

Laura Piazza

La Compagnia del Teatro Quirino e la nascita del Piccolo. Il carteggio inedito del '46 Grassi-Costa

Il 25 aprile 1946, Paolo Grassi consegna alle pagine dell'«Avanti!» il suo appello per un teatro inteso come *pubblico servizio*. Con lo spirito pragmatico che lo contraddistingue e forte delle esperienze in campo organizzativo collezionate sin dall'età di diciassette anni,¹ stila un elenco di misure atte a ricollocare nella giusta centralità in Italia la scena teatrale, liberandola dalla precarietà di mezzi e, conseguentemente, di indirizzi estetici, cui l'avevano condotta fascismo e conservatorismo borghese. Sin dal primo articolo pubblicato sul quotidiano socialista l'anno precedente² è chiaro l'intento del giovane Grassi: come rileva Valentina Garavaglia,

Grassi in qualità di critico non intende tuttavia limitare i propri interventi alla pura recensione degli spettacoli. L'«Avanti» è un'opportunità per fare della critica militante, compromessa fino in fondo per il teatro, alternativa alla vecchia tradizione critica italiana di diffondersi nel racconto della trama, è l'occasione per confrontarsi quotidianamente con la situazione teatrale del paese, svelandone le tensioni culturali e sociali.³

Sono note le indicazioni prescritte in questa prima esplicitazione, nella primavera del '46, dell'idea di teatro come servizio pubblico e in successive occasioni:

Ragioni culturali, ma soprattutto ragioni economiche tengono lontano il popolo dal teatro, mentre il teatro, per la sua intrinseca sostanza, è fra le arti la più idonea a parlare direttamente al cuore e alla sensibilità della collettività, mentre il teatro è il miglior strumento di elevazione spirituale e di educazione culturale a disposizione della società.⁴

¹ Nel 1936, infatti, è assistente, senza paga, di Angelo Frattini per l'allestimento dello spettacolo di rivista *Bertoldissimo*. Al 1940 risale, invece, la prima esperienza come impresario per *La cena delle beffe* di Sem Benelli, con Annibale Ninchi e Gualtiero Tumiati. Tra l'altro, dal 1938, è assistente al corso di recitazione diretto da quest'ultimo all'Accademia dei Filodrammatici di Milano (dove studiano gli amici Giorgio Strehler e Franco Parenti).

² P. Grassi, *Teatro del popolo*, «Avanti!», 30 aprile 1945; ora in Id., *Il coraggio della responsabilità. Scritti per l'«Avanti!» (1945-1980)*, a cura di C. Fontana e V. Garavaglia, Milano, Skira, 2009, pp. 99-101. Ma già in questa direzione andava il numero monografico della rivista «Eccoci», intitolato *Per un nuovo teatro*, pubblicato a sua cura il 1° aprile del 1943.

³ V. Garavaglia, *Per un inquadramento storico-critico degli scritti di Paolo Grassi*, in P. Grassi, *Il coraggio della responsabilità*, cit., pp. 27-28.

⁴ P. Grassi, *Teatro, pubblico servizio*, «Avanti!», 25 aprile 1946; ora in Id., *Il coraggio della responsabilità*, cit., p. 193.

Concepire il teatro come pubblico servizio, alla stregua del trasporto pubblico o del soccorso dei vigili del fuoco, implica la presa in carico di nuove responsabilità da parte delle istituzioni. Esse devono garantire, con una equilibrata e costante affluenza di risorse economiche (anche attraverso la riappropriazione e la gestione diretta da parte delle amministrazioni locali delle sale teatrali di proprietà municipale), il ritorno del popolo in platea. Non una platea di secondo o terz'ordine, che rischia di esasperare ulteriormente le lacerazioni sociali all'indomani della fine della guerra, ma una platea democratica, alla portata di tutti ed elevata sul piano della proposta artistica; quest'ultima deve essere, dunque, eterogenea ma sempre frutto di una ricerca sia dal punto di vista del repertorio che da quello dell'allestimento: al popolo devono essere destinate «le opere più degne nella più degna edizione».⁵

Non stupisce che in pochi mesi del '46 Grassi riesca a inanellare una serie di esperienze prodromiche alla più piena realizzazione del suo programma, raggiunta con la fondazione del Piccolo Teatro l'anno successivo: tra queste, il coordinamento della campagna elettorale per la rielezione a Sindaco di Milano di Antonio Greppi (eletto provvisoriamente l'anno prima direttamente dal Comitato di Liberazione Nazionale); il forte *engagement* per la riappropriazione della gestione municipale del Teatro Lirico di Milano (con la denuncia del ridicolo canone di affitto versato dalla famiglia di imprenditori che lo aveva in gestione);⁶ la celebrazione, insieme al sodale Giorgio Strehler, del decennale della morte di Maksim Gorkij, con la messa in scena di *Piccoli borghesi*⁷ al Teatro Excelsior di Milano. Vi è però in questi mesi un contemporaneo evento "mancato" assai meno noto - non si sa se per un caso fortuito o per scelta consapevole dello stesso Grassi - mai sufficientemente indagato, anche per mancanza fino a questo momento di fonti dirette. Un progetto che se portato a buon fine avrebbe legato - prima della fondazione del Piccolo - la figura dell'organizzatore Grassi alle sorti della neonata Compagnia romana del Teatro Quirino, concepita da Silvio d'Amico e Orazio Costa, e avrebbe potuto riscrivere in parte o completamente la vicenda della ricostruzione della scena italiana del

⁵ P. Grassi, *Documento inedito 1945*, in Id., *Milano e Paolo Grassi: un teatro per la città*, a cura di F. Grassi e A. Magli, Bagno a Ripoli, Passigli, 2011, p. 30.

⁶ P. Grassi, *Il Lirico deve diventare teatro del Comune*, «Avanti!», 12 settembre 1946; ora in Id., *Il coraggio della responsabilità*, cit., pp. 223-224.

⁷ *Piccoli borghesi*, di M. Gorkij, regia di G. Strehler; con Lia Angeleri, Armando Anzelmo, Antonio Battistella, Lilla Brignone, Mario Feliciani, Marcello Moretti, Franco Parenti, Salvo Randone, Gianni Santuccio, Elena Zareschi, Lia Zoppelli; debutto al Teatro Excelsior di Milano, 26 novembre 1946.

Secondo Dopoguerra. Un atto mancato che per questo merita di essere adeguatamente sondato.⁸

Ma partiamo dall'antefatto. In molte pubbliche occasioni, nel corso degli anni Cinquanta e Sessanta, Grassi ha dichiarato la filiazione diretta della sua idea di teatro dall'insegnamento di Silvio d'Amico:

Per chi ha militato in teatro da un certo numero di anni, per chi si è battuto per un rinnovamento della scena italiana, Silvio D'Amico è stato guida e maestro. Tutto ciò che riguarda nuovo repertorio italiano e straniero, nuovi attori, l'avvento della regia, la stabilizzazione del teatro, l'interpretazione del teatro come fatto di cultura, la sostituzione dello spettacolo di complesso al mattatorismo di altri tempi, ecc., è indissolubilmente legato al nome di D'Amico, la cui parola e la cui presenza furono sempre prime e determinanti, il cui incitamento fu indispensabile, la cui approvazione fu preziosa.⁹

Tale sentimento di riconoscenza, tuttavia, non sembra sempre adeguatamente controbilanciato da altrettanta stima complessiva da parte di D'Amico. Non solo – lo vedremo più avanti – come appare dagli esiti infelici della vicenda in oggetto, ma anche per la pubblica disapprovazione con cui il fondatore dell'Accademia d'Arte Drammatica accolse le giovanili prove registiche di Grassi.¹⁰

Di natura assai diversa e improntato su un reciproco sincero apprezzamento il rapporto tra Grassi e l'allievo prediletto di D'Amico, Orazio Costa. Un'amicizia di lungo corso ha legato i due *enfants prodige* della scena italiana (affievolitasi, a quanto riferisce il regista, solo negli ultimi anni di vita di Grassi). Per Grassi, Costa è «l'unico individuo nel nostro paese che sia un 'regista' attualmente completo»¹¹ e a lui tra i primi confesserà la decisione di abbandonare definitivamente il mestiere di *metteur en scène*. In una lettera del 27 luglio 1946, scritta dopo la pessima

⁸ Claudio Meldolesi fa accenno, invece, a un altro accordo sfumato negli stessi mesi tra Grassi e i 'fuoriusciti' dall'Accademia Gassman-Squarzina-Salce, desiderosi di istituire una nuova compagnia e in cerca di un impresario, all'onerosa condizione di prevedere almeno un mese di prove prima di ogni debutto. Tra il gennaio e il febbraio del '46, il dialogo tra i tre e Grassi non riesce a concretizzarsi come sperato (soprattutto per divergenze sulla scelta dei registi da coinvolgere). Meldolesi conclude: «da questa rottura – credo – cominciò la storia costruttiva del "Piccolo" di Milano» (C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 206).

⁹ P. Grassi, *Polemica per D'Amico. Una lettera di Paolo Grassi, direttore del Piccolo Teatro della Città di Milano*, «Avanti!», 5 maggio 1955; ora in Id., *Il coraggio della responsabilità*, cit., p. 272.

¹⁰ Se la regia di *Gli interessi creati*, che debutta al Teatro Quirino di Roma il 10 dicembre 1941, viene stroncata da D'Amico (cfr. E. Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, in appendice: lettere di Giorgio Strehler e Claudio Abbado, Milano, Mursia, 1977, p. 111), anche l'ultima fatica registica di Grassi, *Giorno d'ottobre*, viene etichettata dal maestro come «ora rarefatta, ora convenzionale» (S. D'Amico, *Cronache 1914/1955*, quinto volume, tomo I, Palermo, Novecento, 2005, pp. 139-140).

¹¹ P. Grassi, *Taccuino delle cose sincere*, «Eccoci», 1 giugno 1943.

accoglienza di quello che sarà l'ultimo allestimento a sua cura, *Giorno d'ottobre* di Georg Kaiser,¹² il futuro "operatore culturale" così si esprime:

voglio farti una confidenza: io mi vergogno quando dicono "il regista Grassi", mi vergogno perché - e in questo senso sono sinceramente modesto - non so se sarò un giorno un REGISTA.

Ho un grande handicap nei confronti di tutti i miei coetanei, da Jacobbi a Guerrieri, da Landi a Strehler. Sono l'unico che ha lavorato in proprio 5 e 6 anni fa, a 20 anni, e che da allora, per la guerra e la repubblicetta, non ha più potuto far nulla.

Sono digiuno da ogni scuola o accademia. Con tutte queste gravi carenze, spesso, vedendo i risultati ultimi, penso (non so se sempre modestamente) che altrettanto almeno potrei far io.

Caro Orazio, io non ho studiato regia, non so se farò il regista. Certo che ho il teatro nel sangue e - questo lo posso dire - ho in me un realismo concreto, un acume d'osservazione, una mia sintassi che raramente riscontro nei miei amici, lanciati sui binari dei sogni, anelanti come cani da caccia di fare i registi, ma lontani da una concezione dinamica e severa del teatro, da un'opinione attuale ed esperta, da una capacità coordinatrice - ad esempio - di un cartellone¹³

Argomentazioni analoghe a quelle che anni dopo Grassi rilascerà nel colloquio con Emilio Pozzi: se come regista avrebbe potuto sperare di essere solo «il sesto o il decimo», se come critico (mestiere che, ad ogni modo, avrebbe svolto ancora per anni con passione) sarebbe potuto arrivare a essere definito «discreto, ma non il più autorevole», la scelta migliore appariva quella di «puntare sull'operatore culturale, che in Italia non c'era ancora, e che avrei potuto assolvere in posizione di leader».¹⁴

A dispetto dei numerosi impegni in cui Grassi si trova implicato nel corso del 1946, quell'anno è particolarmente complicato sia dal punto di vista professionale che privato. Le esigenze familiari impongono un'occupazione stabile, che garantisca uno stipendio certo, incompatibile con gli impieghi da *free lance* per l'«Avanti!», per «Sipario», per le case editrici Rosa e Ballo¹⁵

¹² *Giorno d'ottobre*, di G. Kaiser, regia di P. Grassi; compagnia Adani-Calindri-Carraro-Gassman; debutto al Teatro Odeon di Milano, 20 marzo 1946.

¹³ P. Grassi, Lettera a O. Costa, Milano, 27 luglio 1946 [manoscritta, carta intestata «Sipario»] (uno stralcio della lettera è stato pubblicato in A. Bentoglio, *Gli anni del Piccolo Teatro, 1936-1972*, in AA. VV., *Paolo Grassi. Una biografia tra teatro, cultura e società*, a cura di C. Fontana, saggi di A. Bentoglio, P. Merli, S. Rolando, Milano, Skira, 2011, p. 36). Le lettere di Grassi e D'Amico e i brani tratti dai *Quaderni* di Costa fanno parte dell'Archivio 'Orazio Costa' del Teatro Nazionale della Toscana.

¹⁴ P. Grassi, *La sofferta rinuncia al palcoscenico*, in E. Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 128.

¹⁵ L'esperienza presso la giovane casa editrice milanese, per cui dal 1943 al 1950 Grassi dirige le due collane *Teatro* e *Teatro moderno*, ha l'obiettivo non solo di pubblicare testi stranieri da mettere a disposizione dei lettori ma, soprattutto, quello di offrire nuove opere da impiegare per il rinnovamento del repertorio della scena italiana. Come rileva Alberto Bentoglio, «il bilancio del lavoro di Grassi alla Rosa e Ballo può considerarsi positivo. Le

e Poligono.¹⁶ Anche il lavoro di organizzatore procede a fatica, dopo lo scioglimento improvviso della compagnia Adani-Calindri-Carraro-Gassman e le polemiche scaturite dal contemporaneo ruolo di regista-impresario rivestito in quell'occasione e di critico teatrale. Nell'agitazione di quei giorni, una lettera a Costa del 27 luglio ci svela un'opportunità inattesa. Al fine di perseguire il suo articolato piano di rinnovamento della scena italiana, avviato attraverso l'istituzione, qualche anno prima, della Compagnia dell'Accademia,¹⁷ D'Amico aveva convinto Costa a lanciarsi nella direzione di una compagnia che raccogliesse al suo interno attori già affermati e giovani allievi. La Compagnia del Quirino, associata al teatro romano da cui prende il nome, può vantare i nomi in ditta di Sarah Ferrati, Vittorio Gassman, Camillo Pilotto, Salvo Randone e Sergio Tofano.¹⁸ Costa, pur giovanissimo, non è alla prima esperienza di direzione, avendo già guidato senza firma dal 1940 al 1942 la Compagnia Zacconi-Bagni-Cortese e nel 1945 la Compagnia Borboni-Randone-Carnabuci-Cei. Eppure, il regista, reduce da esiti non felici e consapevole dei suoi limiti sul piano organizzativo, immagina subito di coinvolgere l'amico Grassi nell'impresa, offrendogli non solo la gestione della compagnia come impresario ma la condivisione dei presupposti artistici dell'operazione, dalla scelta del repertorio a quella degli attori. La reazione di Grassi non si fa attendere ed è foriera di convinto entusiasmo, unito al piglio pragmatico (e polemico) di sempre:

Orazio carissimo,
rispondo alla tua del 12 luglio.

opere scelte e pubblicate ottengono un buon successo di vendita e diventano stimolo per un indispensabile aggiornamento teatrale e per un altrettanto irrimandabile rinnovamento del repertorio. Per rendersene conto è sufficiente contare quante volte i testi teatrali inclusi nelle due collane compaiano nei cartelloni dei teatri negli anni immediatamente successivi, oppure calcolare quante volte essi siano ritradotti o ristampati (anche da altre case editrici) [...]» (A. Bentoglio, *Gli anni del Piccolo Teatro, 1936-1972*, cit., pp. 29-30). Sul progetto di editoria teatrale della Rosa e Ballo cfr. O. Ponte di Pino, *Le collezioni teatrali di Rosa e Ballo. Una casa editrice degli anni '40 in mostra a Milano*, in *Un sogno editoriale: Rosa e Ballo nella Milano degli anni Quaranta*, a cura di S. Casiraghi, Milano, Fondazione Mondadori, 2006, pp. 34-62.

¹⁶ Per la società editrice milanese Poligono, Grassi dirige dal 1945 al 1947 la collana intitolata *Il teatro nel tempo, biblioteca sistematica illustrata del teatro*.

¹⁷ D'Amico istituisce nel 1939 la Compagnia dell'Accademia, per cui Costa, regista di riferimento insieme a Wanda Fabro e Alessandro Brissoni, cura il suo primo allestimento da professionista, *Mistero della Natività Passione e Resurrezione di Nostro Signore*, che debutta nel dicembre dello stesso anno (e che Grassi considerava la più importante regia italiana di quel periodo; cfr. P. Grassi, *Problemi del nostro teatro: la Regia, «Pattuglia»*, luglio-agosto 1942). La compagnia termina la sua attività nel 1941, ma Costa si dimette l'anno prima per un conflitto con il nuovo direttore artistico, Corrado Pavolini.

¹⁸ A questi, si aggiungono: Edda Albertini, Antonio Battistella, Ignazio Bozie, Manlio Busoni, Liana Casartelli, Nino Dal Fabbro, Giusi Dandolo, Giovanna Galletti, Luigi Gatti, Mario Magi, Jone Morino, Paolo Panelli, Nora Ricci.

Ti dico subito che una tua lettera in genere e una lettera come l'ultima in particolare sono fra le poche cose che veramente mi diano gioia e contribuiscano a tener vivo in me quell'amore al teatro che ormai mi porto a spasso da dieci anni. E non immagini come io ti sia spiritualmente vicino in questa grossa impresa cui ti accingi, particolarmente in questo momento in cui l'arrembaggio al teatro da parte di tutti è addirittura spudorato e il vocabolo "regia" è diventato pane per i denti di Enzo Gainotti come di Francesco Prandi. [...]

Vedi di fare la compagnia: questo è l'anno buono in quanto i teatri sono ancora liberi.

Se vai in fretta, raggiungerai buoni risultati e avrai molte piazze importanti.

Ho l'impressione che né d'Amico né Saccenti [produttore] abbiano la più lontana idea di quello che è, (o dovrebbe essere) organicamente, una compagnia del genere.

Secondo me, a quest'ora ci dovrebbe essere già il giro fatto, il repertorio pronto, i contratti firmati.

E, soprattutto, l'estero [doppia sottolineatura].

Io batto sull'estero.

Mi vuoi con te? Sai che sono già con te, in tutto quello che fai e che scrivi.

Vuol dire che lo sarò anche materialmente.

Mi preoccupa l'Avanti! Che non posso e non voglio lasciare e che mi impedisce grandi spostamenti.

Ma sarò con te, condizioni permettendo: il mio aiuto più largo, la mia fattività a disposizione, siine certo.

Sarei lieto di venire come tuo aiuto, come vice-direttore = organizzatore, ma come fare col giornale?¹⁹

Il 'realismo concreto' di Grassi gli fa prospettare subito la difficile conciliazione degli impegni di redazione con quelli legati alla gestione della nascente compagnia. Logica vuole che un incarico formalizzato su questo secondo fronte avrebbe potuto radicalmente assestare la questione. Sono le lettere sempre più amareggiate di Grassi, scritte quando l'accordo è ormai del tutto compromesso, che permettono di ricostruire *ex post* quali avrebbero potuto e dovuto essere le condizioni della collaborazione e di ipotizzare le ragioni del fallimento. Il 29 settembre, Grassi esordisce complimentandosi per l'ingresso in compagnia di Gassman e per le scelte di repertorio (suggerendogli, però, di evitare di inserire *Sei personaggi in cerca d'autore*, che - almeno a Milano - avrebbero dovuto far prevedere, a dispetto del risparmio sulla scenografia, un «disavanzo preventivo»», dal momento che erano stati rappresentati «con sufficiente dignità, da Ricci e Pagnani due anni fa e da Ricci ancora l'anno scorso, con successo e buoni redditi».²⁰ In questo modo prende tempo prima di affrontare la questione

¹⁹ P. Grassi, lettera a O. Costa, Milano, 27 luglio 1946.

²⁰ Costa, tuttavia, non accoglierà il consiglio. Per la Compagnia del Quirino, egli firmerà, infatti, la sua prima edizione del capolavoro pirandelliano, stabilendo d'impiegare la versione dei *Sei personaggi* del 1921 e non quella definitiva del 1925. La critica non sorvolò sulla scelta testuale di Costa, né tanto meno sulla soppressione della battuta finale del capocomico (cassata per consegnare una maggiore gravidanza all'ultima battuta del Padre:

più scottante: il suo ingresso come redattore stabile di critica teatrale all'«Avanti!», data la proposta di collaborazione con la Compagnia del Quirino, irricevibile e giunta in insanabile ritardo, fattagli da D'Amico:

due mesi fa e più tu mi scrivevi una [lettera] bellissima di 4 pagine offrendomi l'organizzazione generale della compagnia e un lavoro di sei mesi almeno con te, con gravi responsabilità, con onori ed oneri. Indi, a Milano, si incontravano le difficoltà presso il retrogrado Saccenti, e la cosa veniva rimandata, nelle sue decisioni al famoso 22 agosto fiorentino. Io ti dissi allora a Milano in via Dante, l'ultimo giorno, che ero senza lavoro e che avrei aspettato a prender lavori in attesa delle vostre deliberazioni a mio riguardo.

Questi ultimi tre mesi sono stati per me i più brutti della mia vita. Ho lottato con le dieci lire (!!!), con le più imprevedibili disgrazie che TUTTE mi sono cascate addosso, d'ogni COLORE (un giorno allibirai se te le potrò raccontar tutte!), ho subito ogni sorta d'umiliazioni. Un altro individuo, un uomo che non avesse la tempra mia, la mia ferrea volontà, il mio ostinato proposito di servire il teatro, sarebbe stato eliminato dal destino, come tanti, come i più che ogni anno perdiamo lungo la strada.

Dopo UN MESE ESATTO dal 22 agosto, e cioè il 22 settembre mi arriva la lettera di D'Amico in cui mi si invita a sottoporre un progetto per due periodi di lancio, a Roma e a Milano. Non mi si invita formalmente, mi si prega di sottoporre un preventivo che sarà vistato da Saccenti. Questa la situazione, dopo tutti i nostri sogni e progetti in proposito.

Ora, anche se D'Amico mi avesse addirittura INVITATO il che non è avvenuto, io non avrei potuto accettare per tre ragioni:

1) perché io non ho potuto attendere ancora UN MESE dopo il 22 agosto e ho dovuto decidere altrimenti, in prossimità dell'inverno e del dovere di dare un lavoro organico alla mia vita.

2) Che io non avrei potuto fare DUE MESI staccati ed isolati di lavoro, distanti anche fra di loro. Negli altri mesi COSA averi fatto?

3) Esiste una ragione più sottile, di dignità professionale. Io sono critico drammatico del secondo quotidiano di Milano. Immeritadamente, d'accordo. Ma, fino a questo istante, lo sono. Ora io ho avuto delle calunnie vergognose quando ho avuto qualche legame con la compagnia Adani dell'anno addietro. Hanno detto e scritto cose di fuoco. Io me ne sono infischiato. Oggi però esiste una virulenta campagna diffamatoria che può scoppiare da un momento all'altro se io do esca. Per la compagnia dell'Amico Costa io avrei potuto, di fronte ad un lavoro di sei mesi, superare queste cose, ma per un mese e mezzo complessivo, con i Saccenti e soprattutto la Ferrati di mezzo CHE NON POSSONO CAPIRE QUESTI NOSTRI ARTIGIANATI DI PASSIONE, che tutto avrebbero svisato, tutto deturpato ché il teatro lo vedono in modi diversi

«realtà, signore, realtà»), come sulla decisione di sconfessare alcune delle principali abitudini di allestimento del dramma. Tra queste, la scena della danza della figliastra, interpretata da Sarah Ferrati, che, tutt'altro che pudicamente accennata come di solito avveniva, era libera e dionisiaca e si concludeva «su un tavolo in stile prettamente da taverna con esibizione finale delle ben torniate gambe» (recensione anonima in «Libero Orizzonte», a. I, n. 2, febbraio 1947) o la decisione di far entrare i personaggi dal palco e non dalla platea. Altri rilievi furono poi rivolti al particolare impianto scenografico, elaborato dal fratello del regista, Tullio Costa, che prevedeva dietro il sipario un ulteriore sipario dietro il quale era raffigurata una platea vuota a grandezza naturale.

da me e da noi, io avrei fatto la figura, io critico teatrale, di essere ingaggiato a cottimo, in situazione spirituale tutt'altro che favorevole?
Per questo, caro Orazio, a MILANO senz'altro sono a tua disposizione, al cento per cento, a Roma non posso, purtroppo, assolutamente accettare.²¹

Se appaiono comprensibili le ragioni dell'avvilimento di Grassi, esasperate dal reiterato confronto tra ciò che avrebbe potuto essere e la proposta effettivamente prospettata da D'Amico e dai finanziatori romani, meno chiara risulta la posizione dello stesso D'Amico, che appare inconsapevole delle rivendicazioni dell'organizzatore. La tensione, poi, si allarga ulteriormente quando D'Amico chiede con insistenza sia direttamente a Grassi, sia per tramite dell'imbarazzato Costa, la concessione alla messa in scena per la neonata compagnia de *Il soldato Tanaka* di Georg Kaiser, di cui Grassi detiene i diritti.²² Il rapporto privilegiato con l'autore tedesco è stato uno dei motivi di maggiore soddisfazione dell'esperienza di Grassi come direttore della collana *Teatro* della Rosa e Ballo. Come ricorda a Costa, «tu sai che Kaiser è un mio pallino, che io solo gli ho scritto prima che morisse, che io l'ho pubblicato e fatto tradurre».²³ Nello specifico, *Il soldato Tanaka*, «crudele satira del militarismo»,²⁴ è definita in un articolo commemorativo composto da Grassi per la morte di Kaiser come la più importante delle commedie scritte dopo l'esilio in Svizzera imposto all'autore dal regime nazista. Ad ogni modo, il motivo della resistenza di Grassi non è solo dovuto al particolare legame all'opera e al suo artefice: cedere l'autorizzazione alla messa in scena, rimanendone del tutto estraneo sia come regista che come organizzatore, significa perdere l'unica possibilità a sua disposizione in quella stagione per lavorare in teatro. Condizione che denuncia come ingiusta e a cui associa quella di Strehler:

oggi ho dovuto scegliere un altro lavoro, non teatrale, per VIVERE, dopo mesi di guai e di attesa, oggi ho la possibilità di mettere in scena io, con una compagnia regolare, primaria, il Tanaka che ho scoperto, tradotto e covato! È l'UNICA possibilità di quest'anno per il teatro che io ho. Cosa debbo fare? Io mi attacco ad una possibilità, tenacemente. Il Tanaka è l'unico ponte di contatto fra me e il teatro. Tu di teatro ne fai quando e come vuoi.
Io non chiedo gran che, chiedo un lavoro. Non me lo danno, me lo devo prendere.

²¹ P. Grassi, lettera a O. Costa, Milano, 29 settembre 1946 [dattiloscritta, carta intestata «Avanti!»].

²² Come ricorda Stefano Locatelli, «il lavoro che Grassi svolgeva per Rosa e Ballo non fu semplicemente editoriale, ma era anche finalizzato all'acquisizione dei diritti di rappresentazione sui testi pubblicati» (S. Locatelli, *La ricerca della stabilità*, in Id. (a cura di), *Ricerche dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro (1947-1963)*, «Comunicazioni sociali», XXX, maggio-agosto 2008, p. 154).

²³ P. Grassi, lettera a O. Costa, Milano, 29 settembre 1946.

²⁴ P. Grassi, *Ricordo di Kaiser*, «Avanti!», 11 giugno 1945; ora in Id., *Il coraggio della responsabilità*, cit., p. 108.

Strehler è nelle mie stesse condizioni. Non ha un lavoro. È la congiura contro di noi, mentre lavora Jacobbi²⁵, mentre lavora Pandolfi, e tanta gente che VALE MENO di noi.²⁶

D'Amico, a questo punto, scrive a Costa lamentandosi della mancata disponibilità di Grassi, colpevole di vincolare slealmente la cessione dei diritti della commedia a un suo ingresso in compagnia. È in questa occasione che ci è possibile intercettare la diffidenza di D'Amico, che demanda la responsabilità della potenziale interlocuzione con Grassi al solo Costa:

[Grassi] mi dichiara che se in qualche modo egli non lavora con la nostra Compagnia, non ci dà "il Soldato Tanaka".
È dunque vero che questi nostri disinteressati amici sono arrivisti come quegli altri. E io ti so dire che l'esperienza di richieste, imposizioni e ricatti da me fatta ormai in questi ultimi tre mesi mi sta togliendo le mie ultime illusioni. Al "Soldato Tanaka" tu sai che io tengo solo in quanto ci tenete tu e Gassman; alla collaborazione di Grassi, mi affiderei unicamente sulla tua parola.²⁷

La poco salda fiducia di D'Amico nei confronti, a questo punto, non solo del Grassi regista ma anche del Grassi organizzatore, deve aver pesato non poco nel fallimento del progetto di collaborazione. Nonostante ciò, Costa, che nei suoi appunti personali tornerà più volte a ricordare con rammarico che il destino della Compagnia del Quirino avrebbe potuto essere diverso, salvaguarda il nome del maestro, attribuendo la responsabilità dell'insuccesso delle trattative con Grassi (e del conseguente tracollo, dopo appena un anno, della stessa compagnia) in un primo momento ad «antiche resistenze d'ambiente»²⁸ e, anni dopo, alle «assurde diffidenze» di non meglio precisati «organizzatori del Teatro Quirino».²⁹

Ma la deludente vicenda assume una piega ancora più dura per Grassi, pressato da più parti e costretto infine a cedere anche sulla questione dei diritti di Kaiser. Le parole rivolte a Costa disegnano il profilo di un Grassi molto diverso dall'immagine combattiva del giovane intrepido che da lì a qualche mese avrebbe scritto insieme a Strehler la pagina più fertile della storia dell'organizzazione teatrale in Italia del secondo Novecento. Di fronte a una nuova lettera sulla questione *Tanaka*, in questo caso inviatagli dall'attore della compagnia Antonio Battistella, Grassi chiarisce definitivamente la sua posizione, tornando nuovamente con rammarico a ricordare quanto la proposta iniziale divergesse dagli esiti ultimi:

²⁵ Sul rapporto conflittuale tra Grassi e Jacobbi al tempo dei Teatri Guf, cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 86-94.

²⁶ P. Grassi, lettera a O. Costa, Milano, 29 settembre 1946.

²⁷ S. D'Amico, lettera a O. Costa, Pitigliano (Grosseto), 2 ottobre 1946 [dattiloscritta].

²⁸ O. Costa, *Quaderno 7*, 25 dicembre 1958.

²⁹ O. Costa, *Quaderno 36*, 16 marzo 1987.

Un conto sono i rapporti d'amicizia e di stima generica, caro Orazio, un conto sono i rapporti sul lavoro. Esempio: io so che tu hai per me un sincero affetto e una simpatica stima, ma so altrettanto che tu una regia non me l'affideresti volentieri. Secondo esempio: io ti considero il miglior regista italiano, ma la direzione di un teatro stabile non te l'affiderei in quanto sono convinto (certamente a torto) che tu non sapresti destreggiarti a dovere in un settore economico-artistico com'è necessariamente un simile incarico. Passiamo oltre. Tu mi invitasti spontaneamente ad assumere la organizzazione della tua compagnia, non con funzioni normali di amministrazione, ma con compiti di ben più grave responsabilità, giacché tu stesso mi dicesti che noi avremmo "dovuto vivere insieme" per mesi e mesi. Vivere a coté significa travasare continuamente in sede organizzativa la vita artistica di una formazione, significa "collaborazione" nel senso più elevato e completo del vocabolo.

[...]

Tu arrivasti e, stante l'ostruzionismo del signor Saccenti, tutte le belle tue promesse, durante due mesi di trattative si risolsero in un "progetto" da "presentare" e per "un eventuale lavoro di due mesi".

Questo 1° quando io ti avevo RIPETUTAMENTE detto che ero disoccupato e che non avrei potuto attendere fino al settembre una risposta 2° quando nessuno di voi si è accorto che un conto è chiamare Grassi a realizzare fraternamente con Costa la compagnia e un conto è offrire a Grassi un incarico pubblicitario, incarico che un CRITICO TEATRALE (modesto come sono io, ma pur titolare di un solido quotidiano) non avrebbe mai potuto accettare per la propria dignità professionale.

Un conto è promettere TANAKA in un clima di fratellanza e solidarietà, in cui si sta per essere partecipi ad un'impresa che tutti impegna e in cui ci si butta l'anima CON DELLE GROSSE RESPONSABILITÀ; un conto è dare Tanaka ad un amico che ha una compagnia, ha un teatro, ha una paga, ha già un repertorio, nel momento in cui tutte le offerte cadono e in cui il sottoscritto non aveva né paga, né compagnia, né alcun lavoro.

Inoltre Tanaka non è un lavoro che io ho da agente commerciale, TANAKA è un lavoro che io ho fatto tradurre, che ho scoperto per primo, che amo, che ho avuto dall'autore prima che morisse, è legato a me e alla mia (da troppi considerata modesta) vita di teatrante.

Questa, senza mezzi termini, la situazione.

E quando Gassman mi scrive minacciando lo scioglimento se non farà Tanaka, e quando tu stesso Orazio mi dici che Tanaka ti è INDISPENSABILE io penso che siamo veramente alla fine del teatro se una compagnia con 5 milioni di capitale e un teatro a disposizione si arena perché le viene a mancare un'opera.³⁰

³⁰ P. Grassi, lettera a O. Costa, Milano, 3 novembre 1946 [dattiloscritta, carta intestata «Avanti!»]. In realtà, alla fine la Compagnia del Quirino non metterà in scena *Il soldato Tanaka* (anche perché nel frattempo Gassman, maggiore patrocinatore dell'opera da quando ne aveva dato pubblica lettura al circolo milanese "Diogene" nei primi mesi del '46, avrebbe lasciato la compagnia per impegni cinematografici). L'allestimento sarà affidato a Giorgio Strehler e alla Compagnia Tofano-Randone-Negri. Una grave influenza, tuttavia, costrinse Strehler a un riposo forzato, così la regia dello spettacolo fu portata a termine da Mario Landi (cfr. G. Strehler, *Io, Strehler. Una vita per il teatro. Conversazioni con Ugo Ronfani*, Milano, Rusconi, 1986, p. 100). La commedia debutta il 7 marzo 1947, al Teatro Olimpia di Milano.

A questo punto, Grassi ritiene opportuno confessare all'amico il motivo del silenzio dei giorni precedenti e della particolare condizione di afflizione che caratterizza quel momento della sua vita: il recente matrimonio con la pianista Enrica Cavalli è giunto al capolinea, nonostante il reciproco affetto:

Da due settimane e più io vago per Milano mangiando fuori, dormendo fuori, come un cane rabbioso, con la disperazione addosso.
Solo il mio formidabile attivismo mi salva e mi costituisce un riparo per gesti folli che spesso sono stato tentato di compiere su di me.
Lavoro, lavoro, lavoro, come sempre, per il teatro, per la cultura, per il Partito, e mi distraigo.
Ma la notte sono disperazioni³¹

Per tali ragioni, rinunciare al *Tanaka* appare in questo momento ancora più doloroso. Eppure, per motivi neanche troppo velati di opportunità, nel timore che un'ostilità da parte di alcuni dei nomi di maggior spicco del teatro italiano potesse pregiudicare il consolidamento della sua attività come operatore culturale, Grassi decide di arrendersi:

Ma io me ne disfo, sai Orazio, me ne disfo, lo metto sull'altare della nostra amicizia e mi auguro che essa dalla mia rinuncia si rafforzi e acquisti in calore e in confidenza. Me ne disfo perché ho sempre pensato al Teatro e mai a ME nel teatro. Me ne disfo perché non potrei mai pensare di crearmi dei nemici in D'Amico, in Gassman in un momento in cui sono SOLO, tremendamente solo e in cui HO BISOGNO di non sentirmi almeno in apparenza SOLO.³²

Lo sconforto di Grassi avrebbe presto ceduto il passo a un rinnovato fervore: a ritmi serrati si susseguono le tappe – ben note e dai contorni ormai di leggenda – della fondazione del Piccolo Teatro della Città di Milano. Nel novembre inizia l'interlocuzione con Greppi per individuare uno spazio teatrale sede di una compagnia comunale; a gennaio la scoperta quasi casuale del palazzo del Carmagnola, in via Rovello, sede della spietata milizia repubblicana "Ettore Muti"; il varo del progetto in Consiglio Comunale il 21 gennaio e, infine, la prima alzata di sipario, il 14 maggio 1947, con *L'albergo dei poveri* di Gorkij, per la regia di Strehler.³³ D'altro canto, la Compagnia del Quirino, orfana del più dotato organizzatore in circolazione, dopo un avvio claudicante (anche per la

³¹ P. Grassi, lettera a O. Costa, Milano, 3 novembre 1946.

³² Ivi.

³³ *L'albergo dei poveri*, di M. Gorkij, regia di G. Strehler; con Armando Anselmo, Lia Angeleri, Antonio Battistella, Tino Bianchi, Lilla Brignone, Piero Carnabuci, Carlo D'Angelo, Fernando Farese, Anna Maestri, Arnaldo Martelli, Marcello Moretti, Lina Paoli, Salvo Randone, Gianni Santuccio, Otello Zago, Elena Zareschi; debutto al Piccolo Teatro della Città di Milano, 14 maggio 1947.

precoce defezione di Gassman),³⁴ non riuscì a sopravvivere che per un anno. La formazione, nata sotto la supervisione di D'Amico, debuttò il 29 novembre 1946 al Teatro Quirino di Roma con *Sei personaggi in cerca d'autore*³⁵ e dopo qualche mese, a dispetto dei suggerimenti di Grassi, si trasferì al Teatro Nuovo di Milano. La Compagnia si sciolse già nel marzo 1947.³⁶

L'amicizia tra Grassi e Costa, come preconizzato dall'organizzatore, non subirà contraccolpi e conoscerà altri tentativi di collaborazione (come d'altra parte, s'è già detto, non verrà meno la riconoscenza di Grassi verso l'operato di D'Amico: «Silvio D'Amico, con Brecht, è uno dei maestri fondamentali di teatro, per la mia vita»³⁷). Per esempio, quando nel 1948, sul solco dichiarato del Piccolo di Milano, Costa fonda il Piccolo Teatro della Città di Roma (che dirigerà fino alla chiusura, nel 1954), i due amici tentano di affiliare la compagnia romana a una nuova istituzione in procinto di nascere a Milano: il Teatro Universitario, per cui Grassi, suo

³⁴ Nonostante l'ingresso della prima moglie, Nora Ricci, Gassman diede la sua adesione alla Compagnia del Quirino senza troppa convinzione, tanto da confessare a Luigi Squarzina: «mi spaventa l'idea della compagnia un po' sperimentale; non vorrei sgarrare in questo momento» (in V. Gassman, lettera a L. Squarzina (1946), in E. Testoni, *Dialoghi con Luigi Squarzina*, prefazione di G. Vacca, Firenze, Le Lettere, 2015, p. 257). Saranno poi gli impegni cinematografici a sottrarlo dall'impasse: nello stesso 1946 è infatti protagonista di *Preludio d'amore*, di Giovanni Paolucci e di *Daniele Cortis*, di Mario Soldati (uscito nelle sale l'anno successivo).

³⁵ *Sei personaggi in cerca d'autore*, di L. Pirandello, regia di O. Costa; con Edda Albertini, Antonio Battistella, Andrea Botic, Manlio Busoni, Giusi Dandolo, Sarah Ferrati, Giovanna Galletti, Jone Morino, Camillo Pilotto, Giancarlo Sbragia, Alba Maria Setaccioli, Sergio Tofano; debutto al Teatro Quirino di Roma, 29 novembre 1946. Gli altri allestimenti furono: *Il giardino dei ciliegi*, di A. Cechov, regia di O. Costa; con Edda Albertini, Antonio Battistella, Ignazio Bozie, Manlio Busoni, Nino Dal Fabbro, Giusi Dandolo, Sarah Ferrati, Giovanna Galletti, Luigi Gatti, Mario Magi, Paolo Panelli, Camillo Pilotto, Salvo Randone, Nora Ricci, Sergio Tofano; debutto 12 dicembre 1946; *Un ispettore in casa Birling*, di J. B. Priestley, regia di O. Costa; con Manlio Busoni, Liana Casartelli, Antonio Battistella, Giovanna Galletti, Jone Morino, Camillo Pilotto, Salvo Randone; *Il voto*, di S. Di Giacomo e G. Cognetti (adattato in lingua italiana in collaborazione con C. Alvaro), regia di E. Giannini; con Sarah Ferrati e Salvo Randone nei ruoli principali, debutto 30 dicembre 1946.

³⁶ È interessante la valutazione dell'operato della Compagnia del Quirino fatta da Vito Pandolfi nel 1947: il critico e regista la considera - insieme alla Morelli-Stoppa, diretta da Luchino Visconti - la maggiore compagnia della stagione 1946-1947. In entrambe le compagnie riscontra, tuttavia, difficoltà nella scelta del repertorio: «sia Visconti che Costa non hanno avuto la mano sicura. A Visconti dobbiamo *Zoo di vetro* che ha sconcertato, ma anche interessato. Alla compagnia del Quirino, diverse riprese non felici». Nonostante la perenne crisi economica accentuatasi ulteriormente nel 1947, per cui, appunto, «le due sole compagnie a carattere artistico, di Visconti e del Teatro Quirino, hanno perso alcuni milioni», Pandolfi rileva il miglioramento sensibile dello spettacolo italiano, nella qualità della recitazione e della regia, concludendo che «l'opera dei nostri migliori registi, Visconti, Costa, Giannini, ha avuto in questo senso una funzione determinante» (V. Pandolfi, *Gazzetta polemica*, in Id., *Teatro italiano contemporaneo 1945-1959*, Milano, Schwarz, 1959, pp. 156-157).

³⁷ P. Grassi, *D'Amico, un maestro*, in E. Pozzi (a cura di), *Paolo Grassi. Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 229.

ideatore, aveva ipotizzato la direzione artistica del regista.³⁸ L'ammirazione di Grassi nei confronti del «vecchio, caro, grande amico Orazio Costa»³⁹ avrà tra i suoi esiti di maggior rilievo la commissione di una produzione già per la seconda stagione del Piccolo di Milano, particolarmente significativa sul fronte del rinnovamento del repertorio: il primo allestimento italiano, a tre secoli dalla sua composizione, del *Don Giovanni* di Molière.⁴⁰

³⁸ La gestione del Teatro Universitario si sarebbe dovuta basare sui medesimi principi ispiratori del Piccolo di Roma, come è possibile desumere indirettamente dalla pragmatica risposta di Grassi al progetto inviatogli da Costa: «ho letto attentamente il tuo elenco artistico e mi pare che vada assai bene. È inutile pensare ai NOMI: bisogna scegliere. O i veri nomi (e cioè attori commercialmente validi) oppure nomi inutili commercialmente ma strutturalmente utili e preziosi come lavoro. In questo secondo senso il tuo elenco (che non chiama una lira) va bene. Per chiamare d'altra parte tu dovresti avere degli attori noti che svaluterebbero l'essenza della cosa. Vorrei tu ti rendessi conto, su un terreno pratico, come la tua ambizione sia assolutamente pura e come tale folle. Per realizzarla non vi è che una via, quella inventata da me [si riferisce al piano economico da lui predisposto]» (P. Grassi, Lettera a O. Costa, Milano, 10 luglio 1948 [dattiloscritta, carta intestata «Piccolo Teatro della Città di Milano»]). Anche il progetto di partenariato tra le due istituzioni teatrali non andò a buon fine. Nonostante ciò, Grassi considera il Piccolo Teatro della città di Roma come l'unica positiva eccezione alla centralità produttiva e qualitativa del Piccolo di Milano. Nel 1950, in un articolo per l'«Avanti!», alle dichiarazioni di Silvio Giovannetti che accusava i piccoli teatri di scarsa attenzione nei confronti della drammaturgia contemporanea e sosteneva la proposta avanzata dalla rivista «Teatro» di fondare due Stabili nazionali a Milano e a Roma, Grassi risponde che «a prescindere dal fatto che si parla dei Piccoli Teatri come di funghi, [...] i piccoli teatri si riducono a due, il nostro di Milano, e quello di Roma», (Id., *Due teatri stabili a Milano?*, «Avanti!», 19 agosto 1950, ora in Id., *Il coraggio della responsabilità*, cit., p. 246).

³⁹ P. Grassi, *Orazio Costa, testimone di se stesso*, Ivi, p. 226. Si fa notare che se negli anni Sessanta Costa ha modo di appuntare sui suoi quaderni: «Ricordare che Paolo mi ha proposto praticamente di trasferirmi a Milano. Ho paura di non aver abbastanza iniziativa per fare un passo simile» (O. Costa, *Quaderno 15*, 8 dicembre 1964), nel 1970 l'interessamento di Grassi nei confronti dell'amico regista, che da tempo fatica a uscire da una condizione di isolamento, si fa ancora più attivo. L'organizzatore del Piccolo, infatti, sosterrà – senza successo – presso il Partito Socialista e il Ministero la candidatura di Costa a direttore del Teatro di Roma, dopo la rinuncia a ricoprire tale incarico da parte di Strehler (sulla vicenda mi permetto di rimandare a L. Piazza, *L'acrobata dello spirito. I quaderni inediti di Orazio Costa*, Pisa, Titivillus, 2018, pp. 117-118).

⁴⁰ *Don Giovanni*, di Molière, regia di O. Costa; con Armando Alzelmo, Antonio Battistella, Lilla Brignone, Ettore Conti, Marcello Moretti, Mirella Pardi, Franco Parenti, Camillo Pilotto, Dino Riefolo, Gianni Santuccio, Giancarlo Sbragia, Otello Zago; debutto al Piccolo Teatro della Città di Milano, 16 gennaio 1948. Con un cast quasi completamente rinnovato e composto dai giovani attori della Compagnia del Piccolo Teatro della Città di Roma, Costa ne curerà una nuova edizione nella stagione successiva (debutto al Teatro Duse di Roma, 4 febbraio 1949).