

ESPERIENZE TEATRALI A CONFRONTO NELLA MILANO DEGLI ANNI SETTANTA

ABSTRACT

La storia dell'organizzazione teatrale è costellata di convegni ed eventi volti a discutere sui principali argomenti legati a questo mondo: testi, finanziamenti, rapporti tra pubblico e privato. Il convegno milanese del 15 luglio 1974 promosso dal Partito Socialista Italiano, parte da questi presupposti ma, al contrario di altri eventi simili, vanta una partecipazione cospicua di protagonisti della scena teatrale, sia milanese sia nazionale: Paolo Grassi, Roberto Valentini, Leo Wächter sono solo alcuni dei nomi presenti. Un crogiuolo di idee innovative che hanno modificato radicalmente la visione del settore cultura e che troveranno attuazione nei decenni successivi, fino ad essere visibili nella nostra quotidianità. Contestualizzando gli interventi alla luce degli anni in cui hanno mosso i primi passi, risulta chiaro quanto questo convegno, poco ricordato anche dalla critica più attenta, sia invece una delle pietre miliari nell'ambito dell'organizzazione teatrale e nella creazione della figura professionale dell'operatore culturale.

The history of the theatrical organization is studded with conferences and events aimed at discussing the main topics related to this world: texts, financing, public-private relations. The Milanese convention of July 15th 1974, promoted by the Italian Socialist Party, starts from these assumptions but, unlike other similar events, boasts a conspicuous participation of protagonists of the Milanese and national theatrical scene: Paolo Grassi, Roberto Valentini, Leo Wächter are just some of the names present. A melting pot of innovative ideas that have radically changed the vision of the cultural sector and which will be implemented in the following decades, until they are visible in our daily lives. Contextualizing the interventions in the light of the years in which they took their first steps, it's clear that this conference, little remembered even by the most attentive critics, is instead one of the milestones in the theatrical organization and in the creation of the professional figure of the operator cultural.

Odoardo Bertani, il 17 luglio 1974, sulla pagina della cultura e dello spettacolo del quotidiano «Avvenire», intitola «Un teatro diverso per Milano» la sintesi del convegno «Esperienze teatrali a Milano», svoltosi il precedente 15 luglio presso il Circolo di via De Amicis della Federazione Milanese del PSI.

Il Partito Socialista Italiano infatti, nell'occasione si fa promotore di un pubblico confronto tra i rappresentanti dei teatri milanesi, la critica e gli amministratori locali per discutere il delicato tema del cambiamento dell'offerta culturale nella metropoli, partendo dall'analisi delle criticità presenti e quindi dalle soluzioni percorribili per migliorare la fruizione da parte del pubblico.

L'evento è ripreso anche dall'agenzia di informazione giornalistica ANSA che, in un comunicato stampa del giorno seguente l'incontro, così scrive:

TEATRALE 7 – Una “Programmazione” per il teatro milanese (ANSA) – Milano, 16 luglio – Si è svolto ieri a Milano, con la partecipazione di attori, registi, operatori, giornalisti, il convegno “Esperienze teatrali a Milano” nel corso del quale, esaminata la situazione teatrale del capoluogo lombardo, sono state chieste assicurazioni “di vita non precaria” per il Piccolo, il salone Pier Lombardo, il teatro Uomo, il teatro Officina, i Filodrammatici, il San Babila, il Teatro Quartiere e il collettivo di Dario Fo. Questo anche di conseguenza “delle proposte e degli spettacoli di alto livello” presentati nella scorsa stagione con alta frequenza di pubblico. Inoltre è stato messo in rilievo “il ruolo che il teatro può e deve svolgere” così come “si devono comprendere e correttamente intendere nella loro giusta ansia di rinnovamento, le espressioni di dissenso che inevitabilmente verranno da parte di una cultura teatrale realmente alternativa”. Numerosi gli interventi durante il dibattito: Fantasio Piccoli del San Babila ha insistito sulla necessità di essere più aderenti al gusto del pubblico: “un pubblico nuovo che ha bisogno di chiarezza e di stimoli profondamente emotivi”. Fiorenzo Grassi del Teatro Uomo, dal canto suo, ha detto: “abbiamo cercato di essere autentici organizzatori di cultura, sforzandoci di aderire alle reali esigenze del quartiere popolare nel quale operavamo”. Parlando della propria compagnia teatrale, il Pier Lombardo, e degli spettacoli da lui messi in scena, Parenti ha precisato che “il problema di fondo è di scegliere gli ambienti popolari nei quali poter agire coerentemente anche sul piano teatrale”. È stata quindi presentata la bozza di programmazione teatrale milanese.

TEATRALE 8 - (segue TEATRALE 7) Una “programmazione” per il teatro milanese (2) (ANSA) – Milano, 16 luglio - Tale bozza riguarda: l'autonomia della direzione artistica del teatro pubblico e della gestione del teatro cooperativistico in rapporto alla produzione degli spettacoli e alle iniziative di animazione culturale; il finanziamento o prefinanziamento pubblico sulla base di programmi annuali e a medio termine; la costituzione di una “consulta del teatro milanese” composta dagli Assessori e dalle commissioni consiliari per la cultura e il decentramento. Alla consulta dovrebbe essere demandata l'elaborazione, a partire dal '75, di un programma biennale di investimenti nella produzione e nella distribuzione degli spettacoli in tutta l'area urbana e metropolitana.¹

La crisi milanese dell'offerta teatrale che sembra affliggere in questi anni il capoluogo lombardo è da ricercarsi nella crescente domanda di cultura proveniente dal centro urbano e dall'hinterland, spesso inascoltata, sia per carenza di spazi adeguatamente gestiti, sia per il depauperamento delle sale esistenti: un coacervo di impedimenti e ostacoli che porta alla disinformazione del pubblico e alla minore possibilità di creare nuovi impianti teatrali, anche di carattere alternativo.

Quanto sopra accennato ben si innesta nella Milano di fine anni Sessanta, caratterizzata da un ruolo di assoluto rilievo come avanguardia culturale dell'intero paese, crogiuolo di idee in un clima di acceso dibattito politico. È il centro in cui si stanno ponendo le basi di una profonda modernizzazione e di un fervente processo di industrializzazione, entrambi destinati a modificare drasticamente il modo di vivere degli italiani. Proprio per la sua forza dirompente, non si tratta di un cambiamento silenzioso o latente ma, al contrario, di una rivoluzione in grado di scatenare reazioni in tutti gli ambiti della vita sociale e culturale, permeando qualsiasi campo, ed estendendosi in breve tempo anche al resto d'Italia e all'estero. L'esigenza percepita è come operare all'interno di un teatro che già esiste ma che non rispecchia più la società in dive-

¹ Gli atti del convegno del 14 luglio 1974, dattiloscritti da sbobinatura, sono conservati presso il dipartimento di Beni Culturali e Ambientali dell'Università degli Studi di Milano. Tali documenti sono parte di un fondo personale donato da Carlo Fontana nel 2017.

nire, creando così nuove modalità e, di conseguenza, nuovi spazi alternativi ove fare teatro.² Si sviluppa una nuova formula di lavoro, le Cooperative, che «capiscono che il rapporto tra teatro e cultura proposto dagli Stabili al momento della loro formazione non è più sufficiente».³ In questo lasso di tempo gli spettacoli non sono mancati e molti di essi tutt'oggi sono ricordati come emblematici e caratteristici dell'epoca:⁴ da *Orlando Furioso* di Luca Ronconi a *Vita di Galileo* e *I giganti della montagna* di Giorgio Strehler, da *Mistero Buffo* di Dario Fo a *Le tre sorelle* di Luchino Visconti.

Senza voler prendere in esame nella sua complessità la scena degli anni Settanta, va ricordato come il capoluogo lombardo è al centro di una mutazione profonda in tutti gli ambiti della società, trovatasi a doversi rapportare con una struttura economico-sociale non più basata su poche grandi industrie, ma

su un reticolato di imprese medie e piccole costrette a muoversi in un contesto ormai planetario; e insieme, si sta facendo strada una visione positiva del "fare impresa" rispetto alla demonizzazione del decennio precedente, mentre, a fronte del declino di una blasonata borghesia, va emergendo un veto produttivo dinamico e di imprenditori novelli che hanno salvato la città dal tracollo e sono in cerca di una legittimazione.⁵

In una situazione di cambiamento anche la cultura vi si adatta, sia come contenuti che come struttura. Il concetto di gruppo teatrale come ente collettivo, alla cui base è posta la condivisione tra più persone, muove i suoi primi passi negli anni Settanta. Come spiega in modo approfondito Marco de Marinis, si tratta di «un organismo collettivo delicato, basato sulla condivisione fra più persone, in un tempo mediamente lungo, di ispirazioni, inquietudini, progetti, visioni del mondo e dell'arte, sperimentazioni, addestramento creazione».⁶ Questa è una delle novità del decennio, in completa rottura con la stessa ideologia e paradigma di teatro: non più un ambiente aulico e antiquato, ma un luogo fervido di nuovi approcci e idee, oltre al connubio artistico e spirituale di persone accomunate dalla stessa passione. Questa nuova forma di teatro, va ricordato, non rappresenta il superamento del teatro di regia tipico del secolo scorso, ma solo un ramo differente di lavoro. Teatro "dei collettivi" e teatro "di regia" vivono nello stesso ambiente e abbracciano a volte pubblici diversi, a volte gli stessi fruitori. Emerge una nuova creatività negli spettacoli, con influenze non solo dal passato ma anche dall'estero, sempre più vicino.

Gli anni Settanta segnano quindi un momento di svolta artistica e di nuova consapevolezza, in un contesto in cui manca una legislazione studiata ad hoc per permettere ad attori e registi di lavorare in libertà e agli operatori culturali di avere finanziamenti per sostenerli.⁷

Il convegno che ho preso in esame, a mio modesto parere, rappresenta la prima

² Per approfondire il tema, si veda BENHAMOU 2004.

³ BISICCHIA 1979, p. 14.

⁴ Per la situazione del teatro di regia degli anni settanta, in particolare PUPPA 2003.

⁵ PIAZZONI 2017, p. 8.

⁶ DE MARINIS 2018, p. 13.

⁷ Per approfondimenti e risvolti successivi BALESTRA 2006.

scintilla della volontà di portare il teatro a un livello più alto e di dargli solide basi su cui crescere, attraversando anche argomenti da sempre scomodi quali finanziamenti e sostegno degli enti pubblici. Il lavoro di trovare soluzioni a problemi presenti, per non averli in un futuro, che anima tutti i partecipanti di quel 15 luglio sembra essere una pietra miliare nell'ambito dell'organizzazione culturale e non deve essere sottovalutato.

Tornando agli atti del convegno, nel dattiloscritto è riportato fedelmente quanto discusso sulla realtà teatrale dell'epoca, dalla focalizzazione delle problematiche alle proposte per rilanciare il patrimonio culturale meneghino. Nutrita e di prestigio la lista degli invitati, provenienti dal mondo culturale, politico e giornalistico: Paolo Grassi, Giorgio Strehler, Franco Parenti, Carletto Colombo, direttore uscente del teatro Gerolamo, Fantasio Piccoli del Teatro San Babila, Riccardo Pradella dei Filodrammatici, Erenio Mondini con Teatro Officina, Fiorenzo Grassi del Teatro Uomo. Per il settore dell'informazione, grandi firme delle principali testate giornalistiche, con Roberto de Monicelli, Odoardo Bertani, Giorgio Zampa, Donata Righetti, Emilio Pozzi, Arturo Lazzari e Carlo Fontana. Ampia la delegazione di rappresentanti del Comune di Milano e della Regione Lombardia: Lino Montagna, assessore alla cultura del comune di Milano, Sandro Fontana, assessore alla cultura della Regione Lombardia, Carlo Tognoli e Paolo Pillitteri, assessori al comune, Vittorio Olcese, assessore alla Regione Lombardia, il consigliere comunale Dino Bonzano e Domenico Contestabile, presidente Commercio e cultura del comune di Milano. Infine, le forze politiche del PCI e del PSI, rappresentate rispettivamente da Elio Quercioli e Claudio Martelli. Quest'ultimo funge da moderatore dell'incontro, introducendo e intervenendo largamente sui temi proposti.

Fra i documenti conservati, è presente anche un fascicolo di alcune pagine, distribuito all'inizio dell'evento ed esposto da Carlo Fontana, contenente le idee e le linee guida che il PSI voleva analizzare nell'occasione. Le riflessioni riguardano, in primo luogo, il confronto tra la situazione milanese e quella romana, considerata più florida e vitale; definita con l'espressione «boom romano» e dovuta, soprattutto, agli spettacoli di avanguardia, a un diverso tipo di società e pubblico fruitore, alla vicinanza fisica con gli enti statali che si occupano delle istituzioni teatrali. Assente però nel panorama della capitale, è il rapporto specifico tra teatro e società: è questo il tema che il partito vuole discutere e approfondire nel convegno del capoluogo lombardo. A Milano, infatti, non esiste una vera e propria crisi del settore teatrale, la vera necessità è la ridefinizione dei valori e delle linee operative, anche a seguito dei cambiamenti avvenuti dopo il 1968.

Questi temi affondavano le radici già nel decennio precedente, «in quella fase di inevitabile riflusso seguito al momento di massima maturazione del teatro italiano nel dopoguerra»⁸ e sintetizzate nel documento, datato 1964, di Paolo Grassi e Giorgio Strehler «Un teatro nuovo per un nuovo teatro», dove viene messo in luce il cambiamento del pubblico, con nuove richieste e con una collettività più complessa e arti-

⁸ Dal fascicolo introduttivo *Esperienze teatrali a Milano*, p. 2.

colata della precedente, che reclamava a Milano sempre nuove iniziative e proposte culturali. Il loro Piccolo Teatro, nato nel 1947, si è trovato a dover mutare più volte la propria linea per seguire le nuove richieste, cercando di proporre iniziative funzionali alla città e all'hinterland. Strehler e Grassi intuiscono, già negli anni Sessanta, che la strategia vincente era, oltre a proporre titoli e iniziative per tutti, puntare sulla formazione di gruppi teatrali in provincia e periferia, in modo da appassionare al teatro anche coloro che prima ne erano rimasti distanti. Basti pensare all'iniziativa «teatro quartiere» di Grassi, svoltasi nel quadriennio 1968-1972, per capire la portata e il successo riscosso, poiché propone spettacoli di qualità nelle periferie di Milano e nelle industrie, oltre a giornate di incontri, formazione del nuovo pubblico e discussione sui temi caldi del periodo.

Un teatro, il Piccolo, che diventa base per novità successivamente realizzate anche da altre sale milanesi, come riporta il documento, dal Salone Pier Lombardo, nato nel 1973, al Teatro Uomo, fondato nel 1966, al Teatro Officina, creato sempre nel 1973 da un gruppo di studenti per il proprio quartiere. Indispensabile ricordare inoltre che allo stesso anno risale la nascita e lo sviluppo della cooperativa Teatro dell'Elfo.⁹

Dopo una premessa di carattere riassuntivo delle precedenti esperienze, la questione alla base del dibattito del convegno del 15 luglio è comprendere quanto l'intervento della Pubblica Amministrazione sia stato costante, indispensabile o, al contrario, limitato e ininfluenza, tema quanto mai valido anche ai nostri giorni. I teatri milanesi hanno acquistato la loro fisionomia nel corso degli anni, adeguandosi al rispettivo pubblico e alla loro collocazione sul territorio di Milano. Ognuno di essi ha proprie caratteristiche che lo rendono diverso dagli altri, sia per ideologia sia per iniziative: nel panorama, infatti, sono presenti anche collettivi, laboratori, teatri minori, accanto alle grandi sale come i Filodrammatici o il Piccolo.¹⁰

Il PSI, allora il partito di maggioranza della città, pone l'accento sull'accettazione, da parte della classe politica, di tutte le forme di espressione della cultura a Milano, poiché «dovrà trovare il coraggio di favorire anche queste espressioni nella certezza storicamente accreditata, che la cultura è veramente tale quando dà voce alle insoddisfazioni, ai fermenti critici che si agitano nel corpo vivo della società».¹¹ La Pubblica Amministrazione, viene sottolineato, non deve creare teatri o sostenere quelli che non hanno uno scopo, ma avrebbe dovuto intervenire «in rapporto a iniziative teatrali sicuramente identificabili, che sulla base di un orientamento ideologico e culturale sapiano coinvolgere ed essere interpreti di un largo strato della cittadinanza».¹²

I socialisti vanno apertamente contro il pluralismo culturale usato come materia nelle trattative tra partiti, chiedendo che la politica e la cultura non abbiano una netta divisione, ma che si incontrino in una mediazione di interessi, con il fine di valorizzare le proposte autentiche e le sperimentazioni all'interno di dibattiti e convegni. Tutte le linee guida, riassunte in un documento letto all'inizio dell'evento e distribuito tra i par-

⁹ Rimando a BENTOGGIO – RONDELLI – TISANO 2017.

¹⁰ Si veda sull'argomento MANZELLA – POZZI 1971.

¹¹ *Ibidem*, p. 5, nt. 2.

¹² *Ibidem* p. 6.

tecipanti, sono di Carlo Fontana, vicino a Paolo Grassi e al PSI, a cui da tempo aveva aderito, impegnandosi anche nella stesura di articoli di critica teatrale per l'«Avanti».

La proposta socialista è quella di rendere la partecipazione – intesa come pubblica, sistematiche consultazioni a confronto – un momento nel processo decisionale interno alle istituzioni. Il terreno di un diverso, rinnovato incontro tra organi politici, teatro e critica è quello – come si è accennato – di un programma teatrale che potrebbe avvenire sulla base di queste premesse: 1) L'autonomia della direzione artistica del teatro pubblico e della gestione degli spettacoli e alle iniziative di animazione culturale; 2) il finanziamento o prefinanziamento pubblico sulla base di progetti o programmi annuali o a medio termine in rapporto alla qualità della produzione ed alla distribuzione concordata; 3) la costituzione, il luogo dell'attuale "Comitato per lo spettacolo", di una "Consulta del teatro milanese" composta dagli assessori e dalle commissioni consiliari comunali per la cultura e il decentramento, ai rappresentanti di tutti i teatri milanesi, dall'associazionismo di base, della critica. Alla consulta dovrebbe essere demandata l'elaborazione a partire dal '75 di un programma, perlomeno biennale, di investimenti nella produzione e nella distribuzione degli spettacoli in tutta l'area urbana e metropolitana sentiti i consigli di zona e sollecitando forme consortili tra i comuni della provincia; 4) la "Consulta" - che dovrà riunirsi periodicamente – potrà dotarsi di organi esecutivi tali da garantire l'efficace applicazione e controllo dei programmi deliberati. I socialisti milanesi ritengono che queste premesse possano già di per sé sostituire una valida piattaforma al fine di rendere l'attività teatrale sempre più rispondente all'ordinaria realtà milanese.¹³

Curioso leggere il primo intervento riportato negli atti, in cui una anonima pittrice presente in sala esprime così il suo pensiero:

Io chiedo una cosa sola: per quello che ha fatto il Comune di Milano con la gente che è a Milano, e sappiate che come la gente è a Milano ed è collocata a Milano è una cosa da non poter sopportare...comunque, io vivo in una casa che non ha abitabilità, però faccio la pittrice e ho avuto bisogno del Comune di Milano e sono stata veramente aiutata in tutte le cose; ed essendo una pittrice in casa mia ho fatto il sacrificio di fare 25 tele e le dedico al PSI che ne voglia fare qualcosa per aiutare, per fare quello che può sia per il decentramento che per altro; io sono a completa disposizione; solamente, dato che sono una povera crista, voglio solamente che mi siano pagate le cornici; e tutto quello che si può realizzare è a favore del PSI!¹⁴

Il contenuto dell'intervento, schietto come solo la sincerità sa essere, di per sé stesso non dice molto in relazione alla situazione culturale oggetto dell'incontro, ma parla di politica a servizio della cittadinanza e, in misura minore, di aiuto sociale che si trasforma in cultura.

All'epoca esponente di spicco del PSI, Claudio Martelli sottolinea, in apertura della propria relazione, come un impegno congiunto fra la forza politica del Partito Socialista, gli amministratori comunali e i rappresentanti della cultura debba sviluppare una serie di interrogativi in grado di provocare una replica da parte di chi si occupa della gestione culturale della città di Milano.

La ricerca di temi unificanti deve rappresentare il vero scopo del confronto pubblico e in questa sede di incontro viene sottolineato il fatto che si tratti del primo vero confronto pubblico tra teatranti, rappresentanti della critica, amministratori e partiti

¹³ *Ibidem*, p. 6.

¹⁴ Estratto dagli atti dattiloscritti dal convegno «Esperienze teatrali a Milano», 15 luglio 1974, conservata presso il Dipartimento di Beni culturali e Ambientali dell'Università Statale di Milano.

politici, «anche quei partiti politici che non sono direttamente investiti da responsabilità di giunta, ma che complessivamente partecipano alla formazione del giudizio della politica amministrativa della nostra città».¹⁵

In mancanza di interventi da parte del pubblico, Martelli sviluppa alcune considerazioni intorno a tre questioni che ritiene fondamentali. La prima è quella relativa al problema del pubblico popolare, cioè di quello proveniente dal mondo del lavoro, che non è da considerarsi come culturalmente subalterno e non deve più essere considerato di livello basso.

[...] Oggi il mondo del lavoro coinvolge l'intero organismo sociale ed è il termine di riferimento di ogni iniziativa politica, economica o sociale che abbia lo volontà di un successo, di una riuscita; anche nell'ambito culturale questo è vero, basti pensare alle trasformazioni enorme che ha subito l'editoria nel nostro paese [...] In linea di massima, quindi, io credo che noi dobbiamo partire dalla considerazione che [...] il mondo del lavoro non è più nella situazione in cui deve rivolgere appelli o rivendicazioni perché siano riconosciuti e annessi i suoi diritti e le sue aspirazioni. [...] Quindi, il problema strutturale del teatro a Milano, è quello di trovare delle strade più accessibili, attraverso le quali la produzione teatrale entri a far parte delle tendenze di consumo degli strati più larghi e più attivi della nostra cittadinanza. È un problema di distribuzione, di diffusione, di economicità e soprattutto di abitudine al consumo.¹⁶

Il suggerimento per una possibile soluzione del problema sopra citato è quello di un impegno unitario e diretto che tenda a formare un mercato efficiente e ad ampio raggio; una tendenza, questa, già attuata dagli anni Sessanta ma che sembra aver sofferto di un momento di stasi proprio a causa delle difficoltà intrinseche ai teatri stabili e al riemergere delle lamentele volte a sottolineare come tutto il teatro sia sempre stata una cultura di élite. Al contrario, la storia prova che il pubblico popolare non ha mai mancato gli appuntamenti anche con le espressioni di alta cultura che venivano proposte mentre una produzione intenzionalmente elitaria è sempre risultata sterile. D'altro canto, un'impreparazione ad affrontare spettacoli teatrali dovuta a scarsa frequentazione determina inevitabilmente una selezione nei fruitori.

Il secondo punto di Martelli è un'interessante osservazione della Milano contemporanea all'incontro e una vibrante richiesta, in cui sembra anticipare quanto Grassi stava sviluppando alla Scala¹⁷ con convenzioni per studenti e giovani lavoratori, novità già collaudate al Piccolo Teatro in quegli stessi anni. È un tema che ha le sue radici negli anni Settanta e che è ben visibile nell'approccio delle istituzioni teatrali odierne. È plausibile affermare che, senza il lavoro e l'attenzione degli operatori e organizzatori culturali di quegli anni, oggi non sarebbe affermata la pratica di convenzioni e appuntamenti dedicati ai giovani. Penso anzi che, incentivando un teatro sempre più per tutti, abbiano con i decenni creato una nuova classe di fruitori e amanti dello spettacolo dal vivo, in un momento di crisi e di concorrenza con i nuovi media, quali televisione prima e internet poi.

¹⁵ Claudio Martelli, intervento dattiloscritto dal convegno «Esperienze teatrali a Milano», 15 luglio 1974, conservata presso il Dipartimento di Beni culturali e Ambientali dell'Università Statale di Milano.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Si veda BENTOGGIO 2014, pp. 143-159.

[...] Ci sono a Milano 90 000 studenti universitari, decine di migliaia di insegnanti, decine di migliaia di quadri tecnici, amministrativi, sindacali e politici; c'è una classe operaia che è tra le più sindacalizzate, politicizzate d'Europa. Milano ha il primato dell'editoria, del mercato dell'arte, del commercio internazionale nonché altri primati, più o meno nobili, che non è il caso di ricordare. Questo pubblico, che non è quindi un pubblico di incapaci di intendere e di volere, in che misura, in che modo si cerca di portarlo a teatro o di portare un teatro per questo pubblico?¹⁸

Il terzo tema di grande importanza sollevato da Martelli consiste nella qualificazione del repertorio e della produzione teatrale come vera via di uscita dall'immobilità al fine di svecchiare l'idea stessa di teatro. La volontà è proporre al pubblico un prodotto che non ha mai visto prima, incentivano quindi anche nuove realtà teatrali giovani e testi legati alla contemporaneità e a temi cari al pubblico.

[...] la convinzione che soltanto la presenza, la moltiplicazione e la qualificazione degli autori sia la vera via d'uscita anche da tendenze sempre più "museografiche" [...] operazioni cosiddette culturali sui testi che sono poi espressioni di un'unica sostanza culturale, e cioè di un accademismo onnipotente sempre nel nostro Paese, che ha sempre, sistematicamente, preferito l'interpretazione dei testi all'interpretazione della realtà [...] e quindi ciò che continua a mancare al teatro italiano, al teatro milanese, ciò che continuamente è sottovalutato è proprio la sostanza, e cioè un nuovo contenuto, o meglio un contenuto sempre nuovo, nella cui identificazione sta appunto la sostanza del far teatro, in cui sta la sintesi in cui debbono convergere il discorso sulle strutture e il discorso sul pubblico. [...] Anche il reclutamento degli spettatori non è praticabile seriamente al di fuori di una produzione che risponda, come contenuto e linguaggio, ad un pubblico che deve riflettere, idealmente e praticamente, le componenti vive di una società. [...] Un teatro vivo tra un autore e il suo pubblico, [...] un teatro vivo [...] non può che essere l'espressione di una forma concentrata di vita.¹⁹

Da tutto ciò si evince l'idea di un teatro allargato per un pubblico sempre più vasto che crei un dialogo tra teatro e pubblico, un teatro, insomma, profondamente italiano, simbolo dell'Italia stessa.

Interessanti appaiono inoltre le proposte innovative pensate nello specifico per Milano:

[...] potrebbe, a livello cittadino, essere organizzato un concorso, o comunque una forma di pubblico bando, di pubblica selezione, per queste novità italiane. Potrebbe essere nella sede della scuola del Piccolo, nella sede dell'Università di Stato, istituito un corso sperimentale di drammaturgia, accanto, forse, ad un Istituto di Storia del Teatro che è vacante nella nostra Università pubblica.²⁰

Elemento non trascurabile per Martelli è il finanziamento di questi progetti che, a suo avviso, deve essere di natura pubblica e ben programmata, privo di connotazioni assistenzialistiche sporadiche ma in ottica di concreto investimento:

Bisogna trasformare il sistema delle sovvenzioni da una forma di salvataggio senza prospettive ad una forma di investimenti che porti allo sviluppo sociale di un servizio culturale. [...] Noi,

¹⁸ *Ibidem.*

¹⁹ *Ibidem.*

²⁰ *Ibidem.*

in luogo di sovvenzioni episodiche, abbiamo chiesto, con la relazione una politica programmatica di finanziamenti pubblici che rappresenti un investimento che possa essere restituito alla società sotto forma di istituti e di servizi. [...] Che cosa occorre? Come primo passo occorre l'unificazione di queste fonti di finanziamento, creando un fondo apposito che possa agevolare e anche richiamare il diritto privato. Occorre una programmazione generale concordata, tra i teatri e le forze politiche amministrative, che consenta, attraverso un reale decentramento, e quindi un decentramento della produzione, lo sfruttamento intensivo del singolo spettacolo.²¹

All'intervento di Martelli segue una discussione che vede una punta di critica nell'intervento di Odoardo Bertani, giornalista di «Avvenire» e figura di riferimento nel panorama culturale italiano, che appoggia la proposta del partito di creare una Consulta del Teatro Milanese come elemento di qualità che permetta di analizzare cosa veramente sarà il teatro, di entrare in contatto con realtà più grandi della sola Milano, anche internazionali, per uno scambio di idee, progetti e cultura, comprendendo anche centri di studi, rapporto con l'università, con la scuola e con gli altri ambienti della cultura.

[...] ho riflettuto, dentro di me, che forse, oltre al teatro che si ha, occorre anche pensare a un teatro che dovrà essere fatto, ed anche pensare a che cosa sapere del teatro e sul teatro. Ho anche pensato che questa Consulta del Teatro Milanese è una cosa bellissima perché rappresenta un fatto di qualità, e per la prima volta le persone che si occupano di teatro senza essere state elette, potranno entrare e dire la loro, e così il socialismo di base, e noi che siamo i cosiddetti critici... questa Consulta del Teatro rompe uno schema, rompe il circolo chiuso dei Consiglieri Comunali che di teatro sanno poco, ma se ne occupano soltanto dividendo i soldi. Io penso che forse si può fare un passo ancora più avanti e questa Consulta del Teatro Milanese in realtà abbia compiti un po' limitati, io invece penso a qualche cosa che può essere il volano di una nuova realtà teatrale a Milano; il volano quindi una Consulta di iniziativa, e questa iniziativa non può limitarsi a considerare, elaborare programmi di investimento nella produzione e nella distribuzione degli spettacoli; ma questa Consulta dovrebbe invece considerare il teatro in tutti i suoi aspetti, quelli immediati degli spettacoli, ma anche a monte e di fianco, cioè dovrebbe guardare veramente a ciò che è il teatro, al teatro che viene fatto.²²

Nell'intervento successivo, il regista televisivo Roberto Valentini pone l'accento soprattutto sui luoghi in cui poter fare teatro, sottolineando che, a Milano, gli spazi esisterebbero se molti di essi non fossero privati o, soprattutto, in mano all'associazionismo cattolico. Si stupisce di come il Piccolo Teatro possa portare i propri spettacoli di qualità in luoghi periferici muniti solo di tendoni e ricorda l'esclamazione di Giorgio Strehler che, entrando in un tendone in Piazzale Cuoco durante le prove di uno spettacolo, esclamò: «come si fa a fare teatro qui dentro?». Valentini suggerisce e riporta le esperienze degli stessi anni al Piccolo Teatro, insieme allo studio e l'individuazione di spazi idonei allo svolgimento di spettacoli teatrali:

[...] decentramento dopo che si sono individuate le forze che possono portare degli spettacoli in questo decentramento. La mia proposta è questa: [...] di metterci a tavolino, di individuare i luoghi e chi li può occupare, forse un passino, magari piccolo, avanti, senza dover chiedere sempre solo soldi, si riuscirà a farlo!²³

²¹ *Ibidem.*

²² Odoardo Bertani, relazione al convegno cit.

²³ Roberto Valentini, relazione al convegno cit.

Fulcro del dibattito del convegno è, senza dubbio per portata e profondità, l'apporto dato da Paolo Grassi.²⁴ Senza dilungarmi in una nota biografica sulla figura del grande operatore culturale, biografia, è dal 1972 sovrintendente della Scala e da sempre figura di riferimento non solo del contesto milanese, ma anche nazionale: il suo operato al Piccolo, prima assieme a Strehler e poi in solitaria, sono considerati all'unanimità come capisaldi dell'organizzazione teatrale. Le sue novità sul piano della fruibilità del teatro, di aprirsi a un nuovo pubblico e repertorio, lo portano ad essere la voce più autorevole del panorama italiano. Nel suo intervento, egli ritiene la situazione di stallo del teatro milanese sintetizzabile in due aspetti principali: crisi delle strutture – già precedentemente analizzata nell'introduzione da Carlo Fontana - e richiesta popolare superiore all'offerta. Dopo un approfondito incisivo *excursus* dei tempi passati, ricordando alcune situazioni critiche dei teatri milanesi come il Teatro Manzoni e il Teatro Pier Lombardo, Grassi afferma:

[...] Chiediamo agli amici del Comune, di governo e di opposizione, almeno facciamo tutto il possibile per cui le cose che sono di proprietà del Comune ritornino al Municipio [...] L'altro tema è quello dei gruppi che trovino a Milano una loro sede naturale, che non sia l'unica, monolitica sede, che non sia il ghetto delle cooperative di fronte al quale ci si mette in coda, ma che sia un luogo naturale, aperto dove queste compagnie trovino uno sbocco automatico.²⁵

Solleva quindi un ulteriore problema che angustia il panorama teatrale milanese: si tratta della mancanza di un solido repertorio nazionale, le cui concause sono indissolubilmente intrecciate tra politica, amministrazioni pubbliche e teatranti.

[...] Non facciamo niente ed attendiamo realisticamente che l'autore nasca per conto suo, spontaneamente, in un mondo difficile? No! [...] Io credo che il problema sia quello di noi teatranti, perché sono i teatranti i responsabili del teatro; il teatro lo fanno i teatranti, lo facciamo noi, non lo fa il Comune; non ci sono soldi, né leggi che possano aumentare o diminuire questa creatività, tanto maggiore sarà la nostra forza con cui singolarmente potremo proporre alle forze politiche, agli amministratori, in modo che i nostri sforzi diventino parte integrante di un discorso civile della città. Quindi, anche su questo tema, quello del repertorio, che è importantissimo, secondo me il problema è di un rilancio della vita teatrale a Milano, è di un rinnovato apporto tra politici, amministratori e teatranti, come felicemente avviene stasera; è nel funzionamento di questa consulta più che sugli obiettivi concreti, sul fatto che la gente si incontri, si parli, si ascolti, come avvenuto stasera; è la prima volta in un convegno di intellettuali che non abbiamo sentito né insulti né interruzioni. [...] E questo convegno vuole idee, vuole suggestioni concrete. Suggestioni concrete significa libertà, come ha detto Fontana, all'iniziativa artistica, all'autonomia delle scelte, al coordinamento; perché il discorso non è dire "Comune organizzaci", ma piuttosto "Municipio, noi ci organizziamo" [...] questo credo che sia il senso della Consulta: non una chiamata municipale soltanto delle forze teatrali milanesi, ma un incontro permanente, organico, responsabile tra le forze teatrali milanesi, ciascuna delle quali autonoma, indipendente, sotto ogni punto di vista, e il Municipio che non deve solo distribuire, ma deve prendere tutte quelle iniziative di spazi, di luoghi, di libertà, di rapporti, di fiducia, di stimolo, di rapporti con la pubblica opinione, di dibattiti con il Consiglio Comunale, per cui un tema come questo non è soltanto un tema povero, ma diventa un tema importante. [...] Mi pare che questo sia il senso; quello di ridare fiducia, ridare gioia; in

²⁴ GRASSI 2011.

²⁵ Paolo Grassi, relazione al convegno cit.

un momento in cui abbiamo un piede e quattro dita dell'altro piede nell'inflazione, in cui abbiamo una stretta creditizia folle, in cui viviamo il momento più pericoloso della Repubblica dalla liberazione ad oggi; e forse proprio per questo le leggi dell'intelligenza devono prevalere [...] per un teatro non come ornamento di una città [...] ma come necessità, come utilità, come componente insostituibile.²⁶

Grassi conclude auspicando la condivisa ricerca di un *fil rouge* in grado di unire i teatranti e le forze civili, rispettandone però le autonomie, l'indipendenza e le libere scelte. È senza dubbi un'analisi completa ed esaustiva, la più interessante dell'intero convegno per profondità e completezza. Leggendo in chiave moderna, si nota quanto il suo concetto di teatro fosse avanguardistico per l'epoca e che ancora oggi è illuminante.

[...] L'importante è di mettere in movimento una situazione che [...] è comunque in fase di stallo e che ha bisogno di essere rivivificata, rivitalizzata, bilanciata. Il primo elemento di questo rilancio è un'unità di lavoro, una ritrovata creatività in sede estetica, in sede di proposta sociale da parte dei teatranti. E i politici possono fare moltissimo da domattina in questo senso!²⁷

In forte antitesi con il quadro tracciato da Grassi, si innesta l'intervento di Elio Quercioli, consigliere comunale del PCI a Milano e attento osservatore della situazione culturale, oltre che attivo in prima linea come partigiano durante la Seconda Guerra Mondiale. Dopo una premessa di lode al convegno e all'apertura mentale dei suoi partecipanti, sottolinea in maniera irruenta le difficoltà economiche del comune, esclamando:

[...] E qui siamo al punto che si chiudono gli ospedali, e Paolo Grassi pensa che si possano aprire altri teatri! [...] il Comune di Milano è qui che sta tirando le cuoia, non paga i fornitori, l'ATM non paga la mutua ai propri dipendenti; siamo al punto che si nega persino la facoltà di cercare dei prestiti e così via [...] il rapporto teatro-società va visto soprattutto in funzione del fatto che oggi i problemi della crisi del teatro li risolviamo insieme ai problemi della crisi della società italiana.²⁸

In conclusione, Quercioli si scaglia contro gli sprechi delle amministrazioni pubbliche che, come voragini infinite, assorbono tutte le risorse che potrebbero essere destinate ai bisogni della popolazione e, quindi, alla cultura e al teatro in particolare.

Pur non risultando nella lista delle personalità invitate ufficialmente al convegno, Leo Wächter, uno fra i più importanti impresari teatrali italiani del dopoguerra, attivo nell'Italia della Liberazione, famoso per aver portato a Milano i Beatles nel 1965 e per la direzione del Teatro Ciak di Milano, interviene con un discorso informale e diretto, nel quale esprime il suo accorato pensiero in tema economico. A suo dire è improponibile che i teatri reclamino il sostegno pubblico, specie nel delicato momento in cui si trovava l'Italia che, terminato il miracolo economico post-bellico, si trova coinvol-

²⁶ *Ibidem.*

²⁷ *Ibidem.*

²⁸ Elio Quercioli, relazione al convegno cit.

ta nella prima grande battuta d'arresto dell'economia occidentale.

[...] L'amministrazione pubblica l'unica cosa che dovrebbe fare per aiutare il teatro è toglierci le tasse. E perché poi l'amministrazione pubblica deve andare a pagare certi attori 150/200 mila lire al giorno? Perché dobbiamo pagare qualche milione un cantante o un direttore d'orchestra? [...] Dove deve andare il pubblico milanese, se non a rivedersi *Arlecchino servitore di due padroni*, o questo vecchietto di Nureyev che ormai non si alza più sulle punte dei piedi! Ma i critici dovrebbero avere il coraggio di dire cosa pensano di questo signor Nureyev e vorrei sapere cosa è costato al Comune e allo Stato italiano. Io ho detto queste cose e chissà perché le ho dette; forse ho fatto male; mia moglie mi tirava per la giacca dicendomi di non andare a dire le solite cose...solo perché io difendo la spesa pubblica. Secondo il mio giudizio, la spesa pubblica è la cosa più sacra e più santa che ci sia; i soldi dello Stato, i soldi del Comune, della Regione [...] secondo me il teatro deve vivere di forza propria. [...] allora, io non sono quello che dice che bisogna fare il teatro nelle 400 parrocchie; se non lo vogliono fare, sono fatti loro, sono privati e fanno quello che vogliono in un paese democratico. Io dico invece che ci sono alcuni cinema periferici che si possono comperare con pochi centesimi e ci sono anche dei teatri che si possono comperare con pochissimi soldi, basta averli e darli immediatamente e diventano proprietà del Comune o di chi vuole gestirli. [...] io vorrei dire solo questo, che in un momento così tragico [...] parlare di finanziamento al teatro, di spendere centinaia di milioni per il teatro di qualsiasi genere, potremmo pagarlo molto caramente, specialmente noi che abbiamo fatto la Resistenza e vogliamo difendere la democrazia.²⁹

La visione di Wächter è giustificata dalla sua posizione di impresario privato e dal suo vissuto in prima persona nell'organizzazione teatrale del dopoguerra, esperienza che gli permette di esprimersi in modo deciso e lucido su temi a lui molto vicini, di cui conosce le situazioni e i punti deboli.

Conclude il convegno l'ampio contributo di Roberto De Monticelli, penna illustre e uno dei più grandi critici teatrali del Novecento del «Corriere della Sera», presidente dell'Associazione Critici di Teatro, che mette in dubbio la reale esistenza di una domanda culturale milanese superiore all'offerta e si rammarica del cambiamento nel rapporto tra pubblico e teatro.

[...] io non credo molto alle statistiche ottimistiche [...], che a Milano esista una richiesta di teatro superiore all'offerta; non ci credo molto. Ma comunque anche questa fruizione del pubblico, da parte del pubblico, del teatro, è, secondo me, una fruizione puramente edonistica, puramente consumistica, anche e spesso nelle serate del Piccolo Teatro [...] sento che manca, nella serata teatrale milanese, manca l'ansia, quella eccitazione, quella sorta di nervosismo stimolante, quel gusto della polemica, quel gusto della contestazione dello spettacolo, quel gusto che [...] però una volta costituiva proprio la dialettica della vita teatrale. [...] adesso manca la tensione, la discussione: e manca perché manca un coinvolgimento da parte del teatro, dello spettatore [...] cioè lo spettatore si sente in qualche modo estraneo al fatto teatrale; lo fruisce come puro consumatore.³⁰

In ultima istanza, De Monticelli loda l'impegno e lo spirito del convegno, ma ne critica l'omogeneità di ideologia politico-estetica nonché amministrativo-comunale poiché da questa uniformità nasce un punto di debolezza. Va ricordato che nel conte-

²⁹ Leo Wächter, relazione al convegno cit.

³⁰ Roberto de Monticelli, relazione al convegno cit.

sto storico milanese degli anni Settanta, al vertice del comune è presente un sindaco socialista, Aldo Aniasi, in carica nel decennio 1967-1976 e sostenitore, nel periodo di direzione in solitaria del Piccoli di Paolo Grassi, dell'iniziativa «teatro quartiere».³¹ Egli si trova a dirigere una Milano in pieno fermento prima e dopo il '68, cercando di mantenere coerentemente la linea di “Comune popolare” dei predecessori Caldara e Greppi. I due partiti dominanti nella Giunta sono PSI e PCI, le stesse rappresentate in sede di Convegno, con mancanza di forze centriste e di destra.³²

Alla luce di questo quadro politico, il contenuto degli interventi precedenti risulta essere, per De Monticelli, di dubbia realizzazione.

[...] La premessa di questo convegno, questa relazione è molto bella, è oggettiva, molto seria, molto meditata. Però, secondo me parte da un ottimismo forse eccessivo [...] forse perché è il documento di un gruppo che appartiene tutto non voglio dire allo stesso partito, ma ad una stessa ideologia politico-estetica, ad una stessa prassi amministrativo-comunale [...] le proposte sono proposte valide, ma è chiaro che se mi domandate cosa ne penso, sulla carta sono bellissime ma poi bisogna vedere come saranno realizzate; per esempio questa Consulta dello Spettacolo, che tolga, per esempio, all'ente pubblico, compiti che non può assolvere e che non ha mai avuto, se avverrà questo, naturalmente queste idee, questi progetti di strutture nuove saranno positivi.³³

Negli atti, confrontando la sintesi del convegno riportata dall'«Avanti» il 17 luglio 1974, emerge che non sono stati riportati tutti, ma solo i più significativi. Di seguito riporto uno stralcio dell'articolo in cui sono sintetizzati altri temi emersi:

Il sindacalista Raimoldi ha parlato dell'importanza del decentramento, precisando che esso deve essere realizzato non con spinte condizionate dalle momentanee offerte della piazza, ma secondo un valido e coerente piano programmatico. Fiorenzo Grassi, direttore di Teatro Uomo ha detto: “riteniamo che sia fondamentale un intervento che sviluppi rapporti organici con quelle realtà e strutture che operino perifericamente e che si propongano di dare delle risposte alle domande di vita culturale e partecipativa. Noi, se ci sarà possibile risolvere il grosso problema della sede, ci dichiariamo disponibili al compito e all'impegno di garantire in questo settore periferico l'offerta per un processo di crescita e di ricerca di un nuovo pubblico garantendo un panorama il più articolato e qualificato o possibile di ciò che si produce in questo settore del Teatro”. Il compagno Carlo Tognoli assessore al Demanio, ha fatto notare come da questo Convegno si possa prendere atto che si è venuta creando una situazione che è favorevole al rilancio del Teatro. Ha inoltre detto a proposito del decentramento che quello teatrale non deve essere di fatto collegato a quello amministrativo, ma piuttosto riallacciarsi a quello spontaneo di gruppi e cooperative teatrali.³⁴

A conclusione mi piace citare le parole con cui lo stesso Odoardo Bertani usa in chiusura dell'articolo con cui ho aperto questa mia analisi, che sembrano avere una forte attualità: «Seminare la cultura nostra di domani, di non lasciarci imprigionare dall'accademia o subire scacco imprevisto».³⁵

³¹ Per approfondimenti si veda BENTOGGIO 2011, pp.183 - 194.

³² Sulla tematica, rimando a LANDONI 2017, P.29 – 53.

³³ *Ibidem*, nota 30.

³⁴ «Avanti!», mercoledì 17 luglio 1974, p.5.

³⁵ BERTANI 1974, p.8.

Parole ricche di significato e speranza per un futuro a loro prossimo e a noi contemporaneo, da ricordare, continuare a mettere in pratica e migliorare, in modo da permeare di cultura il vissuto di tutti.

Isabella Gavazzi
isabellagavazzi@yahoo.it

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- BALESTRA 2006 : Cecilia Balestra, *Organizzare musica: legislazione, produzione, distribuzione, gestione del sistema italiano*, F. Angeli, Milano, 2006.
- BENHAMOU 2004 : F. Benhamou, *L'economia della cultura*, Il Mulino, Bologna, 2004.
- BENTOGGIO 2011 : Alberto Bentoglio, *Il piccolo Teatro di Milano e l'esperienza del decentramento teatrale (1968-1972)*, «Acme» 3 (2011), pp. 183 – 194.
- BENTOGGIO 2014 : Alberto Bentoglio, *Milano, città dello spettacolo, Contributi critici per la storia del Piccolo Teatro e del Teatro alla Scala*, pp.143-159, Edizioni Unicopli, Milano, 2014.
- BENTOGGIO – RONDELLI – TISANO 2017 : Alberto Bentoglio, Alessia Rondelli, Silvia Tisano, *Il teatro dell'Elfo (1973 – 2013)*, Mimesis, Milano, 2017.
- BERTANI 1974 : Odoardo Bertani, *Un teatro diverso per Milano*, «Avvenire», mercoledì 17 luglio 1974, p.8.
- BISICCHIA 1979 : Andrea Bisicchia, *Teatro a Milano 1968 – 1978, il “Pier Lombardo” e altri spazi alternativi*, Mursia, Varese, 1979.
- GRASSI 2011 : Paolo Grassi, *Una biografia tra teatro, cultura e società*, Skira, Milano, 2011.
- LANDONI 2017 : Enrico Landoni, *La frontiera del cambiamento: politica e amministrazione di Aniasi e Tognoli*, contenuto nel testo AA.VV. *Non solo piombo, politica e cultura a Milano negli anni Settanta*, a cura di Irene Piazzoni, Mimesis, Milano, 2017.
- LONGHI 2012 : Claudio Longhi, *L'Orlando Furioso* di Luca Ronconi, Bur Rizzoli, Milano, 2012.
- PUPPA 2003 : Paolo Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Edizioni Laterza, Roma, 2003.
- QUADRI 1974 : *Un Orlando tutto nuovo*, a cura di Franco Quadri, «Sipario» n.332, gennaio 1974, pp.8-11.
- RAME 2003 : *Mistero Buffo: giullarata popolare*, a cura di Franca Rame, Einaudi, Torino, 2003.

RESTIVO – CRIVELLI – AANZI 2010 : *Strehler e oltre: il Galileo di Brecht e la Tempesta di Shakespeare*, a cura di Giuseppina Restivo, Renzo S. Crivelli, Anna Anzi, CLUEB, Bologna, 2010.

PIAZZONI 2017 : *Non solo piombo, politica e cultura a Milano negli anni Settanta*, a cura di Irene Piazzoni, Milano, Mimesis, 2017.

DE MARINIS 2018 : Marco de Marinis, *Ripensare il Novecento Teatrale, paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni Editori, Roma, 2018.

MANZELLA – POZZI 1971 : Domenico Manzella, Emilio Pozzi, *I teatri di Milano*, Mursia, Milano, 1971.

