CAMILLA MANTELLA

FARE CULTURA (DEL TEATRO) A VICENZA. L'ATTIVITÀ DEL COMITATO SPETTACOLI CLASSICI TRA IL 1948 e il 1958

Nota presentata dall'accademico Roberto Cuppone

Il saggio di Camilla Mantella è di interesse per due motivi.

Il primo è perché assume per oggetto il periodo d'oro della programmazione degli spettacoli nel Teatro Olimpico, tra il 1948 e il 1958 (quando l'Accademia Olimpica ne era ancora protagonista, seppure non unica); analizzandone la progressione sia dal punto di vista istituzionale (l'ingegneria dei componenti e dei finanziamenti) che da quello degli esiti immediati (incassi, spettatori), ma soprattutto incrociando le informazioni relative alla programmazione degli spettacoli in sé – già variamente repertoriate, fra tutti da Nogara – con una consultazione dell'archivio amministrativo dell'Accademia (continente in attesa di nuovi giovani navigatori e cartografi) e con lo spoglio dei notiziari d'epoca; restituendo così a quelle ormai fruste tassonomie di spettacoli un qualche sfondo sociopolitico, quello di una Vicenza postbellica operosa e ambiziosa. Tra rombanti Mille Miglia, Olivia de Havilland che, ahimè, se ne va via col vento (forse anche per le ronde «antibacio» nei cinema) e Clementine Churchill sponsor del baccalà ne esce un ritratto stracittadino dove l'aggettivo «berico» non può che ritornare per ben sei volte a denominare, fra luci e ombre, il progetto antropologico della DC vicentina del dopoguerra.

Il secondo motivo di interesse discende dal primo. Considerando il Comitato per gli Spettacoli Classici non solo come una riparazione storica de facto ottenuta dall'Accademia per compensare l'ormai secolare alienazione subita nell'Ottocento del Teatro Olimpico da parte del Comune (prospettiva invece spesso assunta, anche a ragione, dall'Accademia stessa); ma piuttosto, come si diceva, come un'operazione di politica culturale di una classe di amministratori largamente maggioritaria e omogenea a quella di governo, in epoca di Ministeri chiamati a reggere «Turismo e spettacolo» (in questo ordine), il saggio si fa apripista per un dibattito (e prima ancora una ricerca storica) sui rapporti che questa politica culturale aveva e può ancora avere a) con la società reale (quale pubblico era destinatario del progetto e quale ne veniva escluso; quali altri progetti culturali integravano questa operazione di punta, in tempi,

come Mantella giustamente ricorda, in cui l'Olimpico era l'unico spazio di programmazione in città; e quali invece oggi); b) con il contesto teatrale nazionale e internazionale (fra quali proposte e opportunità il Comitato decide di scegliere e di configurare il proprio orizzonte culturale collocandolo «dalle tragedie greche ai classici di ogni tempo»). Perché appunto questo è l'orizzonte per attuali «decise prese di posizione» da parte di eventuali contributori, quali l'autrice giustamente invoca.

Roberto Cuppone

Il Comitato per gli Spettacoli Classici, nato nel 1935 per volontà dell'Accademia Olimpica[1] e del Comune di Vicenza, è stato un eccezionale organo di promozione culturale per la città berica fino alla fine del '900.

Ufficialmente composto dal sindaco della città, da due suoi nominati e da un paio di membri dell'Accademia, si occupava dell'organizzazione al Teatro Olimpico di cicli di spettacoli periodici, solitamente messi in scena nel mese di settembre, con l'intento da un lato di valorizzare uno dei monumenti più interessanti di Vicenza riportandolo alla funzione per la quale era stato progettato dal Palladio[2], dall'altro di coinvolgere la cittadinanza con un'offerta culturale di alto livello.

Fare cultura, e fare cultura del teatro, non è, e non è mai stato, un compito semplice[3].

Le carte conservate presso l'archivio dell'Accademia Olimpica testimoniano le difficoltà che il Comitato ha dovuto affrontare lungo tutto il corso della sua storia, difficoltà legate principalmente alla fatica di reperire i fondi necessari agli allestimenti e di trovare un accordo tra le parti in gioco – quella comunale e quella accademica – che talvolta avevano visioni contrastanti sul come le proposte teatrali andassero studiate e sviluppate.

Nonostante le carenze economiche e i dissidi interni, tuttavia, il Comitato ha saputo regalare alla città decenni di grande teatro: davvero interessante, quindi, è soffermarsi su come sia riuscito a farlo, concentrandosi su un momento, quello tra il 1948 e il 1958, che ha get-

[1] Una sintesi efficace dell'attività dell'Accademia dalle origini alla contemporaneità si ritrova in MARIANO NARDELLO, *L'Accademia Olimpica di Vicenza. Arte, cultura, scienza nella città berica dal Cinquecento ad oggi*, «Notiziario bibliografico della Regione del Veneto», n. 63, 2010, pp. 59-62.

[2] Per una rapida e al tempo stesso esaustiva panoramica della nascita e della storia del Teatro Olimpico si rimanda a LIONELLO PUPPI, *Breve storia del Teatro Olimpico*, Vicenza, Neri Pozza, 1973.

[3] Come ben si evince anche in *Istituzioni culturali in Italia nell'Ottocento e nel Novecento*, a cura di GIANFRANCO TORTORELLI, Bologna, Pendragon, 2003.

tato le basi per gli anni futuri e che probabilmente, più di ogni altro, testimonia la vivacità di un Ente nato e cresciuto per fare cultura.

Lo spazio e il tempo

Il decennio '48-'58 è un momento d'oro per la città. Malgrado le distruzioni portate dal conflitto, il capoluogo berico riesce, nel giro di pochi anni, ad assumere una centralità mai avuta prima nel panorama nazionale. Studiare la storia di quel decennio equivale a fare un velocissimo giro di giostra: gli eventi si susseguono incalzanti, tutti tesi a fare di Vicenza la «Grande Vicenza» immaginata dall'allora sindaco Giuseppe Zampieri[4].

Il 6 settembre del '48 giunge in città il presidente del Consiglio Alcide De Gasperi per tagliare il nastro del nuovo padiglione della Fiera che si era recentemente costituita in Ente compartecipato tra Comune, Provincia e Camera di commercio[5].

Nel frattempo l'Amministrazione comunale vara il nuovo piano regolatore, destinato a mutare profondamente la fisionomia cittadina: ripristinato il centro storico come si presentava prima dei bombardamenti, il modernismo tipico della ricostruzione democristiana italiana può sfogarsi nell'edificazione di interi nuovi quartieri in periferia, dove sorgono, ad esempio, il popolato «Villaggio del Sole» e il «Villaggio Giuliano».

Nascono nella zona di Vicenza Ovest il nuovo mercato ortofrutticolo e i Magazzini generali e si pongono le basi per lo sviluppo, nella stessa area, della zona industriale; si devia il traffico in attraversamento della città, che prima passava direttamente per il centralissimo corso Palladio, nella zona di viale Milano, nei pressi della stazione ferroviaria, dove vengono edificati alti palazzi che al tempo sembrano imponenti grattacieli, tanto da far meritare al quartiere il nome di «Piccola Manhattan».

Sulle nuove arterie stradali, molte delle quali vengono asfaltate, nel 1950 transitano non solo a pazza velocità le auto della Mille Miglia, che vede in quell'anno la vittoria del vicentino Giannino Mar-

[4] Nominato sindaco in seguito alle dimissioni del socialista Luigi Faccio, che si era candidato al Parlamento e che reggeva la città dal 1946, il democristiano Zampieri guiderà Vicenza proprio fino al 1958. Per un profilo completo si veda FRANCESCO PULIN, *Giuseppe Zampieri. Il sindaco della ricostruzione nella Vicenza del dopoguerra*, Vicenza, Editrice Veneta, 2002.

[5] *Il Novecento nel Vicentino. Un viaggio attraverso le cronache e le immagini del XX secolo con le pagine de "Il Giornale di Vicenza"*, a cura di ANTONIO DI LORENZO, Verona, Editrice Athesis, 1999, p. 123.

zotto, con una media oraria di 123 km, ma pure le biciclette della prima gara di ciclismo femminile d'Italia.

Si sogna in grande, in quel periodo, a Vicenza. La città riesce a essere inserita nella commissione di studio veronese del 1949 per la costruzione dell'autostrada Brescia-Verona-Vicenza-Padova e, nel 1956, verrà integrata, grazie alla sua «significativa economia», nel tracciato ufficiale del percorso[6].

La città si muove per venire riconosciuta anche sul piano culturale. Mentre l'Olimpico attira visite come quella di Clementine Churchill, moglie di Winston, che in una nota di colore dichiara alla stampa locale di «preferire il baccalà alla vicentina»[7], gli intellettuali vicentini si distinguono. Nel '53 Mario Rigoni Stern edita il sofferto ma fortunato *Il sergente nella neve. Ricordi della ritirata di Russia* e nel '54 Goffredo Parise presenta il testo che lo consacra sulla scena letteraria italiana, *Il prete bello*, pubblicato per la nuova Casa editrice Neri Pozza, che dagli anni '50 si caratterizza per le acute scelte editoriali, dando visibilità, con una grafica e un'impaginazione molto contemporanee, a testi indimenticabili come *La bufera e altro* e *La farfalla di Dinard* di Montale, *Il primo libro delle favole* di Gadda, *In quel preciso momento* di Buzzati.

Il clima cittadino si fa più vivace e scanzonato dopo l'asfissia del periodo fascista e la tragedia bellica: il '55 è l'anno dei vip a Vicenza, inseguiti dai fotografi e dalla popolazione. De Sica è al Palazzo di Cristallo, il nuovo padiglione della Fiera in Giardino Salvi, per reclutare comparse per il suo ultimo film, le principesse Maria Beatrice e Maria Gabriella di Savoia si fanno immortalare tra i capolavori del Palladio, il gigante Orson Wells improvvisa, per la moglie italiana Paola Mori, un paio di battute sul palco dell'Olimpico cui ha fatto visita, mentre Olivia de Havilland, la Melania di *Via col vento*, distribuisce il rancio ai militari statunitensi della Ederle.

Le confraternite studentesche organizzano giochi e scherzi in corso Palladio, i nuovi ritmi americani fanno ballare grazie a complessi come il «Palladian Jazz Quartet» e la città esulta, in trionfo, per la promozione del Vicenza in serie A, massima categoria dove la squadra rimarrà ininterrottamente, per la gioia dei tifosi, per vent'anni.

Totò fa da padrino, ad Asiago, alla manifestazione di Miss Universo, accolto da vicentini divertiti dalle sue commedie realizzate al fianco di Peppino De Filippo, Nino Taranto e Macario, che vengono

[6] *Giacomo Rumor e la rinascita dell'economia vicentina*, a cura di GIOVANNI LUIGI FONTANA, ANTONIO DI LORENZO, GIANLORENZO FERRAROTTO, ANNALISA COLI, Vicenza, Centro Studi sull'Impresa e il Patrimonio Culturale, 2005.

[7] *Il Novecento nel Vicentino...*, cit., p. 133.

proiettate in cinematografi dove, a partire dal '56, si istituiscono squadre antibacio patrocinate dalla Questura perché «sono frequenti le lamentele per episodi anche incresciosi che si verificano nel buio dei cinematografi e che certo non sono utili all'educazione degli spettatori, specie dei più giovani»[8].

Il 1956 è l'anno della repressione sovietica a Budapest e per le strade cittadine sfila un corteo silenzioso di studenti solidali con i loro pari ungheresi. Il vescovo Zinato celebra una messa di suffragio in duomo ed è lo stesso prelato ad accogliere, il 23 settembre, la visita del cardinale Roncalli, che nel '58 diventerà papa col nome di Giovanni XXIII; a Vicenza accorrono centomila persone, una folla da grandi occasioni, che si ripresenta nel febbraio dell'anno seguente a salutare il Presidente della Repubblica Giovanni Gronchi in visita ufficiale alla città.

Alla fine degli anni '50 Vicenza è pronta per sostenere l'incalzante boom economico: si è dotata di infrastrutture, ha acquistato credibilità sul piano nazionale e internazionale e dal punto di vista economico ha fatto notevoli passi avanti, con una migliore meccanizzazione del settore agricolo e lo storico sorpasso del comparto meccanico su quello tessile in ambito industriale.

La piccola e media impresa, che va a costituire la trama del futuro sviluppo, si è consolidata grazie al ricorso al metodo consortile decentrato; le iniziative economiche si sono così riorganizzate seguendo i tratti fisici, storici, culturali caratteristici della realtà produttiva dell'area, particolarmente policentrica, ben raccontata nelle sue riflessioni da Giacomo Rumor[9]:

> Le nostre matrici fisiche sono state e sono una montagna abbastanza produttiva [...], nella quale si riscontrano i massimi indici di piovosità di tutta la fascia prealpina veneta e i conseguenti corsi d'acqua [...]; la relativa abbondanza di marmi, pietre, caolini e strati argillosi. Tale montagna ha prodotto un tradizionale allevamento di greggi che dava luogo alla lavorazione della lana in valle; ed una continua migrazione di quelle sane e numerose famiglie al piano, e cioè un continuo ricambio di uomini [...], una naturale ricerca di terra in pianura e il conseguente frazionamento della proprietà terriera. I corsi d'acqua, unica energia di una volta, oggi trasformati in energia idro-

[8] Ivi, p. 157.

[9] Giacomo Rumor, cugino del più noto futuro presidente del Consiglio Mariano, è sicuramente uno dei più importanti protagonisti della scena vicentina del periodo. Fotografato ovunque si testimoni il rilancio produttivo della provincia, lavora a stretto contatto con il mondo politico democristiano. Le sue analisi puntuali dei caratteri del territorio in oggetto risultano oggi ancora valide e offrono spunti per il necessario ripensamento postindustriale dell'area.

> elettrica, facilitavano la lavorazione dei prodotti locali, e permisero le lavorazioni artigiane e poi industriali, non solo della lana, ma anche della ceramica, della carta, della seta, delle pelli; i molini ed i magli di ferro; e con ciò l'accrescimento dei centri periferici che costellarono la provincia di altrettante cittadine: Arzignano, Valdagno, Schio, Thiene e Bassano, che impedirono per converso l'accentramento di tutte le attività amministrative ed economiche nell'unico capoluogo[10],

la cui zona produttiva e industriale nasce, come visto, solo nel secondo dopoguerra.

È un territorio, quello vicentino, puntiforme e così procede negli anni '50 la sua ricostruzione, che si concentra sì sulla città, ma pure sulla sua provincia, accomunate entrambe da matrici etiche cattoliche e industriali (nel senso paternalista e rossiano del termine), che hanno prodotto «un tutto ordinato e avanzato, nulla di dirompente, un equilibrio di facoltà e di autocontrolli, una via di mezzo tra povertà e ricchezza, tra virtù, tradizioni e progressismo, proprie del temperamento veneto ma forse più personali e distribuite, così come avviene, tra monte e piano, in altre terre caratteristiche, quali sono ad esempio, nella nostra pianura, Brescia e Bergamo»[11].

A partire da questa comune identità tra centro e periferia, Rumor ritiene che non sia possibile rispondere alle sfide del futuro in modo disorganico, con interventi occasionali e frammentari, ma che sia indispensabile coordinare i vari organismi preposti all'amministrazione del territorio.

Tra i quali non devono e non possono mancare quelli culturali, chiamati a sottolineare questa identità e a proporre nuovi scenari in un tempo che scorre sempre più veloce: è in questo contesto che è chiamato a muoversi il Comitato di cui ci occupiamo, tra industrie polarizzate, paesaggi di urbanizzazione diffusa[12], teatri in fermento e una realtà cittadina sempre più proiettata oltre i confini provinciali.

Gli attori in gioco: un Comitato di politici e intellettuali

Il periodo della ricostruzione è fondamentale per il Comitato per gli Spettacoli Classici, che si trova ad operare in una Vicenza democristiana guidata saldamente per un decennio dal sindaco Giuseppe Zampieri.

[10] Così scrive Giacomo Rumor in *Giacomo Rumor e la rinascita...*, cit., p. 54.

[11] *Ibidem*.

[12] *Storia dell'economia vicentina. Le vie dell'industrializzazione europea, sistemi a confronto*, a cura di GIOVANNI LUIGI FONTANA, Bologna, Il Mulino, 1997, p. 557.

La ritrovata stabilità politica dopo la guerra, legata pure a una prima ripresa economica, fa sì che l'Ente possa lavorare con maggior certezza.

Nonostante i contributi per la realizzazione delle rappresentazioni teatrali siano sempre stati discontinui (e lo saranno anche tra il '48 e il '58, rendendo ancora più ardua l'attività del Comitato), la possibilità di entrare in contatto con un mondo economico che si sta riorganizzando e con un ambiente politico desideroso di promuoversi anche attraverso le iniziative culturali rende le proposte più apprezzate e sostenibili.

Il decennio '48-'58 diviene così un momento fondamentale per il Teatro Olimpico. Ospiti internazionali, cicli di spettacoli prestigiosi sostenuti da considerevoli sovvenzioni statali, restauri conservativi e migliorativi, sale aperte alle visite quotidiane dei turisti sono solo alcuni aspetti dell'articolato piano di riqualificazione del Teatro.

Il Comitato per gli Spettacoli Classici riprende i propri lavori, interrotti nel '39 a causa della forzata pausa bellica, alla fine del '47, mentre un'apposita commissione interna all'Accademia è impegnata nei lavori di revisione statutaria dell'Ente. In realtà l'organismo oggetto del nostro esame non subisce mutamenti istituzionali: continuano a farne parte il maggior responsabile della politica cittadina, due suoi nominati, il presidente dell'Accademia Olimpica e un altro esponente dell'associazione.

I nomi fondamentali nel decennio della ricostruzione sono quelli di Antonio Dalla Pozza[13], del sindaco democristiano Zampieri e del nuovo presidente dell'Accademia, Egidio Tosato, politico e giurista, docente di diritto a Catania, Venezia e Milano, membro della Costituente tra i banchi della DC, deputato dal 1948 e ministro della Pubblica istruzione nel '54 nel Governo Fanfani[14]. È un direttivo profondamente legato alla tradizione cattolica vicentina e al maggior partito italiano del tempo, dunque, quello che guida il Comitato in questo periodo, ma ciò non significa che la comune adesione ad un colore politico renda meno accese le discussioni relative alla tipologia di spettacoli da proporre.

Le negoziazioni interne al Comitato per l'organizzazione degli

[13] Per un approfondimento della figura di Antonio Dalla Pozza, direttore della Biblioteca Bertoliana, responsabile dell'Archivio di Stato, del Museo Chiericati e del Museo di Villa Guccioli, membro del Consiglio Superiore della Pubblica istruzione dal 1965 e decorato della medaglia d'oro ai Benemeriti della Scuola, della Cultura e dell'Arte si rimanda alla *Raccolta di articoli, documenti e discorsi commemorativi in memoria di Antonio Marco dalla Pozza*, compilata dal figlio Bernardino nel 1992 e consultabile presso la rete delle biblioteche vicentine.

[14] Un ritratto di Egidio Tosato si trova in MARIO GALIZIA, *Egidio Tosato costituzionalista e costituente*, Milano, Giuffrè, 2010.

eventi settembrini sono a tratti piuttosto aspre e si riflettono sul ritardo con cui Comune e Accademia rinnovano la convenzione per la gestione dell'Olimpico, scaduta nel '43.

L'accordo, indispensabile per una spartizione trasparente delle competenze sul Teatro, giunge in una prima bozza solo nel '52, dopo che il primo ciclo postbellico era andato in scena già nel '48, e viene più volte rinegoziato nel corso del decennio, nonostante nella stesura iniziale si preveda una sua validità per nove anni. In linea generale si stabilisce che all'Accademia spetti il controllo delle condizioni dell'edificio e la garanzia di apertura dello stesso negli orari di visita decisi dall'amministrazione municipale, mentre il Comune, in quanto proprietario della costruzione, è tenuto a corrispondere lo stipendio ad un custode che vi abiti stabilmente e a pagare eventuali riparazioni; inoltre si impegna a versare un contributo di gestione di 500.000 lire annue all'Accademia e a garantirle tutti i proventi derivanti dallo sbigliettamento per gli spettacoli[15].

All'altezza del '52 sembra dunque tutto concordato, ma in realtà la documentazione d'archivio smentisce quella che a prima vista potrebbe sembrare una ritrovata comunione d'intenti.

«Ill.mo signor sindaco», scrive il presidente Tosato il 2 gennaio 1954, «ho appreso con molta soddisfazione che nella sessione in corso il Consiglio comunale tratterà della convenzione con l'Accademia per la gestione dell'Olimpico. Mi si informa però che, per di lei iniziativa, ferme restando le 400.000 lire annue concordate, il gettito dei biglietti sarebbe devoluto non all'Accademia, ma al Comune. Ciò, se approvato, sposterebbe in notevole misura i termini su cui ci si era a suo tempo intesi e metterebbe l'Accademia nelle condizioni di non dar corso agli impegni progettati [...]»[16].

La *querelle* pare chiudersi solo nel '55, con la trasmissione all'Accademia di un nuovo schema di convenzione da parte del Comune in cui risultano leggermente ritoccati al rialzo i finanziamenti[17], anche se il braccio di ferro tra i due soggetti, che si gioca sull'ordine delle centomila lire, continua a protrarsi a lungo: il Comitato, che dei due Enti è figlio, vive quindi questo clima piuttosto teso, che si traduce in una contrattazione continua soprattutto per quanto riguarda gli affari economici.

Nonostante alcune incomprensioni interne, il periodo tra il 1948

[15] Archivio Accademica Olimpica (di seguito AAO), serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 58, 1952.

[16] Ivi, 2 gennaio 1954.

[17] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 59, 23 luglio 1955.

e il 1958 vede il Comitato aprirsi alla piena collaborazione con altre Istituzioni del territorio per cercare un appoggio concreto alle proprie attività; se già nel '51, in una serie di appunti probabilmente di mano del Dalla Pozza, si citano alcuni incontri avuti con la prefettura e l'Amministrazione provinciale[18], è nel '53 che viene convocata da Tosato un'importante riunione con i responsabili di Enti pubblici e privati per parlare di Teatro Olimpico. Sono invitati a partecipare il sindaco Zampieri, l'avvocato Oliva, presidente della Provincia, il conte Marzotto, responsabile dell'Ente provinciale per il turismo e, infine, Giacomo Rumor. Posto l'alto valore artistico e culturale del monumento palladiano e la sua spendibilità dal punto di vista turistico e considerato il successo delle rappresentazioni classiche, Tosato, con alle spalle Dalla Pozza, alza l'asticella. «In vista di un consolidamento e forse di un eventuale ampliamento delle finalità proprie dell'Ente costituitosi nel 1935, l'assemblea degli Accademici ha espresso parere che la composizione del Comitato venga estesa anche ad una rappresentanza di altri Enti locali direttamente e indirettamente interessati al problema della valorizzazione dell'Olimpico», comunica il presidente dell'Accademia nell'invito alla riunione[19].

La componente accademica del Comitato punta così a fare del più antico teatro cittadino un fulcro di interesse per più attori del territorio, tanto politici quanto economici; si spinge per porre l'attenzione pubblica sullo straordinario edificio, i cui lavori di restauro, interrotti dal conflitto e resi molto più che urgenti alla fine dello stesso, sono lentamente ripresi, ma potrebbero procedere più speditamente grazie a contributi straordinari provenienti, magari, proprio dagli Enti di cui si convocano i responsabili per entrare a far parte del Comitato stesso.

Se istituzionalmente parlando, tuttavia, in seguito alla riunione il Comitato rimane fermo nella sua composizione tradizionale senza aprirsi a nuovi membri, la sensibilizzazione delle associazioni esterne porta i suoi frutti dal punto di vista economico.

I fondi a disposizione: sovvenzioni statali e donazioni pubbliche

Le carte inerenti la gestione economica delle iniziative del Comitato si trovano in più serie all'interno dell'archivio: in alcuni casi occupano fascicoli ad esse espressamente dedicati, in altri compaiono

[18] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 58, 1951.

[19] Ivi, 24 novembre 1953.

frammiste a conti relativi anche ad altre attività accademiche (libri di cassa, bilanci consuntivi o preventivi).

Le più chiare e complete sono conservate nel fascicolo C della miscellanea serie F e sono relative all'amministrazione degli spettacoli tra il 1948 e il 1950; possono essere un buon esempio per cercare di capire come venissero reperiti i contributi e come, conseguentemente, fossero spesi.

Il 1948 è l'anno del rilancio e viene proposto agli spettatori l'«Edipo re»[20] che, a causa dello scoppio della seconda guerra mondiale, non era potuto andare in scena nel settembre '39. La rappresentazione, in quattro appuntamenti (dal 2/09 al 6/09), viene inserita nell'ambito del Festival Teatrale Veneziano, sfruttandone la visibilità.

Le entrate a disposizione per il ciclo ammontano a circa otto milioni di lire: il 50% di queste proviene da sovvenzioni statali e da finanziamenti di Enti vari, mentre gli incassi connessi allo sbigliettamento si attestano attorno ai due milioni e mezzo. Le uscite, invece, si aggirano sui sette milioni: la maggior parte di queste è legata a spese per il pagamento del corpo artistico, delle attrezzature e dell'illuminazione del Teatro. Relativamente poco, invece, viene destinato alla pubblicità (siamo sulle 300.000 lire), probabilmente proprio perché era stato possibile appoggiarsi al festival lagunare, che aveva fatto da cassa di risonanza anche per gli spettacoli berici[21]. Il disavanzo attivo, di oltre un milione, viene investito in conti correnti e libretti di deposito e costituisce fondo cassa.

Negli anni successivi la somma da gestire si fa più ingente. La cadenza degli spettacoli non è più biennale – come era stato all'inizio dell'attività del Comitato negli anni '30 – bensì annuale, e si cerca addirittura di moltiplicare gli eventi, cosa che ovviamente comporta costi di organizzazione più elevati.

Il '49 è, a questo proposito, emblematico. Nel mese di settembre vengono proposte in due repliche la «Medea» di Euripide, in tre la «Commedia degli straccioni» di Annibal Caro e in altre due l'«Incoronazione di Poppea» di Monteverdi; un dramma classico, uno rinascimentale e, infine, un melodramma, per una spesa complessiva di quasi undici milioni, a cui si fa fronte grazie soprattutto ad un contributo statale che supera i sei milioni e mezzo di lire.

Le Istituzioni pubbliche investono sull'Olimpico, quindi, tanto che

[20] L' «Edipo re», la tragedia delle tragedie, è una sorta di spettacolo archetipico per l'Olimpico. L'architetto Scamozzi, che aveva progettato il fondale del Teatro dopo la morte del Palladio, aveva fatto realizzare la scena proprio ispirandosi a questa rappresentazione. Per una riflessione sulla centralità dell'«Edipo re» per la storia del Teatro Olimpico si veda ANTONIO STEFANI, *Edipo all'Olimpico (1585-1997)*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1997.

[21] AAO, serie F, Miscellanea, fascicolo C, 1948.

nel '50, quando si propongono due drammi, la rinascimentale «Sofonisba» di Trissino e la classica «Antigone» di Sofocle, le sovvenzioni crescono attorno ai nove milioni, così che le entrate risultano alla fine aggirarsi attorno ai 14 milioni, che vengono quasi del tutto spesi per le due produzioni.

Scorrendo i bilanci del primo triennio di attività dopo la guerra balza all'occhio che oltre la metà delle entrate sono legate all'iniziativa pubblica di Ministero ed «Enti vari»[22].

Quali sono questi altri soggetti, oltre al Comune, che investono sul Teatro vicentino?

Per rintracciarli è necessario scartabellare le ricevute accademiche; si trovano così i nomi degli Enti e quelli delle persone coinvolte nella sponsorizzazione della maggiore iniziativa culturale cittadina del periodo.

Questi organismi rilasciano perlopiù finanziamenti straordinari, che tuttavia contribuiscono significativamente a portare il bilancio in pareggio; il massimo di avanzo cassa registrato nel triennio, quello del '48, è, come notato, di un milione, segno che anche le 100.000 lire di contributo sono importanti per evitare il passivo.

In prima fila troviamo l'Ente provinciale per il turismo, che nel 1951 arriva a destinare al Comitato 300.000 lire grazie all'interessamento del suo direttore, quell'Angelo Lampertico che era stato podestà di Vicenza in periodo fascista.

In seconda battuta la Camera di commercio: interpellata da Tosato perché finanzi gli eventi del Comitato e invitata alla riunione del '53 quale interlocutore privilegiato per la promozione dell'Olimpico, nel '54 corrisponde 150.000 lire per gli spettacoli classici[23].

In terzo luogo l'Amministrazione provinciale, che tuttavia solitamente contribuisce alle attività accademiche a titolo generale, senza specificare la destinazione del finanziamento per le rappresentazioni teatrali.

In quarta istanza le aziende municipalizzate, che vengono chiamate a mettere a disposizione l'energia elettrica[24].

Assenti, invece, gli istituti di credito; l'unica banca menzionata, la Popolare di Verona e Vicenza, compare come Ente di riferimento per il conto corrente lì aperto dal Comitato, ma dalla documentazione conservata non si evince nessun tipo di finanziamento[25]. Anche le

[22] AAO, serie F, Miscellanea, fascicolo C, 1949 e 1950.

[23] Ivi, 3 febbraio 1954.

[24] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 57, 19 agosto 1949.

[25] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 58, 1952.

sovvenzioni private latitano; nessun donatore viene ricordato e anche se ipotizzassimo che dietro la voce «contribuzioni varie» nella gestione delle entrate si nasconda qualche privato, si tratta pur sempre di cifre piuttosto contenute.

Enti pubblici e associazioni di categoria, dunque, permettono la realizzazione degli spettacoli; i tempi delle Fondazioni bancarie[26] e degli investimenti privati sul no profit sono ancora di là da venire. Il *fundraising ante litteram* del periodo si fa soprattutto battendo cassa a Roma o presso le sedi di Comuni e Province; al massimo si bussa alla porta dell'Associazione commercianti, che dal turismo connesso all'afflusso in città degli spettatori può trarre beneficio e che quindi può essere più interessata ad un finanziamento delle iniziative teatrali.

L'impressione che si ha scorrendo le note economiche dell'attività del Comitato tra il '48 e il '58 è quella che la promozione culturale passi necessariamente attraverso la contribuzione pubblica; non è un caso che proprio in quegli anni vengano aperti i primi teatri stabili grazie ai finanziamenti statali, nell'idea diffusa che la cultura, compresa la sua declinazione teatrale, sia una voce importante da inserire nel bilancio della neonata Repubblica[27].

La scelta degli spettacoli: dalle tragedie greche ai classici di ogni tempo

La disponibilità dei fondi era precondizione, ovviamente, per la messa in scena delle proposte artistiche. Raramente – come nel fortunato caso del ciclo di spettacoli del '49 – le sovvenzioni superavano le previsioni di spesa: molto più spesso il Comitato si trovava a fare i conti, letteralmente, con una scarsità di mezzi che rendeva problematico portare a Vicenza compagnie e attori di grido.

Solitamente il Comitato procedeva, dalla primavera, ad abbozzare un programma di massima, che veniva poi ritoccato sulla base dei finanziamenti a disposizione che giungevano a fine estate, appena in tempo per i cicli settembrini. Ciò non impediva, in ogni caso, di allestire rappresentazioni di qualità, che proprio nel periodo tra '48 e '58 assumono cadenza annuale (fino alla fine degli anni '30 erano state biennali).

Le scelte artistiche del decennio sono innovative. L'Olimpico guar-

[26] Le Fondazioni di origine bancaria, soggetti no profit, privati e autonomi, nascono nel 1990 con la legge Amato.

[27] Sul ruolo degli Enti pubblici nella promozione teatrale si rimanda a CHIARA MERLI, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano, Led Edizioni Universitarie, 2007.

da oltre le tragedie greche e inizia a proporre spettacoli provenienti da tradizioni differenti, anche per sopperire alla mancanza di sale teatrali in città – andate tutte distrutte durante la guerra – che erano solite proporre spettacoli alternativi ai classici: il teatro palladiano diventa così il vero e proprio punto di riferimento per gli spettacoli del Vicentino.

Ferma restando la produzione classica, che non sarà mai abbandonata, (in questo decennio vanno in scena l'«Edipo re», la «Medea», l'«Antigone», l'«Elettra», le «Trachinie», l'«Edipo a Colono», l'«Alcesti» e l'«Ifigenia in Tauride»), il Comitato apre a Molière, Racine, Shakespeare, Goldoni.

Il primo strappo con la tradizione, anzi i primi due strappi, si hanno nel 1949. Tra l'8 e il 10 settembre si rappresenta la «Commedia degli straccioni» di Annibal Caro, un autore coevo al Palladio; metterla in scena è un vero e proprio azzardo, dal momento che non la si porta a teatro dal tempo in cui, a metà '500, era stata scritta su commissione del cardinal Farnese e poi immediatamente censurata per il pungente sarcasmo nei confronti di preti e monache[28].

Malgrado la novità del testo, praticamente sconosciuto al pubblico, la recita ottiene ampi consensi, grazie pure al cast di prim'ordine che porta a Vicenza non solo nomi come quello di Memo Benassi, ma pure nuovi volti come Arnoldo Foà e Luigi Squarzina, che di lì ad un paio d'anni dirigerà assieme a Vittorio Gassman il Teatro d'arte italiano e porterà nel '53, per la prima volta, lo Shakespeare dell'«Amleto» sul palco dell'Olimpico.

Una scommessa vinta, dunque, quella della «Commedia degli straccioni», a cui segue il successo, qualche giorno dopo, del primo melodramma messo in scena sul palcoscenico palladiano. L'operetta non era mai entrata all'Olimpico, ma grazie al contributo della Biennale veneziana, col cui Festival del Teatro, come già ricordato, si gemella il Comitato, si riesce ad affrontare il costoso allestimento dell'«Incoronazione di Poppea» del Monteverdi.

Partecipa all'impresa pure il «Pen Club», l'associazione internazionale degli scrittori che in quei giorni si riunisce proprio a Venezia e che decide di offrire ai suoi soci una visita alla città con compresa la possibilità di assistere al melodramma.

Sono circa seicento gli autori di tutto il mondo che vengono a visitare il teatro palladiano e si fermano per lo spettacolo serale; i cronisti del «Giornale di Vicenza» sottolineano le presenze il John dos Passos, Guido Piovene, Massimo Bontempelli, Salvatore Quasi-

[28] GINO NOGARA, *Cronache degli spettacoli nel Teatro Olimpico di Vicenza dal 1585 al 1970*, Vicenza, Accademia Olimpica, 1972, p. 70.

modo, Elsa Morante, Alberto Moravia e con ironia dipingono la figura di un giovane Neri Pozza, alle prime armi nella gestione della sua Casa editrice, che si affanna a distribuire il libretto dello spettacolo di cui ha personalmente curato la stampa[29].

Il '49 è decisivo per il Comitato, dunque, che cerca di aggiornare il repertorio con nuove proposte; non è più, ormai, un semplice Comitato per gli Spettacoli Classici, bensì un Ente organizzatore aperto a più tipologie di rappresentazioni teatrali, tanto che il suo nome inizia a risultare addirittura un po' dissonante rispetto agli spettacoli proposti.

Tuttavia, se le scelte innovative del '49 erano state ben ripagate, lo stesso non si può dire di quelle del '50. Nonostante si ingaggi nientemeno che Giorgio Strehler, che sta contribuendo al successo del neonato «Piccolo» di Milano e che si sta distinguendo in Italia e all'estero, la tragedia cinquecentesca «Sofonisba» del Trissino che si porta in scena in occasione dei 400 anni dalla morte dell'autore vicentino è un vero e proprio fallimento. In realtà Strehler aveva tentato di mettere in guardia gli organizzatori, scrivendo direttamente a Dalla Pozza il 25 giugno del 1950.

> Ho passato questo tempo a leggere lungamente la «Sofonisba» di Trissino: il mio giudizio continua ad essere assolutamente negativo. Secondo il mio punto di vista detta riesumazione ha un puro e semplice valore storico e documentario. Ogni possibilità di emozione "drammatica" [...] è esclusa. La giustificazione di un teatro cinquecentesco per un pretesto di spettacolo classico cinquecentesco è troppo relativa [...]. Nemmeno dal lato puramente esteriore e coreografico «Sofonisba» è ricca. Siamo di fronte ad un testo terribilmente scaduto nel tempo [...]. Attendersi vitalità, adesione sentimentale del pubblico ecc., sarebbe ingenuo e dannoso[30].

La «Sofonisba» di Trissino, tragedia ambientata durante la seconda guerra punica, è un reperto d'antiquariato: va bene metterla in scena per celebrare il letterato vicentino, ma non ci si aspetti che il pubblico accorra numeroso. In effetti la rappresentazione, addirittura in tre repliche, è un flop; la regia è illustre, gli attori capaci, ma il testo è tutto fuorché coinvolgente. Alla fine si contano duecento spettatori a serata, contro gli ottocento a giornata che farà registrare l'«Antigone» proposta la settimana dopo[31].

[29] M.V. (nome completo non specificato), *La conchiglia e la perla*, «Il Giornale di Vicenza», 14 settembre 1949, in NOGARA, *Cronache degli spettacoli ...*, cit., p. 69.

[30] Lettera di Strehler a Dalla Pozza, 25 giugno 1950, in NOGARA, *Cronache degli spettacoli...*, cit., p. 74.

[31] NOGARA, *Cronache degli spettacoli...*, cit., p. 75.

Tuttavia il Comitato non riesce a smarcarsi dall'idea per cui essendo il teatro palladiano un prodotto cinquecentesco, allora i drammi cinquecenteschi sono i più adatti, assieme alle tragedie classiche, ad animare l'Olimpico.

L'anno dopo la «Sofonisba» ci si riprova con gli «Intrighi d'amore» di Tasso: un altro buco nell'acqua, col pubblico che diserta lo spettacolo e si riversa sull'«Elettra» di Strehler che va in scena in quegli stessi giorni. Il teatro italiano cinquecentesco non piace, nonostante gli appelli degli accademici alla partecipazione.

Dati i fondi a disposizione, sempre straordinari, mai continuativi, non ci si può più permettere di non incassare allo sbigliettamento: nei due anni successivi non viene più messo in scena alcuno spettacolo del Rinascimento e quando, nel '54, si porta a teatro "La vedova" di Cini, autore poco conosciuto del XVI secolo, lo si fa perché è una commedia brillante capace di attirare il pubblico.

Sperimentare è essenziale per il Comitato in quegli anni, ma queste scelte artistiche sono dei disastri annunciati; positivo, tuttavia, il fatto che grazie alla «Sofonisba» si inizi una stretta collaborazione con Strehler e il «Piccolo» di Milano, vero e proprio laboratorio di sperimentazione teatrale[32].

A contatto con gli ambienti più innovativi, il Comitato si apre alle proposte europee. Nel settembre '52 va in scena per la prima volta una compagnia straniera, quella prestigiosa del «Theatre National Populaire», il teatro di Stato di Francia. È diretta da Jean Vilar, uno dei grandi protagonisti del mondo culturale francese, e tra i suoi maggiori interpreti figura Gérard Philipe.

Si presenta «Le Cid» di Corneille e stavolta è un successo. Certo lo spettacolo, pur essendo presentato in una sola serata, ha un costo elevato e nemmeno il fatto che sia presentato a Vicenza dopo due repliche alla Biennale di Venezia abbassa le spese, ma è un trionfo, tanto che la stessa compagnia viene invitata l'anno dopo per recitare il «Riccardo II» di Shakespeare.

Rodolfo Pallucchini, direttore in quel periodo della Biennale lagunare a cui Vicenza continua a fare riferimento, era infatti riuscito *in extremis* a convincere il Comitato.

«La cifra che vi abbiamo chiesto per la recita del Teatro Nazionale Popolare è quanto mai equa, dato che la quota vicentina è di solito inferiore al risultato della divisione per tre, tenendo appunto conto che il vostro è il terzo spettacolo [...]. Certamente i vicentini,

[32] Per una storia del teatro milanese di prosa più conosciuto si rimanda a *Il Piccolo Teatro di Milano: cinquant'anni di cultura e spettacolo*, a cura di MARIA GRAZIA GREGORI, Milano, Leonardo Arte, 1997.

dopo il successo dell'anno scorso del Teatro Nazionale Popolare, ritorneranno in massa all'Olimpico: abbiate quindi fiducia nell'esito della recita», scrive a metà settembre al presidente Tosato[33].

Effettivamente «Riccardo II» piace molto e a fine settembre va regolarmente in scena, ma i fondi sono troppo scarsi per potersi permettere un tris l'anno seguente. Vicenza decide così, per il '54, di sganciarsi dalla Biennale[34]; il Comitato amministra un bilancio più ridotto rispetto a quello veneziano e si sente pronto per provare a lanciare una stagione autonoma. Ne esce uno dei cicli migliori del decennio, forse il più completo. Vanno in scena l'«Antigone» e la sopracitata «La vedova» e due tragedie del teatro straniero, la «Cinna» di Corneille e il «Britannicus» di Racine, interpretate stavolta sì da una compagnia francese, ma molto meno costosa di quella nazionale del biennio precedente: si tratta di un gruppo chiamato «La Maintenance», che per incarico del Ministero dell'Educazione francese di solito prepara spettacoli per le scuole. Una compagnia che recita per poco e che non promette grandi performance, ma che in realtà si rivela molto più che all'altezza delle aspettative e che di fatto consente di trovare un buon compromesso tra la volontà di proporre autori stranieri e le risorse economiche sempre piuttosto tirate.

Slegato dalla tutela della Biennale, costretto a contare solo sulle proprie risorse, il Comitato azzecca nel triennio successivo la maggior parte delle scelte artistiche. Continua a collaborare con «La Maintenance» e nel '56 riesce a portare all'Olimpico una prima assoluta, l'«Amleto» nella versione di un autore italiano vivente, Riccardo Bacchelli. Inoltre, a partire dal '57, non solo apre l'Olimpico a spettacoli primaverili, così che l'Ente autonomo del Teatro alla Scala viene ospitato per l'«Orfeo» di Monteverdi, ma si impegna pure nell'organizzazione di commedie settecentesche, come il «Socrate immaginario» dell'abate Galiani, opera buffa a metà tra l'erudito e il burlesco, e «La buona figliola» di Goldoni.

I cicli di spettacoli del decennio sono dunque all'insegna della rottura e del cambiamento: non si abbandona ancora del tutto, nonostante la stagione del '53 (che vede rappresentati l'«Amleto» e il «Riccardo II»), il teatro tragico classico, ma molto è stato fatto verso la proposizione di rappresentazioni più varie.

Il '57 è la celebrazione di questa varietà, col melodramma monteverdiano, il teatro settecentesco e l'«Ifigenia in Tauride» dell'Istituto nazionale per il dramma antico.

[33] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 58, 14 settembre 1953.

[34] NOGARA, *Cronache degli spettacoli...*, cit., p. 100.

Nemmeno la battuta d'arresto del '58[35], dovuta al mancato contributo statale per l'organizzazione degli spettacoli connesso alla contemporanea crisi di governo – che una volta in più fa capire quanto in quegli anni si facesse affidamento sui fondi pubblici – mina il percorso di sperimentazione, che negli anni successivi si concretizzerà in proposte innovative come, ad esempio, «A man for all seasons» del drammaturgo contemporaneo britannico Robert Bolt ('61).

Il Comitato, pur nelle diatribe interne di natura economica tra Accademia e Comune e nella consapevolezza della scarsità dei mezzi a disposizione, riesce a garantire a Vicenza spettacoli che la consacrano sul panorama teatrale europeo: apertura a drammi non classici, in special modo testi del miglior teatro francese e inglese, contatti frequenti con i centri di sperimentazione e innovazione più significativi della penisola e allestimenti affidati a gruppi d'oltralpe fanno sì che il palcoscenico berico si faccia conoscere perfino oltre i confini nazionali, grazie pure ad una efficace opera di promozione.

Le strategie pubblicitarie: dai giornali alla TV, dalle affissioni alla rete di accademici corrispondenti

Il mezzo di comunicazione più utilizzato del periodo è la carta stampata, dunque il Comitato, per la promozione dei suoi spettacoli, si muove con decisione per assicurarsi delle sufficienti coperture giornalistiche.

I locali «Giornale di Vicenza» o «L'Arena» di Verona, ma pure i nazionali «Il Corriere della Sera»[36], «La Stampa», «Il Tempo» o gli specialistici «Il Dramma» dedicano spazio all'annuncio delle rappresentazioni e alle loro critiche a spettacolo terminato, a volte ospitando dibattiti piuttosto accesi sulla bontà delle rappresentazioni, come quello che segue la messa in scena, nel '57, dell'«Ifigenia in Tauride»,

[35] Il Dalla Pozza stende, nell'estate '58, un promemoria molto amaro, ma altresì consapevole dei risultati ottenuti, circa la mancata organizzazione degli spettacoli. «[...] L'iniziativa vicentina sorta in periodo prebellico e affermatasi in questo decennio per la valorizzazione artistica dell'Olimpico restava di necessità vincolata al mantenimento di un congruo concorso dello Stato [...]. A tutt'oggi non è ancora pervenuta alcuna comunicazione impegnativa [...]. Il Comitato viene a trovarsi pertanto nell'impossibilità di formulare un qualsiasi programma, sia pure modesto, i contributi provenienti da enti locali, pur sensibili, essendo inadeguati agli attuali costi. È giunto perciò nella determinazione di sospendere per quest'anno le manifestazioni all'Olimpico, per una ripresa delle quali nel prossimo avvenire non si potrà non tenere in considerazione l'esperienza acquisita lo scorso anno [...]». (AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 59, 1958).

[36] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 58, ottobre 1951.

che scontenta molti addetti ai lavori per la stanchezza con cui la compagnia, reduce da una lunga tournée in giro per il Paese, recita il soggetto[37].

Lo spazio dedicato sui quotidiani alle proposte del Comitato è significativo del peso che il teatro vicentino sta assumendo in Italia.

Oltre ai comunicati stampa inviati alle varie redazioni[38] il Comitato prende contatti con la Società per la Pubblicità in Italia perché vengano comprate porzioni di pagine sui periodici: nel '57, per le manifestazioni straordinarie di primavera, a cui il pubblico non è ancora molto abituato e che quindi hanno bisogno di una promozione più intensa, si acquistano spazi pubblicitari su «Il Giornale di Vicenza», «L'Arena» di Verona, «La Gazzetta Veneta» di Padova e «Il Gazzettino» di Venezia[39].

I giornali sono sicuramente un mezzo pubblicitario efficace, ma risorse vengono destinate anche ai manifesti da affiggere sui muri delle città[40]. Non ci si limita a cartelloni pubblicitari a Vicenza, ma si arriva fino a Bologna[41], tanto che tra le carte dell'archivio accademico si trova un modulo precompilato firmato dal presidente Tosato di richiesta d'affissione ai Comuni che si vogliono coinvolgere, richiesta in cui viene specificata la solvibilità del Comitato e la correttezza nel rispetto dei pagamenti[42], segno o che, di massima, molti Enti non ottemperavano ai contratti o che il Comitato aveva avuto in passato difficoltà a saldare i conti, ipotesi che sarebbe confermata da altre richieste di pagamento di fornitori che lamentavano ritardi in merito.

La vera svolta nell'ambito della comunicazione degli spettacoli, tuttavia, si ha nel 1955, quando per la prima volta le rappresentazioni teatrali dell'Olimpico vengono trasmesse in diretta dalla Rai; il primo spettacolo ad essere ripreso dalle telecamere è l'«Edipo a Colono» diretto da Enzo Ferrieri[43], regista che a partire dal '54 aveva iniziato a curare la messa in onda di rappresentazioni teatrali per la televisione.

L'Olimpico entra nelle case degli italiani attraverso il piccolo schermo ed è un passo estremamente significativo, sia dal punto di vista pubblicitario che da quello artistico, dal momento che d'ora in

[37] NOGARA, *Cronache degli spettacoli...*, cit., p. 121.

[38] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 59, 1957.

[39] Ivi, 29 maggio 1957.

[40] Ivi, 31 dicembre 1955, fattura emessa dalla tipografia Giuliani per la stampa di manifesti e biglietti.

[41] Ivi, 1957.

[42] Ivi, 1957.

[43] NOGARA, *Cronache degli spettacoli..*, cit., p. 106.

avanti, per gli spettacoli assistiti dalle cineprese, sarà indispensabile trovare testi che si adattino al nuovo mezzo di comunicazione oltre che al palcoscenico palladiano.

Giornali e TV, dunque, fanno conoscere l'Olimpico e il Comitato che lo anima in tutta Italia, ma d'altro canto le risorse spese per la comunicazione non devono essere state così ingenti se ancora nel '58 Dalla Pozza lamentava che si sarebbe potuto raccogliere più pubblico con un'iniziativa pubblicitaria meglio coordinata[44].

Il vero handicap nella promozione degli spettacoli, in realtà, si legava ad uno dei loro caratteri costitutivi, cioè l'incertezza di fondo con cui ogni anno dovevano fare i conti: non sapendo fino al mese prima se il ciclo si sarebbe realizzato o meno, dato che si aspettava sempre il contributo ministeriale, la macchina pubblicitaria non poteva mettersi in moto e dunque ci si riduceva ad informare il pubblico solo una decina di giorni prima dell'avvio delle rappresentazioni.

Benché la promozione non sia così organizzata come potrebbe sembrare di primo acchito, gli spettacoli settembrini concorrono in modo essenziale a far conoscere il Teatro Olimpico nel mondo; ne sono testimonianza i numerosi documenti relativi a richieste di visitare le sale palladiane – preferibilmente nei giorni delle rappresentazioni – provenienti soprattutto dall'Europa e dal Nord America.

L'American Institute of Decorators, oggi American Society of Interior Designers, visita il Teatro il 14 maggio 1955 e il suo presidente invia una lettera di ringraziamento all'Accademia dai toni molto calorosi. «This was the best day of our entire trip through Europe and Vicenza is on everybody's lips here now [...]. I think the gesture of your organization [...] was beautifully done»[45].

Sicuramente in questo giudizio pesa molto l'amore statunitense per il Palladio, ma l'interesse suscitato dell'Olimpico è trasversale: l'Accademia di Belle Arti di Dusserdolf chiede di poter vedere coi suoi studenti il Teatro nell'ottobre dello stesso anno[46], mentre Arnold Toynbee, il celebre storico anglosassone, autore di opere molto influenti come «Genesi delle civiltà» (1934-54), «Civiltà alla prova» (1949) e «Il mondo e l'Occidente» (1953), il 28 giugno, su carta intestata del Royal Institute of International Affairs con cui collabora, chiede alla direzione dell'Olimpico alcuni biglietti per gli spettacoli del settembre, pur non sapendo quando e cosa andrà in scena.

[44] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 59, 1958.

[45] Ivi, 15 giugno 1955.

[46] Ivi, 10 ottobre 1955.

> My wife and I will be spending the night of 20 september at Vicenza [...], after attending the International Historical Congress in Rome. Would you very kindly let me know what play or opera is going to be performed on that evening in the Teatro Olimpico, and let me have a note of the time of the performance and on the price of the seats? We want to take this opportunity of seeing a performance in the theatre during the September Festival [...][47].

La fama degli spettacoli olimpici è giunta dunque fino a Londra, probabilmente anche grazie a quegli accademici corrispondenti, italiani all'estero o stranieri legati all'Accademia vicentina, che sparsi in giro per il mondo informano delle iniziative del Comitato gli ambienti intellettuali in cui operano.

L'Olimpico pare quasi promuoversi da sé in virtù della sua bellezza: teatri europei, come l'«Europeo» e il «Kaleidoscop» di Vienna[48] o impresari francesi come il marsigliese Callamand[49] si propongono per vedere le rispettive compagnie calcare il suo palcoscenico, mentre perfino una privata cittadina, la signorina Myra K. Chapman di Chicago, scrive al Comitato per avere delle foto del Teatro da appendere in casa, precisando risolutamente di non essere una *dealer*, ossia una trafficante pronta a rivendersi le immagini sul mercato dell'arte[50].

Anche se le campagne pubblicitarie non sono delle migliori e si limitano al massimo al territorio nazionale, dunque, il fascino artistico dell'Olimpico aiuta il Comitato a promuovere il Teatro e gli spettacoli in esso organizzati anche oltre i confini italiani.

L'Olimpico è sempre più un punto di riferimento imprescindibile per la città; persino il Presidente della Repubblica Einaudi, che lo visita nel settembre '52, ritiene opportuno inviare all'Accademia un telegramma di ringraziamento per aver avuto l'opportunità di godere del capolavoro berico[51].

[47] Ivi, 28 giugno 1955.

[48] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 58, 1954.

[49] Ivi, 1954.

[50] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 59, 1957. Abbiamo ritrovato la signora Chapman in un elenco statunitense on line utilizzato per le ricerche genealogiche (www.deathrecords.com). Nata nel 1899, è morta nel 1996, sempre a Chicago, alla veneranda età di quasi 97 anni.

[51] AAO, serie B, Carte inerenti l'amministrazione, le cariche sociali, la corrispondenza e i rapporti col Ministero, b. 58, 1958.

Per una risposta culturale, tra ieri e oggi

Il lavoro del Comitato per gli Spettacoli Classici ha aiutato Vicenza a ricostruirsi e, malgrado la precarietà economica che ha sempre caratterizzato il suo operato, ha sottolineato la centralità della cultura nella strategia di rilancio del capoluogo vicentino, reso riconoscibile fuori e dentro l'Italia anche grazie ai suoi spettacoli olimpici.

Senza l'Olimpico e le sue rappresentazioni, Vicenza tra il '48 e il '58 sarebbe stata una città più povera e provinciale: la frequentazione delle carte d'archivio dell'Accademia ce l'ha ampiamente dimostrato. Una realtà culturalmente viva e in grado di promuoversi all'esterno crea benefici ai suoi abitanti sia in termini sociali, con una ricaduta positiva sulla sensibilità dei cittadini, sia in termini economici, con la creazione di ricchezza che dovrebbe tradursi in un aumento dei posti di lavoro in comparti come il turismo, la gestione degli eventi e la comunicazione.

Ieri come oggi, tuttavia, la «cultura del fare cultura» è poco diffusa, come pure il coraggio di investire in un comparto che, troppo spesso, viene considerato di secondo piano.

Le iniziative di *crowfunding*, che in altri Paesi europei stanno attualmente dando risultati promettenti (si pensi che il Louvre vi ricorre per acquistare periodicamente nuove opere d'arte), sono in Italia ancora agli albori. Manca una sensibilità vera nelle potenzialità che il settore culturale potrebbe esprimere nel nostro Paese, anche in campo teatrale. Per decenni la cultura si è alimentata con i finanziamenti pubblici: quando questi venivano a mancare, come nel '58 per il Comitato Spettacoli Classici, nella maggior parte dei casi non subentravano altri Enti perché i progetti potessero comunque essere realizzati.

Il fatto che si sia dipesi così tanto dalle casse statali ha di positivo che le comunità hanno potuto beneficiare di iniziative pubbliche, ma di negativo c'è che il settore privato non è stato educato ad impegnarsi diffusamente nella cultura, cosa che oggi porta ad atteggiamenti scettici e ad investimenti timidi[52].

Proprio in un momento di crisi, come quello che stiamo vivendo, che richiederebbe invece decise prese di posizione in un settore che avrebbe tutte le carte in regola per contribuire, come è stato nell'immediato dopoguerra, a traghettare la nostra realtà fuori dall'*impasse* in cui si trova[53].

[52] FABIO DONATO, *La crisi sprecata. Per una riforma dei modelli di governance e management del patrimonio culturale italiano*, Roma, Aracne Editrice, 2013, p. 8.

[53] CLAUDIA GIRAUD, *Il valore della cultura in tempo di crisi*, «Art Tribune», 24 dicembre 2013.