabili pubblici; e tuttavia -impostati per convinzione sul criterio della partecipazione di propri aderenti agli scopi sociali- capaci di sottrarsi al fenomeno ormai consolidato negli istituti pubblici della

burocratizzazione. Quindi con apparati più agili, meno costosi e anche più aggressivi e produttori. Lo stesso si può dire del fenomeno dei circuiti territoriali quando rimangono fedeli alla sola funzione promozionale, in quanto dovrebbero agire per riorganizzare il mercato in funzione di una produzione di qualità culturale. Infatti se scatta in essi (ed è cronaca frequente) la tentazione di trasformarsi in organismi di produzione, o tradiscono la propria funzione di base perché si trovano costretti ad impoverire il territorio con la necessità di sottrarre le risorse per puntare su produzioni-evento, necessitate ad assorbire mezzi eccezionali e spesso destinate alla immobilità (torniamo al caso TRT/Ronconi); oppure si debbono accontentare di una classificazione “generica” e quindi ricadono nella condizione di poter produrre in stato di inferiorità sul piano delle reali condizioni di assorbimento del mercato»¹.

C’è un percorso negli ultimi quindici anni di attività di GG, dal 1985 al 1999: dalla delusione subita dagli Stabili, ad un ampio investimento progettuale nelle Regioni, ad un approdo convinto alla compagnia privata come cellula del corpo teatrale sempre uguale ma anche sempre duttile per le invenzioni o per gli adattamenti dell’organizzazione teatrale. Questo percorso si vede negli scritti che GG dedica all’eterno tema della “legge prosa”.

GG ha appena lasciato lo Stabile, quando il ministro Lagorio compie un atto indubbiamente “storico” istituendo per legge il Fondo Unico per lo Spettacolo, quel fatidico FUS che doveva assicurare ai teatranti certezze economiche e respiro programmatico, e che invece è stato completamente depotenziato dal succedersi delle Finanziarie (il cui ultimo taglio, quello del momento in cui stiamo scrivendo, è talmente drastico che potrebbe diventare realmente distruttivo).

Ma qui citiamo la legge n°163 del 1985 perché fu definita “madre”, non per la fiducia che in allora voleva donare ai suoi figli spettacolanti, ma in quanto presupponeva l’immediata promulgazione di riforme-figlie: una per il cinema, una per il teatro, una per la musica, etc. Pertanto ancora una volta, dopo almeno due decenni di richieste di una legge specifica sul teatro, gli addetti ai lavori si lanciarono in dibattiti e

¹ È una articolata premessa ad un parere che GG dà sulla riapertura del Teatro Goldoni di Firenze. Si tratta di un dattiloscritto datato marzo 1995. Carte private.

proposte che puntualmente ancora oggi non hanno trovato alcuna attuazione da parte dello Stato. GG non poteva non essere fra i più volenterosi nel sostenere questa fatica di Sisifo.

L'attenzione che dimostrò sempre per il "territorio" divenne progressivamente per lui un progetto utopico così schematizzabile: teatro *ovunque*, fatto per mezzo di "impianti" adeguati da soggetti indipendenti pubblici e privati, magari pubblici/privati, che naturalmente non costituiscano un'anarchia ma siano coordinati da "centri" pensanti, capaci di valutare tecnicamente i processi di domanda/offerta e di controllare oggettivamente la qualità artistico-culturale.

Se questo è un possibile sistema globale, il sottosistema in cui GG crede fortemente nei suoi anni d'oro (a cavallo fra i Settanta e gli Ottanta) è certamente la sinergia Stabili/Cooperative. Una sinergia che secondo GG dovrebbe trovare un sostenitore inedito nelle Regioni, che soprattutto a partire dal 1977 GG vede come una novità determinante nel contesto sia del finanziamento che del governo del teatro italiano. In quegli anni questa sarà un'argomentazione qualificante della militanza ufficiale di GG nel PSI. Già nel 1976, mentre sta incominciando a discutere il suo passaggio allo Stabile di Torino, consegna al Presidente Volterrani alcuni appunti per un proposta socialista di legge regionale sulla prosa¹, dove evidenzia la focalizzazione sugli Enti Locali. La Regione deve appoggiarli, oppure incentivare i circuiti autonomi che gli stessi EELL abbiano promosso; e deve altresì dare contributi al Teatro Stabile finalizzati al fatto che attivi un "centro di servizi teatrali" per il territorio. Si tratta di concetti che GG elabora ulteriormente lavorando al ddl che il PSI vuole proporre a livello nazionale. In proposito un documento della fine del 1980 è molto interessante.

«Il Partito Socialista è stato presente con la sua ispirazione e con i suoi uomini agli appuntamenti "storici" fondamentali di questa evoluzione: quando nell'immediato dopoguerra seppe cogliere la novità profonda di associare le sorti qualitative del lavoro di palcoscenico alla responsabilità pubblica e dal Comune di Milano propose la soluzione amministrativa che rese possibile la nascita del Piccolo Teatro. E ancora quando -sulle soglie degli anni Settanta- intuendo la necessità di una moltiplicazione di soggetti operativi che premeva dentro un sistema oggettivamen-

¹ Lettera a Egisto Volterrani, da Firenze, 2 ottobre 1976. Carte private.

te angusto e insufficiente favorì il sorgere di un movimento cooperativo nella produzione e l'avviarsi di larghi fenomeni di circoscrizione territoriale.

Il teatro di prosa in Italia si è trovato a dover completamente riorganizzare la propria vita -il modo stesso di essere e produrre e un nuovo costume e ambiente di fruizione- trentaquattro anni orsono, alla fine della seconda guerra mondiale, sulle macerie del proprio passato. Una grande tradizione, un grande patrimonio: quello degli interpreti. Ma anche un ritardo strutturale e infrastrutturale di almeno mezzo secolo rispetto alla maggior parte dell'Europa teatrale. Nessun istituto, né municipale né nazionale; ma anzi la maggior parte delle proprie sedi depredate e devastate dal trionfante dilagare di un consumo cinematografico che doveva più tardi dimostrarsi al di sopra del potenziale reale del nostro pubblico e che proprio in questi giorni ci lascia centinaia di luoghi inutilizzati e degradati da riattivare e da ristrutturare.

Attualmente non parlano positivamente solo le statistiche: da poco più di due milioni di presenze paganti ai quasi dieci milioni dell'ultima stagione. Oppure dai 132 Comuni che ancora dieci anni orsono hanno ospitato una stagione teatrale agli oltre 800 della stagione scorsa.

Lo Stato italiano ha accompagnato questa crescita, inseguendone gli sviluppi più che riuscendo a pilotarli. Sul piano normativo, con indubbia sensibilità, ha adeguato di stagione in stagione con l'emanazione di una circolare ministeriale i criteri di sostegno, adattandoli alle sempre più ampie e complesse articolazioni che il sistema veniva esprimendo. Ha colto i sintomi innovativi, ha aiutato i principali fattori di trasformazione a consolidarsi: ma ha subito la crescita, più che favorirla. Ha garantito il minimo per la sopravvivenza, ma non è mai riuscito a promuovere lo sviluppo. Non ha mai consentito che il processo -dapprima graduale ma assai determinato (fase 1945/1965) e poi impetuoso (fase dal 1968 a oggi)- potesse svilupparsi secondo un piano generale. Sul piano finanziario, ha costruito sul dispositivo legislativo che risale al 1935 un'aggregazione in successione di episodici e contingenti interventi finanziari (che nell'ultimo periodo è sfociato in un affannoso inseguimento di leggi di rifanzia-

mento) che hanno avuto come caratteristica specifica quella di accumulare un gravissimo ritardo nell'erogazione. Attualmente questo ritardo si attesta sui diciotto mesi. Si può calcolare facilmente come quasi un terzo dell'aiuto statale per il teatro di prosa sia divorato dagli interessi bancari e sia perciò improduttivo per il settore che vuole aiutare.

Una legge quadro è urgente e necessaria, soprattutto perché occorre chiudere -sia pure con molto ritardo- il capitolo storico di una pura e semplice, e inadeguata, assistenza al sistema teatrale e aprire quello più confacente ai criteri generali di un'economia moderna dell'investimento e del piano; perché occorre far decollare in maniera definitiva e determinante l'intervento di quei nuovi soggetti di aspirazione e di razionalizzazione del sistema che sono le Regioni. L'intervento delle Regioni sarà determinante per ottenere un più moderno assetto del nostro sistema teatrale; ma proprio per questo occorre che sia sancita la loro piena consapevolezza e responsabilità verso questo problema, che ne sia incentivato l'autonomo investimento e che il loro intervento si collochi in un equilibrato quadro di sviluppo nazionale. La tesi in più occasioni sostenuta -anche dagli stessi operatori teatrali- che la crescita è tale e così continua da aver bisogno di non essere imbrigliata dalla camicia di forza di una legge, oggi non ha più senso: la crescita sarebbe soltanto caotica, la selezione dei valori arbitraria, i successi e le costruzioni soltanto effimeri.

Abbiamo ritenuto necessario fissare il rapporto tra l'iniziativa e le competenze centrali dello Stato e l'iniziativa e le competenze periferiche delle Regioni su di un ragionevole fattore di equilibrio. Proprio perché riconosciamo tanta importanza al ruolo e alla portata dell'iniziativa periferica e territoriale, sappiamo che essa ha bisogno di un adeguato periodo di autoriconoscimento, di elaborazione, di predisposizione delle infrastrutture, di autonoma maturazione delle locali volontà politiche. Bisogna dare alle Regioni insieme ad una immediata disponibilità anche il tempo reale -che è poi quello storico- per studiare e predisporre il proprio specifico assetto. Poiché il senso reale e la portata economica effettiva del nostro mercato teatrale sono nazionali, occorre impedire che l'offerta delle produzioni si moltiplichi sul

territorio senza trovare sbocchi e correlazioni adeguate. Bisogna prima ricostruire, risanare, razionalizzare il mercato, farlo funzionare (centinaia di teatri debbono ancora essere recuperati, centinaia di Comuni debbono ancora assumere una posizione di responsabilità verso questa funzione); bisogna individuare e far funzionare gli strumenti di coordinamento regionale e interregionale. Le Regioni hanno dinanzi un compito imponente, grandioso, di lunga durata, assolutamente peculiare. Lo Stato e per esso una efficiente e rappresentativa commissione nazionale della Prosa deve regolare la crescita degli strumenti produttivi in rapporto alla capacità e agli sviluppi degli assetti regionali e, ancora, ai delicati processi di reciproca integrazione.

L'altro punto fermo del nostro disegno di legge è il riconoscimento e la valorizzazione di quei momenti e fattori storici (e quindi dei relativi istituti che ne sono scaturiti) che hanno provocato e reso possibile la trasformazione qualitativa della nostra vita teatrale: i teatri a gestione pubblica, le imprese cooperative di produzione; per i quali abbiamo tuttavia ritenuto doveroso puntualizzare un rigoroso codice di identità e di funzionamento. Non è per una semplice celebrazione dell'esistente che insistiamo sul loro consolidamento, ma è per la certezza che la loro presenza e attività avendo fin qui costituito il fulcro e l'asse portante di un efficace rinnovamento del sistema, favorendo nell'insieme l'intero sviluppo teatrale in tutte le articolazioni in cui si è manifestato, possano anche per il futuro rappresentare gli strumenti differenziati di un processo produttivo che fonda sulla qualità culturale, nel rigore professionale e nella responsabilità sociale le proprie ragioni d'essere. L'iniziativa privata, anziché essere ostacolata e impedita (lo si è visto nei fatti) viene in questo modo stimolata da un indotto procedimento di confronto; e trae vantaggi di grande portata dall'estensione e dalla gestione pubblica del mercato. La capacità del progetto che la legge deve ottenere di far decollare, sta appunto nel saper fissare e distribuire i nuovi obiettivi: l'assunzione di alcuni grandi teatri "municipali" al ruolo di teatri "nazionali", strategicamente distribuiti nella complessiva geografia teatrale del nostro Paese; la più corretta funzionalità come teatri regionali di alcuni degli attuali teatri stabili; la dislocazione

delle nuove sedi di insediamento produttivo; la stabilizzazione delle maggiori e più qualificate cooperative.

Infine: il grande problema della “formazione” che sopravvive oggi ancora in modo assai casuale all’interno del sistema del sistema teatrale e si rifugia spesso in una “ricerca” costretta al velleitarismo per assoluta carenza di infrastrutture specifiche. Formazione in tutte le direzioni su cui si dimensiona il nostro sistema teatrale: artistica, tecnica, organizzativa. È un compito che si associa a molti momenti della promozione territoriale e che pertanto pone obiettivi precisi all’iniziativa delle Regioni; ma che impone anche all’iniziativa centrale l’obbligo di individuare e promuovere alcuni istituti di formazione di alta qualità professionale. Lo stesso si dica per la presenza del teatro italiano all’estero; occorre sottrarre all’improvvisazione interessata degli agenti questo grande tema di lavoro che è quello dell’integrazione della nostra cultura teatrale e dei nostri spettacoli più rappresentativi in un sistema europeo e mondiale nel quale ha tutti i titoli per essere degnamente riconosciuto»¹.

La brutta chiusura dell’esperienza dello Stabile di Torino inceppa un po’ la vena propositiva e interventista di GG. La seconda metà degli anni Ottanta è un periodo difficile per lui, individualmente e interiormente, anche se come abbiamo visto mantiene qualche partecipazione nelle pubbliche istituzioni e cura lo sviluppo dello studio professionale aperto a Firenze. Sappiamo inoltre che si affaccia al decennio successivo (l’ultimo della sua parabola lavorativa) con una decisione, più o meno indotta: fare il consulente, mantenendogli accanto il “didatta”, e dedicarsi al teatro privato. Gli eventi incalzano. Le accuse ricevute a Torino (una città che diventa “laboratorio” dello scandalo di “mani pulite” e del genocidio dei socialisti) richiamano un periodo di grandi attacchi ai bilanci teatrali. Si fanno strada slogan sulla cultura che non vede costare ma addirittura “guadagnare”. Un linguaggio (ma sarebbe meglio dire un dialetto) aziendalistico-culturale appare sulla bocca di tutti. GG, che l’aveva usato in modo anticipatorio e specializzato, che lo aveva correttamente annesso e comunque subordinato ai contenuti artistico-culturali, ne è spiazzato. La motivazione ideale così forte fra i Settanta e gli Ottanta è ormai introvabile. Il contesto critico ma animativo delle

¹ Dattiloscritto datato: Torino, 15 dicembre 1980. Carte private.

riviste e dei dibattiti non esiste più. Il teatro si avvia ad una funzione di intrattenimento, sempre meno compatibile con finalità più alte e più complesse. La stessa “prosa” si ridimensiona rispetto ad altri linguaggi scenici, come il teatro musicale leggero o la danza, che il pubblico sembra prediligere; oppure accoglie forzatamente e impropriamente monologhi, recital e quant’altro trasportato dalla televisione al palcoscenico per ragioni esclusivamente commerciali (e GG vede che i primi a farlo sono i suoi amati “municipali”). Gli Stabili intensificano il ricorso ai nomi “in ditta” e nei loro teatri sono costretti a concorrere con l’esercizio privato, inseguendo esiti soprattutto quantitativi. L’Agis decisamente perde la sua influenza diretta sul governo dello Spettacolo, e per i teatranti diventa soprattutto la sede per confrontarsi e per tentare disperatamente di elaborare un pensiero comune.

La vita pubblica non è da meno. Nel 93 viene sciolto il Ministero, che risorge soltanto nell’ottobre 1998. Si diffonde la “privatizzazione”, che in realtà cerca di essere una evoluzione gestionale ma è anche il segno che l’ubriacatura economicistica sulle attività culturali sta finalmente passando e deve lasciare il posto ad una scienza artistico-aziendale consapevole. Peccato che la malattia non concede più tempo a GG, perché questo ritorno all’equilibrio fra le ragioni dell’arte e i problemi della gestione sarebbe stato un bel tavolo per il *cervello fino*.

Nel 1997 si arriva anche, sembra un gioco, ad un altro ddl sul teatro¹, che Veltroni (capo del “ministero” in seno alla Presidenza del Consiglio) ispira e propugna, preparando l’avvento di un atto che sarà invece concreto e che, comunque lo si giudichi, costituirà il momento più importante per la Prosa dopo la legge istitutiva del FUS: il decreto n°470 del 1999: il regolamento delle attività teatrali.

GG si sente dentro (anche se probabilmente non lo è) all’ennesimo tentativo di elaborare un testo per il legislatore, animato com’è da una tensione nuova. Infatti crede nelle Regioni e nei Comuni ma è completamente calato nei panni del rappresentante dei “privati”. Soprattutto sa che il dialogo, o lo scontro, con i politici e la lotta per la sopravvivenza economica, i teatranti li dovranno sostenere con grande forza e senza distinzione di settori o di categorie, pena precipitare in una tragica guerra fra poveri.

¹ Il ddl si può leggere in “Giornale dello Spettacolo”, n°09, 14.03.1997.

Il seguente è uno degli ultimi elaborati di GG ed è un'analisi del suddetto ddl.

«Uno dei percorsi che va evidenziato è quello della circolazione del prodotto teatrale su tutto il territorio nazionale. Questo fenomeno che è servito a convalidare in sicura professionalità le più importanti personalità creative e progettuali (attori e registi) degli ultimi cinquant'anni della nostra scena di prosa è necessario per "distribuire" (ecco la questione della perequazione) la provocazione di nuove volontà e istanze di creatività artistica e di far fermentare le nuove, indispensabili progettualità locali. E anche di non permettere che i frutti di queste progettualità territoriali si chiudano e si esauriscano in altrettanti ghetti.

Nella presente stesura, che consideriamo tendenziale, il fenomeno -o il problema- della circolazione è presente soltanto sotto traccia, aldilà dell'opportuno riconoscimento del merito storico delle compagnie, la necessità che esse possano continuare ad esistere per reiterare il processo storico anche di insemminazione di un bisogno di conoscenza sociale e di cultura, è ravvisabile soltanto in alcuni varchi, più dettati da spirito di liberalità che da consapevolezza della funzione, che si aprono nel tessuto della legge. Consapevolezza di non alzare degli impedimenti, ma sostanzialmente ammissione di ignorare il problema, che è rappresentabile soprattutto sotto il profilo economico. Le compagnie hanno potuto consolidarsi esercitando su se stesse una convinta azione di calmiera delle spese, e negli ultimi anni hanno messo a disposizione dei teatri stabili esistenti collaborazioni coproduttive, utili a contenere l'incidenza economica degli spettacoli e a renderne più praticabile la diffusione. Non altrettanto è avvenuto nei teatri stabili, quando il "progetto creativo" non è riuscito a mantenersi nei limiti delle possibilità economiche; tanto che oggi vengono reclamati forti incrementi di risorse per il loro sostegno.

L'altro modello di approccio, con il progetto "residenze", è quello che si affida alla crescita e alla maturazione strutturale di un "gruppo locale"; formatosi sul territorio e attivo da molti anni, ne dovrebbe conoscere a fondo le peculiarità culturali e le esigenze artistiche. Forse è questa la segreta lettura ideale del legislatore: il diffuso senso di moltiplicazione che sottende la legge. In via di principio sarebbe sostenibile e sul piano squisita-

mente “politico” auspicabile. Ma le comunità cittadine e la loro realtà economica debbono fare i conti con i limiti di investimento e con le dimensioni di utilità delle iniziative. Proprio perché esistono e si battono da lungo tempo sul territorio, questi gruppi locali hanno quasi sempre dimostrato il loro limite di “solitudine” intellettuale; e anche la loro difficoltà a conquistare una forte presa su un pubblico più ampio, molto più disposto a considerare le visite e le proposte delle grandi compagnie professionali. Forse sarebbe necessario poter alleare operativamente e organicamente i due termini: combinare la solidità di traino, l’efficacia nel provocare partecipazione delle realtà professionali con la disponibilità di promozione culturale che possono sviluppare i gruppi locali. Creando non un rapporto di subordinazione, ma una nuova sintesi di più complessa operatività, in cui il fenomeno necessario della partecipazione di un pubblico sempre più ampio si sviluppi attraverso un articolato spettro di manifestazioni molto differenziate e “mirate” alla crescita della conoscenza e al tempo stesso capace di coinvolgere tutto il campo delle attività della cultura e delle arti della comunicazione»¹.

La vita professionale di GG influenzò profondamente quella privata², diciamo pure che si sovrappose ad essa pressoché interamente. Nelle sue lettere sono tanti i momenti depressivi, le rinunce annunciate, anche se nei fatti lui puntualmente dimostrava convinzione e tenacia. Nella sua raffinata dialettica scritta, nella sua torrenziale capacità di argomentare, nella sua indubbia attitudine maieutica, in qualche modo sembra voler recuperare, riequilibrare le spigolosità del suo carattere, le intermittenti difficoltà nei rapporti umani, comunque alternate a disponibilità, pazienza e persino diplomazia.

La condizione fondamentale per una piena realizzazione di GG risiedeva nell’essere il “centro”, il punto di riferimento, almeno dietro le quinte, ma non in un senso negativo, puramente autoritario o narcisistico. Sapeva “meritarsi” la gestione totale, il coordinamento generale. La centralità del suo ruolo nasceva direttamente dalla “proprietà” del

¹ Dattiloscritto datato aprile 1977. Carte private.

² Traggio alcune di queste considerazioni finali da due mie informali interviste: una (il 20 dicembre 2004) a Leda Negroni, attrice, che fu legata a GG da una profonda amicizia, l’altra (il 16 dicembre 2004) a Maurizio Scaparro, che fu collaboratore di GG a Bologna e suo successore, iniziando così un’importante carriera di regista e di organizzatore culturale.

progetto globale. Non credo “invidiasse” la parte artistica, anche se disponeva di una cultura e di una sensibilità teatrali, che gli avrebbero permesso di fare il “direttore unico” alla grande. La sua particolare attenzione, come critico prima e come produttore poi, agli autori contemporanei; la profondità del suo apporto all’individuazione della poetica della Rocca nei primi anni; il contributo, meno determinante ma analogo, dato alla identità di compagnie come la Mauri-Sturno e l’Arca Azzurra; in generale la creatività specificamente culturale di cui diede prova; sono tutte conferme di quanto la sua professionalità fosse completa, almeno nel genere che continuiamo a chiamare “prosa”.

GG aveva bisogno di sentirsi autore di una “drammaturgia organizzativa” globale, l’alfa e l’omega di un intero processo. È l’idea di organizzatore-dirigente, del *conductor* che non sale sul podio, che non deve cercare gli applausi ma che coordina e indirizza tutto, compresa quella “amministrazione” che non può essere tecnicamente affidata all’organizzatore ma a cui l’organizzatore deve saper imporre degli obiettivi. Da una parte è il tormentone, un po’ psicoanalitico, del riferimento a Paolo Grassi; dall’altra, è la messa a fuoco di una sapienza manageriale completa e moderna, che ancora non è del tutto compresa nel contesto della professione teatrale, ma che certamente non può non essere la chiave di una economia della cultura evoluta, non più estremisticamente aziendalistica, ma finalmente “specificata”.

La “drammaturgia organizzativa” gli riesce davvero per un quindicennio, fra la Rocca e lo Stabile di Torino, e merita di restare negli annali del teatro italiano. Gli riesce anche prima, negli anni sessanta, ma solo nelle pagine scritte, nella sua eccezionale vision teorica, nelle sue fotografie della situazione, razionalizzanti ma animate da una intensa luce di progettualità. Le sue analisi e le sue proposte di quegli anni sono una splendida “regia” di carta, segnata da idealismo giovanile e insieme da una straordinaria tensione sistemica. Dal punto di vista operativo, quando l’organizzatore decide di “assorbire” definitivamente il critico, in quegli anni GG chiede troppo a se stesso: il deficit di esperienza non poteva non essere pagato. Naturalmente non regge i “padri”, ad eccezione (forse) di Grassi; neanche da giovane accetta di essere soltanto una parte del processo. Come abbiamo visto, ha più clienti contemporaneamente, non si lega per non subordinarsi; non gli mancano ovviamente i problemi, ma non può fare a meno di tutelare il suo bisogno di creatività autonoma attraverso la condizione di “professionista”.

Tenta comunque la scommessa di Bologna. Ma gli amati “stabili” lo tradiranno sempre. I conti degli spettacoli, dal *Passatore* a *L’opera dello sghignazzo*, si ritorceranno contro di lui, forse perché la sua indiscutibile consapevolezza della gestione economica non arriva mai a soffocare la passione per il palcoscenico (che non sia anche questa una lezione per noi, oggi?).

Pesa altresì, anche nel periodo del “potere”, un certo isolamento. Paradossalmente, per l’importanza che questo termine assume nella sua storia, GG non riesce a fare “gruppo”, naturalmente non con i compagni con cui sta scrivendo la sua drammaturgia, ma con i “terzi”. È abile in mille occasioni, ma è spesso “scomodo”. I comunisti lo credono troppo amico dei socialisti e viceversa. Certo non approva i fatti di Ungheria; accetta anni dopo, probabilmente spinto da Grassi o per mimesi nei suoi confronti, di essere un esponente del PSI, ma attendibili testimoni giurano che votò comunista tutta la vita, e ciò probabilmente traspariva in varie circostanze.

La sua partecipazione era prevalentemente critica, anche se con un accento sempre costruttivo e con un’intatta passione che solo apparentemente contraddiceva il suo approccio illuministico. Il “rigore” era un criterio imprescindibile, che lo fece ricorrere più di una volta, clamorosamente, al controverso gesto delle dimissioni, che non significavano incapacità di lottare ma forse aristocratico rifiuto della forma “imperfetta”, oppure, a voler essere cattivi, improvviso desiderio di porsi come “santo e martire”.

Certo l’inevitabile, ma dolorosamente anticipata, decadenza della sua funzione di intellettuale eccellente del teatro italiano, gli deve essere pesata molto. Dopo l’abbandono di Torino, decide di ritrovare il filo della sua drammaturgia di nuovo nell’indipendenza professionale, arricchita e motivata dal patrimonio di conoscenze acquisito. Si ritaglia un ruolo di consulente che in realtà vuole essere di “maestro”. Si dedica alla “compagnia” che, a differenza degli “stabili”, non l’ha mai tradito, anzi: che, nell’invenzione cooperativa, gli ha consentito di contrapporsi agli stabili e poi di trattarli “paritariamente”. Una delle ultime lettere è per l’assemblea delle “sue” compagnie private all’Agis.

«Da Grandate, 22 marzo 1999. Ai partecipanti all’assemblea del Teatro Privato Indipendente. La affettuosa ma ferma e determinata contrarietà dei miei famigliari e amici a lasciarmi affrontare per l’ennesima volta a Roma, per presiedere la prima

assemblea unificata della nostra Associazione, mi hanno convinto a comunicarvi per iscritto la mia necessità di rinunciare alla Presidenza. Ho riflettuto sul fatto che è meglio rinunciare all'orgoglio di un'affermazione di presenza, a rischio di gravi conseguenze fisiche; ma conservare il costante contatto quotidiano con tutti voi per una permanente consulenza e consultazione per costruire con voi indirizzi e progetti per lo sviluppo delle attività che la nostra Associazione ha bisogno di poter sviluppare. La nostra futura attività ha bisogno di guide operative tenaci e costanti sul posto per portare a termine operazioni che in questi mesi abbiamo affrontato insieme all'Agis: dalla revisione della vertenza con i Vigili del Fuoco alla partecipazione attiva all'elaborazione del nuovo regolamento che dovrà accompagnare l'entrata in funzione della nuova legge. Vi chiedo quindi di rispettare la mia decisione come un atto ulteriore di responsabilità. In cambio della momentanea sospensione della mia presenza fisica, alla necessità di sostituirmi con una presidenza fisicamente vigile vi prego di consentirmi di fare giungere i miei suggerimenti, in una fase così travagliata e controversa della nostra Associazione. Vi informo contestualmente che chiederò all'Agis di costituire a fianco del nostro coordinamento una sorta di "Comitato di crisi" destinato a progettare gli atti e le iniziative che dipendono da noi direttamente piuttosto che dallo Stato. Per esempio: a) un corso per la formazione di operatori qualitativamente capaci per la migliore gestione dei nostri organismi: i teatri e le compagnie di produzione; b) un'azione per la riorganizzazione della rete di istituti e di organismi che devono ospitare le nostre produzioni, in altre parole per ottimizzare il servizio e rendere più consapevoli gli strumenti di informazione (specialmente la radio) e rendere più partecipi i cittadini agli obiettivi strategici della nostra attività. Queste riflessioni, che sarebbero entrate nella mia relazione, rappresentano un impegno che non considero sostitutivo della mia presenza, ma una prova della volontà di continuare a sostenervi qualsiasi sia il ruolo che mi vorrete attribuire»¹.

¹ Carte private.

Creare orizzonti, individuare linee di lavoro e pianificarle, formare risorse umane, è stato il mestiere di questo scontroso uomo del nord, intellettuale curioso e laico, incapace di radicarsi, amante delle belle case, allergico a Roma, irrimediabilmente malato di teatro. Quando ci lascia, non ci sono molti teatranti a salutarlo, ma per fortuna qualcuno fissa sulla carta stampata ricordi inequivocabili.

Osvaldo Guerrieri su “La Stampa”. «E’ morto Giorgio Guazzotti. Scompare a 74 anni un grande uomo di teatro, uno studioso, un organizzatore, un propulsore instancabile di compagnie, di movimenti, di idee. Ci mancherà, anzi ci mancava già. Guazzotti aveva curato l’organizzazione di *Variazioni enigmatiche*, la commedia di Schmitt portata al successo da Glauco Mauri. Era stato il suo ultimo impegno in un sistema teatrale di cui lui incarnava l’anima antica, passionale e battagliera che mai si sarebbe rassegnata a diventare burocratica. Con Guazzotti prese respiro la politica del decentramento, il pareggio dei conti diventò quasi una religione, almeno fino all’arrivo dissoluto di Dario Fo, che fece saltare i budget, nonché i nervi e gli equilibri di una città fintamente compassata. Capolavoro di Guazzotti è stata la creazione del Gruppo della Rocca. Per almeno un decennio il Gruppo è stato il punto di riferimento per la scena nazionale e persino un interlocutore dialettico e scomodo dei teatri pubblici, una pietra di paragone sfaccettata, scintillante come un diamante. Finita mestamente l’avventura del gruppo, Guazzotti non smise di fornire al teatro la sua intelligenza e la sua esperienza. In un certo senso, fece scuola, creò stuoli di organizzatori e di manager che oggi sono la testimonianza viva del suo talento. Ci mancherà dunque. Anzi ci mancava già»¹.

Gianluca Favetto su “La Repubblica”. «E’ morto Giorgio Guazzotti, un piemontese all’antica, chiuso e generoso. Uno che pensava prima di parlare e che non cedeva mai quando sentiva di aver ragione. È stato un grande maestro di teatro, sia come critico, sia come organizzatore. Approda a Torino come direttore dello Stabile nel 1977. Vi rimane, in coppia con Mario Missiroli, fino al 1984. Una stagione felice, indimenticabile. Non solo per gli spettacoli, ma per l’idea di teatro che ha coltivato e con la quale sono cresciuti tutti i più importanti gruppi della regione: un teatro al servizio del pubblico e dell’intelligenza, in continuo dialogo con il territorio e con il tempo presente. Sempre a lui,

¹ GUERRIERI O., *Guazzotti, anima combattiva del teatro*, “La Stampa”, 25.06.2002.

per qualche tempo anche direttore dell’Azienda Teatrale Alessandrina e di AstiTeatro, si deve l’arrivo a Torino all’inizio degli anni Ottanta del Gruppo della Rocca con i suoi ultimi, memorabili lavori. Come ogni intellettuale d’azione, dopo aver teorizzato, metteva in pratica. Sapeva di politica, cultura e arte. Era un uomo di ricerca e impegno civile, fatto per il teatro pubblico, il modello non ancora superato di direttore di uno Stabile»¹.

Bruno Borghi sul “Giornale dello Spettacolo”. «Lui, più di tutti, ci ha guidati in battaglie memorabili a seguito delle quali il teatro in Italia è cresciuto dimensionalmente e qualitativamente. Con lui abbiamo aperto tante nuove strade, ma soprattutto abbiamo affermato l’autogestione degli attori, dei registi, degli organizzatori, dei tecnici, con quella straordinaria esperienza della cooperazione teatrale attraverso la quale si sono affermati principi e conquiste che, ancora oggi sono alla base della struttura complessiva del nostro sistema professionale»².

Fulvio Fo. «Fu uno dei rari intellettuali che osò sporcarsi le mani, come si usa dire, affrontando la polvere e le insidie del palcoscenico, arrivando ad occupare -dopo aver resistito agli agguati del mestiere e a inevitabili delusioni- un posto di assoluta preminenza nel nostro panorama professionale»³.

Fioravante Cozzaglio. «Credo che il sentimento di riconoscenza, che è dominante in me in questo momento, sia condiviso da tutta la comunità del teatro, per quello che ha fatto, che ha scritto, che ha detto in cinquant’anni di attività. Per la capacità di rendere il contesto in cui ogni nostra azione, spettacolo, movimento si collocano, per l’accanimento (è una parola sua) con cui si è dedicato al lavoro di analisi, per lo sforzo costante di collegare la cultura del teatro con le altre culture del mondo contemporaneo. Fratello in questo di quell’altro nostro grande uomo di teatro con cui ha fondato consapevolmente il sapere e la pratica dell’organizzatore di cultura, Paolo Grassi. Certo, quando se ne va uno dei nostri, ci si chiede sempre che cosa rimane di tante fatiche, di tanto accanimento su una materia volatile e immateriale come è il teatro; nel caso di GG credo sia chiaro a tutti che rimane lo sforzo costante di costruire socialità nel mestiere più individualista del mondo, di rico-

¹ FAVETTO G., *Guazzotti, addio a un maestro*, “La Repubblica”, 25.06.2002.

² AAVV, *Un maestro per il teatro, la cultura e la società*, “Giornale dello Spettacolo”, n°21, 28.06.2002.

³ ib.

noscere e tutelare gli interessi dei singoli collocandoli in un disegno collettivo. Coi tempi che corrono non è poco»¹.

Maurizio Scaparro. «Di GG tengo stretti per me momenti di amicizia e di vita creativa comuni trascorsi prima e durante la breve vita del Teatro Stabile di Bologna. Per i più giovani, e non solo per loro, ricordo di lui l'aver con tenacia e coraggio mantenuto vivo un rigore intellettuale nella difesa del rapporto fra Teatro e Cultura, fra Teatro e Arte, fra Teatro e Società. Vorrei che fossero ripubblicati alcuni dei suoi scritti più importanti (importanti ancora di più oggi, in un periodo di profondi critici cambiamenti). Credo che, più di tante frasi, di inutili parole, si possa ricordare GG anche per questo e capire meglio la faticata dignità con cui si era voluto isolare quando gli sembrava impossibile raggiungere quei traguardi teorici per i quali aveva lottato e che comunque non sono e non saranno inutili insegnamenti per il futuro»².

Da parte mi ho cercato di fare un omaggio alla Parola che si esprime "dopo" il Pensiero, alla fede laica ma intensa, e così fuori moda, in questa Parola, perché è stata la linea-guida di GG ed è la mia. Ho raccolto una antologia dei suoi scritti, perché sono la migliore testimonianza della sua attività e perché dicono ancora molto. Spero di essere stato appassionato e freddo, da alessandrino malinconico e determinato come lui.

¹ Ib.

² Ib.

4.

Il maestro

di Mimma Gallina

Sessantotto e dintorni

Ho conosciuto GG nei primi anni Settanta, da studente della Scuola del Piccolo Teatro di Milano, di quel corso “animatori” che -con un termine che aveva allora un significato del tutto diverso da quelli che ha acquisito negli anni successivi- accorpava un manipolo di esagitati stakanovisti, forse un po’ più intellettuali degli aspiranti attori, intenzionati (in qualche caso rassegnati) a dedicarsi a qualsiasi professione avesse a che fare con il teatro che non fosse calcare le scene. Si stava a scuola dalla mattina a tarda sera (dopo di che naturalmente si andava a teatro, qualche volta con gli stessi professori, soprattutto se in trasferta e per spettacoli memorabili), frequentando praticamente tutte le lezioni, di tutti i corsi (anche come assistenti per i saggi finali), ma in particolare le “nostre” lezioni: storia del teatro con Ferrante, critica con Lazzari, una versione di recitazione apposta per noi (perché ci fossero chiare da non attori i processi, le tecniche e i problemi della professione) con Ottavio Fanfani e uno spassosissimo Checco Rissone, poi c’era “rito” con Don Aceti e altro ancora (forse solo scherma e canto ci venivano risparmiati). Ma soprattutto organizzazione con GG.

Il Sessantotto era ancora vivissimo, i padri si uccidevano, del resto anche Dio era morto, e i maestri tendevano a mimetizzarsi. Facevano eccezione naturalmente i grandi della scena, che si palesavano con rivelazioni folgoranti che non di rado provocavano colpi di fulmine o conversioni sulla via di Damasco (Brook con il *Sogno*, Stein con il *Principe di Homburg* -in un’indimenticabile rassegna fiorentina dove andammo in gruppo- o Barba per i non troppo ortodossi rispetto alle tendenze milanesi), a conferma di quanto bisogno di genialità e di innamoramenti covasse -nonostante le apparenze disincantate- in quella generazione.

Così GG, che aveva da qualche anno passato i quaranta, dopo aver trascorso anni in giacca e cravatta, non era arrivato all’eskimo ma si nascondeva in un montgomery verde bottiglia che ne costituiva una

versione appena un po' meno trasgressiva (o giovanilista, o conformista): quel suo modo di vestire era in effetti una ribellione neppure tanto inconfessata a Paolo Grassi, sul cui stile aveva modellato a lungo il suo abbigliamento e in parte il suo comportamento, ci dava e si faceva dare del tu, e cercava quell'equilibrio così difficile -in quegli anni- fra familiarità e autorità, o autorevolezza.

Lo trovava -allora- più nei contenuti che nella forma: l'esposizione degli argomenti che ci insegnava (o meglio che discutevamo) cercava ancora una sua articolazione didattica precisa, e la sua comunicazione era un flusso ininterrotto di nodi e problemi, teorici e pratici, che ci proponeva quasi da pari a pari. Non so quanto si rendesse conto che alla pari proprio non eravamo (e facevamo -qualcuno di noi faceva, alcuni ci rinunciavano- un grande sforzo per capire o anche solo seguire), oppure se avesse già messo a fuoco un proprio metodo di selezione. Buttare il bambino nell'acqua per farlo nuotare era in effetti nel suo stile, anche sul lavoro, ma conviveva con forme un po' paterne, un po' severe di vigilanza e controllo.

GG aveva però probabilmente già maturato la consapevolezza di una vocazione sui generis all'insegnamento. L'aveva sperimentata parlando di organizzazione con i ragazzi dei corsi attori fra il 65 e il 67 (prima che la scuola si aprisse ad altri percorsi professionali), e l'aveva verificata sul campo con i primi "allievi animatori" reclutati in massa dal Piccolo (in pieno 68).

A partire più o meno dalla mia "annata" (anno scolastico 71/ 72), una svolta decisiva del suo impegno come organizzatore teatrale lo avrebbe inoltre portato a incontrare altri giovani e a confrontarsi con -e costruire- situazioni giovani. Mi riferisco al lavoro con il Gruppo della Rocca, al confronto con le altre cooperative, al nascente "decentramento teatrale toscano" (che comportava incontri continui con amministratori locali): tutti "fronti" che lo costringevano (di buon grado) ad una pratica quasi socratica di dialogo permanente e facevano emergere sempre più quel suo essere "maestro". Parallelamente gli offrivano continue conferme dell'immagine e della funzione che gli era già riconosciuta nel teatro italiano: cioè quella di teorico e intellettuale dell'organizzazione, uno dei pochi (la "categoria" -che trovava un modello contestato ma indiscusso in Paolo Grassi- non era, e non sarebbe mai stata, troppo affollata).

Penso dunque insegno

L'incontro di GG con il teatro non si era del resto concretizzato inizialmente in ambito organizzativo, ma critico. La sua -da ragazzo della Resistenza- era la posizione del critico "militante", dell'intellettuale "organico" che prende posizione, scende in campo ed è attento alle dinamiche socio-economiche, consapevole che il teatro (come qualunque settore culturale) è parte della società, la riflette, la interpreta, si propone di cambiarla: a fianco di Gramsci (e, per Giorgio, di Gobetti), il punto di riferimento è Brecht e con Brecht la convinzione che il teatro abbia senso nella società contemporanea purché si sia consapevoli che la società va cambiata.

La "militanza" critica, intrecciandosi con la pratica organizzativa, porta come sbocco quasi naturale ad uno studio sistematico dell'organizzazione del teatro italiano. Sottolineo il quasi, perché in realtà questo passaggio (critica > organizzazione), abbastanza frequentato recentemente (sono sempre più numerosi i critici che si dedicano alla progettazione/organizzazione soprattutto di festival, manifestazioni, eventi: anche perché gli spazi operativi della critica pura si sono ridotti ai minimi termini) non comporta sempre una consapevolezza generale del sistema, la capacità (e la "necessità" intellettuale, professionale), di analizzarne le dinamiche organizzative. Se in GG -come in Grassi- il passaggio implicava questa necessità e ha valorizzato questa attitudine è stato perché era soprattutto un organizzatore. Il bisogno di ribadire il suo essere critico (ad esempio restando componente attivo dell'associazione di categoria, pur non scrivendo più recensioni o saggi prevalentemente critici), serviva a ricordare (e forse a ricordargli) che un Organizzatore (con la O maiuscola) non può permettersi di non essere anche un intellettuale e deve accostarsi "da critico" alla scelte, che siano di repertorio, relative ai collaboratori, alla formazione delle compagnie, ai modi di produzione.

L'analisi continua a livello storico e nel presente dell'organizzazione teatrale (negli anni Sessanta sull'onda di alcuni studi francesi si parlava molto di "sociologia" del teatro), ha il suo sbocco più elaborato nel *Rapporto sul teatro italiano*¹. Lo studio è del '66 e rappresenta la sola analisi sull'assetto della nostra scena in quegli anni, raccontata nella

¹ Cfr. cap.3.

sua evoluzione e all'alba di una sostanziale trasformazione: il saggio rintraccia le radici storiche, analizza il presente, individua e traccia le possibili evoluzioni. Col Rapporto, GG si conferma uno dei pochi quadri all'epoca capaci di analizzare i dati storici ed economici, prevedere, prefigurare e progettare una riforma (unendo le doti dello studioso, dell'operatore, del politico).

Il suo saggio diventa anche -e resterà per molto a fianco del *Teatro pubblico* di Doglio¹ di alcuni anni successivo- uno dei pochi testi di riferimento per accostarsi al sistema teatrale italiano contemporaneo.

Il "pensiero organizzativo", un particolare modo di affrontare l'organizzazione, si trasferisce con naturalezza nella dimensione pedagogica (proprio in quell'iniziale mitico corso animatori), anzi penso si possa dire che la giustifica: nella misura in cui si è in grado di razionalizzare, sistematizzare, problematicizzare un sapere, si è in grado di (si deve, forse) trasmettere metodo e conoscenza e, altrettanto importante ma certo più difficile, fornire motivazioni (o farle scaturire, o trasmetterle per contagio).

I nuclei di riflessione del *Rapporto* sono alla base dei programmi di insegnamento elaborati successivamente -e continuamente aggiornati- come delle riflessioni che GG, da "maestro", proporrà per anni alle platee attente dell'AGIS, e della Lega delle Cooperative, alle assemblee del Gruppo della Rocca, ai convegni -innumerevoli fra la fine degli anni Sessanta e tutti i primi Ottanta- cui non mancava mai.

Rivediamo questi nodi di riflessione partendo appunto dal *Rapporto*:

a) La questione del DECENTRAMENTO

La meditazione sulla mancata affermazione e diffusione del Teatro Stabile come modello nazionale consente di analizzare, a partire dalle ragioni storiche ma anche come fattore di identità e come risorsa, la caratteristica principale del teatro italiano: cioè la frammentazione, il carattere itinerante, il "decentramento". Una delle lezioni, e delle convinzioni più radicate di GG è stata proprio la necessità di costruire e rafforzare (inizialmente recuperando i danni, i ritardi, e curando le ferite ancora aperte del fascismo e della guerra) un sistema distributivo capillare, qualificato, ben gestito, fondato sulla consapevolezza degli enti locali, e in prospettiva sulla funzione delle regioni.

¹ DOGLIO Federico, *Il teatro pubblico in Italia*, Bulzoni Roma, 1969.

Fino alla seconda metà degli anni Settanta, la parola d'ordine del decentramento (sostenuta da ragioni storico-economiche in gran parte da lui elaborate e rafforzata dalla convinzione della funzione sociale del teatro), guiderà il "movimento" della cooperazione teatrale e contribuirà a orientare le politiche culturali territoriali. Successivamente - anche quando la tendenza dominante sarà quella di rafforzare una nuova rete di istituzioni stabili pubbliche e non- GG, pur operando (a Torino soprattutto) all'interno di quella che oggi chiamiamo l'"area della stabilità", continuerà a ritenere imprescindibile per il teatro italiano questa identità "diffusa" e la necessità di mantenerne la qualità. Negli ultimi anni questa convinzione si era, se possibile, ulteriormente rafforzata, misurandosi con il degrado del mercato (contrazione, condizionamenti commerciali, allargamento indiscriminato degli scambi, involuzione nei processi decisionali e nella qualità di gestione dei teatri, sfascio dell'ETI e dei circuiti), e restava elemento fondamentale delle sue lezioni (e delle immancabili discussioni).

b) Il TEATRO PUBBLICO come modello articolato.

Nel *Rapporto* GG individua con lucidità una possibile riforma del teatro pubblico, caratterizzata dall'evoluzione in una auspicabile gamma di modelli. Vale la pena di ricordare in sintesi cosa si intende -cosa intendeva GG- per "teatro pubblico": una forma di gestione del teatro (e un modo di produzione), orientata all'arte e a favorire l'accesso e garantita dalla pubblica amministrazione nelle sue diverse articolazioni, anche se -nei fatti- non del tutto metabolizzata dalla classe dirigente. E' questa convinzione a metà, e la mancata affermazione di una rete nazionale di strutture simili al Piccolo, che richiede una riflessione e la progettazione di nuovi modelli.

Come sempre GG parte da un'analisi puntuale della realtà e della storia (in fondo breve) degli Stabili; ma è soprattutto la macroscopica contrazione di pubblico che ha caratterizzato gli anni Cinquanta e la prima metà degli anni Sessanta a preoccuparlo. Come per Grassi (e in linea col suo "primato dell'organizzazione"), il pubblico è al centro di qualunque riflessione: informarlo, convincerlo, formarlo, organizzarlo sono priorità assolute. Certo, non che l'arte o il senso stesso del teatro non fossero priorità: ma penso che quel periodo, per quanto faticoso, fosse teatralmente felice per chi lavorava allora al Piccolo o nella sua sfera di influenza (ma anche per chi cominciava attivamente a contrap-

porsi), e quanto a qualità, motivazioni, e incidenza nel dibattito culturale, col *Galileo*, soprattutto, il teatro aveva dimostrato di esserci, e come.

La prima necessità individuata sta quindi nel rafforzare la funzione degli Stabili in rapporto al territorio: si prefigura già l'obiettivo dei teatri regionali (di produzione e servizio): non a caso il primo stabile metropolitano che acquisirà dimensione e carattere regionale sarà -più di dieci anni dopo- proprio quello di Torino nel periodo di direzione Guazzotti-Missiroli. Risulta ancora abbozzato invece il progetto dei "circuiti" territoriali: la funzione pubblica del teatro non è ancora vista, nel '66, in un'ottica puramente gestionale/distributiva (è l'istituzione pubblica per eccellenza -il teatro stabile- che se ne fa carico orientando in questa direzione anche l'attività produttiva: come succederà con l'esperienza milanese del Teatro Quartiere).

Parallelamente si individua la necessità di "dimensioni" e specificità diverse degli stabili, in rapporto ai territori, alle tradizioni culturali, al tessuto teatrale, alle personalità di riferimento. Il rifiuto del modello unico sembra un'intuizione delle successive forme semi-pubbliche, gli stabili "cooperativi", poi privati, anche se convive con l'obiettivo del Teatro Nazionale. Questo punto -per quanto GG ne teorizzi le ragioni d'essere politico-culturali- è un argomento controverso, in cui si sente molto la "matrice" Piccolo. Banalizzando un po': siccome gli stabili come "teatro d'arte" non sono diventati una realtà nazionale, perché non riconoscere che il Piccolo non è uguale agli altri? (ricavo del resto questa chiave di lettura anche da una lettera di Paolo Grassi dello stesso periodo).¹

La funzione, l'evoluzione, le modalità di gestione degli stabili resteranno un nodo di insegnamento e di discussione con gli studenti e non solo, per tutti gli anni a venire.

c) Il particolare ruolo del TEATRO PRIVATO nella situazione italiana.

Nel *Rapporto* si parla di "Industria teatrale", un modo questo di indicare l'area "privata" del teatro (cioè quasi tutto il teatro cosiddetto "primario", ovvero professionale, tendenzialmente non dialettale, che applicava i CCNL, etc.): un termine che aveva caratterizzato un po' tutto il Novecento e che oggi non usiamo più, tendendo a distinguere

¹ VERGANI Guido (a cura di), *Paolo Grassi "Lettere. 1942-1980"*, Skira editore 2004. Mi riferisco in particolare a una lettera a Roberto de Monticelli del 5 gennaio 1966.

l'“industria culturale” (con riferimento alla riproducibilità) dallo spettacolo dal vivo (cui non attribuiamo carattere industriale). Paradossalmente i distinguo dell'economia della cultura e dello spettacolo di oggi non ci aiutano a cogliere il possibile intreccio della componente profitto con la funzione culturale del teatro (e conseguentemente a valutare correttamente la questione della contribuzione pubblica), e a individuare una possibile articolazione interna del settore. GG la analizza invece con precisione, a partire dalle specificità economiche e dai modi di produzione: dalla crisi della forma classica della compagnia, del sistema delle paghe e quindi del capocomicato (la questione del mercato degli attori e la concorrenza con lo spettacolo riprodotto), fino alla difficoltà del reperimento di finanziamenti esterni e alla crisi dell'imprendariato. Le difficoltà del settore non gli impediscono tuttavia di individuare nella “rivista” la prima forma industriale “matura” del sistema, al di là di valutazioni di qualità e delle ripercussioni negative sulla maturazione del pubblico (in un processo di degrado reciproco -già percepibile- negli intrecci col linguaggio televisivo).

Il diritto di cittadinanza del teatro privato nel sistema italiano, la necessità di individuare forme di sostegno che ne controbilancino la crisi economico-organizzativa (inclusa una maggiore equità e forme di agevolazione fiscale: una battaglia storica del capocomicato liberista), non era in discussione, e non lo sarà mai per GG, anche nei primi anni settanta, quando l'affermazione delle cooperative -in cui peraltro operava- aveva introdotto in modo più preciso la distinzione fra forme sociali e indipendenti di produzione (che tendevano ad attribuirsi una funzione pubblica), contrapposte a forme orientate al mercato e al profitto, mettendo in discussione la funzione culturale di queste ultime. GG (in questo molto in linea con il massimo protagonista dell'organizzazione degli Stabili a fianco di Grassi: il direttore storico di quello di Genova, Ivo Chiesa), pur privilegiando nella sua attività professionale le compagnie “di insieme”, sottolineava molto la funzione dell'attore, anzi di quel che restava del “grande” attore -ovunque operasse- come tramite fondamentale con il pubblico, quasi “eletto” (riconosciuto, investito di un ruolo unico) dal pubblico. E' questo un altro nodo -e una convinzione- che ha caratterizzato il pensiero e l'insegnamento di GG, certo non senza evoluzione negli anni, e ci fa comprendere meglio alcune delle sue scelte e attività (che altrimenti ci potrebbero sembrare incoerenti).

Penso a questo proposito che definirlo “uomo di teatro pubblico” sia giusto, ma possa anche essere riduttivo, a meno che questa definizione non implichi l’orientamento verso tutte le forme organizzative che siano in grado di valorizzare una funzione culturale e indipendente del teatro. E quanto meno “libero” potesse essere uno stabile pubblico rispetto a una compagnia privata, per quanto condizionata dal mercato (del resto solo un po’ più condizionata), GG lo sapeva molto bene, anche se tendeva a non enfatizzare i condizionamenti politici (non nelle lezioni almeno), probabilmente perché di quel sistema di agganci, relazioni e non rari compromessi era parte, ci conviveva, come del resto tutto l’establishment teatrale.

Mi sono soffermata su questo punto perché negli ultimi anni, anche attraverso l’esperienza del proprio centro di consulenza professionale, la consulenza alla Compagnia Glauco Mauri, l’attività interna all’AGIS/settore privato, la convinzione di una insopprimibile funzione culturale delle compagnie private nel teatro italiano si era rafforzata, tanto che GG aveva sentito la necessità di approfondire gli argomenti critici a sostegno. Il principale lo aveva trovato -ritagliandosi anche un percorso monografico sull’argomento nelle lezioni milanesi- mettendo a confronto Strehler e Visconti: la tesi era la pari dignità di un percorso artistico che si realizza nella forma del teatro pubblico da un lato (anzi nella creazione del modello nazionale degli Stabili) e nell’indipendenza un po’ aristocratica della forma privata dall’altro (e del teatro privato per eccellenza, l’Eliseo e la compagnia dei Giovani). Naturalmente l’esemplificazione al massimo livello ricade sui livelli intermedi.

d) La ricerca del METODO e della QUALITÀ nella pratica gestionale.

Le strutture (agli “impianti” è dedicata una parte del *Rapporto*), e i modi di produzione, la conoscenza della tradizione e la necessità di una sua evoluzione, il mercato come sistema misto, la centralità del pubblico e della “promozione” e “organizzazione” del medesimo, la necessità di professionalità organizzative forti: tutto questo (e tutte le applicazioni operative) nei suoi scritti, come nelle sedi diverse in cui si faceva “maestro”, discendeva e si intrecciava per GG con le riflessioni storiche e le considerazioni teoriche. Impostare correttamente un bilancio di previsione e gestirlo, pianificare efficacemente una campagna pubblicitaria, dedicare la cura massima nella stesura di una “circolare” per la distribuzione, parlare con un assessore e tenere le fila del calen-

dario: tutta la pratica dell'organizzazione si sviluppava senza soluzione di continuità rispetto alla teoria dell'organizzazione. Non si dava pratica gestionale se non sorretta da convinzione e consapevolezza e viceversa (inutile il pensare senza il saper fare): penso che questo sia stato l'insegnamento principale di GG.

Questo dal punto di vista dei "discepoli". Da quello del maestro, non credo di proiettare troppo su di lui la mia personale visione dell'insegnamento ritenendo che la dimensione pedagogica sia diventata con gli anni uno stimolo permanente alla riflessione, abbia costretto a un pensiero organizzativo continuo, a non mettere mai a riposo questa attitudine. Tanto con riferimento alla teoria "alta", che alla riflessione sui metodi.

Il rapporto pedagogico come rapporto personale

Scorrendo le lettere pubblicate di Paolo Grassi (nessuna a Giorgio, peccato: dovrebbero essercene parecchie), rintraccio alcuni principi, modi, toni che rivelano precise affinità. Come dicevo, Grassi è infatti senza dubbio -con luci e ombre- il "modello" dell' "organizzatore teatrale" che si intendeva formare: il punto d'arrivo, che richiede innumerevoli stati intermedi di preparazione (gli operatori che la scuola del Piccolo si proponeva infatti di formare) ma un'unica consapevolezza.

Di comune, dalle lettere, emerge soprattutto l'attitudine a impostare i rapporti professionali come rapporti personali e pedagogici.

GG tende, dall'esperienza del Piccolo e della scuola in avanti (e i corsi animatori e operatori hanno sempre avuto il pregio di raccogliere classi poco numerose, di 8/10, 12 persone al massimo), a costruire con un gruppo abbastanza esteso di ex allievi e non solo, un rapporto formativo supplementare, in una più o meno lunga fase di inserimento nell'attività professionale vera e propria (ma anche oltre, o addirittura permanente). Molti dei suoi studenti hanno del resto iniziato a lavorare con lui (io fra questi: da ogni corso tendeva a reclutare qualcuno), ma anche con i collaboratori che trovava, e non si sceglieva, tendeva a stabilire un rapporto di tipo pedagogico. Con molti di questi tendeva ad intrattenere confronti frequenti, anche quando i rapporti di lavoro diretti erano cessati, spesso attribuendo loro una per lo più inconsapevole funzione di intelligence, che gli consentiva di essere informato capillarmente su quello che succedeva un po' ovunque nel teatro italiano. In

questo senso -il parere è comune a molti ex allievi- GG era un grande sfruttatore e -come non tutti i “grandi vecchi” sanno fare- era molto disponibile a fare proprie e rielaborare le riflessioni altrui.

Ma anche tutti quegli ex allievi, ex collaboratori, ex giovani desideravano il confronto con lui, magari per litigarci un po', per non smettere di capire.

Questa dialettica -orientata all'analisi del sistema, a considerazioni politiche generali o molto specifiche- la intratteneva anche con colleghi, magari di poco più giovani, e con alcuni attori o artisti, con cui amava approfondire, discutere singole scelte, testi, personaggi.

Anche con la “classe politica” quando era possibile.

L'AGIS e le sedi associative come palestra di riflessione

Un ruolo riconosciuto di maestro GG lo ha svolto per molto tempo all'interno dell'AGIS: sicuramente negli anni Settanta, nel settore “cooperative teatrali”, in cui lo condivideva con Fulvio Fo. La “confindustria” dello spettacolo, sotto la presidenza di Franco Bruno e la guida lungimirante del settore prosa di Lorenzo Scarpellini¹, si era aperta

¹ Scarpellini ci ha dato, il 16.03.2005, la seguente testimonianza sui rapporti fra GG e l'Agis: «il mio primo approccio con il lavoro all'interno dell'Associazione cui mi onoro di appartenere da quarant'anni, fu la lettura del *Rapporto sul teatro italiano*, che influenzò notevolmente la mia formazione professionale. GG, Fulvio Fo, Mauro Carbonoli: i tre cavalieri del rinnovamento del teatro italiano negli anni Settanta, con la nascita e l'affermazione del movimento delle cooperative teatrali, unico a consolidarsi in Europa dopo i fermenti del 68 con la vitale presenza di tanti artisti: Bruno Cirino, Sergio Fantoni, Franco Parenti, Antonio Salines, Magda Mercatali, André Ruth Shammah, Roberto Guicciardini, Mario Missiroli e tanti altri. Anche Strehler, uscito dal Piccolo, ne fece parte con la sua cooperativa. GG, e la cooperativa del Gruppo della Rocca, fu colonna portante del movimento, finché questo mantenne la sua spinta di rinnovamento anche forte, mai di distruzione, del sistema teatrale ed anche creativo del teatro dell'epoca.

Uomo non facile, GG. All'interno dell'Agis operò anche come direttore del teatro pubblico e consigliere d'amministrazione del ricostituito Ente Teatrale Italiano, ruoli nei quali ha continuato a sostenere con fermezza, coerenza e continuità la sua idea di teatro come servizio pubblico culturale, spesso scontrandosi su questo tema con interlocutori del calibro di Chiesa, Strehler, Grassi, Giovannini, Ardenzi. Ho avuto il privilegio di viverlo tutto, questo periodo. Da GG membro del Comitato di Presidenza dell'Unat Cooperative a Presidente di questa Associazione, con -per me- indimenticabili confronti e scontri anche all'interno delle cooperative: i primi nomi che mi vengono in mente sono Bruno Cirino e Edoardo Fadini. Non dimentichiamo che GG ha cresciuto una generazione di teatranti. Dopo la ristrutturazione associativa del teatro all'interno dell'Agis, e l'uscita di Ardenzi dall'Associazione, GG, responsabile della compa-

senza perdere tempi e colpi, e cavalcandone la crescita, alle nuove forme organizzative del teatro. In quel periodo innumerevoli giovani si affacciavano al teatro e alla pratica dell'organizzazione teatrale, e il bisogno di sapere, di capire, di dotarsi di strumenti per operare (il recupero della contrazione, e successivamente la crescita dell'attività nel decennio fu impressionante), rendeva tutti ricettivi e disponibili. GG (e più tecnico Fulvio) ammaestrava, spiegava, ragionava in riunioni che duravano anche oltre le 12/15 ore, per non parlare delle non stop in cui si discutevano i contributi ministeriali (facendo notte ingozzandosi di panini): credo che molti abbiano trovato in quella sede una forma di scuola.

E nello stesso periodo anche presso l'Associazione culturale della Lega delle cooperative -che cercava di sottrarre all'AGIS un po' di rappresentanza e qualche funzione senza troppi successi per la verità- e in qualche sporadica riunione di fronda, in cui si incontravano, a volte in veri e propri seminari residenziali, i gruppi più omogenei (dal punto di vista ideologico o organizzativo interno, più che artistico).

Non so se GG fosse sempre saggio in questi contesti e spesso a mio parere le sue scelte erano molto discutibili, ma non erano mai prive di motivazione, e si preoccupava sempre di spiegarle: mi riferisco ad esempio proprio all' "autogestione" dei contributi, o all' "entrismo" nei confronti ETI (di colpo non più "nemico" dopo la riforma del 78), per citare i punti principali di contrasto con me; ma altri ricordano discussioni furiose su spazi, modi e opportunità di sostenere la sperimentazione.

Anche più avanti, anche nel corso degli anni Novanta, anche con ruoli meno rappresentativi e, negli ultimi anni, un po' onorari, penso che GG sia rimasto per molti all'interno dell'AGIS un punto di riferimento, capace di analizzare l'evoluzione del sistema: cogliere i rischi, le degenerazioni, le trasformazioni, capire e spiegare. Lo era nelle riu-

gnia Mauri-Sturno, nella seconda metà degli anni Ottanta, fu eletto Presidente dell'Associazione teatro privato indipendente, carica che ricoprì finché lo consentirono le sue condizioni di salute.

Ecco, la parola "indipendente" si associa perfettamente alla figura di GG. La difesa della libertà del fare teatro, del fare cultura, è stata sempre nel suo dna, aperto al confronto ma non alla compromissione. Quella stessa libertà alla base dell'attuale Vertenza Spettacolo dell'Agis, le cui motivazioni, ne sono convinto, GG avrebbe condiviso in pieno, nella convinzione che non si tratta di "qualche dollaro in più" ma del riconoscimento della strategicità dello spettacolo per la crescita della collettività nazionale». Carte private.

nioni che raramente perdeva, coi documenti di cui era spesso estensore, negli incontri a livello ministeriale o politico in cui si illudeva ancora (con una certa ingenuità a mio parere) di poter convincere gli interlocutori con la forza di argomentazioni ormai troppo complesse, stratificate e meditate per una classe dirigente che cambiava e perdeva la memoria storica, anche recente, costringendo a partire ogni volta da zero.

Lui aveva certo conosciuto politici più disposti a capire e ad ascoltare, c'erano stati anni in cui le forze politiche ascoltavano molto i "loro" operatori -con rapporti personali ma anche in innumerevoli occasioni pubbliche- e guardavano con un'attenzione che non si è più ripetuta al teatro (mi ha quasi sorpreso ritrovare tanto del pensiero di GG rileggendo il progetto legge del PSI del 78: tuttora molto più valido di testi recenti).

Nonostante i tempi fossero cambiati, e nonostante gli fossero chiarissimi e sapesse usare spesso con spregiudicatezza i rapporti di forza, GG credeva profondamente nella funzione delle sedi associative e nella discussione interna a quelle sedi anche come pratica pedagogica e passaggio di competenze (e informazioni e idee), fra persone e fra generazioni. E ne ricavava a mio parere anche una gratificazione intellettuale (ritrovando la stima che si deve al maestro), che gli impediva in qualche misura di coglierne i limiti e misurare gli effettivi risultati di quell'impegno.

Il gruppo della Rocca: autogestione e autopedagogia in un angoletto di socialismo reale

La capacità di riflessione e la leadership di GG presso la cooperazione teatrale negli anni Settanta fu in ogni caso fondamentale per la crescita di quel movimento, e fu importante per l'affermazione e la crescita di prestigio del Gruppo della Rocca (a fianco di meriti artistici notevoli e non abbastanza studiati e dell'emergere di personalità di grande valore) Alla cooperativa si dedicò pressoché in esclusiva fra il 70 e il 76 e successivamente restò socio e consulente, anche negli anni in cui dirigeva lo stabile di Torino, poi con lo studio che aveva fondato -le Consulenze Teatrali- e oltre, nei momenti di massima difficoltà del Gruppo nel corso degli anni Novanta, quando tollerò l'acquisizione da parte del Teatro Stabile di Torino come -penso- un male necessario.

Per tutti quelli che ne hanno fatto parte, almeno negli anni Settanta e primi Ottanta, il Gruppo è stata anche una scuola, tanto con riferimento ai processi artistici che a quelli decisionali-gestionali. In larga misura si trattava di metodi realmente sperimentali, di una ricerca continua sul campo delle concrete possibilità di “autogestirsi”, di una pratica “autopedagogica” permanente, di cui era parte determinante l’analisi, la discussione, il tentativo di capire a fondo quello che succedeva nel teatro italiano. Col contributo di tutti, ma di GG soprattutto, che con un’instancabile voglia di raccontare e descrivere coinvolgeva attori e tecnici (oltre 40 soci “veri” alla metà degli anni Settanta), su problemi come: l’evoluzione del concetto di teatro pubblico, il ruolo degli enti locali, i principi e la pratica del finanziamento, la riforma dell’ETI, l’evoluzione del “giro”, la trasformazione del pubblico. Tutte le strategie del Gruppo (il dibattito decennale se dotarsi o no di una sede ad esempio), ma anche molte scelte apparentemente di dettaglio (come andare o no alla Pergola: scelta simbolica di “normalizzazione”), si collocavano in queste analisi. Un’attitudine che veniva dal 68 -certo- e aveva nell’assemblea il proprio luogo deputato e l’espressione più compiuta. Non erano infrequenti, in teatro come in altri campi, le degenerazioni di questa pratica -la demagogia, il piccolo cabotaggio, i voti di scambio- ma il Gruppo è stato per anni (con frequente ironia da parte dei colleghi delle compagnie amiche per questo), un’utopia che resisteva, un angolino sempre più anacronistico di “socialismo reale”. Perfino il tecnico più giovane della compagnia sapeva allora (o almeno stava attentamente ad ascoltare: e qualcosa gli sarà pure rimasto), cosa succedeva nel teatro italiano, era consapevole di aspetti che oggi la gente di teatro in gran parte ignora o non sa analizzare, in una divisione del lavoro che vede del resto, e non di rado, inconsapevoli perfino presidenti e amministratori. GG era nel gruppo un maestro riconosciuto tanto nella teoria (specifiche assemblee erano dedicate agli aggiornamenti politico-organizzativi) che per la cura pratica del lavoro organizzativo, in gran parte ripartito fra i soci.

La scuola di Milano

La sede principale della elaborazione e della pratica didattica resta tuttavia sicuramente la Scuola di Milano.

La Scuola del Piccolo Teatro come corso per attori nasce nel 1951, su indirizzi legati alle linee del teatro fondatore: uno sbocco naturale nell'evoluzione del teatro di via Rovello, che contrappone all'Accademia Silvio d'Amico di Roma e al centro storico della formazione milanese per attori, i Filodrammatici, propri precisi indirizzi pedagogici, che si definiranno ulteriormente con l'allargamento agli altri mestieri dello spettacolo nel '67, e con modalità di interazione continua fra questi. Ricorda GG in una dichiarazione del 1996:

«Con il Piccolo si inaugura un grande processo pedagogico (...) Siamo di fronte ad un movimento di mutazione genetica del fenomeno teatrale, sempre tenendo d'occhio la situazione europea e i suoi modelli. Se ai Filodrammatici c'è l'apprendimento tecnico delle arti attoriali, manca del tutto l'allargamento del quadro. Invece il Piccolo Teatro, negli anni '50 fonda una pedagogia: scuola e teatro andavano di pari passo e chi lavorava a teatro portava la propria esperienza a scuola. Sulla tradizione si innestavano esperienze diverse, dalla Commedia dell'Arte, quindi – si pensi all'Arlecchino – al teatro americano e tedesco (...).

Se inizialmente la scuola manca di personalità, a metà degli anni '60 questo stato di cose cambia, e cioè quando Grassi si rende conto che la scuola non deve essere più soltanto per attori, ma deve mettere in condizione di disporre di un sistema totale di apprendimento del Teatro. Luigi Ferrante, nel 1967, collabora con Grassi alla direzione della casa editrice Cappelli e lo troviamo poi ad insegnare, anzi a dirigere la scuola».

GG collega le vicende e l'evoluzione della Scuola anche alla “lotta Grassi-Strehler”: in effetti sono indicativi i continui richiami che nelle sue lettere il primo fa al secondo per un maggior rigore, puntualità, continuità nell'insegnamento, quasi che all'organizzatore, più che all'artista, premesse la scuola. Grassi lavorerà molto per rafforzare il legame con il Comune, per motivi economici, istituzionali, ma forse anche per salvaguardarla da arretramenti (eventuali ritorni alla sola formazione dell'attore).

«Ma il fautore reale del legame fra la scuola e il Comune è stato senz'altro Don Aceti, personaggio importantissimo: era il curatore del Teatro per la Curia e teneva alla Scuola lezioni sui

riti, ma soprattutto lavorava per lo sviluppo della scuola. Nasceva in quegli anni la Regione Lombardia ed il progetto per un piano di decentramento regionale per il teatro, con la giunta Bassetti.. Siamo di nuovo davanti ad uno sforzo di formare non tanto una passi attorale quanto una prassi amministrativa... Non una scuola sul modello dell'Accademia Romana ma una scuola nuova, aperta a 360° sull'attività teatrale».

Dopo la sua trasformazione in “civica scuola” in effetti, e nel lungo periodo di direzione unica del Piccolo, Strehler non se ne occuperà più, e molti anni dopo -con la disponibilità del Teatro Studio- sentirà le necessità di fondarne una “sua”, solo per attori. È la controprova di quanto l'articolazione interna, e il corso per organizzatori in particolare, siano costitutivi, parte dell'identità stessa, non certo collaterali o accessori alla filosofia della “civica”.

L'impegno nell'insegnamento di GG inizia ancora prima dell'ampliamento dei corsi, con le lezioni di organizzazione agli attori., e continua fino all'ultimo (all'inizio dell'a.a. 2001/2002), attraversando le evoluzioni giuridiche dell'istituto (da Scuola del Piccolo Teatro di Milano a Civica Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano, a Civica Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi, a fondazione Civiche Scuole/Scuola d'arte drammatica Paolo Grassi) e le articolazioni interne dei corsi (il corso Animatori, il corso Operatori Teatrali biennale serale, quindi il Corso Operatori per lo Spettacolo biennale e diurno a tempo pieno).

La Scuola d'arte drammatica di Milano è stata la prima a formare organizzatori, e propone tuttora l'unico corso biennale a carattere professionale, anche se la maggior parte degli studenti selezionati è oggi laureata. E il corso resta unico da molti punti di vista, basandosi nelle sostanza sulle stesse linee tracciate da GG con Paolo Grassi: per il numero ristretto di studenti e il rapporto molto stretto con i docenti, il confronto continuo con la pratica anche attraverso i tirocini, la convivenza e la possibilità di interazione con altri percorsi professionali. E sostanzialmente immutata è rimasta la “missione”, quella che da alla “Paolo Grassi” un tono un po' démodé rispetto a molti master recenti orientati al marketing, al project management, al fund-raising, ma costituisce anche la sua forza: “sulla conoscenza teorica e pratica del fare teatro in Italia si innesta la consapevolezza della funzione pubblica e

della dimensione economica del teatro, presupposto per la formazione di un operatore critico, aperto al confronto con altri sistemi”¹.

Il primo anno del corso "animatori teatrali" è il 1967/68 e raccoglie inizialmente -come si diceva- tutte le "vocazioni" diverse dal palcoscenico. Il primo documento scritto a mano reperito fra le carte di GG da cui ricaviamo una scaletta precisa, le linee di programma delle sue lezioni, è dell'a.a. 1971/72 e riprende lo schema e le riflessioni del *Rapporto*, adattandole alla situazione del momento (sono passati solo cinque anni ma si è già innestato quel cambiamento vorticoso del teatro italiano cui abbiamo accennato).²

Corso animatori teatrali

“Aspetti e problemi dell’organizzazione teatrale” 1971/72

1) Profilo storico (1° anno)

Il decentramento del teatro italiano: ragioni storiche, politiche, economiche.

Contrazione e riorganizzazione del sistema italiano.

Il problema di un teatro “popolare” in Italia”

Questo ultimo punto, merita una parentesi: la questione del teatro popolare, che è una questione artistica e organizzativa, se riecheggiava Gramsci e le esperienze francesi -Vilar e il Theatre National Populaire in primo luogo- tendeva soprattutto a riproporre la riflessione sull’origine del teatro pubblico -il “teatro d’arte per tutti”- alla luce di esperienze recenti o in atto: il “circuito alternativo” di Fo, le prime esperienze di decentramento, l’affermazione delle prime cooperative. Ponendosi come obiettivo un teatro “nuovo e popolare” era nato il Gruppo della Rocca, di cui GG era diventato l’organizzatore nel 70, lasciando il Piccolo Teatro (senza peraltro mai sconfessarne i principi ispiratori). La scuola era ancora, in quel 71/72, “del Piccolo teatro” e la formazione di organizzatori non poteva essere un obiettivo tecnico, estraneo a precisi contenuti, anche se in evoluzione.

La centralità della riflessione sul “teatro popolare” non era tuttavia priva di sfumature polemiche tanto nei confronti della casa madre

¹ GALLINA Mimma, *Organizzare Teatro*, Franco Angeli, Milano 2002, pag.16.

² Riporto passaggi dall’appunto a mano relativo ai programmi dell’a.a.71/72, che contiene anche integrazioni e correzioni che considero relative ad anni successivi e che non ho riportato.

(accusata di volare basso rispetto agli obiettivi originari), che dell'area sperimentale del teatro, riconducibile a quelle "cantine romane" di cui GG tendeva (anche in documenti successivi), a sottolineare la deriva "catacombale": la colpa principale -rispetto alle linee milanesi- era la scarsa considerazione per il pubblico.

Il corso Animatori era del resto -anche in queste venature polemiche- perfettamente in linea con il corso Attori. La Scuola, si diceva in quegli anni schematizzando non poco, perseguiva (tanto dal punto di vista delle tecniche interpretative che del modo, del senso, della responsabilità del lavoro dell'attore), la "sinistra stanislawschiana" contrapposta alla "destra stanislawschiana": Brecht (ma, ne eravamo certi, anche Brook era riconducibile alla prima e naturalmente il Living), contro Grotowskij. Per fortuna gli schematismi non durarono troppo e convivevano con una buona dose di ironia.¹

Anche il programma di GG prosegue su una scaletta meno marcatamente "di tendenza".

2) Le strutture di produzione operanti in Italia (1° anno)

Il capocomitato tradizionale e la sua evoluzione

I teatri stabili o a gestione pubblica

Le compagnie autogestite

3) Il mercato teatrale (1° e 2° anno)

Le sale a gestione privata e le agenzie

I circuiti di iniziativa pubblica

4) Come si organizza la produzione teatrale (schemi di lavoro)

la promozione di una produzione

la formazione di una compagnia

la produzione nella gestione di un teatro stabile

E ancora (in alcuni casi con note che prevedono affidamento ad altri):

5) Il sistema di informazione: pubblicità, stampa

¹ Checco Rissone ci chiedeva ad es. "quale è la differenza fra Goldoni e Brecht secondo Strehler?": la risposta -mimata- era, leziose manine appoggiate ai fianchi e leggero inchino per Goldoni, pugni imperiosi sui fianchi e gambe leggermente divaricate per Brecht.

6) *Gli impianti*

Si intendeva: teatri tradizionali e si solleva la necessità di effettuare un censimento delle sale teatrali (1° anno)

7) *Progettazione, sviluppo, gestione di una stagione teatrale*

8) *Leggi, contatti, norme*

(questi ultimi due punti sviluppati su due anni).

Il secondo anno era piuttosto limitato nell'articolazione delle lezioni teoriche, essendo in gran parte dedicato ai tirocini (vero e proprio lavoro come vedremo dalle testimonianze).

Se già in questi appunti si citano collaboratori esterni per le lezioni di organizzazione, io francamente non ne ricordo (e neppure i compagni di allora); di certo però la dimensione organizzativa era chiaramente presente negli altri insegnamenti: era in storia del teatro che si esaminavano le implicazioni della sala teatrale, nella progettazione artistica di uno spettacolo che si imparava a leggere un testo nella sua possibile dimensione produttivo-economica, e anche le lezioni di critica ci spingevano ad accostarci agli spettacoli esaminandone gli aspetti produttivi (tuttora lezioni che distinguono la Paolo Grassi da corsi apparentemente affini, riguardano la lettura di testi applicata a diverse possibili ipotesi produttive).

La funzione dei tirocini rispondeva alla convinzione che i mestieri dello spettacolo richiedono una preparazione teorica ma si imparano sul campo (e per praticarne uno, è necessario conoscerli un po' tutti), e all'opportunità di favorire incontri e confronti reali con l'esterno: il rapporto con il mondo teatrale caratterizzava molto il clima della scuola in quegli anni e si era allargato, dal solo Piccolo, alle realtà in emersione.

La nascita del corso Operatori effettiva nel 1974/75 (anche se già ipotizzata nel 73/74), segna la separazione della professione dell'"organizzatore" (come lo si definisce nel progetto di GG) o dell'"operatore teatrale" (come risulterà nei bandi e documenti ufficiali, e successivamente "operatore del teatro e dello spettacolo"), dalle altre "di palcoscenico" e non. Una separazione necessaria ma anche una perdita dolorosa di unità (direi quasi di solidarietà): i ruoli, le parti, e le "controparti", ricominceranno a definirsi con maggiore precisione, nella vecchia sede storica di Corso Magenta, rispecchiando -e anticipando- fedelmente quello che stava per succedere nel teatro "vero".

La necessità deriva da un'esigenza di mercato che comincia ad avvertirsi con sempre maggiore chiarezza: l'attività teatrale cresce e richiede precise figure professionali e specializzazione (non era necessaria una ricerca per saperlo). Il teatro, e una professione che ne valorizzasse la funzione sociale e culturale con possibili sbocchi operativi, continuava ad esercitare un discreto fascino presso i giovani. E non poteva nascere che a Milano il primo corso italiano (forse non solo italiano) per organizzatori teatrali: dapprima biennale serale, poi biennale diurno.

Riporto integralmente il progetto, o meglio il piano di studi, con cui GG formalizza la proposta della creazione del corso, anche perché lo schema è rimasto valido per molti anni.

Piano di lavoro per l'anno scolastico 1974/75
CORSO BIENNALE DI ORGANIZZAZIONE E
PROMOZIONE TEATRALE

Per la formazione di organizzatori teatrali, direttori di teatro, organizzatori del pubblico

a) premessa e presentazione del corso (Guazzotti)

b) le lezioni affronteranno, svilupperanno e discuteranno i seguenti punti:

1. ***PROFILO STORICO: insegnante Guazzotti – 1° anno***

Il decentramento del teatro italiano: ragioni storiche, politiche, economiche.

Contrazione e riorganizzazione del sistema teatrale nel secondo dopoguerra

La ripresa della circolazione teatrale come "decentramento"

I problemi del teatro "popolare" in Italia

2. ***LE STRUTTURE DI PRODUZIONE OPERANTI IN***

ITALIA: Guazzotti – 1° anno

Il capocomicato tradizionale e la sua evoluzione attuale

I teatri stabili e il sistema di produzione a iniziativa pubblica

3. ***IL MERCATO TEATRALE: Guazzotti – 1° e 2° anno***

Le sale a gestione privata

Le agenzie di programmazione teatrale

I circuiti di iniziativa pubblica: le regioni, i consorzi di teatri comunali, i decentramenti metropolitani

4. **COME SI ORGANIZZA LA PRODUZIONE TEATRALE:**
Guazzotti e 1° assistente - 1° e 2° anno
La promozione di una produzione: schema di lavoro
La formazione di una compagnia: schema di lavoro
Il momento produttivo all'interno di una struttura pubblica: considerazioni e problemi
I rapporti tra la produzione e il pubblico
5. **I PROBLEMI DEL PUBBLICO E I SISTEMI DI INFORMAZIONE:** *Guazzotti e 1° assistente - 1° e 2° anno*
La composizione e il comportamento del pubblico
Animazione del pubblico: schemi di lavoro
La pubblicità teatrale
I rapporti con la stampa
Le altre vie di informazione
6. **GLI IMPIANTI TEATRALI:** *1° assistente – 1° anno*
Caratteristiche storiche delle nostre sale teatrali
Teatri “tradizionali” e nuovi luoghi teatrali
Per una nuova architettura teatrale
Ipotesi per un censimento dei luoghi teatrali
Autonomia dell'iniziativa e funzione “tecnica” e “finanziaria” di Istituti pubblici centrali
7. **PROGETTAZIONE, SVILUPPO, GESTIONE DI UNA STAGIONE TEATRALE:** *Guazzotti e 1° assistente – 1° e 2° anno*
La scelta e la preparazione di un cartellone
Il bilancio di una stagione
I rapporti con le compagnie
I rapporti con il pubblico
8. **LEGGI, CONTRATTI, NORME:** *1° assistente – 1° e 2° anno*
Profilo storico della legislazione operante
Le “norme” annuali del Ministero
Le organizzazioni sindacali di categoria
Rapporti tra attori e datori di lavoro;
rapporti nelle autogestite
Rapporti amministrativi tra le compagnie e le gestioni dei teatri
9. **RAPPORTI TRA TEATRO E TELEVISIONE:** *Guazzotti – 1° anno*
Conflitto o interdipendenza: problemi di linguaggio e di struttura

I diversi tempi di lavorazione

Il mercato degli attori

10. *ELEMENTI DI CONDUZIONE AMMINISTRATIVA: da affrontarsi in seminari specifici a cui invitare esperti dei diversi aspetti – 1° e 2° anno*

La conduzione di una sala

La conduzione e il bilancio di una compagnia

La gestione e il bilancio di un teatro stabile

Il Rapporto è ancora il punto di partenza, e la scaletta del 71/72 resta la base ma si è ulteriormente precisata, dettagliata, arricchita. GG continua a riservare a sé la maggior parte degli argomenti, ma delega ad “assistenti” e esterni interi blocchi. Il punto “leggi, contratti e norme” fu affidato a me, assieme a qualche altro punto che non ricordo. Avevo 22 anni e pochissimi titoli per assumermi questa responsabilità, fatta eccezione per una particolare passione per la materia e una verificata diligenza e efficienza. La passione era condivisa da GG, ma probabilmente più a livello dei principi, un po’ meno con riferimento ai dettagli e alle applicazioni (mi riferisco ai meandri dei CCNL, alle domande ministeriali, agli accordi intercategoriale): e forse fu per questa ragione che decise di delegare proprio questo argomento.

GG teneva invece per sé ambiti come la promozione e formazione del pubblico (la parola marketing -ammesso che sia sinonimo- sarebbe arrivata molto dopo) e i rapporti con la televisione: da un lato perché gli stavano molto a cuore, dall’altro per la sua specifica formazione, l’esperienza di critico e la lezione di Paolo Grassi, che vedevano come assolutamente centrale nella professione dell’organizzatore tutto quello che aveva a che vedere con il pubblico.

Questi argomenti furono tuttavia e ovviamente (e d’accordo con GG) quelli che vennero trasferiti ad altri docenti quando ulteriori esigenze di specializzazione portarono ad aumentare le ore del corso e trasformarlo da serale a diurno.

Solo un paio d’anni dopo, e per parecchio tempo, cessai, per quanto mi riguarda, la prima fase della mia esperienza di insegnamento (avevo troppe cose da fare e mi rendevo conto anche di averne troppo da imparare per insegnare), ma per me, come per molti ex allievi (che del resto assorbivamo, “tirocinanti”, o stagisti, ovunque ci trovassimo), il contatto con la scuola restava: c’era un cordone ombelicale, c’è anco-

ra -come per tutte le istituzioni scolastiche forti- una complicità e un senso di appartenenza che andava e va al di là delle critiche, spesso dure e opportune. Di quegli anni, fra la metà degli anni Settanta e gli Ottanta inoltrati, dalle chiacchiere con GG sul corso, ricordo come avesse “ceduto” volentieri l’argomento “rapporti con la televisione” (produzione televisiva era diventato un segmento specifico) quando era emersa la disponibilità di un professionista che stimava come Franco Iseppi, e come ci tenesse, anche quando gli impegni non gli avevano più consentito di esserne coordinatore, alla “linea” (più o meno quella che ho sintetizzato) e la sentisse garantita, come era stato anni prima con me, non solo dalla professionalità (o dall’entusiasmo), ma dal fatto che gli insegnamenti legati all’organizzazione del pubblico o alla legislazione, e altri ancora, facessero capo a ex allievi, o persone che stimava e considerava omogenee (come Cristina Loglio o Lory Dall’Ombra).

Un flash back merita l’amministrazione: dal progetto del 74/75, può apparire riduttiva l’attenzione a questa “materia”: “Elementi di conduzione amministrativa” (da affrontarsi in seminari specifici). Anche nella lettera a Don Aceti (colonna organizzativa-amministrativa portante della scuola all’epoca), in cui presenta il progetto di corso e ne prospetta i costi, GG precisa: “Per i seminari sui problemi amministrativi si può risolvere con compensi forfettari di collaborazione che non assorbano più di 300.000 lire in un intero anno scolastico”.

Ma questa impressione è sbagliata: lungi dall’essere sottovalutata, la componente amministrativa non era tanto “una materia”, ma elemento costitutivo di tutti gli argomenti trattati. Se dovessi trovare una definizione dell’organizzazione teatrale in questa scuola di pensiero direi: “la capacità progettuale e la tecnica che mette in condizione di gestire strutture e di realizzare obiettivi artistico-sociali.” L’economia in questa logica non era -e non è- la chiave di tutto, ma componente fondante dell’organizzazione.

L’organizzatore che GG voleva formare non avrebbe mai risposto alla sollecitazione di un pagamento, o alla richiesta di aumento di un attore, o nella trattativa per un cachet di ospitalità: “per questo ora rivolgeti al mio ufficio amministrativo” (come può capitare spesso di sentirsi dire oggi, per incompetenza, divisione del lavoro, gioco delle parti). L’organizzatore doveva essere pienamente consapevole dei processi e delle situazioni amministrative delle realtà in cui operava, e i seminari cui si fa riferimento -e per cui si prevede un budget già allora davvero

modesto– sono esercitazioni di contabilità, legate al foglio paga, o alla compilazione del borderò, insomma ad applicazioni molto specifiche.

Ciò non toglie che su questo punto (quello tecnico-amministrativo) la scuola sia stata per molti anni debole, abbia dato un po' per scontato che la consapevolezza amministrativa si trasferisse quasi automaticamente in competenza tecnica, fino a quando, alla fine degli anni Ottanta, e stabilmente dal '90, si inserì nel gruppo docente la figura di Patrizia Cuoco, che dava -a GG in primo luogo- garanzie sufficienti di integrare consapevolezza economico-organizzativa (omogeneità alla "linea") e tecnica amministrativa: con lei la materia poté acquisire una dignità autonoma. Questa innovazione non si inseriva più su un piano dettagliato di GG (altri si erano impegnati a riprogettare negli anni il corso, fino ad Anna Guri che ne è tuttora coordinatrice), ma corrispondeva a una sua indicazione: il corso restava fondamentalmente ispirato e garantito da GG, e la qualità e omogeneità del docente ne costituiva un punto di forza.

Pur riducendo progressivamente la presenza (già a partire dalla fine degli anni Settanta in realtà), GG resterà sempre un punto di riferimento permanente per la scuola, non solo per il corso operatori.

Negli anni 95/99, che vedono una crisi difficile del rapporto con il Comune, caratterizzata nel '94 dalla fine traumatica della lunga direzione di Renato Palazzi (cui si deve una sostanziale modernizzazione critica della scuola) e che si concluderà -almeno formalmente- con la costituzione della Fondazione Scuole Civiche solo nel 2000, GG sarà molto presente, tanto da assumere per un breve periodo fra il '95 e il '96 la funzione di "consulente didattico"; di fatto una direzione ad interim, in cui sarà affiancato da un direttore amministrativo, prima dell'arrivo di Mario Raimondo.

Se la fiducia unanime del corpo docente -e il suo ruolo di decano- porta a quel breve incarico, l'energia e il tempo che comporta, e anche in parte la salute che comincia a creargli problemi, non gli consentirà di mantenerlo.

In quello stesso periodo tuttavia l'articolazione ormai collaudata del corso operatori con la maturazione di docenti più giovani (anzi ormai non più giovani), gli permettono di dare al suo contributo un rinnovato respiro teorico.

La dispensa che sintetizza gli argomenti del corso negli anni 95/97 è indicativa in proposito¹. Ne riporto ampi stralci anche perchè si tratta di un documento di grande spessore e non pubblicato. Come e più di sempre, come trent'anni prima, GG riversa sugli studenti la sua lucidità problematica, la vita vissuta degli anni Settanta e Ottanta può ora essere vista col respiro dell'analisi storica, e alla luce di quella "storia", il presente appare cupo, le accuse alla gestione statale del teatro sono particolarmente dure, in particolare alla deriva burocratica, indicata come assai più grave di quanto allora sembrasse. I "nodi" del *Rapporto* restano tutti, ma l'ottimismo di allora non è più autorizzato.

«Il quadro d'insieme del teatro italiano, l'immagine che esso presenta al resto dell'Europa teatrale non è compatto e unitario. E' un sistema più aggrovigliato di identità e di fenomeni, che complesso; con molte stratificazioni di funzioni anche vitali e interessanti che trovano ormai gravi difficoltà a conciliarsi, a saldarsi, a promuovere insieme una scelta efficiente e unanimemente riconosciuta. E' un mondo in cui gli episodi di genialità (che furono importanti e produttivi nel primo ventennio dopo la fine della seconda guerra mondiale) si sono via via esauriti e si perdono oggi su un terreno di cultura dove prevalgono le grida di scontento e i sussurri di sospetto.

E' il risultato di un importante processo di rinnovamento culturale e di ammodernamento strutturale che si è fermato a metà. Che è riuscito ad interessare soltanto alcune aree geografiche ed economiche limitate e che ha pagato sempre un cattivo rapporto con il mondo politico ed amministrativo. Ed ha pagato soprattutto le spaccature e le arretratezze storiche che segnano la evoluzione del sistema economico e sociale del Paese.

[...] Fu a causa di questi due effetti concomitanti: la mancata estensione degli insediamenti dei teatri stabili (e quindi la mancata estensione del loro impegno e lavoro per il ricambio del pubblico) e, contestualmente, la burocratizzazione delle stagioni locali dei medi e piccoli centri provinciali governati da Roma e non impegnati e attrezzati per il "ricambio" e l'allargamento del pubblico.

¹ E' possibile che parte della dispensa sia all'origine di un documento progettato per interlocutori professionali (l'AGIS forse).

Fu per queste due principali ragioni che l'azione culturalmente positiva provocata dagli spettacoli dei teatri stabili e di alcune eccezionali compagnie private (Visconti e l'Eliseo, i Giovani) non riuscì a modificare la modesta quantità su cui stazionava l'effettivo bacino di utenza nazionale del pubblico, e l'intero sistema entrò in crisi alla fine degli anni Sessanta.

Le poche imprese private di produzione privilegiarono la grande "rivista" (continuazione ed evoluzione dell'avanspettacolo casalingo) e – a seguire – la commedia musicale di provenienza americana. E se ne riscontra ora la conseguenza diretta nei programmi di tutte le reti televisive.

Quali furono gli impulsi primari che permisero al teatro italiano nei primi anni Settanta di lasciarsi alle spalle la crisi di saturazione determinatasi nel precedente decennio?

In primo luogo una svolta storica nel ridefinire la struttura dello Stato attraverso il riordinamento delle Regioni. [...]

Al tempo stesso per superare la crisi della scarsa occupazione che poteva consentire l'esiguo numero degli stabili e delle compagnie private operanti alla fine degli anni '60, attori, registi e molti operatori teatrali, cresciuti all'interno delle precedenti strutture produttive, introdussero nello schema generale degli stessi criteri produttivi del settore il principio della autogestione delle imprese, assumendosi in presa diretta il rischio, la responsabilità di una grandiosa "apertura" del mercato teatrale provinciale, raggiungendo nel giro di pochi anni località e spazi dimenticati e abbandonati.

[...] Perché l'effetto e la conseguenza più diretta di questa autentica "esplosione" numerica e quantitativa del consumo teatrale fu ancora il rinnovamento dei linguaggi scenici e la moltiplicazione degli interessi produttivi. Sul piano creativo si ottenne contemporaneamente l'evoluzione del ciclo quasi catacombale delle cantine romane e una interpretazione più diffusa e autenticamente popolare della grande lezione estetica elaborata nei primi "storici" teatri stabili. Un grande fermento ideale e produttivo che promosse per i successivi quindici anni (1970-1985) una nuova stagione, non solo di diffusione ma anche di acquisizioni poetiche e infrastrutturali nel nostro teatro.

[...] Nel decennio 70/80 le Regioni che proposero la loro candidatura a governare, attraverso le esigenze del loro territorio, un radicale riordino del nostro sistema teatrale (alla fine degli anni 70 avrebbero dovuto ricevere la delega dal governo centrale) non riescono a governare la crescita impetuosa del movimento. La delega prevista dallo Stato non avviene.

L'impostazione centralistica dello Stato negli anni Ottanta riprende sistematicamente il sopravvento. Accampando l'esigenza di mettere ordine nella proliferazione delle iniziative, approfittando del ritardo storico tra Nord e Sud, il Ministero del Turismo e dello Spettacolo riconduce tutte le spinte di sviluppo gradatamente ad un rigido sistema burocratico governato saldamente dal centro.

Tutto il sistema è imbrigliato e diretto fermamente dalla capitale. Le imprese si sono disposte sulla base di categorie segmentate secondo le funzioni, in base ad un disegno corporativo molto frammentato ma ricondotto ad un unico presidio burocratico: sempre più lontano dalle concrete esigenze di base. Regole e parametri anziché mettere ordine hanno condizionato gli operatori a modellarsi secondo una geometria burocratica che ha paralizzato i fervori iniziali.

[...] Fra le riforme che si attendono imminenti c'è un disegno di legge sul teatro. Riuscirà a cogliere l'obiettivo che tutti gli operatori si attendono? Liberalizzazione degli input e delle regole, autentica burocratizzazione e bonifica severa e rigorosa dell'esistente. Effettivo rilancio della creatività delle imprese, e, soprattutto, un profondo risveglio nella partecipazione del pubblico, ripartendo dal territorio."

La scuola resta fino all'ultimo un'occasione per riflettere sulla storia recente del teatro, sulla sua funzione, sulle evoluzioni rimarcabili del presente: in un'evoluzione che lo coinvolge meno direttamente negli anni successivi, GG sembra intravedere squarci di luce (e forse considera un po' di ottimismo un dovere nei confronti delle ultime generazioni, così più sfortunate di quelle dei suoi allievi prediletti).

L'argomento del corso 1999/2000 risulta il seguente:

“L'ultima generazione della stabilità: dalle Fondazioni alle Residenze.

La formazione del pubblico come rinnovato impegno di crescita della coscienza sociale.

Gli esempi metropolitani e le situazioni locali periferiche, due poli dello stesso processo di ricostruzione dell'impegno civile.

La necessità di fare un esame storico-analitico degli aspetti salienti della drammaturgia del '900 per poter costruire un repertorio di riferimento che non sia solo ripetizione, ma acquisti valore di un incentivo a capire i punti nodali che hanno promosso le problematiche della nostra coscienza”.

Dalla relazione conclusiva di quello stesso anno, si può già cogliere però come la salute gli impedisca una trattazione sistematica:

“Considerando la necessità di approfondire alcuni aspetti dell'organizzazione della produzione teatrale, ho consentito che gli allievi mi ponessero dei quesiti di approfondimento. (...) Ad alcune lezioni ho favorito la presenza di ospiti.”

L'insegnamento di GG si sposta dalla trattazione sistematica di un argomento all'enucleazione e discussione di problemi: i nodi problematici del teatro italiano saranno il tema dei suoi ultimi due anni, in lezioni molto belle, e sempre più complesse, per quanto arricchite da una inesauribile aneddotica, in cui lo affiancheranno spesso altri docenti, un po' per proprio interesse, un po' proprio per “tradurre” agli studenti questa complessità.

GG: la pratica, il metodo, la persona

Quello che ho scritto fin qui può dare l'impressione che GG fosse soprattutto un teorico. Lo era certo, ma il suo carisma, quello che ne faceva davvero un “maestro”, stava nella capacità di calare la teoria nella pratica quotidiana dell'organizzazione teatrale e nel saper riportare quella pratica spesso (apparentemente) banale al “senso” del fare teatro. Già a scuola riusciva a comunicare questa continuità agli studenti, ma soprattutto a quelli -molti- che avrebbero avuto poi l'opportunità di lavorare con lui.

Riesco a sintetizzare questa lezione, solo riportandola ad una serie di dettagli, di comportamenti, al valore della pratica quotidiana, ad alcune “regole” che sono rimaste vive nel tempo. Il controllo continuo della situazione economica per esempio (lista dare, lista avere). La pre-

senza in sala per capire il pubblico; quella in prova per capire, partecipare, solidarizzare, se necessario risolvere i problemi di scena. Cercare di prevedere senza illudersi che tutto sia prevedibile; programmare, ma con elasticità. Rispettare il ruolo dell'artista ma in un rapporto di dialogo, partecipare al perché di una scelta, fino a poterne spiegare a chiunque le ragioni. E ancora: praticare e saper apprezzare il lavoro in équipe, cercare il corretto rapporto fra delega e controllo dell'esecuzione. E altro ancora.

Ho chiesto ad alcuni amici e colleghi, partecipi dell'insegnamento di GG tanto a livello scolastico che professionale, in periodi e situazioni diverse, di contribuire a questa riflessione con ricordi, testimonianze, considerazioni, aneddoti. In alcuni casi non esercitano più -non prevalentemente- la professione di organizzatore teatrale (e anche questo mi sembra sia indicativo di come il modo di fare formazione di GG andasse oltre lo specialismo): Antonio Attisani è docente universitario, Renato Palazzi critico, Marina Gualandi opera nel non profit, Oliviero Ponte di Pino nell'editoria (dedicando al teatro passione più che lavoro), e anche Gianni Valle e Alberica Archinto tendono non di rado ad allargare gli orizzonti della semplice pratica teatrale. Il calore e l'affetto delle risposte mi sembra indicativo del ruolo che Giorgio ha avuto per queste, come per moltissime persone.

Antonio Attisani

Ho frequentato la Scuola d'Arte Drammatica «Piccolo Teatro» (così si chiamava allora) dal 1966 al 1968. Era l'ultimo corso biennale, solo per attori. GG aveva sostituito Paolo Grassi nell'insegnamento di Organizzazione teatrale e, dati i tempi, si era stabilito con lui un rapporto intenso e conflittuale. Ricordo l'ultima lezione (giugno 68), quando ci disse che probabilmente in futuro ci saremmo trovati sulle parti opposte delle barricate, ma avendo in comune l'amore per il teatro. Può sembrare un po' enfatico, ma è successo proprio così. Nei due anni seguenti lui era uno dei dirigenti di un Piccolo Teatro duramente contestato, persino occupato, da un gruppo di attori di cui facevo parte. Ma anche nel corso delle assemblee più aspre, muro contro muro, si trovava il modo di scambiarci qualche riflessione personale su quanto accadeva.

L'ho ritrovato poi nel Gruppo della Rocca, negli anni degli spettacoli più belli, diretti dal debuttante regista Egisto Marcucci, e del de-

centramento (oltre cinquanta piazze in Toscana!).¹ Lì GG mi ha cambiato la vita, nel senso che rispondeva alle mie sollecitazioni per un'azione più incisiva su tutti i fronti, da quello drammaturgico all'incontro con il pubblico, dalla gestione della compagnia al lavoro attoriale, con l'invito a fare e non limitarsi a chiedere. Questo sacrosanto pragmatismo mi ha portato poco a poco a lasciare la scena come attore -dapprima, credevo, provvisoriamente- per occuparmi delle cose più varie.

In quella fase, il Gruppo mi dislocò per un anno come organizzatore a Siena per vedere di realizzare, nella provincia più rossa d'Italia, un circuito teatrale alternativo. Un'esperienza capitale e infine fallimentare, dato che le Case del Popolo preferivano la tombola al teatro, ma un periodo ricchissimo d'insegnamenti, durante il quale mi ha affiancato per davvero come un insegnante. La sua dote principale consisteva nel lasciarti la più grande possibilità di scelta sul come fare. Una lunga riunione settimanale -a cui mai mancava dovesse venire dall'altro capo dell'Italia con la sua mitica Ford coupé- bastava a fissare gli obiettivi generali di cui avrei reso conto la settimana seguente. Il modo spettava a me. Io naturalmente, pur essendo presuntuoso e determinato, non sapevo come muovermi e lui mi ha insegnato in proposito una cosa semplice quanto fondamentale, cioè a lavorare con l'agenda, a organizzare un calendario di impegni e a gestirlo anche in base agli imprevisti e alle necessità per così dire minori.

L'essenza e la qualità etica del suo insegnamento e del suo aiuto (che era disponibile a darmi anche una volta lasciato il Gruppo) consisteva nel condividere tutti gli strumenti che conosceva e nel lasciarti libero di utilizzarli secondo le tue esigenze, gusti, possibilità. Il suo rigore riguardava il metodo e per questo poteva insegnare e dialogare anche con chi aveva una visione del teatro diversa dalla sua. Infatti non mancavano le occasioni di scontro, anche epico, come tutti quelli del Gruppo della Rocca ricordano. Ma si realizzava in effetti l'ossimoro con cui ci aveva congedati a scuola: essere agli opposti della barricata e battersi in base a un medesimo sentire, sempre rispettando l'altro. C'era in questo una buona dose di idealismo e molti aspetti di quegli anni irripetibili; forse quella esasperata 'sperimentazione democratica' ha frustrato e

¹ Mi permetto una piccola correzione: le "piazze" toscane toccate dal Gruppo della Rocca arrivarono ad essere più di cento proprio negli anni cui si riferisce Attisani.

fiaccato delle energie che avrebbero potuto produrre risultati di maggior rilievo sul piano della cultura teatrale... Non so, la discussione resta aperta e le risposte sono innanzitutto personali. Ma è un fatto che GG ha saputo essere un insegnante e un leader per una generazione che affrontava una storia molto diversa da quella in cui lui si era formato, e con una capacità straordinaria di trasferire un rigore etico sul piano della pratica quotidiana, senza mai censurare il bisogno di ricavare da tutto ciò una soddisfazione e un piacere anche personali.

Gianni Valle

Ricordo naturalmente con molto calore quegli anni (68-72) decisivi in molti sensi. Il magistero di GG incominciò con l'apertura alla Scuola del Piccolo Teatro di un corso animatori, praticamente costruito su misura per noi col duplice scopo di allontanarci dal corso di recitazione, di cui avevamo frequentato il primo anno con evidenti scarse prospettive e di soddisfare un bisogno che stava nascendo nella strategia del Piccolo Teatro. Quella, infatti, era la prima stagione senza Strehler (scappato per paura della "contestazione" e collocatosi fuori dall'istituzione pubblica con un gruppo "alternativo": Teatro Azione) e Paolo Grassi reinventò il servizio pubblico affidando al Teatro Stabile nuove funzioni, come il rinnovamento generazionale (in quegli anni passarono Bellocchio, Maiello, Chéreau, Gruber, Negrin, Trionfo, che giovane non era ma fino ad allora era stato fuori dai teatri stabili e venne portato lì proprio da GG che gli aveva appena prodotto uno dei suoi spettacoli memorabili, *Tito Andronico* con la Nuti e Mauri), il decentramento cittadino e regionale, il teatro-scuola, ecc.

Perno organizzativo di queste iniziative era GG e avrebbe avuto bisogno di manovalanza appassionata per gestire tutto. Infatti non finimmo nemmeno l'anno scolastico perché già a primavera venimmo buttati sul campo, dopo aver avuto l'indottrinamento di base. Ma che indottrinamento! Oltre a GG, i nostri insegnanti erano lo stesso Grassi e Arturo Lazzari (uno dei migliori critici teatrali di allora).

Lì abbiamo imparato a ragionare sul senso delle cose che si andavano a fare, sulla necessità del teatro, sulla prassi della militanza, insomma fummo educati a pensare. Il lavoro pratico l'abbiamo imparato poi, facendolo: promozione, comunicazione, assistenza, organizzazione, logistica, amministrazione spicciola, rapporti a tutti i livelli. Eravamo carichi di cose da fare ma ci veniva data grande autonomia e GG

era il nostro coordinatore e referente. Era una struttura operativa gerarchica ma non "chiusa", tant'è vero che con il crescere delle varie iniziative aumentavano le nostre responsabilità fino ad affiancarlo, in rapporto diretto con Paolo Grassi.

Era molto compreso del suo ruolo e lo chiamavamo gattaccio per il modo sornione con cui ogni volta dipingeva la gravità del momento e della situazione per spronarci all'attacco (la vecchia regola dello sfruttamento dell'uomo sull'uomo ma con la vaselina della motivazione).

Lo ricordo alla serata inaugurale della stagione 69 quando effettivamente la contestazione arrivò in via Rovello e lui e Paolo Grassi, fuori dal teatro in manica di camicia (era novembre!), fronteggiavano dialetticamente gli studenti e ogni tanto apostrofavano noi, non capendo se stavamo dalla loro parte o da quella dei contestatori.

Renato Palazzi

Pur essendo stato GG -con Paolo Grassi- il mio primo maestro negli anni elettrizzanti della formazione alla Civica Scuola "Piccolo Teatro" e poi nelle stanze di via Rovello, del suo insegnamento conservo stranamente ricordi molto pallidi per quanto riguarda l'apporto direttamente dato dalla cattedra. Il fatto non è strano, né ingeneroso nei suoi confronti: perché in realtà GG, che era un bravissimo insegnante, da responsabile di quei gloriosi, primi "corsi operatori" badava soprattutto a far sì che i suoi allievi uscissero dalle aule e maturassero soprattutto le proprie esperienze sul campo, impegnati nelle multiformi attività di decentramento, nell'avventura del Teatro Quartiere, nelle iniziative per le scuole. La mia, come quella di Gianni Valle, di Lorenzo Vitalone e altri, è stata la generazione cresciuta al seguito dei tendoni che giravano le periferie milanesi, delle "Feste Teatrali" di Monza, dei recital di Franco Parenti nelle palestre dell'hinterland: per questo, fra l'altro, mi è così difficile distinguere fra i ricordi legati al periodo della scuola e quelli del lavoro vero e proprio come collaboratore del Piccolo.

In questo senso, a mio avviso, GG era un vero maestro, perché era pronto e disponibile a farsi carico della crescita complessiva di un discepolo, a mostrargli le basi del mestiere portandolo con sé negli uffici dei Comuni, negli assessorati, nei circoli culturali. E proprio questa -ancor più oggi, in tempi di master e corsi di management- mi sembra l'autentica lezione di GG, il fatto che per lui, il teorico dell'organizzazione, il lucido stratega del teatro pubblico, un grande progetto

passasse comunque dal saper trattare personalmente con la segretaria dell'assessore alla cultura di Concorezzo.

Marina Gualandi

Tracciare un confine netto fra i miei ricordi di GG tra l'anno in cui è stato mio insegnante alla Scuola del Piccolo Teatro e i quasi quindici in cui abbiamo lavorato insieme (nel Gruppo della Rocca: consulente generale lui, giovane ufficio stampa e segretario di compagnia io e poi condirettore con lui, negli ultimi anni) è quasi impossibile.

Perché GG non ha mai smesso, credo per nessuno dei suoi allievi, di essere un maestro.

Mi ha insegnato la necessità di affrontare qualunque problema con estrema serietà e lucidità, si trattasse di un incontro con il Ministro dello Spettacolo o di un sopralluogo tecnico in un piccolo auditorium di provincia.

Mi ha dimostrato quanto sia bello lavorare con persone giovani ed entusiaste (ora, però, sono io l'anziana!), a cui trasmettere la necessità di applicare un metodo ma rispettando sempre la loro intelligenza e incentivando ciascuno a trovare un proprio approccio per risolvere i problemi. Importanti le riunioni periodiche con GG: si analizzavano tutti gli aspetti del lavoro in teatro (la tournée, la liquidità, i rapporti con gli Enti Locali, il materiale da stampare, i pezzi da scrivere, i rapporti con gli artisti, l'andamento delle prove, la scelta delle future produzioni...) e ci si aggiornava ogni quindici giorni al massimo, per una verifica di tutto. E come ci si attrezzasse tra una verifica e l'altra era compito dell' "allievo"; lui monitorava, con severa generosità, i risultati.

Mi ha costretto ad imparare ad usare la matita, in particolare sui calendari teatrali; e quanto era importante il significato profondo di usare uno strumento che consacrava la provvisorietà, l'incertezza, l'imprevedibilità del teatro per capire come gestire un mondo dove la difficoltà di pianificare e l'incertezza dei risultati sono all'ordine del giorno.

Mi ha fatto capire come conciliare la centralità della lettura organizzativa con ogni altro aspetto del lavoro in teatro. La chiave organizzativa era ritenuta fondante, ma questo non l'ha mai fatta diventare prevaricazione o imposizione di soluzioni da parte degli organizzatori nei confronti di altre figure professionali, in particolare nei confronti della sfera artistica, per un estremo rispetto nei confronti di tutte le

componenti del progetto teatro, consapevole che solo con il lavoro di équipe (termine allora inconsueto) si possono raggiungere risultati che esaltano le capacità dei singoli.

Questo è forse l'insegnamento di cui gli sono più grata e che spero di aver saputo applicare sia nel corso dei tanti anni passati in teatro sia quando, ritenuto concluso il mio percorso di organizzatore teatrale, ho iniziato a lavorare nello splendido ed altrettanto faticoso mondo del non profit.

E, con tanto affetto, mi piace ricordare anche una delle sue piccole bugie; come quando -e da allievi incantati ci sembrava verosimile- ci raccontava, arrivando a scuola (sempre puntualissimo) dopo incredibili viaggi in macchina che non mangiava da un giorno...quale falsità, una volta frequentati con lui i migliori ristoranti di Torino!

Alberica Archinto

GG mi offrì la prima occasione di lavoro e la possibilità di mettere in pratica i suoi insegnamenti. Propose, infatti, ad alcuni di noi, iscritti al primo anno del Corso per Operatori Teatrali alla Scuola d'Arte Drammatica "Piccolo Teatro" di Milano (ora Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi), di effettuare una sorta di sopraluogo nelle Langhe in vista di una rassegna di spettacoli, per identificare i luoghi più adatti per presentarla: palestre, scuole, oratori, biblioteche o anche piazze, giardini, cortili. Erano gli anni in cui si poneva grande attenzione al decentramento teatrale e GG, Direttore del Teatro Stabile di Torino, aveva pensato ad un programma di teatro per quella regione. Fu un'esperienza esaltante. Arrivavamo in un paese, facevamo un sopraluogo, parlavamo con i responsabili delle istituzioni locali, compilavamo schede tecniche e cercavamo di capire quale poteva essere lo spettacolo o gli spettacoli adatti al luogo. Non potrò dimenticare l'attenzione di GG nei confronti di quel piccolo gruppo di allievi. Ci seguiva da Torino, ascoltava le nostre riflessioni, chiariva dubbi e appena poteva ci raggiungeva per seguire da vicino il lavoro, vederne gli sviluppi, controllare i dati acquisiti e, certe volte, proporci delle mangiate pantagrueliche, quando, sfiniti, finivamo di lavorare. Era il 1980, credo...

Il ricordo che riporto in conclusione, di Oliviero Ponte di Pino, è stato pubblicato in occasione della morte di Giorgio¹.

Oliviero Ponte di Pino

(...) E grazie a lui, al di là delle feroci liti tra il professor Guazzotti e noi giovani (e petulanti e presuntuosi) studenti, da lui ho imparato un paio di cose importanti.

La prima è che anche l'arte, e soprattutto un'arte come il teatro, al di là di tutti gli idealismi ed estetismi giovanili, ha un'economia. E si tratta di un'economia complessa e articolata, costruita su una rete di rapporti complessi con vari soggetti (istituzionali, politici, economici, e anche artistici, ovviamente). E quando si produce uno spettacolo (o si pubblica un libro, o si gira un film, o si stampa una rivista, o si impianta un sito internet, o si gestisce uno spazio) tutti questi soggetti e queste relazioni vanno presi in considerazione. Ma ho anche imparato che tutto questo non significa arrendersi all'esistente: a volte (in realtà quasi sempre) per portare a compimento i propri progetti è necessario anche cambiare il contesto in cui si sviluppano. In astratto è una verità assai banale (infatti mi sono bastate cinque righe): ma altra cosa era misurarne il principio di realtà confrontandosi con la competenza di GG e con la sua sottigliezza.

La seconda è un'idea del teatro pubblico -o meglio della sua necessità- che va al di là delle differenze di gusto e di generazione, e delle rispettive curiosità intellettuali. Un teatro pubblico con una vocazione artistica e intellettuale, in grado di confrontarsi da pari a pari con il potere politico per portare alla luce le esigenze -non solo estetiche- che via via emergevano dalla società. Era questo il presupposto comune, anche se poi le forme in cui questo benedetto teatro pubblico avrebbe dovuto realizzarsi erano poi molto diverse (di qui, anche, quelle liti che tutti i suoi allievi ricordano con nostalgia).

Avevo detto un paio di cose, ma in realtà ce n'è una terza più importante. Ci sono i principi e le idealità, certo. In teoria un intellettuale ha l'unico dovere di realizzare i propri progetti e di far valere questi principi e queste idealità. In realtà, se vuole che siano minimamente efficaci, deve poi confrontarsi con un mondo che è maledettamente complicato e difficile. A quel punto può chiudersi in una torre d'avorio, a sparare sentenze sul mondo intero e a coltivare le proprie frustrazioni.

¹ www.atetaro.it 24/5/2002.

Oppure può, come si dice, sporcarsi le mani. Praticare la sottile arte del compromesso, senza cedere su principi e idealità. Ecco, questo è un altro insegnamento di cui devo essere grato a GG.

5.

I suoi libri

di Nuccio Lodato

Quando, all'inizio degli anni Cinquanta, GG veniva pubblicando quali anticipazioni i primi due contributi su Piero Gobetti critico teatrale¹, non avrebbe certo potuto immaginare che la corrispondente versione integrale, il vasto saggio introduttivo del suo lungo lavoro di curatela einaudiana condotto con Carla Gobetti, avrebbe visto la luce solo oltre vent'anni dopo. Questo dato, di per sé in fondo non particolarmente insolito nella vita editoriale, appare però emblematico di tutto l'arco dell'attività editoriale e pubblicistica di GG, largamente caratterizzata dagli istituti, a stretta interconnessione reciproca, della progettualità e del differimento (spesso, purtroppo, non privi del meno gradevole corollario conclusivo, rappresentato dalla mancata realizzazione del progetto!). Il quasi metaforico dato è d'altro canto riconducibile -e stavolta in positivo- al forte respiro prospettico che animò, non solo a livello editoriale, l'intera carriera di GG, spesso contraddistinta da una paziente lungimiranza sul lavoro (che pure può apparire poco conciliabile alla "privata" impulsività di carattere dell'uomo). Una carriera che coi libri -a differenza di quella di altri suoi, pur meritori e inattaccabili colleghi...- ebbe sempre un rapporto di strettissima contiguità, che fu trasversale, di volta in volta e simultaneamente per lunghe fasi, nel recensore, nell'animatore editoriale, nell'autore e nel lettore-bibliofilo.

1. Il recensore

Assumendo fin dal primo numero, del febbraio 1961, la rubrica recensoria "Il teatro nei libri" della nuova rivista "Teatro Nuovo", GG sottolinea già nell'articolo d'esordio la positività dell'arricchirsi produttivo dell'editoria teatrale, da non vedersi in contrasto, o peggio in surrogato nostalgico rispetto alla concretezza di quella scenica: «Mi sembra cioè che il rinnovato e più largo interesse per un orientamento storico e teorico sul teatro, più che un asserragliamento su

¹ «Studi preparatori e alcune parti di questo saggio sono apparsi sulla rivista di studi teatrali "Arena" nei numeri 1-2 del settembre 1953 e 10-11 del dicembre 1955»: GG (1974), p. LXIV, *Nota*.

posizioni di rinuncia, rappresenti la pausa riflessiva attraverso cui le nuove generazioni si preparano ad una fase strutturalmente e qualitativamente nuova di attività. La circostanza mi ricorda anche che negli anni fra il 1942 e il '47 apparvero -nonostante la gravità della congiuntura- in Italia numerose pubblicazioni di teatro, a coronamento di un interessante decennio preparatorio di studi e di discussioni: e furono appunto gli anni in cui si fecero avanti i rappresentanti della generazione che, nel dopoguerra, ha poi di fatto portato la nostra scena ad una svolta irreversibile, sia nei criteri organizzativi, sia nella concezione del linguaggio»¹.

Questo riaggancio anche esplicito all'autobiografia di un'area anagrafica (sostanzialmente la sua: GG è di alcuni anni più giovane rispetto a Grassi, Strehler, Chiesa e Squarzina, tutti nati fra il '19 e il '22, ma si sente moralmente e psicologicamente, e del tutto a ragione, partecipe e parte in causa di quell'ondata: attestato cioè al terminale della generazione iniziante con quelli...) fa spaziare con agevole naturalezza la trattazione all'intera prospettiva del dopoguerra, che all'inizio degli anni Sessanta comincia ad apparire tanto diradato quanto definito. E nell'indicare poco dopo Einaudi, Cappelli e Bompiani come gli editori le cui collane appaiono come le meglio predisposte ai nuovi doveri, e Feltrinelli con Sansoni come le *new entries* (la seconda sarà in parte effimera) meglio attrezzate ad affiancarsi loro, fornisce chiaramente le coordinate di partenza e di indirizzo del suo itinerario anche di battaglia. E menzionando tre libri rispettivamente editi da loro (la versione italiana del *Teatro politico* di Piscator; *Il teatro popolare in Francia* di Morteo e *La situazione drammatica* di Chiaromonte) come i titoli teatrali maggiormente da ricordare dell'antecedente annata 60, compie scelte di campo esplicitate altrettanto nitide e incontrovertibili. E lo dichiara: «A me sembrano i tre libri più importanti di un'annata per molti versi promettente: perché ci propongono i temi della nostra azione futura»².

Monitorando l'apparire sulle scene e sugli scaffali delle librerie di Ionesco, e poi di Beckett, e poi di Adamov, annota come per quest'ul-

¹ GG (1961c), p. non numerata. Il "pezzo" è firmato per esteso, laddove la maggior parte dei successivi, fino al n. 10 del periodico, datato cumulativamente maggio-agosto 1962, saranno in prevalenza siglati *Guazzotti*, talora a tutte minuscole.

² GG (1961c), cit.

timo le versioni abbiano preceduto gli allestimenti: «Finalmente i suoi prodotti più consistenti sono alla portata del nostro pubblico; ma, contrariamente a quanto è avvenuto per Ionesco e Beckett, veicoli al suo inserimento sono stati i libri: cioè è stato prima assimilato dalla nostra cultura che dalla concreta vitalità del palcoscenico. Già, come è avvenuto da noi anche per Brecht. Teatri d'avanguardia: se ci siete, ecco un'occasione...Ma, forse, per Adamov bisognerà aspettare che siano disponibili un palcoscenico regolare e un regista d'eccezione»¹.

Il ruolo militante dei libri di teatro agli occhi del trentatreenne GG, appare insomma chiaro: quello di tramite attivo, a priori o a posteriori, tra autori, scena e pubblico. Posizione che induce di conseguenza a una legittimabile diffidenza nei confronti della filologia e dell'accademia, pur nella consapevolezza della necessità della prima e dell'inevitabilità della seconda. Occupandosi nel numero successivo del *Teatro universale dalle origini a Shakespeare* di Achille Fiocco (di nuovo edito da Cappelli: ma il critico non si perita assolutamente, nella pragmatica spregiudicatezza che gli abbiamo conosciuto e ammirato, di "mandare avanti" volumi prodotti col suo stesso impegno di dirigente editoriale, pur mantenendo assoluta autonomia di giudizio pubblico anche nei loro confronti) avanza un'altra considerazione generale rivelatrice: «Il teatro è fenomeno della vitalità concreta: difficilmente lo spettatore si rassegna a vederne "spolpata" nei libri quell'immagine di palpitante evidenza che è chiamato a ricevere dal palcoscenico. Non bisogna cioè dimenticare che se l'editoria teatrale può reclutare dei fedeli lettori, l'ambiente più favorevole per questa azione di proselitismo è la platea; e tuttavia non necessariamente lo spettatore più appassionato è anche un lettore in possesso del patrimonio culturale necessario per affrontare agevolmente le opere degli studiosi specializzati»².

Colpisce favorevolmente, rileggendo a quasi mezzo secolo di distanza queste come altre pagine, la dorata ingenuità "fondante" propria di un'epoca non facile, ma volta tutta all'emergere e al prevalere della creatività e del positivo: vengono affrontate le questioni essenziali del rapporto tra società, cultura e ribalta in anni nei quali -non dimenti-

¹ GG (1961d), p. 14.

² GG (1961e), p. 19.

chiamolo- la cultura teatrale era ancora totalmente affidata alla buona volontà spontaneistica dei teatranti stessi, di *media*, critica e divulgazione totalmente *free lance*, con la disciplina ancora totalmente assente dalla scena universitaria e affidata alla buona volontà dei pochi docenti di scuola media superiore disponibili a distinguere il discorso scenico da quello dei manuali di letteratura, e a porre i propri allievi in condizione di prendere diretta conoscenza del fatto teatrale. GG evidenzia la dichiarata valenza divulgativa, per così dire, “di base” del lavoro di Fiocco (tirando in ballo comparativamente D’Amico, Baty-Chavance, Moussinac e ignorando Apollonio: Pandolfi era ancora di là da venire da lì a qualche anno nella sua forma ultima...), ma proprio rispetto a tale obiettivo condiviso pone in luce un limite di coerenza: «E forse il difetto più rilevante consiste in una non sempre frenata velleità di confrontare il proprio disegno con i precedenti più autorevoli: ciò che lascia trasparire nell’autore un’abitudine accademica che lo costringe a portare nella trattazione un’impronta erudita che non sempre riesce assimilabile per il semplice lettore»¹. E tuttavia concedendo di buon grado: «Se lo scopo era di conquistare altri neofiti a quella segreta e affascinante religione che è l’amore per il teatro, crediamo che quest’opera complessivamente vi sia riuscita»².

Nello stesso numero, GG riferisce sinteticamente delle cospicue novità brechtiane del momento (che è quello dell’allestimento strehleriano dello *Schweyk*, per intenderci, successivo alla quadriennale parabola della prima *Opera da tre soldi* e propedeutico alla vetta del *Galileo* di due anni dopo), muovendosi agevolmente nel quadro europeo col riferire dei freschi di stampa *Dreigroschenbuch* della Suhrkamp, affiancandovi senza dare nell’occhio l’imminente disponibilità in libreria dello splendido *L’opera da tre soldi* di documentazione strehleriana da lui stesso curato per Cappelli, e lodando la *Lecture de Brecht* di Bernard Dort («giovannissimo ma già molto autorevole critico parigino»³, che era già stato evocato nel numero precedente come prefatore della prima versione italiana di Adamov⁴).

¹ *Ibidem*.

² GG (1961e), p. 20.

³ GG (1961f), p. 20.

⁴ GG (1961d), p. 14

Qualche mese dopo, elogiando la versione integrale di Shakespeare approntata da Cesare Vico Lodovici per i “Millenni” einaudiani, GG coglie l’occasione per ulteriormente approfondire sul versante traduttivo del raffronto fra scrittura letteraria e scenica. «Può essere [si chiede infatti] il traduttore di teatro soltanto un buon conoscitore della lingua straniera da cui attinge la sua materia, o deve essere piuttosto un personaggio più complesso, intimamente partecipe delle esigenze del fenomeno teatrale? [...] Penso che il “traduttore di teatro” debba sempre porsi al suo compito avendo chiara la destinazione “pratica” del suo lavoro; vale a dire che deve tener presenti oltre che i fattori ambientali –moduli espressivi e convenzioni sceniche- entro cui l’opera si è realizzata originalmente, anche quei fattori che determinano la condizione del pubblico a cui la si vuole proporre»¹. Per poi concludere. «Senza diminuire l’importanza del grande merito di Lodovici, si può ammettere l’ipotesi che un altro *corpus* shakespeariano sia venuto contemporaneamente preparandosi in Italia attraverso l’elezione delle scelte dei registi; e forse anche questo merita di essere raccolto e pubblicato e messo a confronto. Soltanto da questo bilancio potremmo sapere a che punto è la nostra sensibilità shakespeariana e come lo sforzo di assimilare i valori della sua grande opera abbia contribuito all’evoluzione del nostro linguaggio teatrale. Perché tradurre per il teatro –nella sua accezione più giusta- può anche concorrere alla creazione di una autonoma drammaturgia nazionale»².

Il nodo viene al pettine ancora più recisamente da lì a poco, parlando di Pirandello e di alcuni libri pirandelliani, ma prendendo le mosse dall’insoddisfazione determinata dal convegno di studi dedicatogli a Venezia: «Fra le incertezze di impostazione del recente congresso [...] c’è stata, fondamentale, quella relativa al posto da assegnare a Pirandello “uomo di teatro”. Ho usato volutamente l’espressione “uomo di teatro”, anziché quella di “scrittore teatrale” che gli universitari promotori della discussione mi avrebbero certamente assai più volentieri accreditato, perché proprio ciò che non si è voluto volontariamente vedere di lui è l’intima e feli-

¹ GG (1961), p. 16.

² *Ibidem*.

ce connessione, nel maturare e definirsi della sua personalità, dell'aspetto attivo, operante –“militante”- della sua concezione di drammaturgo. [...]. Il discorso ci porterebbe troppo lontano; ma valeva la pena che venisse accennato: perché rivela come grande sia ancora lo spazio lasciato inesplorato per una organica scoperta e sistemazione del fenomeno Pirandello. Posso sbagliarmi: ma l'atteggiamento volonteroso –e tuttavia non libero da presunzione- con cui certi ambienti accademici italiani hanno accettato di rimuovere le acque attorno a questo nostro protagonista della cultura contemporanea, portava confitta nel fianco la freccia velenosa di una riserva. Il teatro, appunto; ossia il ruolo essenziale e preponderante che il teatro ha nella definizione del suo atteggiamento spirituale e del suo mondo poetico. Vale a dire che la nostra cultura universitaria –per una non superata remora pregiudiziale- non sembra ancora disposta ad accettare come un autentico contributo critico lo spettacolo: ad esempio, una “lettura” così sensibile del significato tragico che nel contesto di una visione decadente assume la solitudine dell'uomo contemporaneo quale Orazio Costa ci ha dato, con l'efficacissimo aiuto di un attore come Tino Carraro, dell'*Enrico IV*; oppure la scrupolosa e chiarificatrice materializzazione scenica che Luigi Squarzina ha concertato per rivelare nella complessità del gioco dialettico di *Ciascuno a suo modo* l'autentico nucleo di pathos, la sofferenza di una verità intuita»¹.

GG perviene infine a una valutazione d'insieme, presentando le raccolte del *Teatro* di Ibsen di Mursia, di quello di Max Frisch di Feltrinelli, e dell'importante silloge *Teatro Uno* einaudiana, e tornando ancora una volta agli studi gobettiani raccolti per la raccolta in attesa di pubblicazione da parte dello stesso editore: «Gobetti, che si serviva frequentemente di paradossi per incidere meglio e più intensamente le proprie posizioni, scriveva nell'altro dopoguerra - avendo un occhio su quanto stava accadendo a Parigi- che da noi era necessario arrivare alle sale vuote per salvare veramente il teatro (e non era il solo in quegli anni a pensarla così)»². E in questa circostanza si permette l'enunciazione di alcuni principi di carat-

¹ GG (1961i), p. 6.

² [senza firma, *ma*] GG (1962), p. 16.

tere più generale e programmatico, oltre che programmante: «L'editoria italiana da alcuni anni sta dunque mettendo a punto gli strumenti culturali sui quali deve formarsi una nuova generazione di spettatori e di animatori teatrali. (...). E' sull'altra sponda che le cose non camminano. Il processo di trasformazione e rinnovamento delle strutture economico-politiche del nostro sistema teatrale è fermo da più di un decennio, e poche breccie sono state aperte e, pur con risultati assai brillanti, tutt'oggi faticosamente resistono in un clima pesante, per non dire ostile, in cui la classe politica mette indifferenza e sospetto. Ebbene, devo ammettere - contro il mio ottimismo- che la sfasatura si sta facendo grave e pericolosa. (...) Quando nell'accertata necessità di una programmazione dello sviluppo nazionale ci si renderà conto della necessità di un *piano per il teatro*? Ecco perché la sfasatura è grave: perché la distanza tra il processo dei quadri nuovi (che è squisitamente culturale) e l'effettivo rinnovamento del sistema (che è atto politico) si va facendo più grande anziché restringersi. La contraddizione tra vitalità del libro di teatro e decadenza della vita teatrale -una delle tante della nostra organizzazione culturale- è un sintomo da tenere d'occhio, perché sottolinea non gli aspetti tradizionali, bensì quelli di prospettiva della crisi delle nostre scene»¹.

In queste proposizioni è con tutta evidenza già direttamente preannunciato ed anzi in pratica esplicitato il grande GG saggista degli anni Sessanta, quello di *Teoria e realtà del Piccolo* e del *Rapporto sul teatro*. Ma il punto di vista e l'ottica praticati dal recensore divengono ancora più interessanti e significative se comparate alle attività e alle esperienze, non solamente editoriali, che egli viene compiendo nello stesso periodo di tempo e negli anni immediatamente successivi. Anche perché, curiosamente, il valore e l'incisività del critico GG, qui già ben lumeggiate ed esemplificate in un precedente capitolo, finiranno di fatto per disperdersi nel prevalere organizzativo ("manageriale", si direbbe orrendamente oggi: almeno questo della bassa epoca gli è stato risparmiato...) della sua attività a partire dagli anni Sessanta, pur restando presenti e fermentanti nella sua conversazione privata, nei suoi apporti di direzione e coordinamento (massimamente nelle lunghissime

¹ *Ibidem.*

gestazioni ed elaborazioni seminariali e laboratoriali collettive del Gruppo della Rocca, ma anche nell'analisi degli spettacoli prodotti nel suo settennio dallo Stabile torinese, e nella preparazione dei cartelloni degli altri enti teatrali dei quali si ritrovò di volta in volta a gestire la responsabilità direzionale). Un esempio estremo e probabilmente insuperabile del suo metodo di approccio e dei risultati che sarebbe stato in grado di continuare a conseguire, è rappresentato dal "tardo" saggio sull'autore italiano forse a lui più caro, Massimo Dursi, che risale almeno al 1982, rimasto ingiustamente inedito come il volume che avrebbe dovuto introdurre e che addolora purtroppo dover rinunciare a riprodurre qui per ragioni di spazio¹.

2. L'animatore editoriale

In un appunto dattiloscritto datato ottobre 1960, e che si muterà da lì a poco in articolo pubblicato sul notiziario periodico del Piccolo Teatro di Milano (in significativa anticipazione, del resto, dello splendido volume inaugurale, da lui curato, sulle tre edizioni -56, 58 e 60, appunto- della "prima" *Opera da tre soldi* messa in scena da Strehler²) GG scrive: «I "Documenti di teatro" sono nati nell'ambito di questo particolare impegno di approfondimento delle conoscenze e del metodo che è l'inconfondibile caratteristica del "Piccolo": sono nati pensando al pubblico di questo Teatro, per quel pubblico che gli si è venuto formando attorno e che costituisce, nella sua varietà, ma anche nella sua sostanziale unità di atteggiamento mentale, una anticipazione -il "campione"- di quello che dovrà essere il pubblico che ci prefiguriamo per un'ideale e feconda vita teatrale del nostro paese. Non è un mistero per nessuno come questa collana sia stata suggerita dalle esperienze di lavoro del Piccolo, dal fervore di iniziativa che è nel suo clima e persino dalle stesse delusioni incontrate dai suoi dirigenti. Non è solo la firma di Paolo Grassi che sta accanto alla mia a dichiararlo, ma è il criterio stesso che guida la scelta dei temi, che suggerisce il

¹ Dattiloscritto in copia di 24 cartelle con correzioni autografe, e aggiunta autografa a matita del titolo *Il drammaturgo dell'ironia e dell'illusione*, con aggiunta postuma a matita di altra mano *prefaz. libro su Dursi - dopo 1982* (GG, Carte private).

² GG (1961b).

metodo per la trattazione degli argomenti, che dà alla collana un'impronta sistematica, la stessa che presiede alla vita organizzativa del Piccolo. Sono libri cioè per un pubblico che si prepara per andare a teatro informato di tutti i "precedenti" storici e ideologici che hanno reso possibile la scelta e la realizzazione di un repertorio, di un metodo di organizzazione, di un linguaggio scenico»¹.

L'ispirazione è quindi sì mutuata dalla concreta tempe-rie delle esperienze di lavoro che GG si è trovato ad affrontare sullo scorcio del passaggio dagli anni Cinquanta ai Sessanta, ma sembra per certi versi rifarsi ai modelli iniziali dell'esperienza collettiva del più avanzato teatro italiano del dopoguerra, quella in qualche modo preconizzata dal breve periodo trascorso proprio da Paolo Grassi dal 44 come direttore editoriale della Rosa e Ballo.

A marzo, proprio in coincidenza con l'uscita in libreria dell'*Opera da tre soldi*, mentre lavora a Torino all'Ufficio Spettacolo di Italia 61, Carlo Alberto Cappelli lo investe formalmente dell'incarico di direzione della serie "Il lavoro teatrale"². Tra l'inverno e la primavera del 62 intrattiene con l'editore³ lunghe e reiterate comunicazioni di servizio, che evidenziano soprattutto la problematicità realizzativa di molti dei progetti messi in atto sia per essa che per l'altra più ambiziosa raccolta dei "Documenti di teatro"⁴.

GG approda come assunto in pianta stabile, non senza una travagliata e problematizzante sistemazione contrattuale con l'editore, col quale intratteneva peraltro rapporti di collaborazione già da alcuni an-

¹ [GG] I "Documenti di teatro" – Libri per un pubblico nuovo, (GG, Carte private).

² (GG, Carte private). Dattiloscritto con firma autografa su carta intestata *Casa Editrice Licinio Cappelli – Direzione generale*, datata 14 marzo 1961, a firma autografa: «Collezione dedicata alla edizione di opere di ricerca e documentazione della vita dello spettacolo. La collana (...) si comporrà di due sezioni: una dedicata alla presentazione di spettacolo di superiore importanza artistica, l'altra alla pubblicazione di quelle opere di teorici dello spettacolo che rivestano carattere di fondamentale contributo alla conoscenza delle più importanti concezioni dello spettacolo contemporaneo».

³ Cui trasmette note, appunti e promemoria di servizio dattiloscritti e formali, indirizzati "Comm. LALLO".

⁴ [GG] I "Documenti di teatro" – Libri per un pubblico nuovo, (Carte private, Archivio G).

ni¹. E' un momento, quello del suo ingresso, favorevole per l'editoria italiana in generale, che usufruisce anch'essa, nel suo piccolo, dell'allargamento di orizzonti e disponibilità favorito dal "miracolo economico" ormai più che incipiente, e per la casa bolognese² in particolare, che si avvantaggia ulteriormente, grazie soprattutto all'onda lunga di un catalogo scolastico particolarmente fortunato nella sua rispondenza alle esigenze, in particolare, degli istituti superiori di allora: la *Sintassi latina* di Vittorio Tantucci, per rifarsi solo al titolo di maggior impatto e celebrità, è un *long seller* didattico del quale praticamente, e per lunghi anni, presso che nessun docente liceale della disciplina priva i propri allievi. Ed è anche un momento che appare propizio, dopo anni più difficili e ingrati, alle iniziative editoriali -anche d'impegno organico sul lungo periodo- riguardanti lo spettacolo: la magnifica collana *Dal soggetto al film*, che Renzo Renzi ha ideato e preso a dirigere già dalla metà degli anni Cinquanta, col suo andamento non travolgente, ma comunque positivo e soprattutto sensibilmente costante, ha certo contribuito a convincere Carlo Alberto Cappelli, forte anche della sua esperienza di produttore teatrale e lirico, che la carta delle collane di spettacolo è pronta per essere giocata.

Gli approcci iniziali di GG alla collaborazione con lui non erano stati, si anticipava, entusiasmanti.

Mentre GG era ancora impegnato a tempo pieno in sede editoriale con Cappelli (ragione che l'aveva saggiamente indotto a chiedere a Roberto Bonchio di corrispondere indirizzando al suo domicilio privato felsineo di via Bellombra 16...). Qui la partita giocata era addirittura quella dell'assunzione in organico del corrispondente, chiaramente desideroso di lasciare il posto ricoperto. L'incarico prospettato era quello di "direttore della redazione bolognese. L'impegno ha validità triennale e comporta 14 mensilità annue": potrebbe sembrare quasi un ruolo "in-

¹ Cfr. in merito capitoli precedenti.

² L'editrice, al momento, era ancora intitolata al fondatore, Licinio Cappelli, che le aveva dato vita nel 1880, prendendo l'avvio dalla tipografia del padre Federigo a Rocca San Casciano. Dal 1918 l'azienda si era trasferita a Bologna, insediandosi nei locali già appartenuti alla libreria Treves. Col 1977, alla gestione familiare, culminata nel periodo corrispondente a quello di cui ci stiamo occupando, con la direzione di Carlo Alberto, è subentrato "un nuovo assetto proprietario, da cui è nata la Nuova Cappelli" [A. GUSMANO, s.v., in A. ASOR ROSA (a cura di), *Dizionario della letteratura italiana del Novecento*, Einaudi, Torino 1992, p. 116].

ventato”, ma solo ove non si rifletta al valore strategico, economico e politico oltre che culturale, che il capoluogo emiliano doveva rivestire per il PCI, allora diretto proprietario dell’editrice, al principio degli anni Sessanta¹. Il proposito, che s’intreccia non soltanto con la posizione del funzionario della Cappelli, ma anche con quella del direttore *in pectore* del costituendo Stabile bolognese (la nomina formale interverrà al termine di quella stessa estate 62), finisce in un nulla di fatto.

I rapporti di lavoro di GG con altre case editrici interessate all’area teatrale non erano invece mai andati al di là del consueto stadio dei progetti non realizzati. Particolare interesse può rivestire il contatto che intercorre tra lui e la fiorentina Sansoni, nelle persone di Federico Gentile e del figlio Giovanni, tra il gennaio e l’aprile del 64 (lo stesso periodo in cui progetta i saggi sul decentramento e la sorte dei teatri storici, che come si vedrà verranno prospettati a Lucio Ridenti per il suo “Il Dramma”). L’approccio verteva attorno all’ipotesi di lavoro dell’utilizzazione dei materiali e degli archivi dell’Enciclopedia dello Spettacolo, detenuti dall’azienda interlocutrice e presupponeva un -del resto condiviso- esplicito intento dell’editrice di scendere a misurarsi nell’agone della divulgazione, delle dispense e delle tirature di massa, in una temperie nella quale i primi, clamorosi successi dell’*Enciclopedia Curcio* e della primissima serie dei *Maestri del colore* dei fratelli Fabbri sembravano finalmente dischiudere anche da noi nuovi orizzonti all’industria culturale e alla sua diffusione anche attraverso la capillarità delle edicole (una delle cinque, autentiche catene portanti la vita italiana di allora, e in parte anche di oggi, con le parrocchie, le stazioni dei Carabinieri, le farmacie e le private...). E’ lo stesso momento in cui GG vagheggia in concreto, nell’imminenza del ventennale della Liberazione, una *Storia della Resistenza* a fascicoli che giungerà persino, come vedrà il lettore tenace che giunto a questo punto abbia ancora in animo di procedere oltre, a proporre, un po’ irrispettamente ma con piena consapevolezza del proprio “strappo”, a Giulio Bollati per la Einaudi!

Dopo quattro mesi di intensi e anche calorosi scambi, l’intrapresa non entra nella fase esecutiva, senza che neppure dalle carte disponibili

¹ Lettera di Roberto Bonchio a GG, su carta intestata *Editori Riuniti – Roma*, del 19 febbraio 1962 [GG (Carte private)]. Il breve carteggio s’interrompe già al 30 aprile dello stesso anno.

ne emergano chiare le ragioni. Vale però la pena di riportare alcuni sintetici stralci delle due fitte cartelle programmatiche prodotte allo scopo da GG, perché ne chiariscono in alcuni passaggi clamorosamente l'antiveggenza, nel suo avanzare alcune prospettive che rischierebbero di essere attuali e produttive ancora oggi, a quarant'anni abbondanti di distanza:

«1) *Lo spettacolo nel mondo: storia e panorama.*

Una trattazione organica di tutta la materia -dal dramma, alla lirica, al cinema- secondo il suo naturale svolgimento storico e affrontata comparativamente. Questo consentirebbe di "riunire il mercato" degli acquirenti e non di selezionarlo secondo le rispettive peculiarità di interesse. [...]. L'ampiezza dell'appoggio illustrativo dovrebbe esserne un punto di forza [...]. Da 120 a 150 fascicoli: ossia complessivamente una raccolta di cinque o sei volumi [...].

2) La ripresa della collezione "Piccolo Teatro Sansoni" e quindi l'utilizzazione dei copioni ancora inediti nel magazzino della casa editrice, dovrebbe essere coordinata e agganciata al mercato della pubblicazione a dispense. Tema dell'offerta: costruiamo una biblioteca con il nostro repertorio ideale: la storia della drammaturgia nei suoi essenziali punti di riferimento e l'attualità del palcoscenico. Ogni fascicolo, attraverso una guida alla lettura, dovrebbe preparare l'assorbimento dei volumetti. Si potrebbe anche studiare una forma di adesione a un programma di questa collana di repertorio che contempra ogni due "pezzi storici" un "pezzo d'attualità".

3) Può essere utile anche sotto il profilo di un interesse professionale un *Dizionario tecnico dello spettacolo* che si può ottenere riunendo e completando le voci tecniche dell'Enciclopedia.

4) un'altra interessante enucleazione potrebbe servire per dare vita a un'opera sui *Comici italiani*, ideale continuazione della celebre ma ormai superata opera del Rasi. La vedrei come un grande dizionario degli interpreti (con conseguente utilizzazione delle voci presenti nell'Enciclopedia) [...].

5) Ritengo sia possibile, elaborando il materiale dell'Enciclopedia, ma soprattutto lavorando sull'archivio dei testi e delle illustrazioni, ricavare un'ampia e documentata *Storia dell'architettura e della scenografia teatrale*, con un ampio dizionario

degli edifici teatrali, degli architetti e degli scenografi. In Italia manca ancora un'opera del genere, completa e sufficientemente documentata. [...].

6) Una utilizzazione del materiale illustrativo, praticamente valendosi degli stessi clichés e delle lastre che serviranno per le due grandi storie a dispense, può essere ottenuta con due pubblicazioni composte essenzialmente di immagini e di sintetiche didascalie e tavole sinottiche: *La storia del teatro attraverso le immagini* e *La storia del cinema attraverso le immagini* [...]»¹.

La passione del GG di quegli anni per le “grandi opere” non viene peraltro smontata da questi mancati conseguimenti. Tra il 66 e il 67, da Genova, eccolo elaborare, per un altro editore bolognese affermatosi in quegli anni, Enrico Sampietro, una complessa e ambiziosa *Guida a Goldoni*, che prende le mosse originariamente da due volumi “a cura di GG², in collaborazione con il Centro Studi del Teatro Stabile di Genova”, per concludersi con uno schema definitivo “in uno o più volumi” estremamente dettagliato³, e con l'ambizione di coinvolgere anche, in una sezione intitolata *Testimonianze di contemporanei*, i maggiori nomi della cultura letteraria e teatrale italiana, peraltro esemplificati con garibaldina e ottimistica eterogeneità...⁴ Più concreto, nella collaborazione con Sampietro, da parte di GG, l'apporto costituito dalla prefazione alla *Vita scellerata del nobile signore Gilles de Rais che fu chiamato Barbablù* dell'amico Massimo Dursi⁵, mentre era nel frattempo sfumata

¹ Allegato alla lettera da Bologna a Federico Gentile del 20 marzo 1964 [GG (Carte private)].

² Lettere di GG a Sampietro, da Genova, del 10 dicembre (con un dettagliato quadro dei collaboratori e ripartizione dei compiti editoriali e redazionali) e 27 dicembre 1966 [GG (Carte private)].

³ Lettera di Sampietro a GG del 29 marzo 1967, prot. A red/1463/67 su carta intestata *Dott. Enrico Riccardo Sampietro Editore* [GG (Carte private)].

⁴ *Testimonianze di contemporanei* (a cura di GG. *Contemporanei indimenticabili a titolo di esempio*: Moravia, Pratolini, Calvino, Vittorini, Berto, Arpino, Rea, Parise, Soldati, Montale, Sanguineti, Eco, Salinari, Spegno, Raimondi, Pampaloni, Barberi Squarotti, Macchia, De Feo, Bernardelli, Calmieri, De Ponticelli, Radice, Tian, Bartolucci, Dursi, Prospero, Schacherl, Squarzina, De Lullo, Strehler, Visconti, Costa, De Bosio, Enriquez): *ibidem*.

⁵ Lettera di GG a Sampietro da Torino del 15 e risposta di quest'ultimo (prot. A red/1448/67) del 17 marzo 1967 lettera di Sampietro a GG del 29 marzo 1967, prot. A red/1463/67 su carta intestata *Dott. Enrico Riccardo Sampietro Editore* [GG (Carte private)]. In realtà il capolavoro di Dursi, che sarebbe stato anche rappresentato al

un'altra idea, dai contorni non ben distinguibili almeno nel carteggio, coinvolgente anche il drammaturgo bolognese e consistente in un non meglio delineato "Espresso letterario"¹.

Ma l'autentico epicentro dell'attività di animazione editoriale di GG, tra quelle non emerse, va sicuramente considerata la lunga e dolorosa, per certi versi incredibile, avventura della *Piccola Enciclopedia del Teatro*. Tutto ha inizio nel '63, periodo di massimo impegno bolognese, editoriale e teatrale. La proposta che il suo collaboratore principale per lo spettacolo rivolge all'editore Cappelli è quella di un moderno strumento: di consultazione e, insieme, di formazione di una completa e organica conoscenza della storia e dei problemi della vita dello spettacolo nel mondo². Coproponente e mallevadore dell'iniziativa, come dei paralleli "Documenti di teatro" da cui essa prende chiaramente le mosse, lo stesso condirettore della collana Paolo Grassi. E' una lunga dichiarazione d'intenti a doppia firma che ne chiarisce filiazione e scopi: «E' stata appunto la nostra esperienza di animatori della collana Documenti di teatro con cui l'editore Cappelli ha voluto aiutare la divulgazione di molti essenziali temi del teatro contemporaneo, che ci ha portati a progettare questa Piccola Enciclopedia del Teatro. Il proposito è maturato nell'editore e in noi contemporaneamente: sorretto dalla duplice consapevolezza che potevamo ormai contare su un efficiente dispositivo di studiosi e specialisti e che, in forza della straordinaria dilatazione di interessi e di capacità di un potenziale sempre più ampio di lettori (spettatori di teatro in atto o in fieri), si era creato uno spazio nuovo e ampio per un'organica opera di informazione sul teatro»³.

Piccolo Teatro, sarebbe uscito soltanto sette anni più tardi, per i tipi di Marsilio, col titolo ancora più analitico de *La vita scellerata del nobile signore Gilles de Rais che fu chiamato Barbablù (e la vita illuminata del suo re)* e comprensivo della prefazione di GG, non a caso esplicitamente datata *marzo 1967* (pgg. 7-11).

¹ Lettera di Sampietro a GG del 30 gennaio 1967, prot. A red/1299/67 su carta intestata *Dott. Enrico Riccardo Sampietro Editore* [GG (Carte private)].

² GG (Carte private). I volumi previsti, secondo un dettagliatissimo piano di produzione, avrebbero dovuto essere cinque: *I. Drammaturgie nazionali; II. Dizionario interpreti; III. Dizionario tecnico; IV. Storia del dramma musicale; V. Storia illustrata del teatro e tavole sinottiche – Dizionario dei critici e degli storiografi-Indice generale enciclopedico*.

³ GG (Carte private).

Già ai primi del '64 una serie di difficoltà sia tecniche che economiche anche oggettivamente connesse alla vastità e complessità dell'impresa, e all'elevato numero di collaboratori coinvolti, comincia a fraporsi seriamente al cammino della sua realizzazione. Entra in scena anche Arturo Lazzari, col gravoso compito di "assumersi la responsabilità di completare, correggere e controllare il materiale via via che sarà composto"¹. Si instaura una complessa rete di corrispondenza triangolare fra l'editore e i due condirettori, nella quale fatalmente gli argomenti riguardanti pagamenti, impegni e arretrati finiscono per prevalere su quelli culturali, e anche i ritardi nelle conclusioni delle parti affidate, nelle consegne e negli inoltri in tipografia. La questione si intreccia, oltre che coi normali problemi di ordinaria gestione della collana-madre, con la conclusione problematica della missione di GG presso Eduardo a Napoli. Gli scriverà Grassi il 24 novembre 1964: «Se non la finiamo questa Enciclopedia, essa sarà sempre un bubbone che ci affliggerà, un peso morto che troveremo tra i piedi»². I rapporti tra i due si complicano un po', anche in conseguenza dell'ingiunzione di Grassi, sgradita a GG, di concludere entro pochi giorni l'incarico presso il San Ferdinando per rientrare a Bologna e dedicarsi anima e corpo all'ormai pericolante impresa. Con la fine dell'anno e soprattutto l'inizio del '65, sopravvenuti una serie di non facili chiarimenti reciproci a tre (anzi, a quattro, includendo la presenza e l'apporto di Lazzari) l'impresa sembra ritrovare slancio e lena, ma si ritrova ben presto nelle medesime secche. La situazione precipita il 6 maggio allorché Grassi decide di lasciare l'incarico di condirettore della rivista, e Lazzari, con lui, quello di revisore³. Cappelli non accetta, di fatto, le dimissioni, e la situazione riprende una parvenza di normalità: ma si trascinerà infelicemente, senza sostanziali mutamenti di orizzonte, anche se con continui tentativi di correzione della rotta, per poi concludersi nel silenzio mentre è di scena, incontestabile protagonista, il Sessantotto.

3. L'autore

¹ Lettera di Cappelli a Grassi dell'11 giugno 1964 [GG (Carte private)].

² Lettera di Grassi a G del 24 novembre 1964 su carta intestata *Piccolo Teatro di Milano* (prot. 2068/P.G.mo), [GG (Carte private)].

³ Lettere di Grassi a Cappelli (prot. 3878/P.G.mo) e a G (prot. 3879/P.G.mo) del 6 maggio 1965 su carta intestata *Piccolo Teatro di Milano* [GG (Carte private)].

Il livello e la qualità di molti dei contributi di studio, di riflessione, di critica e di polemica di GG disseminati, spesso per forza di cose occasionalmente e irregolarmente, lungo i decenni della sua attività, fanno rimpiangere che le scelte concretamente (e spesso anche...ruvidamente) operative da lui compiute in misura assolutamente prevalente non ne abbiamo conseguito un più ampio e sistematico dispiegamento.

I tre più significativi ed elaborati apporti, l'introduzione alla raccolta gobettiana, la *Teoria e realtà* e il *Rapporto*¹, sono già stati ampiamente analizzati da Ferrari e Maestri nei capitoli precedenti. Può essere utile e significativo, in questa sede aggiuntiva, rifarsi all'accoglienza che le tre proposte via via riceverono, in sede recensoria, da una stampa d'informazione e da una pubblicistica periodica specializzata, certo più attenta, sensibile e libera nel reagire alle novità di quanto non appaia nel complesso quella corrispondente attuale.

Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano ottiene, tra le altre, una lunghissima e dettagliata analisi di Antonio Stauble², che lo affianca, nella disamina, al volume in qualche misura omologo, uscito tre anni prima, e dedicato da Curt Ries allo Schauspielhaus di Zurigo³. Particolarmente rilevante il fatto che la recensione risulti complessivamente elogiativa, pur rimarcando l'assoluta distanza del suo estensore dalle posizioni ideologiche (come allora si poteva scrivere senza virgolette persino in Svizzera...) dell'autore del volume, talora fino ad espressioni che, rilette oggi, possono apparire francamente un po'...stravaganti, per mantenersi in termini di politicamente corretto eufemismo:

«La funzione sociale ed ideologica del Piccolo Teatro di Milano viene [...] messa in rilievo forse anche troppo calcatamente, quasi con ossessione: si fa un gran parlare di teatro popolare, di dialettica, di storicismo, di visione storicistica di un'opera teatrale, addirittura un volat (p. 59) di 'prassi ciellenistica' per indicare le radici ideologiche che il Piccolo teatro affonda nella Resistenza (CLN: Comitato di Liberazione Nazionale). A p. 169, parlando dell'insuccesso del tentativo di creare un Piccolo Teatro a Roma, GG parla di 'debolezza ideologica e orga-

¹ GG (1974), (1965b), (1966).

² Di Basilea, docente in quell'Università e presidente dell'Associazione Svizzera per i rapporti economici e culturali con l'Italia.

³ A. STAUBE, *Due libri su due grandi teatri europei*, "Cenobio" (Lugano), marzo-aprile 1966, pgg. 119-122.

nizzativa che fece mancare la base del pubblico all'organismo'. Questa terminologia e la lettura del volume inducono a cercare la base del metodo e del pensiero di GG 'du coté de chez Marx', in un settore quindi della geografia politica da cui pare non siano lontani i dirigenti del Piccolo Teatro di Milano (Paolo Grassi fu, prima di diventare direttore del Piccolo, critico drammatico dell'Avanti^[1]). Può darsi che rilevando ciò e formulando queste riserve non siamo del tutto obiettivi, dato che i nostri convincimenti politici sono abbastanza lontani dalle idee succitate; ci sembra però doveroso segnalare quest'impostazione ideologica che è parte integrante dell'ispirazione del volume. Il quale è stimolante ed istruttivo, anzi il fatto che sussista una parentela di pensiero tra i responsabili del Piccolo e lo studioso che alla loro attività dedica un saggio, può veramente aiutare il lettore alla comprensione del fenomeno teatrale sul piano ideologico (anche se d'altra parte può indurre l'autore all'abbondanza dell'elogio)².

Lettura interessante, quindi, ed anche strumento di lavoro e di documentazione: chi volesse studiare la vita teatrale italiana del nostro secolo ricorrerà con profitto al libro del Guazzotti. Crediamo potrebbe riuscire utile compiere uno studio complessivo sulla nascita e l'organizzazione dei teatri stabili italiani; questi hanno certamente apportato una novità nella vita teatrale italiana, finora dominata dalle compagnie di giro (contrariamente a quanto avviene in molti altri paesi dove i complessi cittadini hanno antiche radici)³.

GG gli risponde, grato e commosso, da Genova il 7 ottobre, con un caldo ringraziamento che non trascura l'occasione per togliersi qualche sassolino dalla scarpa: «In forza di questa rigorosa lettura critica mi giungono utili e, insieme, graditi sia gli apprezzamenti che

¹ Se l'autore fosse stato al corrente dei...trascorsi di Strehler come critico teatrale a "Momento Sera", la sua severità si sarebbe probabilmente vieppiù accentratata, come se avesse evidenziato la particolare contiguità personale e operativa di GG con Grassi e con lo stesso Piccolo...[n.d.R.].

² Il recensore sembra non essere stato al corrente della diretta esperienza operativa di GG presso il P.T.M. E neppure aver badato al successivo suo ruolo, se poco oltre chiosa: "A questo proposito vogliamo segnalare due volumetti che possono costituire contributi parziali a una tale storia, usciti entrambi nella collana "Documenti di teatro" del bolognese editore Cappelli: Andrea Camilleri, *I teatri stabili in Italia (1898-1918)* e Lamberto Sanguinetti, *La compagnia reale sarda (1820-1855)*" (p. 120), senza menzionare né i direttori di collana né esplicitamente lo stesso GG.

³ A. STAUBE, *art.cit.*, p. 120.

le contestazioni (di contenuto e di stile). Avessero i colleghi della critica italiana con altrettanto impegno accettato la mia proposta di discussione. Anche questa noncuranza nostrana è un segno del lungo cammino che la nostra civiltà teatrale deve compiere per giungere a maturazione. A questo proposito, Le ho fatto inviare dall'Editore Silva il mio volumetto fresco fresco di stampa. Un'altra proposta di discussione: *Rapporto sul teatro italiano*. Sono certo che susciterà il suo interesse»¹.

La messa a punto, apparentemente d'occasione, rivela in realtà esplicitamente un caposaldo della visione guazzottiana del mondo teatrale italiano, nella problematicità delle sue interrelazioni e nella gracilità stessa del suo lento divenire: un tema sul quale sia l'attività pubblicistica che quella operativa di GG continuerà a battere fino all'esaurirsi della sua carriera.

La contiguità stretta fra GG, Grassi e il senso dell'esperienza del Piccolo, era del resto stata ben colta, insomma "denunciata" e ammesa, nell'amica sede politica dell'"Avanti!" di allora, a pieno titolo da un altro grande "coinvolto" nell'avventura di via Rovello fin dalle sue origini, Ruggero Jacobbi: «Tutta l'impostazione del GG coincide con il particolare storicismo di Strehler, e questa familiarità o congenialità gli permette di svolgere la sua analisi con piena disinvoltura e dominio di mezzi. E' infatti questa seconda parte [...] la più folta del libro, la più personale e la più felice; dove quasi tutte le affermazioni del GG risultano pienamente accettabili da chi contempi lucidamente quella particolare storia del teatro italiano che va, per intenderci, dalla Compagnia dell'Accademia organizzata da Silvio D'Amico prima della guerra sino a Il gioco dei potenti. [...]. Il GG è, in un certo senso, un ortodosso della posizione: senza la quale, del resto (e senza il Piccolo Teatro) nemmeno i nuovi sviluppi che oggi s'intravedono, e le contraddittorie prospettive per il futuro sarebbero visibili: probabilmente non esisterebbero neppure. Questa senza dubbio, come direbbe Paolo Grassi, è 'storia patria'»².

Una chiave che sarebbe poi stata colta per la medesima testata del PSI da un altro recensore a sua volta oggi celebre, Corrado Augias, che

¹ GG, Carte private.

² R. JACOBBI, *La storia del teatro italiano va da Silvio D'Amico a Strehler*, "Avanti!", 4 agosto 1965, p. 3.

preferisce parlare più della realtà studiata dal volume che di esso e del suo autore, ma in realtà coglieva nel segno profondo del libro e della duplice impresa -inquadrata e inquadrante- cui esso si rivolgeva: «Dall'essere nato in quella Milano tutta da rifare del 1947, il Piccolo Teatro ha tratto durante due decenni una precisa caratteristica: la tenacia. [...] A questa stessa ispirazione sembra aver attinto GG»¹.

E sull'altro quotidiano socialista dell'epoca, il genovese "Lavoro nuovo" autorevolmente diretto da Sandro Pertini, un'altra giovane firma destinata a futura forte notorietà aveva già, qualche mese prima, portato più a fondo lo stesso orientamento critico di condivisione: «Nella linea della sempre più viva collaborazione che l'editoria sta dando al teatro italiano con l'intuizione della significativa coincidenza fra scelte teatrali rigorosamente coerenti e rinnovato interesse alla lettura dei testi e delle teoriche, da parte di un pubblico criticamente sempre più attento.[...] Su due cose siamo comunque d'accordo con l'autore dell'interessantissimo libro: prima, la necessità di un'industrializzazione del teatro, garantita dallo Stato (processo necessario, ma per il quale bisogna mettere i puntini sulle i, per evitare di cadere nell'industrializzazione della cultura); seconda, la costituzione di un 'Teatro nazionale' non potrà prescindere dall'esempio del P.T. e, più ancora, della sua utilizzazione. E' un problema aperto, sul quale sarebbe bene [...] che si aprisse un dibattito serio e approfondito, scevro da preconcetti campanilistici o politici, come merita l'impostazione di GG: ampiamente valida nella sua visione realistica, oggettivamente sincera nelle sue convinzioni estetiche»².

Non mancano peraltro, nel panorama complessivo, le voci anche radicalmente dissenzienti. Spicca fra esse quella dei "Quaderni Piacentini" che, nel periodo aureo della loro parabola, inseriscono *Teoria e realtà* fra i "libri da non leggere"³, la celebre e fortunata rubrica (affiancata dalla speculare "da leggere", come c'erano i film "da non vedere", ispirati da Goffredo Fofi e nei quali incappò ripetutamente lo stesso Pasolini, come quelli "da vedere"...).

¹ C. AUGIAS, *Cominciò col Piccolo la rinascita del teatro italiano*, "Avanti!", 3 febbraio 1966, p. 3.

² M. CANDITO, *Il Teatro è un pubblico servizio*, "Il Lavoro nuovo", 9 ottobre 1965, p. 3.

³ *Da non leggere*, "Quaderni Piacentini", 25, 1966.

GG ne chiede conto al direttore Pier Giorgio Bellocchio con una lettera di estrema finezza e garbo, che pare peraltro sottendere problematiche e risentimenti più complessi, solo allusi, sullo sfondo di una complessiva insoddisfazione per l'esito del volume: «Il fatto mi incuriosisce parecchio. Io stesso, per miei travagliati convincimenti, darei oggi lo stesso consiglio per il mio *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*. Eppure non ho trovato in tal senso un incoraggiamento dai recensori che se ne sono occupati con la consueta passività e se la sono cavata con valutazioni di convenienza. Chissà se mi vuole aiutare per questo esame di coscienza? Indicando sia pure sommariamente i motivi del Vostro verdetto»¹.

Bellocchio risponderà, privatamente, sulla stessa linea di garbo, ma motivando con nettezza e franca determinazione, senza arretrare peraltro di un millimetro dalla posizione assunta². Del resto, proprio nei mesi in cui il volume veniva preparato (il "finito di stampare" è del luglio 1965) il "mandato" morale conferito a GG finisce per oscillare, a posteriori, con una fase dei rapporti con Paolo Grassi non fra le più brillanti. Da un lato il nodo, della passata, problematica e mancata collaborazione con l'editore Feltrinelli³, dall'altro alcuni nodi doloranti, come la travagliata collaborazione napoletana con Eduardo e la sua conclusione, e soprattutto la logorante storia infinita della *Piccola Enciclopedia del Teatro*, rendono le cose problematiche proprio nel peri-

¹ GG, Carte private (Genova, 23 aprile 1966).

² "Caro GG, la sua lettera è molto simpatica ma mi pare praticamente impossibile accontentarla. Motivare il "no" al suo libro significherebbe fare il processo ai vent'anni di attività del Piccolo Teatro di Milano, attività che il suo libro esaltava in modo tale da far quasi sospettare (ai redattori, me compreso) che fosse stato commissionato dalla stessa direzione del Teatro per farsi pubblicità ad alto livello. Ora, non è che il Piccolo sia stato sempre un bluff (ora lo è) ma anche negli anni migliori non si poteva dividerne le scelte politiche e artistiche, di un riformismo non giustificabile con il realismo. Del resto, il nullismo attuale è una logica conseguenza della iniziale impostazione ideologica e artistica che pur ebbe qualche merito (alcuni buoni spettacoli). Ma capirà che è un discorso troppo lungo per farlo in una lettera" [GG, Carte private (lettera da Piacenza del 12 maggio 1966)].

³ GG si era legato sul finire del 1959 alla giovane casa di via Andegari per un contratto sulla realizzazione di un'*Antologia della critica teatrale italiana*, che non sarebbe mai stata realizzata. Ne seguì anche una controversia interminabile, anche di natura amministrativa e finanziaria, con l'editore, rasentando ripetutamente le vie legali, che si sarebbe conclusa in via definitiva soltanto nell'estate del 1968 [GG (Carte private)].

odo in cui l'apparizione del Saggio Einaudi n.363 poteva dare, all'esterno, la percezione del massimo di intesa fra GG e l'ente di cui si era occupato. D'altra parte egli sarebbe tornato a un rapporto organico con l'ente proprio nel successivo periodo, compreso fra il 68 e il 71, nel quale l'abbandono di Strehler e l'infuriare della contestazione avevano messo a repentaglio tanto l'immagine esteriore, quanto e soprattutto la sostanziale continuità.

Se nella sua recente e qui in precedenza citata raccolta delle *Lettere 1942-1980* di Paolo Grassi (Skira, Milano 2004) Guido Vergani avesse potuto disporre delle decine di missive, in genere su carta intestata P.T.M., presenti fra le carte private del destinatario, com'è desiderabile possa avvenire in un'eventuale, futura seconda edizione, tanto il mittente, portatore come sempre della sua complessa e "pesante" presenza, quanto GG (che finisce per essere paradossalmente poco meno che neppur menzionato nell'attuale silloge), il lavoro ne sarebbe uscito assai ulteriormente arricchito, e non solo in termini quantitativi.

Nella primavera del 65, comunque, Grassi si spende con determinazione presso Einaudi per assicurare la pubblicazione del volume¹, fino a riceverne da Gian Renzo Morteo la relativa assicurazione²: ma in quella prima fase il lavoro pare -curiosamente- destinato a comparire nella Collezione di Teatro, diretta dallo stesso Grassi con Gerardo Guerrieri e, all'epoca, anche Luciano Codignola³. Alla fine del successivo luglio, invece, il volume è già pronto per la distribuzione, ma appunto (e assai più logicamente e congruamente...) nei "Saggi", senza che la documentazione a nostre mani ricostruisca la dinamica del passaggio di destinazione intervenuto in quei quattro mesi. Grassi, il 27 luglio, ne "segna ricevuta" all'autore, per la verità in maniera piuttosto distratta e burocratica ("Mi è giunta la prima copia del volume di Einaudi. L'ho appena guardato ma mi ha fatto molto piacere. Affettuosi auguri e pensieri. Paolo")⁴: considerando l'argomento del libro, il suo

¹ Lettera di Grassi a GG del 16 marzo 1965, prot. 3436/PG.mo (in risposta alla sua del giorno precedente (GG, Carte private).

² Lettera di Grassi a GG del 23 marzo 1965, prot. 3509/PG.mo (GG, Carte private).

³ Lettera di Grassi a GG del 27 marzo 1965, prot. 3555/PG.mo (GG, Carte private).

⁴ Lettera del 27 luglio 1965, prot. 247/PG.mo (GG, Carte private).

modo di produzione e il momento stesso dell'uscita¹, la modalità non riesce certo a passare inosservata.

Ben più lunga e tormentata si era nei decenni rivelata del resto, presso il medesimo editore, la gestazione fino al parto della raccolta degli *Scritti di critica teatrale* di Piero Gobetti, terzo volume delle lussuose *Opere complete* gobettiane in cofanetto², il cui "finito di stampare" è del 2 marzo 1974. In una lettera a Guido Davico Bonino del 15 maggio 1973 (rispondendo a una sua di richiesta del 14 marzo precedente³, GG si scusa di un contrattempo banale e per lui curioso («Scusami se non sono riuscito a mantenere la promessa di riportarti ai primi di maggio le bozze a Torino. Un investimento -per la prima volta che stavo andando a piedi- mi ha immobilizzato per una quindicina di giorni con una spalla rotta»); prende accordi sul procedimento di correzione finale con la minuziosità e la precisione che già avevano caratterizzato il suo lavoro alla Cappelli, non senza trascurare un accenno pacato alle traversie del libro («Gradirei scorrere le bozze corrette e impaginate, completate dei richiami e degli incastri: l'originale dovrebbe essere in vostra mano; dopo *tanti* anni io non saprei dove metter le mani per ritrovare la copia») e approfitta dell'occasione per chiedere l'indicazione di un consulente storico (presso l'editrice di via Biancamano sono gli anni, insieme grandi e ruinosi, dell'officina della *Storia d'Italia* a pieno regime...) compe-

¹ Nella missiva di cui alla n. 38, del resto, esattamente quattro mesi prima, lo stesso Grassi aveva spontaneamente scritto, in relazione alla gestazione del volume e alla funzione che esso avrebbe dovuto esercitare: "E' questa una stagione per noi molto importante per tutte le motivazioni che essa contiene, dai testi ai spettacoli, dal ponte Milano-Napoli alle 5.000 recite raggiunte e superate, dalla provincia grande e piccola al Carcano, dal Teatro Popolare al *Gioco dei potenti*, ragion per cui è evidente che di questa stagione bisognerà pur conto o in una prefazione o in un'appendice». Esortazione, peraltro, raccolta solo parzialmente da GG: se l'Introduzione di *Teoria e realtà* (dal titolo, appunto, *Una stagione dopo*, pp. 11-18) riprenderà, se pure in modo parziale e di superficie, proprio questi riferimenti dell'amico ispiratore, l'Appendice *Spettacoli rappresentati a Milano e in Italia* (pp. 197-209) resterà ostinatamente bloccata alla periodizzazione, minutamente dichiarata in apertura, "14 maggio 1947-14 giugno 1964"...

² Il volume era stato preceduto dalle altre due raccolte degli *Scritti politici* (I) e degli *Scritti storici, letterari e filosofici* (II).

³ GG, Carte private.

tente in fatto di tumulto dei Ciompi e movimenti popolari del Medioevo, in vista di uno spettacolo in materia del Gruppo della Rocca¹.

Le recensioni dedicate alla lunga fatica antologica gobettiana risultano, com'è in fondo giusto oltre che ovvio, più consacrate al merito dell'operare critico del grande antifascista torinese, anche se soprattutto negli apporti di maggior impegno e livello, senza che il ponderoso e meditato saggio introduttivo del curatore divenga a sua volta oggetto interagente nel dibattito. Così, nella disamina approfondita che Achille Fiocco si riserva su "Il Dramma" si ricorda appena di passata la di lui curatela². Un bell'articolo -tra l'altro estremo e postumo- di Franco Antonicelli che compare sull'"Unità", dà un altro contributo anch'esso di primissimo ordine, per più versi ancora oggi fondamentale, concedendo a GG il riconoscimento di "curatore e annotatore assai penetrante"³. Maggiormente si era diffuso sulla sua fatica, alcuni mesi prima, immediatamente all'indomani della comparsa in libreria dell'imponente silloge, sul medesimo quotidiano Armando La Torre, definendone, in apertura, l'introduzione "assai pregevole, in cui non trascura di rilevare l'interiore esigenza di moralità, l'impegno civile con cui Gobetti ha assolto la sua funzione di critico teatrale"⁴. Ancora più analitico, entro i limiti suaccennati, un altro numero uno dell'esegesi teatrale degli scorsi decenni, Roberto Rebora: «Giustamente GG nell'ampia e approfondita introduzione al volume gobettiano (una sorta di ritratto dell'autore attraverso l'analisi del lavoro particolare del teatro individuato in alcuni aspetti precipui e confrontato con misure più complete di esistenza e di responsabilità) comincia citando alcune parole di Godetti contenute nel volume *La frusta teatrale*: "Studiare convenientemente il teatro vuol dire dunque prima di tutto rendersi conto che il teatro è un episodio della propria attitudine alle ricerche: arriveremo paghi alla meta se il nostro spirito si sarà fortificato nel cammino di una nuova disillusio-

¹ GG, Carte private. Lo spettacolo sarebbe stato, nella stagione immediatamente successiva, per l'appunto *Il tumulto dei Ciompi* di Massimo Dursi e del Gruppo.

² A. FIOCCO, *Con Piero Gobetti nasce la critica come "missione". Non amava la "routine"*, "Il Dramma", 12, dicembre 1974.

³ F. ANTONICELLI, *L'ultimo scritto di Antonicelli per l'<Unità> - Il teatro e il pubblico*, <l'Unità>, 10 novembre 1974.

⁴ A. LA TORRE, *Gobetti e il teatro*, <l'Unità>, 27 giugno 1974.

ne»¹»². Una frase assai opportunamente scelta, e che avrebbe potuto benissimo anch'essa fare da esergo introduttivo a questa o ad altra trattazione della figura di GG, del suo lavoro e delle sue stesse convinzioni di fondo. Caso estremo opposto quello di Alberto Arbasino, che dedica all'opera, al suo contenuto e soprattutto alle proprie consuete e brillanti divagazioni un piacevolissimo articolo del principale quotidiano, riuscendo a non citare non si dice il curatore, ma neppure il volume, se non attraverso la schematica schedina bibliografica di apertura³.

Assai più formali, e ancora contrassegnate dall'uso del "lei", per tornare al precedente discorso di relazioni col numero 1 di via Biancamano, erano stati i contatti con lo stesso Davico, allorché GG aveva inutilmente proposto al "suo" editore (pochi mesi dopo l'apparizione di *Teoria e realtà*) la pubblicazione del *Rapporto sul teatro italiano*, parallelamente condotto all'assemblaggio nel medesimo periodo di tempo⁴. GG aspirava a un'uscita nella collana, allora quasi nuova di zecca, del "Nuovo Politecnico": Davico gli obietta che "il Nuovo Politecnico finora non ha mai ospitato autori italiani e, sotto questo profilo, ci muoviamo con estrema cautela, lasciando il problema aperto, né abbiamo titoli italiani in cantiere"⁵. Per quanto riguardava invece i "Libri bianchi", analoghe obiezioni di tipo tecnico-intrinseco: "i *L.B.* si occupano sempre di più di scienze economiche, sociali e politiche, con esclusione, seppure non rigida, di altri settori (avrà visto il Forte sulla congiuntura e altri titoli della stessa "linea" appariranno via via)"⁶.

Il *Rapporto* prenderà, come altri ha già esposto e tra poco si riprenderà in considerazione, altra via: quella, più modesta ma praticabile, anche se i suoi esiti non lasceranno certo entusiasta l'autore⁷,

¹ GG, *Introduzione. 1. Parabola biografica*, a P. GOBETTI, *Scritti di critica teatrale*, cit., p. XV.

² R, REBORA, *Lettera da Milano. Scritti di critica teatrale di Piero Gobetti*, "Corriere del Ticino", 13 luglio 1974.

³ A. ARBASINO, *Il teatro va distrutto*, "Corriere della Sera", 2 settembre 1974.

⁴ Lettera del 3 aprile 1966 (GG, Carte private). Il mittente prenderà atto della non disponibilità einaudiana nella successiva del 23 dello stesso mese.

⁵ Risposta del 19 aprile 1966 (Fo.csm) su carta intestata *Giulio Einaudi Editore* (GG, Carte private).

⁶ *Ibidem*.

⁷ «Purtroppo lo scempio del tipografo non si è limitato alla brutta posposizione di un quartino: ma alla composizione di copie con pagine di scarto sconciamente sovra-stampate. Uno dei maggiori critici francesi cui ho inviato in omaggio il volume, me lo

dell'effimero neo-editore genovese-milanese Silva. Ma i rapporti personali di GG con l'Einaudi datavano già da qualche tempo addietro, allorché, nel 1964, egli si era trovato a interloquire sia con Daniele Ponchiroli che con lo stesso Giulio Bollati. Al primo (conoscendo ovviamente il peso decisivo dell'"altro Giulio" all'interno della Casa) si era rivolto per proporgli una *Storia della Resistenza* a dispense, con argomentazioni che meritano, soprattutto di questi tempi, mentre si è passati da un problematico Ventennale della Liberazione a un tragico Sessantennale, di essere ricordate.

A Ponchiroli GG si rivolge, su richiesta di quest'ultimo¹, per le illustrazioni di copertina degli imminenti volumetti, sempre della "Collezione di teatro", destinati ad accogliere la prima edizione, congiunta, de *L'arte della commedia* con *Dolore sotto chiave* e quella nuova di *Filumena Marturano*. Non manca una piccola punta polemica, in quanto, alla richiesta einaudiana di "stendere -d'accordo con l'autore- due paginette di Nota introduttiva alle due pièces", GG obietta «Domenica sera è passato da Napoli Muscetta, il quale mi ha detto di aver avuto da voi lo stesso incarico. La cosa non mi ha fatto naturalmente molto piacere, ma trattandosi di un amico e per di più au-

ha restituito in occasione di una sua visita a Genova, mostrandomi l'indecoso spettacolo. (La copia è a Sua disposizione). Può immaginare, perciò, la mia amarezza alla vista di questa altra gradevolissima sorpresa. Con aggiunta la paura che ad altri siano capitate copie del genere.

Decisamente sono stato sfortunato con questo libro; per il lancio del quale sono certo che nessun Autore potrebbe dare la collaborazione che Le ho dato io. Il libro non è quasi apparso nella vetrina dei librai; non è presente nei punti vendita con quella larghezza che oggi è indispensabile per cogliere l'attenzione di un pubblico frastornato e distratto.

Mi ripugna fare l'autore scontento, ma sono le cose che pungolano la mia insoddisfazione. Chi mi risarcirà di un seguito di circostanze così sgradevoli? Sono veramente amareggiato.

E' momento di auguri. Il mio, che Le faccio di cuore, è di non mettere alcun altro autore in un simile stato d'animo» [lettera da Genova all'editore Silva del 23 dicembre 1966 (GG, Carte private)].

¹ Lettera del 19 novembre 1964 (Po.mm) su carta intestata *Giulio Einaudi Editore* (GG, Carte private). Su Ponchiroli considero moralmente tassativo rinviare il lettore che non l'abbia ancora incontrato all'immortale ritratto "da Calvino" che ne ha tracciato, in un magnifico libro sugli "einaudiani" e loro dedicato, E. FERRERO, *I migliori anni della nostra vita*, Feltrinelli, Milano 2005, pp. 77-82.

torevole gli ho ben volentieri ceduto il passo. Quindi le paginette introduttive dovrete attendervele dall'illustre critico»¹.

Decisamente più ampio il respiro e lo spettro d'interesse che suscita tuttora in noi l'altra lettera propositi.

«Caro Bollati, la concomitanza di due avvenimenti che si verificano in questo periodo mi ha spinto a scriverti per suggerirti un'ipotesi editoriale. Da una parte il ventennale della Resistenza, il contenuto delle cui celebrazioni bisognerebbe riuscire a rendere meno comiziesco possibile; dall'altra la constatata fortuna di un'iniziativa editoriale a dispense -*La storia della Seconda Guerra Mondiale* (malamente raffazzonata dal Biagi, riecheggiando anche lo Shirer)- che dimostra, con le sue 160 mila copie settimanali spontaneamente raggiunte, come la fase divulgativa della editoria settimanale non riguardi soltanto più le enciclopedie più stravaganti, ma anche le grandi opere storiche.

Perché non pensare, proponendosi il massimo rigore storico di impostazione, a una grande *Storia* a dispense della *Resistenza* che, sulla base del Battaglia, facesse convergere in fascicoli organici testimonianze, documenti, approfondimenti monografici? E' un filone di letture che non hai trascurato e che il recente Drakin [*sic*] mi ha abbondantemente richiamato; ed è un filone editoriale che passa per lo più dalla vostra Casa. Ecco spiegato in breve l'origine di un'ipotesi e, insieme, il perché questa lettera è stata indirizzata a te. Ritengo che il mercato editoriale sia disponibile all'introdursi di fatti di questo genere e che sussistano condizioni di pubblicità indiretta estremamente favorevoli.

Capisco. Si può ritenere il mezzo -le dispense- inferiori al livello di comportamento della vostra sigla editoriale. Ma è poi giusto? E, del resto, che cosa vieta di farne un'impresa collaterale?

E' tutto: avete materiali, uomini adatti, la serietà per fare bene. Può darsi anzi che ci abbiate già pensato: ebbene, a maggior ragione, la mia ipotesi era giusta, e ne sarei comunque soddisfatto. In ogni caso, poiché credo che non si faccia mai abbastanza per una adeguata divulgazione di questo momento della

¹ Lettera del 1° dicembre 1964 (GG, Carte private).

nostra vita nazionale, penso di aver comunque fatto bene ad accettare l'impulso di scrivertene»¹.

L'idea di una storiografia divulgativa e popolare sulla seconda guerra mondiale e la resistenza ricorre insistentemente nell'epistolario del GG di quegli anni, quasi avvertisse la necessità di riversare con proficua didatticità la propria, anche personale, esperienza partigiana, in qualcosa non solamente di non effimero, ma garantito della produttività di frutti non caduchi. D'altra parte, in quegli anni fervidi e progettuali il fervore che si manifestava, altrove come in casa Einaudi, in numerose iniziative (si pensi solo al "Menabò" di Vittorini e Calvino) manifestava una sua portata contagiante alla quale non era certo uno come lui a poter restare insensibile.

Lo testimonia la presenza, tra le carte einaudiane di GG risalenti a questo periodo, di un appunto-promemoria, verosimilmente destinato a lettura editoriale, dal titolo *Perché un Menabò di Teatro*:

«Dirò subito del titolo. La scelta ha una duplice ragione, sentimentale e pratica. "Menabò" è il titolo di una rivista einaudiana di critica e letteratura, dove si sono presentati, spalla a spalla, scrittori nuovi e scrittori affermati, uniti dalla curiosità di investigare temi e tecniche ancora fuori dalle convenzioni. Una rivista libera da impegni di date e dal dovere di una meccanica coerenza a "linee" e moduli critici, Perciò un titolo che ci riporta ad una onesta intenzione sperimentale e, insieme, ci ricollega a un modo di sentire e di fare cultura intimamente e rigorosamente libero e aperto.

Menabò è anche la pagina bianca su cui il giornalista, valutando gli eventi della cronaca, deve quotidianamente organizzare la propria materia: la sua efficienza professionale sta nel dare una gerarchia di posizioni ai vari argomenti che al tempo stesso corrisponda al valore dei fatti e all'interesse del pubblico. Perciò è uno schema aperto a tutte le soluzioni, suscettibile di sconvolgimenti "in extremis", ma alla fine inesorabile nel ritmare i vari aspetti e le notizie di un discorso con il pubblico.

Di qui la proposta di fare un "menabò di teatro". Una novità, cioè, di informazione e di critica culturale che trovi la sua pagina bianca da riempire, il suo schema da articolare e da organizzare

¹ Lettera del 20 gennaio 1964 (GG, Carte private).

sul palcoscenico. Un giornale parlato, come verrebbe spontaneo dire per semplificare al massimo, una “terza pagina alla ribalta” come piacerebbe definirla a chi non ha abbandonato le tradizionali ripartizioni del giornalismo nostrano. Oppure ancora il supplemento letterario di un cartellone teatrale. Fatto sta che in questo “menabò di teatro” troveranno posto notizie di libri e approcci alle loro pagine; documenti e commenti, “montati” con la tecnica teatrale, destinati a dare allo spettatore il profilo e lo svolgimento di una stagione teatrale, mentre di pari passo si sta svolgendo un’annata di teatro.

Il teatro ha spesso preso pretesto dal libro per invocare dignità alla propria funzione. Nel nostro caso è il libro che prende pretesto dal teatro per aumentare la propria possibilità di comunicazione, per sfruttare il contatto vivo dell’attore con il pubblico come un annuncio più diretto e stimolante. Ma, in definitiva, sarà ancora il pubblico a giovare: questo ulteriore assottigliarsi del diaframma che divide le varie, e spesso assolutamente stagne, zone del consumo culturale è l’indice di una maturazione. Il colloquio fra gli uomini cerca anche attraverso questa strada un modo di sussistere e di verificarsi»¹.

Non è dato capire, a prima vista, senso operativo ultimo e destinatario della proposta: ma risulta evidente come, accanto a suggestioni mutate da una conoscenza non sommaria delle esperienze di alcune civiltà teatrali straniere dei decenni tra le due guerre, sussista in GG la volontà di svecchiare attraverso intuizioni originali alcune modalità troppo cristallizzate della comunicazione teatrale. Più di una suggestione sviluppabile dalla sommarietà di queste righe tenterà di trovare più avanti una propria concretizzazione attraverso il lavoro drammaturgico collettivo degli anni del Gruppo della Rocca.

Per quanto concerne infine le reazioni della critica, e della stessa cultura organizzativa, e dell’apparato politico e amministrativo del teatro italiano, che ne era il primo e più diretto destinatario, al *Rapporto sul teatro italiano*. Favorevole decisamente -e la cosa, considerando funzione e orientamento della testata, vale doppio...- Achille Fiocco, sull’andreattiana “Concretezza” (erano i tempi, si vedrà ora, del mini-

¹ Dattiloscritto senza data con firma non autografa, e l’annotazione manuale a margine “C E Einaudi” (GG, Carte private).

stro Corona e dei governi di centro-sinistra: l'unica parentesi in qualche modo riformista che il nostro paese abbia conosciuto nel dopoguerra...): «Il GG, ricco di un'esperienza personale in materia, per essere stato a capo dello Stabile bolognese in un periodo particolarmente burrascoso, ha disegnato un quadro della situazione teatrale odierna, di quel che fu fatto o non fu fatto e di quanto si potrebbe fare ancora per conferire al teatro l'assetto più vantaggioso»: e l'unico punto di reale scostamento da parte del recensore è la difesa d'ufficio della linea operativa dell'ETI nella seconda parte dell'articolo¹. Ma la contrapposizione non è radicale. Tant'è vero che il critico invia personalmente all'autore la recensione, temendo con tutta evidenza che (verosimilmente...) la testata potesse non annoverarsi tra le sue letture abituali, e ne ottiene in risposta un ringraziamento che costituisce un'autentica perla di dissimulazione onesta guazzottiana²!

Massimo Dursi, drammaturgo e uomo di teatro tanto serio quanto vicino GG, dedica al libro un articolo che pur menzionando poco in termini diretti l'opera inquadrata, entra nel merito con un respiro e una profondità fuori dal comune per un articolo di quotidiano: «Nel dopoguerra il teatro parve sbriciolarsi come un trave divorato dai tarmi. Sembrava resistere anzi prosperare solo la rivista. Ma la crisi che galoppava era quella che volevamo. Non era l'ora della morte ma della verità». E ancora, nelle righe conclusive: «Giocando al rialzo la T.V. impoverisce il teatro ma anche se stessa perché non ha i mezzi né la capacità né la volontà di formarsi attori. Preferisce attingerli dal palcoscenico che non è senza fondo, tanto è vero che quel fondo lo si va già grattando. C'è specialmente il problema politico di trasformare il sistema delle sovvenzioni da una forma di salvataggio senza prospettive in una forma di investimento che porti allo sviluppo sociale di un servizio culturale. Il rapporto di GG reca molti altri argomenti. E' un invito

¹ A. FIOCCO, *Il Teatro e le sue strutture*, "Concretezza", 1° dicembre 1966.

² «Caro Fiocco, mi ha fatto molto piacere leggere la tua recensione su "Concretezza" e sapere che hai parlato del mio libro anche nella tua rubrica radiofonica. Ti sono inoltre grato per la cortesia di avermi inviato il ritaglio della recensione (avevo già avuto modo di leggerla ma senza potermene impossessare). Ma soprattutto ti sono grato per gli interessanti rilievi e i completamenti di informazioni che nell'articolo proponi in merito all'attività dell'E.T.I.». [Lettera da Genova del 13 dicembre 1966 (GG, Carte private)].

alla riflessione, all'analisi, al coraggio delle riforme, a una rinnovata e più razionale fiducia nel teatro»¹.

Elogi arrivano anche da altre provenienze (Toni Cibotto: «Un'opera [...] che nei suoi modi concisi e stringati arriva lo stesso a dare un'immagine esatta del cammino percorso finora dal nostro teatro, e dei molti ostacoli che ancora deve superare»²; Gastone Geron: «I grandi temi della 'ripresa' sono analizzati con acume e sensibilità, ciascuno libero di trarne a suo modo le conseguenze»³; «Delta»: «in questo suo ampio e minuzioso studio, da cui traspare una profonda conoscenza del tema oltre a una sicura dimestichezza con tutti i suoi molteplici, e a volte controversi, aspetti tecnici...[...]. L'opera di GG, molto chiara e precisa [...] ha il merito di fare il punto sulla autentica situazione teatrale del nostro Paese, da troppi ignorata, primi fra tutti i nostri uomini politici»⁴).

E il nodo della politica è effettivamente al centro della situazione, come rimarca Giovanni Cattanei, la cui posizione assai vicina all'editore l'aveva peraltro già reso compartecipe delle vicende non sempre agevoli della preparazione del libro: «Di recente il ministro dello spettacolo ha dato l'annuncio ufficiale della prossima presentazione al Parlamento dell'attesa legge sul teatro. [...]. Il libro di GG appare puntualmente, come un attento libro bianco che consegna all'opinione pubblica e, ci auguriamo, specialmente alla classe politica e dirigente italiana, un lucido e ampio rapporto sul nostro teatro»⁵.

Ma GG è troppo, in tutti i sensi, dentro alla politica per trascurare già in prima persona i propri obiettivi. E invia direttamente il volume sia al Ministro che al direttore generale dello Spettacolo, con due schiette e non formali lettere d'accompagnamento, che vale la pena di rileggere per sommi capi, perché sono oltretutto testimonianze rivelatrici e di prima mano degli stati d'animo e del positivo clima generale che si respirò in alcuni particolari settori della vita del nostro paese fino alla metà degli anni Sessanta o poco oltre:

¹ M. DURSI, *Vita dura del teatro*, "Il Resto del Carlino", 28 dicembre 1966.

² G.A. CIBOTTO, *Alle Muse: la nevrosi del nostro tempo*, "Giornale d'Italia", 8 novembre 1966.

³ G. GERON, *Rivincita del teatro*, "Corriere d'Informazione", 15 ottobre 1966.

⁴ DELTA, *Rapporto sul teatro italiano*, "L'Arena", 26 novembre 1966.

⁵ G. CATTANEI, *Il libro bianco del Teatro italiano*, "Corriere Mercantile", 12 ottobre 1966.

«Illustre e caro Ministro Corona,
[...] ho ancora vivo il ricordo del senso di commozione che ha afferrato “tutti noi” (e voglio significare con queste virgolette che si tratta di quella schiera di teatranti -in verità poco numerosa- che da due decenni conduce pervicacemente il discorso sul rinnovamento teatrale in Italia) alla comunicazione veramente storica che la legge sul teatro -quella legge- stava per iniziare il suo cammino. In quel momento ci è parso di poter intravedere il primo grande traguardo del nostro faticoso cammino. E questo lo dobbiamo alla Sua tenacia, alla Sua passione, alla Sua abilità e autorità di uomo politico. Sono sensazioni che non mentono.

Io avevo pronto da almeno due anni questo mio studio. L’avevo ripreso e abbandonato più volte, spesso sopraffatto dalla sfiducia e dalle delusioni. Come mi sono reso conto che il mio discorso storico-critico muoveva perfettamente nel senso della legge da Lei proposta, dopo il Suo annuncio, ho ritenuto mio dovere portarle anche il modesto aiuto delle mie riflessioni e della mia esperienza, fusa in questi scritti. La battaglia per la nuova legge ha bisogno di trovare la nostra classe dirigente e l’opinione pubblica il più possibile sensibilizzate e, se non del tutto edotte, almeno toccate dal fatto che “è una cosa seria”.

Per questo mi sono deciso a far uscire il volume: che considero un contributo al riconoscimento della necessità della legge e, soprattutto, al merito del suo contenuto. E diciamo pure: un omaggio dello studioso e insieme del militante alla Sua iniziativa»¹.

E a De Biase aveva in precedenza, qualche giorno prima, già scritto:

«Caro Franz, permettimi di accompagnare l’invio del mio nuovo volume [...] con qualche riga, diciamo così, di “giustificazione”. Per prima cosa mi fa molto piacere che tu sia tra i primi ad avere questa nuova testimonianza di quello che io considero il mio personale contributo a una comune battaglia per una efficace ripresa della nostra scena di prosa. So bene con quale sensibilità segui anche il mio lavoro e ti sono sinceramente grato per la tua amicizia.

¹ Lettera da Genova del 20 ottobre 1966 (GG, Carte private).

In secondo luogo perché vorrei veramente che tu vedessi in questo mio libretto un autentico appoggio all'instancabile lavoro che stai facendo per far camminare, tra mille difficoltà, il nostro teatro. Io sono convinto che la battaglia per la legge (e so quanto dobbiamo tutti alla tua esperienza se stiamo per giungere in porto) non ricompie solo fra noi, ma ha bisogno di un autentico appoggio dell'opinione pubblica e soprattutto dei dirigenti politici e amministrativi. Il mio studio, pronto fin dal 1963, collima perfettamente con gli obiettivi della legge. perciò ho deciso di darlo alle stampe, ma ho atteso comunque l'annuncio ufficiale di St. Vincent per pubblicarlo.

E' tutto. Vorrei soltanto aggiungere che spero di poter essere ancora utile con il mio lavoro -pratico e di studio- al miglior avvenire della nostra scena»¹.

4. La biblioteca personale

Passando in rassegna il contenuto degli ottanta scatoloni attraverso i quali la moglie Laura e i figli Nora e Andrea hanno materialmente donato alla Biblioteca dello Spettacolo del Teatro Comunale di Alessandria i volumi di GG, si desume un quadro tanto preciso e coerente quanto ricco e articolato degli orizzonti, interessi e orientamenti del promotore e detentore della raccolta. Dall'emblematico (sarà casuale?) n. 1, emergono l'*opera omnia* degli amati Gobetti e Gramsci, e la *Storia d'Italia* Einaudi. Sono abbondantissimi i testi storiografici e documentari sulla Resistenza non soltanto italiana: le une e le altre, ovvio ed evidente substrato di quel lavoro e quelle ipotesi che abbiamo appena viste ripetutamente delinearsi attraverso i più svariati aspetti dell'interagire tra GG e il mondo editoriale. Ma le vicende della sinistra sono storicamente documentate e analizzate con un'ampiezza di spettro che va ben oltre il diretto radicamento personale di GG nell'esperienza partigiana, e in quella della duplice, successiva militanza politica, prima comunista poi socialista. La ricchezza di questa sezione e la sua completezza risultano assolutamente sorprendenti, tenendo anche conto dello stile di vita e delle necessità di movimento che contrassegnarono

¹ Lettera da Genova dell'11 ottobre 1966 (GG, Carte private).

l'esistenza nelle fasi di maggior impegno organizzativo e manageriale, non che di più accentuato coinvolgimento politico. Si spazia dalla storia internazionale e italiana del movimento socialista e comunista alle memorie dei protagonisti della lotta armata negli anni Settanta. Numerose le testimonianze sulla cultura underground, i beats e gli yippies, come gli apporti sul cattolicesimo del dissenso.

Non manca praticamente nulla della letteratura teatrale uscita nel nostro paese nei decenni di vita attiva della raccolta.

La sezione brechtiana è assolutamente imponente, anche al di là dei confini dell'editoria nazionale: ma è tutta la drammaturgia di lingua germanica, in versioni italiane qualificate, a rivestire una notevolissima importanza. Come quella shakespeariana e più in generale elisabettiana, o dei classici della scena greca e latina. Ruzante, Goldoni e Gozzi ottimamente posizionati, con tendenza al detenerne l'*opera omnia* e presenza di notevoli edizioni. Ma anche di Pirandello, Eduardo, Betti e Fabbri, per dire, non si registrano ovviamente lacune. Come Cechov e Gorkij, Ibsen e Strindberg. Senza che questo significhi, altrettanto esemplarmente, meno presenza di Martoglio o Bracco, Torelli o Petrolini, Rovetta o Praga (ma l'avanguardia contemporanea è tutt'altro che assente). Ma i testi teatrali, i copioni propriamente detti, sono ovviamente numerosissimi, a cominciare dalle collane einaudiana e sansoniana presso che complete. Ricca la selezione di scenografia e scenotecnica, mentre l'architettura in quanto tale, "pura" per intendersi, non è particolarmente rappresentata. E' presente invece una cospicua scelta di testi sulla coreografia e la danza, relativamente alla tradizionale avarizia sempre mostrata dall'editoria nazionale per il settore. Non fanno difetto, seppure proporzionalmente in minore, la lirica e più in generale la musica. L'opera di Silvio d'Amico campeggia in tutta la sua lussureggiante estensione, anche con titoli già allora di non facile reperimento, come in minor misura quella di Anton Giulio Bragaglia, e dello stesso Adriano Tilgher.

Meno sistematica e nutrita di quanto ci si potesse forse aspettare l'emeroteca teatrale, nella quale pure spiccano, con numerose annate di "Commedia" e della "Rivista del dramma", tutto il pubblicato della qui già percorsa, limitatamente alla sua pertinenza, "Teatro nuovo" ben in vista, e annate di "Teatro Scenario" come di "Teatro d'oggi", di "Maschere" come di "Scena". I fascicoli di "Sipario" sono una novantina. Non che numerosissime annate di "Scenario" e della "Rivista di studi

teatrali”]; una raccolta tendente alla completezza tra gli anni Trenta e i Sessanta de “Il Dramma”: c’è tra le carte un bello scambio di lettere affettuose con Lucio Ridenti che lo invita a una ripresa di collaborazione¹, e finisce per stimolare GG, in due diversi momenti alcune affermazioni epistolari meritevoli di essere riprese per dimostrarne ad eccesso la continuità di coerenza programmatica:

La prima lettera è coincidente con l’aprirsi della vicenda bolognese:

«Purtroppo io non so se potrò scrivere ancora sul lavoro degli altri. Infatti “la lenta e quasi rocambolesca gestazione del nostro Teatro Stabile” è finita in questi giorni con la nascita del nuovo Ente e la nomina del sottoscritto a Direttore. Ecco una buona ragione -di correttezza- per tacere: anche se io conosco fin nei minimi particolari la battaglia grossissima che si è svolta [...]. Voglio lavorare veramente in nome e a favore del teatro: di tutto il teatro, almeno di quello che sappiamo meritevole d’essere considerato tale. Sarà lento, difficile, forse aspro restituire a questa regione vivacissima un gusto e un’abitudine per il teatro: ma qualora ci riuscissi è davvero tutto il teatro ad avvantaggiarsene. [...] E’ un nuovo teatro che nasce: c’è tutto da fare, da riinventare. Quella che è stata la gestazione interessa fino a un certo punto il pubblico ci giudicherà per quello che sapremo fare. E sarà forse più che giusto che fra qualche mese io racconti ai tuoi lettori il primo bilancio di una attività»².

La seconda, esattamente due anni più tardi, spazia su argomenti più generali:

«Ho in mente due saggi: uno che potrebbe avere come titolo *Il teatro italiano nello sviluppo di una società di massa*; l’altro (sempre titolo provvisorio) *il decentramento del teatro italiano: cause storiche, politiche, economiche*. Che ne dici? Si tratta di due studi piuttosto originali, che penso di contenere tra le dieci e le quindici cartelle [...]. Così mi piacerebbe fare un’inchiesta a puntate sulla sorte e la situazione dei teatri storici italiani»³.

¹ Carteggi G-Ridenti del settembre 1962 e tra l’agosto e l’ottobre 1964 (GG, Carte private).

² *Ibidem*: lettera di G a R da Bologna del 24 settembre 1962.

³ *Ibidem*: lettera di GG a R da Bologna del 19 settembre 1964.

Ma le maggiori “sorprese” vengono forse dalla ricchezza, estensiva e intensiva, della vasta area letteraria, nell’accezione strettamente intesa. Dai classici dell’Ottocento alla narrativa contemporanea, dai capolavori ai volumetti da edicola di stazione, attraverso secoli e paesi i più diversi, proprio poco o nulla è escluso. Romanzi gialli, e capisaldi dei best-seller del thriller internazionale di volta in volta in voga hanno decisamente un inopinato -ma solo per chi non conoscesse almeno un poco GG...- posto d’onore, anche dal punto di vista percentuale e quantitativo assoluto. Il Simenon dei Maigret è praticamente integrale, raccolto, letto e conservato in anni nei quali la coscienza della sua letterarietà al di là degli stupefacenti esiti commerciali mondiali non era forse così diffusa.

Anche la presenza di testi storici e storiografici è imponente, con particolare riferimento alle periodizzazioni moderna e soprattutto contemporanea, come abbiamo già potuto arguire, tra l’altro, dalla sopra riportata lettera-proposta del 64 a Giulio Bollati: De Felice, Alfassio Grimaldi e Santarelli tra i nomi di autori più ricorrenti. La da lui discussa, anche in quell’occasione, *Storia illustrata della seconda guerra mondiale* in dieci volumi è puntualmente presente. Né manca, coi classici dell’antropologia, la dimensione sociologica, con particolare riferimento alla saggistica sulla politica culturale, e ai fenomeni di contestazione, di controinformazione e di controcultura.

La maggior parte delle edizioni sono riferite alla seconda metà del secolo, ma non mancano volumi riferentisi ai decenni precedenti, che egli si doveva con tutta evidenza essersi fedelmente trascinato dietro (nei suoi numerosi traslochi, da Torino a Bologna, da Milano a Genova, e via dicendo): le edizioni Treves e Bemporad, Sonzogno e Marzocco, unite peraltro alle nuove case “militanti” e controcorrente dei periodi più recenti, che la sua mai doma curiosità di tutto (che era poi il tratto saliente e incatenante, ad esempio, della sua conversazione, inesausta in misura pari solamente alle sue capacità e attitudine profonda di ascoltare) gli avevano fatto seguire fino alla parte estrema dell’esistenza. Come sono naturalmente presenti la più parte delle collane e dei titoli da lui stesso dirette e fatti pubblicare negli anni di preminenza del suo lavoro direttivo editoriale. Né mancano -come avrebbero potuto?- i testi della Rosa e Ballo riferentisi al periodo eroico della rinascita pionieristica di teatro ed editoria teatrale tra fine della guerra e primissimo dopoguerra, sotto la direzione di Paolo Grassi, che si riev-

ca qui per l'ennesima volta, ogni passione spenta, come il giusto, inevitabile ricongiungersi di tutti i punti in una circonferenza che si chiuda¹.

(CONCLUSIONE). *Lode della Birreria Mazzini.*

Avevo già tentato, nel momento di desolazione seguito alla sua scomparsa, di “stampare un’istantanea” di GG per come lo ricordavo nel periodo aureo del suo ritorno ad Alessandria, simultaneo ai culmini paralleli dello Stabile torinese e del Gruppo: “Nessuno ha fatto più di lui per portare il grande teatro dalla metropoli alla provincia profonda, in anni nei quali la sussidiarietà compensativa di Internet era inimmaginabile. Con la sua indimenticabile macchinona/casa-incrociatore diesel, era proverbiale, negli anni buoni, per la sua capacità di macinare giornalmente, toscano non sempre spento all’angolo della bocca, centinaia e centinaia di chilometri, riuscendo a partecipare in poche ore a incontri, riunioni e appuntamenti sparsi in tre o quattro regioni diverse, non necessariamente confinanti, senza trascurare magari una prova tardopomeridiana e una prima serale in due teatri diversi e distanti. Il nome della sua -silenziosamente molto amata- città l’ha portato in giro per il mondo anche alla lettera, con un lavoro di cui gli alessandrini debbono essergli grati”².

Franco Ferrari ha poi voluto coinvolgermi, e gliene sono infinitamente grato, in questa tanto utile quanto doverosa impresa, e presentarmi, in questa sua introduzione, come “collaboratore” di GG negli anni alessandrini. Decisamente troppo: spero di essere riuscito a rappresentare, tutt’al più, un buon ascoltatore -che non ha mai smarrito, spero, il senso del suo privilegio in questa veste...- dei suoi discorsi e delle sue riflessioni ad alta voce sul teatro italiano e l’Italia. Lo incuriosiva probabilmente in me il singolare passato di allievo, niente meno,

¹ Anski, *Il Dibbuk*; Becque, *I corvi*; Brecht, *L’opera da tre soldi*; Buchner, *Lena e Leonce* e *La morte di Danton*; Cechov, *Il gabbiano*; Gatto, *Il duello*; Hofmannstahl, *La leggenda di ognuno*; Ibsen, *Quando noi morti ci destiamo*; Kaiser, *L’incendio al Teatro dell’Opera*, *Il cancelliere Krehler*, *Da mezzogiorno a mezzanotte* e *Mississippi*; O’Casey, *Il falso repubblicano*; Saroyan, *I giorni della vita*; Schnitzler, *Il pappagallo verde*; Strindberg, *Il pellicano*; Synge, *La fonte dei santi*, *Il furfantello dell’ovest* e *Deirdre l’addolorata*; Toller, *Uomo massa*; Wedekind, *La morte e il diavolo*, *Il vaso di Pandora* e *Lo spirito della terra*.

² GG, *la vita per il teatro e il decentramento*, “La Voce alessandrina”, 28 giugno 2002, p. 22.

che di Vito Pandolfi il quale però, prendendo le mosse da quel trampolino così privilegiato in materia, aveva finito per optare a favore del cinema piuttosto che non del teatro: ma gli appariva, tuttavia, troppo informato e nostalgico dell'altro settore per ritenere quella scelta pacificata. Lo attraeva forse anche la possibilità, tanto inattesa quanto stravagante, offertagli dalla sorte, di affacciarsi, con me sperduto neofita che cercava di darsi un tono, al mondo del noleggio e dell'esercizio cinematografico quando, tra il '78 e l'81, mi delegò la programmazione cinematografica del nuovo Comunale di Alessandria neoinaugurato, in un quadro che ho cercato forse troppo emotivamente- di raccontare in altra sede¹. A un certo punto, mi parve persino temesse che questo mondo anche per lui nuovo finisse per attrarlo troppo: trappola nella quale peraltro sarebbe poi caduto con gran gusto lo stesso Franco Ferrari, succedendogli nella direzione dello stesso teatro-cinema dall'82 al '96, e rivelandosi –probabilmente anche a se stesso- eccellente e appassionato programmatore di cinema, come del resto la stessa Anna Tripodi, investita del medesimo ruolo negli anni più recenti e tuttora. Mi piace far risalire il tramandarsi ormai quasi trentennale passione, insana e ormai anche un po' *demodé* all'inconfessata tentazione schermica subita allora da GG, e trasmessa con mille altre cose più importanti ai suoi allievi diretti e indiretti...

Se un rimpianto egoistico mi resta, può essere quello di non aver fissato a tempo debito sulla carta, quand'erano ancora freschi di poche ore, quei discorsi a tavola. Già, perché il luogo privilegiato di quegli...scambi a senso unico era la storica birreria al n. 58 di via Mazzini, definitivamente chiuso il 28 dicembre 2003, dove GG mi conduceva a pranzo o a cena, a seconda che materia dell'incontro fosse stato il rituale *tour* presso i noleggiatori della vicina via Pomba, o uno degli indimenticabili *raids* di sondaggio nelle sale di prima visione circostanti, allora ben più numerose di oggi, allorché, tessere AGIS alla mano, ci concedevamo un pomeriggio di campionatura, un quarto d'ora qua e là, di una dozzina di film nuovi, per sceglierli a ragion veduta. Probabilmente il direttore dello Stabile, più ancora degli spezzoni di prima visione, si godeva il pomeriggio di evasione assoluta, quando un'Italia senza cellulari poteva garantire l'irreperibilità.

¹ La rievocazione *Principianti assoluti* nel citato AA.VV., *Storie alessandrine di teatri e di teatranti*, Comune di Alessandria-Aspal spa, Alessandria 2004, pp. - .

Ma era la Mazzini il luogo dove si poteva conversare a lungo, in distensione e indisturbati. Si entrava e GG ordinava un “solito” (consistente in *gulasch* e birra media...) col piglio meccanico del cliente superabituale, accolto con la stessa confidenziale trascuratezza, e poi poteva cominciare a parlare. Credo che quel posto, insieme essenziale ed elegante, gli piacesse particolarmente per l’agio con cui vi si installava, e oggi me ne è ancora più chiaro il perché: «Ci sono passati tutti alla Mazzini. Scrittori e pittori, politici e studenti, coppie di innamorati e piloti dell’Alitalia, giornalisti e stranieri residenti o di passaggio [...]. Indimenticabili poi alcuni camerieri, anzi, molto più che camerieri e cameriere [...]. Una quindicina d’anni fa, Giorgio Bocca disse che solamente alla Mazzini era rimasto ‘qualcosa’ di quella tradizione del movimento operaio, socialista e comunista torinese di ‘far ruotare la vita politica e intellettuale’ attorno a un tavolo di trattoria o di piola. In mancanza del resto, ci rimanga almeno l’odore della vecchia Mazzini»¹.

Bibliografia

GG ha dedicato alla scrittura molto tempo della propria vita; il suo patrimonio di relazioni, di lettere, di appunti è immenso. La sua notevole produzione di critico teatrale, soprattutto su “L’Unità” e su “Il Dramma”, è documentata nelle rispettive raccolte.

¹ M. NOVELLI, *Quando la vecchia sinistra la sera andava alla Mazzini*, “la Repubblica” (Torino), 4 gennaio 2004.

Per quanto riguarda le altre pubblicazioni segnaliamo il seguente elenco, non certo completo, che viene usato nel testo richiamando l'anno di edizione.

GG (1954), *Problemi del teatro italiano*, in *Società*, a. X, n° 1, febbraio '54.

GG (1955), *Piero Gobetti e il problema dell'organizzazione teatrale*, in *Questioni*, n°3, maggio-giugno 1955.

GG (1957), *Teatro e Città*, in *Sipario*, n°135, luglio/agosto 1957.

GG (1957a), *Teatro Stabile della Città di Torino*, in "Il Dramma", n°253, Ottobre 1957.

GG (1959), *Il Teatro Stabile di Torino*, in "Il Dramma", n°278, Novembre 1959.

GG (1961a), *P.T.M.: un teatro europeo e Analisi storica e invenzione teatrale nella regia di Giorgio Strehler*, in GG (a cura di), *L'opera da tre soldi di Bertolt Brecht e Kurt Weill*, Cappelli Editore, Rocca San Casciano, pgg. 19/26.

GG (1961b) *Storicismo e invenzione in Giorgio Strehler*, in "Cinema nuovo", n°149, gennaio/febbraio 1961, pgg.23/31.

GG (1961c), *La scena non si rifugia tra le pagine*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n° 1, febbraio.

GG (1961d), *Avanguardia di Adamov*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n° 2, marzo.

GG (1961e), *Dalle origini a Shakespeare*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n° 3, aprile.

GG (1961f), *Lettura di Brecht*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n. 3, aprile.

GG (1961g), *Il rilancio degli irlandesi*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n° 4, maggio.

GG (1961h), *Risorgimento senza fanfare*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n° 5, luglio.

GG (1961i), *Assimilazione di Shakespeare*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n° 6, settembre.

GG (1961l), *Pirandello da esplorare*, in *Teatro Nuovo*, a. I, n° 7, novembre.

GG (1962), *Molte commedie in libreria*, in "Almanacco dello Spettacolo" dell'Istituto del Dramma Italiano, pgg. 55/65.

GG (1962a), *L'editoria suggerisce un nuovo Teatro*, in *Teatro Nuovo*, a. II, n. 10, maggio-agosto.

GG (1963), *Strehler critico e creatore*, “Il Veltro”, n°2, aprile '63, pgg:250/257.

GG (1965a), *Il teatro e il mondo del lavoro*, in *Quaderni del Veltro* n°3, “Il teatro nella società italiana”, Atti del Convegno – Roma – 8/10 maggio 1964, Roma, pgg. 89/106 [poi integralmente ripubblicato come ultimo capitolo di GG (1966)].

GG (1965b), *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Einaudi, Torino.

GG (1966), *Rapporto sul teatro italiano*, Silva, Milano.

GG (1967), Intervento, in *Società e Teatri Stabili*, Atti del Convegno – Firenze – 20/22 ottobre 1965, il Mulino, Bologna, pgg. 202/207.

GG (1971), *L'organizzazione teatrale nel “territorio metropolitano”*, in LOPEZ B. (a cura di), *Socialismo e teatro*, Dedalo libri, Bari, pgg. 67/82.

GG (1971a), *Teatro pubblico e compagnie autogestite*, in Regione Emilia-Romagna, Atti del Convegno Per una nuova cultura teatrale. Per una riforma democratica del teatro drammatico e musicale, Porretta Terme, 18/20 giugno 1971, Documenti dell'attività regionale n°14, pgg.23/26.

GG (1973), Introduzione a DURSI M., *Barbablù*, Marsilio Editori, Venezia-Padova, pgg. 7/11.

GG (1974), Introduzione a GOBETTI P., *Scritti di critica teatrale*, Einaudi, Torino, pgg. XV/LXIV.

GG (1978), *Il teatro pubblico*, in Regione Emilia-Romagna, *Teatro in Italia: un'esigenza di riforma*, Atti del Convegno – Riccione – 16/17 giugno 1978, Bologna, pgg. 25/37.

GG (1981), *Un laboratorio per una compagnia o una compagnia-laboratorio?*, in *L'azzurro non si misura con la mente*, Il Gruppo della Rocca Edizioni, Firenze, pgg. 81-83.

GG (1983), *AstiTeatro / Una scommessa*, in G. DAVICO BONINO (a cura di), *Il teatro e la città. AstiTeatro: quattro festival 1979-1982*, La Casa Usher, Firenze, pg. 11.

GG a cura di (1985), *Piemonte: lo specchio teatrale, I quaderni di Ulisse* n° 1, Edizioni dell'Orso, Alessandria.

GG (1996): intervista in BERTIN Barbara, *Il Teatro della città*, Celid, Torino, 2000, pgg.180/186.

Gli Autori

Franco Ferrari – Laureatosi in Storia del Teatro con una tesi su Dario Fo, si dedica all'organizzazione teatrale, lavorando presso la Compagnia Quartucci di Roma e lo Stabile di Genova. Dirige il Teatro Comunale di Alessandria dall'82 al 96. Fra il 98 e il 2001 è Direttore Organizzativo dello Stabile del Friuli-Venezia Giulia. Dal 2002 è Direttore Organizzazione e Personale della Fondazione Teatro Regio Torino. È autore

di saggi di management teatrale e insegna “Organizzazione ed economia dello Spettacolo” al Dams dell’Università di Genova.

Mimma Gallina – Si occupa di teatro dal 1972. Ha diretto organismi pubblici e privati, prodotto spettacoli, curato progetti internazionali e festival (Gruppo della Rocca, Stabile Friuli-Venezia Giulia, Mittelfest, altri). È consulente di teatri e di amministrazioni pubbliche. Da molti anni si dedica anche all’insegnamento della organizzazione teatrale preso la Scuola d’Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. Tiene corsi e lezioni in Università e Centri di Formazione. Ha pubblicato *Organizzare teatro* presso FrancoAngeli, ormai alla quinta ristampa, e *Teatro di Stato, Teatro di Impresa*, Rosenberg & Sellier.

Nuccio Lodato – Presidente dell’Azienda Teatrale Alessandrina dal 1990 al 94, è fra i fondatori e gli animatori del Gruppo Cinema Alessandria “Enrico Foà” e del Premio “Adelio Ferrero” per giovani critici cinematografici. Studioso di cinema e collaboratore delle principali riviste specializzate italiane, è autore o curatore di numerosi volumi. Già dirigente scolastico statale dall’82 al 2002, insegna “Storia e critica del cinema” all’Università di Pavia ed è fra i direttori artistici del festival nazionale della critica cinematografica “Ring!” che si tiene annualmente ad Alessandria.

Delmo Maestri – Già assessore alla Cultura del Comune di Alessandria e coordinatore del Centro Comunale di Cultura di Valenza Po (AL), è stato Presidente dell’Azienda Teatrale Alessandrina dal 1977 al 1990, dopo aver avuto un ruolo di primo piano nella vicenda della costruzione del nuovo Teatro Comunale di Alessandria, a partire dagli anni Cinquanta. È stato docente di Lettere negli istituti superiori e svolge un’intensa attività di studioso. La sua ultima monumentale fatica di italianista è la nuova edizione critica commentata delle *Novelle* di Matteo Bandello.