

ne? Quasi sempre. E le altre, perché sbagliò? Per impossibilità di capire ma talvolta, ahinoi, anche per non-voglia di capire, per calcolo, per assicurarsi il soldo della consulenza, per favorire o sfavorire un acquirente a dispetto di un altro non amico, non simpatico, non stimato: si tratta della «critica etica più infamante mai sollevata contro di lui». Al di là di questo, se oggi i musei pubblici e le collezioni private d'area nordamericana conservano, espongono e avvalorano tanta pittura italiana del Quattro-Cinquecento il merito, pur complesso da spiegare, è tutto suo. Ed è un merito che oggi consiste nel cumulo, nell'ordinamento, nella certezza delle attribuzioni, in un corposo settore della produzione dell'epoca che può rivaleggiare solo con il settore d'origine, la povera Italia sempre così ricca d'arte.

La villa «I Tatti» che Berenson abitò a lungo, vicino a Firenze, e fu luogo di incontri ad altissimo livello ma anche di grandi disagi durante l'ultima guerra, è oggi un museo, un archivio, una biblioteca, un centro culturale di straordinaria capacità: libri a non finire, collezione d'arte notevolissima (fino a Giotto, Gentile da Fabriano, Luca Signorelli, Domenico Veneziano), 300.000 fotografie, 40.000 lettere con 1200 corrispondenti, per un patrimonio ammontante a 40.000.000 di dollari (computati oggi rispetto ad allora). Tutto racconta la biografia, altrettanto generosa con l'uomo, la sua astuzia, la sua sensibilità, la sua tendenza a «convertire» (a cambiare e far cambiare idea, quasi sfumando come faceva l'amatissima pittura). Quindi racconta anche la sfera privata, senza falsi pudori: una famiglia d'origine per la verità non proprio divulgata

da lui, una moglie, molte amanti, una compagna stabile in contemporanea con la moglie, alcune e alcuni clienti di immense possibilità economiche, amiche e amici molto devoti ma non poi sempre, una grande sodale e coetanea come la poetessa Edith Wharton. Era la ragnatela, addirittura l'«orchestra» di Berenson, di un protagonista della vita artistica, culturale, intellettuale ed economica (innegabilmente) di tanto tempo che amava ripetere una battuta di Heine: «Per esser creduti d'argento dovete esser fatti d'oro». Ed era così innamorato dell'antica pittura italiana da cedere le armi, anche. Così: «Non c'è niente da dire sulla *Primavera* [di Botticelli]. Si può dire che è bella, naturalmente; si può richiamare l'attenzione sulla trasparenza del colore, sulle mezze tinte di rosa pesca e verde oliva, sui fiori dipinti a bassorilievo, sui capelli simili a una criniera e su mille altre cose, ma non è possibile «svelare» il segreto del dipinto». (Piero Mioli)

***Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti*, introduzione di Sergio Escobar, postfazione di Stefano Masini, Milano, Mimesis, 2016, pp. 192.**

Dalla stagione 1962-63 alla stagione 1963-64 *La vita di Galileo* di Brecht fu rappresentata al Piccolo di Milano oltre duecento volte, davanti a più di centomila spettatori. Basta? A fare la gloria di un autore, di un teatro, di un regista e perché no? di un pubblico sì, eccome. Dietro l'oro che riluce, però, c'è sempre il ferro che ingrigisce, anzi il piombo che appesantisce: dietro al trionfo di quello spettacolo e di molti altri si nasconde-

vano fatti, azioni, parole, scritti di varia e talora scarsa nobiltà che in sé servono più alla cronaca che all'arte, ma dell'artista arrivano a scoprire quelle dosi di inquietudine, capriccio, egoismo, nevrosi, presunzione che forse gli è più necessaria del previsto e comunque gli è forse pienamente caratteristica. Sei drammi e tre raccolte di canzoni di Brecht ha messo in scena il Piccolo dal 1956 in avanti, con la regia artistica di Giorgio Strehler e la regia ideal-operativa di Paolo Grassi: davvero lavori come *L'opera da tre soldi* in due edizioni e *L'anima buona del Sezuan* hanno segnato la storia del teatro italiano del secondo dopoguerra; ma attraverso mille problemi e conflitti che si conoscevano per sentito dire, specie dentro e nei paraggi del teatro, e ora sono compiutamente svelati e raccontati da un volumetto tutto documenti, prefato e postfatto da personaggi dell'ambiente e anzi del posto (a proposito di partecipi passati, quel «diritto di opposizione anelato da Grassi» di p. 37 è proprio un errore, ché anelare è verbo transitivo solo nell'originale latino).

In breve, tutto cominciò il 10 febbraio 1956, quando, dopo la rivelazione milanese dell'*Opera da tre soldi*, Brecht scrisse a Strehler questo biglietto (in tedesco, riprodotto in anastatica alla fine della trattazione): «Caro Strehler, / mi piacerebbe poterle affidare per l'Europa tutte le mie opere, una dopo l'altra. / Grazie. Bertold Brecht»; e finì, a suo malo modo, nell'agosto successivo, quando la moglie di Brecht, il 15, scrisse a Grassi questo telegramma: «Bertold Brecht è morto ieri - Helene Weigel». Brecht non poté pronunciarsi più, alla vedova s'aggiunse l'editore tedesco, Strehler interpretò il biglietto come un'investitura

personale, Grassi lo prese quanto mai sul serio per un'investitura al suo teatro. E da allora ogni tentativo di ogni altro teatro italiano di allestire un dramma di Brecht fu ostacolato, contestato, criticato, mortificato, con le armi deboli della pretesa investitura e con le armi invero forti dell'effettiva valenza degli spettacoli del Piccolo, grazie a quei suoi artisti straordinari che erano Tino Carraro, Lina Volonghi, Tino Buazzelli, Marisa Fabbri, Giulio Brogi, Milva e così via.

Non basta, perché nemmeno i rapporti fra Grassi e Strehler potevano profumare di rose e fiori: in un sodalizio artisticamente tutto sommato molto positivo, l'uno non si sentiva mero organizzatore, e davvero non lo era (mai, comunque, si rassegnava facilmente ai rinvii di prime cui era obbligato); e l'altro non sapeva riconoscersi per quella persona in fondo vulnerabile e intrattabile che era. Donde richieste, risposte, lettere, biglietti, proteste, rifiuti, minacce, sfinimenti da tutte le parti, da Paolo a Giorgio, dal teatro di Genova a quello dell'Aquila o di Bolzano e così via. Il libro, introducendo il quale Escobar parla generosamente di problemi «irrisolvibili» e di umane «inquietudini», riassumendo il quale Massini rivà a un periodo, quello appunto postbellico, in cui Brecht era il rapsodo della speranza presso «un'Europa più fetale che neonata», termina con una rapida bibliografia che passa in rassegna anche Carlo Fontana, Claudio Longhi, Claudio Meldolesi, Luigi Squarzina, il compianto Lamberto Trezzini. Una tabella con tutto il repertorio brechtiano del Piccolo Teatro di Milano, traduttori, musicisti, attori, scenografi, costumisti e quant'altro, non avrebbe guastato. (*Piero Mioli*)