

## Documenti dal Fondo d'Amico

a cura di Raffaella Di Tizio<sup>1</sup>

*Si presentano qui alcuni materiali provenienti dal Fondo Silvio d'Amico, conservato presso il Civico Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. I documenti sono stati scelti seguendo due argomenti fondamentali: l'attività ministeriale del critico, ovvero il suo rapporto con lo Stato prima del potere fascista e poi durante la dittatura, e la sua promozione di una riforma teatrale.*

*I primi documenti sono un'ampia scelta tra quelli contenuti nelle due cartelle dal titolo "Il Teatro e lo Stato" e nel fascicolo "Scuole di recitazione". In quest'ultimo possiamo leggere numerosi ritagli stampa, conservati da d'Amico stesso, che riguardano soprattutto la questione dell'intervento dello Stato nelle cose del teatro e il dibattito sull'effettiva utilità delle scuole governative per attori; vi troviamo anche il resoconto che il critico aveva inviato nel 1927 da Parigi al Ministro dell'Istruzione Pietro Fedele sulla sua visita al Conservatoire, del quale si rilevano le caratteristiche attraverso il confronto con la scuola romana Eleonora Duse, appena dotata di un nuovo statuto. Questo, scritto da d'Amico stesso nel 1926, per ovvie affinità di contenuto è qui posto come premessa del fascicolo sulle scuole di recitazione insieme ad un opuscolo di molti anni dopo, in cui già si descrivono le attività dell'Accademia d'Arte Drammatica.*

*Numerosi ritagli stampa si trovano anche nelle cartelle "Il Teatro e lo Stato", insieme a diverse relazioni della Commissione Permanente per l'Arte Musicale e Drammatica di cui d'Amico aveva fatto parte dal 1911 al 1923 e ad altri dattiloscritti importanti, come quello di un progetto per Luigi Federzoni negli anni Venti (premessa a quello di un Istituto del teatro Italiano ideato per Bottai nel 1931).*

*Altro punto d'interesse è l'attività della Compagnia dell'Accademia, la formazione composta dai primi registi diplomati dalla nuova scuola - nata nel 1935 - e dai suoi migliori attori, che d'Amico diresse nella stagione 1939/1940: nel Fondo d'Amico a riguardo vi è un solo libretto di sala, ovvero il programma del Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di N. S. dato al Teatro Quirino nel dicembre del 1939 dalla "Nuova Compagnia drammatica diretta da Silvio d'Amico", ma sotto il titolo "Compagnia dell'Accademia 1940" sono conservati quattro fascicoli di corrispondenza e di appunti che documentano in maniera piuttosto dettagliata la fase di organizzazione precedente al debutto, tra il marzo e l'agosto del 1939.*

*Seguendo le fila degli argomenti indicati si dà quindi uno sguardo a frammenti dell'epistolario di Silvio d'Amico: qui si vuole da un lato osservare il rapporto con il potere fascista, attraverso le lettere scambiate con Luigi Federzoni, Nicola De Pirro o Giuseppe Bottai; dall'altro il rapporto con alcune figure importanti per la vita artistica dell'Italia di quegli anni (da Tatiana Pavlova a Gordon Craig).*

*Conclude la documentazione il testo della conferenza che Edoardo Boutet, il critico napoletano fondatore nel 1905 della Stabile Romana, aveva tenuto nel foyer del Teatro Argentina nel 1908, per rendere conto degli intenti che avevano animato la propria impresa. All'esperienza di Boutet d'Amico aveva fatto spesso riferimento, specie nelle cronache dei primi anni, per fondare la propria richiesta di una riforma teatrale: il piccolo volume qui trascritto faceva parte della biblioteca personale del critico, custodita anch'essa a Genova.*

---

<sup>1</sup> Materiale tratto dalla tesi di laurea specialistica in Studi Teatrali *Silvio d'Amico. Il sogno di un teatro d'arte – La nascita di una scuola*, relatori prof. Ferdinando Taviani e prof. Mirella Schino, anno accademico 2009/2010, Università degli Studi dell'Aquila.

## Indice<sup>2</sup>

### 1. SCUOLE DI RECITAZIONE.....p.10

Regio decreto 7 gennaio 1926, n.505 - Statuto della Regia scuola di recitazione di Roma “Eleonora Duse” – p.11

Opuscolo di presentazione della Regia Accademia d'Arte Drammatica (1939) – p.17

Lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a S. E. il Ministro dell'Istruzione, 1927 luglio 15 – p.18

RITAGLI STAMPA .....p. 22

Giordani P., *Alla scuola di Virginia Marini* (1918) – p. 24

Vice, *“La scuola degli attori”. Inconvenienti e vantaggi di una proposta. I figli d'arte, i filodrammatici e la realtà* (1919) – p. 27

Levi C., *Filodrammatiche, Scuole di recitazione e simili*, «Il Marzocco», 1 febbraio 1920 – p. 28

D'Amico S., *Teatro e Scuola di recitazione*, «Il Marzocco» n. 6, 8 febbraio 1920 – p. 30

D'Amico S., *Per concludere sul Teatro e la Scuola di recitazione*, «Il Marzocco» n. 8, 22 febbraio 1920 - p. 31

*La Scuola di recitazione a Santa Cecilia (Un colloquio con Franco Liberati)*, «Il Messaggero», 4 novembre 1925 – p. 33

Porfirio (Umberto Fracchia), *Dopo il teatro* – p. 35

D'Amico S., *Nota alla legge sul diritto d'autore. Il povero teatro*, «Il corriere del Teatro», anno II n.1, gennaio 1926 - p. 36

Italo Inglese, *Un prezioso cantiere. La Scuola di recitazione Eleonora Duse*, «Il Popolo di Roma» - p. 39

Don Marzio (Mario Corsi), *Le Scuole di recitazione – Vita Grama*, «Gazzetta del Popolo», Roma, 4 agosto 1927 – p. 41

Don Marzio (Mario Corsi), *Le scuole di recitazione. Una fucina di attori. La questione dei programmi e degli orari. La cattedra di storia della letteratura drammatica. Il problema degli insegnanti*, «Gazzetta del Popolo» 7 agosto 1927 - p. 43

---

<sup>2</sup> Non tutti i documenti hanno indicazioni riguardo alla data: dove questa è desumibile da quanto è scritto la indicheremo tra parentesi.

Bertuetti E., *La nostra inchiesta sulle Scuole di recitazione. Alcuni pareri di Franco Liberati* - «Gazzetta del Popolo», 11 agosto 1927 – p. 45

D'Amico S., *Per un Teatro-Scuola*, «La Tribuna», 18 agosto 1927 - p. 48

D'Amico Silvio, *Adunata teatrale a Parigi. La crisi, la crisi, la crisi*, «La Tribuna» 5 luglio 1928 – p. 50

D'Amico S., *La corporazione del teatro*, «La Tribuna», 8 luglio 1930 – p. 53

Rocca E., *Crisi teatrale = crisi religiosa*, «Il Lavoro Fascista», Roma, 8 gennaio 1931 – p. 56

## 2. IL TEATRO E LO STATO (Fascicolo 1) ..... p. 58

**Parte 1.** Lettera di Zimino G. a Silvio d'Amico, 1920 settembre 13 - p. 59

**Parte 2.** Ricci C., *Relazione sui provvedimenti che si invocano dallo Stato in favore delle arti musicale e drammatica*, Roma, 23 ottobre 1918.....p. 61

Estratti dal «Bollettino Ufficiale» del Ministero della Pubblica Istruzione:

- n.27 del 1° luglio 1920 - *Relazione della Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S. E. il Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti.* - p. 71
- n. 28 del 14 luglio 1921 - *Relazione della Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica a S. E. il Sottosegretario per le Belle Arti on. Rosadi - Concorso fra le compagnie drammatiche.* - p. 74
- n. 38 del 22 settembre 1921 – *Relazione della Commissione permanente per le Arti musicale e drammatica (sezione drammatica) sul concorso fra le Compagnie drammatiche italiane a S. E. il Sottosegretario di Stato per le Belle Arti.* - p. 78

*Pro-memoria sui progetti e provvedimenti a favore del Teatro Drammatico e lirico* (giugno 1920 – febbraio 1922). - p. 79

Ministero della Istruzione pubblica. Direzione generale antichità e belle arti – *Promemoria sui provvedimenti pel teatro drammatico e lirico* – p. 83

Proposta di legge – *Provvedimenti per le arti musicali e drammatiche* – p. 85

Progetto di legge Federzoni – 19 cartelle dattiloscritte con correzioni manoscritte di Silvio d'Amico. - p. 88

**Parte 3.** RITAGLI STAMPA.....p. 97

G. M., *Cronachete. Per il nostro teatro di prosa*, «Il Messaggero» 23 dicembre 1918 – p. 98

Frateili A., *Il teatro e lo Stato*, 29 dicembre 1918 – p. 100

Artusius, *Della piscina probatica ovvero del mecenatismo di Stato* (1921) – p. 101

*Intervista a Gentile*, marzo 1924, 6 cartelle dattiloscritte – p. 102

Lorenzo Ruggi, *Il Teatro di Stato* – p. 103

Pavolini C., *Conclusione sul teatro dello Stato*, «Meridiano di Roma», 4 luglio 1937 – p. 109

Michelotti G., *Per una riforma del teatro di prosa. Che cosa ne pensa l'autore di «La Maschera e il volto»*, «La Stampa» - p. 112

### 3. IL TEATRO E LO STATO (Fascicolo 2).....p. 115

Simoni R., *Arte e industria nel teatro*, «Corriere della sera», 17 luglio 1917 – p. 116

*Re Riccardi e la Società degli Autori. La polemica sul repertorio drammatico. Una lettera di L. Cesena* (senza indicazione di data, autore e testata) – p. 119

Nicolai A., *La polemica dei repertori teatrali* – p. 120

*Per la costituzione dell'Ufficio del Teatro. Il Ministro della P. I. accoglie le proposte delle organizzazioni professionali*, «L'Artista lirico», (Giornale mensile della «Società italiana degli Artisti Lirici») anno V n. 2, Milano 18 febbraio 1919 – p. 121

Torri I., *Il Sottosegretariato per le Belle Arti e l'arte contemporanea. III. Il Teatro Drammatico* (1920) – p. 124

*Le grandi iniziative fasciste – Il programma del Consiglio del Teatro. Una nostra intervista con Ciarlantini*, (senza indicazione di data, autore e testata) – p. 127

### 4. COMPAGNIA DELL'ACCADEMIA.....p. 129

1938 novembre 16 - lettera dattiloscritta firma autografa di Tecchio Vincenzo (su carta intestata “Triennale d'Oltremare Napoli. Il Segretario Generale Governativo”) a d'Amico Silvio con allegata risposta del 20 novembre 1938 – p. 132

1938 novembre 28 – lettera dattiloscritta firma autografa di Tecchio Vincenzo (su carta intestata “Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare”) a d'Amico Silvio – p. 133

1939 marzo 25 – lettera manoscritta di Zambon Francesco a d'Amico Silvio su carta intestata “Ente provinciale per il turismo – Vicenza. Il Direttore”- p. 133

1939 maggio 19 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio, senza indicazione di destinatario, su carta intestata “R. Accademia di Arte Drammatica”. Accettazione di ammissione nella Compagnia dell'Accademia – p. 133

1939 giugno 9 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Alvaro Corrado – p. 134

1939 giugno 10 – lettera manoscritta di Costa Orazio a d'Amico Silvio, Firenze – p. 134

1939 giugno 10 – lettera dattiloscritta firma autografa di Campi Vittorio a d'Amico Silvio, Roma – p. 135

1939 giugno 12 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Angeli Siro – p. 135

1939 giugno 17 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Milano – p. 135

1939 giugno 19 – lettera dattiloscritta del direttore del Teatro sperimentale dei Gruppi Universitari Fascisti a d'Amico Silvio, Firenze – p. 136

1939 giugno 20 – lettera dattiloscritta con firma autografa dell'Amministratore unico della Casa d'Arte Firenze a Costa Orazio – p. 137

1939 giugno 21 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Celestini C. a Silvio d'Amico (su carta intestata “R. Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Architettura”) con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico del 1939 giugno 24 – p. 137

1939 giugno 27 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Londra – p. 137

1939 luglio 4 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Londra – p. 139

1939 luglio 5 – lettera manoscritta di Carraro Tino a d'Amico Silvio, Milano – p. 140

1939 luglio 5 – lettera dattiloscritta firma autografa del Podestà di Asolo a d'Amico Silvio – p. 140

1939 luglio 6 – lettera manoscritta di Baratti Remo a d'Amico Silvio, Roma – p. 141

1939 luglio 6 – lettera dattiloscritta di Campa Pio a d'Amico Silvio – p. 141

1939 luglio 8 – lettera manoscritta di Braschi Rinaldo a d'Amico Silvio, Roma – p. 141

1939 luglio 11 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Ninchi Ave a d'Amico Silvio, Montevideo – p. 142

1939 luglio 12 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campa Pio – p. 142

1939 luglio 18 – lettera manoscritta di Vivoli Giuseppe a d'Amico Silvio – p. 143

1939 luglio 20 – lettera dattiloscritta di Petrangeli Carlo a d'Amico Silvio, con allegata risposta manoscritta del 1939 luglio 23 – p. 143

1939 luglio 21 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a “Ill.mo Signor Comandante”, Montecatini Terme – p. 143

1939 luglio 21 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Brissoni Alessandro, Montecatini Terme – p. 144

1939 luglio 21 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Firenze – p. 144

1939 luglio 22 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campa Pio, Montecatini Terme – p. 145

1939 luglio 22 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Firenze – p. 145

1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Brissoni Alessandro, Montecatini Terme – p. 146

1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campanile Achille, Montecatini Terme – p. 147

1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Tecchio Vincenzo, Montecatini Terme – p. 147

1939 luglio 24 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia, con allegata risposta dattiloscritta del 1939 luglio 25, Montecatini Terme – p. 148

1939 luglio 24 – telegramma di Vivoli Giuseppe a d'Amico Silvio – p. 149

1939 luglio 24 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Corrado Alvaro, Montecatini Terme – p. 149

1939 luglio 26 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia – p. 150

1939 luglio 30 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia – Montecatini – p. 150

1939 luglio 31 – lettera manoscritta di Brissoni Sandro a d'Amico Silvio, Roma – p. 151

1939 luglio 31 – lettera dattiloscritta firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia – Montecatini – p. 152

1939 agosto 12 – lettera dattiloscritta firma autografa (su carta intestata “Ministero per la Cultura Popolare. Il Direttore Generale per il Teatro”) di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio, Roma – p. 153  
1939 agosto 21 – lettera manoscritta di Campa Pio a d'Amico Silvio, Badgastein – p. 153  
1939 settembre 16 – lettera dattiloscritta del Commissario del Sindacato Smidile Adolfo a d'Amico Silvio su carta intestata “Federazione Nazionale Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo” – p. 154

Senza data, lettera manoscritta di Costa Orazio a Silvio d'Amico – p. 154

Senza data, lettera manoscritta di Costa Orazio a Silvio d'Amico – p. 154

D'Amico S., Progetto di Compagnia “dell'Accademia” - copia dattiloscritta – p. 155

D'Amico S., Condizioni per gli attori e i registi della Compagnia dell'Accademia – copia dattiloscritta – p. 158

D'Amico S., Elenco spese giornaliera per tutti i collaboratori della Compagnia dell'Accademia – copia dattiloscritta – p. 158

D'Amico S., Presentazione della Compagnia dell'Accademia (per il 1940), dattiloscritta, 1939 – p. 159

Programma di sala del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di N. S.*, Teatro Quirino, dicembre 1939 – Nuova Compagnia drammatica diretta da Silvio d'Amico – p. 159

## 5. CORRISPONDENZA

BOTTAI GIUSEPPE.....p. 162

1927 aprile 18 – lettera dattiloscritta firma autografa di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Critica Fascista (rivista quindicinale del fascismo diretta da Giuseppe Bottai). Il Direttore” - p. 162

1928 luglio 2 – lettera dattiloscritta firma autografa di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Ministero delle Corporazioni. Il Sottosegretario di Stato” - p. 163

1937 agosto 31 – lettera dattiloscritta di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Ministero Educazione Nazionale. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti” – p. 163

1940 dicembre 10 – telegramma di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio – p. 164

1940 dicembre 11 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Bottai Giuseppe – p. 164

1943 febbraio 23 – minuta manoscritta di lettera di d'Amico Silvio a Bottai Giuseppe, Roma – p. 164

BRANCATI VITALIANO.....p. 165

1932 gennaio 29 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Roma – p. 165

1932 luglio 27 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania – p. 165

1932 novembre 4 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania – p. 166

1932 novembre 9 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano, Catania, con allegata copia

dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio – p. 167

1932 novembre 15 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania – p. 168

GALEAZZO CIANO.....p. 169

1934 febbraio 13 – telegramma di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio, proveniente da Roma per Castiglioncello – p. 169

1934 aprile 13 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Galeazzo Ciano, Roma – p. 169

1934 ottobre 19 – lettera dattiloscritta firma autografa di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda”, Roma - p. 170

1935 marzo 26 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Galeazzo Ciano, Roma – p. 170

1935 luglio 23 – lettera dattiloscritta firma autografa di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Ministro per la Stampa e la Propaganda”, Roma – p. 170

CIARLANTINI FRANCO.....p. 171

1925 luglio 16 – lettera autografa di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Popolo d'Italia. Redazione”, Roma – p. 171

1925 novembre 25 – lettera manoscritta di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Camera dei deputati”, Roma – p. 171

1925 novembre 29 – lettera manoscritta di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Camera dei deputati”, Roma – p. 172

CRAIG EDWARD GORDON.....p. 173

1934 settembre 25 – lettera dattiloscritta firma autografa di Craig Edward Gordon a Pirandello Luigi, Genova – p. 173

1934 ottobre 19 – lettera manoscritta di Craig Edward Gordon a d'Amico Silvio, Genova – p. 173

(1935) - ritaglio con lettera manoscritta di Craig Edward Gordon a d'Amico Silvio – p. 174

1951 marzo 10 – lettera dattiloscritta firma autografa di Craig Edward Gordon, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio del 21 marzo 1951 – p. 175

DE PIRRO NICOLA.....p. 176

1934 giugno 22 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola, Roma – p. 177

1935 maggio 4 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola – p. 178

1935 maggio 25 – lettera dattiloscritta con firma autografa di De Pirro Nicola su carta intestata “Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda. Ispettorato del Teatro”, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio del 1935 maggio 28, Roma – p. 179

1935 dicembre 6 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola, Roma – p. 180

1938 maggio 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio datata 1938 maggio 30 – p. 180

1941 gennaio 16 – lettera manoscritta di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su cartolina intestata “Ministero della Cultura Popolare. Il Direttore Generale per il Teatro e per la musica” - p. 182

1942 dicembre 18 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola – p. 182

- 1948 marzo 6 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola – p. 182  
 1949 marzo 28 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su carta intestata “Presidenza del Consiglio dei Ministri. Servizi dello Spettacolo. Il direttore generale”, Roma – p. 184  
 1951 febbraio 24 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su carta intestata “Presidenza del Consiglio dei Ministri. Il direttore generale dello spettacolo”, Roma – p. 184  
 1953 gennaio 7 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola – p. 185

FEDERZONI LUIGI.....p. 186

- 1915 maggio 3 – lettera del Ministro della Pubblica Istruzione a Federzoni Luigi e da Federzoni girata a d'Amico – p. 187  
 1916 ottobre 19 – lettera manoscritta di Federzoni Luigi a d'Amico Silvio – p. 187  
 1916 ottobre 28 – Cartolina postale italiana in franchigia. Corrispondenza del R. Esercito da Federzoni Luigi a d'Amico Silvio – p. 188  
 1922 ottobre 30 – lettera manoscritta di d'Amico Silvio a Federzoni Luigi, Roma, con allegato telegramma di risposta del 1922 novembre 10 – p. 189  
 1924 maggio 13 – lettera manoscritta di Federzoni Luigi su carta intestata “Il Ministro delle Colonie”, Roma, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio datata 1924 maggio 16 – p. 189  
 1927 ottobre 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di Federzoni Luigi a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Ministro delle Colonie” - p. 191

FRACCHIA UMBERTO.....p. 192

- 1910 settembre 3 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «L'Idea Nazionale», Roma – p. 193  
 1921 giugno 28 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Edizioni Mondadori Roma», Milano – p. 194  
 1922 aprile 15 – lettera dattiloscritta firma autografa di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori», Milano – p. 195  
 1923 gennaio 17 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori», Milano – p. 195  
 1923 maggio 1 – cartolina dattiloscritta su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori» di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio, Milano – p. 196  
 1924 febbraio 6 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Comoedia. Ed. Mondadori Milano – Il direttore» - p. 196  
 1924 febbraio 12 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario» - p. 196  
 1924 febbraio 20 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario»- p. 197  
 1924 marzo 4 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario» - p. 198  
 1924 marzo 9 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Il Secolo – Redazione» - p. 198  
 1924 maggio 6 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario» - p. 198



1924 giugno 5 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario» - p. 199

1924 novembre 7 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina postale pubblicitaria “La più interessante strenna di quest'anno. Almanacco Letterario 1925 - Edizioni Mondadori. Milano. Volume di oltre 300 pagine riccamente illustrato in vendita alla fine di dicembre in tutte le librerie” - p. 199

1925 marzo 20 – minuta di d'Amico Silvio a Fracchia Umberto su carta intestata “Silvio d'Amico. «L'Idea Nazionale». «Il resto del Carlino»”, Roma – p. 200

1926 dicembre 2 – lettera dattiloscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «La Fiera Letteraria», Milano – p. 201

1926 dicembre 6 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio – p. 202

1930 luglio 20 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria» con allegata minuta di risposta del 1930 luglio 20 – p. 202

1930 luglio 28 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria», Bargone – p. 203

1930 luglio 31 – minuta di d'Amico Silvio a Fracchia Umberto, Castiglioncello - p. 204

1930 agosto 4 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata de «L'Italia letteraria», da Bargone a Castiglioncello – p. 204

1930 agosto 28 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria», Bargone – p. 205

1930 settembre 3 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata de «L'Italia letteraria», da Bargone a Castiglioncello – p. 205

PAVLOVA TATIANA.....p. 206

(1929) – lettera manoscritta di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio – p. 206

1923 novembre 4 – telegramma di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio – p. 206

(1931) - lettera manoscritta di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio – p. 206

1932 marzo 21 – telegramma di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio, Torino – p. 207

1934 gennaio 22 – cartolina di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio, Genova – p. 207

PAVOLINI CORRADO.....p. 208

1931 settembre 7 – lettera di Pavolini Corrado a d'Amico Silvio – p. 208

1947 novembre 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di Pavolini Corrado a d'Amico Silvio – p. 208

VERGANI ORIO.....p. 211

1924 settembre 16 – lettera dattiloscritta con annotazione manoscritta (“A Orio Vergani – copia”) di d'Amico Silvio a Vergani Orio – p. 211

1954 agosto 16 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Vergani Orio – p. 212

1954 agosto 24 – lettera manoscritta su cartolina intestata “Il nuovo Corriere della Sera” di Vergani Orio a Silvio d'Amico – p. 213

6. **Boutet E.** (Caramba), *La mia follia*, Roma, M. Carra & C. editori, 1908 - p. 214

## 1. SCUOLE DI RECITAZIONE

*Sotto questo titolo riuniamo i documenti del fascicolo “Scuole di recitazione”, preceduti dallo Statuto della Regia scuola Eleonora Duse scritto da d'Amico nel 1926 e da un opuscolo di almeno dieci anni dopo, dove si descrivono le attività della Regia Accademia d'Arte Drammatica. Questo secondo documento non ha data, ma poiché fa riferimento al giro artistico in Svizzera (dove sono stati rappresentati Re Cervo di Gozzi, Questa sera si recita a soggetto di Pirandello e Il dramma di Margherita tratto dal Faust di Goethe) e ai “tre anni e mezzo di vita” dell'istituzione, deve essere del 1939.*

*Accostare questi due testi rende con evidenza il cambiamento che d'Amico riesce ottenere sia nei programmi che nello spirito che deve animare l'istituzione: se già nel 1926 aveva potuto far valere le sue esigenze artistiche nella scelta degli spettacoli da mettere in scena (dando, come si vedrà leggendo il primo documento, al Commissario delegato – che sarà Franco Liberati – poteri maggiori di quelli della direzione), nel 1939 ha introdotto cambiamenti molto più radicali. L'Accademia d'Arte Drammatica chiede una maggiore cultura ai suoi allievi (occorre, per gli attori, la licenza ginnasiale, mentre precedentemente bisognava dimostrare di aver seguito tre classi di scuola media), e promette una preparazione più approfondita, avendo nel suo organico non soltanto tre insegnanti di recitazione ed uno per la storia del teatro ma anche “1 Professore di Regia, (...) 1 di Scenotecnica, 1 di Storia del Costume, 1 di Ginnastica Ritmica e Danza, 1 di Scherma, 1 di Canto, 1 di Fonetica, e 1 di Trucco”. Materie che prima potevano essere adottate o meno, su scelta della commissione, anno per anno, vedono riconosciuta un'importanza essenziale per la preparazione dei futuri attori; ma l'innovazione maggiore è, ovviamente, la creazione di una cattedra di regia.*

*Il terzo documento che presentiamo qui è la lettera che d'Amico scrisse nel 1927 al Ministro della Pubblica Istruzione Pietro Fedele per rendere conto della sua visita al Conservatoire. Anche se in archivio è raccolto all'interno della cartella “Scuole di recitazione”, noi preferiamo separarlo dai ritagli stampa che seguono. La lettera è un lungo dattiloscritto che testimonia in modo diretto una fase intermedia dell'ideazione della riforma della scuola: a Parigi d'Amico ha infatti modo di confrontare quanto già fatto per la scuola romana con la realtà dell'istituto francese, ma anche di parlare direttamente con figure importanti della scena contemporanea, riunite per il Congresso Internazionale della Société Universelle du Théâtre. Ne ricava un bilancio in parte confortante, trovando che i criteri adottati per l'insegnamento nella Eleonora Duse siano più moderni di quelli in uso al Conservatoire, ma ha anche una conferma di tutto quello che ancora manca all'istituto romano. Il documento si conclude con l'elenco dei punti che il critico ritiene necessari per rendere veramente efficace “una Scuola moderna d'arte drammatica”.*

Seguono i documenti:

Regio decreto 7 gennaio 1926, n. 505. Approvazione dello statuto della Regia scuola di recitazione di Roma.

Opuscolo di presentazione della Regia Accademia d'Arte Drammatica – Istituto Grafico Tiberino, Roma.

Lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a S. E. il Ministro dell'Istruzione, 15 luglio 1927.

**Regio decreto 7 gennaio 1926, n. 505. Approvazione dello statuto della Regia scuola di recitazione di Roma.**

MINISTERO DELLA PUBBLICA ISTRUZIONE.

Estratto dal *Bollettino Ufficiale*.

1.—*Leggi, regolamenti e disposizioni generali.*

N.16 del 20 aprile 1926.

REGIO DECRETO 7 gennaio 1926, n. 505.

**Approvazione dello statuto della Regia scuola di recitazione di Roma.**

*(Pubblicato in sunto nella Gazzetta Ufficiale del 6 aprile 1926, n. 80).*

-----

VITTORIO EMANUELE III  
PER GRAZIA DI DIO E PER VOLONTA' DELLA NAZIONE  
RE D'ITALIA

Visti i Regi decreti 31 dicembre 1923, n. 3123 e 7 gennaio 1926, n. 214;  
Visto il R. decreto 9 dicembre 1923, n. 2850;  
Visto il R. decreto 11 novembre 1923, n. 2395;  
Sulla proposta del Nostro Ministro Segretario di Stato per la pubblica istruzione;

Abbiamo decretato e decretiamo:

*Articolo unico.*

È approvato l'annesso statuto della Regia scuola di recitazione di Roma, firmato d'ordine Nostro, dal Nostro Ministro Segretario di Stato per la pubblica istruzione.

Ordiniamo che il presente decreto, munito del sigillo dello Stato, sia inserto nella raccolta ufficiale delle leggi e dei decreti del Regno d'Italia, mandando a chiunque spetti di osservarlo e di farlo osservare.

Dato a Roma, addì 7 gennaio 1926.

VITTORIO EMANUELE.

FEDELE.

Visto, *il Guardasigilli*: **ROCCO**.

*Registrato alla Corte dei conti. Addì 2 aprile 1926.*

## **STATUTO della Regia Scuola di recitazione di Roma**

### **Art. 1.**

La Regia Scuola di recitazione “Eleonora Duse” in Roma ha per fine l’insegnamento teorico e pratico dell’arte drammatica.

### **Art. 2.**

Alla scuola di recitazione è preposta una Commissione artistica di cinque persone, nominate per due anni dal Ministro per la pubblica istruzione; Essa dura in carica due anni: e delibera a maggioranza di voti. In caso di parità, prevale il voto del presidente. La commissione è convocata, di regola: prima dell’inizio dell’anno scolastico: prima della sua fine: e quante altre volte il Ministro o il Presidente lo ritengano opportuno.

### **Art. 3.**

Sono compiti della predetta Commissione :

- 1° Dar parere sulla nomina del Direttore della Scuola;
- 2° Partecipare con almeno un rappresentante alle Commissioni giudicatrici dei concorsi alle cattedre di insegnanti di ruolo nella Scuola e alle Commissioni esaminatrici degli allievi;
- 3° Dar parere sulla istituzione degli insegnamenti straordinari e sulla nomina degli insegnanti straordinari;
- 4° Approvare all’inizio di ciascun anno il programma degli studi da seguire, nei corsi ordinari e straordinari, la ripartizione degli allievi nei vari corsi, e il loro eventuale passaggio in via straordinaria da un corso all’altro secondo quanto è consentito nell’articolo 13;
- 5° Approvare i lavori proposti dal Direttore in unione col Consiglio dei professori dell’Istituto per i pubblici saggi da darsi dagli allievi, e stabilire il numero dei detti saggi in ciascun anno;
- 6° Autorizzare, con le modalità che crederà opportune, la eventuale partecipazione degli allievi a rappresentazioni in pubblici teatri aventi una seria direzione artistica previo quanto è disposto nell’art. 10;
- 7° Vigilare sull’andamento artistico della Scuola, fare proposte pel suo incremento, e in genere dar pareri al Ministro su tutti quegli argomenti attinenti allo studio della recitazione, in merito ai quali il Ministro ritenga opportuno interrogarla. La Commissione esercita anche le funzioni di Consiglio di amministrazione aggregandosi a tale fine il Direttore della Scuola ed un insegnante di ruolo designato dal Consiglio della Scuola.

### **Art. 4.**

La Commissione artistica a principio di ogni anno designa tra i suoi membri un Commissario delegato, il quale ha per compito di tenersi in abituale contatto con la Direzione della Scuola, intervenendo alle lezioni, assistendo il Consiglio dei professori nella compilazione de programmi e nella scelta delle opere per i saggi e per gli esami rappresentando la Commissione nei casi contemplati dal comma 2° dell’articolo 3, e sostituendola nei casi di estrema urgenza.

### **Art. 5.**

La Scuola ha: un direttore e maestro primario, un altro maestro primario, un maestro secondario, e un professore per la storia del teatro drammatico e l'interpretazione scenica.

#### **Art. 6.**

Il Direttore è il principale organo esecutivo della Commissione artistica, e il capo artistico e amministrativo della Scuola.

Egli è responsabile dell'esatta osservanza delle norme legislative e regolamentari che governano l'Istituto, nonché di quelle date dalla Commissione; convoca e presiede il Consiglio dei professori, soprintende alla disciplina degli allievi.

#### **Art. 7.**

L'obbligo d'orario degli insegnanti di recitazione è di 15 ore settimanali.

L'obbligo d'orario dell'insegnante di storia del teatro è di 6 ore settimanali.

I professori di ruolo sono anche tenuti a far parte delle Commissioni di esame, a cooperare ciascuno secondo la propria competenza al buon andamento dei saggi, a partecipare alle adunanze del Consiglio dei professori.

A queste potranno esser presenti, ma con voto puramente consultivo, anche gli insegnanti straordinari della Scuola.

#### **Art. 8.**

Spetta al Consiglio dei professori scegliere i lavori da proporre alla Commissione per i saggi; distribuire in essi le *parti* ai vari allievi; scegliere i lavori da prescrivere agli esami.

Esso delibera a maggioranza di voti; in caso di parità, prevale il voto del Commissario delegato, o, in sua, assenza, del Direttore.

#### **Art. 9.**

È fatto divieto al Direttore e agli insegnanti di recitazione di partecipare a rappresentazioni in pubblici teatri, senza la preventiva autorizzazione del Ministero, che potrà udire in proposito il parere della Commissione artistica.

#### **Art. 10.**

Per essere ammessi alla Scuola di recitazione, gli allievi dovranno subire un esame consistente in:

1° Lettura di una pagina di prosa dialogata, scelta dal candidato;

2° Lettura improvvisa di un'altra pagina di prosa, proposta seduta stante dalla Commissione esaminatrice;

3° Breve e sommario esame di cultura generale (letteraria e storica) secondo il programma indicato nell'allegato *B*. Da questo è dispensato chi dimostri di aver frequentato almeno tre classi di scuola media, superando i relativi esami.

#### **Art. 11.**

Le domande di ammissione debbono essere redatte in carta regale, indirizzate alla Direzione della Scuola, e corredate:

1° Dal certificato di nascita;

2° Dall'attestato di sana costituzione fisica;

3° Dal certificato di buona condotta, di data non anteriore a due mesi;

4° Dal consenso scritto dei genitori o di chi ne faccia le veci, per i minorenni.

Non saranno ammessi allievi che abbiano un'età inferiore a 14 anni per le femmine e a 16 per i maschi; né superiore a 22 anni per le femmine e a 25 per i maschi. Sarà tuttavia in facoltà del Direttore, udito il Consiglio dei professori, derogare a questa norma, quando nel

candidato si ravvisassero speciali attitudini per l'arte drammatica.

**Art. 12.**

È fatto assoluto divieto agli allievi di partecipare a rappresentazioni in teatri pubblici o privati, senza l'autorizzazione della Commissione artistica, a norma dell'art. 2, comma 6°. Per gli studenti minorenni è richiesto anche il consenso scritto dei genitori o di chi ne fa le veci.

**Art. 13.**

Tutti gli allievi a ciò prescelti dal Consiglio dei professori hanno l'obbligo di partecipare ai saggi, nelle *parti* loro assegnate.

**Art. 14.**

L'insegnamento, gli esami e i saggi si svolgono secondo il programma generale al presente Statuto e secondo le norme che, non contrarie al medesimo, potranno essere man mano indicate dalla Commissione artistica.

**Art. 15.**

Durante l'anno, almeno ogni bimestre, ad ogni allievo sarà assegnata in ciascuna materia, dai rispettivi insegnanti, un voto di merito espresso in decimi.

Quegli allievi che alla fine dell'anno riportassero in una materia una media inferiore ai cinque decimi, non potranno essere ammessi agli esami di detta materia nella sessione estiva.

**Art. 16.**

Agli allievi che dimostrassero regolare attitudine all'arte potrà essere eccezionalmente consentito, su conforme parere della Commissione artistica, di compiere il corso degli studi in 2 anni invece che in 3, mediante il passaggio dal 1° al 2° corso o dal 2° al 3°, durante l'anno. Ma anche in tal caso, pel conseguimento del diploma, l'esame di Storia del Teatro drammatico verterà su il programma svolto nell'intero corso di 3 anni.

Al termine del 3° corso gli allievi potranno conseguire il diploma di licenza.

**Art. 17.**

Gli esami di ammissione, quelli di passaggio da un corso all'altro, e quelli di licenza, si tengono in due sessioni: estiva e autunnale.

Il giudizio sui candidati è dato collegialmente dalla Commissione esaminatrice: la quale assegna loro un punto in decimi per ciascuna prova, e riconosce la sufficienza a chi riporti una media di almeno 6/10 negli esami di ammissione o di passaggio e di almeno 7/10 negli esami di licenza. Non può conseguire la sufficienza che riporti meno di 6/10 in una delle materie principali e meno di 5/10 in una delle complementari.

I candidati caduti in una sessione possono essere ammessi a ripetere la prova nella sessione successiva. Chi viene riprovato per due sessioni consecutive non può essere ammesso al corso superiore e deve ripetere l'anno. Non è consentito ripetere un anno più di una volta.

**Art. 18.**

Gli alunni che senza valida giustificazione si assentino dalle lezioni per un numero complessivo di *quindici* volte durante l'anno scolastico possono essere radiati dai registri d'iscrizione senza rimborso delle tasse pagate.

Le pene disciplinari per gli alunni sono:

a. ammonizione;

- b. interdizione temporanea dalla scuola fino a 10 giorni;
- c. interdizione temporanea sino a tre mesi;
- d. espulsione dall'Istituto.

Le pene indicate in *a)* e *b)* sono inflitte dal Direttore dell'Istituto; quelle in *c)* con deliberazione del Collegio dei professori, e quelle in *d)* dal Ministro per l'istruzione pubblica, che potrà udire il parere della Commissione artistica.

Allegato A.

**Programma dell'esame di cultura generale  
per l'ammissione alla scuola.**  
(Art. 10 comma 3)

*Italiano*

Prove orali:

1. Lettura e spiegazione di un brano di prosa italiana a scelta dell'esaminatore da un'antologia di scrittori moderni e contemporanei;
2. Lettura e commento di un passo di opere classiche – (Dante, *Divina Commedia* – qualche facile episodio; Ariosto, *Orlando Furioso* – due episodi; Tasso, *Gerusalemme Liberata* – due episodi; Goldoni, *Una Commedia*; Parini, *Il Giorno*; Foscolo, *I Sepolcri*; Alfieri, *Una Tragedia*; Monti, trad. *Iliade* – qualche episodio; Manzoni, *I Promessi Sposi* – qualche capitolo);
3. Recitazione a memoria e commento d'una poesia di alto valore artistico.

*Storia.*

Prova orale:

L'esame consisterà in una breve conversazione intorno ai seguenti argomenti, di cui il candidato dovrà mostrare di avere la conoscenza richiesta per gli esami di ammissione alla quarta ginnasiale:

1. La civiltà greca – sue origini e svolgimento – La vita dei greci;
2. La civiltà romana – sue origini e svolgimento – La vita dei romani;
3. La civiltà ebraica e le origini del cristianesimo;
4. La vita nel medioevo – La cavalleria;
5. I Comuni – La vita nel rinascimento – Le Corti;
6. La vita italiana nel periodo del decadimento politico;
7. La vita francese prima della Rivoluzione – Trasformazione operata dalla Rivoluzione;
8. La vita e le idee in Italia nel periodo del Risorgimento nazionale.

---

Allegato B.

**Programma degli studi e degli esami di promozione e di licenza.**

Due sono le materie principali dell'insegnamento impartito nella R. Scuola di recitazione:

1. Recitazione (affidata a tre insegnanti) ;
2. Storia del Teatro drammatico e Interpretazione scenica (affidata ad un insegnante) .

A queste potranno essere aggiunte anno per anno, a giudizio della Commissione artistica, altre materie complementari, da affidarsi ad insegnanti straordinari: come ad esempio Storia dell'Arte, del Costume, dell'Apparato scenico – Letteratura e cultura generale – Danza – Scherma, ecc.



L'insegnamento della Storia del Teatro e della Interpretazione scenica, nonché di altri insegnamenti di materie letterarie che venissero eventualmente istituiti, deve mirare a formare nell'allievo *una cultura artistica e una coscienza di interpretare* intelligente, diligente e fedele.

La Storia del Teatro deve seguire in più anni (nei quali la materia sarà ripartita secondo il giudizio dell'insegnante) tutto lo svolgimento del Teatro drammatico dalle origini ai giorni nostri.

L'insegnamento della recitazione dev'essere impartito agli allievi tutti i giorni, per una media complessiva di almeno 15 ore settimanali. Esso deve mirare alla *formazione pratica* del futuro attore; a sviluppare e disciplinare armoniosamente in lui qualità tecniche di corsi. Nel primo corso, escludendo rigorosamente l'insegnamento di qualunque opera o frammenti in versi, e di qualunque opera *appartenente ad autori anteriori* al 1800, si dovrà mirare soprattutto al contegno, alla pronuncia, alla dizione, alla correttezza del gesto, mediante la lettura e recitazione di opere facili, scritte o tradotte in buona lingua italiana, di carattere il possibile «parlato», e tali da attrarre l'interesse dei giovani.

Nel secondo e nel terzo corso si potrà risalire ad opere più complesse e difficili, anche in versi e di autori anteriori al 1800, sempre tenendo presenti le capacità degli allievi, ai quali non deve essere imposto nessun modello da imitare passivamente; bensì deve procurarsi ch'essi giungano il più possibile a capire e ad esprimere, con mezzi propri e secondo il proprio carattere lo spirito e lo stile degli autori interpretati.

A queste inderogabili limitazioni di repertorio si potrà fare eccezione solo nel caso in cui la partecipazione degli allievi del corso inferiore fosse ritenuta necessaria in qualche opera in versi, o di antichi autori, da rappresentarsi come *saggio d'insieme*.

I *saggi* debbono esser dati in pubblico, possibilmente nel teatro della Scuola, invitando ad assistervi la critica cittadina, i capo-comici e i migliori artisti drammatici presenti in Roma. Il loro numero sarà prescritto anno per anno dalla Commissione, ma non dovrà mai essere inferiore a tre. Per risvegliare nei giovani l'amore della consapevole interpretazione, è necessario che i lavori prescelti non siano commedie o drammi abitualmente rappresentati dai nostri attori sui pubblici teatri, ma opere non solite, vive e *attuali*, sia per la loro effettiva novità, sia per l'eterna giovinezza dell'arte. A distruggere negli allievi il pessimo uso della vecchia tradizione, di scegliere qualsiasi pretesto per dare saggio di virtuosità scenica, la Commissione artistica non dovrà consentire che essi si mostrino al pubblico in mediocri o cattivi lavori, esigendo anche nella loro scelta rigorosi criteri d'arte.

Gli *esami* si daranno invece, nelle epoche stabilite, privatamente e cioè davanti alla Commissione esaminatrice, che tuttavia nell'assegnare i voti per la recitazione dovrà tener conto anche dei risultati dei saggi. Gli esami avranno carattere prevalentemente individuale: consteranno, di preferenza, di scene staccate, o di dialoghi fra due interlocutori, uno dei quali potrà essere lo stesso insegnante.

Gli esami di recitazione consisteranno:

1° Pel passaggio dal 1° al 2° corso: nella recitazione di almeno 2 scene in prosa, di autore non anteriore al 1800 e di lunghezza e carattere sufficienti a mostrare nell'allievo un elementare esperienza della pronuncia, della dizione, del portamento e del gesto;

2° Pel passaggio dal 2° al 3° corso: nella recitazione di almeno 3 scene, di cui una in versi;

3° Pei candidati al diploma di licenza: nella recitazione di 5 scene, di cui una o due in versi. Queste scene saranno scelte, quattro dal Consiglio dei Professori e una dall'allievo: in modo che il candidato possa dare saggio della sua attitudine sia al comico che al drammatico. La Commissione esaminatrice potrà interrogare i candidati sui caratteri da essi interpretati, e sui motivi psicologici della loro interpretazione.

Negli esami degli ultimi due corsi una delle scene prescritte può essere sostituita da un soliloquio, o da un brano in versi o in prosa, di sufficiente lunghezza e importanza.

Quanto alla partecipazione degli allievi a spettacoli in pubblici trattenimenti, essa non potrà avvenire, a norma dell'art. 10 dello Statuto, che con estrema cautela. La Commissione artistica, anche nel concederla dovrà tener presente che l'ideale sarebbe di formare gli allievi sotto una direzione unica la quale comprendesse il Teatro e la Scuola, sino al giorno in cui l'allievo diplomato potesse automaticamente trovarsi, come nel suo campo naturale, sulla ribalta di un vero e proprio «Teatro d'Arte». Ma, fino quando ciò non sia possibile, il miglior «Teatro d'Arte» per gli allievi sarà sempre, se ben diretto e frequentemente attivo, quello del loro istituto.

Visto. D'ordine di S. M. il Re:

*Il Ministro della Pubblica Istruzione:*  
FEDELE.

### **LA REGIA ACCADEMIA D'ARTE DRAMMATICA – Istituto Grafico Tiberino, Roma. (1939)**

La R. Accademia d'Arte Drammatica, fondata dal Regime nell'anno XIV, ha sede in Roma, e ha per fine di creare attori e registi per il *Teatro drammatico*.

L'Accademia è governata da un Presidente, assistito da una Commissione Artistica nella quale sono rappresentati il Ministero della Educazione Nazionale, il Ministero della Cultura Popolare, la Confederazione Professionisti e Artisti, la Federazione degli Industriali dello Spettacolo, la Federazione dei Lavoratori dello Spettacolo.

Il suo collegio insegnante, che ha a capo un Direttore, è composto di 1 Professore di Regia, 3 di Recitazione, 1 di Storia del Teatro, 1 di Scenotecnica, 1 di Storia del Costume, 1 di Ginnastica Ritmica e Danza, 1 di Scherma, 1 di Canto, 1 di Fonetica, e 1 di Trucco.

Il minimo di cultura che si domanda per l'ammissione degli allievi-attori è la licenza ginnasiale, oppure un esame equivalente in Italiano e in Storia. Agli allievi-registi si richiede il diploma di maturità classica, oppure esami equivalenti in Letteratura Italiana, Latina, Greca, Storia politica e Storia dell'Arte. Gli allievi-attori debbono poi superare una sommaria prova di lettura, e una di recitazione. Ai registi si richiede, in più, lo svolgimento di un tema orale proposto sette giorni innanzi alla prova (“con quali criteri mettereste in scena il dramma X?”): prova che consiste in un colloquio di un'ora, dal quale la Giuria procura di rendersi conto della cultura, della intelligenza, della sensibilità e del temperamento del candidato.

Ai migliori allievi sono destinate 30 borse di studio: diciotto di lire 800 mensili, per allievi che abbiano la famiglia residente fuori Roma; e dodici di 400, per allievi che possono anche averla in Roma. Gli stranieri non possono avere borse di studio, ma sono esentati dalle tasse.

A questi privilegi se ne aggiungono altri: primo, l'entrata gratuita nei teatri romani di prosa; secondo (per gli allievi registi), i viaggi d'istruzione all'estero; terzo (per i due registi diplomati con più alti voti) un soggiorno continuativo di un anno di perfezionamento all'estero, presso un grande regista.

Per gli allievi attori, le lezioni del mattino cominciano con un'ora d'esercizio fisico: Ginnastica ritmica, Danza, Scherma. Poi si passa alla Recitazione: che si inizia con la educazione del respiro, la semplice dizione di versi e di prosa, la “pulitura” dei difetti di pronuncia, e infine giunge alla interpretazione e recitazione di scene vere e proprie. Il pomeriggio incomincerà con la Storia del Teatro, oppure col Trucco e col Canto. Gli allievi-attori partecipano inoltre anche alle esercitazioni pratiche che si fanno nella Scuola

di Regia.

Dal canto loro gli allievi-registi hanno l'obbligo della Recitazione e del Trucco: mentre Canto, Scherma, Danza, per essi sono facoltativi. In compenso hanno da seguire – oltre un più lungo corso di Storia del Teatro – due corsi speciali, quello della Scenotecnica e quello della Storia del Costume; e infine quello della Regia. L'insegnamento della Regia è teorico e pratico. Questo ultimo comprende esercitazioni che cominciano con l'invenzione di minime scene, le quali durano pochi secondi ma, concertate con cure minutissime, possono esigere molte ore di prove. Da esse l'allievo-regista, e insieme con lui gli allievi-attori, acquisiscono a poco a poco il gusto di racchiudere la vita, senza spegnerla anzi potenziandola, nella preziosa cornice dell'arte. Ed è qui che, gradatamente, si passa alla composizione di vere e proprie scene, poi di atti interi; e infine – dopo un lungo e paziente studio preparatorio, fatto sui testi drammatici, sui libri di storia e di critica, su raccolte d'arte e anche con visite ai musei – di interi drammi classici e contemporanei.

L'Accademia ha già offerto, nei suoi tre anni e mezzo di vita, molti spettacoli pubblici in Roma; e ha recentemente compiuto, per invito della “Dante Alighieri” di Ginevra un giro artistico in Svizzera, nel quale ha rappresentato: *Re Cervo* di Carlo Gozzi; *Questa sera si recita a soggetto* di Luigi Pirandello; e (a Lugano) *Il dramma di Margherita* (dal Faust) di Goethe, messi in scena da allievi-registi e recitati da allievi-attori.

Ogni anno, nei mesi estivi, si aprono le iscrizioni agli esami di ammissione alle due scuole, e ai corsi per le relative borse di studio, con norme che si possono richiedere alla Segreteria dell'Accademia, Roma, Piazza della Croce Rossa, 3.

### **Lettera di d'Amico Silvio a S. E. il Ministro dell'Istruzione, 15 luglio 1927.**

Roma, 15 luglio 1927

#### A S. E. IL MINISTRO DELL'ISTRUZIONE

Eccellenza,

alla missione affidatami dall'E.V. ho procurato di adempiere, non solo con lo studiare l'organizzazione del “Conservatoire” di Parigi, i cui “saggi” di recitazione ebbero luogo proprio durante i giorni della mia dimora nella capitale francese, ma anche assistendo (s'intende senza alcuna veste ufficiale), al Congresso Internazionale della “Société Universelle du Théâtre”, e al Festival Internazionale bandito dalla medesima. A questi, e specie al primo, parteciparono artisti di tutte le nazionalità, coi quali mi fu dato spesso di intrattenermi sui più vivi problemi dell'arte drammatica, e del suo insegnamento.

Presentato da una cordiale lettera di S. E. l'Ambasciatore al Direttore del “Conservatoire”, ebbi da lui, oltre agli statuti che regolano l'attività dell'Istituto, molte e cortesi delucidazioni verbali. Su come funziona l'Istituto, ebbi inoltre parecchie conversazioni private con studiosi e artisti, francesi e stranieri, i quali in genere, sebbene convinti della necessità di una scuola d'attori moderni, si mostrarono con me piuttosto ostili ai metodi seguiti nell'istituto parigino.

#### DENOMINAZIONE E DIREZIONE

Il Conservatorio si intitola “Conservatoire National de musique et de déclamation”; e aduna, in classi e con insegnanti diversi ma sotto un'unica direzione, così gli allievi di musica come quelli che studiano recitazione. Questa unione è generalmente assai criticata: tutti notano che lasciare i corsi d'arte drammatica sotto la direzione di un musicista (il quale è oggi l'illustre Mr. Rabaud) è altrettanto assurdo, quanto sarebbe il lasciare l'insegnamento

musicale sotto la direzione di un attore. E proprio nei giorni in cui si svolsero i pubblici saggi degli allievi, questa critica (d'altronde ripetuta da non so quanti anni) fu addirittura l'oggetto d'un articolo di fondo, nella prima pagina d'uno dei più importanti quotidiani francesi, «L'Echo de Paris».

Un'altra critica, ho udito dalla bocca di Firmin Gémier, attore insigne e direttore di uno dei teatri sovvenzionati dallo Stato, l'Odéon, contro la denominazione del Conservatorio, il quale non dovrebbe chiamarsi di “declamazione”, parola che suggerisce e quasi consacra un'idea quasi retorica e falsa dei suoi scopi, ma di “arte drammatica”. Critica che non ha carattere soltanto formale, perché come vedremo uno dei difetti del Conservatorio è appunto d'esser rimasto fedele a una concezione troppo antiquata del compito dell'attore.

#### AMMISSIONE E RIPARTIZIONE DEGLI ALLIEVI

Esporrò brevemente l'ordinamento degli studi, confrontandolo via via con quello testé adottato dalla nostra Scuola “Eleonora Duse”.

A differenza di quanto avviene in Roma dove il numero degli allievi non ha, almeno teoricamente, alcun limite, nel Conservatorio di Parigi gli allievi non possono essere in tutto più di una quarantina: e il principio, notiamolo subito, è giusto, trattandosi di un insegnamento individuale. Si consente tuttavia di aggiungere a questo numero una piccolissima percentuale di allievi stranieri.

Le classi sono quattro, normalmente si contano dieci allievi ciascuna, affidate ognuna a un professore.

L'insegnamento è gratuito (mentre da noi è condizionato al pagamento delle solite tasse); e gli allievi vi sono ammessi per concorso, con un esame che consiste nella recitazione di alcune scene (noi ci contentiamo d'una semplice lettura), e d'una prova di cultura letteraria (che si richiede anche da noi. Senonché i nostri candidati ne sono dispensati quando presentino titoli di studio equipollenti al passaggio in quarta ginnasiale; mentre in Francia se ne dispensa solo chi abbia un diploma universitario).

Come da noi, ciascuna classe è mista, cioè composta di maschi e di femmine. I limiti d'età per l'ammissione sono: per le femmine, minimum 15 anni, maximum 23 anni, (in Italia, da 14 a 22); per i maschi, minimum 16 anni, maximum 25 (in Italia lo stesso).

Come da noi, l'insegnamento dura tre anni. La differenza importante consiste in ciò: che mentre i tre professori di recitazione nella scuola di Roma sogliono insegnare, uno sempre nel primo corso, uno sempre nel secondo e un (il direttore), nel terzo, nel Conservatorio di Parigi è lo stesso professore che, assunto il piccolo gruppo de' suoi allievi al primo corso, continua ad esserne l'insegnante anche nel secondo e nel terzo. Così gli allievi rimangono, per tutti e tre gli anni, sotto la stessa guida; e questa è cosa, artisticamente, ottima. Soltanto, per attuarla, bisogna disporre di altrettanti insegnanti che abbiano, insieme con l'umiltà di guidare gli allievi nei loro primi passi, la capacità di condurli al supremo grado di scolastica perfezione.

Bisogna aggiungere che nel Conservatorio di Parigi esiste, oltre le tre classi di cui abbiamo detto, una classe preparatoria; a cui si ammettono gli aspiranti, non ancora accettati fra gli allievi; e dove s'insegnano la pronuncia, la lettura, la grammatica, la prosodia. Sarebbe cosa buona che questi insegnamenti fossero disciplinati anche fra noi.

Del resto anche gli allievi del primo anno subiscono in gennaio, e cioè dopo i primi tre mesi di scuola, un esame di mera dizione e lettura ad alta voce. Solo al loro secondo esame dello stesso anno, in maggio, essi si presentano in una scena di tragedia, o in una di commedia, o in entrambe.

#### DIVISIONE FRA COMMEDIA E TRAGEDIA

E qui si deve tener conto di questa divisione fondamentale dell'insegnamento, tra commedia e tragedia. Gli allievi sono liberi di seguire uno solo di questi generi, come di

dedicarsi ad entrambi. La divisione, che da noi non esiste, e che teoricamente è artificiale, ha però un'importanza pratica. Tutti sanno che, ci sono allievi (come ci sono attori), i quali essendo lodevoli nel comico, riescono soltanto mediocri o anche cattivi in quello che noi chiameremmo il genere serio; e viceversa. Con l'imporre ad essi, come fa il nostro regolamento, di presentarsi all'esame in tutti e due i generi, si ha per unico risultato la ingiusta diminuzione dei loro voti, per le promozioni e pel diploma. E dico ingiusta, perché nessuno si sognerebbe di negare, per esempio, a Dina Galli o ad Antonio Gandusio la patente di ottimi attori, per l'unico motivo ch'essi non saprebbero recitare una tragedia. Sarebbe dunque opportuno studiare il modo di riparare, almeno negli esami di diploma, a questo inconveniente, accordando agli allievi una ragionevole libertà di scelta.

#### INSEGNAMENTI COMPLEMENTARI

All'insegnamento della recitazione si aggiunge, obbligatorio, quello della "Storia della letteratura e dell'arte drammatica": che credo consista principalmente nella storia della letteratura e del teatro francese. Da noi invece questo insegnamento è più completo, comprendendo in tre anni tutto il Teatro Europeo (e anche Orientale) da Eschilo ai giorni nostri.

Non mi consta che si insegni particolarmente la Storia dell'Arte, del Costume, dell'Apparato scenico: lacuna spesso deplorata dai critici. Lo Statuto del Conservatorio parla di insegnamenti della danza e (per i maschi) della scherma: ma non mi è riuscito di sapere se questi insegnamenti vengono impartiti effettivamente e con metodo. Certo anch'essi sono, a detta di tutti i tecnici, desiderabilissimi: e molte fra le commissioni italiane che hanno studiato quest'argomento, ne hanno raccomandato l'istituzione anche fra noi.

#### METODO E DISCIPLINA

Quanto al capitolo disciplina ho avuto l'impressione, da frasi reticenti del Direttore, e più da quelle recise di studiosi ed artisti bene edotti dell'argomento, ch'essa lasci a desiderare. In genere i critici accusano il Conservatorio d'essere, come già s'è detto, una scuola antiquata; di mancare d'un capo moderno, animatore e appassionato; di insegnare solo a declamare, o a dire, mentre nel teatro drammatico d'oggi la dizione è un elemento certo principalissimo dell'arte, ma non unico; e, in genere, di non far respirare ai giovani un'atmosfera di fede e d'entusiasmo.

Di solito, il Conservatorio è frequentato da figli di quella piccola borghesia francese che, come si sa, ha sempre grande rispetto per la scuola ufficiale, pel diploma, pei titoli. Su di essa esercita ancora qualche fascino l'idea che gli allievi dell'ultimo corso siano ammessi a figurare, in parti minime o anche mute, sul palcoscenico della "Comédie Française"; e, più, il diritto che hanno quelli segnalati col "primo premio", di essere accolti, almeno per due anni di prova, in uno dei due grandi teatri sovvenzionati, la Comédie, e l'Odéon.

Ma non pare che i maestri del Conservatorio – tutti attori della Comédie – siano i più atti a formare degli artisti moderni. Emanazione spirituale dello storico teatro, il Conservatorio continua ad essere una scuola di recitazione all'antica, corretta, decorosa; ma non altro. D'altra parte si sa che i suoi allievi, per guadagnare, infrangono spessissimo il divieto (imposto ad essi come ai nostri) di recitare in pubblico, e vanno a sostenere parti secondarie in questo o quel teatro boulevardier, sotto falso nome; la direzione, ne è informata; ma chiude un occhio. Così succede che assistendo, come al sottoscritto è capitato, ai "concours", ossia ai saggi che in fin d'anno gli allievi offrono alla Commissione, ai critici, e a un pubblico d'invitati, ci si trova dinanzi a persone tutte d'una certa età (nessuno dei maschi, quest'anno, aveva meno di ventun anni) e anche d'una certa esperienza scenica, ma acquistata fuori della scuola; ed è chiaro che il mescolare lo stile d'una vecchia scuola con la spregiudicatezza d'un qualunque teatro, è, per la formazione d'un artista, cosa deleteria. Difatto sebbene parecchi di cotesti allievi, nei saggi,

mostrassero qualità discrete, nessuno fra essi, (anche per unanime consenso della critica) è apparso degno di singolare attenzione.

### I “SAGGI” FINALI

Questi saggi consistono dunque nella recitazione, in abito da società, di scene di tragedie o di commedie scelte fra le più note del teatro francese, ed eccezionalmente di Shakespeare. I premi (primo e secondo) e gli accessit (primo e secondo) vengono assegnati da una Giuria composta di letterati e di attori. L'esecuzione d'ogni scena vale per l'esame di un candidato, il cui nome si stampa sul programma a grandi caratteri: a costui “danno la replica”, alcuni compagni, nominati in piccoli caratteri, e che almeno in quella scena non vengono presi in considerazione dai giudici. Sistema, come si vede, criticabile: primo, perché in abito da società non si può recitare come si recita in toga, o in costume del settecento; secondo, perché se anche a cotesto modo fosse possibile giudicare dalla dizione, un attore non si esprime mediante la sola parola, ma anche attraverso la truccatura, il costume, le luci, la cornice, che lo inquadra, eccetera; infine è da tener presente che un attore non agisce mai da solo, bensì partecipando a un insieme, da cui riceve luci e ombre, qui trascurato e soppresso il più possibile.

Perciò molto migliore pare a me sia il nostro sistema, di offrire i saggi di recitazione partendo dal criterio che gli attori non hanno da essere dei semplici dicitori, ma parti vive d'un complesso armonioso, al quale debbono intonarsi. Noi offriamo agli invitati, e alla critica, rappresentazioni vere e proprie, di commedie messe in scena in un teatrino modernamente attrezzato, con almeno le essenziali suggestioni che uno spettacolo teatrale deve dare, prima ancora che al pubblico, agli interpreti.

È vero che noi nell'assegnare i voti finali teniamo conto, oltre che dei risultati annuali e di quelli dei pubblici saggi, anche della recitazione di alcune scene staccate, eseguite come esame a fin d'anno, dinanzi ad una Commissione. Ma anche allora noi non ci limitiamo ad ascoltare gli allievi in una sola scena, come si usa a Parigi; bensì ne domandiamo almeno due agli allievi del primo corso, tre a quelli del secondo, e cinque a quelli del terzo (anno di diploma); integrando l'esame con eventuali domande sulle ragioni psicologiche della recitazione adottata dall'allievo, ossia in altri termini sui motivi della sua interpretazione, che è quello che preme a chi non si contenti di fabbricare dei pappagalli.

### CONCLUSIONI PRATICHE

Come si vede, gl'insegnamenti ch'io credo di poter trarre da quanto ho visto, sono in parte positivi e in parte negativi. Ma la cosa soprattutto importante e, direi, commovente, è questa: che, pur riconoscendo i gravi ed essenziali difetti dell'istituto, tutta la critica della capitale francese se ne interessa con amore grande e consacra ai suoi “saggi” lunghi articoli e studi e discussioni, come da noi si usa soltanto per opere ed autori di prim'ordine.

Dal canto loro, tutti gli artisti che ho avuto occasione di avvicinare durante il Congresso, francesi e stranieri, si sono mostrati senza eccezione unanimi nel ritenere necessaria, per la creazione d'un teatro moderno, l'opera d'una Scuola. Spariti i “figli d'arte”, il tempo in cui l'attore si formava empiricamente, apprendendo il mestiere dai suoi maggiori, sembra tramontato. Oggi non si tollera più l'esibizione di questa e quella virtù, o virtuosità personale; oggi si domanda al teatro il gusto della interpretazione, fatta con intelligenza, con sensibilità, con squisitezza; e a questa non si giunge se non col concorso di tutto un “complesso”, il quale comprende non solo gli uomini, ma l'intero apparato scenico.

Perciò – dicono unanimi i tecnici appartenenti alle tendenze più opposte, dal naturalista Antoine all'idealista Copeau, dal tradizionalista Gémier al rivoluzionario Tairoff, dalla classica inglese Sybill Thorndike al modernista franco-russo Pitoëff – bisogna che una Scuola moderna d'arte drammatica: 1) accolga in sé gli insegnamenti di tutte le arti che concorrono a eseguire lo spettacolo teatrale: recitazione, contegno, ginnastica, danza,

truccatura, scenografia, oltre s'intende una buona preparazione culturale; 2) non si trascini in un'ombra di vita chiusa e avulsa da quella del teatro, ma sia tutt'una cosa con un pubblico teatro, sia insomma un Teatro-Scuola; 3) sia diretta da un artista moderno, ossia modernamente colto, sensibile, appassionato, e fornito di quella larga e vivace [vuoto nel testo], che si richiede a un direttore del tempo nostro.

Necessità queste che, se son sentite più o meno in tutti i paesi, credo che sia urgente riconoscere soprattutto nel nostro, dove il Teatro drammatico sta perdendo, in questo momento, il suo primato due volte millenario. Possano le [vuoto nel testo] del rinnovamento italiano rendersi conto che, fra i suoi compiti spirituali, l'Italia ha da assolvere anche questo; e fornire almeno i mezzi materiali agli operai della buona battaglia.

### **RITAGLI STAMPA (fascicolo "Scuole di recitazione")**

*Si riporta qui di seguito la maggior parte dei ritagli stampa contenuti nella cartella "Scuole di recitazione". Dovendo scegliere su quali documenti fermare la nostra attenzione abbiamo privilegiato gli articoli italiani, ma in questo fascicolo troviamo anche un buon numero di ritagli francesi che riguardano il Conservatoire. Sull'argomento vi sono ad esempio articoli di Antoine pubblicati da «La Semaine Théâtrale», vari resoconti che descrivono i regolamenti dell'istituto parigino, e c'è un articolo di Dullin uscito sulla rivista «Comoedia» del 15 luglio 1927 dal titolo La question du Conservatoire: fanno parte del materiale con cui d'Amico si è documentato per scrivere la relazione al Ministro Fedele presentata nelle pagine precedenti.*

*Gli articoli che presentiamo, e che qui poniamo in ordine cronologico, iniziano dal 1918, anno in cui muore Virginia Marini, la prima direttrice della scuola per attori annessa al Conservatorio Musicale di Santa Cecilia. Paolo Giordani ricorda la sua esperienza di allievo dell'istituto, ed è interessante notare come dia una visione dell'insegnamento della Marini molto diversa dal racconto che ne farà Sergio Tofano in una pubblicazione di argomento analogo<sup>3</sup>, nel 1940. Giordani, scrivendo un necrologio, forse eccede nelle lodi: Tofano metterà piuttosto l'accento sullo stile antiquato dei maestri di recitazione, accordando una "commossa riconoscenza" soltanto ad Eodardo Boutet ("professore di Storia dell'Arte e di teoria dell'interpretazione").*

*Torniamo ai ritagli stampa del Fondo d'Amico. In generale, i documenti del fascicolo "Scuole di recitazione" sono una cartina al tornasole per i momenti di riforma dell'istituto: di scuole si parla nel 1919, per valutare la proposta di Virgilio Talli, e nel 1920, al momento della nomina dei nuovi direttori a Roma e Firenze. Di quest'anno è una polemica su «Il Marzocco» tra Silvio d'Amico e Cesare Levi sull'utilità delle scuole per attori: sono due punti di vista opposti, di chi crede nel palcoscenico e chi vorrebbe invece una preparazione metodica, culturale e tecnica. Ma soprattutto, i due non sembrano concordare su quale sia il tipo di attore ideale: per citare quello che manca sulle nostre scene d'Amico parla, tra l'altro, della sensibilità che occorre per capire che Osvaldo degli Spettri di Ibsen non va interpretato come "un saggio clinico da paralisi progressiva", riferendosi implicitamente ad Ermete Zacconi; Levi sembra non accorgersene, visto che nella sua risposta cita proprio questo attore come esempio di chi possiede la capacità di variare lo stile a seconda dell'opera da rappresentare, notando che tale qualità non è stata appresa in un'aula scolastica.*

*Di scuole si torna a parlare nel 1925, quando è al lavoro la Commissione convocata dal*

---

<sup>3</sup> Tofano S., *La scuola di recitazione di Santa Cecilia nei ricordi di Sto*, «Scenario» n. 5 anno IX, maggio 1940.

*Ministro Fedele: Liberati, intervistato, rivendica la volontà di fare dell'istituto un centro culturale vivo, e dà notizia della imminente costruzione di un teatrino per i pubblici saggi. Facciamo seguire a questa intervista un articolo (senza data) di Umberto Fracchia, dove si dà un bilancio negativo delle riforme sinora compiute, notando come molte cose siano rimaste allo stato di intenzione, mentre nella pratica poco si è realizzato.*

*A questo punto i due istituti sono stati riuniti nell'unica scuola romana. Continuano a scontrarsi pareri diversi, più o meno ottimisti sulla possibilità di un effettivo miglioramento delle condizioni dell'insegnamento, più o meno convinti che esista un luogo per la formazione degli interpreti al di fuori del palcoscenico.*

*Del 1926 abbiamo un articolo di argomento diverso: d'Amico parla della legge che ha imposto il diritto di Stato sulle opere cadute in pubblico dominio, notando come un provvedimento nato per dare nuovi fondi al teatro si sia risolto in un inutile aggravio, e invita a destinare diversamente i capitali ottenuti con la nuova tassa.*

*A questo pezzo segue un articolo che parla di nuovo della scuola e della commissione, esprimendo pareri opposti rispetto a quelli di Umberto Fracchia.*

*Nel 1927 è Don Marzio (Mario Corsi), corrispondente romano della «Gazzetta del Popolo», ad aprire un dibattito sull'utilità degli istituti di recitazione e sulle innovazioni necessarie. Il giornalista nota che per migliorare la qualità delle scuole un mezzo pratico ci sarebbe: basterebbe destinare loro il fondo ottenuto con la tassa sul diritto d'autore.*

*Ai suoi due articoli seguono le risposte di Franco Liberati e di d'Amico. Liberati propone di creare, sempre col fondo del diritto di Stato, un teatro d'arte al quale anettere la scuola; d'Amico difende soprattutto quanto già fatto per il miglioramento della "Eleonora Duse" (nome che la scuola romana ha assunto, su proposta del critico, dal 1924), e spiega che somme anche più piccole basterebbero per dare all'istituto quello che ancora manca. È infatti già stato costruito un teatrino per i pubblici saggi: ora quello che soprattutto occorre è trovare la persona adatta alla direzione di quello che sempre più dovrebbe diventare un vero e proprio "Teatro-scuola".*

*L'articolo successivo, sempre di d'Amico, è del 1928: non si parla di scuola, ma di crisi del teatro. È un testo molto citato, perché vi si definisce chiaramente il concetto del "ritardo" del teatro italiano rispetto a quello europeo. D'Amico descrive la situazione francese, distinguendo la crisi economica, comune a tutti i paesi, dalla crisi propriamente artistica. Il problema dell'Italia è per lui nella mancanza di interpreti: all'estero ai grandi attori scomparsi si sono sostituiti i maestri di scena, e se da noi l'arte teatrale è in decadenza è perché questo cambiamento non è avvenuto. Occorre quindi "mettersi al passo".*

*Nel 1930 d'Amico parla invece delle Corporazioni: è un articolo interessante, che testimonia le speranze riposte nella nuova organizzazione dall'alto. Il critico spera nella possibilità che ad occuparsi dei problemi del teatro siano ora persone competenti in materia, ma soprattutto dichiara di avere piena fiducia nel Ministro delle Corporazioni, ovvero in Bottai. Per lui sappiamo che scriverà presto un progetto di riforma, quello che si potrà leggere in conclusione del volume *La crisi del teatro*<sup>4</sup>.*

*Commentando questo saggio, già pubblicato sulla rivista «Pegaso» nel gennaio del 1931, Enrico Rocca scrive l'ultimo articolo che qui riportiamo.*

Seguono i documenti:

Giordani P., *Alla scuola di Virginia Marini*. (1918).

Vice, "La scuola degli attori". *Inconvenienti e vantaggi di una proposta. I figli d'arte, i filodrammatici e la realtà*. (1919)

Levi C., *Filodrammatiche, Scuole di recitazione e simili*, «Il Marzocco», 1 febbraio 1920.

---

<sup>4</sup> D'Amico S., *La crisi del teatro*, Roma, Critica Fascista, 1931.



D'Amico S., *Teatro e Scuola di recitazione*, «Il Marzocco» n. 6, 8 febbraio 1920.  
 D'Amico S., *Per concludere sul Teatro e la Scuola di recitazione*, «Il Marzocco» n. 8, 22 febbraio 1920.  
*La Scuola di recitazione a Santa Cecilia (Un colloquio con Franco Liberati)*, «Il Messaggero», 4 novembre 1925.  
 Porfirio (Umberto Fracchia), *Dopo il teatro* (senza indicazione di testata, 1925).  
 D'Amico S., *Nota alla legge sul diritto d'autore. Il povero teatro*, «Il corriere del Teatro», anno II n.1, Gennaio 1926.  
 Italo Inglese, *Un prezioso cantiere. La Scuola di recitazione Eleonora Duse*, «Il Popolo di Roma».  
 Don Marzio (Mario Corsi), *Le Scuole di recitazione – Vita Grama*, «Gazzetta del Popolo», Roma, 4 Agosto 1927.  
 Don Marzio (Mario Corsi), *Le scuole di recitazione. Una fucina di attori. La questione dei programmi e degli orari. La cattedra di storia della letteratura drammatica. Il problema degli insegnanti*, «Gazzetta del Popolo» 7 agosto 1927.  
 Bertuetti E., *La nostra inchiesta sulle Scuole di recitazione. Alcuni pareri di Franco Liberati* - «Gazzetta del Popolo», 11 agosto 1927.  
 D'Amico S., *Per un Teatro-Scuola*, «La Tribuna», 18 agosto 1927.  
 D'Amico Silvio, *Adunata teatrale a Parigi. La crisi, la crisi, la crisi*, «La Tribuna» 5 luglio 1928.  
 D'Amico S., *La corporazione del teatro*, «La Tribuna», 8 luglio 1930.  
 Rocca E., *Crisi teatrale = crisi religiosa*, «Il Lavoro Fascista», Roma 8 gennaio 1931.

### **Paolo Giordani, *Alla scuola di Virginia Marini (1918)*.**

Una grande attrice che muore, dopo avere da lungo tempo abbandonata la luce e gli onori della ribalta, è quasi sempre una grande ombra del passato che rivive. Per i più, che la credevano forse già scomparsa anche dalla scena del mondo, l'annuncio della sua morte è come una breve resurrezione, dà motivo ai critici di ricordare con la consueta fioritura di aneddoti e di nostalgie le glorie d'altri tempi e a qualcuno talvolta di affermare con una brutta e ingiusta parola che la grande attrice di ieri era oggi una “sorpasata”. Sorpasata da chi?

Virginia Marini non fu mai “sorpasata” che dalla sua stessa età, come avviene di tutte le grandi attrici che vivono un po' troppo oltre il periodo della loro più clamorosa celebrità. Aveva settantatré anni e fino alla vigilia della sua morte insegnò l'arte di recitare con una modernità d'intenti e un ardore di passione che nessuna delle nostre attrici modernissime saprebbe certo imitare. I miei ricordi sulla Marini sono appunto ricordi di scuola, di quella R. Scuola di recitazione, a Santa Cecilia, cui ella dedicò interamente con tanto studio e tanto amore gli ultimi vent'anni della sua nobile vita.

Vi capitai un giorno con altri imberbi compagni non so bene a quale scopo: per diventare attore no di certo, forse per pura curiosità o perché era una scuola gratuita e pareva peccato non approfittarne o piuttosto perché era l'età del mal drammatico ed in quel tempo la prima Stabile dell'Argentina, con la magnificenza dei suoi spettacoli e la rivelazione d'un superbo sogno d'arte diventato realtà, suscitava in ogni giovinetto vagabondo della gloria un disinteressato amore al teatro, da cui di solito partoriva un copione o l'iscrizione a Santa Cecilia...

La scuola aveva allora tre corsi di recitazione propriamente detta, affidati al Gattinelli, al Biagi e alla Marini. Eduardo Boutet v'insegnava allora la storia del teatro e con essa tante altre cose assai utili alla vita ed all'arte dell'attore e la Marini vi era maestra e direttrice dal 1896. Chiamata a quel posto dal ministro Boselli, l'insuperata interprete della *Messalina* del Cossa seppe trovare nelle cure dell'insegnamento una missione e una fede che la

compensavano – com'ella diceva – di tutte le ebbrezze del palcoscenico. Ma i mezzi erano, ahimè, troppo modesti e, se la scuola pesava ben poco sul bilancio dello Stato, certi miracoli non erano neppure umanamente possibili.

Vennero gli anni della Stabile dell'Argentina e la presenza nella capitale di un vero teatro d'arte, dove gli allievi di Santa Cecilia potevano essere accompagnati e guidati fin sul palcoscenico per la formazione pratica delle loro personalità artistiche senza dover esser troppo immaturamente abbandonati alle dure esigenze deformatrici dei capocomici, fu di grande aiuto alla Scuola, che in quegli anni poteva dare i suoi frutti migliori, e non pochi, se si considerano le molte diffidenze e i veterani pregiudizi che nel nostro mondo teatrale si hanno sempre per tutto ciò che non sia ragnatela di palcoscenico e abbia carattere di disciplina e di studio.

Si dice che la migliore scuola di recitazione siano pur sempre quelle vetuste tavole e ciò è vero in quanto ogni preparazione scolastica ha bisogno di essere immediatamente integrata dalla vera pratica, ma non è men vero che oggi il nostro palcoscenico dia degl'istrioni assai più che degl'interpreti e che una scuola d'arte drammatica, vigilata e largamente aiutata dallo Stato, possa rinsanguare le esauste vene delle nostre compagnie di prosa e segnare sorti più liete per il nostro teatro.

L'esempio di Santa Cecilia n'è la prova. La Marini e Boutet, un'attrice e un critico, riuscirono pure, da soli e senza aiuti di sorta, a dare al teatro italiano in pochi anni una schiera di buoni attori, non grandi – che del resto neppure il tanto lodato palcoscenico ci ha dato – ma tutta gente che in ogni compagnia ha sempre portato un contributo di cultura e di rispetto all'arte veramente eccezionali, a parte il valore delle loro varie personalità che si son venute affermando su basi solide e con sicuri principi di disciplina e di studio che valgono bene per tutti i tempi e per tutte le scuole. Basti ricordare fra i giovani Egisto Olivieri della compagnia di Emma Gramatica, Luigi Cimara, primo attore con la Di Lorenzo-Falconi, Sergio Tofano, brillante con Talli, e Franco Becci, primo attor giovane pure con Talli, nomi ormai tutti notissimi, attori fra i più studiosi e i meglio preparati alla rapida ascesa di domani. E non sono i soli, ché non c'è più compagnia nostra la quale non conti fra i suoi attori un certo numero di allievi di Santa Cecilia, usciti dalla Scuola negli anni della Stabile dell'Argentina, la Stabile di Boutet e di Falena, di cui Santa Cecilia era allora un'appendice e per molti un'anticamera.

Non tutti però, lasciando presto o tardi la Stabile, ritrovarono nei loro nuovi capocomici dei direttori che sapessero completare la loro educazione e molti di quelli che più promettevano, come Ubaldo Del Colle, Bruno Palmi ed altri, hanno preferito i più facili e più lauti guadagni della scena muta. Così avvenne soprattutto delle donne, fra cui erano allieve di talento ma che avevano una fretta birbona d'arrivare... Dove? Alla gloria – dicevano – e la gloria, nelle loro testoline capricciose, si riduceva, in fondo, a un bel manifestone con tanto di nome e cognome stampato a caratteri cubitali. Si capisce come fossero già tutte fin dalla scuola destinate alle vertigini dello schermo e quelle che meglio potevano resistere alle tentazioni del cinema, perché dotate di più spiccate qualità drammatiche e più studiose e più belle, andarono a finir male – male per l'arte s'intende – lasciandosi corrompere troppo presto dalle lusinghe del tradizionale matrimonio.

Una, la prediletta della Marini, ebbe più costanza delle altre e giunse in breve tempo al posto di prima attrice: Maria Letizia Celli, che parve a molti pubblici ed a molti critici degna della maggior fortuna. Le nocque forse la facilità stessa dei suoi primi trionfi, che non le diede tempo né modo di approfondire il proprio temperamento in una sicura disciplina di studi e la cacciò, subito dopo, sotto quelle vetrate dei teatri di posa dove le sue compagne di scuola di qualche anno prima, come “Maria” e Diomira Jacobini, Fernanda Negri, Rina Calabria e molte altre avevano già ottenuto i più lieti successi.

Questo è certo però che attrici e attori, siano della scena muta o parlata, uscirono da quella Scuola solo negli anni in cui essa poté fiorire all'ombra della prima Stabile dell'Argentina.

La passione per il teatro, un teatro d'arte che non fosse mestiere di Guitti ma s'ispirasse a un salutare rinnovamento di spiriti e di forme, si era diffusa tra i giovani con l'eco di vivaci polemiche dibattute nei giornali da critici che di teatro s'intendevano e di grandiosi successi come quello che accolse la rappresentazione del *Giulio Cesare*, si ebbero perfino troppe iscrizioni. Caso stranissimo, si dovettero rifiutare dei posti.

Le lezioni erano nel pomeriggio e alle due Via dei Greci era popolata di attori e attrici in erba che discutevano sempre. Lo spettacolo della sera prima all'Argentina era l'argomento di tutte le dispute. C'erano molti, quelli del terzo corso, che venivano a scuola dopo essere stati alla prova, perché i più bravi e le più brave già "calcavano le scene" della Stabile come comparse, camerieri, servette, già conoscevano le segrete gioie del trucco e portavano agli altri, dandosi molte arie, l'eco di quella vita che doveva essere la meta di tanti sogni giovanili. Ma quel che più interessava era pur sempre il direttore della Stabile, quell'infaticabile Boutet ch'essi ritrovavano poi per parecchie ore della settimana loro maestro ed amico a Santa Cecilia. Le sue "prediche" alla prova, le sue ire, i suoi rimproveri, sempre taglienti d'umorismo e di amara ironia, erano ripetuti e commentati a scuola come il sacro verbo e quando egli arrivava su, a quel quinto piano, a parlarci del teatro greco o di Shakespeare per finire a dir male dei contemporanei, della scuola di recitazione, ecc., era una festa per tutti.

Boutet e la Marini erano venerati dai loro alunni e il diletto delle loro lezioni vincevano tutto e tutti, anche quelli che, come me, non avevano nessuna voglia di finire attori e continuavano a frequentare i corsi unicamente per ascoltare Boutet e la Marini.

Donna di sottile ingegno e di squisite bontà, maestra d'arte e di vita, Virginia Marini recava nell'insegnamento il fascino di tutte quelle virtù che l'avevano resa famosa sulla scena e nei suoi metodi era la stessa ingenua semplicità, nei suoi intendimenti lo stesso sforzo costante per ottenere in ciascuna interpretazione delle sue allieve un disegno di potente umanità, quel che il Panzacchi aveva detto di lei: la verità intelligentemente studiata, fortemente sentita, entusiasticamente significata. Conosciuto e valutato il temperamento di ogni allieva, ella non si contentava d'insegnare una dizione calda e corretta, ma pretendeva che di tutti i drammi e le commedie che si provavano fossero osservati attentamente i caratteri per averli poi familiari e meditarli e penetrarli e di ciascun personaggio rendere la verità più delicata e più profonda della sua anima. Amava poco parlare di sé, ma spesso ricordava le aspre fatiche del mestiere e le pure esaltazioni dell'arte con frasi brucianti e si lasciava andare a confessioni ch'erano brani di vita ch'ella riviveva nella scuola accanto al piccolo palcoscenico con occhi ancora appassionati e con cuore commosso. C'era un senso di così dolce e accorata poesia nelle sue parole allorché la maestra di recitazione descriveva le lunghe ore di prove alla mattina, passate dall'attrice nella penombra delle quinte col volto livido di stanchezza e di sonno, per insegnare alle allieve il segreto di trasformare quello stesso volto la sera e farlo apparire ai lumi della ribalta fulgido di tutte le bellezze e degli sguardi più avvampanti, come insegnava a simulare le più alte passioni, il pianto, il riso, ed a confondere la propria intima realtà fino a perderla nelle eroine ideali che si devono figurare.

Sembrava che ciascuno di quelli insegnamenti fosse un segreto che le si strappasse dal cuore, ma quando taluna delle allieve si mostrava nello studio d'una parte un po' troppo zuccona ed ella era costretta a dare un'intonazione giusta od a scandire delle battute difficili od a pronunciare un'invettiva un grido d'angoscia un urlo di passione, la sua voce ripeteva ancora l'incanto d'un tempo, era la sua voce d'oro sonora melodiosa inimitabile, canzone di verità, ala sovrana delle sue interpretazioni memorabili.

Erano brevi istanti, ritorni fuggevoli, e la maestra sorrideva della nostra ammirazione e delle nostre preghiere, ma non continuava mai. Talvolta spiegava e ammoniva:

- È il sentimento che fa provare alla donna che cosa sia la gioia e il dolore. L'isterismo è un grado di sensibilità morbosa. Quello è regola, questo eccezione. L'attrice deve manifestare

sempre la regola.

Parole giustissime, ma chi è oggi attrice che sappia essere efficace nella gioia o nel dolore senza isterismi?

Ascoltando la Marini a scuola, m'è parso di capire tante cose di quel nostro teatro di cinquant'anni fa, quando attrici come lei, Adelaide Tessero e Giacinta Pezzana si dividevano il regno della scena italiana recitando le commedie del Gherardi, del Torelli, del Ferrari, i drammi del Marengo, le tragedie del Cossa, le galanterie del Martini, del De Renzi e degli altri e l'arte loro sapeva celare così mirabilmente agli occhi del pubblico le manchevolezze del repertorio e Leone Fortis poteva vantare la superiorità del teatro nostro sui teatri stranieri...

Boutet, che in ogni ricordo biografico della Marini sapeva trovare un motivo di lezione, ripeteva sovente:

- Ricordatevi che la Marini si poteva sentire in qualunque sera in qualunque teatro. Non la si trovava mai svogliata e non appariva mai come un'attrice che si degni di farci passare un'ora. Adesso... - e giù il rosario delle malinconie. Boutet parlava dalla cattedra come al giornale e come alle prove, quasi come scriveva, ma quel suo curioso linguaggio italo-napoletano tutto a scatti e a parentesi, fiorito di franche brutalità e di arguzie pungenti, acquistava dalla sua voce e dai suoi gesti una vivacità di espressione sorprendente.

Ora, con la morte di Virginia Marini, anche la Scuola di Santa Cecilia, così com'è, non ha più nessuna ragione di esistere. Bisogna che lo Stato provveda a creare una vera scuola di recitazione con mezzi degni del fine. Salvo che alla cattedra lasciata vuota da Virginia Marini non si pensi a far succedere Dina Galli.

Sarebbe triste senza dubbio, ma sarebbe anche questo un autentico segno dei tempi...

### ***Vice, "La scuola degli attori". Inconvenienti e vantaggi di una proposta . I figli d'arte, i filodrammatici e la realtà.***

Dunque Virgilio Talli ci assicura di aver fede in una scuola governativa per gli attori, la quale rilasci patenti e diplomi di abilitazione all'arte scenica, e per di più ci fa sapere che il Governo non sarebbe, in linea generale, alieno dall'accogliere la proposta. Ecco quindi sorgere a Roma un istituto ufficiale (perché non chiamarlo senz'altro, all'uso di Francia, "Conservatorio"?) con tali propositi, e ammettiamo volentieri che possa trovare un direttore dell'ingegno e della tenacia di Virgilio Talli. Vediamo di esaminarne appassionatamente l'utilità, dal punto di vista di cronisti drammatici consapevoli della gravissima crisi che travaglia il nostro teatro di prosa.

Nessun dubbio che di "andar a scuola" (e cioè di mettersi ad apprendere la dizione, il gesto, le tonalità drammatiche e comiche, la storia del teatro, e sinanco – è crudele, ma necessario scriverlo – la lingua e la pronunzia italiana) avrebbero bisogno un gran numero di attori e di attrici, non esclusi parecchi che stimano soverchiamente le loro capacità e presumono di essere della stessa forza della Duse o di Zacconi. Ma – a parte il fatto che costoro non si umilierebbero mai a tal segno – è da tener presente che chi, oggi, è in Compagnia e recita, non tralascerebbe la professione, bene o male iniziata, per ridursi a quella di allievo (e, a questo riguardo, il problema materiale ed economico è da considerare con molta cura). Si è per conseguenza obbligati a discutere dell'avvenire della scena italiana, piuttosto che delle sue condizioni attuali.

L'idea di creare una scuola nazionale di recitazione, ottima in sé, presuppone l'esistenza – o la fondazione – di un teatro stabile e sovvenzionato. All'educazione classica ed accademica deve far riscontro una forma d'arte di egual genere, al "Conservatorio" accompagnarsi la "Casa di Goldoni". Ora, la tradizione italiana conduce logicamente a simile – forzata – rigidità? Convieni a noi – popolo svagato, libero, fecondo e vario d'iniziativa, capriccioso, mutevole, abituato alla genialità improvvisa – costruire artificialmente una duplice

istituzione burocratica, costosa, e con tutti i vizi e i difetti degli organismi governativi? Non si corre troppo evidentemente il pericolo di foggiare alcunché di lento, d'impacciato, d'incompleto, non vi sono da temere inframmettenze d'ogni genere, capaci di arrestare il congegno, già funzionante a fatica? Infinite sono le possibilità che renderebbero ben presto inutile la suddetta istituzione e solo miracolosamente potrebbe venirne un qualche vantaggio al nostro teatro di prosa. Chi ha notizia delle disavventure della “Comédie Française” (sempre alla retroguardia e destinata a lasciarsi portar via gli elementi migliori e a non poter sbarazzarsi di quelli che le pesano) e delle acrobazie necessarie al suo amministratore per reggere agli intrighi di ogni sorta, e dubita inoltre del successo di un “teatro stabile” in Italia, non può aver dubbi: l'utilità di una scuola di Stato è quasi nulla, quella di un teatro di Stato lo è maggiormente..

La questione è semplice: si deve abbandonare [...] relativamente a chi, oggi, è entrato in arte. Non c'è altro modo di cacciar dalle scene chi non merita di starvi all'infuori del ripetuto insuccesso pubblico, delle costanti disapprovazioni della folla (gli ammonimenti e le censure della critica, ripetiamolo pure, non valgono a disilludere e a convertire nessuno), che producono per conseguenza la rovina finanziaria dell'impresa. Per gli altri, per i giovani che vogliono fare, una scuola (di Stato o no, purché seria) avrebbe un'innegabile ed eccellente influenza. Ma di tali scuole l'Italia ne ha conosciute pochine assai.

Un istituto nazionale condurrebbe inevitabilmente all'accademia, alla maniera, ci darebbe – nel migliore dei casi – un ottimo tipo di “allievo-attore” cioè qualcosa di differente da un “attore”. La scuola degli attori è per noi il palcoscenico: filodrammatici e figli d'arte sono gli allievi ideali. Noi non crediamo alla fabbricazione in serie di attori per rinsanguare le deficientissime vene del teatro di prosa, bensì al gruppo che si organizza da solo, con sacrifici e fatiche, alla volontà individuale che trionfa degli ostacoli. Ricordiamoci che l'attore italiano tradizionale è un autodidatta.

Una conciliazione del desiderio di Virgilio Talli con la realtà dei fatti potrebbe avvenire in un unico modo. L'iniziativa *privata* (e non il Governo) dia i mezzi finanziari indispensabili per fondare, qua e là per l'Italia, delle “scuole di recitazione” affidate a qualcuno che per il suo passato e per la sua volontà di servire il teatro offra le più serie garanzie (e perché non si dica che edifico sul vuoto, faccio un nome solo: Virginia Reiter). Si avranno così dei “teatrini” (non importa se provinciali) d'arte, intorno ai quali si potranno raggruppare elementi adatti. Il “Vieux Colombier” la “Chimère” l' “Atelier” tutte le minuscole e pur significative istituzioni parigine che quotidianamente si ricordano e si citano tra noi, sono sorte pel sacrificio e l'abnegazione di pochi individui, fuori della cerchia dei contributi ufficiali, e anzi in diretta loro opposizione.

Il problema del risanamento della scena di prosa è problema di persone. Non si tratta di favorire la massa cieca ed ambiziosa ma di provocare lo sviluppo di vocazioni singole, oggi soffocate e disperse: non di raccogliere a Roma i mille o duemila che intendono dedicarsi a una “carriera” (la quale diventerebbe identica a qualsiasi altra) ma di suscitare, in provincia, dei nuclei di appassionati al teatro, di dar loro dei mezzi per prodursi e perfezionarsi, la possibilità di istruirsi e far pratica.

Il teatro di prosa italiano non si salva con una scuola di Stato e dei diplomi. La sua crisi si risolve con dieci attori ed attrici capaci di “fare” e di studiare senza requie. Cercarli, aiutarli, completarne l'educazione artistica, ecco tutto.

**Cesare Levi, *Filodrammatiche, Scuole di recitazione e simili*, «Il Marzocco», 1 febbraio 1920.**

I giornali quotidiani ci recano l'interessante notizia che alla Scuola di Recitazione, annessa da una quindicina di anni al nostro Istituto Musicale, è stata chiamata come Direttrice Italia

Vitaliani, ed al posto da lei lasciato vacante all'Accademia di Santa Cecilia di Roma è stato nominato Cesare Dondini: nomi illustri! Il che ci dà bene a sperare che fra tre o quattro anni il palcoscenico italiano sia affollato di vari Claudi Leigheb e di non meno numerose Eleonore Duse, gli uni formati alla Scuola Governativa di Roma, le altre stilizzate a quella di Firenze.

Il Ministro della P. I. mosso dal lodevole desiderio di giovare all'arte drammatica, non ha saputo trovare nulla di meglio che di bandire ancora dei Concorsi Drammatici, per premiare degli autori, che incassano dei buoni decimi in tutti i teatri d'Italia, "incoraggiando" così dei commediografi già celebri; e di incaricare degli attori illustri dell'insegnamento dell'arte drammatica. Gli uomini di Stato si fanno alle volte certe illusioni!... Quasi che l'arte del recitare si possa imparare nelle Scuole!

A giustificazione di questi troppo ingenui parlamentari bisogna però dire che questa utopia delle Scuole l'hanno avuta anche molti fra i maggiori attori del passato, fra coloro cioè che, per esperienza personale, dovevano essere nelle migliori condizioni per giudicarne i mediocri risultati.

Sin dal 1756 il celebre Le Kain, il grande interprete delle tragedie di Voltaire, aveva progettata una Scuola di Declamazione drammatica: un nuovo tentativo fu fatto nel 1772 dal Prévile, e si chiamò "Scuola Reale Drammatica": e dopo un altro progetto nel 1783, si fondò nel 1786 una "Scuola Reale di Declamazione", della quale furono professori il Molé, il Dugazon e il Fleury, ed allievo il celebre Talma, e che fu chiusa allo scoppiare della Rivoluzione.

Costituitosi nel 1793 il Conservatorio di Musica, nel 1806 due classi di Declamazione drammatica vi furono annesse, grazie alle pratiche di B. Sarrette: nel 1827 questo ramo di studi fu unito al *Théâtre-Français*, e posto sotto la direzione del Commissario reale: nel '30 passò di nuovo al Conservatorio; soppresso l'anno dopo, fu ristabilito definitivamente nel '36.

Al Conservatorio di Parigi sono oggi insegnanti, come è noto, i più celebri attori della *Comédie-Française*... Ma quanti fra i migliori attori francesi sono usciti dal Conservatorio? per lo meno, quanti si sono affermati attori di ingegno e di personalità drammatica all'uscire della Scuola?

È specialmente a Firenze che le Scuole di Recitazione sono sempre state in gran fiore. Sin dai primi dell'Ottocento, Antonio Morrochesi, il celebre interprete delle tragedie di Alfieri, fu incaricato di un corso di declamazione alla I. e R. Accademia Fiorentina di Belle Arti.

Filippo Berti, iniziatore e direttore del "Ginnasio Drammatico Governativo", verso la metà del secolo, nell'istruzione degli allievi, si oppose al convenzionalismo manierato e declamatorio del Morrochesi.

Ma contemporaneamente alla Scuola del Berti, un'altra Scuola di attori andava prendendo gran voga in Firenze: quella dell'Accademia dei Fidenti.

Nel 1851 quest'Accademia aveva pensato a fondare, per il divertimento dei soci, un piccolo teatro, in casa Michelangioli: e nel '65 il teatrino di via dei Serragli trasportò i suoi penati in un locale più comodo, in via S. Giuliano.

Istruttore degli attori era Ferdinando Pelzet, al quale successe poi Stefano Fioretti; questi si occupò a che fosse istituita nella stessa Accademia una pubblica scuola gratuita di recitazione teorico-pratica; questa scuola si inaugurò nel '68, e nello stesso anno l'Accademia bandì un Concorso Drammatico con un premio di 500 lire per la migliore commedia.

A complemento delle lezioni pratiche di recitazione, Francesco Dall'Ongaro faceva delle lezioni di letteratura drammatica. Un celebre allievo del Pelzet fu l'attore Francesco Ciotti, morto a Firenze nell'aprile del 1913. Ma col crescere d'importanza, l'Accademia stimò non esser più il piccolo teatro di via S. Giuliano un ambiente adatto al maggior decoro degli spettacoli (Ferdinando Martini la chiamava "una vera scatola da parrucche"), e pensò di

prendere un affitto il Teatro delle Logge (che dopo esser stato per qualche anno “Teatro Salvini”, ospita oggi – vedi decadenza! - sotto il nome di *Folies Bergère*, le “stelle” del caffè-concerto!). E l'Accademia dei Fidenti divenne così, per l'importanza degli spettacoli, la prima Filodrammatica d'Italia, superiore anche a quella antichissima di Milano. Nel '72 l'Accademia prende il titolo di “Reale”, ed il Governo la giudica degna di raccogliere l'eredità del “Ginnasio Drammatico”: morto infatti il Berti, i resti di quella Scuola passarono, in un con l'assegno governativo, all'Accademia dei Fidenti.

Questa celebre filodrammatica, che contava ben 46 alunni, pensò allora di aggregare i migliori elementi della Scuola ad un certo numero di rinomati artisti, perché da questi prendessero ammaestramento (una Compagnia Stabile in embrione) e fece pratiche presso Alamanno Morelli, chiamando per intanto alla direzione della Scuola del Teatro il Prof. Fabbri: poi l'insegnamento venne diviso, ché il Ministro della P. I. avendo chiamato il Gattinelli in qualità di maestro di declamazione stipendiato dallo Stato, al Fabbri erano serbate le sole incombenze della Scuola.

La Scuola di Recitazione dell'Accademia dei Fidenti divenne così sempre più... governativa: ed è appunto da essa che sorse la Scuola di Recitazione, quale, durante i lunghi anni della direzione Rasi, giunse a noi: piccola fabbrica di attori, che – come tutte le fabbriche – dà roba dozzinale, non mai oggetti d'arte e di delicato buon gusto.

Tale Scuola risente dunque dei guai e dei difetti della sua origine: sempre un po' Filodrammatica: Filodrammatica Governativa, sia pure, ma sempre però ambiente piccino, gretto, mediocre, senza luce, senza orizzonti.

Luigi Rasi, chiamato a dirigerla nell'82, in trent'anni di insegnamento spese tesori di energia e di entusiasmo d'arte: nel suo grande amore pel Teatro, che fu la ragione della sua vita, nella sua ricca cultura, nella sua antica convivenza con alcuni fra i più celebri attori del passato, attore egli stesso, aveva potuto, aveva anche saputo infondere nei suoi allievi un po' del suo giovanile calore e del suo ingenuo entusiasmo per il Bello artistico...

Ma quale ne è stato il risultato? Quali e quanti sono i grandi attori usciti dalla sua Scuola, in più di trent'anni di insegnamento? Gli attori e le attrici appena discreti si potrebbero contare sulle dita: e non è proprio da escludere che le qualità migliori di cotali attori si sieno rivelate dopo qualche anno di tirocinio in Compagnie regolari, sotto una buona Direzione, al contatto stesso del pubblico.

Il Rasi, coadiuvato da prima da un vecchio attore, Vincenzo Andrei, e da un vecchio commediografo, Napoleone P.[...], finì un po' alla volta con l'assorbire in sé tutte le materie di insegnamento: esercizi di lettura e di pronuncia, esercitazioni di memoria, lezioni di interpretazione drammatica, e storia del Teatro... Ripetendo a suo modo Luigi XVI, poteva dire: “*l'école c'est moi!*”.

Ma tanta attività e tanta abnegazione non avevano dato troppi brillanti risultati... Il baco doveva esser dunque nell'istituzione stessa!

Come potevano quei poveri allievi aver la riprova delle loro deficienze, della loro mediocrità, in quelle “prove di studio”, in quei trattenimenti familiari, di un carattere così grettamente borghese (stavo per dire: così “filisteo”), ai quali erano invitati i parenti degli allievi stessi, e i parenti dei parenti, e gli amici dei parenti, e i conoscenti degli amici: tutta gente proclive alla benevolenza, facile all'applauso ed indulgente per definizione?

L'allievo non poteva conoscere i glaciali silenzi, e le “beccate”, e gli “*oooh*” ironici, e gli applausi schernitori del pubblico pagante, che ben impara a conoscere sui primi tempi l'attore di professione, né, sotto la paterna e indulgente guida di un Rasi, poteva sentire quelle sfuriate e quei rimproveri e provare quelle umiliazioni e quelle ferite d'amor proprio che il comico inesperto deve subire da un Direttore “dal pugno di ferro” in quelle lunghe, assillanti, terribili ore della prova: umiliazioni e rimproveri, che però temprano l'attore, che lo mettono in guardia sui propri difetti, che ne formano il carattere.

Quando scomparve Luigi Rasi, si pensò ragionevolmente che scomparirebbe anche quella

Scuola dai risultati tanto mediocri: il Rasi si individuava con la Scuola stessa e nessuno mai avrebbe mai voluto proporsi di sopprimere, lui vivo, quella vecchia istituzione fiorentina. Si pensava però che una volta che il povero Rasi non ci fosse più...

Ahimè! La Scuola di Recitazione è così tenacemente abbarbicata al bilancio dell'Istruzione per quelle povere 12.000 lire di dotazione e stipendi, che nessuno oserebbe pensare alla sua soppressione! [...]

**Silvio d'Amico, *Teatro e Scuola di recitazione*, «Il Marzocco» n. 6, 8 febbraio 1920.**

*Signor Direttore,*

Da buon archivista della Storia del Teatro, Cesare Levi, partendo da una osservazione preliminare (“la Scuola fiorentina di recitazione non serve a nulla”), ha cercato in archivio i “precedenti” e ce li ha enumerati (“molte altre scuole non son servite a nulla”), per concludere: *La recitazione non s'insegna nelle scuole; dunque, chiudiamo le Scuole di recitazione.*

Come corre Cesare Levi! Io non voglio dirgli che, seguendo cotesto ragionamento, troppe cose che vanno e che son sempre andate male, bisognerebbe abolirle e non tentare di riformarle. Noto anzi che nelle parole di Cesare Levi, per essere di uno scettico, c'è già un bel progresso su quelle ormai storiche di Ferdinando Martini (che anzi mi stupisco di non trovar citate nei “precedenti”), il quale asseriva puramente e semplicemente: *la recitazione non s'insegna.*

Evidentemente Cesare Levi, il quale sa ciò che molti attori anche illustri debbono ai loro capocomici e maestri, non si è sentito di arrivare a tanto. Si è contentato di dire: *A scuola, no*: insegnamenti di cotesto genere s'impartiscono sul palcoscenico, sola scuola possibile per un attore.

Ma mi si lasci esprimere il mio stupore pel fatto che Cesare Levi, anche soltanto in via di ipotesi, sembri ammettere che il palcoscenico qual è oggi in Italia possa essere una scuola per gli attori. Non dico per *virtuosi* (dove si va a ficcare la virtù!); dico per attori *interpreti*, come oggi se ne invoca da tutti gli intelligenti, e come del resto in Italia ce ne son sempre stati pochissimi.

Certo è che gli stessi capocomici migliori, tra la desolante decadenza odierna dell'arte scenica, non pensano affatto che i loro scritturati, ignoranti, inintelligenti e *guitti* come sono, possano imparare a diventar colti, intelligenti e raffinati nell'eterno viavai tra la camera mobiliata e le tavole della ribalta all'ora della prova. Un compito simile non può essere assolto – lo sosteneva Ernesto Rossi quarant'anni fa; lo sostiene oggi Virgilio Talli – se non da una scuola.

Naturalmente non ci si deve mica attendere che da una scuola escano fuori dei *creatori*. Questa è la pretesa assurda dei nostri Istituti di Belle Arti; dove si vorrebbe insegnare la così detta *arte pura*. Ma la scuola può e deve darci degli *esecutori*. Domandate a Toscanini se e a che cosa possano servire i Conservatori di Musica.

Se la scuola non può fabbricare il grande attore, che nasce quando Dio lo fa nascere, e che nove volte su dieci non è un interprete, può fare dei buonissimi attori: quelli che servono, e, oso dire, che più ci premono, quelli diligenti e subordinati all'autore, di cui si piegano ad essere i volenterosi esecutori; ossia, appunto, gl'*interpreti*.

Che se poi Cesare Levi ci dirà che la scuola fiorentina, costituita com'è oggi, non può servire a questo, ci troveremo pienissimamente d'accordo: son d'accordo persino al Ministero, nei documenti ufficiali! Ma se, invece di coteste scolette tiscuzze e inutili, se ne creasse, come fu proposto al Ministro Berenini, *una sola* in Roma, col compito: 1° di dare ai giovani allievi quella preparazione culturale che oggi non hanno, e che a un interprete è indispensabile; 2° di condurli quotidianamente sulle tavole di un pubblico e vero Teatro d'arte, per assistere e partecipare a poco a poco alle sue esecuzioni, introducendoli così



automaticamente sulla ribalta: ecco che la Scuola adempirebbe al suo compito.

Con ossequio

suo

Silvio d'Amico

**Silvio d'Amico, *Per concludere sul Teatro e la Scuola di recitazione*, «Il Marzocco» n. 8, 22 febbraio 1920.**

Signor Direttore,

non capisco bene perché Cesare Levi sembri così irritato per una qualifica ch'io gli ho dato con perfetta ingenuità, e di cui non si sono mai adontate, ch'io sappia, persone anche insigni, da Cesare Cantù ad Alessandro Luzio: la qualifica di “archivista”.

Per conto mio, mi guarderò bene dal risentirmi a mia volta dell'accusa di criticismo “impressionista” con cui par che egli voglia ribattere la pretesa accusa mia. Perché, in verità, non so in che possa consistere l'ufficio di un critico, se non nell'espone fedelmente né più né meno che le sue “impressioni”.

Ma quel che seguita a meravigliarmi, in un uomo erudito e preciso come Cesare Levi, è ch'egli stavolta si sia messo a trattare un argomento di cui, contro il suo solito, non sembra molto bene informato; e che nel trattarlo faccia dei curiosi scambi fra termini che dovrebbero essergli assai familiari.

Io ho detto e ripeto che una scuola di recitazione non ha, e non può avere, il compito di darci dei grandi attori. Una scuola deve dare alla scena – rubo la parola ad Ofelia Mazzoni, che proprio in questi giorni mi ha espresso il suo consenso alle idee accennate da me sul *Marzocco* – delle buone *maestranze*. Cioè dei buoni attori, colti, disciplinati, alieni dall'istrionismo, intelligenti dei testi, disposti a subordinare le proprie qualità agli intenti degli autori: degli *interpreti*. Senonché Cesare Levi, mutando una parola con un'altra, mi risponde che si può (eh! tutto si può!) essere eccellente *attore* senza avere nessuna cultura! Attore, sì. Ma attore, in Italia, non vuol dire interprete. Non era un interprete, se non qualche volta e per caso, Ermete Novelli; non è un interprete Angelo Musco. A teatro, in Italia, si vanno a sentire gli *attori*; che può essere, non nego, una bellissima cosa. Ma a chi voglia, invece, cercare a teatro gli *autori* e l'opera loro, capita d'incontrare delle grosse delusioni. Gli autori hanno bisogno d'interpreti; e per essere interpreti occorre intelligenza educata, disciplina paziente e cultura. Cose che sui nostri palcoscenici non s'acquistano, se non per eccezione; ma che si dovrebbero acquistare normalmente in una scuola, la quale fosse quel che dev'essere.

Ma Cesare Levi dichiara che non arriva a capire cosa si possa insegnare in un Conservatorio d'arte drammatica! Per fare Zagouskine, o Filippo Derblay, non occorre mica, egli afferma, una speciale preparazione tecnica.

Potrei cogliere la palla al balzo, per rispondergli che Zagouskine, tra l'altre cose, deve ballare: e di solito, in Italia, balla maluccio: ecco dunque un insegnamento tecnico da impartirsi nella scuola. E aggiungere che Filippo Derblay deve battersi, per fortuna degli attori, alla pistola: ma se, come il *Cid* o come *Cyrano*, dovesse battersi alla spada, avrebbe da conoscere quella scherma che i nostri attori non sogliono conoscere: ecco dunque un altro insegnamento tecnico da impartire. E così via...

Ma io voglio piuttosto dirgli che nei nostri teatri non si rappresenta (o non si dovrebbe rappresentare) soltanto *Il Bosco Sacro* e *Il padrone delle ferriere*; e che quindi occorre agli attori una certa educazione dello spirito per intendere, poniamo, che Shaw non si recita come Bernstein, né d'Annunzio come Sardou: che lo schiavo Parmenione del *Miles gloriosus* non deve agire come un diplomatico, che *Il Mercante di Venezia* non è un monologo affidato a *Shylock*, che Osvaldo degli *Spettri* non è un saggio clinico da paralisi progressiva, ecc. ecc.

Posso quindi terminar di fornire a Cesare Levi gli schiarimenti ch'egli mi richiede, concludendo che da una scuola, e solo da una scuola, i futuri attori possono avere, (oltre a dei veri e propri insegnamenti tecnici, i quali vanno, dalla dizione e dalla truccatura, alla scherma, alla musica, alla danza) una preparazione culturale vera e propria, che insieme con le nozioni di cultura generale, comprenda almeno la storia del Teatro, quella del costume, e quella dell'apparato scenico.

È chiaro?

Ma io ho anche scritto, conforme al nostro progetto, che gli allievi dovrebbero assistere, e poi a grado a grado partecipare, alle esecuzioni di un pubblico Teatro d'Arte. Ed ecco Cesare Levi che muta un'altra parola, e mi fa dire: “Teatro Sperimentale”. Ohibò. Chi ha mai discorso di queste cose? Per Teatro d'arte io intendo, come del resto ho spiegato in troppi articoli, un vero e grande teatro, il solo degno di questo nome; diretto da un uomo di cultura, che non sia un capocomico, e coadiuvato da uno o più *metteurs en scène*: un teatro dove si svolga un repertorio eclettico, il più vasto possibile, affidato, sempre sotto l'unica direzione, a eccellenti compagnie d'insieme. Gli allievi potrebbero, assistendo alle sue prove, apprendervi *de visu* come si mette in scena un'opera d'arte; e, a poco a poco, salirebbero sul suo palcoscenico, a fianco degli attori veri, per sostenervi delle piccole parti. Come del resto fu già fatto, e con buon esito, nell'*Argentina* di Roma ai tempi del Boutet.

Ricordare il nome del Boutet vuole anche dire che queste proposte non sono (contro quel che il Levi mostra di credere) precisamente ed esclusivamente di Virgilio Talli. Virgilio Talli, ossia il nostro miglior capocomico (il quale crede ai benefici di una scuola) fu *uno* dei membri della Commissione che il ministro Berenini chiamò a studiare la famosa riforma. Ma quella Commissione (e io ne so qualche cosa, per averne fatto parte come segretario-relatore) non ebbe che da riprendere e da coordinare alcune idee vecchie di vent'anni e più. Come è stato facile osservare a chiunque ne abbia letto la relazione, pubblicata quasi integralmente sul *Messaggero della Domenica*...

Ma lo spazio del *Marzocco* è prezioso, e io credo d'averne occupato anche troppo. Ringrazio Lei, signor Direttore, dell'ospitalità; e ringrazio anche Cesare Levi della pazienza con cui mi ha ascoltato.

Sono il suo dev.mo

Silvio d'Amico

*Ed ecco quanto, per concludere, osserva Cesare Levi:*

Silvio d'Amico, rispondendo alla mia domanda: “che cosa si dovrebbe insegnare alla Scuola di recitazione?”, viene a dire che sarebbe utile si insegnasse la scherma e la danza, poiché i nostri attori non sanno battersi (in scena) né ballare... Verissimo! Tante altre cose non sanno: commettono ad esempio molte, e più gravi, mancanze di contegno: militari, entrano in un salotto col berretto in capo, borghesi col soprabito... Ed il d'Amico vorrebbe che si insegnasse anche la storia del costume e dell'allestimento scenico!... Ma questi sono gli ammenicoli: questo sarebbe l'antipasto: il piatto forte dovrebbe esser costituito da ben altro! Ed egli non fa parola dell'insegnamento principale, cioè del come si debba rendere il pensiero dell'autore: ed è questo che, secondo me, non si può insegnare, perché soltanto l'intelligenza e l'istinto possono esser di guida: ora è verissimo che la massima parte dei nostri attori manca di *stile*: e soltanto gli eccellenti *sentono* che un dramma di D'Annunzio non va recitato come un dramma di Bernstein, ma non vedo come e quanto un insegnamento puramente teorico possa supplire a una tale deficienza di intuizione: certo che un'Emma Gramatica od un Ermete Zacconi non hanno avuto bisogno di scuole per variare il loro stile secondo il carattere dell'opera che rappresentano: ma siamo d'accordo che l'esempio del “grande attore” non prova nulla: egli costituisce l'eccezione e non la regola!

Ma, allo stato presente delle cose, prima che un vero e grande Teatro d'arte sia costituito, a complemento della Scuola di recitazione, e, per la naturale diffidenza che l'esperienza del passato più legittima, io resto sempre scettico sull'utilità delle Scuole... Tanto più che lo stesso d'Amico, col propugnare l'istituzione di un Teatro d'arte, che serva di esempio agli allievi, e nel quale essi un po' alla volta si dovrebbero esercitare, sino a distaccarsi del tutto dalla "matrice" della Scuola stessa, dimostra a sufficienza come una Scuola di recitazione non possa bastare da sola, e senza il sussidio di una vera Compagnia drammatica, a formare degli interpreti.

Sono d'accordo col d'Amico che troppo spesso i migliori *attori* italiani non sono i migliori *interpreti* dell'opera che rappresentano: e che troppo spesso tengono a soverchiare l'opera d'arte... Qui è la tradizione degli antichi improvvisatori del '600 che continua! Ma io dubito fortemente che anche gli insegnamenti di una grande Scuola di recitazione – se pur "grande Scuola" ci sarà! - possa modificare le caratteristiche dei nostri attori, e mutarne le consuetudini tradizionali.

Cesare Levi

***La Scuola di recitazione a Santa Cecilia (Un colloquio con Franco Liberati), «Il Messaggero», 4 novembre 1925.***

Da tempo circolano notizie vaghe sulle migliorate sorti della Scuola di recitazione a Santa Cecilia: la nomina della Commissione straordinaria composta del senatore di San Martino, del senatore Vincenzo Morello, di Fausto Maria Martini, del comm. Fedele e di Franco Liberati, ha acuito in molti la curiosità di conoscere da quali intendimenti il Ministero della P. I. era stato mosso nel creare un nuovo organismo, nella vecchia istituzione. Ci siamo perciò rivolti a Franco Liberati, ex-assessore delle Belle Arti e notoriamente grande competenza in materia.

- Vuol dirci come vanno le cose nella nostra Scuola di recitazione, e quali speranze si abbiano per l'avvenire?

- La Scuola, secondo le idee del Ministro Fedele, egregiamente interpretate, e, forse, ispirate dall'illustre Direttore Generale delle Belle Arti, Arduino Colasanti, dovrebbe divenire un centro d'arte, nel quale si diano convegno quanti, fra la parte migliore della borghesia, sentano attitudine per la scena, o nutrano amore per l'arte drammatica.

Fin ora, per un complesso di cose che non istà a me di criticare, la Scuola di recitazione è stata un po' clandestina. Molti ne ignorano persino l'esistenza, e a me è accaduto più volte di doverne indicare le funzioni, a chi era alla ricerca di maestri privati.

Bisogna che i cittadini sappiano e che la Scuola assuma la stessa importanza del Liceo Musicale, divenuto, ormai, glorioso e nel quale è titolo d'onore ricevere un diploma.

In Francia il Conservatorio drammatico ha, forse, più importanza di quello lirico, e nella piccola Romania son ben tre le città che hanno scuole di recitazione mantenute dallo Stato.

- Ma non crede che avremo una pletora di attori?

- La Scuola non dovrebbe servire soltanto a creare dei professionisti. Nelle nostre scuole, purtroppo, la storia del teatro è insegnata di sfuggita. Non se ne può far colpa ai professori, cui il vasto programma impone di sbrigarsi. (...) E non parliamo della storia del costume – pure così interessante e così italiana – la quale è completamente ignorata. Noi vorremmo che a Santa Cecilia si iscrivessero, non soltanto coloro che vogliono, poi, calcare le tavole del palcoscenico, ma quanti sentono desiderio di formarsi una vasta cultura d'arte. E poi – sembrerà a qualcuno una ingenuità – molti imparerebbero a porger meglio i propri pensieri, a parlar più correttamente l'italiano, a leggere meglio! Perché, creda a me, nelle scuole si legge malissimo, e molte volte lo scolaro aggiunge ai propri, tutti i difetti di pronuncia dell'insegnante! Tutto questo può fare la scuola di recitazione. Se, poi, si troveranno dei giovani e delle signorine con delle spiccate qualità per divenire attori, tanto meglio: il

teatro non attraversa tale periodo di floridezza da poter respingere nuove reclute valenti.

- Ma sin'ora quali attori sono usciti da Santa Cecilia, e quali "grandi artisti" ha creato la scuola?

- Il grande artista non sarà, forse, mai creato dalle scuole, e non è questo il compito dei maestri. Grande artista è quello che per la sua natura privilegiata, e, probabilmente, senza concorso di studi severi, riesce a scuotere le folle, a creare tipi e personaggi che meravigliano per la loro perfezione...

Di grandi artisti ne abbiamo avuti pochi, e Santa Cecilia non c'entra. Ma dalla scuola nostra sono usciti attori egregi come l'Olivieri, il Tofano, il Cimara, il Marini, il Martelli, il Brizzolari, il Becci, Jone e Maria Morino...

E se la Scuola potrà darne altri che occupino posti onorevoli in compagnia primaria, tanto meglio. Essi recheranno un patrimonio di coltura artistica tutt'altro che inutile nella professione dell'attore.

- Oggi chi dirige la Scuola?

- Un'attrice veramente illustre: Italia Vitaliani, e insegnano con lei Ida Carloni Talli, la signora che tanto contributo prezioso ha sempre recato, oltre che alla scena, all'insegnamento, il Gattinelli che da molti anni è professore e copri già funzioni di direttore. Di più Silvio d'Amico, il critico colto ed acuto, insegna storia del teatro, e Pietro d'Achiardi, della R. Accademia di Belle Arti, tiene un corso straordinario di storia del costume, fatto con proiezioni interessantissime.

- Ma la vostra Commissione...

- È insediata da poco, ma ha già lavorato parecchio. Ora la Scuola avrà un teatrino modello, creato nell'attigua chiesetta in Via Vittoria, un teatrino in cui le esercitazioni pubbliche potranno essere seguite con profitto e con diletto, e nel quale la messa in scena sarà curata da alunni della Regia Accademia di Belle Arti, sotto la guida di Vittorio Grassi. Nell'elegante nuovo locale è intenzione nostra di rappresentare autentiche opere d'arte: di istituire un corso di conferenze, di creare, insomma, un centro di vita intellettuale e insieme feconda di risultati pratici. Alla Scuola sarà, fra poco, annessa una ricca biblioteca...

- Programma nobilissimo.

- Che noi affidiamo per la conoscenza agli amici della stampa. Il «Messaggero», giornale così diffuso, può far molto...

La Scuola si aprirà ai primi di novembre, le iscrizioni sono ancora aperte; cominci lei a fare il fervorino d'uso a tutti coloro che vogliono seriamente approfittare della bella istituzione!

- Lo farò, pubblicando l'intervista: Ella ha detto abbastanza, e bene, tutto quello che c'era da dire!

### **Porfirio (Umberto Fracchia) , *Dopo il teatro* (1925).**

#### *Ancora delle scuole di recitazione*

L' *Idea Nazionale* di sabato, dopo aver ripubblicato in gran parte la mia nota della scorsa settimana sulle scuole di recitazione in genere e sulla R. Scuola "Eleonora Duse" in ispecie, si domanda se il mio pessimismo circa la riforma o meglio alla trasformazione di questa scuola, secondo le promesse fatte dalla Direzione Generale delle Belle Arti, sia giustificato dalla realtà. Io credo che il commentatore dell'*Idea Nazionale* risponda già implicitamente alla mia domanda, quando, per inciso, dichiara che la trasformazione dell'istituto romano, che è ormai, dopo la soppressione della Scuola fiorentina, il solo istituto italiano di Stato in cui s'insegni arte drammatica "procede con incredibile lentezza e attraverso gravi difficoltà". In ogni modo sono ben lieto di poter illustrare il mio pessimismo con qualche dato di fatto, da aggiungere a quelli già esposti nella nota precedente. Avrei tuttavia preferito che i miei dubbi fossero stati dissipati da dichiarazioni ufficiali atte a smentirmi prima ancora di dover scendere, come ora faccio, ai particolari.

### *I progetti per la scuola di Roma*

La R. Scuola di Roma, secondo il famoso progetto di riforma, avrebbe dovuto avere il seguente assetto. L'insegnamento della recitazione avrebbe dovuto essere impartito da tre maestri (1°, 2° e 3° corso). Un professore ordinario avrebbe dovuto insegnare, occupando al cattedra tenuta con tanto onore da Edoardo Boutet, storia del teatro. L'insegnamento della storia del costume, del canto corale, della danza e della scherma avrebbe dovuto essere affidato a tre insegnanti straordinari. Alla direzione dell'istituto sarebbe stata chiamata persona capace di intendere lo spirito della riforma e di tradurlo in atto.

Accanto alla scuola doveva sorgere un piccolo teatro, per rendere pubblico l'insegnamento di certe materie di interesse generale, come la storia del teatro e la storia del costume, e per dare alla scuola una sede decente per i suoi *saggi*, i quali avrebbero dovuto acquistare l'importanza di veri e propri spettacoli d'arte, con la rappresentazione di opere del teatro classico italiano e straniero ormai normalmente escluse dai repertori delle nostre compagnie. Gli allievi dell'Istituto di Belle Arti (scuole di Adolfo de Carolis e di Vittorio Grassi) sarebbero stati chiamati a curarne l'allestimento scenico. Inoltre era contemplata la possibilità di far collaborare gli allievi della Scuola di recitazione all'attività di un grande teatro di Stato, per metterli a contatto diretto con il "mestiere".

La Scuola di recitazione avrebbe infine avuto una biblioteca degna di questo nome, riunendo nella sua sede sei o settemila volumi di teatro (biblioteca Boutet, donazione Ruffo, donazione Pagliara) che Corrado Ricci tiene abbandonati in una stanza dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a Palazzo Venezia, erede dell'antica e bellissima biblioteca della Direzione Generale delle Belle Arti.

### *Che cosa si è fatto*

Vediamo ora in che cosa questi eccellenti progetti o propositi – di portata tuttavia modesta – sono stati realizzati a distanza di un anno.

I tre maestri di recitazione sono al loro posto. L'insegnamento della storia del teatro è stato affidato (e la scelta non poteva essere migliore) a Silvio d'Amico. Ad insegnare la storia del costume è stato chiamato il pittore d'Achiardi, e sembra, dai primi risultati, che anche questa scelta sia stata ottima. Lo Stato compensa il suo lavoro (considerato "straordinario") con *annue* 350 lire lorde (315 nette) per ogni ora settimanale di insegnamento. Lo Stato, dunque, mettendo la mano sul d'Achiardi, non solo ha avuto la fortuna di imbattersi in un ottimo maestro, ma anche in un portento di abnegazione. Non è stato naturalmente possibile trovare, allo stesso prezzo, né un maestro di danza, né un maestro di canto, né un maestro di scherma. E a questi insegnamenti si è rinunciato.

Dopo le lunghe incertezze alle quali ho accennato la settimana scorsa, la direzione della Scuola è stata affidata a Italia Vitaliani. La signora Vitaliani dirigeva la Scuola di Firenze, per esservi stata nominata, senza il parere di nessuna Commissione, da Alfredo Baccelli. Soppressa la Scuola di Firenze (e si sa che non si sopprimono se non le scuole inutili e di nessun rendimento), la signora Vitaliani è stata chiamata a Roma. Si voleva per la Scuola di Roma un direttore capace di intendere ed attuare la riforma nel suo spirito. Non si è trovato di meglio che affidare questo compito ad una donna, attrice senza dubbio illustre, ma nata nel 1868 e isolata ormai da molti anni dalle correnti vive del nostro teatro drammatico. Essa non potrà applicare, nell'esplicare l'opera propria, se non i metodi e i criteri ormai antiquati che le parvero ottimi a Firenze e che risultarono negativi. È chiaro che una Scuola di recitazione, più di qualsiasi altra scuola, abbisogna oggi di direttive rispondenti alle esigenze del gusto, dello spirito, della cultura moderna. Abbisogna di un animatore. Con tutto il rispetto dovuto al passato di quest'attrice, l'aver fatto cadere su di lei la scelta è imperdonabile errore.

Del piccolo teatro annesso alla scuola per ora non si vedono tracce. Un primo progetto di adattamento a teatro del vasto cortile dell'Accademia di Santa Cecilia (che avrebbe importato una spesa di circa mezzo milione, risolvendo il problema in modo degno e

definitivo) è stato scartato. Un secondo progetto per la trasformazione di una piccola chiesa sconosciuta (le Orsoline) attigua all'Accademia (che comporta una spesa inferiore alle 100.000 lire) è da parecchi mesi arenato non si sa in quale ufficio di Ministero.

Poiché un teatro di Stato non esiste, gli allievi della Scuola partecipano per ora alle prove del Teatro d'Arte di Pirandello. Quanto ai sei o settemila volumi della biblioteca, essi giacciono ancora abbandonati all'Istituto di Archeologia.

#### *Pessimismo giustificato*

Lascio giudicare a chi di ragione se questo quadro non sia tale da giustificare il mio pessimismo. In sostanza, in che consiste al giorno d'oggi la trasformazione della R. Scuola di Roma? Nessuno pretenderà certo che possa materialmente esistere e funzionare una scuola con meno di cinque maestri, fra cui una direttrice e uno "straordinario". Meno di così – dice Petrolini – si muore. In questi giorni è stata però nominata una Commissione governativa (ancora presieduta dal conte di San Martino!) col compito di provvedere al definitivo riassetto dell'Istituto e di vigilarne l'andamento. Possiamo dunque dormire tranquilli. Intanto dalla Camera il Ministro Fedele parla dell'impulso che il Governo vuol dare al teatro e di dichiara favorevole all'istituzione di uno o più teatri di Stato!

#### **Silvio d'Amico, Nota alla legge sul diritto d'autore. Il povero teatro, «Il corriere del Teatro», anno II n.1, Gennaio 1926.**

Esaltano, e giustamente, la legge nuova pel diritto d'autore (1. Vedi Gazzetta Ufficiale del 20 nov. 1925, n. 270). È una conquista. Attua progetti che parevan sogni: applica principi che sembrava impossibile tradurre in realtà. Sicché proprio non si vorrebbe aver l'aria di stonare nel coro delle lodi con una critica incontentabile, e fare ad ogni costo la figura degli sterili brontoloni contro i realizzatori.

Il nostro intento non è punto di fare critica sterile. Le osservazioni che abbiamo da avanzare, tutt'altro che acide, vorrebbero essere non note di opposizione, ma proposte di collaborazione. Troveranno chi ne tenga conto? Speriamo di sì.

Si tratta di considerare brevemente il modo con cui la nuova legge ha inserito, tra i suoi molti articoli che mirano a tutelare i sacrosanti interessi degli artisti, due articoli che intendono tutelare propriamente e direttamente interessi dell'arte e della cultura. Grande vittoria, e conseguita forse per la prima volta in Italia. Ma è opportuno fermarci, perché noi ci occupiamo di Teatro, a vedere come esca questo povero teatro dal trattamento che gli si offre, in paragone alle altre arti.

\*\*\*

Articoli 34 e 35. L'articolo 34 istituisce, in sostanza, una piccola tassa (5% sugli incassi) a favore dello Stato, su quelle opere destinate a pubblico spettacolo (musica, prosa, pantomima) che non pagano più diritti d'autore, perché il loro autore è morto da oltre cinquant'anni. È l'attuazione di un principio che fu sostenuto a lungo da Marco Praga; il quale dimostrò facilmente, anche in una polemica contro l'Einaudi, che lasciare le opere d'arte in *dominio pubblico* è cosa che non va affatto a vantaggio del pubblico, ma solo di editori, impresari e capocomici. In realtà, finora il pubblico sborsa l'identico prezzo per sentire dalla stessa compagnia sia "Scampolo" sia la "Locandiera", o dagli stessi cantanti sia "Iris" sia "La Favorita"; sebbene per "Scampolo" e per "Iris" l'impresa paghi un tanto per cento a Niccodemi o a Mascagni, mentre per la "Locandiera" o per la "Favorita" se lo mette in tasca lei. Chi gode della cessazione dei diritti di autore non è dunque il pubblico, ma l'impresario.

Ma perché dunque a cotesto immaginario dominio pubblico Praga voleva sostituire il "dominio di Stato", come appunto si è fatto con la tassa del 5%? Non certo per gratuita ostilità a un piccolo guadagno delle imprese, bensì per destinare gli introiti dell'equa tassa alla costituzione di un fondo statale a beneficio dell'Arte con A maiuscola. Sarebbe stato

iniquo e peggio insistere con una perseveranza quasi feroce per vedere imposti *sic et simpliciter* un altro aggravio alla vessatissima industria del Teatro, solo allo scopo di racimolare qualche milione da versare nel comune “calderone” delle Finanze italiane, che in un bilancio di venti miliardi nemmeno se ne sarebbero accorte. La tassa appariva, oltre che equa, opportuna, solo se il suo introito fosse stato destinato a quel bilancio dell'Istruzione e delle Belle Arti, che oggi nello squallido capitolo del Teatro iscrive pochi centesimi, e dove alcuni milioni avrebbero potuto ricondurre il sole. In questo senso chi scrive sostenne sempre e fedelmente il progetto Praga, in articoli, polemiche, relazioni ufficiali, e anche promuovendo un memorabile *referendum* su *l'Idea Nazionale* nell'estate del 1924.

Ora in che modo la nuova legge ha attuato questo scopo, che era il *fondamentale* per chi patrocinava il “diritto di Stato”? Con l'articolo 35: il quale stabilisce che a partire dal prossimo esercizio finanziario sarà stanziata nel bilancio del Ministero dell'Economia un'annua somma di 2 milioni, da erogarsi ad artisti, enti o istituti, i quali “abbiano eseguito o promosso opere di particolare pregio ed importanza per la cultura o per l'industria”. Qui ci sarebbero da osservare troppe cose; contentiamoci delle principali.

\*\*\*

Primo. Il progetto Praga chiedeva che il “diritto di Stato” fosse istituito non soltanto sugli spettacoli, ma su tutte le opere artistiche e culturali cadute in dominio pubblico: libri, riproduzioni di pitture e sculture, ecc. ecc. In tal caso sarebbe stato giusto riversare a beneficio della cultura scientifica e letteraria l'introito del diritto di Stato sui libri; a beneficio delle arti plastiche e figurative quello sulle riproduzioni artistiche; e via dicendo. Invece l'art. 34, forse per ragioni di difficoltà tecniche nelle esazioni, ha tassato, almeno per ora, i soli spettacoli: che così si trovano a sopportare un peso non imposto alle altre discipline artistiche, scientifiche e letterarie.

Ovvia conseguenza logica: l'art. 35 avrebbe dovuto beneficiare il solo Teatro. E invece quell'articolo promette benefici, come abbiamo visto, a qualsiasi ente o istituto abbia scopi d'arte e di cultura; anzi parla persino di enti industriali! In altri termini: ancora una volta il Teatro – seguendo le inique tradizioni per cui, mentre dà all'Erario un gettito di decine e decine di milioni con le tasse sui pubblici spettacoli, è stato sempre dimenticato nel bilancio delle Belle Arti – è lui a far le spese di *tutte* le altre arti, per raccogliere tutt'al più *una* parte (quale?) del bottino che gli spetterebbe per intero.

Secondo punto. Questo bottino è stato, per lo meno, *tutto* destinato all'arte e alla cultura e alla misteriosa “Industria” di cui parla l'art. 35? e vogliamo dire: *tutti* gli introiti del “diritto di Stato” saranno riversati al desiderato scopo? No: abbiamo visto che l'articolo parla solo di due milioni. Pare che un principio generale della contabilità di Stato si opponga alla destinazione di una determinata tassa a uno scopo particolare. Sicché, proprio come si temeva, l'introito del “diritto di Stato” andrà nel “calderone” comune e all'incremento non del Teatro ma della cultura, industria, ecc., si è destinata una cifra fissa.

Senonché è verosimile, per non dir certo, che questa cifra stabilita una volta per sempre in 2 milioni, sia di molto inferiore a quello che il “diritto di Stato” frutterà all'Erario. Marco Praga, che è l'italiano più esperto in questa materia, aveva previsto cifre ben più alte. Questo, dunque, significa che la nuova legge, lasciandola com'è, chiede al solo Teatro molto più di quanto poi promette di ridare a tutte le discipline artistiche e letterarie: ossia, che reca un aggravio superiore al bene che se ne può attendere.

E per venire al nostro caso particolare: di questi 2 milioni quanti ne verranno al Teatro? Notiamo subito che, se anche glieli dessero tutti e due, la somma sarebbe inferiore alle più modeste aspettative. Si ricordi che il Teatro ha due branche: la lirica, e la trascuratissima drammatica. Ora la sola *Scala* ingoia più di due milioni l'anno. Essa finora è vissuta gloriosamente ma, come si sa, grazie agli introiti di un'altra iniqua tassa, imposta da una legge Nitti-Schanzer, a beneficio suo sugli incassi di *tutti* gli altri teatri della provincia di

Milano. Tassa, o meglio sopratassa, iniqua per più ragioni: di cui la prima è che non si capisce perché mai Luigi Pirandello abbia dovuto pagare le spese di Pietro Mascagni, ed Eleonora Duse quelle di Carmen Melis. Ma intanto altri enti tipo *Scala* si vogliono costituire a Roma, Napoli, e altrove, s'intende con gli stessi privilegi a danno dei teatri minori, e di quelli di prosa. Era dunque lecito attendersi che coi milioni del "diritto di Stato" si sarebbe potuta sostituire e abolire la deploratissima sopratassa di cui parliamo. E invece, la somma che ci promette l'articolo 35, non basterebbe a *un* solo teatro di musica! E il Teatro Drammatico?

Terzo punto. In quale bilancio sono stati iscritti questi 2 milioni? Non in quello dell'Istruzione (Belle Arti), ma in quello dell'Economia. Qui bisogna subito mettere i punti sugli i.

Lo scopo del provvedimento, caldeggiato da artisti e studiosi, non doveva essere di carattere professionale e industriale, ma artistico e culturale. In tanto è lecito gravare, come si è detto, ancora la mano sulle imprese, in quanto da questo aggravio doveva aversi un vantaggio per la cultura. Tutte le riforme desiderabili possono ridursi in sostanza a questa: ottenere dei repertori musicali e drammatici in eccellenti esecuzioni. Compito proprio d'artisti e di studiosi: non di sindacati professionali. I quali hanno e più avranno, nel nuovo regime che s'inizia, funzioni importantissime nella vita teatrale di cui sono alla base: ma ricordiamoci di quello che dicevano e scrivevano al tempo del socialismo a teatro. In un sindacalismo che come quello che si annuncia vuol essere spirito, e non già sola rivendicazione di brute esigenze materiali, i lavoratori, e particolarmente quelli del Teatro, devono servire l'idea: l'economia deve sottostare all'arte. Questi primi fondi appartengono dunque, per diritto naturale, alla competenza del Ministero dell'Istruzione, o di un ente meramente culturale.

Quindi non basta che l'art. 35 stabilisca che "quando le erogazioni di somme abbiano luogo per opere di carattere prevalentemente artistico, scientifico e letterario, il Ministero dell'Economia provvede su parere del Ministero dell'Istruzione". Il Ministro dell'Istruzione – o un altro ente con funzioni analoghe – deve non già dare un *parere* (che la legge non pone nemmeno obbligatorio!): deve disporre dei fondi. S'intende col consiglio dei tecnici: i quali devono essere, unicamente, artisti e studiosi.

Concludendo. Nella promessa discussione della legge (ora emessa solo per decreto) alle Camere, bisognerebbe ottenere almeno queste riforme:

1°) aumentare lo stanziamento di 2 milioni a una somma meno lontana dal gettito del "diritto di Stato" e dai bisogni dell'Arte;

2°) inscrivere la massima parte della somma nel bilancio dell'Istruzione, istituendo a fianco di questo Dicastero uno stabile corpo tecnico, composto di artisti e studiosi, sul tipo dell'antica Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica, ma con poteri ben maggiori, e frequentemente convocato e ascoltato;

3°) finché non sia istituito un "diritto di Stato" anche sui libri e le altre opere d'arte, destinare *tutta* la somma al Teatro che è il solo a fornire il gettito della tassa.

E non è detto che almeno la seconda e la terza di queste riforme non si possano trattare anche in sede di regolamento. Ma bisogna far presto.

SILVIO D'AMICO

*Questo articolo era già stampato, quando si è diffusa la notizia che la somma di 2.000.000 sarebbe devoluta – s'intende per gli scopi fissati dalla legge sui Diritti di Autore – all'amministrazione dell'Accademia d'Italia. È già sostanza, l'accoglimento di uno dei tre punti sostenuti dal D'Amico. Non ci resta se non confidare che gli accademici i quali si occuperanno del teatro siano artisti e letterati bene edotti delle sue necessità tecniche. E speriamo che siano accolti anche gli altri due punti.*



**Italo Inglese, *Un prezioso cantiere. La Scuola di recitazione Eleonora Duse*, «Il Popolo di Roma».**

La Direzione della R. Scuola di Recitazione “Eleonora Duse”, in Roma, ha stabilito di prorogare fino a tutto dicembre il termine per la iscrizione ai concorsi di quest'anno.

Questo provvedimento ci ricorda il preciso dovere di illustrare una specie di innesto di nuove energie e tutto un rifiorire recente di questo Istituto che ancora, per quel riserbo di violetta mammola che è comune in Italia a molte istituzioni e persone, non è giunto con la dovuta precisione e col dovuto calore persuasivo all'orecchio del gran pubblico.

Affrontando rapidamente due questioni di carattere artistico su cui per anni si sono scritti volumi e fatte conferenze e pubblicati centinaia di articoli tutti leggiadramente idioti perché unilaterali – diremo poche parole forse conclusive su ciascuna delle due questioni.

La prima, che si dà una grande importanza come le belle donne di settantacinque anni, è questa: la scuola di recitazione è inutile, perché gli attori vengono dai figli d'arte o dalla consueta pratica quotidiana delle compagnie.

Questa è una di quelle affermazioni da sindaco di villaggio sardo (cioè sentita e onesta, ma circoscritta), che, come altre affermazioni celebri, farebbero molto meglio a non uscir mai di casa, specialmente d'inverno. Nessuno esclude che dai figli d'arte o dalla consueta pratica quotidiana delle compagnie possano venire attori eccellenti. Ma ciò avviene con la stessa percentuale minima che si riscontra nella massa generale degli attori, provengano essi o non provengano dai figli d'arte, e si siano o non si siano irregimentati per anni e anni nelle compagnie drammatiche. Tutte le tecniche del mondo – dal fabbricante di cesti di vimini al romanziere e all'uomo di Stato – si avvantaggiano della loro stessa azione, e si perfezionano. Ma nessuno mai raggiunge la grandezza e, col tempo, l'eccellenza se non ha in sé stesso qualità proprie e personali capaci dapprima di sviluppo e poi di perfezionamento. Ora, sviluppo e perfezionamento possono senz'altro svolgersi, nel caso nostro, sulle tavole del teatro. Ma molto più presto e ben più compiutamente e con più profonde radici e con più prosperi frutti fioriranno se in un corso regolare di studi e di applicazioni il terreno dello spirito avrà ricevuto razionalmente entro ben condotti solchi i migliori semi della divina flora dei fantasmi d'arte e di psicologia umana. Ciò che, enormemente meglio di aridi capocomici preoccupati da mille cose affaristiche, possono fare e fanno eletti spiriti seriamente versati nell'insegnamento.

Non neghiamo, in altre parole, che esistano campi verdeggianti di vegetazione che nessuno, tranne il vento, ha seminato. Ma, al di sopra di essi, per ricchezza e bellezza oggettiva e per soggettivo compiacimento umano, vanno considerati i campi d'oro di spighe e di viti affannosamente lavorati dalla mano e dal cuore e dalla mente, e dove l'uomo, che ha parlato affettuosamente alla terra curvo su di lei, sente in risposta la sua voce meravigliosa di materno compenso.

L'altra questione è di carattere particolare, ed è questa: in linea di massima, specialmente quando si tratta di materia d'arte, lo Stato è infelice: nel senso che dove lo Stato – qualunque esso sia – posa a sua mano, di solito fredda e pesante, ivi si produce la necrosi.

Con indifferente franchezza, irrobustita dalla forse chiara visione delle cose del mondo, diciamo subito che sì, in questa opinione e affermazione generale un fondo di vero c'è. Ma nel caso specifico, cioè nella vitalità e nella fragranza della R. Scuola di Recitazione “Eleonora Duse”, siamo fortunatamente di fronte ad un florido rosaio d'eccezione.

Il direttore generale delle Belle Arti, Arduino Colasanti – spirito giovanile, cioè vigorosamente delicato, non estenuato né dal pessimismo intellettuale proprio del secolo né dalla burocrazia, personalmente affezionato, non solo alla secolare quercia delle arti, ma anche ai suoi teneri rami novelli e attuali – ha trapiantato in più fertile terreno questa finora umile propaggine e le ha messo accanto amorevoli giardinieri.

Questo nobile Istituto romano non è creazione recente. Ma recentemente è stato in crisi. E

da questa crisi l'ha tratto Colasanti. E poi, come a convalescente cui è bello, dopo la restituita salute, fare altri doni di maggiore vigoria e di nuova letizia, ha fatto appunto tali doni.

In più dell'attuale teatrino da lezione, troppo umilmente scolastico, e che perciò non comunica agli iniziati quel brivido tra sacro e profano di partecipazione alla vista e alla vita del pubblico, si sta costruendo, ed è già quasi al termine, un vero e proprio gioiello di piccolo teatro vero. Costruendo il palcoscenico e gli accessori, e adattando un antico locale, al pianterreno della stessa scuola, a Santa Cecilia, pieno di poesia perché gentilmente severo e raccolto. La sagoma e le linee del palcoscenico sono disegnate da Vittorio Grassi.

Nuovi corsi e uomini nuovi sono entrati nel prezioso arsenale: il corso di Storia del Teatro e il corso di Storia dell'Arte e del Costume, l'uno affidato a Silvio D'Amico, l'altro a Pietro D'Achiardi, dei quali adesso diremo qualche parola.

A questi, che hanno carattere di doni nuovi, si aggiunge una nuova, eletta biblioteca di teatro e d'arte, che rende più cospicua quella che già esisteva.

Ma dopo questi annunzi di lieta cronaca, fermiamoci un momento in presenza di tutto il gruppo insegnante.

Direttrice è Italia Vitaliani, nome caro a tutti i pubblici d'Italia, e a molti dell'estero, compresa l'America. Nome caro e illustre, e nobile e austera figura di donna e di artista.

L'insegnamento della recitazione propriamente detta è diviso tra Italia Vitaliani, direttrice, e i due insegnanti Ida Carloni Talli e Angelo Gattinelli. Eccellenti eccitatori delle migliori energie e dei più riposti valori dei giovani. Amabilissima, acuta, rapida nella voce risolutiva e nel gesto determinante, prodiga di calore didattico e di sapiente e attraente clima scenico la Talli. Vivacissimo, alacre, come ape in alveare, attento, intento, mobile e preciso, sanamente accademico e pur sensibile all'oggi, Angelo Gattinelli, prosecutore di gloriosa stirpe di attori.

Ed eccoci alle due gloriose reclute: Silvio D'Amico e Pietro D'Achiardi.

D'Amico è ben noto nel campo del teatro. Critico elegante, persuasivo, vivace, brillante, si è rivelato, forse con meraviglia di se stesso, il "professore" ideale. Perché mentre sparge a piene mani i lucidi coralli del vigoroso e raffinato classicismo dei suoi lunghi studi prediletti, lega e offre questi coralli nel tessuto seducente della poesia: che quando troppo viva e troppo scientifica è la luce del sapere, la attenua con rapide ondate di penombra e di sogno: e così l'animo dei giovani ascoltanti è sempre sollevato da terra, come un pergolato, ora quanto basta per seguire l'intreccio dei rami, ora quanto per cogliere i grappoli, ora quanto per vedere, più in altro, tra essi, il sole e le nuvole e le burrasche dell'anima umana.

Anch'egli raffinatamente classico, e anch'egli in possesso della poesia creatrice, perché squisito pittore, acquafortista e mosaicista, Pietro D'Achiardi è già uso all'insegnamento, professore all'Istituto di Belle Arti. D'Amico insegna Storia del Teatro, D'Achiardi Storia dell'Arte e del Costume. Sono i due manovratori di quella immensa dinamo invisibile che prende la corrente da fuoco sacro di Eschilo e del Partenone e scintillando e lampeggiando sorvola e illumina tutto il cammino del pensiero umano: e che nessuno – abbiamo detto – con eguale sapienza suscitatrice di immagini manovra mai dinnanzi agli occhi assonnati degli attori di compagnia raccolti sotto l'arco scenico per la prova.

Questa è la famiglia della Scuola.

Su questa famiglia si stendono, quando occorre, le ali e gli arazzi ufficiali di una Commissione artistica costituita da Vincenzo Morello (*Rastignac*), dal conte di San Martino, dal comm. Fedele delle Belle Arti, da Fausto Maria Martini e da Franco Liberati.

Abbiamo nominato adesso – e non prima – Franco Liberati perché dobbiamo aggiungere, di lui, che egli è anche lo zio materno della Scuola: cioè colui che, temperando il rigore dell'etichetta, con inviti nei migliori teatri di Roma conduce la Scuola in presenza della scena viva, e perciò dà alla Scuola – giovanetta severamente educata – quei palpiti di gioia

che sono perciò in lei vivissimamente bramati, e che, appunto col farla partecipare alle mistiche nozze del Teatro, le fanno conoscere ciò che ella deve conoscere, cioè il mondo. Perciò, cari giovani, la conclusione è questa: si tratta, come avete visto, di una Giovanetta di ottima famiglia.  
Potete fidanzarvi a occhi chiusi.  
E anche sposarla felicemente.

**Don Marzio (Mario Corsi) - *Le Scuole di recitazione – Vita Grama*, «Gazzetta del Popolo», Roma, 4 Agosto 1927**

Ogni anno, in questi mesi, quando cioè hanno luogo alla Scuola Eleonora Duse (già Santa Cecilia) i consueti saggi di recitazione, si torna a parlare e a discutere sull'utilità degli istituti di insegnamento drammatico e sulla impellente necessità di una loro riforma. Dinanzi ai risultati mediocri degli ultimi anni, per non dire addirittura cattivi, di queste Scuole governative, tutti coloro ai quali stanno a cuore le sorti – oggi davvero non liete – del nostro teatro di prosa, sono concordi nel reclamare d'urgenza dallo Stato dei radicali provvedimenti, se non d'accordo nel precisare quale sarebbe la via migliore da seguire. Nel piccolo campo di Agramante della scena italiana non ha regnato mai concordia di spiriti e di vedute, e sarebbe da stupirci che dovesse cominciare proprio oggi là dove s'è parlato ognora in così disparate favelle.

È assolutamente necessario ed urgente dare alle Scuole di recitazione un assetto nuovo; oppure, piuttosto che lasciarle miseramente ed infruttuosamente vegetare come oggi, sopprimerle del tutto. Non ne risentirà allo stato delle cose il teatro, e se ne avvantaggerà se non altro l'erario.

Premetto che io non sono, come parecchi attori, direttori e critici, affatto avverso a gli Istituti d'arte drammatica; e non ho contro di essi prevenzioni di sorta. Credo anzi fermamente nella loro utilità e vorrei che ad essi, in un periodo di crisi teatrale in genere e in di particolare penuria di attori quale quello appunto che attraversiamo, volgessero la loro attenzione e dessero il maggiore impulso quanti presiedono alle sorti dell'arte drammatica italiana.

Da anni un collega valoroso e battagliero – Silvio D'Amico – va sostenendo tenacemente un nuovo radicale ordinamento delle Scuole di recitazione: ma chi sa perché, la soluzione del problema continua a sembrare alle superiori autorità irrealizzabile. Così gli anni passano, le fila dei nostri attori purtroppo si assottigliano sempre più, nuove forze giovanili a riempire i vuoti non s'affacciano sul limitato orizzonte della nostra scena di prosa, e le Scuole di recitazione - che pure qualcosa pesano sul bilancio statale – riducono sempre il loro compito a qualche sterile cerimonia ufficiale d'arte drammatica e a qualche pietoso saggio di inabilità teatrale.

Ciò non ha ragione di essere. Se si crede ancora che l'arte drammatica non sia degna di occupare l'attenzione dei nostri uomini di Stato, allora non c'è che una soluzione: chiudere i battenti di tutte le Scuole di recitazione e non parlarne più. Ma se, al contrario, come oggi appare, particolarmente per il vigilante diretto interessamento del Capo del Governo, cui nessuna attività sfugge, si riconosce che i piaceri dello spirito hanno pur essi un loro grande valore e che l'arte drammatica assolve un compito, sia pure modesto, nello sviluppo generale della civiltà, e che il gusto è suscettibile di perfezionarsi attraverso il teatro, allora è indispensabile che all'insegnamento drammatico sia rivolta sul serio l'attenzione e che gli sia dato quello sviluppo che in altri Paesi anche minori dell'Italia ha già, e che si seguano dei buoni metodi e si trovino degli ottimi insegnanti.

\*\*\*

Soffermiamoci brevemente sulle condizioni di vita della Scuola Eleonora Duse di Roma, che è sempre stata la più importante d'Italia: ciò che diremo di essa vale anche per le sue

consorelle.

La Scuola di recitazione di Roma fu fondata presso l'Accademia di Santa Cecilia circa cinque lustri addietro, per dare modo a Virginia Marini di vivere e perché la sua magnifica arte potesse ancora dare dei frutti. Sorse però senza un vero preciso razionale programma di insegnamento, sulla falsariga del "Conservatoire de déclamation" di Parigi. E la sua vita, fin dagli inizi, fu quella che poteva essere: modesta, incerta e piuttosto grama. Il nome di Virginia Marini era senza dubbio garanzia di buoni intendimenti artistici: ma non è con una brava, anzi ottima attrice che si crea e si conduce avanti tutta una scuola. Fece subito difetto un programma concreto di insegnamento, e fecero insieme difetto delle razionali direttive teoriche e pratiche. Per di più, i fondi dell'Istituto erano troppo limitati. Tuttavia, tra il 1909 e il 1912 la Scuola ebbe un periodo di una certa vitalità (sarebbe esagerato dire di un certo splendore) e fu quando sorse per opera di Boutet e di Garavaglia la Stabile del Teatro Argentina, alla quale la Scuola trovò modo di collegarsi ed appoggiarsi, fornendole per taluni grandi spettacoli i propri allievi, che venivano così fin dai primi passi a contatto della vera scena, fossanco come comparse o in minuscole parti. Fu questo un buon passo per spogliare un po' la Scuola del suo prevalente carattere accademico. Boutet fece per primo anche dell'altro: portò nelle aule di Santa Cecilia, come insegnante di storia del teatro, il contributo della sua versatile esperienza scenica. E sta di fatto che in quegli anni dei giovani volenterosi uscirono dalla Scuola e si affermarono rapidamente, come Luigi Cimara, Maria Laetitia Celli, Sergio Tofano, Maria Iacobini (passata poi trionfalmente al cinematografo), Becci, Marini, Brizzolari, ecc.

Poi, morta la Marini e morto anche il povero Boutet, la Scuola si immiserì; i corsi divennero sempre meno frequentati; la sfiducia nella istituzione e negli insegnanti crebbe, e da questa rapida decadenza non sono riusciti a sollevarla nemmeno quei pochi che negli ultimi anni vi hanno portato e vi portano tuttora, come Franco Liberati e lo stesso D'Amico, tutto il loro disinteressato ed appassionato fervore.

La Scuola è invecchiata innanzi tempo, e così com'è non ha assolutamente ragione di vivere. Le cause del suo deperimento sono parecchie e differenti, ma possono essere così raggruppate: deficienza dei programmi e dei corsi di insegnamento; penuria e incompetenza di dirigenti ed insegnanti; difficoltà economiche.

Sui programmi ci sarebbe molto da scrivere. Le Scuole di recitazione offrono oggi un insegnamento superiore al quale gli allievi arrivano senza alcuna preliminare metodica preparazione. Sono come dei Licei nei quali fossero soltanto dei professori di retorica e nei quali si fossero dimenticati i corsi di grammatica. Nelle Scuole di recitazione nessuno s'è mai domandato perché nei Conservatori musicali gli allievi, prima di passare all'insegnamento superiore, debbono laboriosamente superare delle classi di esercizi e di solfeggi, mentre gli allievi-attori arrivano di colpo alle classi superiori (pel fatto semplicissimo che le inferiori non esistono) senza alcuna preparazione elementare. È convinzione diffusa che per diventare attore bastino degli studi approssimativi (c'è chi sostiene addirittura che l'istinto possa sostituire e con vantaggio qualsiasi studio) delle qualità superficiali, esteriori: che basti infine avere una voce gradevole, una buona memoria, ed un rapido intuito. Ma c'è invece tutto il resto; e nel resto c'è il gusto, che si affina soltanto con la cultura; e c'è il sapere, che si acquista a prezzo di volontà e di sforzi. Forse che è più facile dir bene una scena di Shakespeare o Goldoni che suonare un brano di Chopin o cantare un'aria di Rossini o di Puccini? Non solo non è più facile, ma agli inizi degli studi di declamazione ci si trova davanti a scogli analoghi e certo non meno irti di quelli che presentano nei primi passi gli studi vocali e strumentali. Lo studio di una parte tragica, drammatica o comica, esige la soluzione di problemi delicatissimi, complessi e di ordine assolutamente superiore, poiché l'attore deve accordare non solo la voce, ma tutto il suo organismo all'essenza e ai movimenti dello spirito del personaggio che rappresenta.

Nella riforma delle Scuole di recitazione che oggi si impone bisogna dunque tener calcolo

di questo, creando appunto delle classi elementari, dirette da speciali professori che abbiano il compito di preparare gli allievi allo studio dell'arte scenica, facendone una intelligente e severa selezione, prima di ammetterli alle classi superiori, cioè a quelle in cui dovranno affrontare lo studio vasto e complesso di un intero ruolo. È appunto nelle arti in cui l'intuito rappresenta un ruolo di primissimo ordine che bisogna armare i giovani di un buon metodo, onde l'ispirazione non intralci in essi ogni studio riflessivo. Pericoloso è fidarsi troppo del proprio intuito, che è spesso errato, e del proprio modo di sentire, che non di rado è assurdo.

Una Scuola di recitazione, dove l'insegnamento è fatto a spese e sotto il controllo dello Stato, ha prima di tutto il dovere di formare metodicamente degli attori istruiti colti e coscienti che siano pienamente padroni dei principi e della tecnica della loro arte. Se tra di essi ne verrà fuori qualcuno di genio, tanto meglio per tutti: ma non su questi devesi fare assegnamento. Nelle Scuole di recitazione, come in quelle di Belle Arti, lo Stato non ha il dovere di formare degli attori e dei pittori e scultori di genio. Addio Scuole ed Accademia, allora! Potrebbero chiudere i loro battenti, e fare altrettanto la maggior parte dei nostri teatri...

**Don Marzio (Mario Corsi), *Le scuole di recitazione. Una fucina di attori. La questione dei programmi e degli orari. La cattedra di storia della letteratura drammatica. Il problema degli insegnanti*, «Gazzetta del Popolo», 7 agosto 1927.**

Roma, agosto:

Le scuole di recitazione non hanno il compito di formare degli artisti di genio, ho detto in un precedente articolo: hanno però quello di divenire delle fucine di attori e di attrici. Mettiamo dunque queste fucine in grado di funzionare, e la scena italiana di prosa ne risentirà i suoi benefici.

Innanzitutto bisogna costringere gli allievi ad affrontare lo studio lungo e forse anche ingrato dei principi generali: principi che disgraziatamente a dire il vero, non sono contenuti in alcun trattato, ed hanno perciò bisogno della viva e persuasiva voce dell'insegnante. A questo primo corso degli insegnamenti preliminari e generali dovrebbe potersi inscrivere chiunque abbia volontà e passione di dedicarsi alla non facile arte del recitare: ai corsi successivi invece dovrebbero pervenire, attraverso esami severi, soltanto gli allievi ritenuti idonei.

Non è il caso di addentrarsi qui in una particolareggiata esposizione di tali programmi, che nelle linee fondamentali non dovrebbero, io penso, essere molto diversi dagli attuali, ma con degli orari di lezione almeno raddoppiati, se non addirittura triplicati, se si vorrà che nei vari campi (impostazione ed intonazione della voce, correzione dei difetti di pronuncia, lettura, declamazione in prosa e in versi, disciplina del gesto, movimenti sulla scena, modo di vestirsi e di truccarsi, studio del costume, storia del teatro italiano e straniero, ecc., ecc.) l'allievo possa ricevere ed imparare qualcosa più che delle nozioni generali ed approssimative.

Con l'orario delle lezioni che attualmente vige nelle nostre scuole di recitazione e, sia detto senza tema di voler offendere chicchessia, con la molto relativa osservanza che ad esso danno i rispettivi maestri (potrei citare dei persuasivi episodi accaduti a Santa Cecilia a Roma sotto la direzione del Fumagalli, e a Firenze con la Vitaliani) i neo-attori è molto se riescono oggi a ricevere poco più di una leggera infarinatura drammatica; e con le infarinature, si sa bene, non si può finire che in padella...

Ma oltre che accrescere nei vari corsi l'orario delle lezioni, bisognerà pensare ad aumentare il numero degli insegnanti, oggi irrisorio.

Con Boutet prima, ed ora con D'Amico alla scuola di recitazione di Roma si è riconosciuta l'importanza del corso di storia della letteratura drammatica. Ma anche a questo occorre

dare un sempre maggiore sviluppo. Il campo è troppo vasto e complesso perché possa essere esaurito in due o tre anni con poche decine di brevi lezioni di una sola persona. Non basta far conoscere agli attori di domani le grandi epoche del teatro a linee sommarie, e le figure dei personaggi che hanno regnato sulla scena da Eschilo a Shakespeare, da Molière e Godoni a Shaw e a Pirandello. Bisogna che tale insegnamento non sia disgiunto dai molti altri che con esso hanno attinenza e stretti rapporti. Lezioni speciali dovrebbero essere soprattutto impartite ai giovani che vogliono dedicarsi al teatro su ciò che potremmo chiamare la psicologia fisiologica applicata all'arte drammatica. Mi spiego: quando ci troviamo sotto il dominio di una data emozione, si produce in noi uno stato psicologico tutto interiore, che si traduce però immediatamente con uno stato fisiologico corrispondente, visibile attraverso manifestazioni esteriori, muscolari o di carattere diverso, come il pallore o il rossore. Questo stato fisiologico non è dunque che una conseguenza della manifestazione dello stato psicologico. Per esempio, come si potrebbe concepire un'anima furente in un corpo con nervi perfettamente inerti? Lo stesso non può avvenire sulla scena, dove un netto dualismo deve sussistere: da un lato lo stato psicologico del personaggio, tale e quale lo ha concepito lo scrittore, e che è la risultante di altri stati psicologici anteriori e la causa di atti successivi che formano l'azione drammatica; dall'altro lo stato fisiologico dell'attore, stato che deve successivamente modificarsi a misura che l'azione si sviluppa parallelamente allo stato psicologico del personaggio. Orbene, nelle scuole di recitazione si dovrebbero appunto chiaramente esporre agli allievi i caratteri generali dei diversi stati psicologici dell'animo umano, ricorrendo ad esempi teatrali, e descrivere con cura i caratteri fondamentali degli stati fisiologici corrispondenti. Senza dubbio questo insegnamento potrebbe essere dei più proficui per le nuove generazioni di attori.

\*\*\*

Chiusa la breve digressione, veniamo al punto forse più arduo e spinoso di tutta la questione: quello degli insegnanti.

Le nostre scuole non debbono essere dei canonicati per attori ed attrici mediocri incapaci di continuare a fare qualche cosa sulla scena, e nemmeno delle case di pensione per artisti sprovvisti – a parte il loro intrinseco valore di interpreti – di precipue qualità e di volontà per insegnare. Negli ultimi anni a Firenze e a Roma si sono susseguiti, nell'ufficio di direttori di quelle scuole di recitazione, artisti che hanno attribuito all'incarico ricevuto un significato soltanto onorifico, e che, taluni, hanno dato esclusivamente prova di costante assenteismo dalle aule dell'insegnamento. Modo abbastanza curioso di intendere il proprio volere e di giustificare lo stipendio – sia pure modesto – che lo Stato corrisponde a questi direttori.

Alla testa delle scuole di recitazione ci vogliono dei buoni direttori, degli eccellenti maestri, i quali diano completo affidamento ed ispirino fiducia in chi deve imparare. Si obbietterà: come decidere, nella penuria che attraversiamo, un buon attore ad abbandonare il capocomicato o una posizione di prim'ordine in una importante Compagnia drammatica per passare nell'ombra e nel silenzio dell'insegnamento? Non c'è che un mezzo: elevare a grande dignità queste scuole di arte drammatica e *pagare molto bene* chi ad esse porterà il contributo di un nome illustre, e della propria valentia, e della propria esperienza e della propria passione.

Così, soltanto così potremo sperare che alcuni dei nostri migliori direttori ed artisti – Zacconi, De Sanctis, Ruggeri, Carini, Palmarini, Tumiatei, Irma ed Emma Gramatica, Tina di Lorenzo, Alda Borelli, che tutti assai di frequente si concedono dei riposi di un anno o due – lascino temporaneamente le tavole del palcoscenico e, direttamente invitati dal Governo, si dedichino al nobile compito dell'insegnamento.

Ma con quali fondi si può *pagar bene* degli artisti come quelli sopra menzionati, se il bilancio delle scuole di recitazione è così striminzito?

*Sans l'argent on fait pas la guerre.* Le nostre scuole di recitazione sono tenute in piedi dal Ministero della Pubblica Istruzione con fondi assolutamente insufficienti e inadeguati. È dunque indispensabile aumentare questo bilancio, se si vuole che i fondi a ciò oggi destinati non vadano sciupati del tutto. E per aumentarlo senza che l'erario ne risenta subito un forte aggravio, c'è un mezzo. Per la recente legge sul diritto demaniale – per cui la Società italiana degli Autori esige in nome e per conto dello Stato i diritti sulle opere musicali e drammatiche cadute in pubblico dominio – due milioni all'anno degli introiti così ottenuti sono destinati al Ministero dell'Economia, che li distribuisce in premi di sovvenzione e di incoraggiamento ad iniziative ed opere artistiche letterarie e teatrali. Orbene, come meglio destinare uno di questi due milioni se non alle nostre scuole di recitazione? Con un milione non si fanno grandi cose: ma intelligentemente ripartito fra due o tre istituti, potrà dare possibilità oggi insperate.

E nella riforma che oggi si impone, non ci si dimentichi di riprendere l'iniziativa di Boutet, ma su vasta scala, con criteri precisi e razionali, quella dell'impiego costante, obbligatorio, e ben disciplinato di allievi di ogni scuola in speciali spettacoli dati dalle maggiori nostre Compagnie drammatiche nel principale teatro di prosa cittadino: a Roma all'Argentina, a Milano al Manzoni, in tal modo gli allievi verranno ad avere, fin dagli inizi, con l'insegnamento teorico, dei contatti con la scena e col pubblico, indubbiamente proficui e salutari.

E le accademie diventeranno per davvero delle fucine di attori.

**Eugenio Bertuetti, *La nostra inchiesta sulle Scuole di recitazione. Alcuni pareri di Franco Liberati*, «Gazzetta del Popolo», 11 agosto 1927.**

Viareggio, 11 agosto:

Onorevole Direttore, ho letto con grande interesse i due articoli su *Le Scuole di recitazione* e chiedo alla sua nota cortesia di volermi permettere alcune considerazioni, dettate da una lunga pratica teatrale e dall'intensa passione che m'avvince a tutto ciò che può – in qualche modo – recar beneficio all'arte drammatica, la quale, purtroppo, attraversa un periodo di crisi profonda.

L'articolista, che si nasconde sotto pseudonimo goldoniano, ma non ha la lingua mordace del leggendario *Don Marzio*, parte dal principio che le Scuole di recitazione debbano essere soltanto *una fucina di attori*, ed io credo che egli, pensando così, abbia un pochino di torto. E mi spiego.

L'arte drammatica, in questo momento, annovererà un migliaio di attori militanti: di essi, sì e no, una ventina saranno usciti da una Scuola di recitazione. Tutti gli altri, o sono *figli d'arte*, cioè nati sulle tavole del palcoscenico, o provengono dalle filodrammatiche, o sono entrati nella famiglia comica, senza aver recitato, ma spinti da una intensa passione di recitare.

E parlo di attori, non di *grandi attori*, perché il *grande attore* non è stato mai formato dalle scuole. Eleonora Duse, la Ristori, Novelli, Zacconi *furono figli d'arte*. Emanuel, Rossi, Ruggeri, la Marini, Salvini – cito a caso – non uscirono dalle Scuole di recitazione.

Ma allora – dirà *Don Marzio* – voi, che siete il commissario governativo e direttore reggente della R. Scuola Eleonora Duse di Roma, che ci state a fare?

Ecco, io ci sto, e con me i colleghi commissari, per tentare di fare della Scuola romana, non una “fucina di attori”, ma un centro di intellettualità cittadina, nel quale convergano quanti amano il teatro di prosa, intendano di studiarne la storia, e vogliano esercitarsi nella nobile arte della scena.

In una parola: come nei Conservatori musicali non tutti diverranno cantanti o suonatori professionisti, ma molti frequentano i corsi vari per formarsi una educazione musicale, così noi vorremmo che la Scuola di Recitazione venisse frequentata da quanti amano di

correggersi dai difetti di pronunzia, da giovani desiderosi di apprendere la storia del teatro, e, soprattutto, da coloro che ritengono di avere attitudini all'arte della scena.

Detto questo, più in linea programmatica che per desiderio di polemica, io sono in quasi tutto il resto d'accordo con *Don Marzio*. Dico *quasi*, perché non ho mai creduto che la *psicologia fisiologica*, come *Don Marzio* la chiama, abbia mai servito ad esprimere un'emozione qualsiasi. Questa, o è sentita dall'attore, che la riproduce con arte più o meno sincera, o non è sentita, e nessun insegnamento può riuscire a manifestarla. Molti anni fa ebbi l'onore di rispondere su questo soggetto al grande Paolo Mantegazza, il quale – come *Don Marzio* – parlava di muscoli facciali, di zigomi prominenti, di pallore e di rossore, ecc., e non ebbi difficoltà a provargli, con esempi che qui non ripeto, che tali insegnamenti nulla porterebbero di concreto alle realizzazioni sceniche dei sentimenti umani.

Oh, dove *Don Marzio* ha ragione è nei programmi delle scuole e nella scelta degli insegnanti. Per dirigere, e intendo dire: per dare l'indirizzo alla Scuola di recitazione, basterà un uomo che conosca profondamente il teatro ed abbia squisito buon gusto; gl'insegnanti, invece, dovranno essere attori di provata capacità, di tendenze moderne, di cultura geniale.

I corsi dovrebbero cominciare da una classe di dizione. Si sentono talvolta recitare sulla scena italiana attori che non sono padroni della lingua nostra; non si consenta che dalla Scuola escano allievi con difetti di pronunzia. E, nel primo anno, gli scolari dovrebbero leggere, leggere sempre, ad alta voce: brani di prosa scelta, scene dialogate, poesie... E converrebbe insegnar loro ad entrare in un salotto, a mettersi a sedere, ad assistere ad una conversazione, a mangiare, a bere, a fumare...

Non dico sciocchezze; su cento attori, più della metà non sa convenientemente sedersi a tavola, bere un bicchier d'acqua, *fare il signore per bene*, in un ricevimento signorile.

Avrete molte volte visto degli attori entrare in un salone principesco, col cappello, la pelliccia, il bastone nelle mani, come se quel padron di casa, così ricco e così nobile, non abbia un servo in anticamera che aiuti a togliere il pastrano; e attori i quali, accesa la sigaretta, gettano il fiammifero – spento, per grazia di Dio – sul pavimento, come se nella casa non esista un modesto portacenere! E bisognerebbe che nelle scuole si insegnasse il ballo, la scherma, per non vedere, come ho visto io, degli sconci ridicoli!...

Dunque al 1° anno, dizione, lettura, compostezza, ecc.; al 2° anno, esercitazioni sceniche di facile esecuzione. E, quindi, niente Goldoni, niente Shakespeare, niente Shaw o Pirandello... Al 3° anno, preparazione seria del teatro migliore, con saggi frequenti al pubblico, saggi scelti possibilmente fra le commedie che non vengono di solito rappresentate dalle Compagnie militanti, e con riesumazioni d'interesse culturale ed artistico...

E dovremo pretendere che l'allievo ci spieghi il *perché* della sua interpretazione. Ci dica le ragioni per le quali egli si abbandoni, in una scena, a delle grida che paiono ululati, quando, invece, più converrebbe una recitazione bassa, concitata, strozzata quasi...

Certo se si fosse fatto sempre così, avremmo anche evitato di udire artisti – che pur vanno per la maggiore – urlare a perdifiato nei salotti... quando, ragionevolmente, c'è gente nella casa, e tutti accorrerebbero spaventati a chiedere che cosa è successo. E, con la gente della casa, farebbero a quattro a quattro le scale, i carabinieri reali e gli agenti dell'ordine!

Gli allievi di una scuola di recitazione dovrebbero essere in continuo contatto con un teatro regolarmente istituito, nel quale gli spettacoli, controllati e diretti da un fine sentimento di arte, sarebbero l'ammaestramento migliore dei giovani allievi. I quali dovrebbero prender parte a queste recite in personaggi secondari o – anche – nelle semplici comparse, perché è sulle tavole del palcoscenico che si forma l'attore; la scuola deve indirizzare, correggere, insegnare, ma è soltanto la scena pratica quella che svilupperà le attitudini, se ve ne sono, e alimenterà la passione, se essa è sopita in fondo all'anima!...

Ed ecco perché io, facendo mia la proposta di *Don Marzio*, ma disciplinandola secondo i



dettami dell'esperienza, invocherei dal Governo Nazionale che i due milioni che l'Erario ha stabilito di elargire all'arte nostra, sui proventi del Pubblico Dominio, venissero amministrati dal Ministero della Pubblica Istruzione anziché da quello dell'Economia Nazionale, e che essi fossero spesi per la fondazione d'un Teatro di Stato, o, meglio, per quella di un Teatro del Popolo, a somiglianza di quello che gestiva l'*Umanitaria* di Milano con rigidi criteri d'arte, e che in questo teatro venisse inclusa la *Regia Scuola di recitazione "Eleonora Duse"*.

Alla sede, che il Governo ha arricchito della magnifica sala delle Orsoline, continuerà l'insegnamento della Storia del Teatro, il quale – lo sappia l'egregio *Don Marzio* – ha dato frutti veramente ottimi, ma l'esercitazione pratica, proficua e benefica, sarebbe impartita seriamente da questo Teatro di Stato.

Vedete? Il recente concorso delle filodrammatiche, ci ha recato la sorpresa di constatare che l'arte nostra può sperare ancora su degli ottimi attori: ma essi non frequentano le scuole di recitazione... perché in esse non hanno campo di recitare. Preferiscono le filodrammatiche, per quelle rappresentazioni domenicali che, se qualche volta sono un castigo di Dio, riescono tal'altra a formare degli elementi ottimi per la scena di prosa.

Forse *Don Marzio*, spinto dal grande amore, ha chiesto troppo, ma è certo che quel fondo di due milioni, così come è speso, non vale a beneficiar troppo l'arte italiana.

E si rinnovano gli errori del passato. Perché, non è vero che al teatro di prosa i denari non siano stati largiti, sono stati malamente distribuiti!

È inutile dare al tale autore diecimila lire, pei lavori che ha scritto, e al tal altro ventimila per quelli che scriverà; concedere un sussidio ad una Compagnia per farla vivere un mese di più, e dare una vistosa somma a degli speculatori che già guadagnano abbastanza... bisogna, una volta tanto, che il denaro venga destinato ad un'opera degna e veramente utile per l'arte italiana...

Non cincischiamo in tanti piccoli assegni il patrimonio notevole, e spendiamolo tutto per la fondazione di un teatro, nel quale attori ed autori possano lavorare per la maggior gloria del nostro paese.

E allora, anche la Scuola di recitazione potrà essere quello che *Don Marzio vuole*: una *fucina d'attori*.

Se no, chiudiamo bottega – sarà meglio.

Franco Liberati

*Nei numeri 184 e 187 (4 e 7 agosto u. s.) della «Gazzetta del Popolo» apparvero due corrispondenze del nostro Don Marzio dal tema generico: Scuole di recitazione.*

*Il nostro collaboratore esprimeva nell'una il proprio rammarico per la "vita grama" che le Scuole di recitazione italiane son costrette a menare da tempo immemorabile, e nell'altra suggeriva quali dovrebbero essere a parer suo i rimedi per una rapida rinascita di tali Scuole (sussidi governativi, insegnanti, programmi), ch'egli non esita a definire "fucine di attori".*

*Gli articoli di Don Marzio hanno, come si vede, interessato un profondo e innamorato studioso delle questioni teatrali, tuttavia commissario governativo e direttore reggente la Regia Scuola Eleonora Duse, in Roma.*

*Siamo riconoscenti a Franco Liberati, il quale, col suo intervento nella questione, ci permette di aprire la discussione intorno al problema fra quanti in Italia s'interessano alla salute, alla malattia, all'agonia, alla morte (esistono profeti di tutte le possibilità) del nostro teatro. Il quale è, anche lui, in crisi come tutte le industrie esportatrici, con la differenza che il teatro è ancora in Italia un'industria importatrice... E allora, vattelapesca la ragione...*

*Nelle discussioni intorno a tale "crisi" già corsero i soliti fiumi di inchiostro e furono divorate molte risme di fogli, ma il problema poliedrico, frugato per ogni verso, dentro e*

*fuori, è rimasto più vivo e più dolorante che mai.*

*Le Scuole di recitazione: ecco una faccia del poliedro, ch'era rimasta in ombra. Studiamola. Sentiamo la voce grave delle lunghe e pensose esperienze, sentiamo quella ardita delle giovani intuizioni: sarà sempre parola d'amore, e qualche bene ne verrà senza dubbio.*

*Alla fine trarremo le somme.*

**Silvio d'Amico, *Per un Teatro-Scuola*, «La Tribuna», 18 agosto 1927.**

Che il lettore italiano s'immagini d'aprire il *Corriere della Sera* e di trovarvi in prima pagina, come articolo di fondo, non uno scritto sui cambi, o sulla questione dei fitti, o sulla rinascite del Ferrarese; ma sulla riforma della R. Scuola di recitazione "Eleonora Duse". Il lettore italiano, anche e specialmente s'è artista o letterato, si mette a sorridere soltanto all'ipotesi. Eppure qualcosa di identico avviene da un mese in qua, ossia mentre gli argomenti di grosso calibro non difettano, nella stampa parigina, non solo artistica ma politica: e se questo o quel grande giornale di lassù si contenta di consacrare uno, due, tre *feuilletons* al problema del Conservatorio di Declamazione, l'*Echo de Paris* vi dedica, appunto, il suo articolo di fondo. Valga ciò dunque a scusare l'improntitudine del sottoscritto nell'usurpar due colonne, se non di prima, di terza pagina, per trattare un argomento di questo genere. Gliene offre l'occasione il fatto, piuttosto unico che raro, che il corrispondente romano di un giornale torinese, *Don Marzio* della *Gazzetta del Popolo*, è tornato proprio or ora, e a più riprese, a trattare della necessità di riformare quelle ch'egli chiama le nostre "Scuole di Recitazione".

Se non abbiamo capito male *Don Marzio* è, *rara avis*, un oculato difensore di coteste scuole; uno che crede nell'utilità della loro funzione, s'intende non come fabbriche di grandi attori, ché il grande attore nasce più o meno per conto suo, ma come fucine di maestranze pel Teatro drammatico, oggi necessarie come non mai. Questo però, dice *Don Marzio*, può e deve succedere a patto che codeste scuole non siano canonicati per vecchi attori stanchi, ma istituti vivi, affidati ad artisti attivi e passionati, e quindi ben remunerati: tesi che, come i nostri lettori sanno, noi andiamo sostenendo, su per più con le stesse parole, da non si sa quanti lustri. Ma la novità degli articoli di *Don Marzio* sta in ciò: che all'eterno *non possumus* delle autorità a cui si ricorre per ottenere i soldi necessari alla vagheggiata impresa, egli ha trovato da contrapporre la indicazione di una fonte di biglietti di banca; il famoso fondo di 2 milioni annui, che una Commissione amministra presso il Dicastero della Economia, ad incremento delle più varie imprese artistiche e culturali. Prendetene un milione (!) suggerisce *Don Marzio*, e datelo alle povere scuole di recitazione: non sarà gran che (!! ) ma qualcosa si potrà fare. Altrimenti, conclude, piuttosto che lasciarle languire nella vita grama e pressoché inutile trascinata alla meglio da tanti anni, sarebbe più saggio sopprimerle definitivamente. E anche in questa conclusione radicale noi siamo, da moltissimo tempo, pienamente d'accordo con lui.

\*\*\*

E tuttavia, come ci pare d'aver fatto intendere se non altro con la punteggiatura, *Don Marzio* esagera. Le cose non vanno bene, ma oggi vanno meno peggio di ieri. E di un milione non c'è bisogno; basta molto ma molto meno. *Don Marzio* sostiene, con passione e con disinteresse, una tesi sostanzialmente giusta; ma non pare molto bene informato.

E si comincia col dire che non è il caso di parlare di "Scuole" di recitazione, dacché lo Stato, avendo soppresso la Scuola di Firenze pochi anni dopo la morte di Luigi Rasi, ha saviamente adottato il criterio di concentrare ogni sforzo economico nell'unica superstite, quella di Roma a Santa Cecilia, ribattezzata "Eleonora Duse". Che la scuola del Rasi, e la vecchia scuola di Santa Cecilia diretta dalla Marini (non si parla dei vari interregni: Gattinelli, Dondini, Fumagalli, Vitaliani) siano state quasi inutili, è critica forse troppo

feroce: in un periodo nel quale i “figli d'arte”, scomparivano dalle nostre scene, queste due piccole scuole han funzionato, se non altro, come ponti di passaggio, fra tanta borghesia e la ribalta: da esse sono usciti non soltanto i pochi artisti ricordati da *Don Marzio* ma, si può dire, quasi tutti i migliori fra i giovani attori d'oggi.

È verissimo che coteste Scuole avrebbero potuto fare, ieri, infinitamente di più; e che, oggi, c'è da fare *tutto*. Ma è onesto aggiungere che il “competente Ministero” sembra essersi messo, una buona volta, per questa strada. La Commissione Artistica preposta alla riforma dell'istituto, e composta di San Martino, Morello, F. M. Martini, F. S. Fedele e dell'infaticabile Liberati, al pubblico può anche parere che sia quasi ferma, così cauta e lenta realizza, grado per grado, le sue conquiste. Ma la burocrazia è quello che è, e in conclusione si cammina; anzi per chi non lo sapesse si può anche aggiungere in coscienza che la burocrazia, a favore della “Eleonora Duse”, ha compiuto gesta memorabili, ha condotto a termine in due anni quello che di solito fa in dieci, s'è mostrata d'una larghezza e d'una intelligenza assai superiori alla fama. E se, per esempio, si considera tutto quello che la critica francese accusa nel Conservatorio di Parigi – mancanza d'una direzione autonoma da quella del Conservatorio musicale, infelicità dei locali, scarsità di disciplina, insegnamento retorico e pappagallesco, concezione antiquata per la quale la *declamazione* è insegnata “a sé” e cioè senza riguardo al trucco, al costume, alle luci, all'insieme, a tutta quella messinscena di cui è *un* elemento (e sia pure il principale) – ci vuol poco ad accorgersi che i criteri del nuovo Statuto della “Eleonora Duse”, e anche i timidi inizi della sua applicazione, sono qualcosa di infinitamente più moderno, più sano e più intelligente.

Perché la “Eleonora Duse” non soltanto tende a perfezionare sempre più il corredo culturale dei suoi allievi: coi cicli di conferenze come ha fatto quest'anno, con l'istituzione di cattedre sussidiarie, con viaggi d'istruzione, e con lo sviluppo del corso di Storia del Teatro (unica cattedra del genere in Italia, da cui non s'impartiscono già “poche decine di lezioni” come teme *Don Marzio*, bensì si svolge in tre anni un insegnamento *completo*). Ma lo sforzo del Ministero e della Commissione e degli insegnanti (di cui si rinuncia qui, per ragioni ovvie, a far l'elogio), è di trasformarla sempre meglio in un vero e proprio Teatro-Scuola: ove, dopo una preparazione tecnica, quale i borghesi non nati sul palco scenico non possono ricevere altrove, gli allievi siano ammessi a “mettere in scena” dei veri e propri spettacoli moderni, con criteri moderni, davanti a un vero pubblico e a una vera critica.

A questo fine la Scuola, poiché non può appoggiarsi a un grande Teatro d'arte che in Italia non c'è (e se ci fosse, è chiaro ch'essa dovrebbe dipendere *dal suo stesso direttore*) è stata dotata di un piccolo teatro suo, che è, come si sa, il più bello e il meglio attrezzato di quanti ve ne siano in Roma. Ma manca il Direttore; e trovarlo non è facile, per le stesse ragioni per cui non è facile, anzi finora è stato impossibile, trovare in Italia un *metteur-en-scène* (ossia maestro e direttore di scena) moderno. Costui *deve* essere un attore, perché l'insegnamento suo, e quello che i suoi collaboratori impartiranno sotto la sua guida, deve avere anzitutto un carattere tecnico. Ma egli deve anche essere un uomo di larga cultura e di sensibilità e gusto moderni; che conosca quanto, in questo campo, si fa all'estero, e che sappia giovare non per copiarlo anzi per restare più italiano che mai; che abbia non solo la passione dell'arte ma quella dell'insegnamento; che senta la gioia viva di creare degli allievi e di dar loro *uno stile*, apprendendo loro come si traduce scenicamente, con intelligenza e perciò appunto con fedeltà, il testo d'un poeta. Allora sì un Teatro-Scuola adempirebbe a un compito utile, anzi si rivelerebbe addirittura, com'è per confessione *di tutti i grandi artisti viventi in Europa*, necessario: essenziale, e forse unico, strumento di salvezza nella crisi presente.

\*\*\*

Ma, e qui arriviamo alla conclusione di *Don Marzio*, un artista siffatto (dato che lo si trovi) bisogna parlarlo.

Certamente; e i guai sono cominciati qui. Perché il Direttore della Scuola di Recitazione, essendo impiegato dello Stato, appartiene a non sappiamo quale delle precise categorie fissate dalla legge, e non può avere più d'un dato stipendio annuo: mettiamo (senza garantir la cifra, se mai sarà piuttosto meno che più) ventimila lire l'anno. Ora immaginiamoci quel che succederebbe nel nostro paese se domani lo Stato, con un decreto speciale, si risolvesse a dare a lui quel che si dà a un modesto capocomico, cinquanta o sessantamila lire! Tutti i capi d'istituti consimili, per es., i direttori dei conservatori musicali o di accademie di belle arti, si metterebbero a strillare chiedendo un aumento identico: tutte le categorie degli stipendi, maggiori e minori, andrebbero spostate in proporzione: e la nomina del Direttore della R. Scuola "Eleonora Duse" costerebbe allo Stato alcuni miliardi annui. È quindi poco probabile che, da questo orecchio, il Ministero delle Finanze ci senta.

D'altra parte, con le necessità economiche non si ragiona, e i signori protestanti avrebbero tutt'i torti: perché un attore che si metta a dirigere una Scuola, deve con ciò stesso abbandonare ogni altra fonte di guadagno; egli non può seguitare a recitare anche per conto suo, come il direttore del liceo musicale può seguitare a scriver musica, e quello dell'accademia di belle arti a scolpire e a dipingere (dove la conseguenza nota, che a capo dei nostri istituti d'arte qualche buon artista c'è, ma a capo d'una scuola di recitazione andando di questo passo non ci sarà mai). Dunque, pagarlo decentemente, a ogni costo: e perciò, ricorrere a un ripiego. Quale? Si è pensato a tanti: ma pare che tutti zòppichino, da un piede o dall'altro...

Perciò la proposta di *Don Marzio*, di attingere al famoso fondo dei 2 milioni del Ministero dell'Economia, è forse la più spiccia, certamente la più equa. Quei 2 milioni sono forniti, come si sa, dall'introito del cosiddetto "dominio di Stato" sugli spettacoli teatrali: è dunque giusto che tornino, almeno in parte, al Teatro. E il Teatro-Scuola non ha bisogno, come vuole *Don Marzio* di prendersene la metà: gli bastano 100 o 150 mila lire! Perché ha già un locale suo, insegnanti suoi, dotazione sua. E per ora può anche rinunciare ai bei progetti di Museo, Biblioteca, ecc., a cui, se mai, si penserà in un secondo momento. Ciò che gli bisogna è, in primo luogo, il Direttore; in secondo luogo qualche insegnante straordinario (oltre quelli di ruolo) per piccole materie complementari (danza, scherma, ecc.); e infine qualche aiuto per le messinscena forzatamente sintetiche, dei suoi "saggi".

Questo dunque può essere il pratico risultato della proposta di *Don Marzio*. A cui ci sarebbe caro dir grazie fin d'ora, se si potesse sperare sul suo accoglimento. Ma si può?

### **Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. La crisi, la crisi, la crisi*, «La Tribuna» 5 luglio 1928.**

E i Francesi? I Francesi, tanto per cambiare, parlano anche loro di crisi del Teatro. Alla *Comédie Française*, la gente fa la coda agli sportelli, per andare a sentir Corneille, Racine e Molière; nei teatri dei *boulevards*, da quello del peso massimo Henry Berstein fino a quello del peso mosca Sacha Guitry, c'è stato per quasi tutto l'anno un concorso di spettatori da far sospirare molti impresari italiani; ai quattro teatri del "cartello" avanguardista Dullin-Baty-Pitoef-Jouvet, il favore del pubblico non manca di certo, se è vero che l'ultimo successo della stagione sono stati *Gli uccelli* di Aristofane messi in scena da Dullin, mentre Baty all'*Avenue* seguita a replicare *Maya*, Ludmilla Pitoëf ai *Mathurins* continua a offrire la sua stupenda interpretazione di *Mademoiselle Bourrat*, e Jouvet ha riportato uno dei suoi massimi trionfi di *metteur-en-scène* col *Siegfried*. Eppure, anche qui si parla di crisi.

Siamo andati a vedere Jouvet, alla *Comédie des Champs Élysées*. La riduzione del romanzo di Giraudoux, *Siegfried et le Limousin*, è stata offerta ai parigini come uno dei prodotti più genuini dell'arte novissima. Difatto è la storia alquanto pirandelliana d'un uomo che, raccolto nudo fra i feriti della grande guerra, ha riacquistato l'intelligenza ma non la memoria: nessuno sa chi è, ne di che paese venga: e se Eva, la valida infermiera tedesca

che l'ha rieducato alla vita, ha potuto ribattezzarlo Siegfried, e fare di lui un capo politico della nuova Germania, c'è anche una giovine donna francese, Geneviève, la quale ha riconosciuto in lui il proprio fidanzato, un francese, un poeta, misteriosamente scomparso nei gorgi della trincea. Il dramma è dunque la lotta fra queste due donne, le quali si studiano l'una di creare l'uomo nuovo e l'altra di risuscitare l'uomo del passato, e che insomma vogliono esser le voci di due patrie, e di due mondi. Ma è proprio vero che, dal loro conflitto, si sprigiona questa significazione spirituale? O piuttosto, anche per causa delle solite concentrazioni sbrigative, vizio eterno dei drammi concepiti in origine come romanzi, il conflitto resta un poco troppo materializzato, nell'urto fra due donne di carne e ossa?

Quel ch'è sicuro, è che Jouvét l'ha messo in scena con la consueta raffinatezza; e vorremmo dire, a momenti, troppa raffinatezza: ché questi suoi eccellenti attori, la Bogaert ch'è Eva, la Tessier ch'è Geneviève, il Renoir ch'è Siegfried, e il Boverio ch'è Zeltén (un tipo di rivoluzionario tedesco fanatico, apocalittico e guastamestieri), talvolta hanno l'aria, almeno per noi gente semplice, di *recitare* un po' troppo. Ma, nei momenti decisivi, il pudore dell'arte loro è quanto si possa chieder di meglio, alla soddisfazione di spettatori che dal teatro s'aspettino godimenti discreti, contenuti sobriamente, entro una cornice di gusto delicato. Nella quale lo stesso Jouvét, il popolarissimo creatore di *Knock*, stavolta appare in una partecina, significativa ma assai breve, d'ufficiale tedesco, che dice poche battute: immaginatevi da noi Ruggeri che, in *Amleto*, si contentasse di fare il becchino; o Maria Melato che nella *Locandiera*, invece di recitar la parte di Mirandolina, accettasse quella d'Ortensia o di Dejanira.

Dunque molto pubblico, molto compiacimento, molti applausi. E, tuttavia, la crisi. La crisi. La crisi.

Crisi, di che natura? D'ordine economico? O e com'è dunque organizzato questo Teatro moderno, se per vivere non gli basta un sì largo concorso di pubblico, ma ha bisogno d'esaurire letteralmente i biglietti tutte le sere? Sta di fatto che Giorgio Pitoëf, ossia il più singolare dei *metteurs-en-scène* parigini, con a fianco Ludmilla Pitoëf, ossia la più grande attrice che reciti in questo momento a Parigi, chiude la sua stagione con un notevole *deficit*; e a tirare avanti fa assegnamento, per l'anno prossimo, sul concorso d'un mecenate, ch'egli ha trovato non a Parigi ma di qua dalle Alpi. Contemporaneamente, da Berlino, giunge notizia che Piscator, lo sbalorditorio Piscator, quello su cui tempo addietro avemmo già il piacere di intrattenere un poco i ventiquattro lettori della nostra rubrica, sia giunto al fallimento: il suo *Lessing Theater*, dove aveva messo in scena quell'incredibile *Oplà, noi viviamo!* di Toller, s'è chiuso in questi giorni con un *deficit* ben più forte di quello di Pitoëf, e, che è cosa grave, senza aver dato l'ultime paghe agli attori: o se il teatro era sempre pieno?

Davanti a queste notizie, un sorriso ci è parso significativo: quello di un attore americano, a cui ci siamo presi il gusto di domandare se a New York si rappresenti sempre *Abie's Irish Rose*, l'oleografica commediola della signora Anne Nichols, che mette in scena la conciliazione tra Irlandesi (cioè cattolici) ed Ebrei, attraverso il solito matrimonio: quando la vedemmo a New York nel 1926, si rappresentava dieci volte la settimana da cinque anni. Ci ha risposto: - Sì, la rappresentano sempre; ma non solo a New York, bensì in tutta l'America. E siccome l'autrice si è fatta impresaria di se stessa, assumendo a proprio carico addirittura le compagnie, finora ha guadagnato (non si dice incassato: si dice guadagnato) dai sette agli otto milioni di *dollari*. - Il lettore che voglia la cifra in lire, può moltiplicare per diciannove. Con una commediola!

Il Teatro è questo. E ci siamo ricordati delle parole con cui l'altr'anno Firmin Gemiér, attore insigne, direttore dell'*Odéon*, e presidente della *Société Universelle du Théâtre*, replicava alla inchiesta verbale che di là andavamo conducendo, sullo stesso argomento: - «Oggi gli

autori drammatici scrivono per i piccoli gruppi intellettuali, per una certa critica, per porre la candidatura all'*Académie*, non scrivono più per la folla. Sdegnano di fare quello che non hanno sdegnato Eschilo, Shakespeare, Calderon, Molière. E allora la folla, ch'essi affettano di ignorare, li abbandona... La guerra non ha ancora dato all'Europa l'autore nuovo, che la folla aspetta con ansia religiosa. La crisi *del Teatro* non è altro che questo: io credo che essa sarà risolta domani, dall'apparizione di uno scrittore di genio. Quanto *ai teatri*, si tratta di questioni particolari, relative a questa o quella amministrazione, a questo o a quell'artista drammatico...».

Son parole in cui c'è molto di vero. Il Teatro del tempo nostro manca, soprattutto, di "religiosità": intendendo questo vocabolo nel senso etimologico.

Ma è anche vero che c'è crisi e crisi. E che tra la "crisi" lamentata in Francia, o in Germania – fenomeno d'insoddisfazione che, accentuandosi quando più quando meno, ha accompagnato la vita del teatro di quasi tutti i paesi, anche nei suoi periodi più fulgidi (vedere, in un noto articolo del buon Sarcey, l'elenco dei volumi pubblicati sull'eterna crisi del Teatro Francese dal 1768 al 1889, ossia durante centovent'anni tra i più ricchi e produttivi della sua storia) – e la squallida crisi nostra, una comparazione non è neppur da tentare.

La "produzione" drammatica in Europa è quella che è. Il tormento del tempo nostro, da un quarto di secolo anelante a uscire dalle strettoie del positivismo e realismo borghese, e tuttavia ripiombante a terra disperato per mancanza d'ali, ci dà di sé l'espressioni estetiche che sa e può. Ma a ogni modo è certo che i poeti oggi viventi e operanti nel teatro europeo, l'italiano compreso, si contano in numero tutt'altro che scarso; e tra essi ce n'è di prim'ordine.

Quello che a noi italiani manca, e se siamo diventati rauchi a furia di ripeterlo non è colpa nostra, son gl'interpreti. Sono quegli artisti che hanno il compito di prendere l'opera dell'autore e renderla intellegibile, col mettere scenicamente in valore tutti i suoi particolari, alla comprensione della folla. Noi contiamo ancora qualche grande attore, avanzo d'altre generazioni: noi contiamo tra i giovani, e fors'anche fra quelli che non fan parte del teatro ufficiale, molte eccellenti energie; ma ormai si tratta di fenomeni isolati. Manca a costoro la guida, il capo, il maestro.

Trenta, quarant'anni fa, quando si diceva teatro, s'intendeva la Duse, la Bernhardt, la Réjane, Ernesto Rossi, Ermete Novelli, Lucien Guitry, la Guerrero, e via dicendo: attori (in buona parte italiani). Adesso, s'intende Reinhardt, Craig, Copeau, Pitoëf, Tairof, Piscator eccetera: *metteurs-en-scène* (nessuno italiano). Al "mattatore" scomparso (e se si debba rimpiangerlo, è un'altra questione: il fatto si è ch'è scomparso) è sottentrato il maestro di scena: quegli che crea l'interpretazione d'inseme, quegli che traduce il testo, dal libro, alla vita del palcoscenico; quegli che intona, disciplina, foggia, plasma i suoi artisti, siano attori siano scenografi siano meccanici siano magari musicisti. Il fenomeno è avvenuto in tutti i paesi, e n'abbiamo bene avuto la diretta riprova, in questi ultimi anni, vedendo e ascoltando, un po' dappertutto, interpreti di tutte le nazionalità: Francesi e Inglesi, Russi e Tedeschi, Norvegesi e Americani, Fiamminghi e *Jiddish*; e la lista potrebbe continuare. Solo in Italia non è avvenuto. Ora se il Teatro italiano vuol salvarsi, bisogna che si metta al passo con gli altri.

S'è già detto che le delegazioni italiane ai due congressi di Parigi hanno avuto di che far buona figura, finché s'è trattato di citare leggi, ordinamenti e provvidenze, che pongono effettivamente il nostro paese, per quanto riguarda la legislazione della materia, a uno dei primi posti nel mondo. Ma c'è da temere che la graduatoria non sarebbe stata la stessa, se si fosse trattato anche di partecipare al Festival drammatico. Che a ciò non può bastare la buona volontà dell'attore geniale, o del letterato improvvisatosi conduttore di compagnie, o del dilettante che crede al suo proprio entusiasmo come a un possibile surrogato dell'arte.

Non è vero che in Italia manchino i mezzi. Governo e mecenati son pronti a dare, da noi, forse più che altrove. Ma dare a chi? Ecco il punto. L'uomo nuovo, in quest'arte, non è ancora apparso; e noi da troppi anni, ossia dalla prima costituzione d'una stabile subito andata a male, seguitiamo a procedere a tentoni.

Improvvisare non si può più: né si posson più firmare cambiali in bianco. Bisogna muovere da una preparazione metodica: culturale, e tecnica. Bisogna girare il mondo, vedere quel che si fa altrove, studiare un anno in Russia, un anno in Germania, un anno a Parigi. Poi, ricominciare a lavorar sul serio fra noi: e non, s'intende, per copiare gli altri, ma per tentar di scoprire, dopo la chiara consapevolezza delle conquiste altrui, se stessi.

Intanto, la miglior cosa da fare, è forse di rinunciare al salvataggio del Teatro italiano così com'è. L'antichissimo edificio, dopo millenni di gloria, è divenuta una crollante baracca: ha esaurito il suo compito. Lasciamo che si sfasci. Noi non possiamo non aver fede nelle energie della razza: mille segni sporadici ma vivi ci han detto che le sue virtù non sono spente. Per questo crediamo, sappiamo, che domani qualcuno ricostruirà; ma sulle rovine.

**Silvio d'Amico, *La corporazione del teatro*, «La Tribuna», 8 luglio 1930.**

La vita del teatro tocca problemi di così varia natura, ideali e materiali, economici e sociali, che lo Stato ne' suoi rapporti con esso non è riuscito mai a sbrigarsela attraverso uno solo de' suoi tanti dicasteri, ma a un certo punto li ha visti impegnati quasi tutti. Per esempio è, o dovrebb'essere, il Ministero dell'Interno a disciplinare la morale de' suoi spettacoli attraverso la Censura; e il Ministero degli Esteri a vigilare su quella materia delicata che è l'esportazione degli spettacoli; e il Ministero delle Corporazioni a regolare i fondamentali rapporti sindacali tra le innumerevoli categorie de' suoi artisti, e dei loro datori di lavoro; e il Ministero delle Comunicazioni a risolvere il problema, essenziale almeno finché duri in Italia la tradizione girovaga delle compagnie, de' loro trasporti; e il Ministero delle Finanze a trattare le questioni, complesse e spesso riflettenti squisiti problemi artistici, dalle multiformi imposte sul Teatro; e infine anche il Ministero dell'Educazione Nazionale a ricordarsi, perché no?, che il Teatro può essere arte, e che la Direzione Generale Belle Arti, come dichiara d'interessarsi della Pittura, della Scultura e dell'Architettura, potrebbe tener presente che il Teatro, drammatico e lirico, è un fenomeno estetico, di cui lo Stato almeno nella vecchia Europa s'è realmente disinteressato.

Senonché, come sulla nostra *Tribuna-Idea Nazionale* ci è accaduto di dimostrare, da più che tre lustri a questa parte, forse un centinaio di volte, le speranze già riposte per un efficace, tempestivo, metodico intervento della Direzione, o Sottosegretariato, o Commissariato Belle Arti, o simili, nelle faccende del Teatro nazionale, sono state deluse come poche altre. Aggiungiamo subito, sinceramente, che crediamo che ciò sia avvenuto, più che per cattiva volontà d'uomini (fra i quali alle Belle Arti ce n'è stati, e ce n'è, di eccellenti), per colpa d'organismi inadeguati. Abbiamo scritto anche questo molte volte, ma oggi bisogna pure rammentarlo: Roma non è stata fatta in un giorno, l'Italia non si rinnoverà in otto, in dieci, in dodici anni: e l'ossatura della nostra Amministrazione centrale è sempre quella che, nell'Ottocento, lo Stato italiano ereditò dalla Francia napoleonica. Ossia è tutta costituita da una burocrazia composta, non di tecnici – come a dire ingegneri per i Lavori Pubblici, giuristi per la Giustizia, insegnanti per l'Istruzione, studiosi d'arte per le Belle Arti, ecc. - ma da laureati in legge: burocrati che, dalla capitale, dirigono i tecnici disseminati in provincia: incompetenti a capo di competenti. Qualche eccezione che si può avere qua e là (e anche alle Belle Arti) non fa che confermare la regola.

Per tornare dunque al nostro campo: dal Dopoguerra in poi, e specie negli ultimi otto anni, gl'interventi della Direzione Generale Belle Arti sono stati un po' meno infrequenti d'una volta; e si è presa qualche iniziativa, e si è pure messo in bilancio, e speso, qualche soldarello. Ma in che modi, e con quali criterii! Quasi sempre sporadicamente, come questa

o quella contingenza suggeriva; senza mai affrontare un problema in pieno, né proporsi metodicamente la visione e la soluzione della “crisi” che il Teatro nostro, lirico e drammatico, attraversa con un ritmo minaccioso che ormai tutti conoscono bene.

Così stando le cose, non è da stupirsi che l'ufficio di coordinare le varie iniziative relative ai diversissimi bisogni del Teatro, di richiamarle dai tanti dicasteri “competenti” a un punto centrale e dominante, di mettersi a studiarle con l'ardore proprio dei giovani *e dei tecnici*, un bel giorno sia stato sottratto al vecchio Ministero dell'Istruzione o Educazione, e assunto da un Ministero nuovo, quello delle Corporazioni. Ciò che ne deriverà, staremo a vederlo. Ma il fatto importante che oggi dobbiamo registrare, è questo: che, senz'affatto negare la interferenza di almeno cinque o sei altri dicasteri nella soluzione dei problemi, ideali o pratici, del nostro Teatro d'oggi, la bacchetta del comando è stata assunta tre giorni fa, con la costituzione della Corporazione del Teatro, dal Ministero delle Corporazioni.

\*\*\*

Le sonnolente abitudini dei figli della vecchia Italia dell'anteguerra son tali, che ancora esistono molte persone, di sessanta, cinquanta e anche quarant'anni, le quali pur dopo l'enorme discutere che se n'è fatto, non hanno un'idea precisa di quel che siano, oggi, le Corporazioni. Per costoro dunque ripeteremo che, nella fattispecie, la Corporazione del Teatro comprende due gruppi o federazioni, di sindacati: i sindacati dei lavoratori del Teatro (attori, suonatori d'orchestra, e in genere artisti e impiegati dello spettacolo), e i sindacati dei datori di lavoro (impresari, editori lirici e drammatici, capocomici, eccetera eccetera). Alla Corporazione pare che, inoltre, aderirà anche la Società degli Autori.

Qui viene naturale una domanda: «Ma il compito di questi Sindacati non è economico e professionale? Il Ministero delle Corporazioni, che li disciplina, non ha per oggetto la vita economica delle corporazioni? Che c'entra l'arte?». A rigore, l'arte non entra nei compiti di nessun ministero, e neanche di quello dell'Educazione e Belle Arti; per la semplice ragione che l'arte la fanno, individualmente, gli artisti e basta. Ma questo è certo: che, come dicevamo poco fa, la presenza dei tecnici, *ossia degli artisti*, nei ranghi dei Sindacati, incomincia dal porre questi enti, nelle contingenze delle loro questioni pratiche ed economiche, a contatto con la vita vivente dell'arte; e quindi dall'intenderne, attraverso queste contingenze pratiche, l'aspirazioni e le necessità come nessun burocrate potrebbe.

Non parliamo qui, per ora, della soluzione, che già sopra invocavamo, della presente “crisi” del Teatro: tema vastissimo (e a cui del resto non è detto si voglia rinunciare, almeno per parte nostra: anzi). Ma urgono, e s'accavallano in questo momento, una quantità di problemi spiccioli che il Ministero delle Corporazioni, a mezzo d'un Ufficio del Teatro di cui c'immaginiamo la prossima costituzione, dovrà trattare presto, subito, per venire a conclusioni effettive su una serie di argomenti.

Primo: quello su cui la *Tribuna-Idea Nazionale* sta battendo da anni. Il famoso milione che l'Accademia continua a dissipare annualmente in piccoli sussidi inutili e peggio, proviene, come si sa, tutto da un'imposta sul Teatro, anzi non rappresenta che la metà del provento di quell'imposta. Quando ci si deciderà a restituire cotesto danaro al suo legittimo fine, ch'è l'incremento del Teatro?

Secondo. Il bilancio delle nostre vagabonde compagnie è dissanguato, principalmente, dalle spropositate spese per i loro viaggi e trasporti: altro tema che andiamo svolgendo da dieci anni. Quando si riuscirà a persuadere la Direzione delle Ferrovie che, ribassando le tariffe ferroviarie, la loro Amministrazione guadagnerà di più, salvando dalla morte tante compagnie, ossia tanti clienti, ch'essa sta uccidendo?

Terzo. La spesa grande, oggi divenuta spaventevole con le nuove imposte, dei gestori di teatri lirici e drammatici, è quella della luce (v'è a Milano una Società la quale, gestendo più teatri, paga nientemeno che *settecentomila lire l'anno*). Sarà proprio impossibile far capire a chi di ragione che la tariffa da applicare ai teatri non è quella dell'energia fornita a scopo di illuminazione, ma quella (a ben più basso costo) dell'energia fornita a scopo



industriale?

Quarto. Forti di questa spesa, e d'altre minori, i gestori di teatro pretendono, dalle compagnie, prezzi d'affitto o percentuali fortissime (il gran pubblico ignora che, quando una compagnia drammatica, ossia l'autrice dello spettacolo, incassa, per es., cinquemila lire, normalmente non ne porta a casa nemmeno la metà). La Corporazione del Teatro non potrà finalmente pronunciare in questa materia, fra impresari e capocomici, la sentenza equa?

Quinto. Una legge Nitti-Schanzer, che noi combattemmo *dal primo giorno*, ha fondato una buona parte dei sussidii di cui vive la *Scala* di Milano, sopra un fenomeno di parassitismo, esercitato a danno di tutti gli altri teatri di quella provincia. Cotesta legge impone, sugli incassi di tutti quei teatri, una soprattassa del 2%, a beneficio della *Scala*: per il che, la Duse, recitando al *Manzoni*, ha dovuto pagare le spese di Tito Schipa; o Gabriele d'Annunzio, o Luigi Pirandello, quelle di Puccini, o di Mascagni. La ragione? La ragione non esiste. La *Scala*, ch'è una bella e nobile istituzione, si trovi, per vivere, altri introiti: metta soprattasse, se ne ha bisogno, a divertimenti che non abbiano carattere d'arte. Ma il nuovo Ufficio del Ministero delle Corporazioni ottenga, d'urgenza, l'abolizione della legge iniqua.

Sesto. E i diritti erariali? Perché mai il Teatro, il povero Teatro, che incassa qualche migliaio di lire per sera (e alle volte ahimè non ci arriva), deve pagare le tasse, nientemeno che del 10 %, verificate al centesimo sui borderò; mentre i trattenimenti sportivi, i cui introiti si contano con numeri di cinque e di sei cifre (ottanta, cento, duecentomila e più lire) pagano le tasse *à forfait*, per importi irrisorii? È giusto che per raggiungere una certa somma totale occorrente al Ministero delle Finanze, di gravi la mano sulle sparute minoranze di spettatori che domandano un po' d'arte, invece di rifarsi con pochi centesimi a carico di ciascuno degli spettatori che occorrono a decine di migliaia ai divertimenti sportivi?

Eccetera, eccetera.

\*\*\*

Insomma l'Ufficio del Teatro del Ministero delle Corporazioni avrà, nel campo pratico, da lavorare.

E ci saranno poi da trattare argomenti anche più delicati: per esempio, la concorrenza che le Filodrammatiche, istituzioni d'ottimi intenti ma le quali non debbono uscire dai loro limiti, fanno alle Compagnie regolari. E ci saranno da studiare problemi di vera e propria natura estetica: per esempio, il controllo sul valore artistico delle Compagnie, di cui è ben nota l'orribile decadenza presente; e quello sulle Compagnie che si recano periodicamente a diffamare (non credete ai telegrammi compiacenti!) l'arte italiana all'estero. Infine bisognerà pure decidersi a scuotere dal sonno il Ministero dell'Educazione Nazionale, per riproporgli in pieno, a suon di milioni, le questioni dell'insegnamento artistico, e dei veri, grandi, moderni teatri d'arte; senza di che, tutto sarà uno scherzo.

Ma non anticipiamo. Per ora contentiamoci di prender nota, con compiacimento, del passo che s'è fatto. Noi abbiamo fiducia, anzitutto, nella persona del Ministro delle Corporazioni. Da una collaborazione tra la sua fidente giovinezza, gli animosi dirigenti dei Sindacati, e la nuova presidenza della Società degli autori, speriamo che qualcosa di sano possa cominciare a concludersi. Come sarebbe tempo.

**Enrico Rocca, *Crisi teatrale = crisi religiosa*, «Il Lavoro Fascista», Roma 8 gennaio 1931.**

Silvio d'Amico ha scritto per il numero di gennaio di *Pègaso* un lungo saggio sulla crisi del teatro a commentare il quale non basterebbe forse nemmeno un saggio di pari lunghezza tante sono le questioni trattate con acutezza bravura e competenza, tanti e di così svariata natura sono i sintomi denunziati, tante le proposte formulate con quel senso pratico nutrito

d'idealità e con quella chiarezza che sono doti precipue del nostro scrittore. Apprendiamo come di crisi del teatro si sia parlato in Italia fin dai tempi di Plauto e Terenzio, in Francia durante tutto il fiorente secolo decimonono, in Germania viventi i massimi ingegni teatrali, in Spagna press'a poco al tempo dei Tirso, dei Lope, dei Calderon e via dicendo: siamo messi al corrente dell'opinione che hanno in merito i più insigni uomini di teatro stranieri da Pitoef a Rickelt, da Firmin Gémier a Hasenclever, da Gerhart Hauptmann a Karol Ciapiek, da Gaston Baty a Tairof; ascoltiamo da lui ancora una volta quali siano le colpe degli autori, degli interpreti, del pubblico, della critica; torniamo a sentir parlare di teatri stabili sovvenzionati dallo Stato come del necessario compimento di un dovere nazionale imprescindibile. E ognuno di questi argomenti ci interessa e d'ognuno varrebbe la pena di dire in che cosa ci accordiamo con lo scrittore e dove invece la nostra opinione poco o molto diverge. Lo faremo di proposito quando sarà uscito in *Polemiche*, la bella collezione diretta da Giuseppe Bottai e da Gherardo Casini, il volumetto che il d'Amico ha annunciato sullo stesso argomento.

Tuttavia nemmeno ora ci è possibile passar sotto silenzio una parte del saggio che è, apparentemente, la meno pratica se il risalire ai principi ideali non fosse sempre pratica per eccellenza come quella che informa di sé, nelle organizzazioni e nelle collettività migliori proprio come nei singoli, ogni menomo atto di vita. Qual è dunque, secondo il D'Amico, la ragione principale del distacco fra pubblico e teatro? Il fatto che gli autori, buoni o mediocri che sieno, “sono di regola lontanissimi dall'offrire, alle folle contemporanee, qualcosa che le aduni in un sentimento comune”. Se gli autori parlano al gran pubblico di cose che non intende e non sente è naturale ch'esso li abbandoni per volgersi a oggetti di più facile interesse. La crisi della produzione teatrale e insomma della poesia drammatica è, a parer del nostro critico, crisi *religiosa* usando questa parola non nell'abborrito e del resto falsissimo senso “moralistico, didascalico, precettistico e simili; e nemmeno in senso confessionale; ma nel suo senso lato etimologico. *Religio* vuol dire legame; *ecclesia* vuol dire adunata. Parlare a un pubblico di teatro, vuol dir fare appello ai sentimenti che lo raccolgono, che lo collegano, che lo fanno *uno*. E parlargli da poeta, vuol dire scoprire, in cotesti sentimenti, i più nobili; vuol dire, se questi sentimenti fossero sopiti e nascosti, risvegliarli, rivelare l'assemblea umana a se stessa, farla riconoscere ne' suoi sogni più puri e nelle sue aspirazioni più alte: fare, insomma, opera “religiosa”.

E consolare. Perché non è vero che, in passato, la grande Tragedia, anche nelle sue luttuose catastrofi, fosse, di regola, eticamente disperata. Anche rappresentando la sconfitta dell'eroe, essa lo glorificava; anche uccidendolo materialmente, esaltava l'immortalità d'un'idea, d'una legge suprema, d'una fede: come nella trilogia greca, che con la catarsi finale riconduceva l'animo dello spettatore alla riconquistata pace, all'ordine stabilito, all'intima purificazione e adesione a una Volontà divina, governatrice della vita e della morte; o come in Shakespeare il quale, nonostante il suo cosiddetto agnosticismo, è in realtà, anche nelle commedie, uno dei poeti più intimamente e, diremmo, cattolicamente morali, che siano mai apparsi sulla scena.

Quando una fede tornerà alla Poesia drammatica, s'intende bene non per volenteroso proposito o per adozione di tesi ufficiali, ma dall'intimo, organicamente e magari inconsapevolmente, in quanto i poeti torneranno a credere in qualche cosa; allora i loro appelli potranno esser raccolti, non dalle solite *élites*, ma dalle masse: in cui il bisogno di fede è fatale. E in tale avvento noi speriamo e crediamo”.

Fin qui d'Amico. E non occorre dire che la speranza sua è anche nostra, tanto vero che giusto tre anni fa, prendendo parte a un'interessante polemica iniziata da Fausto Maria Martini e il Bragaglia affermavamo esser la crisi molto meno di mezzi che di sostanza, crisi creativa, insomma, che praticamente risolvendosi in impossibilità di comunione veniva ad esser sinonimo di crisi religiosa.

Che il cosiddetto teatro di pensiero – scrivevo allora – o quello di poesia, o quello intimista

o quello teatrale o chi più ne ha più ne metta, sian destinati, a lungo andare, al fallimento mi par ovvio. Né mi stupisce che la gente rifugga dalla letteratura in generale, se, là dove cerca poesia, trova la banalità e la piattitudine della prosa più grigia; e dove vorrebbe il romanzo s'imbatte in ragionamenti più o meno astratti; o in riflessioni e riflessi dove dovrebbe essere azione; o se, cercando quella sintesi densa di rivelazioni che dovrebbe essere il teatro, trova una serie di sceneggiate elucubrazioni in cui l'azione intima o esteriore non esiste, o dove manca il contrasto che, se è ragione dell'umana esistenza, è fondamento essenziale del teatro che, quali che siano i suoi modi di espressione, è, come ogni altro genere artistico, specchio della vita.

Specchio della vita, rivelazione di una concezione di vita, soluzione del problema globale dell'esistenza: ecco quello che è, è stata e sarà sempre l'arte. Si può, una volta tanto, divertirsi allo spettacolo sotto qualunque forma esso si presenti. Ma non v'è spettacolo, per divertente che sia, capace di insegnare all'uomo la definitiva evasione da se stesso. Viene ben per tutti il momento dei dolori in cui ogni distrazione sembra vana e irritante. E nasce il bisogno di comunicare, seriamente, o d'ascoltare, intenti. Ogni divertimento sembra allora insulto ed irrisione, e lo spettacolo – sia esso libro o rappresentazione – si respinge o si fugge. V'è e vi sarà pur sempre il bisogno di ripiegarsi su se stessi a cercar risposta ai misteriosi interrogativi che dall'intimo nostro sorgono e non sappiamo risolvere. Queste soluzioni ha domandato sempre l'umanità all'arte, queste ancor oggi domanda. E se ne rifugge, e se rifuggirà alla fine degli spettacoli senz'anima, molti cercheranno all'esterno la ragion sufficiente a questa diserzione. E s'affanneranno a escogitar rimedi d'ogni sorta mentre il rimedio unico sarebbe l'opera d'arte che dia finalmente al pubblico dei teatri quello che esso cerca senza saperlo o senza confessarselo.

Si sa però che né genio né amore obbediscono alla volontà o al desiderio dell'uomo, ma vengono d'improvviso e quando meno son chiamati. Con la volontà è forse difficile fabbricare perfino quel maestro della scena che d'Amico invoca con noi da tanto tempo per il migliore potenziamento espressivo del teatro in Italia. Figurarsi poi il resto.

E allora che fare? Incrociar le braccia nell'attesa messianica del genio senza attributi o di quello della scena? Niente affatto. Lavorare piuttosto, come vuole d'Amico, per migliorare teatri, organizzazione teatrale, autori, attori, critica e pubblico. Apprestare le vie al Signore. Far sì che la crisi creativa risolvendosi con l'avvento del creatore, trovi almeno risolta quella dei mezzi tecnici d'espressione e smosso il terreno che deve ricevere il buon seme.

## **2. IL TEATRO E LO STATO (Fascicolo 1)**

*Sotto il titolo “Il Teatro e lo Stato” troviamo due fascicoli del Fondo d'Amico. Gli argomenti della prima cartella sono così elencati: “Costituzione delle Compagnie; Museo*

teatrale; Scuole di recitazione; Pubblicazioni culturali di Stato; Teatro Stabile; Progetti di legge". Il materiale è piuttosto eterogeneo: c'è un opuscolo che espone gli scopi con cui nasce l' "Ars Italica", seguito da una lettera di Zimino a Silvio d'Amico in cui si difende l'attività della fondazione; poi troviamo numerose relazioni della Commissione Permanente per le arti Musicale e Drammatica e vari ritagli stampa, e infine un progetto di legge che d'Amico scrive per Federzoni.

I documenti che presentiamo non costituiscono l'intero contenuto del primo fascicolo: tra i ritagli stampa sono stati scelti quelli che sembravano avere maggiore attinenza con l'argomento di tesi, mentre per quanto riguarda le relazioni ministeriali si è privilegiata la parte riguardante l'arte drammatica, a volte escludendo del tutto i paragrafi sulle riforme richieste per l'arte musicale.

Ordiniamo il materiale in tre parti: per prima poniamo la lettera di Zimino a d'Amico, poi si darà conto dei documenti ministeriali e in fine dei ritagli stampa.

**Parte I.** D'Amico, nell'articolo *La resurrezione dell'Argentina* (su «L'Idea Nazionale» del 17 luglio 1918) si era detto favorevole alla concessione gratuita del Teatro Argentina all'Ars Italica. Del programma annunciato dalla nuova istituzione aveva dato conto il 27 ottobre dello stesso anno<sup>5</sup>, ma ne avrebbe fornito un'ancora più ampia descrizione nel febbraio del 1921<sup>6</sup>: l'Ars Italica prevedeva di affidare la direzione artistica al commediografo Luigi Chiarelli, che avrebbe guidato una Compagnia della Commedia Moderna composta di attori giovani la quale prometteva "di presentarsi con «assoluto carattere di novità, sia nella scelta del repertorio, sia nei metodi di recitazione»"; annunciava che sarebbero state ospitate la Compagnia Talli ed altri complessi "di prim'ordine", che si sarebbero tenuti concorsi per opere drammatiche, si sarebbero curate stagioni musicali di alto valore artistico e si sarebbe creato un conservatorio di recitazione.

D'Amico spiegava (negli articoli del 1918, ma lo avrebbe ripetuto anche nel citato articolo del 1921) che delle iniziative promesse lo interessava soprattutto la Compagnia della Commedia Moderna di Luigi Chiarelli. Ma già il 5 dicembre del 1918 il critico era tornato sull'argomento<sup>7</sup> per notare come questa prima idea fosse stata abbandonata: ciò significava per lui la rinuncia alla possibilità di creare un vero e proprio teatro d'arte, sottratto ai vecchi capocomici. Alcuni degli esperimenti in seguito ospitati dal teatro romano, come il Teatro del Colore, vengono da d'Amico fortemente criticati<sup>8</sup>.

Nel settembre del 1920 Zimino scrive quindi a Silvio d'Amico presso il suo giornale per difendere l'operato dell'Ars Italica, notando quanto di positivo si è fatto e descrivendo le difficoltà pratiche che hanno reso difficile attuare un programma artistico. D'Amico in futuro non sarà però più tenero con l'istituzione, arrivando a chiedersi perché il comune mantenga la sua concessione: l'Argentina, dirà chiudendo l'articolo del febbraio 1921, "non può essere concessa gratuitamente se non a un Teatro d'arte".<sup>9</sup>

Segue il documento:

Lettera di Zimino G. a Silvio d'Amico, 13 settembre 1920.

**1920 settembre 13 - lettera dattiloscritta firma autografa di Zimino G. a Silvio d'Amico su carta intestata "Ars Italica, Via due Macelli, 146 -Roma".**

<sup>5</sup> D'Amico S., *Mediterranea*, «L'Idea Nazionale» 27 ottobre 1918.

<sup>6</sup> D'Amico S., *Del Teatro Argentina*, «L'Idea Nazionale» del 16 febbraio 1921.

<sup>7</sup> D'Amico S., *Una grande e unica compagnia Talli all'Argentina*, «L'Idea Nazionale» del 5 dicembre 1918.

<sup>8</sup> D'Amico S., *Al Teatro del Colore*, «L'Idea Nazionale» del 30 marzo del 1920.

<sup>9</sup> Per gli articoli citati vedi d'Amico S., *La vita del teatro. Cronache, polemiche e note varie*, vol I 1914-1921 *Gli anni di guerra e della crisi*, Roma, Bulzoni editore, 1994.

Roma, 13 Settembre 1920

Signor Dottor Silvio D'Amico  
Giornale «Idea Nazionale»  
Roma

Caro D'Amico,

tornando a Roma ho avuto occasione di leggere quanto Ella ha scritto sull'Idea Nazionale del 5 corrente<sup>10</sup>.

Anzitutto la ringrazio delle sue cortesi espressioni, ed in modo speciale di essersi un po' occupato dell'Ars Italica e del Teatro Argentina.

In verità il pubblico di Roma se n'è sempre occupato troppo poco ed ha sempre ignorato ed ignora tutto quanto noi abbiamo fatto con zelo da neofiti e con sacrificio non indifferente.

Premetto però che io parlo in tutta amicizia e confidenzialmente all'Egregio e buon amico Dottor Silvio, e non intendo certo di mandarle una lettera pubblicabile.

Spesso ci viene fatta l'accusa di avere avuto il teatro gratis, dimenticando che questa povera Ars Italica ha speso per il ripristino dell'Argentina quasi 400.000 Lire, andando molto al di là degli impegni assunti col Comune, sempre pel desiderio di ridare al teatro il suo antico splendore. Anche adesso in silenzio, e senza che nessuno sappia, noi abbiamo terminato il nuovo quadro elettrico e l'impianto completo di luce con tutti gli ultimi dettami dell'esperienza elettrotecnica, riuscendo ad avere un impianto che forse non ve n'è eguale in Italia.

Questo divertimento ci costerà un altro centinaio di migliaia di Lire, ma era necessario farlo perché il vecchio impianto non rispondeva più allo scopo. Come vede delle annualità di fitto, data la breve durata della concessione, ne abbiamo pagate già parecchie e certo a fondo perduto.

Non mi dica, Egregio amico, che il Comune potrebbe ricavare un 2/300 mila Lire all'anno di fitto, mentre questa industria si avvia ad una grande crisi, e gli altri teatri di Roma già da lungo tempo avviati, non arrivano a pagare L. 50.000 all'anno di pigione.

Ed ora veniamo ai due anni passati:

Abbiamo commesso degli errori: e chi non ne commette? Ha ragione Lei quando cita la Compagnia della Commedia Moderna, la Siciliana, il Teatro del Colore ecc. ecc. È una dura esperienza pagata a fior di biglietti da mille, ma il nostro movente fu puramente artistico e disinteressato.

Entrati in concessione quando il triennio era incominciato, sarebbe stato impossibile costituire una buona Compagnia Drammatica, ed allora decidemmo di acquistare la Compagnia Talli come l'unica Compagnia che presentasse ancora quel concetto di complesso che da tutti è auspicato, ed avesse un direttore quanto mai competente e dal pugno di ferro.

Lei è troppo competente in merito per non sapere che forse la Compagnia Talli nel triennio ormai agonizzante, è una delle poche primarie che non si possa chiamare "a mattatore".

E qui permetta che le dichiari sinceramente che se non fosse intervenuta l'Ars Italica non si sarebbero messe in scena tante novità buone o cattive, ma sempre novità, e non avremmo sentito né il Glauco, né il Beffardo, né Anfissa ecc.

Nessuno sa, e nemmeno Lei, quali siano stati i nostri sacrifici per tenere insieme questa Compagnia. Dopo i trionfi di Glauco de del Beffardo, uno spirito di fronda cominciò ad alitare fra i nostri comici i quali senza far tanti conti vedevano cascate d'oro e pubblico a

---

<sup>10</sup> È l'articolo *Amleto e la Stabile*, pubblicato su «L'Idea Nazionale» il 5 settembre 1920.

legioni. L'Ars Italica è stata la prima ad aumentare tutte le paghe del 40= sui prezzi contrattuali, a pagare il mese di riposo, a concedere ai comici il 50=% sugli utili. Se così l'Ars Italica non avesse fatto, la Compagnia si sarebbe sciolta e l'Argentina sarebbe rimasta senza spettacoli. Di tutto questo, lo capisce bene, il pubblico e la stampa non sa nulla, e nessuno ce ne può essere grato.

E passiamo ora alla nuova Compagnia per il prossimo triennio.

Le condizioni della vita sono innegabilmente tali che lo stipendio dei comici deve essere forzatamente ed enormemente aumentato. Una Compagnia stabile di complesso, come tutti desideriamo con ottimi elementi, ha una spesa superiore a qualunque potenzialità teatrale, e ci vorrebbe un teatro protetto e sovvenzionato come la Comedie Française per sopportarla. Con tutto questo la Compagnia è già stabilita e formata, sempre sotto la direzione del Commendatore Talli che indubbiamente è il più magnifico direttore dei nostri tempi.

Lei non sa che cosa l'Ars Italica avrebbe fatto per conservare la Melato, il Betrone ecc, ma tutto è inutile di fronte al persistente desiderio di ogni artista di fare da sé, di attirare intorno al suo nome l'attenzione del pubblico, di fare in una parola il Mattatore.

Ella ci rimprovera anche il nostro silenzio sulla vita artistica del prossimo triennio. Ma l'Ars Italica ha portato e porta anche nell'industria teatrale quella serietà e correttezza d'intendimenti e di parole che hanno sempre informato la vita commerciale e industriale dei suoi componenti.

Non può né vuole parlare finché ogni cosa sia nettamente stabilita e finché non abbia l'incrollabile certezza che non verrà meno alla sua parola.

Ci si è rimproverato anche l'accordo con gli altri teatri, ma la vita dell'Argentina senza questo accordo non era assolutamente più possibile per una quantità di ragioni che sarebbe lungo e tedioso enumerarle. In fondo l'Ars Italica porgendo la mano ai colleghi dei teatri di Roma non ha fatto che assicurare una vita sicura e rigogliosa al Teatro Argentina abolendo per sempre il boicottaggio da cui era colpito e promovendo la possibilità di avere al teatro Comunale tutte le primarie compagnie di prosa.

Riepilogando le dirò che la Compagnia Stabile diretta dal Comm. Virgilio Talli sarà la vera compagnia di complesso che tutti ci auguriamo, ed il programma sarà precisamente quello che ad una tale compagnia conviene.

Ciò non toglie che sia nostro dovere, per quanto non contrattuale, di avviare il pubblico al nostro maggiore teatro, e questo non lo possiamo fare se non avvicinando allo stesso le principali Compagnie di prosa Italiane.

Certo abbiamo qualche sorpresa in vista, ma ripeto, per il solito principio sopra enunciatole, né posso né voglio ancora formulare promessa alcuna.

Le assicuro però formalmente che il prossimo triennio è già preparato e ci presenteremo al giudizio del pubblico e della stampa in condizioni molto migliori del triennio cessato.

Tutto questo l'ho esposto all'amico e non al giornalista, poiché io personalmente tengo molto affinché Ella sia perfettamente al corrente dei nostri intendimenti, e come già altra volta ha fatto, possa all'occasione elevare la sua autorevole voce per una difesa di questa Società che avrà a rimproverarsi degli errori, ma non mai di essersi distaccata da quel principio di arte per cui venne costituita.

Gradisca, caro D'Amico, i migliori e più cordiali saluti.

Aff. G. Zimino

**Parte 2.** A questo punto entriamo nel vivo del lavoro di Silvio d'Amico al ministero come segretario della Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica (dal 1911 al 1922). Nel Fondo d'Amico possiamo leggere numerose relazioni di questo organo consultivo.

La prima che presentiamo è un documento di 25 pagine dattiloscritte redatto dal Direttore Generale per le Antichità e Belle Arti Corrado Ricci nel 1918. Andrea Mancini, parlandone in una nota del suo saggio *Prima dell'Accademia*, specifica che si tratta di un "assemblaggio di vari articoli e documenti scritti da funzionari o commissari della direzione generale" e che le pagine sulla scuola e sul teatro sono opera di Silvio d'Amico<sup>11</sup>. Riportiamo qui proprio la parte riguardante l'arte teatrale. Gli argomenti trattati sono "Il teatro d'arte", "La riforma delle scuole di recitazione", "Il concorso drammatico" e "La biblioteca teatrale". L'ultimo punto in questione si occupa invece della stessa Commissione permanente: dopo aver esposto le riforme che si ritengono necessarie, si nota che i pareri espressi fino a questo momento dalla commissione non sono stati presi in seria considerazione dal Governo, e si chiede di rafforzare il ruolo di questo organo, chiamando a farne parte un più ampio personale tecnico.

La relazione, dopo un capitolo dedicato alla scenografia, termina con una breve bibliografia dove si elencano alcuni testi di riferimento: tra gli articoli di d'Amico e dello stesso Ricci, spiccano i titoli di *Towards a new theatre* e *The art of the theatre* di Edward Gordon Craig.

Seguono tre estratti dal *Bollettino Ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione*. Si tratta ancora di documenti della Commissione permanente: è Silvio d'Amico, nel ruolo di segretario, a redigere gli scritti. Sono gli atti con cui si stabilisce, tra le altre cose, il concorso tra le compagnie drammatiche che porta, nel 1921, alla costituzione della Talli-Ruggeri-Borrelli.

I documenti successivi sono due promemoria in cui si riepiloga il lavoro compiuto dalla commissione tra il 1920 e il 1922.

Abbiamo infine una proposta di legge, non datata, ma in cui si riassumono i provvedimenti per le arti musicale e drammatica già richiesti nelle relazioni precedenti, di cui si prevede l'attuazione in base ad una maggiore disponibilità finanziaria.

Nel fascicolo "Il Teatro e lo Stato – I" c'è un 1° schema di legge Federzoni, che non riportiamo, cui segue un progetto di legge di 19 cartelle dattiloscritte. Non tutte le correzioni a mano fatte da d'Amico sono chiaramente leggibili: riproduciamo in corsivo gli asterischi e le relative aggiunte previste nel testo, indicando tra parentesi quadre i punti non chiari. È proprio una di queste correzioni che ci permette di datare il progetto al 1921: d'Amico annota che "Delle 44 compagnie primarie, dal primo giorno del nuovo anno comico (1 febbraio 1921) ad oggi, già sette sono fallite".

Le riforme proposte riguardano l'arte drammatica e musicale, con un'attenzione soprattutto alla necessità di riconoscere il carattere culturale del teatro. Il critico cita precedenti illustri, come le parole di Giuseppe Verdi, per far notare come le tassazioni imposte al teatro siano di molto superiori a quanto il Governo concede a favore di quest'arte. In questo testo troviamo già racchiuso il nucleo del progetto che d'Amico scriverà per Bottai, nel 1931.

Seguono i documenti:

---

<sup>11</sup> Mancini A., *Prima dell'Accademia*, «Ariel», anno II n.3, sett./dic. 1987.

Il Direttore Generale Corrado Ricci, *Relazione sui provvedimenti che si invocano dallo Stato in favore delle arti musicale e drammatica*, Roma, 23 ottobre 1918.

Estratti dal «Bollettino Ufficiale» del Ministero della Pubblica Istruzione:

- n.27 del 1° luglio 1920 - *Relazione della Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S. E. il Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti.*

- n. 28 del 14 luglio 1921 - *Relazione della Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica a S. E. il Sottosegretario per le Belle Arti on. Rosadi - Concorso fra le compagnie drammatiche.*

- n. 38 del 22 settembre 1921 – *Relazione della Commissione permanente per le Arti musicale e drammatica (sezione drammatica) sul concorso fra le Compagnie drammatiche italiane a S. E. il Sottosegretario di Stato per le Belle Arti.*

*Pro-memoria sui progetti e provvedimenti a favore del Teatro Drammatico e lirico* (giugno 1920 – febbraio 1922).

*Ministero della Istruzione pubblica. Direzione generale antichità e belle arti – promemoria sui provvedimenti pel teatro drammatico e lirico.*

Proposta di legge – *Provvedimenti per le arti musicali e drammatiche.*

*Progetto di legge Federzoni* – 19 cartelle dattiloscritte con correzioni manoscritte di Silvio d'Amico.

**Roma, 23 ottobre 1918. Il Direttore Generale Corrado Ricci - Ministero della Istruzione Pubblica – Direzione generale per le Antichità e Belle arti. *Relazione sui provvedimenti che si invocano dallo Stato in favore delle arti musicale e drammatica.***

Eccellenza,

Corrispondendomi all'invito fattomi dalla E. V., di esporLe per sommi capi con quali mezzi possa lo Stato intervenire a profitto delle arti Musicale e Drammatica meglio di quanto oggi non avvenga, ho l'onore di coordinare nella presente relazione ciò che fu sparsamente riferito più volte ai di Lei predecessori dalla Commissione Permanente per le arti suddette, esistente presso questo Ministero, e ciò che è stato sempre, ma specialmente in questi ultimi anni, discusso largamente negli ambienti teatrali e nella stampa.

[...]

## II

### PROVVEDIMENTI PER L'ARTE DRAMMATICA

Non sono nuove le osservazioni sull'iniquità del trattamento che lo Stato italiano usa verso il Teatro di Prosa, in confronto di quello da esso adottato nei riguardi di tutte le altre arti.

Nella prima parte di questa relazione si sono sommariamente ricordate le principali spese iscritte nel bilancio di questo Ministero per l'Arte Musicale; il cui ammontare, nel suo complesso, supera il milione. E intorno ai due milioni si aggirano le cifre stanziare per le arti Plastiche e Figurative; e cioè pel mantenimento di 14 istituti di belle arti, d'un Pensionato artistico nazionale, d'una Galleria d'Arte Moderna, e per sovvenire istituti autonomi, contribuire ad esposizioni in Italia e all'Estero ecc. ecc.

Invece, per l'Arte Drammatica non figurano in bilancio che poco più di ventimila lire annue, destinate al mantenimento di due piccole scuole di Recitazione, l'una in Roma e



l'altra in Firenze. A ciò si aggiunge l'osservazione fatta da un membro della Commissione Permanente per le arti Musicale e Drammatica, in una personale e diffusa relazione indirizzata a V. E. e pubblicata anche per le stampe: dove si calcola che i proventi ritratti dall'Erario sugli spettacoli del Teatro di prosa, per i titoli molteplici, si aggirino intorno ai due milioni annui: mentre gli spettacoli musicali, sempre secondo quei calcoli, non renderebbero allo Stato più di centocinquantamila lire l'anno. Donde anche dal punto di vista strettamente finanziario risulterebbe ancora più ingiusto il diverso trattamento fatto alle due Arti.

Ma, anche ammettendo esatti senza controllo quei calcoli, questa Direzione Generale non crede di insistere su di essi per richiedere un più serio intervento dello Stato nelle sorti del nostro Teatro di Prosa: dacché essa intende piuttosto di motivare codesto intervento su ragioni morali, artistiche e culturali: riannodandosi con ciò alle tradizioni millenarie di tutti i popoli civili, presso i quali lo Stato, in tutti i tempi, ha protetto e sovvenuto il teatro di Prosa non meno che qualunque altra Arte, come quella che più di ogni altra ha efficacia morale sulle masse, essendo meglio d'ogni altra in immediato contatto con lo spirito del gran pubblico.

Non è qui il caso di ricordare quello che anche al presente tutti i Governi spendono per l'incremento e per lo splendore dei rispettivi teatri nazionali. Come nell'antichità poté dirsi che Atene impiegò pei suoi spettacoli somme maggiori che per la sua flotta, così oggi è sufficiente rammentare la storica Comédie Française, che, sorta dalla troupe di Molière sussidiata dalla privata cassetta di Luigi XIV veniva riordinata e ricostituita da Napoleone I col famoso decreto di Mosca, firmato in piena guerra sotto le mura della Capitale Russa; e che ha assunto presso i Francesi il valore di una istituzione quasi religiosa, cosicché perfino nel 1870 il popolo di Parigi si riuniva nella sua sala sotto le bombe prussiane pioventi nella città assediata per celebrare il consueto anniversario annuale con la rappresentazione di una commedia di Molière e di una tragedia di Racine.

### IL TEATRO D'ARTE.

Purtroppo noi italiani non abbiamo una tradizione drammatica comparabile a quella francese; e specie negli ultimi decenni del secolo scorso il nostro teatro è molto scaduto, divenendo in gran parte una colonia del teatro francese.

A ciò hanno contribuito l'inintelligenza e sopra tutto l'incultura di molti fra coloro che hanno avuto praticamente in mano le sorti dei teatri e delle compagnie italiane; a cui si deve in gran parte se, data la scarsità della buona produzione nazionale, al nostro pubblico è stato offerto quasi esclusivamente il repertorio dei più facili e abili mestieranti francesi, mentre sono state escluse e ammesse soltanto timidamente e in casi eccezionali, le opere dei maggiori poeti classici e contemporanei, di Spagna, di Inghilterra, d'Irlanda, di Russia, di Germania, del Belgio, di Norvegia, di Svezia e della stessa Francia. Ché, se pure queste talvolta hanno trovato la via di giungere sulle nostre scene, in troppe occasioni sono state svisate da barbare riduzioni e da grossolane interpretazioni tali da falsarne lo spirito e da allontanarne gli intelligenti invece di attrarli.

Così questo prezioso strumento di cultura e di elevazione morale che è il Teatro, è stato ed è tuttora abbandonato troppo spesso alla speculazione privata, ai suoi ricatti, alle sue lotte, ai suoi intrighi; e si può dire che, nonostante i saltuari tentativi della Stabile Romana in questa capitale, e le isolate iniziative di qualche attore diligente ma fornito di mezzi finanziari necessariamente limitati – al nostro pubblico sono state e sono tuttora precluse le fonti dei più alti godimenti che l'Arte Drammatica può dare. Esso non conosce quasi nulla dei tentativi e delle innovazioni che poeti e interpreti, all'estero, v'hanno arrecato; e i nostri giovani, sia scrittori che esecutori, sono schiavi di questo misero stato di cose, che impedisce loro qualunque sguardo e qualunque disegno oltre gli usati, chiusi orizzonti.

Tutto ciò del resto è ben naturale, dato che il ogni tempo il Teatro, quando fu abbandonato

a se stesso, non è stato più un mestiere; perché, come si è detto per la scena musicale, così può dirsi per quella di prosa che nessun teatro d'arte ha mai potuto vivere con le sue sole forze e dei suoi soli incassi. È perciò che la prima cura dello Stato qualora volesse intervenire in questa delicata materia, dovrebbe rivolgersi – se non alla diretta costituzione di un vero e proprio teatro di Stato, il cui carattere inevitabilmente burocratico incontrerebbe anche giuste diffidenze nell'ambiente artistico – almeno al vigilare e sovvenire largamente le iniziative di quegli enti privati che intendessero, come più volte hanno tentato, di sobbarcarsi all'impresa di istituire o restituire un teatro d'Arte.

Bisognerebbe naturalmente chiedere a questo Ente, o a questi enti, serie garanzie sul loro programma, sui loro mezzi e sulla loro capacità. Escludendo a priori per l'attuazione di un tal programma le compagnie di giro del consueto tipo italiano (che, se meritevoli, andrebbero altrimenti protette), si tratterebbe di favorire la composizione di un istituto sui generis avente a propria disposizione una o più grandi compagnie: la cui direzione fosse affidata a persone di indiscussa cultura e di riconosciuta genialità artistica; e che potesse disporre di uno o più teatri corredati del vasto apparato scenico necessario, con apposita sartoria, macchinario moderno, mobilio ecc. ecc.

Pure lasciando ai direttori dell'impresa grande libertà di iniziativa e di azione, questo Ministero dovrebbe mantenere anche su questa, per mezzo dei suoi delegati competenti, una funzione di vigilanza, controllandone l'andamento sia artistico che economico. A tal fine sarebbe necessario che il contributo dello Stato fosse tale da assicurare, non solo lo splendore dell'istituto, ma anche il diritto ai delegati del Ministero di esercitare un'azione preponderante nel suo bilancio. Perciò questo contributo dovrebbe aggirarsi intorno alle 200.000 lire annue; cifra che si ritiene sufficiente anche tenuto conto delle altre agevolazioni economiche che un'impresa del genere può facilmente ottenere da altri Enti pubblici: p. e., dal Comune in cui risieda. Con ciò si garantirebbe l'esistenza di una istituzione non meno e forse più viva di qualunque altra, avente per scopo di eseguire programmi veramente artistici, di opere antiche e specialmente moderne: attingendole in parte al repertorio nazionale (di cui si potrebbe promuovere in più modi l'incremento); e in parte (che almeno nei primi anni sarà inevitabilmente la preponderante) dal migliore teatro straniero. Di questo esistono tuttora tesori in gran copia da rivelare al nostro pubblico; la cui cultura e il cui gusto verrebbero così rinnovandosi a poco a poco, e formando l'ambiente propizio anche ai tentativi nuovi degli scrittori nostri.

#### LA RIFORMA DELLE SCUOLE DI RECITAZIONE

Abbiamo sopra ricordato la grama esistenza che conducono le due R. R. Scuole di Recitazione esistenti in Italia, quella di Roma e quella di Firenze.

È noto che la prima di esse fu originalmente istituita per assicurare un posto a un artista della scena che aveva acquistato grandi benemeranze, e la cui carriera era stata malauguratamente troncata da una malattia. È equo riconoscere che quell'artista era ottima insegnante, specie nel repertorio classico; e che i compagni ad essa scelti la coadiuvarono egregiamente, nei lunghi anni in cui Ella restò a capo dell'Istituto. La regia Scuola Tommaso Salvini di Firenze era ed è invece affidata esclusivamente a un noto studioso di storia del Teatro, già attore e dicitore valente, che interruppe la sua carriera per la passione appunto dello studio e dell'insegnamento, a cui ha dedicato tutte le sue cure.

Dei giovani usciti dalla Scuola fiorentina, qualcuno ha fatto buona prova, specie come interprete del Teatro in versi; quella romana ha pure educato artisti apprezzati: né è certo senza significato che oggi la nuova direzione del Teatro Argentina nell'istituire una Compagnia della Commedia Moderna per l'esecuzione di nuovi e arditi programmi d'arte, abbia creduto di sceglierne a farne parte come attori principali tre allievi della scuola di Roma.

Senonché, non v'ha dubbio che i frutti di codeste due scuole siano in complesso scarsi, e

per molte ragioni. Esse sono state sempre abbandonate a se stesse, non curate, senza mezzi, senza locali degni, senza una buona biblioteca. Per troppo tempo vi sono stati ammessi allievi di nessuna cultura o di cultura irrisoria, senza chieder loro nessuna garanzia all'atto dell'ammissione. Nessun contatto è stato stabilito fra la vita di dette scuole e quella del Teatro, sulle cui tavole un giorno gli allievi debbono salire. Alla personale iniziativa di insegnanti talvolta pieni di fede, non ha corrisposto nessun sostegno morale da parte del Governo. Cosicché mentre in altri paesi i saggi dati dagli alunni dei Conservatori di Recitazione attirano simpaticamente l'attenzione del pubblico, della critica e della autorità, e i premi e i diplomi rilasciati da quegli istituti sono titoli ambiti e pregiati dai Capocomici per l'accoglimento degli attori nelle loro compagnie, in Italia non se ne fa nessun conto, ritenendosi che la vera scuola degli attori sia il palcoscenico.

Il che è vero nel senso che ogni insegnamento teorico va integrato dalla pratica; ma non nel senso che il palcoscenico specie quale oggi è in Italia, basti a formare degli artisti e degli interpreti forniti della necessaria preparazione. Non mai forse anzi come oggi si è avvertito il contrasto fra le nuove esigenze della cultura e l'ignoranza o l'inconsistenza artistica che si riscontrano così di frequente negli ambienti dei nostri teatri; e che, come gli studiosi e gli autori ben sanno, costituiscono il primo e più formidabile ostacolo a un rinnovamento della nostra Arte Drammatica. Perciò oggi è sentito vivissimo il bisogno di una vera e nobile scuola per i futuri attori, tale da fornir loro un corredo completo di cultura per la vita artistica loro e del Teatro Nazionale.

Bisogna d'altra parte che questa scuola non sia qualcosa di chiuso e di isolato dal Teatro; per non perpetuare l'inconveniente che sinora ha quasi sempre frustrato e disperso i semi deposti dai migliori insegnanti negli intelletti dei giovani migliori: i quali, appena varcate le soglie della scuola e saliti sul palcoscenico, si trovano in un mondo diverso, sotto l'impero assoluto di ben diverse mentalità, a cui si debbono in breve forzatamente piegare. Bensì occorre accompagnare i giovani anche sulla ribalta, per anni interi, sinché essi abbiano modo di affermarvi con la maggior libertà possibile la loro nuova personalità. A questo scopo occorre:

I°) Ricostituire la Direzione della Scuola di Roma che in seguito alla morte di Virginia Marini è vacante da molti mesi; e studiare se convenga unificarla con quella di Firenze, affidandole entrambe a un solo Direttore qui in Roma; ovvero se convenga mantenerle divise, e chiamarne in Roma un altro, scegliendolo non fra i gloriosi avanzi di un passato morto, ma fra attori che oltre all'aver una lunga esperienza e una sufficiente cultura, si sentano di accettare l'incarico non come un pensionato per la loro stanca vecchiezza ma con fede ed energia, disposti a consacrarvi la loro totale attività. La scelta naturalmente andrebbe fatta sul parere della Sezione drammatica della Commissione Permanente. Ma è bene tener presente sin d'ora che il posto direttivo in parola dovrebbe in questo caso essere remunerato con uno stipendio tale da compensare in buona parte il sacrificio che l'artista compirebbe abbandonando le scene. E s'intende che in ogni caso le Scuole di Recitazione, destinate a formare attori di prosa, si manterrebbero rigorosamente separate dai Conservatori Musicali.

II) Riordinare i corsi e le materie d'insegnamento, d'intesa fra questa Direzione Generale, la Commissione Permanente, e la Direzione della Scuola o delle Scuole.

III) Accogliere le proposte, già avanzate dell'impresa che attualmente gestisce il Teatro Argentina, di stabilire rapporti fra la scuola di Roma e quel Teatro. Proposte analoghe furono fatte e raccomandate molte volte dalla Commissione Permanente e in parte anche attuate per qualche anno, con buon esito, quando della Stabile Romana fu direttore Eduardo Boutet.

Si tratta di ammettere sul palcoscenico dell'Argentina gli allievi degli ultimi corsi, facendoli assistere alle prove e affidando loro anche parti di minore importanza, specie nelle opere di più vasta composizione. Ciò completerebbe la loro preparazione teorica,

istradandoli praticamente nell'interpretazione scenica, che in quella speciale Compagnia si presume attuata con criteri ben diversi che nelle altre. Di più, offrirebbe ai giovani il vantaggio grande di introdurli automaticamente sulla ribalta, il che d'ordinario è cosa difficilissima a tutti i principianti; vantaggio che di per sé solo richiamerebbe alla Scuola un numero ragguardevole di futuri attori, fra i quali si avrebbe agio di esercitare una scelta rigorosa, con beneficio dell'arte e del nome dell'Istituto.

### IL CONCORSO DRAMMATICO.

Altro istituto che dopo molte incertezze, si è finito coll'abolire da alcuni anni, è il concorso drammatico governativo.

Questo trae origine da tradizioni assai antiche nel nostro paese. Già nel 1852, quattro anni dopo Novara, il Cavour in persona istituiva nel Piemonte concorsi a premio per i migliori lavori drammatici rappresentati a Torino. Ma il concorso drammatico governativo che si è continuato a bandire in Italia fino a questi ultimi anni, deriva direttamente dal Decreto Legge del Governo provvisorio di Toscana 15 marzo 1860 con cui si stabiliva due premi annui, rispettivamente di duemila e di mille lire, per le due migliori produzioni drammatiche rappresentate durante l'anno nei teatri di Firenze.

Questo Decreto fu conservato in vigore dal Governo Italiano, mantenendo la cifra dei due premi, ma estendendo l'obbligo della avvenuta rappresentazione, oltre che in Firenze, anche in Roma nuova Capitale. Più tardi si richiese che i lavori concorrenti dovessero essere stati rappresentati entro l'anno anche in una terza città, scelta fra le dieci maggiori.

Il concorso funzionò alquanto irregolarmente. Le sue disposizioni furono volta per volta modificate, variate, contorte, soppresse, ripristinate. Alcuni ministri le abolirono, riversandone le somme ad altri capitoli del bilancio; altri le rimandarono da un anno al seguente, o ai seguenti, raddoppiandole, triplicandole, quintuplicandole. Così i premi talvolta furono dimezzati fra i troppi concorrenti premiati; altre volte furono accumulati fino a raggiungere le 10 o le 15 mila lire.

Notiamo che fra le opere prescelte ve ne furono di Paolo Ferrari, di Tommaso Gherardo del Testa, di Achille Torelli, di Ferdinando Martini, di Valentino Carrera, di Felice Cavallotti, di Riccardo Castelvechio, di Giuseppe Giacosa, di Gerolamo Rovetta, di Luigi Capuana, di Marco Praga, di Roberto Bracco, dei due Antona-Traversi, di Alfredo Galletti, di Sem Benelli. E può riuscire interessante anche oggi, per gli studiosi del nostro teatro, la lettura delle relazioni delle Commissioni Permanenti, del tempo, e i nobili concetti in esse svolti. È evidente che se codesti premi non furono essi, come non mai alcun premio e alcuno istituto, a creare dal nulla delle manifestazioni d'arte, concorsero però non indifferentemente a coltivarle, richiamando al Teatro le attività dei migliori, e vi interessarono i più vigili spiriti del tempo.

Tuttavia la stessa pertinace ma travagliatissima esistenza del Concorso Drammatico dimostra ad un tempo che esso era istituto vitale, ma infirmato da gravi difetti costituzionali. E questi appunto, dopo averne cagionato le innumerevoli riforme, l'hanno condotto alla sua ultima (per ora) soppressione.

Il primo di tali difetti era l'artificiosa imposizione ai lavori concorrenti di essere stati rappresentati entro l'anno comico (prima e poi non valeva), in tre delle principali città italiane, fra cui obbligatorie Roma e Firenze. Condizioni che avrebbero potuto escludere dal concorso, e ne esclusero di fatto, opere eccellenti, sol perché entro l'anno comico la compagnia che le rappresentava non si era trovata a passare per Firenze, o per Roma.

Ma l'altro difetto, il maggiore, era costituito dall'entità della somma stabilita per i premi: ragguardevoli nel 1860, quando il valore del denaro non era nemmeno comparabile all'attuale, e, soprattutto quando i redditi che il Teatro poteva procurare erano modestissimi in confronto a quelli odierni. Ma oggi che il costo della vita è a dir poco quintuplicato, e che un mediocre lavoro drammatico può rendere al suo autore parecchie migliaia di lire in

pochi giorni (non si parla degli autori in voga, che spesso raggiungono o sorpassano annualmente il centinaio di migliaia), un premio di mille o di due mila lire sembra irrisorio; e non conviene attendersi di attrarre con esso all'arte più seria i giovani, che con una pochade, o un libretto d'operetta, o una film cinematografica, possono guadagnare molto più facilmente e sicuramente somme ben superiori.

È perciò che, dopo aver tentato di aumentarne le cifre col bandire il concorso più di rado, e dopo aver studiato invano il modo di modificarne le regole, questo Ministero, costretto dalla esiguità delle somme e d'intesa colla Commissione Permanente, ha finito col sopprimere ancora una volta, devolvendone il denaro a sussidio degli ultimi tentativi di un teatro d'arte succedutosi sino allo scorso anno all'Argentina. La Somma era certo assai scarsa anche per un tale scopo; ma erogandola si è voluto affermare un principio, e far contrarre allo Stato un impegno morale, quello appunto del suo intervento nel Teatro di Prosa.

Senonché, subordinatamente alle precedenti proposte relative al teatro d'arte, questa Direzione Generale ritiene che sarebbe desiderabile ripristinare, con le debite riforme, il Concorso Drammatico. Naturalmente bisognerebbe abolire le restrizioni relative ai luoghi di rappresentazione delle opere concorrenti, limitandosi ad esigere che queste siano apparse sulle scene in una delle maggiori città italiane; e portare la somma complessiva dei premi a quindicimila lire, per assegnarne almeno uno da diecimila lire e uno di cinquemila. (Ai concorsi per opere da mettere in iscena dovrebbe provvedere, sotto la vigilanza della Commissione Permanente, il Teatro D'arte). È poi da ridiscutere la vecchia questione se al Concorso debbano ammettersi, contro le consuetudini passate, le opere in dialetto, che formano così gloriosa parte del Teatro Italiano.

Infine è da prendere in considerazione l'altra proposta, più volte fatta, e recentemente ripresentata da un Membro della Commissione, di istituire un serio premio per le Compagnie Drammatiche di giro che di triennio in triennio dimostrino di essersi rese benemerite dell'arte italiana, sia per la loro composizione, sia per i loro criteri d'interpretazione scenica, sia per repertorio anche straniero da esse svolto, sia per le buone novità italiane rappresentate. La proposta non è di facile attuazione; ma ciò non deve distogliere il Ministero dal discuterla, perché potrebbe arrecare un notevole beneficio alla nostra vita artistica. Riducendo d'assai le richieste del predetto, bisognerebbe stabilire per ogni triennio una somma di almeno 45 mila lire, per due premi, l'uno di 30.000 lire e l'altro 15.000 lire. Essa pertanto verrebbe a gravare sul bilancio ex novo per quindicimila lire l'anno.

#### LA BIBLIOTECA TEATRALE.

Altro inconveniente lamentato dagli studiosi di Storia del Teatro e di Letteratura Drammatica, è la mancanza di una biblioteca teatrale a cui essi possano attingere il materiale per i loro studi.

È ben vero che questo materiale potrebbe e dovrebbe trovarsi nelle ordinarie biblioteche enciclopediche, di letteratura e di storia. Ma sta di fatto che, forse appunto perché enciclopediche, esse sono spesso tutt'altro che complete, e che in esse i singoli rami di letteratura e questo in ispecie sono piuttosto trascurati. Abbiamo visto denunciato anche sulla pubblica stampa lacune gravi persino alla Biblioteca Nazionale di Roma: dove, per limitarsi ai reclami apparsi in questi ultimi tempi sui giornali, mancano opere fondamentali come l'Histoire Universelle du Théâtre del Royer, o gli studi sullo Shakespeare del Sidney – Lee, dello Halliwell – Phillips, dello Smeaton, del Maeseffeld, e d'altro lato mancano opere di poeti e scrittori drammatici contemporanei nel testo originale, come quelli di Claudel, dello Shaw, del Pinero, dello Hebbel, dello Hauptmann, dello Strindberg, del Sudermann, del Singe, dello Yeats, ecc.

A colmare queste lacune non serve certamente la minuscola biblioteca della Scuola di

Recitazione di Roma, fornita di alcune centinaia di volumi, la più gran parte commedie e drammi italiani, con poche opere critiche e storiche, raccolte senza metodo.

Come punto di partenza per la costituzione di una futura biblioteca, meglio potrebbe servire allo scopo il piccolo nucleo già appartenente al compianto Eduardo Boutet, che questo Ministero, per impedirne la dispersione acquistò nel 1915 e incorporò nella Biblioteca della Direzione Generale Belle Arti. Di circa tremila volumi che lo compongono, oltre duemila sono di argomento teatrale: è la biblioteca non di uno studioso e ricercatore metodico, ma di un giornalista che acquistava le opere a seconda che se gli occorrevano pe' suoi saggi o a seconda delle occasioni fortunate: fornita tuttavia di opere interessanti, e con deficienze essenziali facilmente colmabili; in modo che essa potrà in breve tempo servire utilmente il pubblico. A ciò può bastare l'erogazione di una modesta somma iniziale da spendersi una volta tanto; e poi una dotazione annua di non grande entità, che a poco a poco varrebbe a completarla e a mantenerla al corrente, sì da procurarle il modo da funzionare come unica del genere.

Pertanto non appena l'opera della sua catalogazione, già intrapresa, sia compiuta, e la piccola biblioteca sia decorosamente collocata in una sala a parte di questa Direzione Generale, presenterò all'E. V. una relazione in proposito, specificandone i bisogni e le cifre relative, dopo di che si potrà provvedere a porla senz'altro a disposizione degli studiosi, come una sezione della grande biblioteca d'arte del nostro Ufficio.

#### LA COMMISSIONE PERMANENTE E IL TEATRO.

Oltre le quattro questioni più urgenti a cui sopra si è accennato – Teatro D'Arte, Scuole di Recitazione, Concorso Drammatico e Biblioteca – la vita del nostro Teatro di prosa ne offre naturalmente molte altre, e molte ne sorgono si può dire giorno per giorno. Certo non in tutto è possibile né desiderabile l'intervento dello Stato; ma su tutte esso dovrebbe mantenere un'assidua vigilanza, per conoscere quella vita e sovvenirne alle necessità, quando queste abbiano attinenza con i fini d'arte e di cultura a cui questo Ministero è proposto. Così per esempio sarebbe stato opportuno che il Governo non si fosse disinteressato delle questioni, gravi per l'arte italiana, dibattutesi recentemente negli ambiti del Teatro di Prosa: a proposito della lotta condotta dalla Società degli Autori Italiani contro l'importazione del repertorio straniero men buono, al quale si deve per molta parte la paralizzazione della produzione nazionale e il perversimento del gusto del nostro pubblico; lotta che non è affatto terminata e il cui esito non è punto sicuro.

Per seguire siffatte questioni, e intervenire utilmente in esse quando ne sia il caso, questo Ufficio ha bisogno di avere in facile ed immediato contatto un organo tecnico competente; il quale dovrebbe essere, come V. E. ben sa, la Sezione Drammatica della Commissione Permanente, che già si è più volte nominata. Senonché, i criteri con cui questa Sezione è stata finora composta e convocata non sono stati i più atti al suo buon funzionamento.

Bisognerebbe invece che agli scrittori ed attori illustri, per la lunga consuetudine chiamati ad onorarla col loro nome, si aggiungessero persone animate da intenti pratici, da un vivo e diretto interesse per i problemi attuali del nostro Teatro. Si noti inoltre che la Commissione è stata convocata molto raramente; che di quasi tutti i voti da essa espressi, il Governo, o per mancanza di fondi o per altre ragioni, non ha praticamente tenuto nessun conto; che, infine, nelle occasioni in cui più si sarebbe sentita la necessità del suo intervento (come recentemente nella costituzione dell'Ufficio del teatro presso questo Ministero) essa è stata messa da parte.

Bisogna dunque intendere ad assicurarne l'utile funzionamento e a restaurarne il prestigio, in modo che essa nell'estimazione pubblica non sia tenuta per nulla inferiore agli altri alti Consessi tecnici esistenti presso questo Ufficio, come il Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti e la Sezione Musicale della stessa Commissione Permanente: i quali tutti rendono di fatto, metodicamente servigi di fondamentale utilità all'Amministrazione

ed all'Arte. E perciò occorre riformare la composizione di questa Sezione Drammatica, chiamando a parteciparvi:

- uno o due autori drammatici, aventi, oltre che fama nell'arte, pratica conoscenza dell'ambiente e dei bisogni del Teatro; e possibilmente appartenenti alla direzione del massimo sodalizio dei nostri scrittori teatrali, la Società Italiana degli Autori, che così sarebbe automaticamente rappresentata nel Consesso;
- uno o due critici o studiosi di Letteratura Drammatica, scelti fra quelli che più si sono interessati ai problemi attuali del nostro Teatro di Prosa;
- un attore o capocomico dei più colti e valenti;
- ed anche un membro della Direzione di imprese teatrali che per reali benemerenze artistiche siano degne del riconoscimento dello Stato.

Sarebbe inoltre praticamente opportuno che la maggioranza di questi consiglieri fosse scelta tra persone aventi abituale dimora in Roma, per poterli convocare facilmente come Giunta della Commissione nei casi d'urgenza.

A questa Giunta, o alla Commissione stessa, andrebbero sottoposte con frequenza molto maggiore che pel passato tutte le questioni relative al Teatro di Prosa; conferendole inoltre poteri di corpo giudicante per il Concorso Drammatico e per la disciplina delle Scuole di Recitazione, e funzioni di vigilanza sul Teatro d'Arte.

Ad esse infine dovrebbero essere devoluti i pareri sulla concessione delle onorificenze; di cui da troppo tempo, e talora ciecamente, si fa abuso negli ambienti teatrali. Questa Direzione Generale già altra volta ha fatto presente all' E. V. l'opportunità di richiamare l'attenzione dei Magisteri degli Ordini Cavallereschi sugli inconvenienti creati dalla facilità con cui si insigniscono di croci e di commende artisti ed impresari dei teatri di prosa, di Varietà e di Musica, di poco o di nessun merito, noti talvolta per indegnità morale, altre volte per la attività da essi esercitata in senso prettamente negativo, antiartistico e antiitaliano. Ciò mentre non giova conferire prestigio agli Ordini Cavallereschi nella considerazione del pubblico, avvilisce i veri artisti, che vorrebbero pregiate le distinzioni onorifiche come un giusto riconoscimento del proprio valore. Bisognerebbe pertanto stabilire che almeno tutte le onorificenze date a professionisti del Teatro su proposta del Ministero dell'Istruzione, fossero conferite soltanto su parere della competente Sezione della Commissione Permanente.

### III

#### PROVVEDIMENTI PER LA SCENOGRAFIA

Non è possibile concludere una relazione che, come questa, intende riassumere i bisogni attuali del Teatro di Musica e di Prosa, senza far cenno ancora di un'arte la cui sorte è strettamente legata a quella dei due teatri suddetti: la scenografia.

Pensare all'antica Scenografia italiana senza rimpiangere una delle tante virtù e dei tanti domini artistici dismessi del nostro paese, non è possibile. Troppo fu la gloria nostra nel campo della Scenografia perché non rattristi vederla, in quasi tutti i nostri teatri, ridotta in povertà di idee e di magnificenza, quando invece i soccorsi tecnici son di tanto aumentati. Anzi sembra che fra di noi non si abbia la più piccola idea della riforma scenografica avvenuta precisamente in grazia di quei soccorsi tecnici.

Né, si badi, trattasi di decadenza che risalga nel tempo molto in là. Sino a mezzo secolo addietro, ogni ragguardevole città italiana aveva il suo scenografo, o almeno gli scenografi vi si recavano appositamente per gli spettacoli: sì che il lavoro abbondava e le scene erano sempre nuove, fresche, originali. E con quale interesse le aspettava il pubblico e come s'abbandonava agli applausi davanti a una sentimentale Notte Lunare o a una fulgida Sala Regia.

Vennero le Ferrovie: e gli impresari intravidero subito che per la facilità del trasporto, uno scenario che aveva servito a Belluno poteva ben servire a Taranto. Poi da Taranto lo

trascinarono a Brescia; e da Brescia a Siracusa; riducendolo in uno stato indecoroso, adattandolo con indegni ripieghi alle diverse proporzioni delle bocche d'opera, rappezzandolo alla peggio, esponendolo al pubblico senza nemmeno che l'occhio vigile dell'attore ne avesse regolato gli effetti con le luci e le ombre.

Così data la facilità di simili trasporti, gli enti e i privati cui appartengono i teatri, si crederanno dispensati dal provvedere all'esecuzione o al rinnovamento di quegli scenari di più consueto o generico uso (piazza, sala, camera, carcere, monte, bosco ecc.) che costituiva appunto una grande ricchezza pei palcoscenici e che appunto perciò, si chiamava il corredo.

Tutto ciò portò alla decadenza della Scenografia e conseguentemente delle scuole; ché ben pochi si diedero più a studiare un'arte, ormai confinata in poche città, e in pochi produttori. Il che non fu senza danno anche di un'arte maggiore: cioè dell'architettura, perché si ricordi che nulla meglio della Scenografia vale a tenere sveglia la fantasia degli architetti e a dar loro l'ardimento d'effetti, consigli di grandiosità, coraggio di novità e di varietà: tutte cose che la materia greve e sorda e la scienza costruttiva tendono inconsciamente a spegnere. E non si dimentichi, infatti, quante insigni architetture, dal Parco di Colorno al Castello di Maurhein, dal Teatro di Nancy alla Galleria di Milano, sono opera di scenografi italiani.

Far rivivere quindi qualche scuola nei centri principali di tradizione scenografica, come Roma, Bologna, Milano, Torino, è necessario. Ma non basta per farle rivivere limitarsi all'insegnamento della prospettiva e ai criteri finora seguiti in Italia: bensì è necessario che l'insegnante si renda prima conto di tutte le conquiste fatte in argomento nei maggiori centri teatrali di Europa, dove spesso la Scenografia batte strade totalmente nuove, basandosi specialmente sugli effetti cromatici e luminosi. Allora la scuola italiana, potendo dall'insegnamento passare alla produzione, riprenderà a fornire di scenari il mondo; e specialmente l'America, dove la Germania ci ha soppiantato. I Direttori italiani dei teatri di là hanno dichiarato a me che attendono soltanto che la nostra scuola Scenografica si sia messa all'altezza delle esigenze nuove per favorirla e preferirla ad ogni altra.

Né sarà male che a comodo così degli artisti come degli studiosi del Teatro, si fondi o s'integri un archivio o Museo della Scenografia in cui si possano trovare, esaminare e studiare i saggi di ogni tempo e l'opera dei principali maestri di questa mirabile arte, la quale vanta una serie infinita di insigni seguaci, che da Sebastiano Cerlio vanno fino a G. B. Piranesi e al Ferri, innovatore dell'Opera di Parigi. Già raccolte scenografiche si hanno nei Musei di Modena e di Reggio Emilia, a Roma nell'Accademia di San Luca, negli istituti artistici di Bologna, e, principalmente, nel Museo della Scala. Tuttavia tali raccolte rappresentano più un cumulo di bozzetti e di stampe, preziosissimo al certo ma casuale, che non un archivio metodicamente scelto e ordinato così da mostrare la Scenografia nei diversi secoli nel suo graduale svolgimento, nella sua varietà, ossia nelle diverse scuole e nei diversi artisti.

Ecco, Eccellenza: esposta in riassunto quale dovrebbe essere l'opera del Governo a vantaggio delle Arti Musicale e Drammatica. Alcune osservazioni derivano dall'esperienze fatte dal mio Ufficio e da me, altre da quanto in proposito è stato recentemente osservato da altri e in ispecial modo negli scritti che piacemi ricordare in nota.

Sono certo che l'E. V. come ha preso a cuore questi complessi problemi, vorrà e saprà risolverli.

IL DIRETTORE GENERALE

Corrado Ricci

Roma, 23 Ottobre 1918



Corrado Ricci – LA STAGIONE DELLA SCALA – Nuova Antologia del 16 aprile 1900.  
Corrado Ricci – IL REFERENDUM PER LA SCALA – Corriere della Sera del 14 – 15 novembre 1901.  
Fausto Torrefranca – PROBLEMI DEL DOPO GUERRA MUSICALE – Critica Musicale, fasc. 3 e segg. del 1918.  
Edward Gordon Craig – TOWARDS A NEW THEATRE – Londra, 1915.  
Edward Gordon Craig – ON THE ART OF THE THEATRE – Londra, Heinemann, 1914.  
Giorgio Barini – Articoli su L'Epoca del 6 e 23 settembre 1918.  
Carlo Lotti – STORIA DEI CONCORSI DRAMMATICI GOVERNATIVI – Rivista politica e letteraria ottobre 1918.  
Silvio D'Amico – EDUARDO BOUTET – Rassegna contemporanea del giugno I e articoli su l'Idea Nazionale del 1 e 4 gennaio 1915, 23 febbraio, 19 agosto e 8 settembre 1918.  
Augusto Novelli – IL DIRITTO DEL TEATRO ITALIANO DI FRONTE ALLO STATO – Firenze – Aprile 1918 – tip. Benedettini.

#### **MINISTERO PUBBLICA ISTRUZIONE – Estratti dal «Bollettino Ufficiale»:**

##### **- n.27 del 1 luglio 1920 - Relazione della Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S. E. il Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti.**

*Eccellenza,*

Poiché il Decreto luogotenenziale 31 dicembre 1915 ha ridotto i componenti della Commissione permanente per le arti musicale e drammatica da dodici a otto, di cui solo tre per la drammatica; e poiché la maggior parte di questi otto Commissari è attualmente scaduta d'ufficio; l'E.V. ha ritenuto opportuno di convocare una Commissione straordinaria di competenti, per sottoporre ad essa lo studio dei più urgenti provvedimenti in favore delle due arti suddette, e specialmente del teatro lirico e drammatico.

Conforme al desiderio dell'E.V. e alla designazione dei Commissari, ho l'onore di riassumere brevemente le conclusioni a cui è giunta quella Commissione, che V. E. ha presieduto, e che (non avendo potuto i maestri Arturo Toscanini e Lorenzo Perosi aderire all'invito) fu composta dei maestri Giuseppe Gallignani, M. Enrico Bossi, Ildebrando Pizzetti e Tommaso Montefiore per la musica; dei signori Marco Praga, Sem Benelli, Dario Niccodemi, Luigi Pirandello, Augusto Novelli e Virgilio Talli per la drammatica; e del signor Italo Vicentini, quale esperto dei problemi economici relativi ai lavoratori del Teatro, della cui Confederazione è segretario generale.

*I. Organi per l'incremento del Teatro.* - La Commissione ad unanimità ha espresso parere favorevole al progetto già formulato dall'ex Ministro on. Berenini e dall'ex Sotto-segretario per le Belle Arti sen. Molmenti, per trasformare la Commissione permanente sopra ricordata in IV e V Sezione del Consiglio Superiore per le antichità e belle arti. Con ciò, come V. E. ha ricordato, non si obbedisce soltanto a una legge di simmetria; né si ripara soltanto formalmente all'ingiustificato oblio del nostro Dicastero verso le arti musicale e drammatica, concedendo a queste un ufficiale riconoscimento di dignità pari alle altre a cui le prime tre sezioni del Consiglio Superiore soprintendono. Bensì si crea implicitamente al Governo l'obbligo morale, oltre che di un effettivo rispetto ai diritti di queste arti, di chiamare nel supremo consesso consultivo, a fianco degli insigni archeologi, studiosi ed artisti che già ne fanno parte, altri studiosi ed artisti non indegni di sedere con loro, troncando per sempre la via ai dilettanti e ai mediocri. Il che d'altra parte non deve giustificare che la IV e V Sezione abbiano bisogno soltanto di nomi illustri; v'è anzi in esse

la necessità di persone che a una provata competenza uniscano qualità pratiche e fattive; perché le nuove Sezioni non debbano essere accademie di retorica, ma dare un vivo e forte impulso alla nuova attività che lo Stato deve svolgere in questo campo.

Come organo esecutivo di quelle due Sezioni, la Commissione ha accolto la proposta di V.E., di istituire nel Sottosegretariato per le belle arti, un *Ufficio del Teatro*; il quale del resto non recherà alcun notevole spostamento nell'economia e nella organizzazione della Direzione generale, richiedendo l'opera di pochissimi impiegati di concetto (due o tre). Esso dovrà trattare tutte le questioni di carattere propriamente artistico e culturale relative al nostro Teatro drammatico e lirico; lasciando la trattazione delle questioni di carattere economico e professionale a un organo da crearsi presso il Ministero del lavoro; dove però, insieme coi rappresentanti degli autori, degli industriali e delle varie categorie di lavoratori del Teatro, è necessario che abbia una sufficiente rappresentanza anche il nostro Sottosegretariato, per tutelare quegli interessi artistici che quasi sempre sono strettamente collegati con quelli economici.

II. *Pel Teatro lirico.* - Per l'incremento del Teatro Lirico, di cui già sin dal 1884 Giuseppe Verdi invocava la salvezza dal Governo, la Commissione ha stabilito un principio di massima: che lo Stato ha il dovere di concorrere con adeguati sussidi alla vita e alla dignità di almeno qualcuno fra i maggiori teatri lirici d'Italia; e che ha insieme il dovere e il diritto di subordinare la concessione di tali sussidi a un controllo artistico esercitato su di essi per mezzo dei suoi organi tecnici.

Per sovvenire i teatri lirici propriamente detti, oggi lo Stato non dispone di fondi propri. Però nelle provincie il cui capoluogo abbia una popolazione di oltre 300.000 abitanti, e dove esista un teatro lirico di importanza nazionale gestito con fini artistici e culturali da un Ente o Associazione che non abbia scopi di lucro, l'art. 18 del Decreto legge 4 marzo 1920, n.567 dà facoltà al Governo di imporre una tassa addizionale il cui introito deve essere riversato a beneficio del detto teatro.

La Commissione ha fatto voto che questo Decreto legge sia abolito, perché impone nuove e troppo forti tasse sui teatri, i quali sono già eccessivamente gravati. Se però esso dovesse esser mantenuto, la Commissione trova iniquo che il privilegio sancito dall'art. 18 sia riserbato al solo Teatro lirico, escludendone quello drammatico; ritiene che esso debba valere non solo pei capoluoghi con 800.000 abitanti, ma anche per quei capoluoghi con popolazioni minori nei quali esista un teatro d'importanza nazionale; infine crede che non convenga imporre ai detti teatri la restrizione di essere gestiti da Enti senza fini di lucro, importando allo Stato unicamente il conseguimento di certi fini artistici, a prescindere dal fatto che le imprese si proponano o non, oltre di quelli, scopi di guadagno, i quali anche in arte non sono illeciti. E ad ogni modo è chiaro che la concessione del privilegio sancito all'art. 18 deve essere subordinata al controllo artistico di questo Sottosegretariato.

A un uguale controllo deve, secondo l'unanime parere della Commissione, essere subordinata, possibilmente di intesa col Comune di Roma, la concessione del sussidio annuo all'*Augusteo*.

La Commissione inoltre ha fatto voto che se, coi mezzi che in seguito saranno accennati, il Sottosegretariato potrà direttamente disporre anche di altri cospicui fondi pel Teatro lirico, una congrua parte di essi venga annualmente accantonata, per costituire la somma necessaria alla fondazione di un Teatro Nazionale dell'Opera in Roma, secondo la nota proposta del Commissario Montefiore.

Ha pure accolto il voto del maestro Bossi, che raccomanda all'E.V. di ottenere condizioni di favore per l'ingresso degli studenti nei Teatri, anfiteatri e sale dove di offrano buone esecuzioni musicali.

Il Commissario Praga avrebbe anche voluto che si trattasse la grave questione del mediato teatro, la quale interessa il Teatro lirico come quello drammatico. Ma la

discussione non ha avuto l'opportuno sviluppo in seguito all'annuncio dato dalla stampa che il Ministero dell'Industria aveva già emanato provvedimenti definitivi in proposito. Poiché però oggi si è saputo che questa notizia era prematura, il sottoscritto, anche conforme allo spirito dei deliberati della Commissione relativi all'*Ufficio del Teatro*, crede d'interpretare i sentimenti della maggior parte dei Commissari, facendo voto che il Dicastero dell'Industria non prenda nessun provvedimento in questa materia senza prima avere interpellato questo Sotto-segretariato, che si consiglierà coi suoi corpi consultivi.

Infine riconoscendo le benemeritenze acquistate dalla graziosa e caratteristica istituzione del *Teatro dei Piccoli* in Roma, sia per la sua opera di divulgazione di antiche musiche nostre in piccole e raffinate esecuzioni, sia in genere per la sua propaganda di gentilezza e di buon gusto, la Commissione prega la E.V. di raccomandare a S.E. il Ministro dell'Istruzione l'accoglimento dell'offerta fatta dalla Direzione di quel Teatro, la quale è disposta a cedere per prezzo speciale al Ministero, in ogni stagione, un certo numero di biglietti, da distribuirsi in premio agli alunni delle Scuole elementari e medie.

III. *Pel Teatro drammatico.* - Quanto all'arte drammatica, che è quella di cui lo Stato in Italia di è curato meno di ogni altra, è unanime convincimento della Commissione che occorra agire prontamente in suo favore.

Il criterio di massima a cui la Commissione ha ispirato tutti i suoi voti in questo campo, è stato quello di sottrarre l'arte scenica al dominio dei "virtuosi" più o meno incolti che, salvo rare quanto nobili eccezioni, oggi ne hanno il dominio morale, a capo di compagnie drammatiche sempre più scadenti, dirette senza criteri propriamente artistici ma secondo fini prevalentemente commerciali, con repertori scelti in vista dell'utile economico o della vanità personale di attori sprovvisti di ogni vera coscienza di interpreti.

La Commissione ritiene che nei fini di cultura a cui è preposto il Dicastero dell'Istruzione e delle Belle Arti, rientri, come in ogni paese civile, anche quello di far conoscere le opere dei grandi poeti drammatici nostri e stranieri sulla ribalta per cui furono create. E perciò, ad iniziare un'opera di risanamento spirituale nella vita del nostro Teatro, la Commissione crede che lo Stato non possa più oltre disinteressarsi dell'antico sogno di costituire un grande Teatro d'arte drammatica in Roma.

Quindi la Commissione fa voto che lo Stato assegni un adeguato sussidio annuo a una grande Compagnia drammatica degnamente diretta, e vigilata da delegati del Sottosegretariato, la quale agisca per cinque o sei mesi dell'anno in un Teatro di Roma; e negli altri mesi compia giri artistici nelle principali città d'Italia.

A questo Teatro d'arte andrebbe, secondo l'antico e noto progetto, strettamente collegata una scuola di recitazione da crearsi in Roma, nella quale dovrebbero fondersi le due piccole scuole attuali di Roma e Firenze. Il compito di questa nuova scuola dovrebbe essere principalmente di preparazione. Preparazione culturale pei futuri attori, con insegnamento della storia del teatro, della storia del costume, della storia dell'apparato scenico, nozioni di cultura generale, elementi di lingue straniere. Preparazione tecnica, mediante lezioni di recitazione, di contegno, di danza, di scherma, ed anche di elementi di musica. I giovani allievi – che, se appartenenti a famiglie non romane, potrebbero godere di borse di studio da distribuirsi per concorso – dovrebbero poi compiere il loro tirocinio assistendo alle prove della compagnia che agirà nel Teatro d'arte: e, negli ultimi anni, salire addirittura sul suo palcoscenico, trovandosi così automaticamente introdotti in un grande teatro.

La Commissione è stata unanime nel proporre l'abolizione del concorso drammatico: istituto che ebbe vita travagliatissima dacché fu creato, e che oggi è da tutti ritenuto assolutamente inutile.

Essa ha fatto sua la raccomandazione del commissario Augusto Novelli, che a suo tempo l'*Ufficio del Teatro* tenga nel debito conto le benemeritenze del Teatro dialettale; e quelle dello stesso Commissario in pro dell'istituzione del Teatro del Popolo, i cui fini, secondo sono dichiarati nel suo programma, vanno considerati con simpatia, come quelli che

mirano alla educazione artistica e in genere alla elevazione spirituale del popolo.

IV. *Mezzi economici.* - Rimane a trattare la questione dei fondi.

Per l'*Augusteo* il nostro bilancio dispone già di 100.000 lire annue. Per la creazione di una scuola di recitazione si può disporre del bilancio delle due piccole scuole attuali (mantenendo però in Firenze un insegnante di arte scenica per gli allievi di canto dell'Istituto musicale); e riversare in loro favore le 6000 lire del concorso drammatico. Inoltre, qualora il decreto-legge 4 maggio 1929 sia mantenuto, il Teatro lirico (se non quello drammatico) potrà disporre, sotto il controllo del Sottosegretariato, dei proventi della tassa addizionale stabilita dall'art.18.

Ma perché l'*Ufficio del Teatro* possa agire, deve disporre direttamente e con relativa larghezza dei fondi necessari a tutti gli altri progetti già formulati, o ai molti che senza dubbio l'esperienza verrà suggerendo.

Perché questo sia possibile *senza chiedere sacrifici al bilancio dello Stato*, né imporre nuove tasse ai Teatri, la Commissione propone l'accoglimento di un antico progetto del Commissario Praga: che cioè lo Stato esiga, a beneficio dell'arte, il pagamento di una lieve quota di diritti d'autore sulle opere musicali e drammatiche di qualsiasi genere oggi cadute in pubblico dominio. Da molto tempo ormai questa proposta è stata accolta e sostenuta, nella pubblica stampa e in disegni di legge: tanto è semplice e giusto il concetto che la ispira. Il cosiddetto dominio pubblico sulle opere che non furono mai o non sono più soggette a pagare i diritti di autore, non è affatto a beneficio del pubblico, ma degli editori, dei capocomici o degli impresari: i quali fissano un identico prezzo ai biglietti dei loro teatri per assistere così alle opere che oggi pagano il diritto di autore come a quelle che non lo pagano. Pertanto il diritto che *nella misura del 5% sull'incasso lordo*, la Commissione chiede di imporre su quelle opere, per porne gli introiti a disposizione dell'*Ufficio del Teatro*, non lede menomamente né gli interessi artistici, né quelli dei lavoratori e produttori del teatro, né quelli del pubblico.

Si tratta in sostanza di stralciare, con un piccolo provvedimento legislativo redatto in un articolo unico, una disposizione già contenuta nel grande progetto di legge sulla riforma del diritto d'autore, proposto il 9 marzo 1919 dall'apposita Commissione nominata dal Ministro dell'Industria, della quale fece parte anche la E. V. insieme con i commissari Praga e Montefiore; progetto che la Commissione desidererebbe di vedere al più presto tradotto in legge, salvo gli articoli 46 e 47 che sono da modificare.

Tali, in riassunto, i voti formulati dalla Commissione, pei provvedimenti ch'essa ritiene più urgenti.

La Commissione non dubita che V. E., che superando ogni difficoltà burocratica s'affrettò a costituirlo nel giorno stesso del Suo avvento al potere, e volle personalmente e assiduamente dirigerne le lunghe e laboriose adunanze, farà tutto il possibile perché le designate riforme siano attuate con una adeguata sollecitudine.

Con ciò V. E. avrà legato il Suo nome ad un avvenimento altrettanto desiderato quanto nuovo nella storia del Regno d'Italia: l'intervento dello Stato in favore del nostro Teatro lirico e drammatico, il cui rinnovamento è ormai da troppi decenni uno dei segni più cari agli spiriti più colti del nostro paese.

Roma, 5 giugno 1920.

**- n. 28 del 14 luglio 1921 - Relazione della Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica a S. E. il Sottosegretario per le Belle Arti on. Rosadi -**

## **Concorso fra le compagnie drammatiche.**

*Eccellenza,*

il fondo per l'incremento del Teatro Drammatico e Lirico creato dall'art. 10 della legge 28 gennaio 1921, n.5 è di L. 80,000 per l'esercizio finanziario che si chiude oggi, e di L. 200.000 annue per tutti gli altri esercizi a cominciare da quello che s'inizia domani. Sono dunque L. 280.000 di cui il Sottosegretariato delle Belle Arti può disporre in questo momento; e che, per intesa fra i Consiglieri delle due Sezioni della Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica, potranno in quest'anno dividersi in due parti di L. 140.000 ciascuna, l'una pel Teatro di musica e l'altra per quello drammatico.

Le due somme di L. 40.000 ciascuna che così restano, per un anno, destinate rispettivamente al Teatro Lirico e a quello Drammatico, non sono nemmeno un decimo di quelle che occorrerebbero per soddisfare almeno ai principali bisogni del Teatro. Ma V. E., nel convocarci, ci ha giustamente rammentato che la costituzione di questo fondo dopo ben sessant'anni nei quali lo Stato italiano si è assolutamente disinteressato delle sorti del Teatro Nazionale di prosa e di musica, non va considerato se non come una prima conquista a cui altre dovranno necessariamente seguire, e soprattutto come una vittoria morale: dovuta, Ella ha detto, un gran parte a un atto munifico della Società Italiana degli Autori, che, per costituire questo fondo ha rinunciato a una quota degli introiti ad essa spettanti nel suo lavoro di riscossione delle tasse sui Teatri; e in gran parte, aggiungiamo noi, all'opera della E. V., che è stato il primo uomo politico italiano il quale abbia ottenuto lo stanziamento in bilancio di un capitolo pel nostro Teatro.

Perciò, comunque si vogliano impiegare questi fondi, è evidente che la loro erogazione avrà principalmente un valore morale: significherà più che altro un atto di presenza dello Stato, da troppi anni assente, nella vita della nostra arte teatrale, e una prima testimonianza della sua volontà di fare di più e meglio in un avvenire non lontano. Ma ad ogni modo, perché da questi fondi si ottenga anche tutto quell'utile economico che può trarsene per l'arte, la Commissione è d'avviso che oggi non convenga affatto disperderli in molti piccoli sussidi da distribuirsi tra le varie Imprese, compagnie, istituti, ecc. del genere di quelli enumerati nell'articolo 1° del Regolamento 26 giugno 1921 per l'esecuzione della legge ricordata.

### **Pel Teatro Drammatico**

C'è in questo momento, fra i tanti problemi da risolvere nella vita del nostro Teatro Drammatico uno che li sovrasta tutti. Ed è quello determinato dalla gravissima crisi in cui il teatro si dibatte da alcuni mesi.

Sarebbe inutile ricordare alla E. V. che senza dubbio ne è già assai bene informata, come o con quali disastrosi effetti per l'arte e per gli artisti questa crisi si vada svolgendo. La stampa ha studiato ampiamente in fenomeno, e i periti ne hanno indagato le cause. A noi sembra necessario porre bene in chiaro che la presente crisi ha origini non soltanto di carattere economico, ma anche e forse più di carattere artistico. Nessuno nega che essa sia stata determinata dai fattori economici che in questo momento influiscono su tutta la vita nazionale; ma essa è stata senza dubbio aggravata fino all'estremo dalla miserevole decadenza delle nostre Compagnie drammatiche.

Tutti sanno che queste compagnie, illuse della fittizia prosperità degli ultimi anni della guerra e dei primi del dopo guerra, si sono nel presente triennio costituite in troppo gran numero e con elementi troppo scadenti; tanto che tra esse è difficile, per non dire impossibile, trovarne una composta e diretta in modo da poter svolgere degnamente un programma d'arte. È quindi naturale che il pubblico, quando per le mutate circostanze economiche si è trovato costretto a restringere le proprie spese, abbia cominciato con l'abolire quelle che meno lo soddisfacevano: e, fra tutti i teatri abbia principalmente disertato quelli di prosa, dove ormai non è più attratto se non per eccezione da spettacoli

degni.

Pertanto la Commissione ritiene che sarebbe ottima cosa erogare il denaro di cui lo Stato dispone per contribuire alla costituzione di una buona compagnia drammatica, capace di interpretare decorosamente un buon repertorio, in modo da dimostrare che, se una soluzione della crisi è possibile, ciò non può avvenire se non ritornando sulle vie maestre dell'arte.

Una tal compagnia dovrebbe essere composta tutta con elementi di *prim'ordine*; e diciamo *primo*, se non in senso assoluto, almeno in quello relativo, intendendo cioè che ciascuno dei suoi *ruoli* principali sia coperto da uno degli artisti meglio atti a tenerlo. Essa dovrebbe dipendere da un eccellente direttore tecnico, avente pieni poteri per quanto riguarda la sua attività artistica. Dovrebbe inoltre svolgere un repertorio degno di una vera impresa d'arte e almeno la metà delle sue rappresentazioni dovrebbero essere di opere italiane.

Circa la sua costituzione economica, le si dovrebbe lasciare la piena libertà. Ma non si nasconde che, essendo oggi le alte paghe dei più noti attori uno degli ostacoli alla vita economica delle Compagnie, la Sezione vedrebbe volentieri costituita la Compagnia in forma cooperativa almeno fra i principali artisti. Vale a dire che a tutti, dai grandi ai piccoli, potrebbe essere assicurato un minimo di paga, s'intende variante a seconda dei rispettivi gradi; e che agli utili eventuali dovrebbero poi partecipare almeno e specialmente il Direttore e i principali attori; il che è giusto, in quanto essi in realtà sarebbero, di quegli utili, i principali produttori. Ma questa forma sociale, ripetiamolo in modo ben netto, dovrebbe limitarsi alla vita economica dell'impresa e non influire per nulla sulla sua direzione artistica, la quale deve essere raccolta nelle mani di un solo, munito di poteri assoluti, ritenendo la Commissione che dell'attuale decadimento sia anche causa l'abbandono di quella disciplina che fu vanto della scena italiana.

La Commissione propone dunque all'E. V. di destinare immediatamente a un tale scopo 120.000 lire, sulle 140.000 disponibili, secondo le norme contenute nell'unito bando. In esso si è avuto riguardo alle difficoltà economiche del momento presente, facilitando l'iniziativa dei volenterosi con offrire loro la sicurezza del sussidio prima ancora che essi abbiano effettivamente costituito la desiderata Compagnia. Basterà, infatti, che essi sottopongano all'approvazione della Sezione *un progetto*, per conoscere con certezza se questo sarà il prescelto. Avuto dallo Stato l'assenso di massima, essi potranno iniziare con relativa tranquillità l'opera loro riscuotendo in quattro rate, una delle quali all'inizio stesso della loro gestione, il sussidio stabilito; ma a condizione che la loro attività, periodicamente controllata, si svolga conforme al progetto approvato.

Sembra ai sottoscritti che, data la somma oggi disponibile e date le circostanze presenti, questo modesto piano d'azione sia il migliore che possa svolgersi nell'anno in corso; salvo naturalmente il proposito che se l'esperimento avrà buon esito, negli anni venturi esso si ripeta con mezzi più larghi di quelli che la legge attuale consente.

Secondo il desiderio della E. V., non si è impegnata nel sussidio tutta la somma di L. 140,000, ma si sono lasciate disponibili 20,000 lire per qualche altra minore necessità. A queste la Commissione fa voto che vadano ad aggiungersi le 6000 lire annue già destinate al Concorso drammatico, che tutti i Consiglieri tecnici interrogati dal Ministero dell'istruzione hanno da lunghi anni concordemente dichiarato inutile.

### **Pel teatro musicale**

Quanto al Teatro di musica la Commissione considera che ai termini del R. D. 26 giugno 1921, non convenga accordare premi o sussidi personalmente a compositori di opere, né, d'altra parte, sia il caso di sovvenzionare editori teatrali o imprese liriche che svolgano un programma generico.

Perciò ritiene che la migliore forma di elargizione dei fondi assegnati dallo Stato a profitto del teatro lirico, sia quello di dare a determinate imprese, che offrano le necessarie

garanzie, il modo di rappresentare degnamente, in teatri e in stagioni importanti, opere non ancora prodotte a giudizio del pubblico.

La proposta può concretarsi nella forma seguente: verrà assegnato un contributo di L. 50.000 a ciascuna delle due fra le imprese teatrali che presenteranno al giudizio della Sezione Musicale della Commissione permanente le due migliori opere di autore italiano vivente non prima rappresentate e alle quali esse imprese assicureranno un degno allestimento in un teatro italiano di riconosciuta importanza, durante l'anno 1922. Contemporaneamente verrà accordato un sussidio di L. 10.000 a ciascuno dei due autori prescelti, quale indennità per le spese inerenti alla fornitura del materiale musicale.

In tal guisa, pur evitando un vero e proprio concorso, si istituirà una lodevole gara fra gli autori lirici nella forma più pratica; e in pari tempo, le imprese teatrali saranno spronate a portare alla luce, tra le opere ancora ignote al pubblico, quelle che offrano particolari elementi di bellezza artistica e di effetto scenico.

Non sarebbe agevole, in altro modo, erogare i modesti fondi per ora assegnati dallo Stato in guisa da assicurare una più efficace attività nel campo dell'opera italiana e svolgere un'iniziativa di grande stile, riferendosi anche a quella che fu la pratica tradizionale del nostro teatro nel periodo aureo del secolo scorso.

Finché, infatti, le imprese teatrali ebbero contatto continuo con gli autori lirici e si sforzarono di ricercare e presentare al pubblico le loro produzioni più felici, senza attendere la designazione da parte degli editori di musica, il nostro teatro vide sorgere quasi ogni giorno forme nuove. È lecito sperare quindi che il provvedimento ora proposto dalla Commissione all'E. V. servirà per quanto è possibile, con i mezzi dei quali ora lo Stato dispone, a determinare un nuovo orientamento, senza dubbio benefico, nel teatro lirico nazionale.

Come per il fondo destinato all'incremento del Teatro drammatico, così per quello assegnato al Teatro lirico la Commissione ha creduto non impegnare tutta la somma, ma di tenere a disposizione 20,000 lire, che verranno erogate, a norma del Regolamento, in quelle occasioni che sembreranno più opportune.

Roma, 30 giugno 1921.

Giacomo Puccini, Pietro Mascagni, M. Enrico Bossi,  
Nicola D'Atri, Marco Praga, Renato Simoni,  
Luigi Pirandello, *commissari*.  
Alberto Gasco e Silvio d'Amico, *segretari*.

### **Concorso fra le Compagnie drammatiche**

Art.1. - È stabilito un sussidio di L. 120,000 per quella fra le Compagnie drammatiche italiane già costituite o da costituirsi entro il 1° novembre 1921, che da quel giorno all'ultimo di Carnevale 1923, risulti ottima per la sua composizione, per la sua direzione e per il suo programma artistico.

Almeno la metà delle rappresentazioni della detta Compagnia dovrà essere costituita da opere italiane.

Art. 2. - Entro il 31 agosto 1921 coloro che intendono partecipare alla gara dovranno far pervenire al Sottosegretariato per le Belle Arti (Roma, Via del Plebiscito, 118), con istanza in carta da bollo da L.210, un progetto con l'indicazione precisa del Direttore della Compagnia e degli attori che in essa coprirebbero i *ruoli* esclusi i generici; nonché con la sommaria indicazione del giro delle città che essa intende compiere e dei criteri di massima a cui si ispireranno il suo programma artistico e la sua costituzione economica.

Entro la prima quindicina di settembre la Sezione drammatica della Commissione

permanente, prese in esame le varie proposte, farà la sua scelta e renderà pubblico sul *Bollettino del Ministero della Istruzione* il proprio giudizio.

Non sarà consentita la ripartizione del sussidio fra più Compagnie.

Art. 3. - La Compagnia che sarà eventualmente prescelta dalla Sezione drammatica della Commissione permanente, riceverà il sussidio in quattro rate così divise: 1. L. 40,000 all'inizio della sua gestione, che dovrà cominciare non più tardi del 1° novembre 1921, e previa verifica ch'essa corrisponda sostanzialmente ai criteri e agli elenchi approvati dalla Sezione; 2. L.40,000 al 1° di Quaresima 1922; 3. L. 20,000 il primo giorno del mese di *riposo* 1922; 4. L. 20,000 l'ultimo giorno di Carnevale 1923.

Al decreto che autorizzerà il versamento della 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> e 4<sup>a</sup> rata dovrà essere unito ogni volta il parere favorevole della Sezione: la quale potrà negarlo tutte le volte che non ravvisi nella costituzione o nell'attività della Compagnia una sostanziale corrispondenza al progetto da essa Sezione approvato.

Roma, li 1° luglio 1921.

*Il Sottosegretario di Stato per le belle arti*

Rosadi.

**- n. 38 del 22 settembre 1921 – Relazione della Commissione permanente per le Arti musicale e drammatica (sezione drammatica) sul concorso fra le Compagnie drammatiche italiane a S. E. il Sottosegretario di Stato per le Belle Arti.**

*Eccellenza,*

Il concorso fra le Compagnie Drammatiche che la E. V. ci ha oggi chiamato a giudicare fu bandito, come è esplicitamente dichiarato nella relazione che precede l'avviso, col preciso scopo di contribuire alla costituzione di almeno una compagnia drammatica tale da poter degnamente interpretare un repertorio d'arte, o di indurre qualcuna delle compagnie allora esistenti a riformarsi in modo da poter conseguire i fini indicati in quel bando.

È quindi per noi motivo di vivo compiacimento il poter dichiarare alla E. V. che questa gara ha conseguito il suo scopo, con l'aver determinato alcuni nostri ottimi artisti drammatici ad unire le loro energie per comporre appunto, insieme con altri buoni elementi, la migliore *compagnia di complesso* che nelle attuali condizioni è stato possibile formare.

Al concorso infatti hanno partecipato, nei modi e nei termini prescritti dal bando, i signori Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri, e Alda Borelli; il primo nella qualità di direttore, il secondo come primo attore e condirettore, la terza come prima attrice di una compagnia drammatica, che evidentemente è stata indotta a costituirsi dalla occasione offertale dal bando di concorso.

I nomi del Talli, che è per unanime consenso ritenuto eccellente fra i nostri direttori, del Ruggeri, giudicato il più degno attore di quella generazione che ora è nella sua piena maturità, e della signora Alda Borelli, attrice che la critica stima oggi fra le nostre più intelligenti interpreti, ci danno pieno affidamento. Soprattutto lodevole ci è parso l'atto con cui alcuni illustri i quali avrebbero facilmente potuto soddisfare alla vanità e all'interesse personale mettendosi ciascuno a capo, secondo un vecchio e pessimo uso, di compagnie mediocri cui il loro nome sarebbe bastato ad attrarre il pubblico, hanno invece accettato di subordinare le proprie qualità ad una comune disciplina per ottenere dallo Stato un segno di riconoscimento il cui valore è, nelle circostanze presenti, più morale che materiale.

L'elenco degli altri principali attori della compagnia, la maggior parte dei quali è stata egregiamente scelta fra quelli oggi disponibili, e i criteri di massima esposti, secondo il bando di concorso, dai dirigenti nella loro istanza, ci danno molto bene a sperare sull'attività futura di questa impresa artistica.

Alla quale pertanto noi riteniamo che debba aggiudicarsi la sovvenzione di L. 120,000, si intende nei modi prescritti dal bando; e cioè nelle 4 rate stabilite, le quali saranno



corrisposte man mano che la compagnia svolgerà la sua attività, e previo il nostro periodico controllo che questa sia essenzialmente conforme ai fini per cui si è costituita.

Dobbiamo a V. E. una parola sulla Compagnia fiorentina condotta da Augusto Novelli, la quale ha pure inviato una istanza alla Commissione. Essa svolge un programma di pura italianità, mercé l'opera di un autore e di attori alcuni dei quali sono, nel loro campo, veramente ragguardevoli. Ma il fatto che essa recita in vernacolo e quindi non può rappresentare se non un repertorio troppo limitato, basta di per sé, pur prescindendo da molte altre ragioni, a impedirci di accogliere la sua istanza.

Tuttavia noi cogliamo l'occasione, non solo per riaffermare la nostra simpatia per questi schietti artisti, ma anche per rinnovare il voto che il Sottosegretariato per le Belle Arti possa al più presto disporre di fondi meno esigui di quelli che oggi gli sono concessi, in modo da trovarsi in grado di sovvenire, oltre che alle necessità di una grande compagnia modello, anche a quelle delle altre minori che ne siano meritevoli.

Roma, 10 settembre 1921.

*La Sezione drammatica  
della Commissione Permanente*  
Luigi Pirandello,  
Marco Praga,  
Renato Simoni,  
Silvio d'Amico, *segretario*.

**Pro-memoria sui progetti e provvedimenti a favore del Teatro Drammatico e lirico (giugno 1920–febbraio 1922) – 9 cartelle dattiloscritte** (sono indicate in corsivo le correzioni manoscritte).

#### I) COMMISSIONE STRAORDINARIA PER LE ARTI MUSICALI E DRAMMATICA

Il giorno stesso in cui S. E. ROSADI prese possesso del suo ufficio di Sottosegretario (3° Gabinetto Nitti) convocò una Commissione straordinaria per interrogarla, sui provvedimenti più urgenti in favore del Teatro Drammatico e Lirico, essendo la Commissione Permanente in parte disciolta e in via di essere riformata mediante decreti che presumibilmente avrebbero richiesto lungo tempo per giungere in porto.

La Commissione fu composta dei maestri Giuseppe GALLIGNANI, Enrico BOSSI, Ildebrando PIZZETTI e Tommaso MONTEFIORE (non avendo potuto Arturo TOSCANINI e Lorenzo PEROSI aderire all'invito) *per la musica*, e i signori Marco PRAGA, Dario NICCODEMI, *Sem BENELLI*, Luigi PIRANDELLO, Augusto NOVELLI e Virgilio TALLI per la Drammatica.

Intervennero pure un rappresentante della Confederazione dei lavoratori del Teatro, Sig. Italo VICENTINI. Segretari dott. Alberto GASCO e il Dott. Silvio D'AMICO, il quale ultimo fu il relatore.

Come si desume dalla relazione pubblicata sul «Bollettino» del Ministero del 1° luglio 1920 (alleg. 1), la Commissione indicò quelli che credeva i principali bisogni del Teatro Lirico e Drammatico, non nascondendo che per sopperire ad essi occorrevano dei fondi. In essa indicò pure in che modo potevano trovarsi questi fondi senza chiedere sacrifici al bilancio dello Stato; e cioè, istituendo un tenute diritto di Stato sulle pubbliche esecuzioni delle opere drammatiche e musicali di qualsiasi genere cadute in pubblico dominio.

#### II) IL PROGETTO SUL DIRITTO DI STATO

In conseguenza di ciò il nostro Sottosegretariato compilò e S. E. il Ministro TORRE accolse un progetto di decreto-legge contenente un articolo unico (alleg. 2) con cui si istituiva a beneficio dello Stato un diritto del 5 % degli incassi fatti con la esecuzione delle opere drammatiche e musicali cadute in pubblico dominio. I proventi di tale diritto avrebbero dovuto essere esatti dalla Società Italiana degli Autori per conto dello Stato, che li avrebbe accantonati anno per anno, costituendo un fondo da erogarsi a beneficio del Teatro Drammatico e Lirico, nei modi che il Sottosegretariato, assistito dal parere dei suoi Consiglieri tecnici, avrebbe stabiliti.

Ma caduto il Gabinetto GIOLITTI e succeduto al Ministro TORRE l'On/le CROCE, il progetto trovò in lui qualche opposizione. Parve inoltre che il Ministro delle Finanze avesse in animo di accoglierlo per riversare i proventi della nuova tassa a beneficio non del Teatro, ma dell'Erario; dimodoché esso non si sarebbe risolto il altro che in un nuovo aggravio pel Teatro. Pochi mesi dopo, nell'inverno 1920 – 21, s'iniziava quella gravissima crisi economica che tuttora travaglia il nostro Teatro; e allora si dovette definitivamente rinunciare al disegnato provvedimento.

### III) UFFICIO DEL TEATRO

Nel giugno 1921, subito dopo la citata relazione della Commissione straordinaria, e nell'intento di creare immediatamente un organo all'esecuzione di quelli che erano stati i suoi desiderata, S. E. ROSADI dispose con apposita ordinanza la erezione di un Ufficio del Teatro a cui destinò il dott. Vincenzo CASTRILLI, il Dott. Silvio D'AMICO e il Sig. Giuseppe ZUCCA. Ma in realtà l'Ufficio, non essendosi ottenuti i fondi per le ragioni sopra dette, non ha mai funzionato; e quanto si è fatto in favore del Teatro fu personalmente disposto dall'On/le ROSADI ed eseguito il più delle volte dal Dott. Silvio D'AMICO, addetto al suo Gabinetto e avente le funzioni di Segretario della Commissione Permanente per l'Arte Drammatica.

### IV) LE NUOVE TASSE PER GLI SPETTACOLI E IL FONDO PEL TEATRO

Nella citata relazione della Commissione straordinaria, si era vivamente deplorato il Decreto-legge 4 maggio 1920 che a firma del Ministro Schanzer, aveva imposto sui teatri tasse enormi e da esigersi con un sistema così complicato da rendere quasi impossibile la vita dei teatri.

Appoggiando i reclami presentati al Ministero delle Finanze dagli impresari e capocomici, il nostro Sottosegretariato ottenne la convocazione di una Commissione presso il Ministero, presieduta dal Sottosegretario delle Finanze On/le BERTONE e composta dai rappresentanti del nostro Sottosegretariato, del Dicastero dell'Interno, degli Autori, degli Impresarii e dei Capocomici. Questa Commissione propose e il Ministro delle Finanze accettò:

- 1) che le tasse fossero ridotte al 10% degli incassi ed esatte dalla Società Italiana degli Autori;
- 2) che dagli introiti di queste tasse, preventivati in venti o trenta milioni, 200.000 L. annue fossero destinate al nostro Sottosegretariato per costituire il desiderato fondo per il Teatro Lirico e Drammatico.

Tali decisioni furono disciplinate dal Decreto-legge 23 gennaio 1921 N° 5 (alleg. N° 3) e dal Regolamento 26 giugno 1921 (alleg. 4)

### V) LA MANCATA RIFORMA E LA RICOSTITUZIONE DELLA COMMISSIONE PERMANENTE

Intanto, scioltasi la Commissione straordinaria per le Arti Musicale e Drammatica di cui si è detto nel parag. I) si preparò e si presentò alla Camera il progetto con cui l'antica Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica, già ridotta di numero dalla legislazione di guerra, veniva effettivamente abolita, per esser trasformata in IV e V Sezione del Consiglio Superiore per le Belle Arti. Il che avrebbe dato ai suoi Consiglieri dignità pari a quelli per le altre Arti; e, si disse, sarebbe valso anche a ottenere loro sul bilancio del Sottosegretariato fondi non troppo inadeguati a quelli che lo stesso bilancio stanziava per le Arti Plastiche e Figurative.

Ma alla Camera dei Deputati il progetto fu sconciato, con la deliberazione che tutti i membri della III<sup>a</sup> Sezione (Arte Moderna, Pittura, Scultura, Architettura) IV<sup>a</sup> (Musica) e V<sup>a</sup> (Drammatica) fossero eletti dagli artisti. Il che, tenendo conto del fatto che le masse dei lavoratori del Teatro (cantanti, attori, coristi, suonatori d'orchestra ecc) avrebbero reclamato il diritto al voto, avrebbe inevitabilmente snaturato il carattere del Consiglio Superiore, trasformandolo da un sito Consesso con scopi prettamente culturali e artistici, a un insieme di delegati di classe, i quali si sarebbero più che altro occupati di interessi economici e professionali.

Ma mentre la legge approvata dalla Camera era dinanzi al Senato, il Ministero GIOLITTI cadde. Della riforma fortunatamente non si parlò più; e l'antica Commissione Permanente fu ricostituita secondo l'ultimo decreto-legge che l'aveva riformata durante la guerra; e cioè con 5 membri per la Musica (maestri PUCCINI - MASCAGNI - ROSSI - TOSCANINI e avv. D'ATRI) e tre soli membri per la Drammatica (Marco PRAGA, Luigi PIRANDELLO e Renato SIMONI). Segretario della I<sup>a</sup> Sezione (Musicale) Dott. Alberto GASCO; della II<sup>a</sup> (Drammatica) il dott. Silvio D'AMICO.

## VI) IL CONCORSO LIRICO E IL CONCORSO DRAMMATICO

Ricostituito così l'Organo tecnico consultivo, ed avendo da porre a sua disposizione un fondo che nei pochi residui mesi dell'anno finanziario 1920-21 era di lire 80.000 e per ciascuno degli anni successivi di lire 200.000, la Commissione Permanente fu convocata e interrogata sul modo di erogare questo fondo.

Era il 1° luglio 1921: vale a dire ch'essa si trovava a disporre delle 80.000 lire dell'anno finanziario spirante e delle 200.000 di quello che s'iniziava. Totale: L. 280.000.

Come risulta dalla relazione della detta Commissione in data 30 giugno 1921 pubblicata sul «Bollettino» del 24 luglio 1921 (alleg. 5) la Commissione propose:

I) dividere in parti uguali (140.000 ciascuna) il fondo disponibile per l'Arte Musicale e l'Arte Drammatica;

II) di destinare 120.000 delle 140.000 lire assegnate alla Musica a un concorso da bandire fra le Imprese Liriche Italiane per la rappresentazione di due nuove e degne opere italiane; il che fu fatto con bando 1° luglio 1921 (alleg.6);

III) di destinare 120.000 delle 140.000 lire assegnate alla Drammatica, a un concorso da bandire fra gli attori italiani, per la fondazione di una Compagnia Drammatica, degnamente costituita e che svolgesse con nobile repertorio artistico; il che pure fu fatto con bando 1° luglio 1921 (alleg. 7)

Il primo concorso è tuttora sub iudice; né la Sezione Musicale della Commissione Permanente (in cui i maestri TOSCANINI e BOSSI, dimissionati, sono stati sostituiti dai Maestri CILEA e MOLINARI) ha ancora dato il suo verdetto sulle 22 opere presentate al concorso; sebbene i termini stabiliti dall'art. 6 del bando per la pubblicazione del giudizio siano scaduti dal 31 dicembre 1921.

Il concorso fra le compagnie drammatiche dette origine alla costituzione della grande Compagnia Nazionale TALLI - RUGGERI - BORELLI che fu ad unanimità riconosciuta

degnata della sovvenzione (relazione 10 settembre 1921 – alleg. 8). Ma, versata la I<sup>a</sup> rata di lire 40.000 all'atto della sua costituzione, la Sezione Drammatica della Commissione Permanente è stata invitata a dare, secondo le norme del concorso, il suo parere sulla opportunità di pagare la 2<sup>a</sup> rata (I marzo); ed essa tenuto conto del fatto che la Compagnia non ha potuto eseguire ampiamente il programma che s'era prefisso a causa dello sciopero dei comici il quale ha negli scorsi mesi interrotto forzatamente la sua attività, ha proposto che il pagamento della 2<sup>a</sup> rata venga sospeso fino a quando si dovrebbe pagare la 3<sup>a</sup>; per riprendere nuovamente in esame, a quell'epoca, l'opportunità o meno di continuare a corrisponderle la sovvenzione.

## VII) LE TARIFFE FERROVIARIE PER LE COMPAGNIE DRAMMATICHE

Un'altra azione che, dal gennaio 1921, il nostro Sottosegretariato ha indefessamente svolta per alleviare le gravi condizioni create al Teatro dall'attuale crisi, è stata quella presso il Ministero dei Lavori Pubblici, per la concessione della tariffa militare (ribasso del 75%) ai viaggi delle Compagnie drammatiche.

Confortato dal parere della Commissione Permanente e dal consenso di tutta la stampa, il Sottosegretariato ha presentato più volte ai Ministri succedutisi nel Dicastero dei LL. PP. commissioni di Autori e Capocomici, e scritto innumerevoli lettere ai Ministri dei Lavori Pubblici, Interno, Finanze, Tesoro, al Direttore Generale delle Ferrovie, ai membri della Commissione Parlamentare dei Trasporti e del Consiglio Superiore per le Ferrovie; illustrando loro come la desiderata concessione, sia in vantaggio dello Stato: che, con la morte delle Compagnie Drammatiche (per cui i viaggi rappresentano la massima spesa, e di cui in un anno oltre 30 si sono sciolte) perde ottimi clienti delle Ferrovie e, soprattutto, vede diminuire enormemente gli introiti delle imposte sugli spettacoli.

Tutti hanno sempre risposto dando affidamenti; anzi negli ultimi tempi i Lavori Pubblici e le Ferrovie si sono dichiarati favorevoli all'invocato provvedimento; che però sembra abbia incontrato ostacoli presso il Ministro del Tesoro.

Le cose si sono pertanto arenate dopo quattordici mesi di vane premure. La concessione del ribasso straordinario sarebbe una delle conquiste più desiderate dell'intera classe teatrale.

## VIII) MEDIATORATO TEATRALE

Una campagna demagogica, oggi sopita, è stata condotta con gran vigore dalle Leghe dei Lavoratori del Teatro per circa due anni, nell'intento di ottenere una legge che vieti – come vieta per la locazione della mano d'opera – l'esercizio della mediazione privata nella scrittura degli artisti lirici.

Si sa che gli artisti si fanno scritturare mediante l'opera di agenti, i quali sono compensati con una percentuale sul prezzo della scrittura. Ciò si presta ad abusi; per togliere i quali, le leghe chiedono si proibisca addirittura l'uso, devolvendo solo alle Organizzazioni Sindacali il potere di concludere scritture.

I pericoli enormi di questa richiesta, che tende a distruggere l'opera degli agenti alla cui attività si deve per molta parte il primato dell'arte lirica italiana nel mondo, per dare il monopolio delle scritture alle Leghe, sono deprecati da tutti i veri artisti i quali sono tutti contro questo progetto di legge.

Nella pratica relativa esistente nell'Archivio del Sottosegretariato si potranno trovare i documenti della lunga storia di questo progetto e gli argomenti inoppugnabili che lo dimostrano esiziale per l'arte. In questo senso il nostro Sottosegretariato ha svolto una costante influenza sul Ministero del Lavoro che purtroppo è quello il quale dovrebbe decidere in proposito; e finora è riuscito a impedire la presentazione della paventata legge. Della quale, a dir vero, da parecchi mesi non si parla più: fors'anche per grave discredito

che le Leghe hanno oggi nel campo artistico.

#### IX) TEATRO DEL POPOLO

L'istituto del Teatro del Popolo, fondato dall'On.le A. CAMPANOZZI, si rivolse lo scorso anno al Ministero dell'Interno e a questo Sottosegretariato per ottenere una legislazione in suo favore, di cui presentò un progetto. Questo conteneva provvedimenti di privilegio eccezionale, che non solo implicavano la menomazione o addirittura l'abolizione dei più legittimi diritti dei terzi, ma non erano per nulla giustificati da serie garanzie artistiche.

Il nostro Sottosegretariato, anche per accogliere le premure del Dicastero dell'Interno preparò un controprogetto, con cui le pretese dell'Istituto vennero assai ridotte e disciplinate sotto la nostra costante vigilanza. Del progetto e del controprogetto le copie si trovano nella pratica relativa.

Ma intanto il Teatro del Popolo in un anno di vita non ha avuto nessun vero successo, non ha raggiunto nemmeno degli scopi che s'era proposto; oggi è fallito, e le sue compagnie sono sciolte.

#### X) TEATRO GRECO DI SIRACUSA

Delle 20.000 lire avanzate sul fondo delle 140.000 destinate al Teatro Drammatico, un sussidio di lire 15.000 è stato concesso lo scorso anno su parere della Commissione Permanente al Teatro Greco di Siracusa, dove un apposito Comitato presieduto dal Conte Tommaso GARGALLO ha fatto solennemente e decorosamente rappresentare le Coefore di Eschilo, sotto la direzione di Ettore ROMAGNOLI.

Nell'anno corrente lo stesso Comitato ha domandata al nostro Sottosegretariato la concessione del Teatro, per rappresentarvi le Baccanti e l'Edipo Re. Si è risposto affermativamente, ma senza prendere l'impegno per nessun sussidio; ed invitando il Comitato – su proposta del locale Soprintendente ai Monumenti, Paolo ORSI – a non ripetere gli spettacoli più spesso di ogni tre anni; per non impedire in tutte le stagioni primaverili il godimento del Teatro (la cui scena per le rappresentazioni *viene* coperta) agli studiosi, ed anche per tema che la troppa frequenza della folla possa recargli nocimento.

----

Di molte altre pratiche minori riguardanti il Teatro si potrà aver notizia volta per volta, dagli atti esistenti in archivio.

#### **Ministero della Istruzione pubblica. Direzione generale antichità e belle arti – Promemoria sui provvedimenti pel teatro drammatico e lirico.**

Eccellenza,

Fino all'anno 1900, lo Stato in Italia si è quasi del tutto disinteressato delle sorti del Teatro Nazionale.

Al Teatro lirico non ha dato altro aiuto se non quello indiretto derivantegli dal mantenimento dei RR. Conservatori di Musica, che in realtà possono essere e talvolta sono, ottime fucine di maestranze per le orchestre. Il sussidio di lire 100.000 annue date all'Augusteo di Roma con legge speciale, sebbene, unitamente ai sussidi del Comune, abbia reso possibile la vita di questo grande Istituto così giustamente famoso e altamente benemerito della cultura musicale, non si può considerare come un'attività svolta in pro del Teatro.

Pel Teatro Drammatico si è fatto ancor meno. Si son mantenute in vita due scuole di recitazione, a Roma e a Firenze, che, dato l'abbandono in cui sono rimaste, hanno dato scarsi (ma non scarsissimi) frutti; o si è di quando in quando, bandito il concorso per Premio Drammatico, stabilito il lire 5000 dal Governo provvisorio di Toscana del 1860, e poi infinite volte modificato, soppresso, ripristinato, sino all'ultimo Decreto-legge A Baccelli (1919) che lo ha portato a lire 6000.

Dopo l'istituzione del Sottosegretariato per le Belle Arti, si è svolta pel Teatro un'azione ancora timida e inadeguata, ma tuttavia nuova negli annali della nostra Amministrazione.

Tralasciamo di ricordare quel che si è fatto (e con successo) per ottenere le riforme delle tasse sui pubblici spettacoli; l'azione svolta (pure con successo) per impedire la demagogica legge che voleva sopprimere il mediatorato teatrale nelle scritture degli artisti lirici; e l'altra azione (pur troppo vana finora) per ottenere alle Compagnie Drammatiche italiane, la cui massima spesa è costituita dai viaggi, il ribasso ferroviario del 75% (tariffa militare). Così pure tralasciamo molte altre pratiche minori, di cui potremo particolarmente dar conto a V. E. in altra sede.

Le principali conquiste compiute, o iniziate, in pro del Teatro Lirico e Drammatico, sono state le seguenti:

## I

L'art. 18 della legge 4 maggio 1920 n. 567, che dette facoltà al Governo di imporre su tutti i pubblici spettacoli di una provincia una piccola tassa addizionale, il cui introito va riversato a beneficio del Teatro Lirico del capoluogo, quando questo capoluogo abbia più di 500 mila abitanti, e il teatro lirico sia un istituto artistico d'importanza nazionale, gestito da un ente o da un'Associazione che dia serie garanzie artistiche e non abbia fini di lucro. Mercè questa legge in Italia, dove dalla costituzione del Regno in poi nessun teatro lirico aveva mai avuto un sussidio governativo, il milanese Teatro della Scala, risorto grazie al mecenatismo dei ricchi di quella città e sotto la direzione del Toscanini, ha quest'anno potuto beneficiare di un aiuto di lire 1.800.000.

A questo proposito si osserva che converrebbe riformare il detto articolo di legge: 1°) nel senso di rimuovere l'inutile condizione che la città dove esiste il Teatro debba avere almeno 500 mila abitanti (non si intende infatti perché mai Venezia, Bologna, Firenze, ecc. debbano essere escluse da un tal beneficio, che non porta alcun aggravio al Bilancio dello Stato)

2°) nel senso di concedere il beneficio non solo ai Teatri lirici veri e propri, ma anche ad Istituti che, come l'Augusteo di Roma, svolgano un'attività non meno e forse più nobile ancora che quella di un teatro. È noto infatti che l'Augusteo, nonostante gli aiuti governativi e municipali, versa in gravi condizioni; e una riforma della legge nel senso suddetto, già accettata dal predecessore di V.E., gli assicurerebbe l'esistenza e gli fornirebbe mezzi insperati.

## II

L'art. 10, comma 3, della legge 23 gennaio 1921 n.5; con cui, dati i forti aumenti della tassa sui pubblici spettacoli (che da 3 milioni annui salì, nel 1921, a circa 20 milioni) si concesse al Sottosegretariato Belle arti un fondo annuo di lire 200.000 per l'incremento del Teatro Lirico e Drammatico. La erogazione di questo fondo è stata regolata con R. D. 26 giugno 1921 n. 1261.

La Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica (composta di 9 membri; cinque per la musica: Mascagni, Bossi, Puccini, D'Atri e Cilèa; e tre per la Drammatica: Praga, Pirandello, Simoni), adunata il 1 luglio 1921 per dare il suo parere sull'erogazione del fondo, si trovò a disporre di 80.000 lire spettanti a questo capitolo per gli ultimi cinque mesi dell'es. finanziario 1920-21, scaduto il giorno innanzi; e delle 200.000 stanziare per l'esercizio che s'iniziava in quel giorno. Totale: Lire 280.000.

Come risulta dalla relazione della detta Commissione in data 30 giugno 1921 pubblicata sul Bollettino del 24 luglio 1921, la Commissione propose:

1) Dividere in parti uguali (140.000 ciascuna) il fondo disponibile fra l'Arte Musicale e l'Arte Drammatica;

2) di destinare 120.000 delle 140.000 lire assegnate alla Musica a un concorso da bandire fra le imprese liriche italiane per la rappresentazione di due nuove e degne opere italiane; il che fu fatto con bando 1° luglio 1921.

3) di destinare 120.000 delle 140.000 assegnate alla Drammatica, a un concorso da bandire fra gli attori italiani, per la fondazione di una compagnia drammatica, degnamente costituita e che svolgesse con nobile repertorio artistico; il che pure fu fatto con bando I luglio 1921.

Al concorso fra le Imprese liriche furono prescelte, invece di due opere in più atti, quattro opere in un atto; una delle quali è stata rappresentata al San Carlo di Napoli con successo; le altre saranno eseguite nella prossima stagione. Il Concorso Lirico si è quindi tornato a bandire anche quest'anno, con norme alquanto modificate.

Il concorso fra le Compagnie Drammatiche ha dato origine alla costituzione della grande Compagnia Nazionale Talli – Ruggeri – Borelli, con Ruggero Ruggeri primo attore, Alda Borrelli prima attrice, e parecchi ottimi elementi. Questa Compagnia ha, secondo i patti, eseguito un repertorio decoroso e in prevalenza italiano; ha dato eccellenti interpretazioni delle due più importanti novità dell'anno, la Parisina di D'Annunzio e l'Enrico IV di Pirandello; ha improntato le sue esecuzioni con un senso di grande dignità. Cosicché la Commissione non ha potuto fare a meno di dare parere favorevole al pagamento delle 3 prime rate della sovvenzione. Tuttavia in sostanza, l'esperimento non è pienamente riuscito: alla Compagnia sono mancati un vero entusiasmo, un fuoco animatore, una direzione attiva e vivace, un carattere suu; essa non ha detto una parola nuova, non ha rivelato nuovi autori né italiani né stranieri, e, perdipiù, i suoi varii elementi, ottimi in sé, non si son sempre ben fusi, coordinati, disciplinati, in un tutto armonico. Pertanto la Compagnia si scioglierà con la fine dell'anno comico (inverno 1923); e la Commissione Permanente è d'avviso di non ritentare questo esperimento.

Ma la Commissione (la quale ha dato altri sussidi minori ad altre Imprese; fra cui il Teatro Greco di Siracusa, che ha avuto 30mila lire) ritiene anche che lo Stato potrebbe fare per l'Arte Drammatica cose molto più utili, se disponesse di maggiori fondi.

E perciò S. E. il Sottosegretario Calò aveva ottenuto dal Ministro del Tesoro del tempo, S. E. Peano, formale affidamento che – aumentandosi alquanto la mite tassa d'ingresso nei Musei e Monumenti, tassa che non grava gli studiosi i quali hanno libera entrata, ma piuttosto i curiosi e i forestieri . Questo sottosegretariato avrebbe avuto in compenso un aumento di 500 – 800 mila lire del fondo pel Teatro, il quale così sarebbe stato portato a 700.000 – 1.000.000.

Il rinnovamento del Ministero ha interrotto, ma, si spera, non spezzato queste trattative; che si confida saranno riprese da V. E. Già anche perché, fondandosi sulle esplicite considerazioni date dal Ministro Peano, delle 200.000 lire ora esistenti in bilancio già se ne sono impegnate 120.000 pel nuovo concorso lirico; di modo che all'Arte Drammatica ne sono rimaste solo 80.000: disparità di trattamento che non mancherebbe di provocare le più vivaci proteste.

### III

Altro progetto rimasto senza attuazione e che bisogna riprendere d'urgenza, è quello per modificare le norme che regolano il Premio Drammatico: le quali, contenute nel Dec. Legge Baccelli A. (17 agosto 1919 n. 1700) sono tali che richiedono una pronta riforma. Il progetto è pronto sin nei minimi particolari; ed è a disposizione di V. E. quando Ella voglia prenderne visione.

### IV

Infine, per tacere di molti altri problemi meno urgenti ma non meno importanti (per es. Riforma dei Conservatori e delle Scuole di Recitazione) una concessione desideratissima dalle Compagnie Drammatiche, è quella cui già si è accennato, del ribasso ferroviario del 75 %. Nelle lunghissime pratiche svolte da quest'Ufficio per ben due anni presso i vari ministri dei Lavori Pubblici, il Consiglio Superiore per le Ferrovie, la Direzione Generale delle medesime, la Commissione parlamentare pei trasporti, ecc. si è dimostrato come una tal concessione sia anche un vantaggio economico per lo Stato.

Se V. E. vorrà esaminare la questione, lo scrivente è pronto a fornirgli fin da ora tutti gli elementi necessari.

IL DIRETTORE CENTRALE

**Proposta di legge – Provvedimenti per le arti musicali e drammatiche – 7 cartelle dattiloscritte (senza indicazione di data).**

ART. I

A partire dal corrente esercizio finanziario, è stanziato nel bilancio del Ministero dell'Istruzione (Sottosegretariato Antichità e Belle Arti) un fondo annuo di L. 3.000.000. per l'incremento delle arti Musicale e Drammatica.

Tale fondo sarà distribuito in due distinti capitoli del bilancio predetto, l'uno di 2.000.000 per l'Arte Musicale, l'altro di L. 1.000.000 per l'Arte Drammatica.

In conseguenza di ciò, restano soppressi i particolari stanziamenti fatti nel predetto bilancio: pel sussidio annuo di L. 100.000 all'Augusteo di Roma; pel Premio Drammatico di L. 6.000 istituito col Decreto Legge del Governo provvisorio della Toscana 15 marzo 1860 e modificato col Decreto Legge 17 agosto 1919 n. 1708, i quali colla presente vengono entrambi aboliti e pel fondo di L. 200.000 a beneficio del Teatro Lirico e Drammatico creati dal Decreto Legge 23 gennaio 1921 n. 5 (art. 10).

ART. 2

La erogazione delle somme predette sarà curata dal Sottosegretariato Belle Arti, il quale potrà udire in merito il parere delle competenti sessioni della Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica.

ART. 3

La somma di L. 2.000.000 per l'incremento dell'Arte Musicale potrà essere erogata:

1. Per sussidiare teatri lirici che svolgano artisticamente un repertorio d'arte.
2. Per aumentare il sussidio all'Augusteo di Roma, e per costituirvi un'orchestra stabile.
3. Per sussidi e Concerti e Istituti tendenti alla divulgazione della cultura musicale; alla pubblicazione di raccolte sistematiche delle antiche musiche italiane e delle melodie popolari italiane; a edizioni a buon mercato delle musiche di pubblico dominio.
4. Per contributo alle regie Regie Università di Roma per l'istituzione di una cattedra di professore ordinario di Storia della Musica in dette Università, nel modo indicato all'art. 4.
5. Per le riforme dei RR. Conservatori e Istituti Musicali, e il riordinamento delle Biblioteche Musicali, nel modo indicato dall'art. 5.
6. Per il funzionamento dell'Ufficio del Teatro, in quanto riguarderà l'Arte Musicale.
7. Per la destinazione indicata dall'art. 8 in quanto riguarderà l'Arte Musicale e in genere per qualunque altro mezzo di incremento all'Arte e alla Cultura Musicale potrà essere indicato dalla Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica.



#### ART. 4

Nella Facoltà di lettere della Regia Università di Roma è istituita una cattedra ordinaria di Storia della Musica. La relativa spesa sarà defalcata annualmente dal fondo di L. 2.000.000 per l'incremento dell'Arte Musicale.

#### ART. 5

Una Commissione composta dei Consiglieri della 4 Sezione del Consiglio Superiore per l'Antichità e Belle Arti; di un delegato del Sottosegretariato Belle Arti; dei Direttori dei RR. Conservatori, Istituti e Licei Musicali; di un Bibliotecario dei RR. Conservatori di Musica e di un Bibliotecario delle Biblioteche Governative dipendenti dalla Direzione Generale dell'Istruzione Superiore studierà e proporrà entro tre mesi dalla data della pubblicazione della presente legge i provvedimenti necessari per il riordinamento dei RR. Istituti d'Istruzione Musicale delle RR. Biblioteche Musicali.

La relativa spesa, che non potrà eccedere un decimo del fondo per l'Incremento dell'Arte Musicale di cui agli art. 1 e 3. sarà defalcata dal detto fondo per essere annualmente iscritta nel bilancio dei Conservatori e delle Biblioteche predette.

#### ART. 6

La somma di L. 1.000.000 per l'incremento dell'Arte Drammatica potrà essere erogata:

1 = Per sussidi a teatri drammatici e a compagnie di arte drammatica che svolgano artisticamente un repertorio d'arte.

2 = Per la trasformazione della Regia Scuola di Recitazione di S. Cecilia in Roma in un Conservatorio Drammatico, nel modo indicato dall'art. 7.

3 = Per il funzionamento dell'Ufficio del Teatro in quanto riguarderà l'Arte Drammatica.

4 = Per la destinazione indicata dall'art. 8 in quanto riguarderà l'Arte Drammatica; e per qualunque altro mezzo di incremento dell'Arte Drammatica potrà essere indicato dalla 5 Sezione del Consiglio Superiore per le Antichità e Belle Arti.

#### ART. 7

Una Commissione composta: dei membri della 5<sup>a</sup> Sezione per l'Arte Drammatica, della predetta Commissione Permanente, di un delegato del Sottosegretariato Belle Arti; e del Direttore della Regia Scuola di Recitazione di S. Cecilia di Roma, studierà e proporrà entro due mesi dalla data della pubblicazione della presente legge i provvedimenti necessari per la trasformazione della Regia Scuola di S. Cecilia in un Conservatorio Drammatico e per la istituzione di una Biblioteca del Teatro Drammatico ad esso annesso.

La relativa spesa, che non potrà eccedere un ventesimo del fondo per l'incremento dell'arte drammatica di cui agli art. 1 e 6, sarà defalcata dal detto fondo per essere annualmente iscritta nel bilancio delle RR. Scuole di Recitazione.

#### ART. 8

Il Sottosegretariato per le Belle Arti, studierà e proporrà entro due mesi dalla pubblicazione della presente legge i provvedimenti per la creazione in Roma di un Museo Nazionale del Teatro, e di una moderna Scuola di Scenografia e di apparato scenico. La relativa spesa, che non potrà eccedere un ventesimo dei fondi complessivamente iscritti in bilancio per l'incremento delle Arti Musicale e Drammatica di cui agli art. 1, 3 e 6, sarà proporzionalmente defalcata dai detti fondi per essere annualmente iscritta in appositi articoli del bilancio per il Museo e per la Scuola predetta.

#### ART. 9

Le somme non erogate in un esercizio finanziario, potranno venire accantonate per l'esercizio successivo.

#### ART. 10

È costituito presso il Sottosegretariato Antichità e Belle Arti un Ufficio del Teatro, per la trattazione così dei problemi artistici e culturali come di quelli economici e professionali relativi al Teatro Musicale e Drammatico. Per la trattazione dei problemi artistici e culturali il detto Ufficio è assistito dai pareri della Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica.

Per la trattazione dei problemi economici e professionali relativi al Teatro Musicale e Drammatico, l'Ufficio del Teatro è assistito da una Commissione professionale del Teatro, composta: dal Capo dell'Ufficio del Teatro, di un delegato del Ministero dell'Industria, di un delegato del Ministero del Lavoro e dei rappresentanti delle varie categorie dei produttori e lavoratori del Teatro ciascuno designato dalla propria organizzazione professionale, conforme a quanto sarà stabilito dal Regolamento per l'esecuzione della presente Legge.

Quando non esistono organizzazioni professionali riconosciute da una data categoria o quando la designazione del rappresentato non pervenga al Sottosegretariato Belle Arti nel tempo stabilito, il Sottosegretariato provvede d'Ufficio alla nomina del rappresentante scegliendolo nelle rispettive categorie.

I membri della Commissione Professionale del Teatro restano in carica per un anno.

#### ART. 11

Tutte le volte che i deliberati della Commissione Professionale del Teatro riguardino materia la quale possa offrire interesse, oltre che economico e professionale, anche artistico e culturale, essi saranno sottoposti alla revisione delle sezioni competenti della Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica.

#### ART. 12

Alle Compagnie Drammatiche e di Operette viaggianti in comitiva per l'esercizio dell'arte loro è concessa la tariffa speciale ferroviaria dei militari e giornalisti.

#### ART. 13

Con apposito regolamento il Ministero dell'Istruzione (Sottosegretariato Belle Arti), d'intesa coi Ministri dei Lavori Pubblici e del Lavoro per quanto riguarda le loro competenze, provvederà all'esecuzione della presente Legge, entro un mese dalla sua pubblicazione.

### **Progetto di legge Federzoni – 19 cartelle dattiloscritte con correzioni manoscritte di Silvio d'Amico.**

Onorevoli colleghi,

l'Italia è forse il solo paese d'Europa in cui lo Stato si disinteressa in assoluto del Teatro Nazionale.

Mentre per le Arti Plastiche e Figurative il Ministro dell'Istruzione iscrive ogni anno nel bilancio delle Belle Arti vari milioni di lire destinati più o meno utilmente agli scavi di antichità, alla conservazione dei Monumenti, ai Musei, alle Gallerie, alla tutela degli oggetti d'arte, ai RR. Istituti di Belle Arti, alla R. Calcografia, al R. Opificio delle Pietre dure, alla Galleria Nazionale d'Arte Moderna in Roma, al Pensionato Artistico Nazionale, e, - sebbene in misura inadeguata - anche a sussidi ed istituti d'arte non governativi e ad esposizioni artistiche in Italia ed all'Estero; le sue spese per l'arte musicale si riducono a

quelle per alcuni RR. Conservatori di Musica e – da un anno – a un sussidio di L. 100.000 all'Augusteo di Roma; e quelle per l'Arte Drammatica consistono in poche migliaia di lire annue, ripartite fra le due grame scuole di recitazione in Roma e in Firenze.

Raccogliendo l'eredità degli antichi stati italiani, che tutti più o meno avevano sovvenuto i loro teatri; assidendosi da pari tra le più civili nazioni d'Europa, che tutte, dalle maggiori alle minori, dalle più democratiche alle più tradizionaliste, han sempre profuso e profondono nei loro bilanci somme ragguardevoli pel proprio Teatro Lirico e Drammatico; il nuovo Regno d'Italia non ha, in oltre sessant'anni di vita, speso un centesimo pel Teatro suo. Fatto incomprensibile ove si pensi che, da circa tre millennii, le nazioni civili han sempre riconosciuto tra i fini sociali dello Stato quello di dare incremento alle arti; e che, tra codeste arti, quella del Teatro, come la più accessibile al gran pubblico e la più attiva pel suo spirito, è stata sempre sovvenuta, oltre che vigilata, da appositi organi statali. Gli esempi storici su tale argomento, da quello di Atene che spendeva pel suo Teatro somme maggiori che per la sua flotta, a quello di Napoleone che sotto le mura della capitale russa incendiata firmava il famoso decreto di Mosca per la riforma della Comédie Française, sono così noti che non occorre indugiarvisi.

Purtroppo in questa nostra Italia moderna il solo Governo che abbia mostrato d'intendere una tale necessità spirituale, e l'abbia sanzionata addirittura nella sue legge fondamentale, è stata la Reggenza del Carnero il cui statuto si conchiudeva con le norme per la costituzione di un Teatro di Musica, ed oggi, fra le tante iniziative che l'organizzazione socialista, costituendo uno Stato nello Stato, assume in luogo del Governo assente, vediamo sorgere in Italia l'istituto del Teatro del Popolo, il quale, sia pur con mezzi per ora inadeguati, si propone di sostituire la propria azione a quella del Governo, monopolizzando a vantaggio di un partito una impresa che dovrebbe avere carattere nazionale.

L'Italia ufficiale dorme. Sebbene anche oggi il suo nome conti all'estero principalmente per l'arte sua; sebbene la massima opera di conquista sia pur sempre quella quotidianamente compiuta dalla nostra divina musica, invocata in tutti i paesi del mondo a consolare gli spiriti angosciati dalle tragiche desolazioni dell'ora; e sebbene *in questo stesso [...]* la più alta propaganda d'italianità sia *stata* quella trionfalmente svolta attraverso l'America e l'Europa dalla grande orchestra italiana guidata da Arturo Toscanini; il nostro Governo sembra ignorare tutto questo. E il Sottosegretariato alle Belle Arti, ogni giorno assillato dalle giuste domande di artisti e di studiosi, di creatori e di esecutori, di impresari e di lavoratori del Teatro, per i doverosi aiuti alla multiforme opera che di propria iniziativa essi svolgono in Italia e all'Estero, non può essere prodigo che di buoni consigli e di autorevoli parole di incoraggiamento, opponendo ad ogni richiesta materiale la insormontabile pregiudiziale della mancanza di fondi.

Questa pregiudiziale è ormai divenuta storica. Al Teatro, considerato come un articolo di lusso, e, più recentemente, come un divertimento per pescecani, le risorse del nostro bilancio sono state sempre chiuse. Per lunghi anni, alle domande degli artisti, fu uso rispondere che uno Stato con un bilancio in disavanzo non poteva consacrare somme ancorché minime al Teatro Lirico e Drammatico. Più tardi, raggiunto il pareggio e l'avanzo, sembrò immorale devolvere un'esigua parte di quest'ultimo a spese tali, mentre urgevano i *nuovi* problemi della legislazione sociale, quasiché tra essi non fosse compreso anche quello del Teatro. Poi venne la guerra di Libia. Poi la Grande Guerra. Oggi ci dibattiamo nelle difficoltà economiche del dopoguerra. In conclusione: dalle particolari circostanze di ogni momento della nostra storia, si è sempre tratto agevolmente un pretesto pel rituale rifiuto alle domande del Teatro Nazionale. Pretesto che invece non è stato addotto quando si è trattato di provvedere ai più impellenti bisogni delle altre arti, quelle Plastiche e Figurative; in favore delle quali, anzi, il denaro è stato speso - talvolta male: si pensi che abbiamo ben 14 R. Istituti di Belle Arti disciplinati in modo che i competenti ne ritengono l'azione pressoché inutile - ma insomma è stato speso.

Ma non basta! Lo Stato Italiano ha fatto di peggio. Non soltanto ha ignorato i bisogni morali e materiali del Teatro. Esso l'ha considerato come nient'altro che una qualsiasi industria, da perseguire sfruttandola sino all'impossibile. E l'ha gravato di imposte esose, proporzionalmente superiori a quelle con cui si colpiscono industrie ben altrimenti redditizie.

A stento si è ottenuta, *nello scorso gennaio*, la sospensione del decreto-legge 4 maggio 1920, (col quale si moltiplicavano le imposte già in vigore, stabilendone di nuove, in misura progressiva che in certi casi giungeva al 40 %, e applicandole mediante un sistema di accertamento e di controlli così complicato, che avrebbe reso addirittura impossibile la vita dei Teatri). Questo decreto è stato (ed è fortuna) sostituito col nuovo decreto-legge, 23 gennaio 1921, n.5; il quale, pure stabilendo misure e modi assai più ragionevoli, in definitiva farà salire l'introito delle imposte sui teatri, che nel 1920 resero all'Erario tre milioni, a una cifra preventivata in un minimum di venti milioni annui, e che forse toccherà i trenta.

Tutto questo mentre le nuove tariffe ferroviarie divengono proibitive per i viaggi delle nostre compagnie drammatiche, le quali, da quattro secoli girovaghe per una tradizione che in Italia non è stato mai possibile sopprimere, si trovano costrette ad elevare ancora i prezzi già altissimi degli spettacoli, aggiungendo all'aumento richiesto dalle nuove imposte quello necessario a rimborsare le spese dei viaggi. Provvedimento disperato, che metterà in gravissime condizioni le compagnie maggiori, e segnerà la morte delle minori, ossia della immensa maggioranza. *Delle 44 compagnie primarie, dal primo giorno del nuovo anno comico (1 febbraio 921) ad oggi, già sette sono fallite.*

Di fronte a un tale stato di cose, e davanti alle rinnovate pressioni degli artisti e degli studiosi che specialmente in questi anni si son fatte più vive, qualcuno potrebbe credere che il Governo abbia finalmente sentito il bisogno di scuotersi della sua inerzia. E di fatti nel citato decreto legge 23 gennaio 1921, n. 5, quello stesso che stabilisce le nuove imposte sui pubblici spettacoli nelle misure che s'è dette, si stanziava pure, per la prima volta nel bilancio delle Belle Arti del Regno d'Italia, un fondo per l'incremento del teatro.

Ma se si consideri: I. a quanto ammonta questo fondo; II. da dove esso proviene e in qual modo e per opera di chi è stato costituito, la sua concessione non può apparire altro che un'amara irrisione.

Le cose si svolsero in questo modo. Siccome l'Erario, emanando il nuovo decreto-legge sulle imposte, si apprestava a decuplicare la cifra da esso riscossa allo stesso titolo nell'anno antecedente, e siccome questa cifra deve essere distribuita in parte al fondo beneficenza del Ministero dell'Interno, in parte ai Comuni, e in minima parte (il 2.50%) ai mutilati; il Sottosegretario per le Belle Arti chiese al Ministero delle Finanze che una *esigua* percentuale fosse finalmente assegnata al suo Sottosegretariato per costituire il desiderato fondo per il Teatro. Sarebbe stato equo che, fra tanti beneficiati, si fosse fatto almeno un piccolo posto anche per le Arti Drammatiche e Liriche; e che almeno una minima parte - appena il 20% - degli introiti provenienti dal Teatro tornassero all'incremento di qualche nobile istituto teatrale. Allora la Società Italiana degli Autori, alla quale per l'anno in corso il Governo ha affidato l'appalto della riscossione delle imposte sui pubblici spettacoli, si è dichiarata disposta a contribuire all'accoglimento della richiesta del Sottosegretariato per le Arti, diminuendo, come ha di fatto diminuito, la misura del compenso corrispostole per l'appalto assunto. Vale a dire che questa misura, già fissata nel 5% delle imposte, essa l'ha ridotta al 4.50%; rinunciando a un 0.50%, preventivato in 100-150.000 lire. Ciò però con l'intesa che l'Erario avrebbe dal canto suo rinunciato sui suoi larghi introiti a una percentuale ben più elevata (fu detto, il 4.50%): in modo che, riunendo le due elargizioni a beneficio del Sottosegretariato Belle Arti, questo avrebbe potuto costituire il fondo per il Teatro, con un milione o un milione e mezzo annuo.

Senonché, il nominato decreto-legge 23 gennaio 1921, n.5, approvando le nuove imposte nonché la convenzione con la Società degli Autori per l'appalto della loro riscossione, ha stanziato nel bilancio delle belle arti un fondo di sole L. 200.000 annue per l'incremento del Teatro Drammatico e Lirico (art.10). Il che vuol dire:

I. Che di queste 200.000 lire, almeno 100 o 150.000 sono in realtà elargite non dallo Stato ma dalla cortese rinuncia della Società degli Autori. L'Erario rilascia per parte sua, - sua per modo di dire; ché si tratta di denari avuti dal Teatro - non più di 50 o 100.000 lire all'anno: e ciò nell'atto in cui si appresta a ritirare venti o trenta milioni;

II. Che un tale stanziamento è così esiguo, da apparire assolutamente irrisorio a chiunque abbia la più lontana idea dei più modesti bisogni del nostro Teatro.

Quale dovrebbe essere, infatti, l'azione che solo lo Stato, e solamente lo Stato, può e deve svolgere in favore delle nostre Arti Lirica e Drammatica?

Agli scettici è stato sempre molto facile osservare, in teoria, che “l'arte non è funzione di Stato”, che “tra arte e burocrazia v'è assoluta incompatibilità”, che “il musicista o il poeta drammatico non possono essere creati da nessun istituto di Stato”, e in pratica, che pur senza l'intervento dello Stato, l'Italia si trova a possedere uno stupendo patrimonio musicale, perché a crearglielo è stato sufficiente il genio della sua stirpe; mentre al contrario se essa non ha un Teatro Drammatico paragonabile a quello di altre nazioni europee, ciò dipende da cause insite nella psicologia della nostra stessa stirpe, alle quali il Governo non ha alcuna possibilità di apportare rimedii. E ci pare che lo stesso Sottosegretario *per le Belle Arti* on. Rosadi, il quale con la sua tenace se pure sfortunata azione quotidiana dimostra di non essere uno scettico, abbia scritto in un suo libro (Difesa d'arte): Troppe cose si chiedono allo Stato e di troppe cose si crede capace: ma pretendere poi di creare per sola autorità statale il genio e l'artista, è idea allegra e dissennata.

Tutte cose in cui si può essere sostanzialmente d'accordo: sebbene, per essere troppo positivi, non si debba poi dimenticare un fatto positivo anch'esso e storicamente inconfutabile, e cioè la benefica e forse decisiva influenza che sull'arte e sui suoi produttori ha spesso esercitato l'ambiente di protezione ad essi creato dai rispettivi stati, o dai mecenati che erano poi gli oligarchi i quali reggevano quegli Stati. Ma, rinunciando ad addentrarci in così delicata questione, è bene dichiarare esplicitamente che nessuno pensa di chiedere al Governo fabbriche di poeti o di genii musicali.

Quel che gli si domanda è che esso, adempiendo a una funzione la quale, lo ripetiamo, da lui solo può e deve essere assunta, dia all'arte, spontanea e divina creazione dello spirito, il modo di vivere, di affermarsi e divulgarsi fra il nostro popolo. Gli si domanda di comprendere una buona volta che, se esso accetta tra i suoi compiti quello di diffondere la cultura, cotesto compito non si assolve soltanto nelle scuole; e che la conoscenza dei capolavori nostri e anche stranieri nel Teatro, per cui quei capolavori furono concepiti e scritti, è, anche dal punto di vista della cultura, non meno ma spesso più importante che la conoscenza di opere e di autori di secondo e di terzo ordine a cui migliaia di scuole consacrano tempo, fatiche e spese ragguardevolissime. Noi abbiamo parlato sin qui di Teatri e di compagnie drammatiche, adoperando spesso la parola Arte per riferirci sommariamente a tutti codesti organismi. In realtà, intendiamo parlare di essi con dovuto rispetto e con la più simpatica attenzione: in quanto solo per merito di cotali imprese private, ancorché più o meno difettose, è stato dato al pubblico italiano di conoscere e gustare nel miglior modo oggi possibile quel tanto dei tesori dell'arte nostra e straniera che gli sono noti. Ma sarebbe oltremodo esagerato e farebbe sorridere chiunque abbia conoscenza di ciò che si fa in questo campo nei paesi civili, l'asserire che la massima parte o anche soltanto una buona parte degli spettacoli musicali e drammatici offerti al pubblico dei nostri maggiori teatri - tutti abbandonati alla speculazione economica di imprese commerciali, spesso dirette da persone di gusto e di cultura men che mediocre - siano tali

da soddisfare alle vere esigenze dell'arte e della cultura.

La storia su questo punto parla chiaro, anche e sopra tutto agli scettici. Forse in nessun tempo un Teatro d'Arte, e cioè ispirato a fini puramente artistici, all'infuori di preoccupazioni di cassetta, o di vanità personali di "virtuosi", è potuto vivere con le sue sole forze; ossia coi soli introiti degli spettacoli, senza il soccorso dei mecenati. Privo di un tale soccorso, il poeta, l'artista vero, l'uomo di cultura, presto o tardi è schiacciato o diviene schiavo del pubblico, non ha libertà d'azione, è costretto a cedere il campo ai criteri di guadagno che l'impresario deve necessariamente porre a base della propria attività.

Già nel 1883 Giuseppe Verdi lanciava il suo appello per i teatri di Musica (copialettere di G. V., pag.320) : I teatri senza l'aiuto del Governo non possono durare. È un fatto che non si può negare; devono necessariamente chiudersi tutti; ed è soltanto per eccezione se qualcuno trascina stentatamente la vita. E aggiungeva (pag. 323): Rimedio solo al male ..... protezione del Governo; e cioè: DOTE AI TEATRI, E NON IMPOSTE. Come si vede, il nostro Governo, dopo circa 40 anni di riflessione, ha applicato esattamente il principio contrario.

Risultato: il Teatro d'opera, nel nostro paese, che pur fornisce al mondo civile i tre quarti del repertorio lirico, ha potuto sopravvivere non del tutto ingloriosamente soltanto nelle poche città dove qualche mecenate privato, o qualche Comune, o qualche ente, ha sopperito esso agli obblighi dello Stato. Ma sta di fatto che in quest'anno, dei molti e già celebri teatri lirici italiani, forse soltanto uno o due si trovano in condizioni appena decorose; e anche essi, sebbene ammirabili per chi voglia tener conto degli eroici sforzi dei loro impresari, sono tutt'altro che prossimi a quell'ideale di perfezione cui dovrebbero tendere, per l'educazione artistica del pubblico, in un paese che come il nostro è tra i più ricchi di esecutori musicali.

E qui bisogna ricordare le difficoltà economiche in cui i nostri impresari si dibattono. La prima forse è data dell'esodo dei nostri migliori artisti, che si recano all'estero (specie in America) attratti da paghe ben più forti delle nostre. Un'altra, ad essa collegata, è da ricercarsi nel fatto che i nostri teatri, essendo quasi tutti antichi, contengono (a differenza di quelli stranieri, moderni) un numero di spettatori relativamente troppo esiguo per poter ripagare le spese. A questo si aggiunga la piaga degli storici diritti dei proprietari dei palchi, che in più di una città diminuiscono troppo sensibilmente gli introiti. Infine si ricordi la nostra proverbiale deficienza d'organizzazione, per cui, pure avendo a portata di mano un magnifico "materiale umano", i nostri grandi teatri musicali non sogliono disporre di società corali, di orchestre stabili, di moderni apparati scenici, ecc. ecc.

Questo per il teatro musicale propriamente detto. Che se poi ci si voglia riferire ai problemi della preparazione e in genere della cultura musicale, è ancor più doloroso considerare lo stato delle cose.

Noi abbiamo in Italia sei RR. Conservatori di musica - troppi, a giudizio dei competenti - : a Roma, Milano, Napoli, Firenze, Palermo e Parma; oltre molti altri comunali e privati. Ma per *essi*, che potrebbero essere ottimi centri di vita musicale, ed eccellenti fucine di maestranze pel Teatro, tutti invocano da molti lustri una riforma di cui si parla continuamente, ma che non si vede ancora proporre dal Dicastero competente.

Le nostre biblioteche musicali hanno bisogno di esser riordinate. Molti nostri mirabili e ignorati tesori musicali debbono esser tratti alla luce; ma, mentre l'opera di Palestrina è edita solo in Germania, il Sottosegretariato non ha nemmeno i fondi per sussidiare una qualsiasi pubblicazione musicale. Uno studioso geniale, il Torre Franca, ha rivelato da un decennio le origini schiettamente italiane della musica sinfonica: ma le musiche da lui scoperte attendono ancora d'esser pubblicate! Esiste in Italia un ricchissimo folk-lore musicale, che bisognerebbe raccogliere scrupolosamente, servendosi anche di mezzi

meccanici (grammofoni); e che invece va perdendosi ogni giorno, nell'affievolirsi delle tradizioni e del turbinoso alternarsi della vita regionale. Non ci sono, nelle nostre Università, cattedre ordinarie di Storia della Musica: solo in quella di Roma c'è un incarico straordinario, ma così miseramente compensato, che il suo titolare l'ha abbandonato per recarsi all'estero. L'Associazione dei Musicologi italiani, che con abnegazione esemplare ha intrapreso la vasta opera di catalogazione di tutti i testi musicali esistenti in Italia, è sussidiata - non dal Sottosegretariato per le Belle Arti, che naturalmente non ha fondi - ma dal Segretariato Generale del Ministero dell'Istruzione, con cinquecento lire l'anno!

Infine nessun sussidio concede lo Stato alla promettente, e per molti versi già mirabile opera di risveglio musicale a cui in questi ultimi anni abbiamo assistito in Italia, e specie in Roma: mediante concerti da camera, esumazioni, esecuzione di canti popolari, ecc. ecc.

Unico aiuto, strappato a stento nello scorso esercizio, è quello delle 100.000 lire annue concesse all'Augusteo: istituto a cui l'incontentabilità italiana non ha risparmiato qualche critica; ma che tuttavia è l'unico del genere in Italia, ha ormai una importanza europea, ed in circa tre lustri di vita ha acquistato benemerenzze senza pari per la diffusione dell'amore alla musica sinfonica. Ma codesto sussidio - che è minimo di fronte a quello del Comune, il quale oltre ad una somma uguale dà gratuitamente l'anfiteatro e gli impiegati - oggi dovrebbe essere per lo meno raddoppiato.

L'esempio dell'Augusteo può mirabilmente valere a far intendere quel che lo Stato dovrebbe fare anche per il Teatro di prosa. Come senza i sussidi suoi e del Municipio romano non avrebbe potuto mantenersi in vita questo istituto il quale ha fatto finalmente conoscere al gran pubblico, in esecuzioni degne, un repertorio di capolavori e di opere comunque meritevoli d'interesse e di studio; così è necessario che lo Stato sussidi un Istituto il quale disponga di uno o più teatri di prosa, dove agiscano una o più compagnie composte di buoni elementi, gli uni e le altre raccolti sotto l'unica direzione di una sola persona responsabile.

La questione se questo direttore debba essere un attore, ovvero un poeta o un letterato, ai cui ordini siano messi più direttori di scena; l'altra questione se *e fino a che punto* le compagnie debbano essere stabili nei rispettivi teatri; infine tutte le questioni relative alla costituzione interna dell'istituto, sono di carattere troppo tecnico per essere trattate qui. Quel che è certo è che le nostre compagnie di giro, così come sono state sempre costituite, e specie quali sono oggi, - composte cioè in prevalenza di elementi molto mediocri, e condotte quasi tutte da capocomici - non appaiono in grado di soddisfare alle esigenze d'un teatro d'arte. D'un teatro cioè dove gli attori messe da parte le loro personali ambizioni di "virtuosi" deformati dei testi, si adattino a divenire, sotto la direzione di un uomo colto e capace, unicamente i fedeli interpreti dell'opera da rappresentare. D'un teatro dove il repertorio sia scelto, talvolta fra i capolavori antichi e solitamente fra quelli contemporanei forniti da tutte le letterature, con criterii di eclettismo e di sicuro buon gusto. D'un teatro che disponga finalmente di tutte quelle innovazioni scenografiche e tecniche, già note agli altri paesi più evoluti del nostro in questa materia, e che tanta importanza possono avere per fornire e anche per suggerire i mezzi d'espressione agli stessi poeti.

È stato detto che è inutile voler creare un teatro d'arte in un paese il quale, come il nostro, non disponga di un ricco repertorio drammatico nazionale, da rappresentarvi. A parte la esagerazione pessimistica del giudizio che nega ai numerosi capolavori dell'arte drammatica italiana la possibilità di formare da essi soli un eccellente repertorio, credo che nessuno possa rispondere all'obiezione meglio che le parole di una nostra insigne artista, la quale portò il nome d'Italia in trionfo pel mondo, e che recentemente ad una osservazione di tal genere ha risposto: - "Questo è un circolo vizioso. Non si fa il Teatro perché mancano i poeti; e i poeti non si dedicano al teatro, perché questo non c'è. Rompete una buona volta il cerchio! Create un nobile e libero istituto, che si proponga di

rapresentare degnamente con pure ed esclusive preoccupazioni d'arte, un repertorio artistico! Da principio questo repertorio lo attingerete dove vorrete, lo chiederete agli scrittori già noti, antichi e moderni." (s'intende bene anche stranieri. Nessuno pensa, come all'Augusteo nessuno ha pensato, ad esclusioni scioccamente scioviniste) "A mano a mano che il pubblico degli intelligenti comprenderà la novità profonda di un simile impresa, a mano a mano che i migliori intenderanno d'aver finalmente a loro disposizione un strumento tecnicamente perfetto, che cosa avverrà? Essi saranno attratti da voi, saranno con voi...". Ed Eleonora Duse (poiché è di lei che parliamo) ha dichiarato che essa sarebbe la prima a porre le sue energie a disposizione di un tal teatro: il quale dunque potrebbe cominciare col fregiarsi di un nome che oggi, nell'ambiente dell'arte drammatica mondiale, non ha rivali.

Adunque, lasciando ai competenti, che il Sottosegretariato crederà consultare, il compito di stabilire *gli statuti di una simile* istituzione - la quale non dovrebbe essere un ente statale, ma privato: creato da quelle libere energie che meglio mostrassero di saper rispondere all'appello dello Stato, da indirsi, perché no? con una pubblica gara; e soltanto sottoposto alla vigilanza artistica dei delegati del Sottosegretariato - quel che è necessario è stabilire il principio che lo Stato intende sovvenire e sorvegliare un istituto drammatico sui generis, non archeologico ma vivo, avente fini veramente artistici.

A questo andrebbe collegato, secondo un voto ormai divenuto antico, un Conservatorio Drammatico: il quale, come quelli musicali pel Teatro Lirico, dovrebbe fornire le maestranze al Teatro Drammatico.

Anche contro le scuole di recitazione esistono molte prevenzioni, dovute in parte all'abusato paragone fra la "genialità" dei nostri indisciplinati comici cresciuti sul palcoscenico, e la così detta "accademia" di quelli usciti dalle scuole straniere; in parte alla constatazione dei frutti scarsi (ma non, contro quel che si suol credere, scarsissimi) dati dalle piccole scuole di recitazione, abbandonate a se stesse in Roma e in Firenze.

La verità è che, senza punto negare la genialità talvolta magnifica dei nostri attori, per tanti riguardi così benemeriti, tutti gli esperti, e primi tra essi i capocomici più illustri, da Ernesto Rossi a Virgilio Talli, han riconosciuto l'opportunità di disciplinare cotesta genialità, che se li rende talvolta eccellenti "virtuosi", troppo spesso li tien lontani da ogni vera virtù di interpreti. Noi oggi non possiamo più accettare l'attore incolto, improvvisatore, traditore del poeta, grossolano, mal vestito, scorretto, ecc.: quello che nel gergo dei palcoscenici si chiama guitto. E supremamente inopportuno è, sotto questo punto di vista, il parallelo fra i nostri attori di codesto tipo, e quelli stranieri che oggi sono troppo spesso ad essi assai superiori per accuratezza, per finitezza, per fedeltà ai testi.

È opinione di tutti i tecnici più seri che i nostri giovani attori abbiano ormai bisogno di una scuola, la quale fornisca loro una buona preparazione culturale - con insegnamenti storici: storia del teatro, del costume, dell'apparato scenico, dell'arte in genere, ecc. - e una prima preparazione tecnica - di pronuncia, di contegno, di gesto, dei primi elementi dell'interpretazione, e anche di danza, scherma, ecc. - Questa scuola, secondo noti progetti più volte compilati dalle Commissioni interrogate in proposito dall'ex Ministro dell'Istruzione on. Berenini e dal Sottosegretario alle Belle Arti, on. Rosadi, andrebbe annessa al costituendo Teatro d'Arte: in modo che i suoi allievi, pur seguendo i propri corsi, avessero modo di assistere alle prove del detto Teatro, e, a poco a poco, di salire sul suo palcoscenico a partecipare alle sue esecuzioni, nelle parti di minore importanza. Così alla teoria s'unirebbe la pratica: l'azione dell'istituto si irradierebbe a grado a grado anche nelle compagnie di giro, dove molti dei suoi allievi finirebbero col trovare il proprio posto; e i nostri artisti drammatici comincerebbero ad essere redenti dalle secolari manchevolezze della loro vivace ma spesso incolta mentalità.

Due altri istituti dovrebbero poi sorgere accanto al Teatro d'Arte Drammatica ed al suo



Conservatorio. Primo: una scuola di scenografia, arte in cui gli italiani furono i primi nel mondo, e in cui oggi son tra gli ultimi: forse basterebbe portare presso il Teatro, a contatto coi suoi problemi immediati, gli alunni delle vecchie scuole di scenografia che crediamo esistano presso i R. Istituti di belle arti. Secondo: un Museo Nazionale del nostro Teatro, con annessa una buona biblioteca teatrale, a disposizione degli studiosi. Si sa che nei magazzini della Direzione Generale Belle Arti, dorme da sei anni, inutilizzata, la piccola biblioteca del compianto critico drammatico Eduardo Boutet, che, sebbene non molto importante, potrebbe tuttavia offrire un primo nucleo. Si sa che presso la Società degli Autori in Milano giace da due anni, ben chiusa in varie casse, la raccolta Teatrale Rasi, composta da altri tremila volumi, fra cui *alcuni* rari, e di una quantità di cimelii relativi al Teatro, più o meno preziosi, i quali potrebbero costituire un eccellente nucleo pel Museo. Si sa infine che molti amatori in Italia conservano presso di sé altri cimeli teatrali, i quali sono oggi sottratti agli studiosi per mancanza di un istituto che li accolga o li classifichi, ma domani potrebbero essere ceduti facilmente, e anche gratuitamente, a un Museo del genere: v'hanno anzi, a questo proposito, persino degli impegni di eredi di illustri di personalità del nostro Teatro.

E qui bisogna aggiungere che, oltre al costituire un tale Museo – biblioteca, il Sottosegretariato Belle Arti – il quale oggi è editore di un Bollettino d'arte, utile certo ma forse non strettamente necessario in un paese dove esistono molte altre pregevoli pubblicazioni artistiche – potrebbe *considerare l'opportunità* curare anche un periodico Archivio storico del Teatro italiano, che oggi in Italia non esiste, e che potrebbe rendere servizi preziosissimi alla storia del nostro teatro, così interessante anche per quel che riguarda *la vita dei nostri famosi comici negli ultimi [...]*

Tutto questo non vuol dire che lo Stato dovrebbe esercitare la sua opera di protezione del Teatro Drammatico concentrandola unicamente su gli istituti che abbiamo enumerati, gestiti o direttamente vigilati da esso.

La vita delle vecchie compagnie di giro, come quella di qualsiasi degna istituzione teatrale, dovrebbe averlo sovventore agile e pronto. Cito degli esempi attuali: l'istituto del Teatro Greco, che in quest'anno ha *ripreso il suo* eccellente programma, di rappresentazioni e di studii, presso lo stupendo Teatro greco di Siracusa; e quello del Teatro del popolo, che, se non diverrà strumento di propaganda d'un partito ma corrisponderà ai fini artistici ed educativi che si propone potrà essere giustamente favorito.

In luogo dell'inutile Concorso Drammatico (infinite volte soppresso e ripristinato) il quale ha per vano scopo quello di assegnare un premio di alcune migliaia di lire a quell'opera di teatro che avendo riportato il maggior successo, dove anche non procurato ben maggiori introiti all'autore) potrebbero stabilirsi ragguardevoli premi alle compagnie che ne fossero meritevoli, sia per la loro composizione, sia pel loro repertorio, sia per il loro modo di eseguirlo. E intanto si dovrebbe subito accogliere la loro equa domanda, di veder parificate le tariffe dei loro viaggi a quelle dei militari e dei giornalisti.

Quello poi di cui lo Stato non può ormai più disinteressarsi, è la vita economica dei produttori e dei lavoratori italiani del Teatro, così in Italia che all'estero.

È noto, per esempio, che in tutta l'America i nostri artisti lirici, abbandonati a se stessi, stanno da qualche anno perdendo il loro antico primato per la concorrenza degli stranieri, specie francesi, meno valenti ma saldamente organizzati, e protetti dai rispettivi governi. Altrettanto accade in Spagna, dove i nostri cantanti sono a mano a mano sostituiti da mediocri ma disciplinati cantanti tedeschi.

Ancor più note sono le agitazioni degli stessi artisti lirici e di quelli drammatici, stretti in leghe per rivendicazioni giuste e anche ingiuste, utili e anche dannose all'arte: quelle relative agli aumenti di paga, alla compartecipazione agli utili delle aziende teatrali, al

controllo sulle medesime, all'abolizione del mediadorato teatrale, alle concessioni ferroviarie di cui abbiamo già parlato, ecc. ecc. Tutte questioni le quali suscitano talvolta conflitti di competenza fra i dicasteri del Lavoro, delle Finanze, delle Belle Arti, ecc.; e forse avremmo piuttosto dovuto dire conflitti di "incompetenze": perché in realtà non sempre presso cotesti Ministeri esistono persone veramente edotte delle questioni da trattare, le quali pertanto o non vengono mai risolte, o vengono risolte alla cieca.

Ora è da notare che lo Stato, proteggendo la vita economica del Teatro, adempie non solo al compito di assicurargli le basi della sua vita artistica, ma prepara larghi introiti sia alla nazione - perché i nostri artisti all'estero portano milioni alla madre patria - sia al suo stesso erario - in quanto, data l'entità delle nostre imposte sui pubblici spettacoli, l'incremento del teatro si risolve poi in incremento delle imposte stesse.

È quindi necessario accentrare la facoltà, se non di risolvere, per lo meno di studiare metodicamente e su elementi sicuri tali questioni in un Ufficio del Teatro, dipendente dal sottosegretariato Belle Arti, ma anche in continuo contatto col Dicastero del Lavoro. [...] # *Non si tratterebbe, badiamo bene, di appesantire [...] creando un ufficio ex-novo, ma piuttosto di dare una propria finanziaria a quell'ufficio già esistente nel Dicastero delle Belle Arti, che ora soprintende alle [...] musicali e drammatiche, e che ora dovrebbe estendere la sua intraprendenza anche alla vita del teatro vero e proprio [...].*

Per le questioni propriamente economiche e professionali, *questo* Ufficio dovrebbe essere assistito, come già era stato saggiamente proposto, da una Commissione professionale del Teatro, composta dei delegati dei dicasteri Belle Arti, Industria, Lavoro, e dei rappresentanti degli Autori, Attori, Cantanti, Professori d'orchestra, Capocomici, Direttori d'orchestra, Impresarii, Editori, Proprietari e Agenti Teatrali: ciascuno eletto dalla propria organizzazione di classe.

Invece, per tutte le questioni propriamente artistiche e culturali di cui sopra si è parlato (sussidi ai teatri e a imprese artistiche, Conservatorii, Scuole, Pubblicazioni, ecc. ecc.) l'Ufficio del Teatro dovrebbe essere assistito dalla *Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica [...].*

Onorevoli Colleghi,

La legge che abbiamo l'onore di presentare al vostro esame, senza entrare in soverchi particolari che debbono naturalmente essere formulati da un apposito regolamento del Sottosegretariato Belle Arti, tende a raccogliere in breve i provvedimenti che nella nostra relazione crediamo di aver dimostrato necessari per la vita del Teatro.

Questi provvedimenti, mentre mirano alla ricostituzione e alla trasformazione di vecchi uffici e di vecchi istituti, non vogliono costringere i nuovi in pesanti ordinamenti burocratici: anzi, come si è sempre detto e ripetuto, li lasciano affidati ai liberi artisti, cui lo Stato non deve fornire se non i mezzi materiali, col necessario controllo sul loro impiego. Sino ad oggi l'iniziativa privata, abbandonata a se stessa, ha fatto del suo meglio. È da ritenere che, quando lo Stato annunci finalmente con una legge il proprio intento di sovvenirla e di guidarla, da molte parti sorgeranno proposte e richieste; così che il principale compito dello Stato sarà quello di scegliere.

I provvedimenti sanzionati dalla presente legge possono così raggrupparsi:

I Stanziamento di un fondo di L. 2.000.000 per l'arte musicale, (da ripartirsi in sussidi a uno o più grandi teatri lirici, modernamente costituiti e organizzati; sussidio all'Augusteo di Roma; sussidii a concerti, istituti e pubblicazioni tendenti alla divulgazione della cultura musicale; istituzione di una cattedra di professore ordinario di storia della musica nella R. Università di Roma; riforma dei Conservatori Musicali; raccolta del folklore musicale italiano, riordinamento delle biblioteche musicali, ecc.)

II Stanziamento di un fondo di un milione per l'Arte Drammatica (da ripartirsi in: Sussidio all'Istituto del Teatro d'Arte; riforma della R. Scuola di recitazione di Roma; scuola di

scenografia; Museo Biblioteca del Teatro Nazionale; Archivio storico del Teatro Italiano; sussidi ad Istituti ed a Compagnie d'Arte Drammatica, ecc.)

III Istituzione dell'Ufficio del Teatro.

IV Attribuzioni della *Commissione permanente per le arti Musicale e Drammatica*.

V Istituzione della Commissione professionale pel Teatro.

VI Concessione della tariffa speciale alle Compagnie d'Arte Drammatica e di Operette viaggianti in comitiva per l'esercizio dell'arte loro.

Questa legge non mira dunque che ad iniziare una serie di provvedimenti in favore del Teatro, indicando la soluzione per alcuni dei suoi problemi più urgenti. Se si calcoli che, dalla somma da essa stanziata in favore del Teatro, sono già impostate in bilancio 100.000 lire per l'Augusteo di Roma, 200.000 pel decreto – legge 23 gennaio 1921, n.% e 6000 del decreto-legge 17 agosto 1919 n.1708 che ripristina il concorso drammatico, essa reca all'Erario un nuovo aggravio di 2.794.000 lire annue. Ma aggravio soltanto apparente: che in realtà questa somma non è che la restituzione di una minima parte di quella, otto o dieci volte maggiore, che lo stesso Erario incasserà con le nuove imposte. Restituzione equa ed opportuna: sia dal punto di vista della giustizia distributiva, in rapporto alle ingenti somme spese dallo Stato per altre arti che sono assai meno redditizie all'Erario; sia da un punto di vista assoluto, quello del bene che ne deriverà alle nostre Arti Lirica e Drammatica, e al pubblico che si avrà il godimento. Perché – ed è bene che questo principio sia posto in chiaro al termine della nostra relazione – noi intendiamo che, tra le funzioni di vigilanza affidate al Sottosegretariato Belle Arti, vi debba essere anche quella del controllo sui prezzi degli spettacoli sovvenzionati: i quali dovranno essere, almeno in alcune categorie di posti, sempre tali da consentire così al proletario del lavoro manuale come a quello (ormai assai più bisognoso) del lavoro intellettuale, i desiderati benefici dell'arte.

Noi non dubitiamo che in quest'era torbida, nella quale gli spiriti sembrano così aspramente divisi da dissensi politici e sociali che appaiono e forse sono senza possibilità di composizione, il Parlamento Italiano abbia a ritrovarsi concorde almeno nel nome di questa che fu, anche nelle ore più tristi del nostro paese, la sua suprema consolatrice e la prima unificatrice: l'Arte nostra.

### **Parte 3. RITAGLI STAMPA**

*Continuiamo a descrivere il contenuto del fascicolo “Il Teatro e lo Stato”, passando in rassegna i ritagli di giornale. L'argomento prevalente è ovviamente quello dell'intervento statale nel teatro.*

*Il primo articolo, del 23 dicembre 1918, nasce in occasione dell'invio di una lettera a Virgilio Talli ed altri artisti della scena da parte di un deputato anonimo, contenente una proposta di riforma. L'articolaista, non convinto dei cambiamenti immaginati dal deputato, conclude comunque che non deve ormai esserci alcun dubbio sul fatto che lo Stato debba occuparsi in modo degno del teatro, che è “un problema di educazione e ricchezza nazionale”.*

*Si esprime in modo più pessimistico Arnaldo Frateili, che una settimana dopo pone quattro domande al Ministro dell'Istruzione per chiedere la riforma delle scuole di recitazione, l'istituzione di un museo e una biblioteca teatrale, la tutela della “produzione migliore” da parte dello Stato, e infine che il Governo si occupi anche del teatro, come fa per le altre arti, senza chiedere in cambio un guadagno.*

*Un parere opposto è quello di Artusius, che spiega di non credere che “un teatro dello*

*Stato possa dare risultati molto migliori delle ferrovie dello Stato e dei telefoni dello Stato. Sarebbe una fonte di prebende, di canonicati, di pettegolezzi, di feroci contese e di amarezze per il povero contribuente". Si dice quindi critico riguardo alle sovvenzioni elargite dalla Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica, cosa che permette di datare il suo articolo al 1921.*

*Col documento seguente siamo già in pieno fascismo: è il 1924, e il Ministro dell'Istruzione Giovanni Gentile viene intervistato a proposito dell'intervento statale nel teatro. Gentile informa di aver riunito le due scuole di recitazione esistenti in un unico istituto in Roma, ma spiega anche che la riforma, di cui già esiste un programma, presuppone che vengano trovati "degli'insegnanti capaci e moderni" e che la Scuola venga unita "a un vero e proprio Teatro d'arte". Il Ministro non crede che allo Stato spetti di creare una simile istituzione, piuttosto dovrebbe favorirla "moralmente e materialmente". Compito essenziale del Teatro d'arte sarebbe portare a conoscenza del pubblico, "in esecuzioni degne" le opere d'arte antiche e moderne. Quanto Gentile afferma in questa intervista riecheggia in pieno le idee di d'Amico: d'altra parte il critico ha appena rappresentato il Ministero al Congresso teatrale di Milano, ed è in prima linea tra coloro che si stanno occupando della riforma delle scuole di recitazione.*

*L'articolo di Lorenzo Ruggi sul Teatro di Stato, che non ha indicazioni di data e testata, deve essere di molti anni dopo: vi si accenna infatti a "tempi di guerra". Nel pezzo si dà un resoconto di quanto fatto dal regime per l'arte teatrale, testimoniando però un parere piuttosto negativo sull'esito delle sovvenzioni. Ruggi suggerisce come unico rimedio alla crisi presente la creazione di un teatro di stato, ma ricorda che questa non è una formula per la soluzione di tutti i problemi della scena: l'esito dipende dall'attuazione, ovvero "dalla scelta degli uomini, loro genialità, competenza e simili". Descrivendo la situazione del teatro italiano Ruggi attesta anche la fine del sistema organizzativo basato sul capocomicato.*

*Nel 1937 anche Corrado Pavolini dice la sua sul Teatro di Stato: l'articolo che presentiamo è il secondo sull'argomento e replica ai commenti nati dal primo, uscito il 14 febbraio dello stesso anno. D'Amico aveva contestato le idee di Pavolini sulla «Nuova Antologia» con l'articolo Per un teatro degli autori. Pavolini qui dedica largo spazio proprio alla risposta al critico romano, ripetendo che non crede nella necessità di finanziare una Stabile, e che trova che in Italia il teatro possa e debba ancora basarsi sulla forza dell'attore. Pavolini, cui nel 1940 sarà affidata la Compagnia dell'Accademia, dichiara anche di non credere che sia possibile formare dei registi all'interno di una scuola.*

*Mettiamo in fondo un articolo da collocare nel 1920, perché legato al materiale del successivo fascicolo. Vi si dà conto di una proposta di Luigi Chiarelli, per rendere possibile una maggiore qualità nella messinscena dei testi drammatici e una più vasta libertà creativa per gli scrittori teatrali. L'autore de La maschera e il volto vorrebbe che le compagnie venissero formate appositamente in base all'opera da mettere in scena, secondo un sistema di gestione affidato ai direttori dei teatri. È un altro punto di vista, un'altra proposta di riforma tra le tante che agitano le acque niente affatto tranquille del teatro italiano tra le due guerre.*

Seguono i documenti:

G. M., *Cronachete*. *Per il nostro teatro di prosa*, «Il Messaggero» 23 dicembre 1918.

Frateili A., *Il teatro e lo Stato*, 29 dicembre 1918.

Artusius, *Della piscina probatica ovvero del mecenatismo di Stato* (senza indicazione di testata, 1921).

*Intervista a Gentile*, marzo 1924, 6 cartelle dattiloscritte.

Ruggi L., *Il Teatro di Stato*, (senza indicazione di data e di testata, successivo al 1936)  
Pavolini C., *Conclusione sul teatro dello Stato*, «Meridiano di Roma», 4 luglio 1937.  
Michelotti G., *Per una riforma del teatro di prosa. Che cosa ne pensa l'autore di «La Maschera e il volto»*, «La Stampa».

**G. M., Cronachete. Per il nostro teatro di prosa, «Il Messaggero», 23 dicembre 1918.**

Tra le varie specie di lettere anonime, che, ordinariamente, servono allo sfogo della più trista bassezza umana, una ve n'è – molto rara, in verità – che proviene da individui intenzionati di compiere qualche opera buona (o che loro par buona) e che, preferendo per innata modestia tenersi celati, si rivolgono a qualche persona di loro fiducia perché l'iniziativa da essi caldeggiata venga presa in seria considerazione e, possibilmente, condotta al successo.

Una lettera di questo genere è pervenuta, negli scorsi giorni, a Virgilio Talli il quale, con tratto di amicizia di cui gli sono gratissimo, ha voluto comunicarmela, chiedendomi gli manifestassi il mio pensiero in proposito.

Lo scrittore della lettera è – o, almeno, così si firma – “un deputato anonimo”. Nei casi comuni l'anonimo è sempre odioso e desta diffidenza. Ma in questo caso – egli osserva – mi sembra che la mancanza di un nome possa viceversa aggiungere efficacia al suggerimento, dando anzi garanzia sulla sincerità e convinzione di chi scrive e togliendo ogni possibile sospetto d'interesse o vanità personale per l'iniziativa presa e sue possibili conseguenze parlamentari. Prenda l'iniziativa chi meglio crede e – così conclude l'anonimo – non mancheranno certo coloro che, in Parlamento e fuori, approveranno e favoriranno l'idea.

La quale idea è, poi, un vero e proprio progetto di fondamentali riforme che “ovvierebbero al pericolo di decadenza, di disorganizzazione e di avvilito che minaccia (è inutile farsi illusioni) la compagnia del teatro italiano, non soltanto in ciò che esso ha di nazionale, ma la funzione stessa morale e sociale del teatro di prosa”.

L'anonimo riduce e cinque i punti essenziali della crisi da cui è travagliato il nostro organismo teatrale:

1. la preponderanza “decisiva e cieca” esercitata sull'andamento generale del teatro dalla speculazione dei proprietari dei locali, in confronto del diritto, che dovrebbe essere “idealmente parlando, prevalente ed assorbente” degli autori e degli attori;
2. uno squilibrio evidente fra produzione nazionale e produzione straniera derivante anch'esso da cause di esosa speculazione;
3. scarsa efficienza della critica teatrale che “fa spesso volte essa pure il gioco conscio od inconscio della speculazione”;
4. nei riguardi della produzione nazionale - “e, più precisamente, nella delicatissima opera di lancio e di accreditamento di autori nuovi od acerbi” - le condizioni generali di asservimento dei repertori a criteri rigidamente speculativi;
5. il cattivo sistema di formazione delle compagnie drammatiche che, per l'ingerenza d'impresari, importatori, mediatori ecc., “si allontana forzatamente da ogni sistema tradizionale di reclutamento e di scuola.”

Riassunta fedelmente la diagnosi del male ecco ora i rimedi suggeriti dall'anonimo e sintetizzati in questa formula: “ingerenza disciplinata e coercitiva dell'autorità dello Stato”. Lo Stato, cioè, dovrebbe “espropriare per pubblica utilità “tutti i teatri e sale delle città principali d'Italia a un prezzo X per ogni teatro, da ammortizzare in un numero X di anni. In questo modo – argomenta l'anonimo – l'acquisto da parte dello Stato non verrebbe inizialmente a gravare sul bilancio generale della nuova azienda di Stato, mentre, dal canto suo, il proprietario del locale espropriato non risentirebbe troppo gravosamente del provvedimento coercitivo, percependo egli una somma annua che rappresenterebbe il

pagamento rateale composto del capitale e del frutto del residuo dare. Lo Stato potrebbe provvedere ai pagamenti rateali annui con l'utile stesso dell'azienda, di modo che, un po' per volta, lo stesso pubblico italiano ripagherebbe allo Stato i teatri.

Per eliminare poi lo squilibrio fra produzione nazionale e straniera, due commissioni (una centrale, deliberativa, e una locale, consultiva), applicando criteri fissati da una legge e da un regolamento speciale sul teatro, dovrebbero concordare e stabilire programmi in cui le proporzioni fossero meglio rispettate e si rendesse obbligatoria la prova scenica di autori nuovi e non ancora commercialmente quotati.

Quanto alla funzione di critico teatrale sui principali quotidiani, occorrerebbe determinare “*un minimum* di condizioni indispensabili al conferimento e alla conservazione dell'incarico”; e, quanto alle compagnie, “garanzie da fissarsi per la stabilità dei rapporti fra comici e scritturati, sì che le due classi non abbiano a patire coercizioni ingiuste e contrarie al regolare funzionamento delle compagnie e all'affermarsi di valori artistici ...”

Fin qui le proposte, più che radicali, addirittura rivoluzionarie dell'anonimo.

Ora se chiunque abbia conoscenza anche mediocre delle condizioni della nostra scena di prosa, deve in massima ammettere giusta e fondata la requisitoria sulle cause della vasta ed annosa crisi, mi par difficile che altrettanta concordia di opinioni possa raggiungersi quando si passi ad esaminare i rimedi suggeriti.

Sono assai scettico in materia di statalizzazione di servizi e di gestione d'industrie per parte dello Stato in genere – osserva nella sua lettera l'anonimo - ; ma qui si tratta di disciplinare una materia e d'intervenire in un'attività che viene a torto considerata industriale, “perché, in certo modo, rappresenta essa pure, come la Scuola e la Giustizia, un mezzo di elevazione morale del pubblico, di cui uno Stato moderno non può disinteressarsi, senza compiere un colossale errore di previdenza sull'educazione alla perfettibilità dello stesso popolo che amministra”.

Giustissime parole. Ma Pericle è morto da un pezzo... E se anche potesse ritornare dagli Elisi, crediamo si troverebbe alquanto imbarazzato ad applicare, con certezza di successo, a tutti i teatri d'Italia i sistemi coi quali si resse fulgidamente il solo teatro d'Atene.

È, piuttosto, lo spirito del programma pericleo che noi dobbiamo cercare di far rivivere; - nel senso di persuadere e fortemente persuadere – il governo che anche il teatro merita da parte sua una considerazione più affettuosa, una cura più vigile, un interessamento più materiato di pochi fatti risolutivi che di molte lusinghiere promesse. Questo è il punto su cui insistere: la meta dove arrivare. Questa l'ingerenza statale che quanti amano il teatro, e lo vorrebbero veder liberato dalle angustie presenti, debbono reclamare. Potrà esser questione della forma e della misura di questa ingerenza; ma nessun dubbio più, ormai, che lo Stato ha, con iniziative adeguate alla sua dignità, da prender posizione di fronte ad un problema di educazione e di ricchezza nazionale che soltanto dei miopi scimmiettatori di bolscevismo possono considerare “quantità negligibile”.

E se gli altri artisti – a cui, oltre che a Virgilio Talli, l'anonimo si è diretto – vorranno considerare l'assai discutibile abbozzo di riforma non come un progetto da sostenere globalmente, *sic et simpliciter*, ma come il pretesto di incitatore ad imbastire un proficuo lavoro d'indagine e di ricostruzione, capace di rompere l'alto sonno nella testa del governo, il problema delle sorti del nostro drammatico avrà fatto un gran passo verso la desiderata soluzione.

### **Arnaldo Frateili, *Il teatro e lo Stato*, 29 dicembre 1918 (senza indicazione di testata).**

(...) Che cosa fa dunque, o si propone di fare lo Stato per il teatro italiano?

Ci duole di constatare che pochissimo, quasi niente, ha fatto in passato. La sua azione si è limitata al mantenimento di due scuole di recitazione, che complessivamente dovevano costargli trentamila lire o giù di lì, all'istituzione di un modesto premio per l'annuale

concorso drammatico, e alla nomina di una commissione “permanentemente” assente. Si ha ragione di ritenere che niente di più e di meglio abbia ancora in animo di fare per l'avvenire.

Le speranze sono assai deboli. Ci si permetta, ad ogni modo, di fare alcune domande oziose. Tanto per passare il tempo.

1) Le due scuole di recitazione di Roma e di Firenze non hanno avvantaggiato di troppo la “qualità” dei nostri attori di teatro di prosa, così come esse erano costituite. Ma erano qualche cosa. Con la morte di Luigi Rasi e di Virginia Marini queste due scuole sono rimaste senza direttori. Che cosa si pensa di fare per l'avvenire?

C'era una proposta. L'*Ars Italica* aveva chiesto, credo, al ministero della pubblica istruzione, per tramite del Comune di Roma, di mettere la scuola romana in relazione col Teatro Argentina come già fece Boutet quando era direttore dell'Argentina e professore dell'Accademia di Santa Cecilia. Ma non sappiamo come la domanda sia andata a finire. Tornando alle due scuole di recitazione, non sarebbe il caso, già che ci sono, di spazzare un po' di polvere e fare circolare dell'aria nuova? Di adoperarsi un po' perché servano davvero a qualche cosa, già che ci sono?

2) Luigi Rasi, morendo, ha lasciato un piccolo ed interessante museo di cose teatrali, cimeli di tutti i generi, lettere, disegni, scenografie, raccolte dalla sua amorosa cura di studioso della storia del nostro teatro. Si lascerà disperdere questa raccolta? Il Ministero della Istruzione, se non c'inganniamo, acquistò in passato la bibliotechina teatrale lasciata dal Boutet. Non potrebbe far delle due cose una sola, formandone il nucleo di una raccolta che acquisterebbe col tempo e coll'aggiungersi di nuovi elementi, un'importanza sempre maggiore?

3) Molte e amare cose avvengono nel mondo del teatro, che sarebbe troppo lungo enumerare. La storia dei “repertori”, per esempio, è una storia, per lo meno, pietosa. Non potrebbe lo Stato intervenire, con oneste e intelligenti intenzioni, per tutelare la produzione migliore? Per aiutare gli autori che vogliono dar l'ostracismo alla “robaccia”, che non è poca, e quei direttori di compagnie che si mostrassero disposti a rinunciare, una volta tanto, alle non gloriose tradizioni? Gli scettici dicono che, nelle cose d'arte, dove lo Stato mette il dito, ci resta il segno. Ma non dovrebbe essere così.

4) E siamo alla quarta ed ultima domanda, quella che è più importante e che scotta di più. Lo Stato mostra di occuparsi delle altre arti, con criteri che non sono di guadagno. La pittura e la scultura hanno le loro gallerie e i concorsi, l'archeologia ha i suoi musei e gli scavi, e tutti insieme rappresentano per lo Stato delle discrete passività. Si hanno delle tenerezze perfino per la musica. E non si fa nulla per il povero teatro di prosa?

Generale è la decadenza delle Compagnie: riprovevolissimi, per dura necessità di cose, i criteri che informano l'andamento dei nostri teatri di prosa. Non occorre scendere ai particolari. Si vive nel mondo del commercio meno dignitoso. Ma è anche impossibile che il “buon teatro” vada avanti colle sole sue forze perché è un'impresa d'arte.

Non dovrebbe lo Stato sussidiare il teatro? Non è un'idea nuova, né peregrina. Le altre nazioni, più o meno, lo fanno tutte: la storia ci insegna che il teatro è stato considerato assai spesso come una funzione di Stato, e si è provveduto in conseguenza. Perché lo Stato italiano non pensa anche egli a provvedere, con sani criteri, all'avvenire del teatro nazionale? Abbiamo finito. Queste domande sono rivolte, ci sembra, al Ministro della Pubblica Istruzione, che dovrebbe occuparsi di certe cose. Ma chissà quante cose ha da fare questo signore: riconosciamo che tali domande hanno un'aria impertinente e indiscreta. Si chiede scusa.

**Artusius, *Della piscina probatica ovvero del mecenatismo di Stato* (senza indicazione di data e di testata).**

Fino a ieri lo Stato italiano era agnostico in materia d'arte, al pari di quello britannico. In Inghilterra esistono ancora, diciamo al Drury Lane di Londra, dei cartelli con la scritta: *lato del Re, lato della Regina*, in omaggio all'antichissimo e venerabile uso, per cui il Sovrano siede da una parte del palcoscenico e la Sovrana dall'altra. Esiste ancora il diritto della Real Casa di "comandare" degli spettacoli, che l'impresa, non sussidiata, deve aver l'onore di offrire in qualche residenza suburbana della Corte. Ma poi nient'altro. Se non vi fosse a Londra sir Thomas Beecham, non esisterebbe tuttora il teatro lirico nazionale d'Inghilterra. In Italia vi sono, tra le varie ex-capitali degli ex-Stati che la riducevano in pillole, diversi teatri Regi, o, com'è il caso di Roma, quasi Regi, tutti gestiti da imprese private e sovvenzionati al più dai Municipi. È stato formulato, se non erro, da Guido Podrecca, il progetto di un teatro lirico sovvenzionato dallo Stato, ma rimane nel libro delle buone intenzioni. E non dico che sia stato male. Non credo che un teatro dello Stato possa dare risultati molto migliori delle ferrovie dello Stato e dei telefoni dello Stato. Sarebbe una fonte di prebende, di canonicati, di pettegolezzi, di feroci contese e di amarezze per il povero contribuente. L'Italia è fondamentalmente incapace, per somma fortuna sua, di adattarsi al tipo del vecchio teatro di Corte tedesco o russo, con un soprintendente, generale di cavalleria, con il deficit largamente coperto dalla cassetta privata del principe regnante e con un ordinamento rigidamente burocratico. Non potrebbe neppur accettare il tipo del teatro sovvenzionato alla francese, se possibile, ancor più costoso e meno maneggevole, irrigidito nelle mani di una piccola camorra di associati e stretto tra le ferree maglie di una tradizione tiranna.

Eppure, sin da oggi, l'Italia inaugura il regime di mecenatismo artistico dello Stato. Per ora, secondo lo stile della "piscina probatica" del Vangelo. Vi ricordate, cortesi lettori, la storia della "piscina probatica"? Una volta all'anno, dicevano, vi calava un angelo e turbava le acque; chi scendeva per primo dopo tale turbamento, guariva da ogni male di cui poteva essere afflitto. Ed ecco che nei pressi della piscina albergava una turba di ciechi, di storpi e simili, in attesa del movimento delle acque... Qualcosa di uguale viene inaugurato ora dalla Commissione permanente per le Arti Musicali e Drammatiche. Ogni anno scenderà dal cielo la manna di duecentomila lire; anzi, quest'anno, duecento ottanta. Ogni anno ne usufruiranno due imprese liriche privilegiate ed una fortunatissima compagnia drammatica. Ogni anno vi sarà una ressa furibonda e, forse invereconda per arrivare primi al traguardo. E poi, passato il turbamento delle acque, la folla muta dei ciechi e degli storpi si acquieterà sino all'anno venturo; tanto rimane legalmente stabilito e burocraticamente suggellato, che lo Stato italiano non si disinteressa più delle sorti del patrio Parnaso e del domestico Elicona.

Certo, è poca roba; e lo ammette la Commissione stessa. Anzi, non è precisamente quello che occorrerebbe per risanare l'arte lirica e drammatica italiana. A tale uopo, più di un mecenatismo statale a scartamento Decauville, sarebbe necessario un aiuto giuridico dello Stato all'arte e agli artefici. [...]

### ***Intervista a Gentile, marzo 1924, 6 cartelle dattiloscritte.***

#### **PER UN ENTE NAZIONALE DEL TEATRO**

I°) - Il Teatro essendo un mezzo indiscutibile di educazione e di elevazione per le masse, ed essendo un mezzo di propaganda intellettuale all'estero, può lasciare indifferente lo Stato?

– Non so se il teatro sia sempre stato, storicamente, un mezzo di educazione e di elevazione delle masse. Certo può esserlo, e lo Stato, in un tempo nel quale ha riconosciuto tra i suoi compiti quello di diffondere la cultura, non può disinteressarsi d'uno strumento di cultura così potente come il Teatro, ch'è forse la forma d'arte più largamente accessibile al gran pubblico. Né sarebbe lecito negare che il teatro (lirico e drammatico) coi suoi autori e co' suoi grandi interpreti, possa essere e sia talvolta un grande mezzo di propaganda



spirituale all'estero.

2°) - Visti i risultati poco confortanti del recente Congresso del Teatro dove sono emerse la disorganizzazione intellettuale e pratica di questo grande organismo che è stato un vanto storico nazionale, non crede V. E. che sia urgente occuparsi della crisi del Teatro che è potente fattore di educazione?

– Fino a questo momento ignoro se i risultati del Congresso di Milano siano stati, com'Ella dice, poco confortanti. Il delegato di questo Ministero Dott. Silvio D'Amico, che v'assistette, m'ha riferito (e la sua relazione fu pubblicata per le stampe) che il Congresso ebbe un carattere prevalentemente economico e professionale; laddove la crisi che il Teatro di oggi attraversa è di carattere principalmente artistico; di produzione e di esecuzione. Certo è difficile dire che cosa possa fare lo Stato per suscitare i grandi musicisti e i grandi poeti, quando non ve ne siano, o siano pochi.

Invece per ciò che riguarda la così detta interpretazione, esecuzione, si può fare di più: non certo creare i grandi interpreti: ma raccogliere e disciplinare sotto una direzione moderna quelli che vi sono, e che, dicono i tecnici, sono troppo spesso dispersi dalla vanità, dall'incultura, dall'interesse immediato, dal nomadismo.

3°) - L'idea sorta in qualcuno di fondare un'Opera Nazionale del Teatro che comprenda un'unica ma vera scuola per gli artisti, un teatro che ne sia il pratico complemento e un ufficio che senza camorre e personalismi giudichi del valore delle opere degli autori, crede che debba essere sostenuta?

4°) - Poiché abbiamo ancora la fortuna di possedere dei direttori di scena impareggiabili come Virgilio Talli e degli attori e delle attrici dei veri maestri dell'Arte Drammatica, non crederebbe V.E. necessario valorizzarli immediatamente prima che si disperdano in cerca di fortuna nelle varie parti del mondo?

– L'idea di fondare con oblazioni di mecenati privati e introiti di appositi provvedimenti fiscali, un Ente Nazionale del Teatro, mi pare appunto uno dei frutti del Congresso di Milano: secondo, almeno, hanno riportato i giornali, e a me ha riferito il mio rappresentante. Io attendo di conoscere il progetto concreto di questo Ente, per vedere se e fino a che punto esso abbia dei fini che entrino nella competenza del mio Dicastero. È noto che per quanto riguarda la Censura degli Spettacoli, la tassazione dei loro introiti a beneficio degli Ospedali, ecc. le tariffe dei viaggi dei comici, la richiesta espropriazione per pubblica utilità dei palchi di proprietà privata in alcuni antichi teatri, ecc., si tratta di provvedimenti che spettano ad altri Ministeri; e io non posso, oggi come oggi, se non raccomandare volta per volta a questo o quel Collega questo o quel provvedimento che appaia vantaggioso anche per l'arte. Resta dunque a desiderare che l'annunciato Ente, se si costituirà, venga costituito in modo da render legittimo ed efficace per l'arte l'intervento di quel Dicastero (il mio) che è preposto appunto alle arti e alla cultura.

Per ciò che riguarda le Scuole di Recitazione, io ho già provveduto a riunire le due piccole scuole che fin qui hanno dato, non sempre per colpa degli insegnanti, un rendimento piuttosto scarso, in una unica Scuola qui in Roma. Per la radicale riforma di questa Scuola esiste un progetto completo: ma esso si fonda su due presupposti: primo, trovare degli insegnanti capaci e moderni, che sian disposti ad esercitare con entusiasmo il loro compito contentandosi del compenso relativamente modesto che lo Stato può offrire loro; secondo unire la Scuola a un vero e proprio Teatro d'arte, che lo Stato oggi non può creare, ma, a mio avviso, favorire moralmente e materialmente.

5°) - Senza gravare lo Stato per i fondi necessari alla costituzione di questo Ente Nazionale del Teatro, non sarebbe possibile decidersi finalmente alla tassazione delle opere di dominio pubblico come hanno fatto altre Nazioni in cui la legislazione dei diritti di autore è assai più progredita che da noi?

6°) - Le opere del Goldoni le opere del Verdi che presto cadranno di dominio pubblico, per non parlare di tanti altri minori, costituiscono un colossale patrimonio da sfruttare per

l'erario. Perché abbandonarlo alla avidità di terze persone che sanno usarne ed abusarne?

–Mi è noto il disegno di Marco Praga, per ricavare i fondi necessari alla protezione del Teatro, mediante la sostituzione del Dominio di Stato al così detto Dominio pubblico sulle opere antiche. E in massima il progetto mi sembra buono: sebbene io non sappia quanto sembri buono agli impresari e capocomici, molti dei quali non mancheranno di osservare che, per proteggere il Teatro, si comincerà con l'imporre nuove tasse...

La verità si è che queste tasse, d'altronde minime, sarebbero devolute a dei fini prettamente artistici, che troppo spesso le consuete imprese e compagnie oggi non sono in grado di conseguire.

7°) - Col semplice tasso del 3 % un Ente Nazionale onestamente costituito e onestamente amministrato potrebbe mettere a disposizione del Teatro di Stato, della Scuola di Stato e dell'Ufficio di revisione per le opere teatrali, quanto è necessario al suo funzionamento e sviluppo. Perché V.E. non mette immediatamente allo studio questa idea prima che la crisi del Teatro non divenga irrimediabile?

8°) - Non crede V.E. che i veri eredi dei nostri grandi maestri siano appunto gli autori teatrali, che andrebbero sovvenzionati con premi in denaro, gli artisti di teatro, che dovrebbero essere formati dai pochi ma buonissimi elementi che ci sono rimasti le compagnie e le industrie affini al teatro stesso, che potrebbero da questo patrimonio trarre nuova vita e più sicuro svolgimento di opere?

- Più che un Teatro di Stato io vedrei con piacere la costituzione di uno o più Teatri artistici, diretti da uomini di cultura, indipendenti o collegati loro da una unica direzione, s'intende privata. Lo Stato potrebbe contentarsi di contribuire, insieme con gli Enti locali, alle sovvenzioni di cui avranno bisogno. Non intendo bene che compito possa avere un Ufficio di revisione delle opere teatrali: a meno che non si tratti dei Comitati di Lettura, necessariamente esistenti presso ogni teatro artistico, come esistono, credo, presso ogni buona Casa Editrice. Quanto ai premi in denaro agli autori, ricordo che, nella attuale scarsità di fondi, le Commissioni tecniche che si son succedute nell'assistere col loro consiglio al mio Ministero, non li hanno mai creduti molto utili. L'essenziale per un Teatro d'arte è di assicurare alle opere d'arte così antiche come moderne, così straniere come, e soprattutto, italiane, il mezzo di esser portate a conoscenza del gran pubblico, in esecuzioni degne. E per questo Le ripeto che attendo di conoscere le proposte concrete che mi farà il Consiglio Nazionale del Teatro, dal quale dovrebbe aver vita il nuovo Ente.

**Lorenzo Ruggi, *Il Teatro di Stato*, (senza indicazioni di data e testata).**

### **I. Lo Stato e i problemi fondamentali del teatro.**

Uno dei problemi più ardui che affrontò in questi anni il Ministero della Cultura Popolare, è senza dubbio quello del teatro di prosa.

Il pubblico che va a teatro non ha visto nulla d'appariscente. Le compagnie, *grosso modo*, ancora fecero i soliti giri per l'Italia: si formarono, si sciolsero, recitarono commedie nuove italiane e straniere, fortunate o meno. Come una volta.

Ma, sotto sotto, per chi ha saputo e potuto conoscere dalla specola sindacale, anche tutti i retroscena e valutar la portata effettiva dei provvedimenti emanati, quante fatiche, studi e innovazioni sostanziali!

Ciascuno vede, si sa, il proprio caso. Ed è per questo che non mai abbastanza, a sentir le parti, per gli uni si vieta e per gli altri si cede. Non invidiabile posizione di chi dirige e ordina!

Bisogna invece essere giusti. Regime corporativo: quindi, da un lato, diritti da rispettare nei confronti di quelli che ancora sono i collaboratori necessari della manifestazione teatrale, cioè da una lato i proprietari dei teatri e gli attori, ad un tempo essi stessi produttori di un bene economico ed artisti; dall'altro gli autori che per natura non sottilizzano troppo,

amano il loro sogno e basta.

Altri contrasti, mai prima d'ora sanati, si presentavano poi fra gli autori italiani reclamanti spazio e difesa e gl'importatori di commedie straniere, altra categoria tutt'altro che comoda d'industriali dello spettacolo.

La necessità in pari tempo di difendere nel paese una politica sempre più orientata verso grandi programmi ricostruttivi tra bagliori e pronostici di prossime guerre, imponeva un criterio selettivo quanto mai accorto e difficile nella scelta dei repertori, favorendo da un lato il formarsi di un nuovo clima spirituale e dall'altro il dissolversi dell'antico. Delicati compiti, più d'ogni altro istituto esposto a critiche e ribellioni.

Si aggiunga da ultimo il desiderio, il dovere e l'impegno di far largo ai giovani, concorrenti ed emuli tempestosi ed estrosi degli autori affermati, altro ceto tutt'altro che facile da accontentare e servire.

### **Gli industriali e gli autori.**

È luogo comune dir male di ciò che viene fatto bene e bene di tutto ciò che ancora non si fa. Ma per apprezzare ciò che si è fatto in Italia, non bisogna dimenticare quello che un tempo si deplorava e si lasciava così com'era: un teatro di prosa tutto asservito in prevalenza agli interessi stranieri, un clima impossibile per l'autore italiano che solo poteva affermarsi quando l'interesse suo proprio coincideva o non contrastava con quello degli importatori del teatro francese, legati a doppio filo ai proprietari dei teatri e alle principali compagnie.

Questo primo guaio, il più serio, fu nettamente stroncato ed eliminato. Il repertorio straniero non sparì, anche in questi ultimi anni dai cartelloni delle compagnie. Molti anzi si lagnarono che ancora vi avesse così notevole spazio, ma l'importazione ha ormai perduto e sempre più perde quel suo carattere speculativo che lo rendeva prima esiziale. Ora non si tratta che d'insistere nelle riduzioni ulteriori del repertorio straniero, ciò che non è più impossibile, solo che lo si voglia. Prima, lo si ricordi, anche volendolo, sarebbe stato assurdo pretenderlo.

Le esigenze stesse industriali dei proprietari di teatro, pur essendo tenute nel debito conto (né potrebbe essere diversamente in regime corporativo) cessarono di avere oggi quel carattere monopolistico che in taluni momenti le aveva un po' alla volta portate ad uno strapotere nefasto. Tutti in po' ricordiamo cos'erano i teatri d'allora e i loro dispotici arroganti padroni.

### **Gli autori nostri e il teatro straniero.**

Quanto ai capocomici, essi si presentarono in questi ultimi anni, di fronte ai poteri dello Stato, come un qualche cosa di decomposto e infrollito.

Le fiere caratteristiche che nel tardo Ottocento e prima della guerra mondiale avevano fatto in Italia del capocomico un qualche cosa di istituzionale, giovevole e pericoloso ad un tempo, ma in prevalenza giovevole, perché il capocomico era quasi sempre un artista, un grande artista, che finiva quindi talvolta col sacrificar la cassetta a sogni d'arte e di gloria, rapidamente crollarono.

A capeggiare le compagnie si videro giovani attori e belle attrici non certo privi di qualità, ma lontani, decisamente lontani, dal generoso tradizionalismo dei capocomici antichi. Altre mentalità, altri interessi, una vita professionale orientata in modo diverso con esigenze diverse, con attrattive nuove e anfibie: quelle, ad esempio, di poter essere, al tempo istesso, a capo di compagnie e, quando occorra, lasciarle per girare un film. Interessi complicatissimi e tortuosi concorsero sempre più a snaturare le funzioni dei capocomici nuovi, tantoché lo Stato, in un dato momento, prese lui le redini e ci mise il becco.

Era anche una necessità preparata e imposta dai tempi, ma quanti dolori! Nacquero così le compagnie sovvenzionate. Ci si accorse che senza la sovvenzione, non era più possibile aver compagnie disposte a svolgere un decoroso programma, ad affrontare i rischi, a garantire gli scritturati anche solo per un anno. Come lontani dai tempi in cui l'impegno era

di solito di tre anni e talvolta di sei e di nove!

Ma vivaci critiche, non ancora sopite, si mossero da competenti e da incompetenti al sistema delle sovvenzioni. Nel cerchio chiuso delle stesse compagnie, la critica degenerò in pettegolezzi, ogni insuccesso organizzativo fu attribuito ad errore in cui s'era caduti nel valutare le possibilità di questo o di quello. Rivalità ed invidie cominciarono ad averci parte, ed allora non si ebbe più pace; talché può dirsi che oggi il problema delle sovvenzioni si è andato facendo così tormentoso e permeato di malizia, da lasciar molto perplessi e dubitosi sulla opportunità di conservarle o abolirle senz'altro.

Ma se non si danno le sovvenzioni, le compagnie con tutta probabilità non si formano o si formano senza sufficienti garanzie per gli scrittori e per i programmi d'arte che il regime vuole e pretende svolto, per i doveri e gli impegni suoi, anche verso l'industria e il pubblico.

### **Epigoni del capocomicato in Italia. (*I giovani scrittori*)**

Quanto ai giovani scrittori, il problema loro, fu studiato con cura e svariatisime prove. Se i giovani continuano a lagnarsi delle difficoltà che incontrano per farsi leggere e rappresentare, questo lagno non è fuor di luogo, ma riferito sempre e solo a un desiderio di perfettibilità dei sistemi. Va detto anche ai giovani che ben peggiore in passato era la condizione degli esordienti. Statistiche alla mano, in un'intiera annata, non si riusciva ad avere l'esperimento di una sola commedia d'autore all'esordio. È insopprimibile, d'altra parte, la scarsa fiducia nell'esordiente in genere. Fra gli esordienti può esserci e c'è quasi sempre l'artista nuovo, l'artista vero. Nessuno più di me che l'ho cercato per tanti anni e l'ho trovato tante volte, lo sa e lo crede. Ma bisogna anche aggiungere che il cercarlo implica di per sé fatiche, e l'eccezionale si pesca, tenta e ritenta, in mezzo al comune, all'ordinario, al normale, in mezzo a folle d'illusi, di presuntuosi, di mediocri, che sempre ci furono e ci saranno.

Gare prelitte, commissioni permanenti, premi, sono altrettante forme escogitate e tentate. Nulla nasce perfetto e gli inconvenienti e gli abusi s'abbarbicano di preferenza intorno ad ogni nuova forma istituzionale. Ma anche qui si tratta soltanto ormai di migliorare il metodo, affrancato il concetto che l'autore giovane di talento merita ricerca e, una volta trovato, appoggio e incoraggiamento vero. Anche qui per essere giusti, bisogna rilevare ed ammettere il divario fra la posizione dello scrittore giovane d'oggi e quella d'un recente passato.

### **Le sovvenzioni.**

Non grande invece è il divario fra il passato e il presente circa le difficoltà che incontrano certi autori: quelli che ancora non raggiunsero un valore commerciale e son tuttavia artisti veri, uomini di forte ingegno, meritevoli di fortuna e di notorietà quanto gli altri e più. S'intende per "gli altri", il gruppo degli scrittori drammatici, in tutti i tempi esistito, che tengono, per così dire, cartello con opere di risorsa per chi le mette in scena.

La difficoltà per i primi può dipendere da tante cause. Cause talvolta anche estranee al tanto temuto costituirsi di vere e proprie leghe di resistenza e forme di ostruzionismo di scrittori cercati e di moda, contro quelli che non lo sono. Taluni si credono perseguitati. Il duro contrasto fra il loro vivissimo desiderio d'essere noti ed affermarsi e l'ingrata realtà d'una esclusione invincibile, li rende talvolta persino non giusti. Guardano il loro caso con criteri appassionati, con occhi appannati dall'amore eccessivo per la propria arte e per la propria opera; né s'accorgono talune volte che nemiche della loro entrata sono in moltissimi casi le loro stesse qualità d'uomini di grande ingegno, d'autentici poeti. O al capocomico o allo Stato o ad entrambi, essi domandano più di quanto ciascuno possa dare in un determinato momento e finché non siano rimosse determinate difficoltà. Sentiamo tutti che anche l'opera impopolare di alto contenuto di pensiero e di poesia che non chiama ancora pubblico, se pure lo chiamerà domani, e reclama viceversa subito in prevenzione notevoli spese, eccezionalità di forme, costituisce un debito e un dovere dello Stato verso

determinati autori. Ma col teatro di prosa così com'è oggi organizzato e ridotto, non è possibile pretendere ciò che certi autori pretenderebbero senz'altro attuato.

### **Gli autori giovani, quelli arrivati e quelli incompresi.**

Vincono e s'impongono oggi coloro che unendo a qualità, positive indiscutibili di commediografi (cioè di pronti e intuitivi conoscitori del rapporto che passa fra ideazione e rappresentazione scenica efficace) hanno saputo e sanno sfruttare le proprie attitudini non allontanandosi troppo dal gusto del pubblico ordinario. Essi si sono un po' alla volta create vere *tabernae instructae*.

Ma se è vero che il teatro rispecchia i tempi, ogni tempo, cioè quasi ogni decennio, ha il teatro che si merita. Né si può dire, con occhio di contemporanei, se abbia ragione il pubblico d'oggi o se aveva ragione quello di ieri o se avrà ragione quello di domani. Di decennio in decennio, ci accorgiamo che le opere dell'ingegno proiettate nel passato, una volta lontane dai giorni del loro primo affacciarsi, finiscono con l'ottenere quotazione definitiva e definitivo giudizio, spesso diverso da quello dei giorni del primo successo.

Questo problema quindi delle preferenze, è un problema, secondo me, che va lasciato risolvere dal pubblico e dai posteri. Chi reclama fortune analoghe a quelle raggiunte dai preferiti di oggi, cioè da coloro che ottenuto il consenso del pubblico, si tengono il conquistato posto, *unguis et rostris*, come qualunque altra specie di vincitore nella vita politica, economica e sociale del mondo, non deve prendersela con nessuno. È lotta di gladiatori. Il nuovo abbatte il vecchio con forze sue proprie. Su questo terreno lo Stato non può che accorciare le distanze perché tutti abbiano eguali possibilità di libera lotta. E non appena si potrà, questa parificazione delle distanze sarà certo data dai nuovi mezzi interpretativi e organizzativi del teatro.

### **Successi effimeri dei lavori nuovi.**

Il quale purtroppo (il teatro), indipendentemente dagli epigoni del capocomicato, dall'insufficienza delle sovvenzioni, dalle lotte fra autori giovani e autori arrivati, fra autori arrivati e autori incompresi, sta scadendo di tono, nel senso che ogni giorno più si avvia ad una caducità di opere impressionante. Impressionante nel senso che dopo l'effimera fiammata del successo, le opere vanno tracciando, come segno di vitalità, una linea sempre più simile a quella che il cinematografo segna per i suoi poveri soggetti d'ebdomadaria vita. L'autore di oggi è costretto (e bella grazia!) ad accontentarsi di un giro, di un solo giro della sua commedia per l'Italia, così come avviene per un film. Dopo il giro, sparisce la commedia, sparisce la compagnia. E il pubblico si abitua sempre più a questa forma di presentazione e sparizione dell'opera, con grave danno del teatro, nel senso tradizionale ed alto della parola. Il teatro per essere e restare quella nobile cosa che sempre fu, per occupare nella letteratura di un popolo quel preminente posto che sempre ebbe, esige e reclama una certa continuità d'espressione e di vita, senza la quale vien meno quel *corpus* cui siamo soliti riferirci nel parlar d'un teatro nazionale e d'una sua storia. La vita del teatro di prosa resa incerta, labile, in questi anni soprattutto, dalle formazioni a breve termine delle compagnie e con programmi slegati e senza prescritto ordine, costituisce un pericolo, forse il più serio fra i tanti, pur essendo il meno rilevato e deplorato. Non soltanto la vita delle commedie nuove diventa sempre più effimera e spinge così gli autori verso un professionismo tutto a scapito dell'arte vera, ma distrugge il repertorio, parte viva e preziosa di qualunque teatro. Il teatro francese, fu grande ed ebbe fortuna, anche perché appunto il suo credito non soltanto nasceva dalla continuità della produzione, ma dalla costante dosata ripresa delle migliori sue opere. Rinunziare a tutto questo, significa esporre il nostro teatro, fra breve tempo e per altra via, al decadimento suo fatale.

Anche per questo, i problemi nuovi del teatro che domandano una soluzione globale, c'inducono a considerare auspicabile (sia pure coi suoi difetti necessariamente connessi ad ogni nuova forma di organizzazione teatrale) il Teatro di Stato.

## **II. Sparizione del repertorio.**

In anni difficili, revisionistici e rivoluzionari, lo Stato dunque, coi suoi mezzi, tra i quali, primissimo, il Sindacato Scrittori, ha veduto giusto nel guardare ed affrontare i problemi del teatro di prosa.

Se ancora la risoluzione non è integrale, molto dipende dai mezzi limitati e dall'ora che volge. Nulla nasce perfetto. Confrontare lo stato del teatro d'oggi, con quello del teatro di ieri, ecco, ripetesi, il termine di paragone che dà fin d'ora certezza di conquiste effettive e di alti propositi.

Certo oggi siamo ad una nuova svolta per la storia del nostro teatro di prosa. Il fenomeno saliente che fa nascere i nuovi problemi e ne domanda radicale e pronta soluzione, è il tramonto del capocomico nella funzione sua storica, insieme appunto alla ormai mancata efficacia del sistema delle sovvenzioni.

D'altra parte, anche in tempi di guerra, il teatro deve sussistere. Nei primissimi tempi di pace, il teatro non può riprendere in Italia la sua alta missione. E allora vien fatto di chiedersi: come uscirne? Forse soltanto per una strada: col teatro di Stato.

Molto, troppo se ne disse, di questo futuro avvento del Teatro di Stato. Troppo, in quanto spessissime volte i fautori della nuova istituzione la videro in funzione essi pure e soltanto d'interessi privati o di vedute personalistiche. Il teatro di Stato può rappresentare la soluzione di tutti i problemi che in via sperimentale furono in questi passati anni studiati e tentati coi teatri stabili, i teatri sperimentali, le sovvenzioni stesse delle compagnie, la formazione di compagnie speciali con repertori speciali prescritti ad uso dei giovani o a scopi celebrativi. Ma i vari tentativi sopra accennati hanno già messo in luce ad un tempo le possibilità e i pericoli di questo genere di teatro che prescinde da ogni tradizionalismo italiano facente capo al direttore di compagnia.

Il Direttore di compagnia, cioè il capocomico, è stato fino a ieri in prevalenza l'arbitro della scelta dei repertori. Molti autori del passato debbono la loro fortuna al capocomico, che essendo, oltre tutto, nella maggior parte dei casi, anche un artista vero, un uomo d'ingegno, di gusto e di senso pratico teatrale, scoprì autori, li portò al successo e talvolta persino alla gloria. Certi attori ben valevano i critici più avveduti e le commissioni di lettura meglio combinate, in quel difficilissimo compito di giudicare un'opera di teatro alla semplice sua lettura. Presero le loro cantonate, ma quasi sempre ebbero ragione loro, anche perché bene spesso, sceglievano le opere ponendole in relazione giusta, alle loro qualità e possibilità interpretative.

Rinunziare oggi al beneficio di quest'opera impagabile e insurrogabile di selezione da competente, significa perdere poco. Lo diciamo senza far torto agli ottimi giovani attori che capeggiano le nostre giovani compagnie. Taluni di essi valgono, sotto certi aspetti, i capocomici del passato, ma sono pochi ed anche i pochi ormai divezzati da quell'antico pregiato sistema di leggere molto, di scegliere senza consiglio altrui e di decidere senza calcoli ed esitanze.

La produzione nazionale è buona, ma non abbondante oggi. Ancora si preferirebbe dalle compagnie lo straniero all'italiano, e ciò per la solita ovvia ragione che si offrono, con gli stranieri, commedie già collaudate dal successo, quindi meno rischiose. Il capocomico d'oggi può quindi essere detronizzato, come giudice della scelta, senza che il teatro ci perda e senza danno in genere per gli autori.

### **L'avvento probabile del Teatro di Stato.**

Nel teatro di Stato (che in Italia non può concepirsi se non funzionante contemporaneamente, in quattro o cinque città principali) la costituzione dei repertori diventerebbe innanzi tutto programmatica e preventivamente dosata, con scelta dei lavori vecchi e nuovi che passerebbe, dal puro arbitrio attuale del capocomico e della capocomico, alla competenza di un direttore. Il direttore di teatro sarebbe poi necessariamente uno scrittore o un critico. Si varrebbe in taluni casi, della consulenza

tecnica di qualche attore, di qualche regista, ma lui, sostanzialmente lui, il direttore soltanto, resterebbe l'arbitro e il responsabile insieme della scelta. Finito lo strapotere (e il capriccio talvolta) del capocomico, finite certe ingiustizie. Molto bene.

A questo punto però tutti quelli che già si sentivano attratti dalle novità istituzionali del Teatro di Stato (che sarebbe, si sa, dello Stato, a cominciare dalle stesse sale tutte nuove, accoglienti, aggiornate secondo la nuova maniera e gusto del ricrearsi) arricceranno un po' il naso. Se lo scrittore, nei confronti del direttore di compagnia, è oggi diffidente, quando addirittura non sia scandalizzato e furibondo, chi sa mai come lo sarebbe domani, quando anche solo gli si prospettasse il pericolo di dover essere giudicato o da un collega o da un critico. Taluni, uditi certi nomi di possibili direttori, immediatamente si sentirebbero degli esclusi o dei favoriti e si dichiarerebbero o già perduti senz'altro o finalmente (ora sì!) alla meta, pensando all'amico o all'artista della stessa scuola, tenuto, diamine! a protezione e preferenza.

Ma poi verrebbero, anche per questi ottimisti, i dubbi, i crucci, i disdegni, le idrofobie, se poi andassero constatando in effetto, che i direttori di teatri di Stato, sotto l'impulso di esigenze pratiche e sotto l'incubo di responsabilità personali, fossero per escludere dal repertorio essi pure anche opere di amici, o perché rischiose, o perché troppo costose, o perché non adatte a quella tal compagnia.

Bisognerebbe quindi affrontare il problema del teatro di Stato, non illudendosi neppure un poco d'accontentar tutti quanti. I primi ad avversarlo, finché non fossero ben sicuri sulla scelta dei direttori o dei comitati di direzione, sarebbero gli autori alla moda, quelli cioè che nonostante i difetti del sistema attuale, finirono col trovarci il loro conto e si lagnarono sì del particolare, ma ben avendo al sicuro il sodo, cioè una preferenza costante e pronta del loro prodotto letterario, accompagnato da tutto un insieme di favori ed agevolazioni impagabili, ormai per loro diventate la regola. Nulla essi avrebbero da guadagnare dal cambiamento di sistema. Sarebbe sempre dalla loro il fatto che producendo un genere di chiamata, i direttori del teatro di Stato, come oggi i capocomici, prima penserebbero a loro, poi agli altri, ma quando l'elemento d'interesse, l'elemento cassetta, non fosse più in primo piano e i programmi cominciassero ad assumere un'organicità diversa e prescritta, non sarebbe certo difficile, anche per questi autori, l'eventualità d'uno scapito.

Il Teatro di Stato troverebbe invece più consenzienti gli autori cui già prima accennammo: o gli ancora esclusi o non abbastanza preferiti, o addirittura pretermessi. Troverebbe consenzienti forse anche i giovani, i quali giustamente spererebbero e reclamerebbero da un teatro di Stato qualche aiuto più forte, qualche spazio più certo.

Dove il teatro di Stato potrebbe poi senz'altro risolvere compiutamente il problema del repertorio, sarebbe in ciò che riguarda la produzione straniera. Allora sì, sarebbe facile rappresentare soltanto le opere aventi un diritto serio d'importazione. (Valore dello scrittore, clamore del successo nel paese d'origine, interessante espressione di nuove correnti di pensiero).

#### **Sue forze risolutive e suoi rischi.**

Comunque però piaccia o non piaccia, rappresenti o non rappresenti pregiudizio per gli uni e vantaggio per gli altri, certo è che, pesato il pro e il contro, il teatro di Stato in Italia nella ripresa della vita ordinaria, finirà con l'essere un'esigenza.

Circa il rinascere di un istituto come quello del capocomicato italiano, nessuno più s'illude. Si potrebbe galvanizzarlo, mai rimetterlo in vita. Si aggiunga che l'Europa è ormai tutta da tempo, da molto tempo orientata sugli schemi dei teatri di Stato o dei teatri sovvenzionati dallo Stato, dove comunque, la direzione del teatro, nel senso di direzione artistica con programma annuale e scelta del repertorio, non è più degli attori, ma delle direzioni. Ecco perché si pensa che a questo genere di nuovo istituto dovremo, prima o poi, necessariamente pure giungere.

Se però ci si deve arrivare, valga l'esperimento degli altri ad espellere in partenza i difetti

che già son propri altrove di simili istituzioni. Sia, s'intende, per andare alla testa e non per mettersi in coda. Ci si arrivi insomma col fiero proposito di far opera di ulteriore giustizia, dare impulso veramente nuovo alla vita del teatro in tutti i suoi campi: da quello fondamentale della concezione dell'opera, a quello esornativo della coreografia, a quello interpretativo della regia. Soltanto così favoriremo l'affermarsi di nuove forze geniali nostre.

Io son tra coloro che non attribuiscono alle leggi nessun potere taumaturgico. Avere leggi nuove e leggi migliori conta sì, ma soprattutto conta il modo di applicarle. Persino con leggi insufficienti e superate si poterono talvolta realizzare risultati buoni. In queste cose può dirsi che l'esecuzione è tutto.

Quindi anche nella questione del Teatro di Stato, così complesso, così intenzionalmente volto alla risoluzione dei problemi maggiori e più urgenti del teatro in Italia, non illudersi che il Teatro di Stato, possa tutto risolvere e semplificare. Anche per quello, molto dipenderà dalla scelta degli uomini, loro genialità, competenza e simili.

### **Corrado Pavolini, *Conclusioni sul teatro dello Stato*, «Meridiano di Roma», 4 luglio 1937.**

Nel pubblicar sul «Meridiano di Roma» (14 febr.) la mia *Proposta per un Teatro dello Stato*, ero preparato a un plebiscito d'insulti. Non ne è stato nulla, lo confesso a mio scorno. Articoli a mucchi: decisamente favorevoli alcuni, altri severamente contrari: ma nessuno privo di mortificanti elogi all'autore.

#### ***Il fenomeno della unanimità***

Potevo gradir gli insulti; certo non cercavo gli elogi. E non ci fosse stata la replica ampia e cordiale di Silvio d'Amico (*Per un Teatro degli Autori*, «Rivista Italiana del Dramma»), a conti fatti dovrei dire d'esser rimasto male. (...)

Secondo Enrico Rocca («Lavoro Fascista»), buon regista si diventa per vocazione e per studio. “Studio che oggi tende – proprio in Italia – a mettere il regista in grado di fare quel che appunto Pavolini gli contesta: di conoscere, cioè, l'arte e la tecnica della recitazione per poterla insegnare ai comici”.

*Ipsa dixit*. Dove mai? Forse all'Accademia d'Arte Drammatica? “Proprio in Italia”. Impressionante: ma falso. “Proprio in Italia” non c'è scuola né mezzo attraverso i quali dei giovani possano essere messi in grado “di conoscere l'arte e la tecnica della recitazione per poterla insegnare ai comici”. Quell'arte e quella tecnica non c'è che impararle sulle tavole d'un palcoscenico vero, dal contatto assiduo, dalla diuturna dimestichezza con i dispregiati attori.

Né è vero che il direttore artistico, da me proposto, somigli “al regista che dovrebbe sostituire come la zuppa al pan bagnato”. Il mio direttore artistico è *il contrario esatto* del regista. È uno (ma come dirlo per farmi capire?) *che rifiuta in pieno quella mentalità, quei metodi, quelle ambizioni, quei vizi mentali ed estetici che sommati danno il fenomeno detto “regia”*. È uno che non crede a una “professione” della regia (intesa come un mestiere che sia possibile esercitare saltuariamente, da persone che non vivono giorno per giorno la vita dei comici). È uno il quale pensa che la messinscena, l'illuminazione e la ginnastica sono il meno; e che il più è l'artigianato, la tecnica del recitare; la presenza, l'autorità dell'attore; la Parola del poeta; una devozione sensibile, nell'inscenatore, allo spirito della Parola; un'accorta, rigida discrezione nel darle corpo spettacolare.

A ciò, tutti rispondono in coro: ma codesto è il regista ideale!

Lo rispondono in coro: e subito dopo, uno per uno, chiedono le sale nuove, il palcoscenico girevole, il quadro delle luci, la scuola di alta acrobazia... Può continuare all'infinito. Sono io che ho poca pazienza per discussioni così condotte.

(...) Per Antonio Valenti «Meridiano di Roma». Dici che, tradimento per tradimento, è



preferibile quello del regista a quello del capocomico. Motivo: “Un regista che si rispetti ha una visione generale, culturale ed estetica, del Teatro”.

Bravo: ma se qui è il guaio! Proprio *nella consapevolezza culturale ed estetica* del tuo regista è la negazione del Teatro. Il Teatro è fatto sociale, popolare ed artistico. Come tale, non gli serve l'estetica, ma il gusto; non gli serve la cultura, ma l'istinto. Gusto e istinto puoi trovarli in tantissima gente (per isbaglio, anche in un regista); ma sono impulsi di vita, non valori di tavolino quelli che servono alla creazione del “miracolo teatrale”. (Il teatro) è una certa cosa, esattamente come la vita, al di là dell'intelligenza e della cultura e dell'estetica: - una cosa negata, in sostanza, agli intellettuali.

### ***Silvio d'Amico e lo “spettatore di gusto”***

Ed eccomi, per ultimo, a Silvio d'Amico. Il quale apre il suo lungo scritto osservando che i miei ragionamenti son quelli di “un uomo che, pur avendo messo piede sulla scena, come autore e come regista, *non è quel che si chiama brutalmente un uomo del mestiere*. La cultura, la sensibilità, la varia curiosità d'ogni vita dello spirito... adesso lo riportano anche sulla soglia del Teatro drammatico; ma quanto egli dice su quest'argomento è prezioso e significativo appunto per ciò, ch'egli lo dice come un qualunque spettatore di gusto....

Ringrazio; ma stupisco. Ti dicono “spettatore di gusto”; e poi non li interessano affatto le osservazioni che il gusto ti suggerisce. Da quello del gusto, ti trascinano di forza sul terreno arido e infido delle idee, delle opinioni, dove il vivo frutto dell'esperienza artistica si snatura senza rimedio, perde ogni sapore e sostanza. Ingenuamente, si penserebbe che la cosa dovesse andare tutt'al rovescio. Ossia: “Oh, finalmente, dopo tante discussioni tra mestieranti, tra critici, tra giornalisti, ecco la parola di un semplice artista! Sentiamo quel che ha da dirci”.

No; perfino uno scrittore sensibile come d'Amico si dimostra subito deciso a non ascoltarti, a non accordarsi al tuo “tono”; non vuol *capirti*, vuol soltanto *discutere*. Ecco un esempio significativo proprio nelle primissime righe: la mia proposta, “a guardarla bene, consiste nel lasciare essenzialmente le cose come sono”. Siamo già fuori di strada; ormai non ci sarà più verso di intendersi. Io pittore dico ad un mio allievo che l'impianto del suo quadro è buono, che il disegno è corretto; ma che sono sbagliati i rapporti tonali. Al che l'allievo è padrone di rispondermi che “essenzialmente” io gli propongo “di lasciare le cose come sono”; ma eccomi altrettanto padrone di dedurne che costui non sarà mai pittore: se non capisce che, *nel concreto dell'esecuzione*, impianto, disegno, eccetera, *tutto* si risolve nella finezza dei rapporti, nel loro grado di vibrazione e armonia. Egualmente in fatto di Teatro, la mia proposta di lasciare “essenzialmente” le cose come stanno, si risolve in realtà, a saper leggere, nella proposta di *cambiare ogni cosa*: non dal bianco al nero (che non sono colori), ma da un tono a un tono; che è, per l'appunto, “l'essenziale”. Senonché, da artista, io penso ai toni: d'Amico, da critico, pretende da me o il bianco o il nero; e non posso darglieli. Come capirsi?

### ***Teatro e pittura***

Mi accusa – da critico – di porre sullo stesso piano una Duse, un Novelli, in Garavaglia, una Reiter; quando a me – artista – di costoro (o di tanti altri che avrei potuto citare) non importa se non quella stupenda *vitalità* di interpreti, che mi ha fatto porre e oggi mi fa ribadire lo scandaloso parallelo Durante-Jouvet. (C'è più istinto pittorico – cioè più *pittura* – nel “volgare” Antonio Mancini che nei “raffinati” Maurice Denis, Kisling ecc. Checco Durante è “teatro”, Jouvet non è “teatro”; peggio per chi se ne accorge). Quanto a Petrolini, d'Amico è “d'accordo” che una sua battuta “poteva valere tutto Jouvet”; Petrolini “non era un interprete; era, da solo e per sé solo, una forza; era una gioia, era tutto un teatro...”.

A questo punto, se d'Amico volesse convincersi che nell' “idea” della pittura entrano fantasia, composizione, disegno ecc., *ma nella pittura non c'entra che la pittura*, sarebbe “d'accordo” con me anche su ciò: che non si tratta di stabilire il grado di valore della Reiter rispetto alla Duse o di Durante rispetto a Petrolini, ma soltanto di riconoscere che l'Attore

italiano (in quanto è lui a creare quello che io chiamo “miracolo teatrale”) è il Teatro italiano. (A differenza, per l'appunto, d'altri paesi, dove all'attore assente suppliscono come possono la “fusione”, la regia e via dicendo).

Non ignoro, quanto agli attori dialettali, che “la specialità più desolante di questi stupendi artisti è di non avere un repertorio”. (Ma si potrebbe ritorcere che, altrove, la specialità più desolante di stupendi commediografi è di non aver interpreti). “Nove volte su dieci gli attori dialettali (salvo forse i veneti) non riescono ad essere interpreti se non di se stessi”. Ha detto nulla! E dove è scritto che il Teatro debba *necessariamente* basarsi su un testo illustre? Sospetto che queste siano tipiche pretese di letterati “moderni” e “colti”; di gente da biblioteca.

E per tornare un momento a Petrolini: se è vero ch'egli “era una gioia, era tutto un teatro”, perché mai lo Stato dovrebbe rinunciare *a far sue* – come suggerivo nella mia proposta – le espressioni più geniali d'artisti di codesto stampo? Soltanto perché essi non hanno un repertorio? (Bisognerebbe prima dimostrare che c'è più sugo in Giannino Antona Traversi che nel *Nerone* di Petrolini; o in Niccodemi che nel *Natale in casa Cupiello* dei De Filippo.

### ***La spina della Stabile***

Altro punto. Secondo d'Amico, io fingerei di credere “che, in un dramma, le parti secondarie si debbano recitare male!”. Non ho detto codesto; o, meglio, non ho detto esattamente codesto. Bensì che “uno stacco tra protagonisti e figure secondarie forma la base stessa della prospettiva scenica”. Dunque gli attori secondari non debbono recitare *male in assoluto*; debbono recitare *peggio* dei protagonisti. Che è differentissimo.

Sulla questione della regia, scrive d'Amico, “siamo, almeno in partenza, d'accordo col nostro interlocutore”. Mi basta. E *pro bono pacis* rinunzierò a meravigliarmi della sua meraviglia che “Pavolini, dopo aver fatto l'elogio di Talli..., abbia paura della Compagnia *pulita e russeggiante*”. Gli darei un dispiacere troppo grosso, dovessi spiegargli dove e come mi si è soprattutto sviluppata codesta paura. Glissiamo.

Ma su un punto non posso sorvolare. Egli mi accusa di interrogazioni retoriche, con le quali “è facilissimo pigliar l'applauso”; e butta giù: “C'è a questo mondo chi rimpiange la romantica stracceria di certi nostri vecchi e anche geniali attori, come rimpiange, che so, le stamberghe pittoresche e fetenti che sino a ieri s'arrampicavano, da piazza Montanara, sul Campidoglio... Noi no: noi siamo per Via del Mare e per Via dell'Impero”. A parte il fatto che qui l'applauso non glielo leva nessuno, d'Amico dovrebbe spiegarmi perché sia più “in linea”, più “Via dell'Impero” uno che la gloria dell'Attore italiano chiama stracceria romantica e fetente, d'uno che la chiama gloria: e stracceria romantica definisce invece le tanto esaltate regie straniere. Lo so che si può chiamar “romantica stracceria” un soldato di genio come Garibaldi, e meraviglia di regia militare un funzionario della guerra come il Maresciallo Folch. Tutto si può fare; e farsi applaudire, fuori del teatro, è così facile!

In conclusione, il mio disaccordo con d'Amico non è poi insanabile. Come egli aderisce in sostanza al cinquanta per cento della mia proposta: all'idea cioè di potenziare, nell'Attore italiano quale è, e nelle recite delle Compagnie di giro, alcune “brillanti o superbe o curiose espressioni dello spirito italiano” (che poi è il nocciolo stesso della mia tesi), così voglio io venirgli incontro del restante cinquanta per cento, aderendo alla sua richiesta di un Teatro degli Autori: “quello dove si ascoltino – normalmente e non per straordinaria eccezione, o attraverso geniali travestimenti... - gli autori”.

Facciasi. Naturalmente poi si vedrà, troppo facile profezia, che codesto non poteva essere che un teatro morto. Ma gran vantaggio sarà aver tolto, una volta per sempre, codesta spina della Stabile da tanti cuori. Eccomi sostenitore del Teatro di Stato. A certe fissazioni, per sgonfiarle, non c'è come dargli spago.

**Gigi Michelotti, *Per una riforma del teatro di prosa. Che cosa ne pensa l'autore di «La***

***Maschera e il volto***, «**La Stampa**» (senza indicazione di data).

Luigi Chiarelli, l'autore di *La Maschera ed il Volto*, la più originale significativa fra le commedie moderne italiane, pensa ad una riforma di tutto l'organismo del nostro Teatro di prosa. Rinnovare è necessario: lo riconosce anche chi non sa o non osa staccarsi dalla tradizione, per timore di convulsioni pericolose, e poiché Chiarelli ha dato prova, come autore e come direttore, di saper suscitare delle forti correnti innovatrici – la sua audacia ebbe tale consentimento che vennero subito degli imitatori – è interessante sentirlo.

Parla del Teatro con tanto calore e con tanta passione che ad ascoltarlo si prova un vero e proprio godimento. Conosce l'organismo teatrale italiano ed internazionale come pochi, è nutrito di esperienza, vede chiaro e lontano...

Il Teatro italiano attraversa un periodo di mai conosciuta floridezza. Esiste per sé, per le sue sole forze, per il magnifico risveglio di attività degli autori. Mancano le Compagnie di grande complesso, che furono il vanto dell'Arte italiana: i grandi attori e le grandi attrici, che ancora ci restano, o riposano o si presentano raramente e con complessi indegni di loro: le Compagnie organiche, affiatate, alle quali un autore può affidare una sua opera con cuore tranquillo, sono pochine ed abbondano invece i raggruppamenti, nei quali a mala pena si trova un artista che sappia disegnare e rendere una figura, ma con tutto questo il teatro di prosa italiano è vivo come non lo è stato mai. Un manipolo di giovani tenta aprire nuovi orizzonti all'arte scenica e se non ancora ci riesce e se in molti tentativi dimostra di bamboleggiare ancora, tale eco di simpatia e di interessamento ha suscitato intorno alla propria opera, che i capocomici sono costretti a dare ad essa largo posto nei cartelloni. E quel che è più notevole il pubblico affolla i teatri, come mai lo fece nel passato e gli incassi raggiungono tali cifre da consentire ottime percentuali agli autori e larghi margini ai capocomici e ai proprietari di teatro.

Sino a pochi anni addietro le condizioni del teatro di prosa italiano non erano rosee. Il nostro teatro è sempre vissuto di imitazioni, di riflessi, ma non per questo mancò di una sua fisionomia. Pur senza avere orizzonti proprii, caratteristiche sue, una sua speciale tecnica, e senza affrontare problemi strettamente nazionali, per un certo periodo il teatro italiano, mentre correva dietro ai sempre nuovi progressi tecnici del teatro francese, mirava a chiarificare i problemi affrontati oltralpe, adattandoli ai nostri ambienti, alle nostre passioni, alle nostre abitudini. Dopo, non più. Anche questi tentativi isterilirono. I conflitti passionali ed ideali affrontati dai francesi, dai tedeschi, dai norvegesi e dai russi, vennero portati sulle nostre scene rimpiccioliti, ridotti da fenomeni collettivi a fatti isolati di nessuna significazione e, purtroppo, sovente anche a nudi e scheletrici fatti di cronaca. Lunghi anni di penosa imitazione servile fecero sì che l'orizzonte del nostro teatro si chiudesse sempre più e vi si spegnesse ogni luce. Sulla scena non comparvero più se non dei piccoli episodi di vita borghese che non potevano interessare il pubblico. Non mancò qualche commediografo che tentò dare alle sue opere una più profonda umanità e una più larga significazione, ma anche questi lavori, raffrontati ai modelli del genere che ci venivano da altre nazioni, fatalmente ne scapitavano, ed il pubblico disertava le nostre melanconie, i nostri piccoli quadretti di vita casalinga, e se si lasciava tentare dal teatro era per appassionarsi ai canovacci macchinosi di Vittoriano Sardou.

Come per gli autori, per gli attori. Le grandi compagnie, che ancora oggi vengono ricordate con orgoglio, a poco a poco scomparvero, sia perché l'ambizione e il desiderio di rapidamente progredire spingevano attori e attrici ad occupare al più presto i primi posti, sia perché, cresciute le necessità, le esigenze e disertando il pubblico i teatri, venivano a mancare i mezzi per ricompensare degnamente le fatiche d'un gruppo d'attori di prim'ordine, riuniti in un solo complesso. Chi scrive ricorda di aver raccolto dalle labbra del compianto Giovannini una confessione preziosa in proposito: “Volentieri avrei continuato a fare delle macchiette anziché affrontare il ruolo di brillante, ma come dovevo fare? Dovevo pur pensare a vivere. (...)”. Dai grandi complessi si passò alle compagnie

minori con due o tre buoni elementi, sino a che, per colpa anche del cinematografo che strappò al palcoscenico degli artisti di grido, si pervenne all'attuale miseria. Compagnie a mattatore, (stelle di prima, di seconda, anche di terza grandezza) e complessi che in molti casi fa pena a sentirli. Sole superstiti tra tanto naufragio, poche compagnie, la cui fama è assicurata da un nome o dalla tenace volontà di un direttore.

Il pubblico che si interessa delle sorti del teatro di prosa e che ha qualche ricordo del suo non inglorioso passato, è sovente costretto a fare delle osservazioni melanconiche anche di fronte alle esecuzioni delle Compagnie che dispongono di un insieme se non perfetto, armonico e bene affiatato: "La produzione mi piace, l'interpretazione è complessivamente buona, ma non tutti gli attori sono al loro posto. C'è qualcuno che stona, che dovrebbe essere sostituito, che si troverebbe meglio a fianco di altri elementi o in altri panni". Questo nei casi più fortunati, perché molto spesso, per non dire quasi sempre, è costretto a notare che molti degli interpreti sono chiamati a sostenere delle parti per le quali loro manca il fiato e l'arte, e parecchi farebbero meglio a cambiare mestiere. Se questo pensa il pubblico, è facile immaginare le osservazioni che si trova costretto a fare un autore. Prima ancora di scrivere la commedia o il dramma egli si sente già in dovere di risolvere nella quiete del suo studio non poche difficoltà, a scapito dell'opera d'arte che si illude di creare, opera che nel migliore dei casi deve forzatamente venirgli fuori incompleta o non perfettamente equilibrata. Un autore che ha qualche esperienza di teatro, quando prende in mano la penna per scrivere, se non vuole che la commedia gli resti nel cassetto, non può prescindere da quelle che sono le condizioni odierne delle Compagnie drammatiche. Se il soggetto prescelto lo comporta, deve cercare di scrivere la commedia a protagonista. Avrà a disposizione più Compagnie alle quali ricorrere. Se non può fare questo, deve almeno forzarsi a cercar di limitare il numero dei personaggi, o per lo meno studiarsi di non superare l'elenco artistico di questa o di quella Compagnia che gli pare la più indicata per l'interpretazione del suo lavoro, il numero dei personaggi e l'importanza delle parti. In una Compagnia dove c'è un buon primo attore manca la prima donna: se c'è la prima attrice manca il primo attore o il brillante, e così via via... Se poi uno degli attori, per l'importanza della parte, troppo emerge sugli altri, è finita. Anche se la commedia è uscita vittoriosa alla prima rappresentazione e per il successo riportato è destinata a restare sul cartellone per stagioni intere, vien messa a dormire per la necessità in cui si trova il capocomico di portare sulla scena altre produzioni che mettano in valore gli attori della Compagnia, che nella nuova commedia non entrano o hanno parti secondarie. Di fronte all'opera d'arte sono questioni queste che a chi non è addentro ai segreti del teatro possono parere di importanza minima, ma invece hanno tanto valore, che possono far mancare un successo ad un lavoro se pure non impedirne addirittura la rappresentazione.

Quanto si dice per gli attori, lo si può ripetere per l'arredamento scenico. Con delle Compagnie, che devono continuamente spostarsi da città a città – e le odierne spese di viaggio sono tali da far fremere al solo pensarci, - tutto quanto in un'opera d'arte si può richiedere di macchinoso, di complesso, di proprio, deve essere senz'altro scartato. Un'opera teatrale ha la sicurezza di tenere maggiormente il cartellone e di trovare più Compagnie che la rappresentino quanto più è semplice. Le commedie ed i drammi che non richiedono che un solo scenario, che non impongono alle attrici grandi spese di vestiario, che presentano poche difficoltà di esecuzione, trovano aperte tutte le strade. Le altre, malamente accolte, da una Compagnia, dopo un giro, anche se fortunate, sono poste negli archivi. E non parliamo delle opere, che trovano la loro espressione completa anche in elementi coreografici. Queste, se l'autore non ha la fama di Gabriele D'Annunzio, o non trova un capocomico audace come Virgilio Talli, sono morte prima di venire alla luce.

Come rimediare? Chiarelli propone una riforma, che se può parere audace, non rappresenta niente più, niente meno di quello che si fa nelle altre Nazioni. Non più le opere teatrali devono essere scritte per le Compagnie già formate, ma si devono formare le Compagnie

per la rappresentazione delle opere. La famiglia comica o, meglio, la “Compagnia”, nella sua odierna formazione, deve scomparire o essere limitata, come avviene in Francia ed in altre nazioni, per le “tournées” nelle città di provincia e nelle grandi città. Così, come già si usa per gli spettacoli lirici, ogni proprietario di teatro deve assumere le funzioni del capocomico, se ne ha la capacità, o assumersi un direttore che tali funzioni possa esercitare. L'autore X. K. Z., ha scritto una commedia e desidera sia rappresentata per la prima volta, supponiamo, a Torino. Crede in tale città di raccogliere maggiori simpatie, di trovare un pubblico che meglio lo comprenda. Anziché studiarsi di trovare la Compagnia che abbia tra le sue piazze la nostra città e che nella migliore delle ipotesi non potrà offrirgli che qualche elemento idoneo, presenta la sua commedia all'impresario J. Y. W., e questi, presa visione del lavoro, scrittura quegli elementi che l'autore giudica meglio adatti alla interpretazione del lavoro. Se l'opera ha successo, lo stesso complesso messo insieme per la prima rappresentazione porterà in giro il lavoro nelle altre città, o verrà sostituito da altro non meno idoneo alla rappresentazione: se il successo manca, il proprietario del teatro avrà sempre modo di rimediare con delle commedie di repertorio al successo mancato. Non avviene altrimenti per gli spettacoli lirici. Teatri sperimentali potrebbero essere istituiti nelle città minori per dare modo ai giovani di uscire dalla oscurità. Un teatro nazionale, tipo “Comédie Française”, potrà essere stabilito in quella che pare la più indicata fra le città italiane, per mantenere in vita i capolavori e le opere di maggiore significazione.

La difficoltà maggiore nell'attuare questa riforma consiste nel rompere una tradizione, che i comici giustamente giudicano di maggiore riposo, perché garantisce loro almeno un triennio di vita senza preoccupazioni, ma deve potersi superare perché se è vero che con l'innovazione gli artisti potranno subire dei periodi di disoccupazione forzata, è vero altresì che potranno essere meglio compensati delle loro fatiche d'arte. Una Compagnia, nell'attuale formazione, non può compensare come dovrebbe i suoi attori, perché dovendo pensare a tutto un repertorio e non solo ad una o più produzioni, deve scritturare un numero maggiore di attori e pagarli, recitino o non recitino. Di più, spostandosi continuamente, deve far fronte ad enormi spese di viaggio.

Con *La Maschera e il Volto*, commedia che ottenne un successo clamoroso e che segnò nuove vie al nostro teatro, Luigi Chiarelli ha dato al teatro di prosa altre tre opere, che se pure non ottennero uguale consenso, furono una riaffermazione della originalità del suo temperamento artistico, della forza del suo ingegno e della sua maturità. Anche nella sua ultima commedia: *Chimere*, che sollevò dubbi ed eccezioni nei critici, che la giudicarono senza approfondirne le intenzioni e illuminarne il significato, l'autore della *Maschera e il Volto* ha dimostrato quali vasti orizzonti possano essere aperti al teatro italiano se commediografi e attori, liberandosi dai legami del passato, sapranno assurgere ad una comprensione più alta della loro arte. La riforma che egli propone dell'organismo teatrale per renderlo meglio rispondente alle condizioni attuali dell'arte e alle realizzazioni a cui si deve pervenire, può essere discussa, migliorata, resa praticamente attuabile coi sussidi dell'altrui opera e dell'altrui consiglio, ma non deve essere lasciata cadere.

### 3. IL TEATRO E LO STATO (Fascicolo 2)

*Siamo al secondo fascicolo su “Il Teatro e lo Stato”, che contiene soprattutto ritagli stampa, oltre a estratti dal bollettino ufficiale che ripetono quelli della cartella precedente. Anche in questo caso abbiamo scelto soprattutto articoli che avevano eco di tematiche affrontate anche da d'Amico nelle sue cronache su «L'Idea Nazionale».*

*Cerchiamo ancora di dare un ordine cronologico. Nel luglio del 1917 Renato Simoni sul «Corriere della sera» descrive il peso del Consorzio di proprietari di teatro (composto dalla Società Suvini e Zerboni, il cav. Giuseppe Paradossi e i fratelli Chiarella) sulla vita teatrale italiana. Simoni critica aspramente l'esistenza del trust, notando come la gestione della maggioranza dei palcoscenici italiani da parte di un organo industriale impedisca quella libera concorrenza che renderebbe possibili iniziative di maggior carattere artistico.*

*Segue una lettera di Cesena sul contenzioso tra Re Riccardi e la Società degli Autori per la gestione dei repertori, che si era risolto, dopo l'arresto del primo per una falsa accusa di spionaggio, a favore della seconda. Proprio il riferimento all'incarcerazione di Re Riccardi, avvenuta nel febbraio di quell'anno, ci fa collocare questo ritaglio stampa nel 1918: i direttori di compagnia erano stati invitati, dopo l'accaduto, a rescindere i contratti con la sua agenzia “in via provvisoria”: Cesena scrive che questa situazione “dura da qualche mese”, e invita i capocomici a ribellarsi all'esclusivismo loro imposto.*

*Nel documento seguente Amedeo Nicolai difende la qualità del repertorio amministrato della propria agenzia.*

*Il quarto articolo trascritto, del 1919, testimonia dell'attività della Commissione Permanente per l'arte musicale sotto il Ministro Berenini e di quali fossero le richieste del mondo della lirica.*

*L'articolo successivo deve essere del 1920, visto che vi si fa riferimento alla nomina di Dondini come direttore della scuola di recitazione di Santa Cecilia e alla convocazione straordinaria della Commissione Permanente da parte di Rosadi. Iginò Torri dà un ampio resoconto delle idee di riforma portate avanti dall'«L'Idea Nazionale», e riprende e commenta la proposta di Luigi Chiarelli sull'opportunità di creare compagnie apposite per ogni spettacolo.*

*L'ultimo documento è successivo al 1930: si tratta di un'intervista a Franco Ciarlantini, presidente del Consiglio Nazionale del Teatro. Le parole di Ciarlantini testimoniano in maniera diretta come l'interesse all'arte da parte del regime sia legato al suo “valore politico ed economico”. Se confrontato con quanto scrive Renato Simoni nel 1917, questo articolo ci fa vedere come il fascismo avrebbe continuato su una linea che era già da tempo predominante nei modi di gestione del teatro: quella che tendeva a considerarlo come una qualsiasi industria.*

Seguono i documenti:

Simoni R., *Arte e industria nel teatro*, «Corriere della sera», 17 luglio 1917.

*Re Riccardi e la Società degli Autori. La polemica sul repertorio drammatico. Una lettera di L. Cesena.* (senza indicazione di autore e testata; 1918).

Nicolai A., *La polemica dei repertori teatrali* (senza indicazione di data e di testata)

Articolo non firmato, *Per la costituzione dell'Ufficio del Teatro. Il Ministro della P. I.*

*accoglie le proposte delle organizzazioni professionali, «L'Artista lirico», (Giornale mensile della «Società italiana degli Artisti Lirici») anno V n. 2, Milano 18 febbraio 1919.*

Torri I., *Il Sottosegretariato per le Belle Arti e l'arte contemporanea. III. Il Teatro Drammatico* (1920, senza indicazione di testata).

*Le grandi iniziative fasciste – Il programma del Consiglio del Teatro. Una nostra intervista con Ciarlantini* (senza indicazione di data, autore e testata).

**Renato Simoni, *Arte e industria nel teatro*, «Corriere della sera», 17 luglio 1917.**

Il convegno dei capocomici, degli attori e dei proprietari di teatro, che si è raccolto in questi giorni a Milano per iniziativa della Società degli autori, merita qualche illustrazione. Esso ha cercato di chiarire, di definire, di risolvere l'inquietudine che tormenta da qualche anno il nostro teatro. Inquietudine profonda, non dovuta soltanto al periodo eccezionale che attraversiamo, ma che anzi l'ha preceduto con sintomi vari, tra i quali uno dei più caratteristici fu la tendenza a non tener più conto dei contratti firmati. Gli attori lasciavano di punto in bianco le compagnie solo che si presentasse loro un miraggio di miglioramento. I capocomici si portavano via vicendevolmente gli scritturati. La formazione delle compagnie aveva assunto i caratteri misteriosi di cospirazioni iraconde. C'era come un rilassamento, una strana insensibilità morale. Mai gli egoismi personali lacerarono con maggior freddezza le convenienze, i rapporti di colleganza, i doveri assunti. L'antica fraternità della classe teatrale naufragava fra molteplici scogli.

Intanto, scoppiata la guerra, preoccupazioni nuove si aggiunsero ai dissidi vecchi. Sui palcoscenici si diffuse il panico. I teatri sarebbero rimasti aperti? Compagnie appena formate si sciolsero senza ragione. Ci fu un momento di angoscia grave e di grave preoccupazione. Equilibratesi alla meglio le cose, riuscite le compagnie a reggersi, malgrado i richiami sotto le armi le avessero spopolate, ecco il caso Cortese. Il fatto che dai progetti mitologici del molle sorridente pseudo-conte si siano lasciati illudere non solo tanti attori, naturalmente portati a credere al meraviglioso, ma anche alcuni industriali del teatro che hanno fama d'essere pratici, quadrati, accorti, dimostra che il mondo della scena va perdendo il senso della sua realtà, attraversa una violenta crisi di trasformazione alla quale non è ancora preparato perché non vi è giunto spontaneamente.

Quali le cause di tutto ciò? Molteplici e tali che varrà la pena di esaminarle quando si avrà più quieto il cuore e più libero lo spirito. Una di esse è certo l'improvvisa industrializzazione del nostro teatro dovuta alla costituzione di un forte Consorzio teatrale, composto principalmente da tre proprietari di teatro: la Società Suvini e Zerboni, il cav. Giuseppe Paradossi e i fratelli Chiarella, che hanno ormai o direttamente o indirettamente il monopolio di quasi tutti i palcoscenici italiani, e, certo, dei più produttivi. Questo Consorzio è, di fatto, il padrone assoluto, l'arbitro inappellabile di tutta l'arte teatrale italiana. Nessun capocomico può, senza imprudenza, ribellarsi ad esso, o anche a uno solo dei consorziati. Si troverebbe di contro tutti gli altri, e trovarseli contro, anche se non si vuole attribuire ad essi reazioni volontarie di ostilità, vuol dire perdere l'occasione di poter recitare nei migliori teatri durante i mesi più propizi, e cedere un posto, che non verrà più riacquistato, ad altra compagnia. Nessun capocomico può chiedere condizioni di scrittura che a lui sembrino più ragionevoli. Ove i consorziati si rifiutino di concedergliele, quale via gli è aperta? In quali altri teatri potrà portare la sua compagnia? Non c'è scampo: o volontariamente sottomettersi, o volontariamente condannarsi all'esilio dalla scena.

Ora per quanto questo governo assoluto possa essere, come il consorzio afferma, esercitato con moderazione, chi non vede il pericoloso stato di fatto che per il suo prepotere si è venuto a creare? Ogni possibilità gli è aperta al Consorzio, ogni libertà gli è concessa; e se,

per ipotesi, ingiustizie venissero commesse, chi potrebbe denunciarle e correggerle? Non certo i comici che ne fossero le vittime, perché avrebbero troppo vitale ed esclusivo interesse a portare pazienza, a tacere, a conservarsi l'opportunità di recitare, opportunità che, ove gliene venisse il ghiribizzo, il Consorzio potrebbe toglier loro da una settimana all'altra.

Ma non c'è bisogno di fare ipotesi di questo genere. Né occorre immaginare i consorziati vellosi, ringhiosi, zannuti e avidi come orchi; possono anche essere le migliori paste d'uomini del mondo. Ma la loro unione finisce a risultare, anche se non lo vogliamo, tirannica e dannosa. Il Consorzio è esclusivamente una lega d'interessi. Questi interessi si sono andati ingrossando, sono diventati giganteschi. Nessuno fra i teatri presieduti o amministrati dai consorzi conta più per sé. Ciascuno è un'unità nel numero. I produttivi devono contribuire ad attenuare il *deficit* degli improduttivi. Gli improduttivi devono essere accaparrati perché non cadano in mano di terzi, e possano in qualche modo divenire strumento di concorrenza. Da qui la necessità di contratti onerosi per i capocomici, e, di riverbero, dannosi agli scritturati. Ecco le cifre del bilancio delle aziende e le azioni delle società automaticamente sovrapposte alle ragioni dell'arte: ecco le compagnie che godono il favore del pubblico costrette con troppo frequenti dimore nella stessa città, ad esaurire l'interesse che hanno destato, e a dare in fretta, come spremute sotto un torchio, tutto quello che potevano dare più agevolmente e più utilmente in maggiore spazio di tempo; ecco, invece, le compagnie meno fortunate e che stanno cercando la loro via e che sono formate di valori non ancora giustamente quotati, ed hanno in ogni modo bisogno di indurire le ossa e i muscoli per divenire anch'esse redditizie, tenute in disparte perché i posti migliori sono sempre occupati, o mandate a vivere pallidamente in teatri che non godono il favore del pubblico. E questo non per malevolenza, non per cinismo di fronte agli interessi dell'arte, ma per il peso della realtà, ma per la naturale gravitazione degli interessi che sono ormai alla loro volta divenuti i padroni del Consorzio, come il Consorzio è padrone dei teatri.

Da chi è esercitato questo effettivo dispotismo? Da uomini che sanno certo il fatto loro in questioni di affari ma che, per la natura e le qualità delle loro occupazioni e per la lotta grandiosa che devono sostenere ogni giorno, sono estranei ad ogni movimento spirituale e letterario e sono naturalmente portati ad illudersi di avere attuato una magnifica iniziativa artistica tutte le volte che hanno semplicemente tentato una grossa speculazione.

E intendiamoci: essi sono, da questo punto di vista, animati dalla migliore buona volontà. Vi dicono: "Vengano le commedie d'arte, noi siamo qui per farle rappresentare". Semplicismo di un impareggiabile candore, ché l'arte, la vita dell'arte, il progresso dell'arte non consistono né in una né in dieci commedie, né i capolavori nascono isolatamente per una violenta fecondità, come il caprifico che spacca la roccia. Occorre portare nell'esercizio dell'industria teatrale uno spirito di iniziativa ben diverso da quello che serve a lanciare una macchina nuova, o a ideare uno stabilimento di bagni; è necessaria una conoscenza illuminata, delicata, presaga delle cose dell'arte, delle aspirazioni ancora chiuse della folla, una pronta, acuta misurazione delle intelligenze. In altri paesi infatti i direttori e gli arbitri della vita dei teatri si chiamavano Ibsen o Bjöerson, o, quando avevano un nome più modesto, si chiamavano almeno Claretie.

Il Consorzio può facilmente rispondere: "Dove sono questi uomini? Portateci queste mosche bianche e noi affideremo a loro i teatri." Giustissimo. Ma se questi uomini sono difficili a trovare, c'è qualche cosa che può sostituirli, ed è la concorrenza. Essa agita gli ingegni, suggerisce i tentativi ardui, cerca di rendere terrestri e fecondi anche i sogni, e, se ingegnosamente esercitata, tende a differenziare non ad assimilare gli organismi in lotta. Invece il Consorzio uccide la concorrenza; prima di muovere le compagnie fa le manovre sui quadri, poi le trasloca come reggimenti, e risponde: "La vita è fatta della prosa degli affari; tutto il resto è letteratura e poesia."

Affari, sì, affari, ma che cosa è stata, è, può e deve essere l'arte della scena se non



letteratura? L'hanno creata i proprietari di teatro per aprire nuove vie al commercio? Oh, in quel tempo essi esportavano forse mercanzie fenicie nei porti del Mediterraneo! Ha avuto forse il teatro per fine principale i pingui dividendi immediati? No, è nato da un'estasi religiosa, da una aspirazione spirituale che cercava la sua espressione liberatrice, e vive nella storia e nella gloria dei popoli non perché abbia arricchito Tizio o Caio, ma perché ha prodotto, può produrre, deve produrre delle opere d'arte.

\*\*\*

Sottomesse per forza di cose a un Consorzio che è esclusivamente di affari, che possono fare le compagnie? Seguire criteri utilitari, e, le fortunate, persistere per le vie quiete e facili che han dato loro la fortuna, e, le meno fortunate, cercare di imitar quelle per meritarsi di essere giudicate produttive dal Consorzio. E intanto il Consorzio, legando a sé per anni ed anni tutte le buone compagnie, e formandone di proprie, impedisce – e lo dichiara – che sorgano teatri nuovi migliori degli attuali a palco scenico antiquato, e aumenta il prezzo dei biglietti. Non si allude qui ai rincari che sono dovuti alle circostanze speciali della guerra; il Consorzio ha apertamente dichiarato che uno degli scopi suoi è appunto aumentare in avvenire il prezzo dei teatri. S'è già visto recentemente che aumenti di natura provvisoria sono diventati permanenti. Li vedremo probabilmente diventare eterni. “Il pubblico li sopporta facilmente” dicono i consorziati che, con tenerezza luzzattiana, giudicano eroici contribuenti i frequentatori dei teatro. Bisognerà però vedere se dopo la guerra, quando tutti gli esercizi pubblici saranno aperti alla sera, questo rincaro non porterà qualche pregiudizio.

Mentre pesa sul pubblico, il Consorzio pesa anche sui capocomici. Per il passato il proprietario di teatro assumeva per conto proprio certe spese, per così dire, inerenti alla gestione della sua azienda particolare: e i capocomici, dal canto loro, pagavano la compagnia. Gli utili venivano divisi in data proporzione; il rischio era quindi dell'una e dell'altra parte, come il guadagno. Adesso tutto è mutato. La più gran parte delle spese che spettavano a loro, furono dai proprietari riversate nei *borderaux*, cioè nei piccoli bilanci serali dove son segnati gli incassi da dividere e le spese da pagare in comune. In tal modo i capocomici, oltre che la compagnia ed altre spese affini, sono costretti a pagare in parte anche le spese vere e proprie del teatro. E non basta. Ci sono posti e palchi in grosso numero che costituiscono le “prelevazioni”. Il prezzo di quei posti e di quei palchi non figura nel bilancio serale. Il proprietario del teatro si riserva per sé il denaro che essi producono. Né basta ancora. Alcuni proprietari di teatro consorziati scritturano una compagnia? In quel momento si sdoppiano, e, per un complicato sistema di agenzie di loro proprietà, diventano contraenti e insieme sensali, e si fanno pagare una percentuale serale come propina sul contratto concluso. Sarebbe come se l'avvocato che presenta al cliente la sua specifica reclamasse anche una senseria perché ha messo in rapporto se stesso col cliente.

La conseguenza di tutto ciò? Paghe troppo scarse per i comici minori. I capocomici devono pur salvarsi; non tutti fanno affari buoni e quelli che li fanno buoni non desiderano di farli mediocri. Il *borderau* schiaccia i piccoli comici, i ruoli secondari e li costringe a vivere in un continuo malinconico disagio.

Ecco alcuni dei problemi che il Convegno di Milano ha agitati. I proprietari di teatro han ruscato ogni temperamento dei loro contratti. Hanno offerto alla classe dei comici in genere un tre per cento sugli incassi serali. Di questo tre per cento essi proprietari avrebbero pagato l'uno, i capocomici il due. I capocomici hanno rifiutato, i comici non hanno accettato. A conti fatti si trattava di un beneficio irrisorio, di press'a poco cinquanta centesimi al giorno. Allora i consorziati e i loro amici si sono ritirati. Sono rimasti a discutere capocomici e attori e hanno trovato fraternamente un modo umano di mettersi d'accordo. È già qualche cosa. Ma le grosse questioni del teatro non sono risolte. Esse pesano e peseranno sempre di più e reclamano una soluzione. Il malessere continuerà e ne

vedremo una volta o l'altra le dolorose conseguenze.

***Re Riccardi e la Società degli Autori. La polemica sul repertorio drammatico. Una lettera di L. Cesena (senza indicazione di data, autore e testata).***

*Caro Bergamini.*

Per chi non è bene al corrente delle vicende teatrali, riassumerò in poche parole le cause della polemica che va estendendosi tra i principali giornali d'Italia e della quale il pubblico non può disinteressarsi.

Esiste a Roma un'agenzia teatrale diretta da Re Riccardi, agenzia intermediaria nei rapporti che corrono tra gli autori di lavori drammatici e le compagnie di artisti che li vogliono rappresentare.

Si rimproverò a Re Riccardi di favorire assai più gli autori stranieri che non quelli italiani, ed egli rispose che il buon senso, e più ancora, il suo interesse gli imponevano di tenere porta aperta a qualsiasi lavoro che presentasse probabilità di raggiungere il successo, o, per lo meno, di rasentarlo.

La risposta non piacque a quanti (e sono parecchi davvero), avevano invano invocata la prova della scena per i loro tentativi nel campo dell'arte drammatica. I malcontenti si riunirono, si spalleggiarono a vicenda, e la *Società degli autori* (concorrente dell'agenzia di Re Riccardi) li accolse sotto le sue ali.

Le due aziende procedettero abbastanza bene per la strada che si erano tracciata, pur vagheggiando in segreto il proposito di soverchiarsi alla prima favorevole occasione. E l'occasione venne.

Un giorno, Re Riccardi è arrestato sotto l'accusa di commercio col nemico: un guaio che colpiva lui personalmente, e che lasciava intatta la sua agenzia, solidamente organizzata e sempre in grado di funzionare anche durante la sua permanenza in carcere.

Ma l'occasione per liberarsi da un concorrente incomodo era troppo seducente e non vi si seppe resistere. Sotto una verniciatura di sdegno patriottico, furono invitate le compagnie degli artisti drammatici a voler troncare ogni rapporto con l'agenzia di Re Riccardi, e di fare capo *provvisoriamente* alla *Società degli autori*. I capocomici, sorpresi della stranezza di tale invito, ma timorosi di urtare in qualche modo l'opinione pubblica, allora eccitatissima, e di essere, per conseguenza, tacciati anche essi di disfattismo, chinarono la testa ed accettarono, ma sempre *in via provvisoria*.

Questa la situazione che dura da qualche mese, e i direttori delle compagnie che credevano di aver assunto un impegno brevissimo si accorgono ora che non vi è sull'orizzonte alcuna intenzione di finirla con la *provvisorietà*, e dubitano, con ragione, che si pensi invece a eternizzare l'esclusivismo imposto dalla *Società degli autori*.

I danni che ne derivano da questo stato di cose sono:

1° Danno per l'arte che non vuole essere in alcun modo impastojata.

2° Danno per gli autori vincolati per contratto a Re Riccardi: e la maggioranza di questi appartiene a nazioni a noi alleate... quindi il patriottismo non vi ha nulla a che vedere: anzi, ha molte ragioni per rimanere stupito!

3° Danno per le compagnie che non possono più rappresentare quei lavori da esse studiati con amore d'arte, interpretati col plauso del pubblico, e per i quali sono state spese somme rilevanti per costumi e scenari speciali che attualmente ammuffiscono nei magazzini.

4° E finalmente danno per il pubblico che non sa spiegarsi come e perché certi lavori, da esso prediletti, siano stati banditi dalle nostre scene.

Ho ritenuto utile questa breve premessa, e vengo ad una ancor più breve proposta di soluzione per l'increscioso dibattito, sorto dal vantaggio di pochi e dal danno di tutti.

I capocomici abbandonino la loro docilità, e d'accordo, reclamino il rispetto dell'incontestabile diritto di libera scelta, sia nel repertorio di Re Riccardi, come in quello della *Società degli autori*.

Per raggiungere questo risultato, non occorrono preparazioni, né commissioni, né riunioni, né altre moderne invenzioni per perdere del tempo prezioso: basta, per intendersi, uno scambio di telegrammi o di telefonate, e la invocata insurrezione sarà subito coronata dal più completo successo.

**Amedeo Nicolai, *La polemica dei repertori teatrali* (senza indicazione di data e di testata).**

*Signor Direttore,*

Nella recente polemica relativa ai repertori del teatro di prosa, anche il *Giornale d'Italia* intervenne a suo tempo. Mi permetta dunque, Signor Direttore, di ricorrere alla sua cortesia perché mi sia dato di riassumere i fatti.

Parliamo del repertorio italiano e francese *imprigionato*, come scrive il Chiarelli, negli uffici di via Nazionale.

Il repertorio da me amministrato si onora di comprendere, come tutti sanno, lavori di insigni maestri italiani e francesi. Nel cospicuo bagaglio solo due o tre lavori sono di altra nazionalità. Per citare gli italiani mi basterà ricordare Gabriele D'Annunzio. Gli autori francesi vanno da Henri Bataille a Georges de Portoriche, da Bernstein a Lavedan, da Capns a Mirbeau, da François De Curel ad Anatole France, da Catullo Mondés ad Edmond Rostand. Lo *sconcio repertorio, il mondezzaio, il rifiuto, ecc. ecc.*, come non so con quale fondamento si permettono di chiamarlo i miei contraddittori, abbraccia quindi il fiore del teatro francese. Insieme con questi lavori hanno posto, naturalmente, le allegre commedie, *le pochades*, come la chiamiamo noi, accolte sempre dai nostri pubblici col più largo favore. Una Casa editrice di opere teatrali non avrebbe potuto fare a meno di comprendere nei suoi acquisti questo speciale repertorio richiesto anch'esso dalla gran massa del pubblico. E la giustificazione di questa necessità si trova nel fatto che la più spietata concorrenza venne sempre esercitata in questo campo dagli altri editori, dagli altri acquirenti concorrenti di questa Casa, editori ed acquirenti tutelati e protetti dalla stessa Società Italiana degli Autori. Del resto il desiderio della Società Italiana degli Autori è stato sempre quello di "tutelare" anche il repertorio da me, ora, amministrato. Ed il presente boicottaggio avrebbe avuto immediatamente termine, come è stato più volte pubblicamente dichiarato, qualora io avessi aderito alla desiderata "tutela". Resta dunque bene stabilito che *il repertorio sconcio ed immorale, il mondezzaio, il rifiuto, ecc., ecc.*, avrebbe cessato di essere tale ed avrebbe avute tutte le materne cure della Società Italiana degli Autori, qualora fosse passato a traverso la detta Società lasciando nel suo passaggio, naturalmente, il 10% di provvigione.

Ad ogni modo mi pare opportuno di rilevare che mentre si classificano così poco riguardosamente degli autori illustri quali quelli da me ricordati e si bandisce la crociata contro tutto il teatro straniero, la Società Italiana degli Autori fa rappresentare sotto la sua protezione dei lavori che vanno da *Il settimo giorno* di Mare Sonal a *La dame de chambre* di Guimera ed a *Lift* di Gerbiden. Non deploro queste rappresentazioni: intendiamoci, dico solo che chi combatte una battaglia per la difesa del Teatro italiano e per la purificazione delle nostre scene e chi cerca di dare l'ostracismo ad un repertorio che, se comprende le aborrite *pochades* comprende anche, ed in così grande numero le opere d'arte, non dovrebbe permettere e favorire la rappresentazione di lavori che non entrano nelle finalità della campagna combattuta.

Smentisco nel modo più reciso che qualunque imposizione sia mai stata fatta da questa Casa per ottenere la rappresentazione di commedie che non incontrarono il favore dei

Capicomici ed invito pubblicamente quei Capicomici che avessero subito le deplorate e mai avvenute imposizioni a dichiarare le circostanze, le date ed i titoli dei lavori. Del resto a distruggere la leggenda basterebbe il fatto che qualche centinaio di copioni di lavori mai rappresentati giacciono negli scaffali di via Nazionale. Se imposizioni, dunque, ci fossero state, mi pare avrebbero dovuto andare a beneficio di tale ingente capitale passato a "perdite"!

Ma questo ha un valore relativo nella odierna discussione. Potrei invece citare tutti gli sforzi fatti per ottenere la rappresentazione di parecchi lavori italiani. Non lo faccio. Gli autori nostri che furono oggetto di tali cure lo rammentano benissimo, e l'accennare ora con maggiori particolari a tale opera affettuosa e disinteressata, oltre che dispiacere agli autori stessi, sarebbe di cattivo gusto. La lamentosa sopraffazione del teatro francese a danno del Teatro italiano non esiste. Noi vediamo che quando una commedia italiana è buona od appena discreta passa alla ribalta sviluppa le molte repliche e procura all'autore allori e denari... Ma quando anche la sopraffazione esistesse questa sarebbe dovuta ad uno stato di fatto estraneo a qualunque volontà. Mi pare non si corra il rischio di andare contro il sentimento nazionale affermando che il Teatro francese ha tradizioni vittoriose superiori, per ora, a quelle del nostro Teatro, e mi pare che il cercare di combattere la constatata superiorità del teatro di prosa dei nostri Alleati con il chiudere al Teatro stesso le porte di casa nostra, non sia il mezzo migliore per vincere. Nessun rossore, nessuna inferiorità, nessuna umiliazione se noi siamo importatori di prosa: in compenso non siamo forse esportatori di musica?

E perché poi si dovrebbe infliggere al pubblico la punizione di privarlo di una cosa che ama, che desidera, che preferisce? Se alla *Piccina* del valorosissimo Niccodemi (di cui con tanta competenza scrisse *Tom*) preferisce *Il Re* di De Flers, Caillavet ed Aréne si deve per questo mettere il broncio e chiudere le porte al *Re*? Non ha egli, il pubblico, altra volta mostrato di preferire *La nemica* di Niccodemi stesso al *Settimo giorno* di francese, ma infelicissima memoria?

Concludo: lasciamo al pubblico *che paga* il diritto di giudicare. Egli deserterà inesorabilmente le sale ove si daranno commedie che non lo interesseranno ed affollerà invece quelle ove troverà lo spettacolo di suo gradimento, lieto se l'autore che lo interesserà sarà italiano, ma non eccessivamente addolorato se sarà invece un alleato francese! Perché se noi questo povero pubblico continueremo a non contar nulla e vorremo a forza fargli trangugiare ciò che non è gradito al suo stomaco finiremo con lo stancarlo e col fargli prendere definitivamente la via del cinematografo, o quella del *Cafè-chantant*. E così otterremo che il grande malato teatro di prosa italiano per le troppe cure di cui fu oggetto passerà a miglior vita.

Non le pare?

***Per la costituzione dell'Ufficio del Teatro. Il Ministro della P. I. accoglie le proposte delle organizzazioni professionali, «L'Artista lirico», (Giornale mensile della Società italiana degli Artisti Lirici) anno V n. 2, Milano 18 febbraio 1919.***

Finalmente abbiamo la soddisfazione di vedere lo Stato disposto ad esaudire uno dei postulati nostri, accogliendo la proposta per la istituzione di un *Ufficio del Teatro* allo scopo di tutelare moralmente la nostra arte rappresentativa mediante la provvidenza di un organismo di carattere governativo.

Il Ministro della P. I. on. Agostino Berenini, unitamente al valoroso suo segretario dott. Rubbiani ebbero occasione qualche tempo fa, a Milano, di occuparsi dell'argomento prendendo personale contatto con alcuni colleghi della nostra organizzazione di classe; e conclusero con l'indire una serie di riunioni fissate esattamente per i giorni 31 gennaio, 1 e 2 febbraio p. v. con l'intento di provvedere alla enunciazione di un concreto programma di

lavoro, in armonia, appunto, alle nostre aspirazioni.

Inutile dire che l'invito fu da noi accolto con entusiasmo. E a Roma convennero, in rappresentanza delle varie organizzazioni teatrali, il prof. Serse Peretti, il nostro Italo Vicentini e il sig. Guido Gittardi.

Riunitisi alle ore 14 del 31 gennaio in un ufficio del Ministero della P. I., insieme ai componenti della Commissione del Teatro, presero innanzi tutto in esame le ultime domande pervenute circa gli esoneri, dando voto favorevole per 30 richiedenti, tra cui parecchi della "lirica".

Ultimato il lavoro di valutazione delle domande pervenute, la Commissione, tenuto calcolo che ormai, con la smobilitazione dell'esercito, il suo compito poteva ritenersi esaurito, deliberava di rassegnare il mandato al ministro Berenini, stabilendo senz'altro il criterio che per eventuali e successive domande di esonero o conseguenti richieste di proroga, le relative domande dovranno essere, d'ora innanzi, trasmesse al Ministero della Guerra, e precisamente alla Direzione Generale Leva e Truppe, sedente in Roma.

Il 1° febbraio, S. E. il Ministro Berenini accolse i rappresentanti e i commissari a colloquio. E si ebbe dalla loro viva voce la conferma degli intenti espressi per conto delle Associazioni dei lavoratori del Teatro, nel senso cioè di dar vita ad un organismo sano e vigoroso ideato allo scopo di assicurare la tutela giuridica e morale della classe degli artisti. Ed Egli si mostrò lieto di contribuire con l'opera sua al nobilissimo intento, convinto anch'Egli della necessità, ormai imperiosa, di procedere alla eliminazione di ogni forma di parassitismo, restituendo Arte ed artisti alla dignità loro e dando alle scene quel carattere di serietà che compete per l'appunto ad ogni sforzo da noi concepito nel nome delle nostre più alte aspirazioni artistiche.

E senz'altro, ringraziando i convenuti della fiducia dimostratagli, li invitò a formulare uno schema di programma per la definizione esatta delle direttive da seguire, per modo che il progettato "*Ufficio*" sia al più presto un fatto compiuto.

Nel pomeriggio dello stesso giorno i nostri amici si riunirono alla Minerva per gli accordi opportuni; insieme al dott. Rubbiani e al cav. Micacchi, che contribuirono efficacemente a chiarire quale potesse essere la via migliore per soddisfare ai desideri di S. E. il Ministro.

Furono così dettate le basi fondamentali dell'organismo: in una relazione di massima avente tutti gli elementi indispensabili alla compilazione di uno schema legislativo da presentarsi però soltanto dopo un colloquio con il comm. Corrado Ricci, direttore generale delle Belle Arti, il quale ebbe già occasione di prometterci il prezioso ausilio della sua cooperazione, e presso il quale, appunto, il nostro Italo Vicentini ebbe l'incarico di recarsi personalmente.

Del colloquio col Ministro veniva dato annuncio pubblicamente mediante una comunicazione diramata ai giornali in questo senso:

"Il prof. Serse Peretti, Guido Gittardi e Italo Vicentini, in rappresentanza della Federazione Orchestrale Italiana, dell'Associazione Coristi Lirici, Lega Artisti Drammatici, Lega Artisti Operette e Società Italiana Artisti Lirici, convocati a Roma, presso il Ministero della P. I., per l'ultima riunione della Commissione del Teatro, nominata lo scorso anno per gli esoneri degli artisti teatrali, sono stati ricevuti da S. E. il Ministro Berenini, al quale hanno esposto i voti ed i desideri della classe organizzata, che si riassumono nella immediata istituzione dell'*Ufficio del Teatro*, mediante promulgazione di apposita legge e con diritto di rappresentanza a tutte le categorie organizzate del teatro.

Detto Ufficio dovrebbe proporsi l'esame e lo studio di tutti i problemi e le questioni inerenti la vita del teatro e dei suoi addetti proponendosi innanzi tutto l'applicazione delle seguenti urgenti riforme:

- 1) Riconoscimento morale e giuridico della classe teatrale;
- 2) Applicazione alla detta classe delle vigenti leggi sociali (riposo settimanale, infortuni, maternità, ecc.);

- 3) Estensione del provvirato anche alle categorie del teatro;
- 4) Abolizione del mediatorato;
- 5) Riforma dei diritti d'Autore;
- 6) Riordinamento dei Conservatori, delle Scuole musicali e di recitazione;
- 7) Revisione del regime tributario dei teatri con riguardo al carattere di arte, di Definita la questione delle indennità spettacoli;
- 8) Espropriazione dei teatri comunali, in condominio, affidandone la gestione ad appositi Enti od alle singole organizzazioni professionali.

Il Ministro Berenini ha ascoltato con vivo interesse i voti dei rappresentanti delle organizzazioni professionali del teatro, promettendo il suo appoggio per la loro realizzazione e impegnandosi, nel più breve termine possibile, alla modifica della vigente legge del 6 luglio 1912, n. 734, sugli Istituti di Belle Arti e Musica, in modo che tutte le categorie organizzate abbiano la loro rappresentanza nell'istituendo Ufficio, dalla cui attività l'arte e la classe potranno ritrarre sensibili benefici.

\*\*\*

Il giorno 2 febbraio, ebbe luogo la riunione decisiva.

Definita la questione della indennità spettanti ai Commissarii, si discusse intorno alle necessità di eliminare gli ultimi ostacoli, tenendo conto, soprattutto, che l' *"Ufficio del Teatro"* dovrà escogitare una serie di riforme, come per esempio quella che dovrà finalmente disciplinare giuridicamente i rapporti fra artisti e imprese.

Infine la Commissione chiuse i suoi lavori dandosi convegno a Milano per il 6 febbraio, giorno in cui, cogliendo l'occasione della venuta tra noi del cav. Rubbiani, avrebbe consegnato al Segretario del Ministro il memoriale definitivo.

\*\*\*

Il valore della conquista non può sfuggire ad alcuno. Cotesto *"Ufficio del Teatro"* può considerarsi come un primo gesto fra quelli che noi tante volte sollecitammo dallo Stato a favore della nostra classe. E questa prima forma d'intervento ci deve sorridere, in quanto è il prodotto della forza che è nel fatto stesso della organizzazione, la quale, raccogliendo in un fascio tutti gli artisti, ne ha fatto non soltanto una famiglia, ma anche e soprattutto un organismo combattivo che può già agire e farsi valere in nome proprio.

Non poteva certo, lo Stato, preoccuparsi dell'individuo, quando l'individuo viveva isolato e smarrito. Ma può, e deve, lo Stato, preoccuparsi di una classe che si presenta con una sua propria e distinta fisionomia, e che agita problemi di carattere generale e per conto di una moltitudine sorretta finalmente dalla virtù che o prima o poi sormonta ogni ostacolo: la solidarietà.

Ora noi siamo lieti di questo primo passo. Perché siamo finalmente sulla buona via. Ma se è vero che molto dobbiamo a noi stessi, alla tenacia con la quale perseguimmo l'intento, molto, certo, dobbiamo alla illuminata mente di chi presiede con tanto amore alle sorti della P. I. E al Ministro Berenini, va, col nostro saluto reverente, tutta la nostra gratitudine e il plauso che Egli ha ben meritato venendo incontro alle aspirazioni nostre concepite non certo ad esclusivo vantaggio dei nostri materiali bisogni, ma, più specialmente a soccorso delle nostre più alte aspirazioni ideali nel campo della grande arte.

-----

*Ottimamente.*

*L' "Ufficio del Teatro", però, per le relazioni immediate che sta per assumere nell'orbita dei varii problemi economici, giuridici e morali riguardanti la esistenza della classe, dovrebbe affiancarsi al Consiglio Superiore del Lavoro, come si verifica per tutte le altre organizzazioni riconosciute dal governo.*

*Infatti è soltanto per questo tramite che l' "Ufficio del Teatro" sarà in grado di affrontare le sue responsabilità di tutela e di difesa dei diritti della classe e dare, finalmente, diritto di*

*rappresentanza nei consessi consultivi dello Stato ai lavoratori del teatro.*

*È una obiezione la nostra. Ma è, soprattutto, una proposta. Perché, oltre ad essere logica, essa può avere per ottima conseguenza – se attuata – di obbligare i datori di lavoro a costituire anch'essi la loro organizzazione.*

*Sarebbe così estirpata alle radici la mala pianta delle iniziative singole nate ad arbitrio da parte di individui agenti a loro capriccio in nome di interessi che sono esclusivamente privati e personali.*

*In ogni campo, oggi le organizzazioni si fronteggiano sostituendosi agli individui. Al posto dell'interesse singolo, sta, giustamente sopraffattore, l'interesse collettivo. È giunta dunque l'ora anche per noi, di provocare la mobilitazione disciplinata di tutti gli elementi che compongono il vasto mondo della scena, affinché la distribuzione della ricchezza non sia più alla mercé di nessun monopolio e di nessuna frode.*

### **Igino Torri, *Il Sottosegretariato per le Belle Arti e l'arte contemporanea. III. Il Teatro Drammatico* (senza indicazione di testata, 1920).**

Resta a parlare del Teatro Drammatico. Da alcuni mesi son tornati a occuparsene, con qualche insistenza, uomini e giornali i quali partono tutti da una concorde constatazione, questa: che le attuali compagnie di giro, sia per la loro direzione, sia per la loro composizione, sia per le loro consuetudini di vagabondaggio, non sono in grado di scegliere e di interpretarci in modo degno, e corrispondente alle esigenze della cultura, del gusto e dello spirito moderni, un repertorio d'arte. Noi siamo anche in questo campo rimasti incredibilmente indietro a quanto i teatri delle più grandi nazioni straniere offrono ai loro pubblici; e si chiede che lo Stato si interessi alla soluzione di questi problemi d'arte e di cultura, come si interessa a quelli di tanti altri problemi non più importanti.

L'*Idea Nazionale* di Roma propugna da alcuni anni un programma che ha molti punti di contatto col vecchio e non mai abbandonato programma della *Stabile* sognata da Boutet. Cioè d'un teatro d'arte in Roma, gestito senza fini di speculazione da un ente privato, ma sussidiato e controllato – per la scelta del direttore- dallo Stato. Però Boutet riteneva che una istituzione siffatta dovesse avere un repertorio prevalentemente italiano, e cooperare con gare, concorsi, speciali contratti con autori italiani ecc., alla formazione di un grande repertorio italiano. Meno nazionalista di lui che allora scriveva sull'*Avanti!*, l'*Idea Nazionale* si contenta di propugnare l'adozione d'un repertorio eclettico, in piccola parte antico in massima parte moderno, attinto largamente anche dal teatro straniero. Essa sostiene che solo mettendo i nostri attori e il nostro pubblico in contatto con tutte le correnti artistiche di tutti i tempi e specialmente di tutti i paesi, si può compiere quell'opera di educazione intellettuale che ci occorre per trovare noi stessi.

### **TEATRO D'ARTE E SCUOLA DI RECITAZIONE**

Data la vastità e la varietà d'un tale programma, l'*Idea Nazionale* ritiene che esso non possa essere eseguito da *una* sola compagnia, per quanto numerosa e complessa; ma che alle dipendenze del direttore del Teatro debbano attenersi – girando parte dell'anno per l'Italia – più compagnie, composte di buoni elementi secondarii e con assoluta esclusione di mattatori, ciascuna affidata a un *metteur-en-scène* che però sia fedele esecutore degli intenti della Direzione centrale.

In sostanza questa riforma mira a ricondurre gli attori, come è stato detto esattamente, “dall'ufficio di dominatori e di deformati, che essi hanno da troppo tempo usurpato, a quello di interpreti”. E perciò si vorrebbe che al Teatro *Argentina* fosse annessa quella Scuola di Recitazione di Santa Cecilia, oggi inutile quanto l'altra scuoletta di Firenze, ma la cui riforma è stata studiata e progettata minutamente da un'apposita Commissione nominata dal Ministero. Questo però, se testé ha chiamato a dirigerla Cesare Dondini,

finora non s'è ancora deciso ad attuare il semplice ed eccellente progetto. Secondo il quale, la Scuola di Recitazione dovrebbe (appunto come s'invoca per gl'Istituti di Belle Arti e per quelli musicali: è ormai un'esigenza sentita da tutti, in tutti i campi) fornire in primo luogo agli allievi una preparazione culturale, oltre i primi rudimenti tecnici; e poi accompagnarli sulle tavole dell'*Argentina* a collaborare coi veri attori, introducendoli automaticamente (grandissimo vantaggio pratico) sulla ribalta d'un gran teatro.

## I CONCORSI

Da un teatro d'arte così fatto, che dal suo centro romano invierebbe a turno nelle principali città italiane le sue privilegiate compagnie, ci si può attendere un vero beneficio di carattere generale; non solo per l'opera da esso direttamente svolta presso i pubblici migliori, ma anche perché coteste compagnie col proprio esempio finirebbero con suscitare fra quelle solite, di giro, una gara inevitabile, costringendole ad elevare il proprio tono, a rinnovarsi, a comporsi meglio, a fare scelte migliori. Né è detto che anche in queste gare non possa intervenire con la sua sanzione, il Governo, premiando con somme ragguardevoli le più degne compagnie di giro.

Ciò sarebbe infinitamente più utile che l'ostinarsi a mantenere in vita un istituto ridicolo e condannato dal giudizio unanime di *tutti* gli studiosi e i cultori del teatro, come quello del Concorso Drammatico; testé ripristinato dal ministro Baccelli con lo scopo di regalare seimila lire di premio all'autore dell'opera scenica che durante l'anno *abbia avuto maggior successo*, cioè che abbia già procurato al suo autore molte decine di migliaia di lire! È chiaro che se proprio si vuol conservare un simile istituto, abolito e ripristinato almeno dieci volte in quarant'anni, almeno esso va trasformato in modo da farlo consistere non più nella sanzione ad un successo già avvenuto, ma, per esempio, in un aiuto alla *messa in scena* di qualche opera che, apparendo degna di giungere alla ribalta, ritrovi come spesso succede il modo di arrivarvi (e fu questo appunto, per anni, il caso del *Glauco*), per difficoltà di natura economica.

## L'ABOLIZIONE DELLE COMPAGNIE?

Ma per arrivare allo stesso fine – e cioè, ridurre gli attori al loro ufficio di interpreti – Luigi Chiarelli, in una serie d'interviste apparse successivamente sulla citata *Idea Nazionale*, sulla *Stampa* e sul *Piccolo* di Trieste, ha esposto un altro progetto suo. *Bisogna che non siano le Compagnie a scegliersi le commedie, ma siano le commedie a scegliersi le Compagnie.*

Bisogna cioè, secondo Chiarelli, abolire le Compagnie, stabili o girovaghe poco importa, così come oggi sono costituite; e adottare in Italia il metodo che già si usa all'estero e che anche da noi è in vigore per gli spettacoli lirici. Ogni grande teatro deve avere un suo direttore; il quale sceglie e compone volta per volta la propria Compagnia, per ogni lavoro che rappresenta; sia esso, per esempio, una nuova commedia di Pirandello, o un vecchio dramma di Bracco. Questo metodo: 1° sottrae la scelta del repertorio all'arbitrio del capocomico ignorante; 2° procura a ogni commedia, i migliori interpreti che sia possibile trovare in Italia; 3° fa risparmiare le enormi spese ferroviarie delle compagnie girovaghe, e non costringe i capocomici a pagare turbe, di trenta o quaranta attori (di cui due terzi a turno restano inoperosi), quando alle commedie che si rappresentano ne bastano, come accade il più delle volte, cinque, otto, dieci; 4° non costringe i comici alla vita girovaga delle compagnie e all'abbruttimento delle prove continue, ma concede loro il tempo necessario per vivere, istruirsi e frequentare il mondo.

La possibilità di attuare un tale progetto è stata vivacemente confutata per iscritto da Arnaldo Fraccaroli: a voce, la maggior parte dei "competenti" lo giudica un sogno. In sostanza si nota che ogni volta che una nuova commedia non ottenga un grande successo – ossia nella massima parte dei casi – la direzione del Teatro, che deve aver scritturato gli



attori per un *minimum* di tempo, va incontro a un disastro: il che si risolve anche in un formidabile ostacolo al varo di qualunque *novità*, e soprattutto all'apparizione di autori nuovi.

Ma Chiarelli risponde imperterrito che gli autori ancora sconosciuti potranno incominciare rivolgendosi alle compagnie girovaghe di vecchio tipo, le quali non scompariranno tutte; e asserisce che il grosso pubblico va a teatro anche a una commedia che ha fatto fiasco, purché questa sia mantenuta nel cartellone. Senonché recenti esempi di insuccessi di opere musicali, che le imprese hanno tentato invano di replicare per ritrarne le spese, non sembrano dargli ragione.

A ogni modo, che cosa c'entra lo Stato con tale progetto? C'entra per questo: ch'esso potrebbe espropriare alcuni dei grandi teatri italiani (altro progetto presentato da un deputato al Ministero), e nominarne i direttori, affidando loro, sotto certe garanzie, la scelta delle commedie da eseguire. Le quali secondo l'idea di Chiarelli, fervido sostenitore del Teatro italiano contro quello straniero, dovrebbero essere prevalentemente di autori nazionali. Non sappiamo che cosa si pensi al Sottosegretariato per le Belle Arti di un tale progetto: certo esso non è del primo venuto, ed andrebbe preso in considerazione; almeno per esaminare se contenga qualche parte attuabile.

## L'UFFICIO DEL TEATRO

Che se poi il nuovo Sottosegretariato voglia non restringere le sue competenze a pochi istituti di carattere più strettamente culturale, ma addirittura proteggere, tutelare, dirigere con provvide norme lo svolgersi dell'attività italiana – sia per quanto riguarda l'arte drammatica – allora dovrebbe affrontare, ma sul serio, il problema di cui pure si è parlato in questi ultimi mesi: quello della costituzione d'un *Ufficio del Teatro*.

Fu il ministro Berenini a ideare per il primo quest'ufficio: e il suo progetto venne accolto con entusiasmo dalla piccola stampa degli artisti e dei professionisti del Teatro (attori, cantanti, impresari, suonatori d'orchestra, ecc.). Ma egli lo concepiva come una specie di contenzioso arbitrale, per la soluzione delle controversie professionali; che in realtà furono dibattute assai vivacemente, in questi ultimi tempi, specie nell'occasione dei famosi scioperi di comici e suonatori. Perciò l'ufficio, secondo il progetto Berenini – mandato a monte dalla caduta del ministero Orlando – avrebbe dovuto avere al suo fianco, con poteri giudicanti, una Commissione professionale, sottoposta alla nota Commissione permanente per le Arti Musicale e Drammatica (cui erano riserbate le questioni puramente artistiche); e composta di un autore musicale, un autore drammatico, un impresario, un direttore d'orchestra, un capocomico, un artista lirico e un attore.

Noi vorremmo che cotesto ufficio, se dovesse costituirsi, avesse poteri più ampi. Noi vorremmo che esso non limitasse la sua competenza alle sole controversie professionali – molte delle quali, in realtà, minacciano la vita dell'arte stessa; - ma avesse il modo di trattare questioni ancora più importanti. Esso dovrebbe avocare a sé, e ristudiare, non solo tutto il nuovo ordinamento dei diritti d'autore, ma anche la legislazione sui teatri; proporre esso, per esempio, le desiderate norme di legge sui palchi di proprietà privata (che andrebbero riscattati e restituiti ai teatri, mediante espropriazione per pubblica utilità); tutelare i nostri artisti, specialmente lirici, all'estero, dove il loro antico primato sta scomparendo dinnanzi alla migliore organizzazione degli stranieri; garantire ai proletari del teatro le condizioni di vita, e ai capitalisti e ai direttori la fedele esecuzione dei contratti da parte dei loro sottoposti; combattere con norme opportune i monopoli, i *trusts*, le camorre, che soffocano tutta la nostra vita teatrale, ecc., ecc., ecc. (1).

(1) Quest'articolo era già composto quando è apparso il comunicato sulle conclusioni della Commissione straordinaria per il teatro lirico e drammatico convocata dall'on. Rosadi il giorno stesso in cui fu assunto al potere. Sono, in massima, le nostre: e facciamo fervidi voti ch'esse siano attuate senza indugio. I. T.

## I DIRIGENTI

Come si vede, il campo di tutte le riforme artistiche che noi abbiamo rapidamente percorso, nei nostri tre articoli, è immenso. L'opera che si chiede di svolgere al nuovo Sottosegretariato, soltanto per ciò che riguarda l'arte contemporanea, è vastissima. Tutto è da rimettere in discussione; molti istituti sono da crearsi *ex-novo*. Per un compito così grande, ci vuol fede e ci vuol lena.

E, soprattutto, ci vogliono uomini. I problemi che noi abbiamo posto, le soluzioni che ne abbiamo accennato, hanno bisogno di chi sappia intenderne l'importanza: i nuovi ordinamenti, creati che siano, hanno bisogno di chi sappia servirsene.

Perciò noi guardiamo con molta aspettazione ai nuovi moderatori delle Belle Arti: il sottosegretario Giovanni Rosadi, uomo che sin dai suoi primi atti ha mostrato un fervore grandissimo, una straordinaria volontà di rinnovamento; e il Direttore Generale Arduino Colasanti, che su tutte le sue virtù d'intelligenza, di senno e d'energia, ha, come abbiamo già accennato, quella incomparabile dell'età giovanile.

Se essi sapranno scegliersi collaboratori degni, specie nei corpi tecnici consultivi che li assisteranno in questa materia; se al Consiglio Superiore per le Belle Arti e alla Commissione Permanente per le Arti Musicale e Drammatica (che si parla di trasformare in 4<sup>a</sup> e 5<sup>a</sup> Sezione del Consiglio Superiore) sarà chiamato chi possa veramente dar loro l'ausilio di cui il nuovo Sottosegretariato ha necessità, il dopoguerra dell'Arte Contemporanea potrà segnare, in Italia, l'inizio d'un'era nuova degna d'un grande Paese moderno.

***Le grandi iniziative fasciste – Il programma del Consiglio del Teatro. Una nostra intervista con Ciarlantini (senza indicazione di data e di testata, successivo al 1930).***

Milano, 21.

Com'è noto la Corporazione nazionale del Teatro ha recentemente fissato la sua sede a Milano e, accanto ad essa, è stato creato un Consiglio nazionale del Teatro, il quale è presieduto da Franco Ciarlantini. Di esso faranno parte diverse personalità del mondo teatrale. Come pure è noto, in questi giorni, l'on. Mussolini ha dato il suo consenso perché una speciale commissione di questo Consiglio prepari, in un esposto particolareggiato, le richieste da presentarsi al Governo.

Abbiamo, intanto, creduto opportuno chiedere a Franco Ciarlantini alcune informazioni su gli scopi e sul funzionamento del Consiglio nazionale del Teatro.

- Si tratta – egli ci ha risposto – di un organismo eclettico, che s'interessa, cioè, sia dell'arte, sia della sua industrializzazione e che unisce – per la risoluzione della crisi odierna del Teatro e con la speranza che l'accordo possa durare anche dopo, nell'interesse dell'arte italiana e della sua espansione all'Estero – artisti ed impresari, creatori ed esecutori, allo scopo di fare riassurgere l'Italia al suo posto privilegiato nel campo dell'arte lirica. Il Consiglio si propone, inoltre, di suscitare ed incoraggiare tutto quello che è manifestazione teatrale in genere, perché non si debba subire più a lungo il dominio del teatro straniero e di quello francese in modo speciale. E ciò, non per un senso di puro *cheuvinisme*, ma solo perché si ha la viva sensazione che in Italia esistano forze notevolissime, latenti, sia nell'ambito del teatro di prosa, sia in quello dell'operetta, creazione di pura marca italiana, trascurata e divenuta quasi una specialità viennese. Queste forze possono affiorare ed affermarsi vittoriosamente, qualora vengano eliminate tante ingerenze estranee.

- E per l'avvenire, quale programma attuerà il Consiglio nazionale?

- Sostanzialmente questo. Per la lirica: riformare l'insegnamento e le scuole, in maniera che si venga a restaurare il patrimonio canoro depauperato dalla guerra in qua. Eliminare l'incetta dei pochi artisti eccellenti, che oggi sono circuiti da accaparratori niente affatto interessati al buon nome d'Italia ed al successo delle nostre stagioni liriche. Dare

incremento a tutte quelle iniziative che permetteranno di aprire il maggiore numero di teatri: quindi creazione di altri enti autonomi, tipo Scale, che, consorziati, possano funzionare, sincronizzando le loro attività con economia e senza danno per l'arte.

- E per il Teatro di prosa?

- Per quello, il Consiglio nazionale si propone di trovare il modo di non metterlo in condizione di inferiorità rispetto al teatro lirico. Studieremo, forse, la maniera di esentarlo dal contributo del due per cento, che, secondo me, dovrebbe gravare soltanto sulle manifestazioni artistiche di ordine inferiore: spettacoli cinematografici e di caffè-concerto.

- Saranno tenute adunanze anche per il Teatro di prosa, come già s'è fatto per quello lirico?

- Sì. Quanto prima convocheremo impresari, autori, critici ed artisti e sentiremo quali siano le necessità più urgenti.

- Che cosa pensi delle richieste dell'Estero alle nostre compagnie?

- È un fatto molto interessante e notevole. Il Consiglio nazionale del Teatro farà in modo che l'esportazione artistica sia regolata e possa avvantaggiarsene moralmente. Per questo abbiamo chiesto a S. E. Mussolini di consentire che si studi una specie di controllo, il quale non limiti la libertà; ma garantisca il Governo che coloro che si recano oltre i confini per fare dell'arte di ogni specie, siano, sotto tutti i rapporti, degni di rappresentare la Nazione.

- E per l'operetta?

- Anche a questo ramo dell'arte ci proponiamo di dedicare grandi cure e, per esso specialmente, abbiamo invitato i migliori editori di musica a far parte del Consiglio. Intendiamo studiare a fondo anche le cause del successo incontrato da tante operette straniere, che inondano le nostre scene e che non sempre hanno qualità più notevoli dei tentativi dei nostri compositori.

- Vi sono, poi, i concertisti...

- Il Consiglio nazionale non mancherà di guardare ad essi – che sono centinaia e che portano il nome d'Italia in tutto il mondo – con la massima attenzione. Essi debbono essere tutelati, assistiti moralmente, economicamente ed avere sempre un contatto con la Madre Patria. Vi sono Nazioni accorte, che, come la Francia, fanno della politica estera anche a traverso le manifestazioni dell'arte nazionale di là dai confini.

- E per la propaganda?

- Il Consiglio nazionale avrà una sua pubblicazione settimanale, che dirigerò io e che si intitolerà *Il Teatro italiano*. Uscirà col prossimo gennaio. Insomma – ha concluso Franco Ciarlantini – poiché l'arte teatrale è una delle voci più significative e redditizie della nostra esportazione, noi dobbiamo fare in modo che l'Italia torni ad avere il primato nel campo lirico e che ogni altra manifestazione artistica teatrale venga assecondata e sorretta, perché appunto sia preparato ed affermato questo caratteristico materiale di esportazione che, per noi, ha un altissimo valore politico ed economico.

#### 4. COMPAGNIA DELL'ACCADEMIA

*Alla Compagnia che d'Amico fonda e dirige fra il 1939 e il 1940 sono dedicati quattro fascicoli del fondo. I primi tre contengono esclusivamente corrispondenza: vi si può leggere un intenso scambio di lettere che dà un'immagine viva di tutta la prima fase organizzativa. Nella quarta cartella troviamo ancora due lettere di Orazio Costa, ma vi sono soprattutto fogli di appunti sul preventivo spese, sulla composizione dell'organico della compagnia e sul repertorio, non sempre di facile lettura: riportiamo qui i documenti dattiloscritti che ne derivano.*

*Le lettere sono scritte soprattutto da d'Amico - direttore artistico della compagnia - da Orazio Costa e Alessandro Brissoni (registi insieme a Wanda Fabro), e da Pio Campa, il direttore amministrativo e disciplinare. A parte un breve dialogo con Vincenzo Tecchio del novembre del 1938 per definire la presenza della compagnia alla Mostra Triennale d'Oltremare di Napoli, tutte le altre lettere vengono scritte nel 1939, tra marzo e agosto. Alcune riguardano il repertorio: d'Amico tiene i contatti con gli autori o i riduttori dei testi che pensa di mettere in scena (Corrado Alvaro, Siro Angeli e Achille Campanile); altre sono richieste di persone che vorrebbero essere coinvolte nel nuovo progetto.*

*Del 19 maggio è la lettera di "accettazione di ammissione nella Compagnia dell'Accademia" con cui partono le prime scritte. Un mese dopo arriverà il preventivo per i costumi del Mistero diretto da Costa. Tuttavia in questo momento non sono ancora stabiliti i nomi di tutti i componenti della compagnia, e qualcuno degli attori previsti non confermerà la propria presenza: il 10 giugno Costa scrive a d'Amico dicendosi stupito della "diserzione" di Battistella, il quale gli aveva "sempre parlato di una compagnia della Accademia come della sua più grande speranza", e chiede notizie riguardo alla partecipazione di Tieri. Ma è soprattutto Alessandro Brissoni a scrivere ripetutamente a d'Amico di essere preoccupato per lo scarso numero di interpreti convocati: il 17 giugno gli ricorda che tra i lavori previsti c'è Il cappello di paglia di Firenze per cui servono almeno venticinque persone, mentre la compagnia, contando anche qualche allievo non ancora diplomato, ha solo quindici elementi. Per questo propone alcuni nomi di attori visti nei saggi di diploma della scuola milanese descrivendone pregi e difetti: tra di loro c'è Tino Carraro, che entrerà effettivamente nei ranghi della Compagnia come unico elemento esterno all'Accademia.*

*Dieci giorni dopo (27 giugno) Brissoni scrive da Londra raccontando degli spettacoli cui sta assistendo e accennando al suo lavoro sul repertorio della compagnia. La lettera è interessante soprattutto come testimonianza delle tensioni internazionali: il Patto d'Acciaio con la Germania è stato firmato a maggio, ci si sta avviando al precipitare degli*

eventi verso la seconda guerra mondiale. Il giovane regista racconta che St. Denis ha risposto evasivamente alla “richiesta di assistere nuovamente alle sue lezioni”, legando la cosa al fatto che “a Londra non spira un aere molto cordiale”. Per tornare in Italia, non potrà passare per la Francia, ma dovrà attraversare Olanda e Germania.

Nella lettera seguente Brissoni insiste sul problema degli attori, poi parla della possibilità di concordare con Ashley Dukes un giro della Compagnia a Londra.

C'è quindi una serie di lettere scambiate con Pio Campa, che si occupa soprattutto della scelta del personale tecnico e del preventivo spesa. Il 22 luglio Campa parla del contratto di Wanda Capodaglio come insegnante di recitazione all'Accademia, testimoniando l'interesse dell'attrice per una partecipazione alla Compagnia, sempre in veste di insegnante; d'Amico, senza escludere la necessità di “ripulire la dizione di questo e quel giovane attore inesperto”, risponde però che la norma generale da seguire è di rimettersi a quanto attori e registi sapranno dare con le loro sole forze.

L'11 luglio Ave Ninchi, da Montevideo, manda la sua conferma di partecipazione alla compagnia, sottoscrivendo tutte le condizioni. Queste prevedono l'impegno ad accettare tutte le parti assegnate, definiscono i tempi di lavoro (un contratto di sei mesi, uno di prove e cinque di spettacoli, con la possibilità di prolungare l'impresa per altri due anni) e le paghe. Già impegnata in compagnie regolari, la Ninchi (come Costa) prenderà 90 lire giornaliere, mentre gli altri attori e registi avranno una paga di 75 lire.

Il 21 luglio d'Amico chiede a Brissoni di venire ad una riunione a Roma con gli altri registi perché “urge mettere definitivamente a posto il repertorio” e domanda di sapere qualcosa su di uno spettacolo che dovrà occupare “un posto ragguardevole” tra le commedie e quindi dovrà avere una rappresentazione “di primissimo ordine, altrimenti è meglio non farne nulla”: il critico sta parlando di Molto rumore per nulla o dello spettacolo su cui Brissoni sta al momento lavorando, il Bosco di Lob di Barrie, che dovrà darsi ad Asolo in agosto con una formazione composta tutta di elementi usciti dall'Accademia<sup>12</sup>. D'Amico conclude la lettera ricordando che sono ancora liberi due posti di attori, per cui domanda di essere subito informato se il regista dovesse incontrare dei “giovani, nuovi della scena, e di gran valore”. Il giorno dopo Brissoni propone il fiorentino Amedeo Lapi per la parte di Benedetto in Molto rumore per nulla: d'Amico accetta di sentirlo, ma non lo troveremo nell'elenco della compagnia. Il critico dice intanto che proverà a coinvolgere Tieri andando a parlare con suo padre, e ricorda l'urgenza di tradurre la commedia di Shakespeare.

Il 30 luglio è Pio Campa a scrivere facendo eco alle preoccupazioni di Brissoni per lo scarso numero di attori previsti e definendo alcune date della stagione: parla del Teatro Manzoni e del giro in Svizzera, mentre sembra perplesso circa l'opportunità di andare a Londra. Nella lettera inviata il giorno seguente scrive che sarebbe opportuno fissare con il Ministero l'ammontare della sovvenzione per poter fare più facilmente i preventivi, ma aggiunge che si aspetta almeno trecentomila lire dal Ministero per la Cultura, e immagina di chiedere altro a Bottai.

Il 12 agosto arrivano gli auguri di De Pirro, che ha saputo della nascita della Compagnia. Il 16 settembre d'Amico riceve il suo contratto di scrittura come direttore artistico.

I documenti dattiloscritti che seguono sono un primo Progetto di Compagnia, con indicazioni sul repertorio, paghe di attori, registi e personale tecnico, ma anche con un interessante paragrafo intitolato Composizione della Compagnia dove si parla delle difficoltà riscontrate per la scrittura di alcuni interpreti, chiamati nel frattempo da altre

---

<sup>12</sup> Cfr la lettera del Podestà di Asolo a d'Amico del 5 luglio 1939, con allegata copia di risposta del 14 luglio, le lettere di Alessandro Brissoni a Silvio d'Amico del 21 e del 22 luglio 1939 e l'articolo *Rappresentazioni straordinarie ad Asolo*, pubblicato nel 1939 sulla «Rivista Italiana del Dramma».

*formazioni.*

*Abbiamo poi ancora un elenco di attori, registi e personale tecnico con relative paghe giornaliere, e la presentazione della Compagnia per il 1940.*

*Uniamo a questi documenti il programma di sala del Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di Nostro Signore dato al Teatro Quirino nel dicembre 1939 dalla “Nuova Compagnia drammatica diretta da Silvio d'Amico”.*

Seguono i documenti:

1938 novembre 16 - lettera dattiloscritta firma autografa di Tecchio Vincenzo (su carta intestata “Triennale d'Oltremare Napoli. Il Segretario Generale Governativo”) a d'Amico Silvio con allegata risposta del 20 novembre 1938 .

1938 novembre 28 – lettera dattiloscritta firma autografa di Tecchio Vincenzo (su carta intestata “Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare”) a d'Amico Silvio.

1939 marzo 25 – lettera manoscritta di Zambon Francesco a d'Amico Silvio su carta intestata “Ente provinciale per il turismo – Vicenza. Il Direttore”.

1939 maggio 19 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio, senza indicazione di destinatario, su carta intestata “R. Accademia di Arte Drammatica”. Accettazione di ammissione nella Compagnia dell'Accademia.

1939 giugno 9 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Alvaro Corrado.

1939 giugno 10 – lettera manoscritta di Costa Orazio a d'Amico Silvio, Firenze.

1939 giugno 10 – lettera dattiloscritta firma autografa di Campi Vittorio a d'Amico Silvio, Roma.

1939 giugno 12 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Angeli Siro.

1939 giugno 17 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Milano.

1939 giugno 19 – lettera dattiloscritta del direttore del Teatro sperimentale dei Gruppi Universitari Fascisti a d'Amico Silvio, Firenze.

1939 giugno 20 – lettera dattiloscritta con firma autografa dell'Amministratore unico della Casa d'Arte Firenze a Costa Orazio.

1939 giugno 21 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Celestini C. a Silvio d'Amico (su carta intestata “R. Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Architettura”) con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico del 1939 giugno 24.

1939 giugno 27 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Londra.

1939 luglio 4 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Londra.

1939 luglio 5 – lettera manoscritta di Carraro Tino a d'Amico Silvio, Milano.

1939 luglio 5 – lettera dattiloscritta firma autografa del Podestà di Asolo a d'Amico Silvio.

1939 luglio 6 – lettera manoscritta di Baratti Remo a d'Amico Silvio, Roma.

1939 luglio 6 – lettera dattiloscritta di Campa Pio a d'Amico Silvio.

1939 luglio 8 – lettera manoscritta di Braschi Rinaldo a d'Amico Silvio, Roma.

1939 luglio 11 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Ninchi Ave a d'Amico Silvio, Montevideo.

1939 luglio 12 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campa Pio.

1939 luglio 18 – lettera manoscritta di Vivoli Giuseppe a d'Amico Silvio.

1939 luglio 20 – lettera dattiloscritta di Petrangeli Carlo a d'Amico Silvio, con allegata risposta manoscritta del 1939 luglio 23.

1939 luglio 21 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a “Ill.mo Signor Comandante”, Montecatini Terme.

1939 luglio 21 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Brissoni Alessandro, Montecatini Terme.

1939 luglio 21 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Firenze.  
1939 luglio 22 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campa Pio, Montecatini Terme.  
1939 luglio 22 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Firenze.  
1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Brissoni Alessandro, Montecatini Terme.  
1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campanile Achille, Montecatini Terme.  
1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Tecchio Vincenzo, Montecatini Terme.  
1939 luglio 24 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia, con allegata risposta dattiloscritta del 1939 luglio 25, Montecatini Terme.  
1939 luglio 24 – telegramma di Vivoli Giuseppe a d'Amico Silvio.  
1939 luglio 24 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Corrado Alvaro, Montecatini Terme.  
1939 luglio 26 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia.  
1939 luglio 30 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia – Montecatini.  
1939 luglio 31 – lettera manoscritta di Brissoni Sandro a d'Amico Silvio, Roma.  
1939 luglio 31 – lettera dattiloscritta firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia – Montecatini.  
1939 agosto 12 – lettera dattiloscritta firma autografa (su carta intestata “Ministero per la Cultura Popolare. Il Direttore Generale per il Teatro”) di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio, Roma.  
1939 agosto 21 – lettera manoscritta di Campa Pio a d'Amico Silvio, Badgastein.  
1939 settembre 16 – lettera dattiloscritta del Commissario del Sindacato Smidile Adolfo a d'Amico Silvio su carta intestata “Federazione Nazionale Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo”.  
Senza data, lettera manoscritta di Costa Orazio a Silvio d'Amico.  
Senza data, lettera manoscritta di Costa Orazio a Silvio d'Amico.

D'Amico S., Progetto di Compagnia “dell'Accademia” - copia dattiloscritta.

D'Amico S., Condizioni per gli attori e i registi della Compagnia dell'Accademia – copia dattiloscritta.

D'Amico S., Elenco spese giornaliera per tutti i collaboratori della Compagnia dell'Accademia – copia dattiloscritta.

D'Amico S., Presentazione della Compagnia dell'Accademia (per il 1940), dattiloscritta, 1939.

Programma di sala del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di N. S.*, Teatro Quirino, dicembre 1939 – Nuova Compagnia drammatica diretta da Silvio d'Amico.

**1938 novembre 16 - lettera dattiloscritta firma autografa di Tecchio Vincenzo (su carta intestata “Triennale d'Oltremare Napoli. Il Segretario Generale Governativo”) con allegata risposta di d'Amico del 20 novembre 1938.**

16 novembre 1938

Ho ricevuto il vostro telegramma: vi prego di comunicarmi tempestivamente l'epoca della vostra venuta a Napoli.  
Con vive cordialità.

Vincenzo Tecchio

Prof. Silvio d'Amico  
R.Accademia Musicale  
di S.Cecilia  
ROMA

20 novembre 1938

Onorevole amico,  
anzitutto torno a chiedervi scusa della mia assenza di domenica scorsa. Non mi fu proprio possibile, fui trattenuto dal Ministero.  
Poi vorrei pregarvi di concedermi qualche giorno di respiro. In questa stessa settimana, fra le tante cose, ho addirittura le nozze del maggiore dei miei figliuoli; nella prossima, ho una cerimonia qui all'Accademia, con inaugurazione del [...]detto, visita del Ministro della Stampa, un pubblico saggio ecc. ecc.  
Vogliamo rimandare la mia visita – che sarà un piacere vivissimo per me – ai primi di dicembre?  
Credetemi coi più cordiali saluti  
aff.mo

**1938 novembre 28 – lettera dattiloscritta firma autografa di Tecchio Vincenzo (su carta intestata “Mostra Triennale delle Terre Italiane d'Oltremare”) a d'Amico Silvio.**

28 nov. 1938

Caro Camerata,  
ricevo la vostra cortese lettera del 20 u.s. =  
Desidero anzitutto esprimervi i miei migliori auguri per le nozze del vostro figliolo.  
Attendo poi la vostra gradita visita per i primi di dicembre, ad una data che potremo a giorni precisare.  
Credetemi, con viva cordialità.

Vincenzo Tecchio

Prof. Silvio d'Amico,  
Presidente dell'Accademia  
di Arte Drammatica  
ROMA  
p.Croce Rossa 3

**1939 marzo 25 – lettera manoscritta di Zambon Francesco a d'Amico Silvio su carta intestata “Ente provinciale per il turismo – Vicenza. Il Direttore”.**

25 nov. 1939

Illustre Commendatore,  
in risposta alla Vostra gradita cartolina Vi comunico di averVi ancora il 23 scorso dati, fotografie ed articoli indirizzando il tutto alla R. Accademia. Mi auguro che frattanto



abbiate potuto ricevere quanto sopra e nel ringraziarVi sentitamente per la Vostra gentile promessa di interessarvi di Giulietta e Romeo, Vi prego di gradire i più distinti ossequi unitamente alla Vostra distinta consorte.

Vostro  
*Francesco Zambon*

**1939 maggio 19 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio su carta intestata “R. Accademia di Arte Drammatica”. Accettazione di ammissione nella Compagnia dell'Accademia.**

19 maggio 1939

Con riferimento alle nostre intese verbali,vi confermo il mio intendimento di ammettervi nella compagnia drammatica che, salvo l'imminente approvazione del Ministero della Cultura Popolare, si costituirà per iniziativa di questa Accademia nel prossimo anno teatrale 1939 – 40, alle condizioni artistiche ed economiche da me esposte nella nostra riunione del 17 u.s.

Rimane pertanto inteso che voi restate impegnato in tal senso con me fino al giorno 29 del corrente maggio 1939- XVII, entro il quale termine io vi darò, o meno, conferma dell'accordo; e che in caso di conferma il presente compromesso avrà piena applicazione fra noi e verrà trasformato in un regolare contratto di lavoro a tutti gli effetti sindacabili e di legge.

IL PRESIDENTE

*Silvio d'Amico*

Sig. Presidente della Reale Accademia d'Arte Drammatica  
ROMA

Preso visione di quanto sopra, mi prego di comunicarvi la mia integrale accettazione

**1939 giugno 9 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Alvaro Corrado.**

9 giugno XVII

Caro Alvaro,

eccoti la Celestina, meglio tardi che mai; ma sono stato in letto poi alcuni giorni. E ne ho approfittato per rileggermela. È bella, piena di materia, ma espressa, come vedi, con una furiosa verbosità. Ho segnato qua e là, non sempre, i tratti che mi colpiscono.

Penso che, anche fondandoti sui brevi riassunti che precedono ogni atto, tu dovresti incominciare dal tracciare lo schema di un suo sommario rifacimento, complessivamente una dozzina o quindicina di quadri in due o tre parti al massimo; e discorrerne insieme al più presto.

Cordialmente

tuo

*tuo lavoro*

**1939 giugno 10 – lettera manoscritta di Costa Orazio a d'Amico Silvio, Firenze.**

Firenze 10 giugno 1939 XVII

Gentilissimo Presidente,

maledico e rimaledico il fato avverso, che non solo non permette che diventiate ammiratore della mia recitazione, ma si serve, per raggiungere i suoi loschi fini, di mezzi assolutamente eccessivi e affatto crudeli. Mi guarderò bene, in conseguenza di ciò, di tentare di rinnovare l'occasione per evitarvi nuovi guai! In verità sono proprio dispiacente

del vostro disturbo e mi auguro che sia ormai risolto: evidentemente in questa stagione voi avete bisogno di una buona cura di acque e di molta tranquillità. Ora è proprio questa che vi manca nel moltiplicarsi delle vostre attività. Mi dispiace, anche, che non sarò a Roma prima della fine del mese corrente, ch  forse, essendo presente, potrei in qualche modo alleggerirvi il lavoro; spero in ogni modo di riuscire a darvi col Mistero una certa qual consolazione che possa, in parte, compensarvi, delle tante pene che vi sarete dato per combinarlo.

La notizia di Battistella mi stupisce: non mi avete mai accennato a tale eventualit . Di che si tratta? Offerte ingenti da parte di compagnie benestanti, o che altro? Se non temessi di essere inopportuno gli invierei due parole per ricordargli come mi avesse sempre parlato di una compagnia della Accademia come della sua pi  grande speranza. In ogni modo si far  a meno anche di Battistella, bench  sia un elemento pi  che [...] in una compagnia. Tieni so che   stato in questi giorni a Roma, l'avete visto? Avete parlato con suo padre? Speriamo che non ci siano altre diserzioni e che tutto si concluda bene. Io lavoro sempre un po' al Mistero, e quando mia sorella torner  a Roma, credo potr  parlarvi della scena come l'abbiamo progettata. Vi faccio intanto gli auguri pi  fervidi di prontissima guarigione e di completo successo delle vostre iniziative che mi stanno tanto a cuore. Auguri a vostra moglie e un affettuoso devoto saluto dal Vostro allievo

Orazio Costa.

**1939 giugno 10 – lettera dattiloscritta firma autografa di Campi Vittorio a d'Amico Silvio, Roma.**

Roma 10 giugno 1939 XVII

Illustre SILVIO D'AMICO,

se la notizia   esatta, si dice che nel venturo anno comico, Voi farete la Compagnia dell'ACCADEMIA.

Poich  io non far  nel nuovo anno il Capocomico, n  organizzer  nulla per mio conto, se la mia esperienza potesse esserVi utile per la organizzazione del Vostro giro, sarei lieto di mettermi a Vostra disposizione.

Colgo l'occasione per inviarVi i miei  
migliori saluti ed ossequi  
Vostro  
Vittorio Campi

Via Monte Farina 50  
Roma

**1939 giugno 12 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Angeli Siro.**

12 giugno 1939 XVII

Caro Angeli,

vi dissi che, del vostro BATTAGLIONE ALLIEVI, mi piace il clima, l'ambiente, lo spirito; ma che, per esser proposto a un pubblico normale, esso ha bisogno di modificazioni e rifacimenti, da concertare insieme.

Questa mia proposta voi l'avevate accettata cordialmente, per la eventualit  (ormai sul punto di diventare certezza) che il BATTAGLIONE fosse messo in scena, il prossimo autunno, dai giovani attori della Compagnia dell'Accademia. E io avevo gi  inserito il suo titolo, come una bandiera, nel relativo repertorio.

Ma se ora voi mi dite che avete gi  un'altra Compagnia pronta a darvelo, e che un artista

come Tumiate trova l'opera così matura da non aver bisogno di quelle tali modificazioni per me necessarie, che cosa posso dirvi io? La scelta spetta a voi: se non sarà favorevole per i miei giovani, vi esprimo fin da ora il loro e mio rammarico.

Credetemi con affetto  
*Attendo d'urgenza del v. c.*

**1939 giugno 17 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Milano.**

Milano 17 giugno

Egregio Presidente,

sono stato ricevuto ierisera molto cordialmente dalla sigra Varini e dal sig Berti ed ho assistito ad un insieme di scene nelle quali ho potuto vedere tutti gli allievi della scuola che si diplomano quest'anno.

Ecco le mie impressioni su tre uomini e due donne che si distinguono di gran lunga su tutti gli altri:

#### Uomini

Peloso. 22 anni, bruno, basso di statura. Ottimo elemento. Recita con disinvoltura e semplicità. Adattissimo per caratterizzare personaggi comici. Potrebbe prendere qualche volta anche il ruolo di padre.

Carraro. 26 anni, statura media. Ha una magnifica voce con inflessioni calde e persuasive. Purtroppo sa di avere una bella voce e ne abusa. Negli atteggiamenti e nelle intonazioni Ruggereggi e Ricceccia. Per conto mio è un difetto ( la sigra Varini mi ha detto che è già molto migliorato) che si può facilmente levare.

Potrebbe servire come amoroso sul tipo di Crast ma con assai maggiore visibilità.

De Franceschi. 22 anni\_ classico tipo del “bel giovane” cinematografico. Ricorda infatti Cortese ma è forse ancor più aitante. È ballerino alla Scala e questo potrebbe essere di giovamento in speciali lavori in costume (Molto rumore per nulla, Il Pastor Fido) dove ci fosse da eseguire anche qualche danza.

Ha purtroppo una voce sgradevole che ricorda quella di Cazzola nei toni più alti, ma credo che si possa migliorare.

#### Donne

Brosio. 22 anni, bruna, magrolina e sottile, né bella né brutta. Un fisico e una voce che ricordano un poco la Morelli. In scena è molto disinvolta ed ha nella recitazione grandi doti di freschezza.

Schena. 19 anni, bruna, la più bellina del corso. Fisicamente si può paragonare alla Hornis. Nella recitazione si sente anche in lei molta freschezza. Ha un solo non indifferente difetto, ha un poco la “r” sul tipo di quella di Costa di quest'anno che quasi non si nota più. In parti un po' leziose, sul tipo di quella di Clarice, questo difetto potrebbe essere sfruttato invece a tutto vantaggio.

-----  
Concludendo, questi cinque elementi potrebbero per conto mio figurare molto bene nella nostra compagnia che ha bisogno per alcuni lavori di repertorio come “Il cappello di paglia di Firenze” di più di 25 persone, mentre noi, prendendo anche qualche elemento del terzo anno, siamo per ora un gruppo di poco più di 15 persone.

Il mio giudizio, come ogni giudizio umano, può andare soggetto a false valutazioni ma ho la presunzione di aver veduto questa volta abbastanza giusto, anche perché le mie impressioni concordano in linea di massima con quelle dei due maestri.

Occorre ora da parte vostra di non lasciar passare molti giorni di tempo, sia che decidiate di vedere personalmente questi allievi, sia che vi affidiate alle mie impressioni.

Il 3 luglio infatti avrà luogo l'esame finale e ad esso assisteranno Ricci e altri capicomici di

compagnie che hanno già notato favorevolmente qualcuno di questi 5 elementi e che certamente l'impegneranno subito in tal giorno. Per conto mio sarebbe un vero peccato perdere questa occasione che ci permetterebbe di rinsanguare i magri ranghi della nostra compagnia con elementi giovani, freschi, non sciupati dal palcoscenico normale, e soprattutto entusiasti e disciplinati (oserei dire, dal poco che ho visto, più disciplinati dei nostri e, a quel che mi risulta, non soggetti a continue crisi di salute).

Devoti saluti  
Suo affmo  
*Alessandro Brissoni*

**1939 giugno 19 – lettera dattiloscritta del direttore del Teatro sperimentale dei Gruppi Universitari Fascisti a d'Amico Silvio, Firenze.**

Firenze 19.6.XVII

Caro Silvio,

Mi dispiace moltissimo che tu sia stato poco bene, ma sono certo che adesso sarai completamente ristabilito.

Comunicherò al Sebastiani la tua lettera, e sono certo che rimarrà molto male.

Il 25 avrà luogo a Poggio a Caiano la prima rappresentazione della “Clizia”, e il 24 sera faremo la prova generale. Mi sembra che venga assai bene, soprattutto Benassi è veramente magnifico, oltre a essere molto disciplinato e buonissimo alle prove.

Quando arriverai? Tanti affettuosi saluti.

*Tuo [...]*

**1939 giugno 20 - lettera dattiloscritta con firma illeggibile dell'Amministratore unico della Casa d'Arte Firenze a Costa Orazio.**

Firenze, 20 giugno 1939

Signor Dottor ORAZIO COSTA

ROMA  
Accademia Arte Drammatica  
Piazza della Croce Rossa 3

PREVENTIVO per la fornitura di N° 34 costumi:

4 Angeli e 30 fra uomini e donne, sulla base dei figurini lasciatici di presenza.

Gli Angeli verranno confezionati in taffetas e pазienza di velluto chiffon (escluso le Ali)

Gli altri costumi in pilor scamosciato, con manto di lana e guarnizioni in gallone di paglia

Noleggio per la durata di giorni 60 L. 250 a costume

Vendita “ 350 a costume

Dalla fornitura di cui sopra sono escluse, come detto, le Ali, nonché Parrucche calzature gioielleria e attrezzeria.

**1939 giugno 21 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Celestini C. a Silvio d'Amico (su carta intestata “R. Università degli Studi di Firenze. Facoltà di Architettura”) con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico del 1939 giugno 24.**

Firenze 21 VI 39 XVII

Caro D'Amico,

mi arriva all'orecchio la bella notizia che tu stai mettendo su Compagnia, anzi una specie di Teatro Stabile o qualche cosa di simile, in ogni modo qualche cosa di molto bello per l'Arte

che adoriamo! BENE!!!

Se c'è da fare per me, anche una modesta cosa, tiemmi presente. Scusami se un'altra volta vengo ad annoiarti con le mie esibizioni. Perdonami pensando al profondo amore per l'Arte che mi spinge e che ci accomuna nelle nostre aspirazioni.

Ti vedrò presto. Per la rappresentazione dell'ALCESTI sarò senz'altro presente. Da sabato prossimo mi reco in ANTICOLI CORRADO (basta indirizzare così) e vi rimarrò a passar le vacanze.

Con i più cari saluti abbimi  
*di gran cuore tuo C. Celestini*

24 giugno 1939 XVII

Caro Celestini,

per ora, siamo allo stadio dei progetti iniziali. Ma potete esser certo che, se si presenta l'occasione io non mi scorderò di te.

Aff.mo sempre

**1939 giugno 27 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Londra.**

Londra 27 giugno

Caro Presidente,

ho saputo soltanto ierisera che il «Mistero» non si farà più in luglio e ho subito scritto per anticipare lo spettacolo di Barrie al 10 agosto (Tierì infatti è libero soltanto il 1° agosto e dovrò fare almeno dieci giorni di prove con lui). L'inizio delle prove avrà luogo perciò a Roma a partire dal 16 luglio. Io sarò qualche giorno prima di tale data a Roma perché se Capri sarà scartata come luogo dello spettacolo, dovrò cercare con Piccolomini un altro posto.

Qui a Londra non spira un aere molto cordiale e St. Denis ha risposto evasivamente alla mia richiesta di assistere nuovamente alle sue lezioni, dicendo che mi farà avvisare per posta dalla segreteria.

Io in ogni modo sto facendo indigestione di spettacoli (che questa volta purtroppo devo pagarmi perché mi è stato detto che una nuova richiesta andrebbe troppo per le lunghe). Il programma di questi giorni è interessantissimo ma purtroppo per voi la maggior parte dei teatri chiuderà proprio alla fine di questo mese. Se arriverete ai primissimi di luglio sarete però in tempo a veder uno spettacolo assai interessante «The ascent of F.6» presentato dal Group Theatre che è forse la migliore compagnia privata di indipendenti.

Resteranno in cartellone ancora per luglio diverse commedie interessanti dal lato commerciale, e che hanno avuto un grande successo di cassetta per tutta la stagione, e dove è da ammirare soprattutto la perfetta recitazione degli attori professionisti: «The corn is green» di Emlyn Williams, «Dear Octopus» di Dodie Smith (interpretata da uno dei migliori attori attuali, John Gieljnd, e che Emmanuel sta traducendo con il titolo di «Il nido» per presentarlo – così mi disse quando andai a trovarlo per la commedia di Barrie – nella prossima stagione all'Eliseo). Fra i lavori stranieri interessanti c'è la famosa commedia americana «The women» di Clare Boothe, «The intruder» traduzione di «Asmodée» di Mauriac. In «Behold the bride» di Jacques Deval recita attualmente Luisa Rainer, molto conosciuta per le sue interpretazioni in film americani ( «La buona terra» ecc.).

All'aperto in Londra ci sono gli spettacoli di Shakespeare in Regent's Park. Questa settimana si rappresenta «Pericle» e «Molto rumore per nulla» ma non ho potuto sapere i due nuovi lavori shakespeariani che saranno rappresentati a partire dal 1° luglio. Spettacoli

abbastanza curiosi sono anche quelli presentati da gruppi di studenti (con repertorio prevalentemente shakespeariano) tutti i sabati pomeriggio in Hyde Park. La stagione a Stratford-Upon-Avon (è assai vicina a Londra e ci sono rappresentazioni anche pomeridiane il mercoledì e il sabato) comprende (periodo dal 1° al 15 luglio): The comedy of errors, Coriolanus, Much ado about nothing, As you like it, The taming of the Shrew, King Richard the Third, Othello, Twelfth Night.

Al Mercury Theatre la stagione di prosa è finita e sono presentati attualmente i Balletti Rambert, assai originali.

Io sto pensando e lavorando indefessamente per il repertorio futuro della nostra compagnia e ho già pescato un paio di lavori interessantissimi. In questo periodo ho maturato anche un cumulo di idee pazze per la messa in scena del «Cappello di paglia di Firenze» e di «Molto rumore per nulla». Spero che avrete scritturato gli allievi di Milano perché almeno gli uomini sono molto necessari per i lavori di complesso. Se non l'avete ancora fatto e se vorrete esaminare i cinque da me proposti, fatelo al più presto perché il 3 luglio, come già vi dissi, corriamo il rischio che siano portati via da Ricci o da altre compagnie.

Mi auguro di esservi utile nei primi giorni nel caso di una vostra venuta a Londra: tenete in ogni modo presente che io dovrò partire da qui, per essere l'11 luglio a Roma, verso il 6 luglio, perché, non avendo il permesso di transito per la Francia, ho il biglietto di ritorno attraverso l'Olanda e la Germania.

Sono ansioso di sapere presto notizie sulla nostra compagnia.

Il mio più affettuoso saluto

*dev.mo Alessandro Brissoni*

#### **1939 luglio 4 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Londra.**

Londra 4 luglio

Caro Presidente,

nel pomeriggio e nella sera di ieri ho ricevuto le vostre due lettere.

Per quel che riguarda «Il bosco di Lob» Aragno nella sua lettera non mi ha fatto nessun cenno a difficoltà sopraggiunte di carattere finanziario. Salvo quindi questo imprevisto (che suppongo però facilmente superabile trasportando lo spettacolo in luogo meno costoso di Capri) non vedo altre ragioni per rinunciare a questo spettacolo. Per la parte di Crast ho infatti sempre un'ottima scelta fra Battistella e De Crucciati (Crast potrà poi fare la parte di Tieri nell'eventuale ripresa del lavoro in compagnia). La parte che doveva fare la Galletti e che invece assegnai alla Mancinotti, sempre in vista di un'eventuale ripresa in compagnia, potrà ritornare alla sua primitiva assegnazione nel caso di contestazioni. Stando così le cose perciò lo spettacolo potrà essere allestito più che degnamente, riservandomi di fissare al mio arrivo a Roma le date precise per le rappresentazioni e la scelta definitiva del luogo.

Per quel che riguarda la compagnia ed il conseguente repertorio da scegliere, sono rimasto addirittura allibito nel vedere che sono preveduti soltanto dieci uomini.

Per la scelta del repertorio infatti - secondo la storica frase di Marcello - ci sono due scuole: la prima scuola è quella di formare una compagnia a numero limitato di elementi con un repertorio basato quasi esclusivamente sulle solite commedie moderne a pochi personaggi. Questo repertorio è sempre stato escluso "a priori" da tutti noi. D'altra parte una compagnia con queste intenzioni ha bisogno di almeno una mezza dozzina di elementi al di fuori del comune, se non altro per esperienza, che noi attualmente non possediamo, e verremmo perciò battuti di parecchie lunghezze da qualsiasi normale compagnia.

La seconda scuola - quella da voi sempre indicata - è di trovare un repertorio divertente o

spettacolare ma che possenga sempre una linea classica di nobiltà e di stile.

Ora io sfido chiunque a trovare una commedia o una tragedia di Shakespeare che possa essere messa in scena – a meno di mutilazioni arbitrarie – con meno di quindici uomini. «Molto rumore per nulla» ad esempio (da notare che è una delle commedie di Shakespeare più modeste come numero di personaggi) ha 14 personaggi uomini definiti e non è davvero un atteggiamento alla Forzano pretendere (facendo calcolo anche di numerosi raddoppi) per le parti delle guardie notturne, dei cortigiani, dei ballerini, dei musicanti, almeno altri 4 uomini. Il che fa un totale di 18. (escluse le 4 donne)

Potrete qui obbiettarmi che questa commedia sarà un'eccezione e non la regola del nostro repertorio. Ma con soli 10 uomini diventa assurdo il solo pensare ad «Un cappello di paglia di Firenze» e quasi impossibile la ripresa del «Re Cervo». Adoperando infatti nel «Re Cervo» anche Costa, Terri e De Caro rimangono sempre scoperte le parti di tre uomini.

Solo per questa ragione, ben sapendo la vostra intenzione di non voler toccare le classi di recitazione dell'Accademia, vi proposi tre elementi da Milano, non come attori di primo piano, ma come generici, comparse, “figurants”, di cui noi abbiamo bisogno come del pane nel nostro repertorio.

Mi meraviglio anzi che questo particolare di carattere pratico sia sfuggito alla Fabro e a Costa che hanno identici punti di vista al mio nella scelta dei loro lavori. Credo che però questo ostacolo, essendo basato sulla “quantità” e non sulla “qualità”, sarà facilmente superabile, sempre però che lo teniate presente nel preventivo della compagnia. Quanto ai due elementi ancora da scegliere mi sembra che non ci dovrebbero essere esitazioni per scegliere Mondolfo e Maltese. Il primo perché, oltre ad essere ottimo attore, è l'unico elemento, dopo la partenza di Tieri e di Battistella, rimasto in nostro potere come “brillante” per personaggi particolarmente comici. Il secondo perché come macchietta, adoperata con buon gusto dal regista, può sempre fare un'ottima figura. Nel suo caso particolare serve come Banditore nel «Re Cervo» e come una delle guardie notturne in «Molto rumore per nulla».

Un altro grave “handicap” di carattere non quantitativo ma qualitativo è la mancanza di un “amoroso” giovanetto (Craat e De Crucciati appaiono troppo per il loro fisico e la loro voce più maturi di quello che in realtà sono) ma credo che anche a questo si potrà rimediare, rimanendo sempre nell'ambito dell'Accademia.

Per le donne il numero stabilito è sufficiente, pensando eventualmente all'aggiunta della Canitano che nel «Bosco di Lob» avrebbe una parte abbastanza importante. [...] certo anche che un sicuro acquisto della nostra compagnia è il ritorno della Ninchi (che non potrebbe essere sostituita da nessuna altra nella parte di Beatrice in «Molto rumore per nulla»).

Spero che nella nostra riunione, d'amore e d'accordo con la Fabro e Costa, potremo superare queste non lievi difficoltà pratiche e di repertorio, e dare inizio così alla preparazione delle polveri e dei razzi da sparare nell'inverno prossimo.

Nella giornata di oggi e di domani definirò con A. Dukes tutti i preliminari occorrenti per l'eventuale visita della compagnia a Londra. M'informerò anche della data di ritorno di A. Dukes a Londra che dovrà passare, come già vi scrissi, massima parte dell'estate in Irlanda. Io partirò da qui domani l'altro mattina e consumerò nel minimo tempo possibile il mio viaggio attraverso Olanda e Germania. Sarò perciò a Firenze domenica 9 prossima dove vi chiedo, come favore personale, il permesso di una piccola sosta. Dovrei infatti essere testimone lunedì 10 mattina al matrimonio di V. I. Andreaus cui sono legato da particolare affetto. Al termine della cerimonia partirò immediatamente per Roma dove sarò perciò nel tardo pomeriggio di lunedì 10. Se non verrò informato alla stazione da Aragno telefonerò subito a casa vostra per conoscere il luogo di riunione e l'ora da voi stabilita sia nella sera di lunedì 10 che nella giornata di martedì 11.

Mi scuso per il lungo ma indispensabile bottone.

Vostro dev.mo

**1939 luglio 5 – lettera manoscritta di Carraro Tino a d'Amico Silvio, Milano.**

Milano 5 – 7 – 39 XVII

Egregio Commendatore,  
sono a pregarvi di volermi fornire notizie in merito all'auspicata Vs compagnia e della quale, come da vostra proposta, da me accettata, sarei a far parte.  
Dato che in questa settimana, e non oltre, dovrei dare una risposta definitiva ad [...] di altre formazioni e coi quali, come Vi dissi, avevo iniziato trattative, lasciate in sospeso dopo la vostra allettante proposta, chiedo un Vostro cenno che valga a rassicurarmi circa le Vostre immutate intenzioni a mio riguardo e mi possa dar modo di troncane definitivamente e tranquillamente le predette trattative.  
Ringraziandovi resto in attesa di leggervi e vi prego di gradire i miei deferenti ossequi.

*Tino Carraro*

**1939 luglio 5 – lettera dattiloscritta firma autografa del Podestà di Asolo a d'Amico Silvio.**

Municipio della città di Asolo  
Il Podestà

Asolo 5 luglio 1939=XVII

Illustre professore,  
Vi sono obbligato della cortese premura, e con la competente Vostra collaborazione spero di poter realizzare anche quest'anno uno spettacolo degno delle tradizioni d'arte di questa Città e del nome della divina Duse, che si vuol onorare.  
Resto in attesa della attesa promessa Vostra visita ad Asolo nella circostanza degli spettacoli goldoniani, e vorrete essermi preciso dell'ora e luogo del Vostro arrivo per poter far trovare ad attenderVi un automezzo, che Vi trasporti quassù.  
Con distinti saluti

IL PODESTA'

Sig. Prof. Silvio D'Amico  
Presidente della R. Accademia d'Arte Drammatica  
ROMA

**1939 luglio 6 – lettera manoscritta di Baratti Remo a d'Amico Silvio, Roma.**

Roma 6 luglio 1939  
via Monte della Farina 56  
Tel. 54980

Egregio Dottor D'Amico,  
il Comm. Guido Salvini mi ha detto di rivolgermi a Voi per la Compagnia che state formando con gli elementi dell'Accademia di S. Cecilia.  
Per le informazioni potete telefonare al Comm. Gandusio – Hotel Marini – col quale sono stato 3 anni come direttore di Scena.  
Dall'8 al 18 corrente sarò a casa mia – Via T.Pendola 16 Siena.

Distinti saluti  
Remo Baratti



**1939 luglio 6 – lettera dattiloscritta di Campa Pio a d'Amico Silvio.**

Venezia 6 luglio 1939 – XVII

Egregio Dottor: SILVIO D'AMICO

Roma

Ho trovato qui il Martini ed ho subito conferito con lui. [...] disposto a venire; ma domanda la sua solita paga di L: 80 al giorno. L'amico Renzo vuol fare economia perché “i primi risparmiati sono i primi guadagnati”; ma Voi giustamente desiderate un personale tecnico (specialmente Direttore di Scena, Elettricista e macchinisti) di primissimo ordine. Il primissimo ordine costa! Che cosa debbo fare? Martini non vuol cedere una lira. Siccome mi consta che Ruggeri e per lui Silvestri, rifarà Compagnia, non vorrei che Martini sfuggisse. Io penso alla Vostra tranquillità di Direttore Artistico.

Telegrafatemi. Cordiali saluti.

Pio Campa  
Teatro Fenice  
Venezia

**1939 luglio 8 – lettera manoscritta di Braschi Rinaldo a d'Amico Silvio, Roma.**

Roma 8 luglio 1939 an. XVII

Ill.mo Signor Comm. Professor Silvio d'Amico,  
mi permetto di rammentarvi di volere tenere presente quanto ebbi il piacere di dirvi, che cioè sarei lieto e onorato di far parte della compagnia da Voi diretta.  
Spero di una favorevole risposta e in attesa distintamente vi saluto

Devot.mo  
*Rinaldo Braschi*  
Roma via Pio VI n.5

**1939 luglio 11 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Ninchi Ave a d'Amico Silvio, Montevideo.**

Montevideo II – 7 – 39 – XVII

Egregio Professore,  
ieri ho ricevuto la sua lettera in data 4 luglio e mi affretto a comunicare che accetto tutte le condizioni in essa contenute e cioè le seguenti:

1. Tutti i componenti la compagnia, sia registi che attori, avranno una paga di L. 75.= ma saranno a me corrisposte in più L. 15.= giornaliera.
2. Gli attori e le attrici si impegnano di eseguire tutte le parti che saranno loro affidate.
3. Il contratto avrà la durata di 6 mesi (1 di prova e 5 di spettacoli) e l'impresa si riserva di prolungare il contratto sino alla durata di due anni, alle condizioni economiche che saranno stabilite di comune accordo nel caso di un eventuale riesame.
4. Durante il periodo di prove sarà data la paga fissata dai Sindacati.

Noi arriveremo in Italia il 17 agosto p. v. ed io verrò subito a Roma per essere messa al corrente di tutto quanto concerne la nuova formazione. Sono entusiasta dei progetti e impaziente di mettermi al lavoro. La prego di ricordarmi a tutti i miei cari compagni e di credere ai sensi della mia riconoscenza.

*Ave Ninchi*

**1939 luglio 12 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campa Pio.**

12 luglio 1929 XVII

Caro Campa,

ti scrivo anche a nome di Renzo Rossi, il quale ha letto con me la vostra lettera.

Per il Direttore amministrativo disciplinare, Renzo Rossi vorrebbe proporre un compenso di L.100= giornaliero.

Egli trova inoltre esagerata la retribuzione di L.80= al Direttore di scena Martini, per quanto bravo. Giuseppe Vivoli, Roma, via Monterone, 4, che è pure un buon elemento, ci si è offerto chiedendo L.70=. Dunque dice Rossi che al Martini non vorrebbe dare più di 70 lire; se questo non accetta vi prega di scrivere subito al Vivoli proponendogli qualcosa meno di quanto ha chiesto.

Sta bene per il Segretario Raugi e per il trovarobe Piovella a L.50= ciascuno, sempreché voi ne conosciate bene l'abilità.

Del suggeritore Durelli, che voi proponete, altri mi ha detto che non vale molto. Non se ne potrebbe trovare uno migliore allo stesso prezzo?

Quanto all'elettricista, a cui io tengo moltissimo, Renzo Rossi mi dice che gli hanno presentato Umberto Viselli (Roma, via Grottapinta 41 p. 2°) che avrebbe referenze buone per essere stato durante quattro stagioni elettricista nei Carri di Tespi di prosa, due stagioni in quelli lirici, due al Teatro Reale, e cinque mesi agli spettacoli di varietà nel Giardino d'inverno nella Mostra autarchica del Minerale qui in Roma. Potreste informarvi su di lui? E, intanto, chiedergli le sue pretese?

Sabato sera io sarò a Venezia (Hotel Danieli) e ci vedremo alla prova generale dello spettacolo goldoniano, dove parleremo sia di tutte queste cose, sia di quel che riguarda la signora Wanda.

Intanto però voi fareste bene a fissare subito, per mezzo del Dott. Smidile, le scritture di tutti quelli per i quali non c'è discussione; e cioè (se non è stato ancora fatto) il macchinista Cioni coi suoi due aiuti e moglie sarta (complessive 160= giornaliero), Raugi, Piovella, ed eventualmente il direttore di scena.

A presto dunque. Saluti cordiali

### **1939 luglio 18 – lettera manoscritta di Vivoli Giuseppe a d'Amico Silvio.**

Roma 18 – 7 – 39 XVII

Ill.mo Dott. Silvio D'Amico,

La prego di scusarmi della libertà che mi prendo rivolgendomi a lei, ma nessuno al Sindacato A. D. sa darmi relazione in merito, da altri non so a chi rivolgermi.

Non le so dire ill. Dott. con quale entusiasmo e con quale velocità di lavoro io entrerei in quella schiera di giovani da lei valorosamente e sapientemente diretti, ma purtroppo dopo la mia raccomandata in data 7 c. m. inviata alla Segreteria A. D. dove davo le condizioni richieste non ho saputo più nulla.

I tempi per noi non sono rosei, e siccome qualche altra proposta mi è stata fatta, non volevo dare risposta prima di sapere la mia sentenza dalla Compagnia della R. Accademia Drammatica che mi renderebbe oltremodo orgoglioso se fosse affermativa.

Mi scuso ancora e distintamente lo saluto

dev. Vivoli Giuseppe  
(via Monterone 4, Roma)

### **1939 luglio 20 – lettera dattiloscritta di Petrangeli Carlo a d'Amico Silvio, con allegata risposta manoscritta del 1939 luglio 23.**

Orvieto 20

Gent.mo Commendatore,

se vi è qualcosa di vero sulle voci che circolano vi prego di ricordare tra gli altri anche me.

Sono sempre libero e pronto in qualunque momento.  
Cordiali saluti

*Carlo Petrangeli*

Orvieto (Terni)

23/7/1939 XVII

Caro Petrangeli,  
credevo che non recitaste più. Ed è un peccato che, dal canto Vostro, Vi siate fatto vivo così tardi.

A ogni modo, sebbene in questo momento tutti i posti siano occupati, Vi assicuro che Vi terrò cordialmente presente per ogni eventualità.

Aff.mo

**1939 luglio 21 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a “Ill.mo Signor Comandante”, Montecatini Terme.**

Montecatini Terme, 21 luglio 1939 XVII

Ill.mo Signor Comandante,

vogliate scusare il lieve ritardo con cui ringrazio Voi, e la Gentilissima Guida da Voi messa a mia disposizione per la bella gita a Torcello, e anche per l'omaggio della pubblicazione relativa.

La visita all'incomparabile luogo ha persuaso me, e il giovine e valentissimo Regista che mi accompagnava, che lo sfondo di quei templi si presterebbe ammirabilmente a uno spettacolo sacro di gran classe, come quello che la nostra Accademia si propone di inscenare. Ma, purtroppo, non in questa stagione: i nostri giovani, e più ancora il sottoscritto loro capo, siamo tutti stanchissimi, dispersi ai monti o al mare, e bisognosi di rimetterci in lena per un anno di grande attività come quello che si inizierà per noi col prossimo autunno.

Così stando le cose, vorrei esprimere il voto che la gita di mercoledì scorso non vada perduta almeno in questo senso, di poter porre al più presto le basi per la preparazione di un degno spettacolo nell'anno venturo.

Vogliate credermi, Signor Comandante, con i sensi più devoti  
il Vostro aff.mo

**1939 luglio 21 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Brissoni Alessandro, Montecatini Terme.**

Montecatini Terme 21 luglio 1939: XVII

Caro Brissoni,

io sono qui fino al 3 agosto; poi, fra il 5 e il 6, passerò a Roma qualche ora con la speranza di vedere, se non la Fabro che finora non so dove sia, almeno Voi e Costa, al quale Vi prego di comunicare questa mia. Ciò perché urge mettere definitivamente a posto il repertorio.

Intanto Vi prego, anzitutto, di darmi notizia di quanto avete deciso circa il Vostro spettacolo. Voi sapete che, da un lato, io desidero che avanti la fine dell'autunno siano preparate più commedie che sia possibile, appunto per il repertorio, e la Vostra dovrebbe occuparVi un posto ragguardevole; ma che, d'altro lato, codesto Vostro spettacolo deve essere assolutamente di primissimo ordine, altrimenti è meglio non farne nulla. Capito?

Ho sempre liberi due posti di attori; perciò, se Vi capitasse di incontrarVi con giovani, nuovi della scena, e di gran valore, avvertitemi subito.

Saluti cordiali e fervidi auguri.

Affezionatissimo

**1939 luglio 21 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Firenze.**

Firenze 21 luglio

«Il bosco di Lob» avrà finalmente un sicuro destino, grazie specialmente al Vostro interessamento del quale Vi sono particolarmente grato. Le rappresentazioni avverranno ad Asolo – salvo l'approvazione ufficiale che il Podestà ha subito richiesto a Roma – il 26 e 27 agosto, e saranno inquadrare nelle manifestazioni per il cinquantenario della morte di Browning. Probabilmente faremo anche due repliche, sempre all'aperto, a Vicenza il 29 e 30 e – forse- anche a Venezia il 1° e 2 settembre in un posto magnifico che ho scoperto nel giardino comunale di Papadopoli (di fronte alla stazione ferroviaria). Lo spettacolo ad Asolo sarà fatto su due palcoscenici opposti e il pubblico girerà le sedie alla fine di ciascun atto.

La riunione della compagnia resta invariata per il 3 agosto a Roma dove rimarremo cinque giorni (tempo necessario per la messa a punto definitiva dei costumi), partendo quindi direttamente per Asolo il 9 agosto.

Io sarò nuovamente a Roma domenica prossima sera e Vi sarò grato se mi farete sapere i Vostri due giorni di passaggio a Roma nei primi di agosto, dovendo parlarvi di diverse cose che sarebbe troppo lungo mettere ora per iscritto.

Unisco la famosa relazione sulla regia del «Re Cervo» della quale sono molto fiero (della relazione, non della regia, per la quale “non ebbi un numero sufficiente di prove”) e vorrei che fosse proprio pubblicata integralmente nonostante la giusta attribuzione di responsabilità a Silvio d'Amico, e i più o meno velati accenni a Renato Simoni, Anton Giulio Bragaglia, e Si Salvini chi Può.

A proposito di Campanile, mi convinco sempre di più che sarà veramente una trovata originale e commercialissima della nostra compagnia se presenteremo alla fine della maggior parte dei nostri lavori (specialmente dei più deboli) una breve farsa “tutta da ridere” di Achille Campanile.

La mancanza di un attore comico e l'insufficienza numerica degli attori uomini nella nostra Compagnia continua a non farmi dormire la notte.

Devoti saluti

aff.mo *Alessandro Brissoni*

**1939 luglio 22 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campa Pio, Montecatini Terme.**

Montecatini Terme 22 luglio 1939 XVII°

Albergo Croce di Malta

Caro Campa,

Renzo Rossi mi ha telegrafato accettando la cifra di 120 giornalieri per Voi e di 80 giornalieri per Martini, Vi prego pertanto di procedere senz'altro alla scrittura di quest'ultimo mediante il modulo che Vi trasmetto qui unito, e che va poi mandato allo stesso Rossi.

Resta da provvedere, se non ricordo male, alla scrittura dell'elettricista e del suggeritore, perché mi sembra che il trovarobe, il macchinista con due aiuti e la sarta li abbiamo già. Se come ritengo, Voi avete portato costì gli elementi necessari che io ho lasciato a Roma, vedete un poco, ve ne prego, quale somma ci è rimasta disponibile nella somma totale giornaliera di L.2100, e vogliate farmi le vostre proposte in conseguenza.

Quanto alla signora Capodaglio, non so far altro che ripetere a Voi e a lei la proposta già fatta, e cioè quella per la sua scrittura di 9 mesi (I ottobre-30 giugno) come insegnante di

recitazione alle condizioni che conoscete. Io non escludo in modo assoluto che la compagnia da me diretta possa eventualmente aver bisogno anche dell'opera di uno qualsiasi fra gli insegnanti di recitazione dell'Accademia, per ripulire la dizione di questo o quel giovane attore inesperto. Ma circa un tal caso, che potrà anche non verificarsi, non mi è lecito prendere impegni né fare affidamenti; perché la nostra norma generale – malgrado gli inevitabili inconvenienti – non potrà che essere quella di rimetterci a quanto i nostri giovani, sia registi sia attori, daranno da sé.

Infine per quanto riguarda a Voi, conoscete già quali dovranno essere le vostre mansioni, che io ritengo di importanza fondamentale.

In conclusione:

vogliate comunicarmi la Vs. accettazione dell'ufficio di direttore amministrativo e disciplinare della compagnia, e io Vi farò rimettere il relativo modulo per la scrittura;

e vogliate pregare la Signora Capodaglio di mandarmi una amichevole ma definitiva dichiarazione del suo intento riguardo l'Accademia; nel qual caso mi affretterò a telegrafare a Tamberlani perché mi mandi una parola di accettazione circa la disdetta che già gli inviai da Roma, ma che fino ora è rimasta senza risposta.

Credetemi con i migliori saluti aff.mo

**1939 luglio 22 – lettera manoscritta di Brissoni Alessandro a d'Amico Silvio, Firenze.**

Firenze 22 luglio

Caro Presidente,

una bella notizia che Vi sembrerà incredibile: ho trovato l'attore comico per la nostra compagnia e l'interprete ideale per il personaggio di Benedetto.

Si tratta di un fiorentino, Amedeo Lapi, dottore in agraria, nato nel 1909. Si rese famoso alcuni anni or sono con le sue interpretazioni nelle riviste goliardiche per la sua spontanea dote, come quella di Tieri, di comunicativa comica con il pubblico.

Io immaginavo che a quest'ora avesse messo su famiglia e non pensasse più al teatro. Gli telefonai ierisera dopo avervi scritto la mia lettera, più per scrupolo di coscienza che per altro. L'ho trovato invece in un momento particolarmente favorevole: ancora incerto sulla sua carriera, l'idea di questo esperimento lo tenta moltissimo ed è ancora pazzo per il teatro. Stamani l'ho fatto venire a casa mia e ho “ripassato” le sue qualità d'improvvisatore comico che temevo non ricordare molto bene, essendo passati diversi anni. Ammiratore di Petrolini lo imita con una maestria perfetta e freschissima, “dice” in modo insuperabile i sonetti di Fucini in pisano, conosce poesie italiane e dialettali, e ho potuto farmi in poco tempo un giudizio ancora migliore di quello che non sperassi. Gli ho dato un monologo di Benedetto perché se lo impari, in modo da fornire anche a Voi un quadro delle sue possibilità di attore nato. Come fisico è ben pasciuto e tarchiato e la sua faccia è l'allegoria della bonarietà; accanto a tutti questi (dei quali per me massimo l'assoluta padronanza del palcoscenico) sta una sua “s” sibilante più accentuata di quella di Tordi, ma che per conto mio costituisce un difetto che in un ruolo brillante può aggiungere, sempre nei limiti del buon gusto, una nota di comicità.

Non credo di aver preso una “cantonata”. Anche per Milano se avevo dato un giudizio migliore per Peloso che per Carraro, l'avevo fatto perché il primo, pur essendo un elemento umilissimo e modestissimo, poteva servire senza stonare per parti di secondo e terzo piano (come potete rileggere nella relazione che Vi mandai); mentre il secondo, con miglior voce e maggior padronanza di scena, è pieno di quei difetti derivanti dai suoi dieci anni di filodrammatiche, difetti che la nostra Compagnia dovrebbe ignorare.

Sono perciò così presuntuoso di credere di avere buon naso nell'affidare una parte ad un attore, e a mio merito potete riconoscere la “scoperta” delle doti comiche nella De Luca e il risultato discreto della recitazione di Mavaracchio nel «Re Cervo». Vi dico ora che il solo

pensiero di poter aver questo attore come Benedetto solleva dell'80% le mie preoccupazioni per la messa in scena di «Molto rumore per nulla».

Lupi parte stasera per la villeggiatura ma si terrà a nostra disposizione per un eventuale esame da parte Vostra.

La soluzione migliore sarebbe questa: offrirgli il viaggio Viareggio (lui va a [...]) - Roma e ritorno e il soggiorno per un giorno a Roma ed ascoltarlo insieme a Voi e a Costa quando passerete da casa vostra il 5 o 6 agosto (tenendo però presente che io in quei giorni avrò anche le prove de «Il bosco di Lob»).

Altrimenti potreste fare il convegno a Montecatini in uno degli ultimi giorni di questo mese offrendo a lui il viaggio da Viareggio e a me da Roma (dovendo io domani essere nuovamente a Roma per l'organizzazione dello spettacolo e desiderando di essere presente a questa specie di esame per ragioni psicologiche, perché di fronte a Voi solo egli si metterebbe in una linea di soggezione e di serietà contraria al suo spirito improvvisatore).

In ciascuno dei due casi si tratterebbe di un massimo complessivo di spesa di 200 lire che credo varrebbe la pena incamerare nel bilancio di «Molto rumore per nulla» se la cosa porterà – come spero e mi auguro – a un risultato positivo.

Non abbiate timore per «Il bosco di Lob» perché sento (fatti i debiti scongiuri) che verrà bene. Crast ha finalmente accettato di fare la parte del padre e per quella di Tieri, che è ancora incerto, la responsabilità è molto minore.

Attendo ora istruzioni circa questo Lupi, particolare di capitale importanza per la mia preparazione di «Molto rumore per nulla».

Devoti e caldissimi, anzi equatoriali, saluti.

Aff.mo

*Alessandro Brissoni*

**1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Brissoni Alessandro, Montecatini Terme.**

Montecatini Terme 23 luglio 1939 XVII  
Albergo Croce di Malta

Caro Brissoni,

la mia lettera si è dunque incrociata con le Vostre due.

Quanto all'attore che avete scoperto, ne ho un grandissimo piacere purché questo difetto della esse non sia irrimediabile. Se l'ha ancora più marcata di Tordi, la cosa mi spaventa. A ogni modo approvo l'idea di sentirlo insieme il 5 di agosto a Roma. Ho scritto già a Costa di trovarsi per quella data, se può, con noi e speriamo che possa.

La Ninchi mi ha scritto che viene con entusiasmo, e ha firmato l'impegno definitivo.

Quanto a Tieri, benché ci sia poco da sperare, dobbiamo bruciare tutte le cartucce: Voi, persuadendolo a riprendere contatto con noi grazie alla partecipazione al BOSCO DI LOB, e io parlando, ai famosi 5 di agosto, con suo padre.

Intanto occorre procedere di estrema urgenza alla traduzione di MOLTO RUMORE PER NULLA. Io ho un traduttore indicatomi come eccellente, ma non so quanto tempo chiederà. Ad ogni modo indicatemi Voi le Vs. intenzioni; e se i tagli pensate di farli prima o poi.

Quanto al RE CERVO che mi avete mandato, mi pare un buon articolo ma non so quanto si intoni a un gruppo di scritti intitolato ESAMI DI REGIA. Ad ogni modo vedremo a Roma. Saluti cordiali

**1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Campanile Achille, Montecatini Terme.**

Montecatini Terme 23 luglio 1939 XVII  
Albergo Croce di Malta

Mio caro Campanile,  
che ne è del tuo lavoro? Io ci penso spesso, non senza un po' di tremarella.  
La mia paura è che il pubblico, il quale certo si divertirebbe per mezz'ora, non resista allo scherzo durante due ore e più.  
Mi domando se non sarebbe più opportuno rinunciare al legame che di comune accordo, avevi pensato di introdurre fra l'uno e l'altro di quei brevi atti e rappresentarli staccati, in sere diverse, a compimento di altri spettacoli. Penso soprattutto ad AREOPORTO, a CONDOGLIANZE, e anche a quella storia di Davico e di Sifoni.  
Vuoi dirmi sinceramente quel che ne pensi tu?  
Io sono qui fino al 3 agosto mattina.  
Saluti cordiali

dal tuo vecchio

**1939 luglio 23 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Tecchio Vincenzo, Montecatini Terme.**

Montecatini Terme, 23 luglio 1939 XVII  
Albergo Croce di Malta

Caro Camerata, *Tecchi*  
ho ricevuto le fotografie e gli appunti; grazie.  
Non appena mi sarò preso un poco di quel riposo; di cui ho assoluto bisogno, mi affretterò a fare l'articolo.  
Intanto, vorrei ricordarVi il colloquio che mi avevate promesso con Piccinato, a proposito del palco scenico.  
E sopra tutto vorrei ricordarVi la opportunità di venire, non appena sia possibile a un reciproco impegno, circa l'attività della nostra compagnia a Napoli nella prossima primavera.  
Io son qui fino al 3 agosto mattina.  
Il 5 agosto passerò qualche ora a Roma; e poi mi prenderò ancora alcune vacanze in alta montagna.  
Credetemi con i più cordiali saluti  
**1939 luglio 24 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia, con allegata risposta dattiloscritta di d'Amico del 1939 luglio 25, Montecatini Terme.**

Venezia 24 luglio 1939  
XVII

Egregio Dott: SILVIO D'AMICO  
Montecatini

Martini è d'accordo con una riserva. Il contratto stabilisce la durata di mesi 6 compreso un mese di prova. Se non dovesse essere prorogato, Martini rileva, che con un mese di prove, la paga effettiva si ridurrebbe a mesi cinque. Quindi, se il contratto dovesse limitarsi alla durata di sei mesi domanda la paga intera anche per il periodo delle prove; se invece ci sarà la proroga prevista, accetta il mese di prova a paga ridotta, e sette mesi a paga intera.  
Credete che Renzo Rossi potrà accettare questa clausola?

Per l'elettricista Amberto Viselli, attendo le informazioni.

Nel preventivo delle L:2I00 giornaliera, rimangono disponibili L:210, da dividersi fra:

Suggeritore, Segretario, Trovarobe, Eletttricista. I suggeritori domandano e pretendono quando sono solì L:60. Bisogna dunque dare agli altri la paga di L:50 ciascuno. E mi pare che tutti accetteranno.

Io ritengo che il personale tecnico dovrebbe essere tutto sistemato per la fine del mese; ma Smidile, come rileverete dall'acclusa lettera, mi dice che i contratti sono stati mandati a Voi. Voi mi avete mandato quello di Martini; ma io penso a quello del Cioni. Lo avete già fatto firmare? È uno dei contratti più importanti per la parte tecnica.

Per il suggeritore, quel LANZONI che mi suggerisce... Smidile, l'ho avuto lo scorso anno. È un brav'uomo; ma il Durelli è molto superiore in tutti i sensi. Ad ogni modo a Roma sentirò quale altro suggeritore c'è tra i disponibili

Il Trovarobe, Enrico Piovella, è un bravo ragazzo pulito e diligente ed accetterà le 50 lire. È stato da me interpellato direttamente e ci si può contare.

Per il Segretario: ho avuto qui campo di conoscere il Rissone, che avevate messo nella prima lista. Mi pare un elemento eccellente. Egli accetterebbe di buon grado le L:50; ma desidererebbe un piccolo cachet a prestazione (penso di 10 lire) ogni volta che dovesse recitare. E questo per le spese del trucco, scarpe, basso vestiario in genere. Mi pare una richiesta giusta. E c'è un vantaggio: è figlio d'arte e recita benino; e siccome è anziano può servire davvero molto per le possibili particine anziane non adatte ai giovani attori. Se credete io lo fisserei senz'altro subito.

Io parto mercoledì notte per Roma. Resterò a Roma il 27, 28 e 29 corr: vedrò Renzo Rossi e spero di arrivare ad una completa sistemazione di tutto.

Il vostro chiarimento definitivo sulla situazione di Vanda, ha necessità di un piccolo lume ancora, per la questione puramente materiale. L'insegnate riceve un compenso orario e va benissimo. Ma quante ore circa al mese? Perché nel calendario scolastico, ci sono le normali domeniche, le feste straordinarie, le ferie di Natale e Capodanno. Come viene regolato allora l'orario agli effetti finanziari? Dateci questa ultima delucidazione, e per il giorno 31 corr: Voi riceverete la definitiva decisione. Si tratta di pochi giorni ormai più, e spero ci vorrete concedere questo termine. Siete stato così cortesemente gentile con noi, ed è per questo motivo che Vi domando qualche giorno ancora.

A Roma alloggerò all'Albergo DRAGONI, per qualunque cosa abbiate da farmi sapere. Sarò di ritorno a Venezia il 30 mattino.

Telegrafatemi che cosa debbo fare con Martini, che vorrei subito legare con la sua firma. *E per il Rissone.*

Vanda vi manda un saluto cordiale, ed io Vi rinnovo i sensi della mia amicizia.

PIO CAMPA= Teatro Fenice= VENEZIA *Pio Campa*

Montecatini Terme  
Albergo Croce di Malta  
25 luglio 9 XVII

Caro Campa,

Vi confermo che il compenso agli insegnanti di recitazione, e quindi alla signora Vanda benché calcolato sopra una base oraria, viene fissato globalmente in una cifra mensile fissa, che è sopra le 2500 lire, per nove mesi. Quindi su tal punto potete essere sicuro.

Rimango stupito della nuova difficoltà che fa il Martini; tanto più che proprio stamane ho telegrafato a un altro, il Vivoli, rifiutando la sua offerta. È chiaro che soltanto Renzo Rossi



potrà risponderVi in merito domani a Roma. A ogni modo mi consolo pensando che la cosa non ha praticamente importanza, perché la proroga di due mesi con il teatro di Napoli è ormai, sia pure per solo impegno verbale, sicura.

Vi unisco qui il modulo della scrittura del Durelli. Se voi credete che sia buono prendetelo pure. Se però si potesse avere uno capace per 50 lire io preferirei di darne 60 ad un ottimo elettricista che mi preme di più.

Anche per ciò che riguarda la scrittura del Cioni, la moglie sarta e i due aiuti per complessive I60, potrà darVi conferma a Roma, domani il Dr.Smidle.

Insomma aspetto, da Voi e da Rossi, notizie definitive delle quali Vi ringrazio fin da ora.

Saluti cordiali

**1939 luglio 24 – telegramma di Vivoli Giuseppe a d'Amico Silvio, Roma, con annotazione manoscritta di d'Amico Silvio: “risp(osto) 25 luglio impegnato altro”.**

Pregovi se potete farmi dare risposta in merito compagnia accademia ossequi

**1939 luglio 24 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Corrado Alvaro, Montecatini Terme.**

Montecatini Terme 24 luglio 1939 XVII  
Albergo Croce di Malta

Mio caro Alvaro,

non ho saputo più nulla del tuo schema. E il tempo passa. E da tutte le parti aumentano i punti interrogativi circa l'opportunità di mettere in repertorio un lavoro di cui né i miei registi né il Ministero che deve approvarlo conoscono l'intreccio.

Quando puoi farti vivo?

Io sono qui fino alla mattina del 3 agosto; dopo, puoi scrivermi a Roma, presso l'Accademia d'Arte Drammatica, Piazza della Croce Rossa 3, dove ci sarà sempre qualcuno per girarmi la corrispondenza.

Buone vacanze dal tuo aff.mo

**1939 luglio 26 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia.**

Venezia 26 luglio 1939-XVII

Egregio Dott: SILVIO D'AMICO  
Montecatini

Alla Vostra gradita d'ieri.

Il Martini ha firmato il contratto senza altre difficoltà. Si vede che ha parlato in questi giorni con Guido Salvini, il quale gli ha fatto presente la necessità di non sollevare eccezioni, perché la proroga di due mesi con il teatro di Napoli è quasi sicura. Insomma ho il contratto firmato e domai sera lo darò a Renzo Rossi.

Per gli altri dei tecnici, parlerò direttamente con Smidle e solleciterò la firma di tutti, perché è bene ormai stringere le fila.

Mi occuperò del suggeritore e dell'elettricista.

Spero vedere Rossi, domani sera stesso; ma al più tardi lo vedrò dopo domani. State certo, che mi farò premura di informarVi di tutto sollecitamente.

Vi ringrazio di quanto mi scrivete per Vanda.

Dovete comprendere il suo stato d'animo, e pazientare perché piano, piano la soluzione si maturi. Ma la decisione non tarderà.

Buona cura, e molte cordialità da Vanda e da me.

*Pio Campa*

PIO CAMPA

Albergo Dragoni= ROMA da domani sera al 29.

Teatro Fenice= VENEZIA dal 30 in avanti.

**1939 luglio 30 – lettera dattiloscritta con firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia – Montecatini.**

Venezia 30 luglio 1939 – XVII

Egregio Dott: SILVIO D'AMICO

Montecatini

Ho avuto una lunga conferenza con BRISSONI e successivamente una conferenza con RENZO ROSSI. Voi dovete scusare se io ho voluto vedere bene un po' dentro nelle cose anche dal punto di vista artistico. Letto e riletto «Molto rumore per nulla» io non ho potuto nascondermi le serie difficoltà di una presentazione, non fosse che dal punto di vista numerico degli attori. Ho trovato che anche Brissoni dice che ha bisogno di un maggior numero di elementi (e ve lo confermerà al prossimo Vostro incontro il 5 agosto), non solo; ma di un maggior numero di prove. Ora, dovendo restare nei limiti delle preventivate L: 2100, come si può fare? E ne ho parlato a Rossi, il quale si è un po' spaventato. D'altra parte, caro D'Amico, nello stesso Vostro organico c'è scritto: e altri due da nominare (si parla degli attori). Ma io dico che non bastano. Per mettere in scena «Il cappello di paglia» che può rappresentare il successo della Compagnia, ci vogliono almeno 25 attori. Voi al momento attuale avete 16 fra attori ed attrici e tre registi. Per comparse e generici ultimi si può contare su il segretario e trovarobe; ma son sempre pochi. In «Molto rumore per nulla» ci sono dodici parti maschili importantissime. È uno dei lavori più difficili di Shakespeare, tanto vero che non è mai stato rappresentato, almeno a nostra memoria, pur essendo uno dei più bei lavori. Brissoni dice che è sicuro del fatto suo circa l'interpretazione, affidando la Beatrice alla Ninchi, la Ero alla Silvieri, mentre per Benedetto avrebbe trovato un giovane studente a Firenze! ma che avrebbe necessità di completare il personale e di cominciare a provare il 20 Settembre per essere pronto alla fine di Ottobre.

Ma se non ci sono margini nello spesato della Compagnia, come si fa ad aumentare il personale? Vi confesso, che sono molto preoccupato. Tanto da esitare sempre più ad assumere le gravi responsabilità che si prospettano.

Ho portato a Renzo Rossi, il contratto di Martini firmato, ed ho ritirato da lui, quello del Cioni, che non è stato ancora firmato. Spero questa sera di poter vedere il Cioni e di farglielo firmare. Fissati questi tecnici per il resto non c'è premura. I contratti sono tutti in mano di Renzo Rossi.

L'elettricista ha domandato ben 75 lire. Io gliene ho fatte offrire 55 o 60 al massimo. Ho dato istruzioni a Smidile per tutti gli altri tecnici.

Quanto al “giro” il Dott:Buonamico mi ha detto che la stagione al Manzoni non può essere quella che avevamo preventivato dall'8 Gennaio all'II di Febbraio; ma che dovrà limitarsi alla durata 8 al 26 Febbraio. Perdiamo il miglior periodo del Carnevale e Carnevalone.

Resterebbe quindi scoperto tutto il mese di Febbraio per i debutti in Svizzera ed altrove. Quanto al periodo di Napoli, Buonamico mi dice che Riboldi darebbe solo una quindicina di giorni per i due lavori. È vero?

Brissoni mi faceva rilevare l'opportunità di andare a Londra nel Febbraio! Ma sarebbe possibile?

Scusate la fretta, domani spero di scrivervi con più tranquillità anche di tutto il resto. Martedì mattina parto per Bad Gastein dove mi tratterò alcuni giorni. Vive cordialità da Vanda e da me.

*Pio Campa*

Pio Campa  
Teatro Fenice= VENEZIA

**1939 luglio 31 – lettera manoscritta di Brissoni Sandro a d'Amico Silvio, Roma.**

Roma 31 luglio

Caro Presidente,  
ho avvertito Lapi delle ore fissate da voi per l'audizione.  
Oggi ho visto Tieri che mi sembra un po' pentito di aver rifiutato di partecipare a «Il bosco di Lob»... forse c'è ancora da sperare in un estremo tentativo per farlo venire nella nostra Compagnia. Incontrai l'altra sera Pio Campa che mi attaccò un lungo bottone, sul quale vi riferirò poi a voce.

Tenete presente che io inizio le prove de «Il bosco di Lob» giovedì 3 alle ore 11 in via Vittoria; per venerdì pomeriggio potrò spostare la prova, se lo riterrete opportuno, in Accademia, in modo da essere a portata di mano per Lapi.

Cordiali saluti

*Sandro Brissoni*

**1939 luglio 31 – lettera dattiloscritta firma autografa di Campa Pio a d'Amico Silvio, Venezia – Montecatini.**

Venezia 31 luglio 1939-XVII

Egregio Dott: SILVIO D'AMICO  
Montecatini

Il CIONI ha firmato ieri sera il contratto e l'ha già rispedito all'ufficio del Dott. Smidile. Così i principali tecnici sono già a posto: Martini e Cioni. Sono in attesa adesso di conoscere se il suggeritore avrà aderito alle L:55 che gli abbiamo offerto, e se parimenti l'elettricista Viselli si sarà accontentato della riduzione fatta alla sua domanda.

Restano per la parte tecnica da fissare il trovarobe (Piovella) e il segretario; ma per questi non di sono preoccupazioni.

Per Vanda, siamo quasi in porto. Vi scriverò personalmente quanto Vi sia stata grata delle

Vostre amichevoli e tanto gentili insistenze, alle quali non può né vuole corrispondere con un rifiuto. Intanto le ho preparato una piccola tournée con “Frenesia” per il mese di Settembre, per le poche piazze dove ancora il lavoro è nuovo, e questo è stato pure un argomento interessante per lei.

Insomma, aspettate fra pochissimi giorni una sua lettera.

Mi sembra inutile che telegrafiate a Tamberlani. Egli si è stabilmente scritturato con Bragaglia, quale primo attore alla cospicua paga (per lui) di L:200 al giorno. Non è un segreto, perché gli elenchi di Bragaglia stampati col programma da svolgersi, circolano già per Roma. Quindi automaticamente il Tamberlani ha optato per il Teatro delle Arti. Ed anche questo mi ha fatto piacere, così non si ha l'aria di voler togliere il lavoro a nessuno.

Bisogna non appena a Roma, che definate assolutamente il programma dell'inizio dei lavori. Rossi è d'accordo di cominciare le prove al 20 Settembre e Brissone dice che per i primi dieci giorni può provare con i soli principali elementi, lasciando da parte le parti secondarie. Ma se rimane il proposito di debuttare con “Molto rumore” bisogna pensare a qualche attore in più, e preparare Rossi ad aumentare il costo giornaliero. Si cercheranno altrove delle economie. Sarebbe d'altronde opportuno (e questo lo dissi anche a Rossi) fissare con Ministero l'ammontare della sovvenzione. In tale modo si possono più facilmente fare dei preventivi. Io ritengo che per un tentativo di questo genere il solo Ministero della Cultura dovrebbe dare trecentomila lire, mentre qualche altra cosa si può domandare a S. E. Bottai. E allora se Rossi, sente il sostegno di queste previdenze, sarà meno timoroso. Costa, col quale mi intrattengo qui, crede che si potrebbe debuttare anche con un lavoro di minor mole; ma io dico che dal momento che si deve fare, è meglio cimentarsi subito col pezzo, che può in caso di successo fare di una tiepida accoglienza, una forte affermazione. Fra pochi giorni andrò a sentire a Salzburg il “Molto rumore per nulla”. Mi diceste che ci sareste venuto anche Voi. Quando? Sarebbe interessante andare assieme.

Noi partiamo domattina per Bad Gastein dove resteremo una quindicina di giorni per la cura. Sono le nostre vacanze. Se fosse possibile combinare le recite a Salzburg sono: il 4, 12, 20 Agosto. Io vorrei andare o il 12 o il 20. Il 21 voglio essere nuovamente a casa e venire a Roma per la ripresa dopo le vacanze.

Datemi vostre gradite notizie.  
Molte cordialità da Vanda e da me.

*Pio Campa*

PIO CAMPA=Hotel Mozart=BADGASTEIN  
(Germania)

**1939 agosto 12 – lettera dattiloscritta firma autografa (su carta intestata “Ministero per la Cultura Popolare. Il Direttore Generale per il Teatro”) di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio, Roma.**

*Ministero della Cultura Popolare*  
il direttore generale per il Teatro

Roma,

Dr. SILVIO D'AMICO  
Presidente della R. Accademia  
d'Arte Drammatica  
ROMA

Ho appreso con piacere la notizia della tua iniziativa di comporre una compagnia con gli ex-allievi della R. Accademia d'Arte Drammatica.

Il criterio di rinnovare il teatro nelle forme, nelle persone e nello spirito è fondamentale per l'affermazione di un'arte che sia propria del nostro tempo e dell'atmosfera nuova creata in Italia dal Duce.

L'Accademia da te diretta ha dato prove così brillanti della sua attività che non dubito affatto che pubblico e critica facciano a questa giovane e fresca schiera d'attori l'accoglienza più cordiale e simpatica.

Ti auguro buon lavoro.

*Tuo*  
*Nicola De Pirro*

**1939 agosto 21 – lettera manoscritta di Campa Pio a d'Amico Silvio, Badgastein.**

Hotel Mozart  
Badgastein

21 Agosto 39 XVII

Egregio Dott. D'Amico.

Ho ricevuto la vs lettera del 31 Luglio ieri mattina, prima di lasciare Venezia.

Voi avrete già ricevuta la mia, con la quale vi davo i miei recapiti. Adesso apprendo che anticipate il vs viaggio a Roma, dove resterete il 3 ed il 4, per poi passare in Svizzera. Staremo in contatto sempre. Vi ho già detto che le recite di “Molto rumore” a Salzburg sono il 4, 12 e 20.

Se potessimo trovarci sul luogo. Brissoni ha veduto un'edizione inglese trascuratissima, a Salzburg pare vi siano attori e registi di merito.

Fate comprendere all'amico Rossi che almeno altri due elementi di qualità occorrono.

Il giro è subordinato alla tournée in Svizzera. Spero che tornerete con un piano preciso. Il Febbraio per le manifestazioni svizzere andrebbe benissimo. In quell'epoca ci farei trattare anche tutto il Canton Ticino, dove in genere le Compagnie Italiane sono sempre andate di carnevale.

Vi confermo che fino circa il 15 – 18 io resto qui, ed attendo il vs itinerario svizzero per comunicare con Voi.

Sollecitate Brissoni a mettersi animosamente al lavoro. Andare in scena con una [...], o con un lavoro incerto, mi pare pericoloso. Mentre se “Molto rumore” va bene, l'affermazione è sicura.

La Ninchi Ave, s'è imbarcata ieri sull' Augustus. Credo che il 15 sarà a Genova, e poi andrà a Milano con la Compagnia.

Ma procurate di venire a Salisburgo il 12, o il 20.

Cordialità da Vanda e da me.

*Aff. Pio Campa*

**1939 settembre 16 – lettera dattiloscritta del Commissario del Sindacato Smidile Adolfo a d'Amico Silvio su carta intestata “Federazione Nazionale Fascista dei Lavoratori dello Spettacolo”. (Con allegata copia dattiloscritta di SCRITTURA DI D'AMICO SILVIO come DIRETTORE della COMPAGNIA DELL'ACCADEMIA per il periodo 1939 novembre 1 – 1940 aprile 30).**

C.F.L.I  
FEDERAZIONE NAZIONALE FASCISTA DEI LAVORATORI DELLO SPETTACOLO  
Roma, li 16 sett 1939 anno XVII

AL COMM. SILVIO D'AMICO

OGGETTO:  
Compagnia dell'Accademia

Allegato alla presente vi rimettiamo il contratto con la Accademia.  
Vi preghiamo di firmarne tutte le copie, trattenerne una per voi e ritornarci le altre con sollecitudine.

IL COMMISSARIO DEL SINDACATO  
(Rag. Adolfo Smidile)  
*A. Smidile*

Allegate n. 4 copie di contratto

**Senza data, lettera manoscritta di Costa Orazio a Silvio d'Amico.**

Ricevo dalla Compagnia della Accademia d'Arte Drammatica L. 262,10 \_\_ per viaggio da me compiuto in seguito a invito del Direttore artistico Dott. Silvio D'Amico.

Venezia – Roma – Venezia II cl. L. 198

Suppl. rapido andata ritorno " 59,10

Bollo “mostra quadriennale” " 5\_\_

---

262,10

*Dott. Orazio Costa*

**Senza data, lettera manoscritta di Costa Orazio a Silvio d'Amico.**

Gentilissimo Presidente,  
mando a voi queste bozze corrette, non essendo sicuro dell'indirizzo della rivista. Devo rallegrarmi della precisione con cui sono state apportate le complicate correzioni della altra volta, e nello stesso tempo servarmi di richiederne delle nuove un po' noiose. Ma tant'è ogni volta si riscoprono nuove sviste, e possibili miglioramenti. Vorrei, se lo credere opportuno, che un asterisco in prima pagina spiegasse che questo articolo è una conferenza tenuta alla sessione teatrale del Guf di Roma. Ma se vi pare che la cosa non abbia bisogno di... giustificazioni lasciatela pure andare da sola.

Ancora vi chiedo scusa di aver dimenticato di impostare l'espresso per Campanile. Ero un po' via con la testa e avevo premura di rientrare a casa. Spero che abbiate avuto il tempo di riparare al guaio.

Molto devotamente  
*Orazio Costa*

**D'Amico S., Progetto di Compagnia “dell'Accademia” - copia dattiloscritta.**

La Compagnia sarà gestita da Renzo Rossi.

Il suo direttore artistico sarà Silvio d'Amico, coadiuvato da un direttore amministrativo e

disciplinare, Pio Campa.

Il personale artistico sarà costituito da 18 fra attori e attrici, presi fra i diplomati dell'Accademia. I registi e il direttore di scena saranno fra costoro.

Il personale tecnico sarà costituito da: un segretario, un suggeritore, un elettricista, un macchinista con due aiuti, un trovarobe e una sarta.

Il foglio paga giornaliero sarà di L. 2.100.=

Il repertorio sarà il seguente:

RE CERVO (di Carlo Gozzi)

MOLTO RUMORE PER NULLA (Shakespeare)

BATTAGLIONE ALLIEVI (di Siro Angeli)

IL BOSCO DI LOB (di J. Barrie)

Due novità italiane di autori viventi come Landi, Pugliese, Bertuetti, ecc. ancora in esame.

Una novità straniera moderna, in esame.

Un grande spettacolo classico spagnolo. *Celestina*

La Compagnia si costituirà per sei mesi, salvo prolungarla come da richieste già avute (Mostra delle Terre di Oltremare in Napoli, spettacoli all'aperto altrove).

Dei primi sei mesi: ottobre in Roma, prove; 1° novembre-23 dicembre in Roma, spettacoli al Teatro Quirino; 24 dicembre-31 marzo Milano, Torino, Genova, Firenze e città minori; proposte già ricevute per un giro all'estero.

#### PREVENTIVO SPESE

Paga compagnia durante 30 giorni di prove	L.41.225.=
" " " 150 " di spettacoli	" 315.000.=
Allestimento scenico	" 100.000.=
Viaggi e spese varie	" 60.000.=
	-----
	L.516.225.=
	-----

#### RAPPRESENTAZIONE DEL MISTERO

Il preventivo per la rappresentazione del «Mistero», fatto con Cavaniglia, sale a 150.000 di spese; da compensare in parte, che Cavaniglia stima non grande, cogli introiti.

Il permesso del Papa per eseguirlo davanti a Santa Cecilia in Trastevere è stato ottenuto.

Il periodo dovrebbe essere nell'ultima settimana di luglio.

Senonché un attore, - l'unico indispensabile - Antonio Crast che sostiene ammirabilmente la parte di Cristo, deve operarsi per appendicite; alla quale operazione, abbastanza facile e rapida, dovrebbe far seguire un periodo di riposo, anche per essere bene in gamba per il lavoro autunnale della compagnia in cui avrà parte principalissima.

Si domanda: il «Mistero» non si potrebbe rappresentare nell'ultima decade di settembre?

#### COMPOSIZIONE DELLA COMPAGNIA

Degli attori e attrici che comporranno la Compagnia dell'Accademia, i tre uomini migliori, su cui si era essenzialmente contato, dovevano essere Crast, Battistella e Tieri.

Tieri, che si era sempre mostrato entusiasta di lavorare con noi, anzi si era persino offerto di lasciare le recite di Siracusa per fare con noi il viaggio in Svizzera adesso sembra

sedotto dall'idea di fare le parti secondarie nella Compagnia dell'Eliseo anziché le primarie con noi.

Quanto agli altri due, la Compagnia Maltagliati, da quando è entrata a farne parte la transfuga Sig.na Galletti, ha fatto di tutto per portarceli via. Non v'è riuscita con Crast, il quale le ha risposto di no e rimane con noi. Ma pare sia riuscita con Battistella; il quale, dopo aver firmato il compromesso con noi, ha approfittato della sua scadenza per non rinnovare l'impegno.

Sarebbe per noi molto grave perdere ben due su tre dei migliori elementi della Compagnia. Si domanda se non sarebbe possibile fare opera di PERSUASIONE sia sul padre di Tieri, sia sul Battistella, spiegando loro che la Compagnia dell'Accademia non sarà il solito teatrino sperimentale, ma una grande e ben dotata compagnia normale.

Si domanda anche se non sarebbe possibile far sapere alla Compagnia Maltagliati ed eventualmente alle altre che non è gradito al Ministero che esse nuocciano a questa prima formazione composta di giovani i quali, essendo stati mantenuti per tre anni agli studi con denaro pubblico, hanno un obbligo morale verso chi li ha sovvenuti, educati e messi in vista.

#### (ALLEGATO A)

##### Composizione e costo della Compagnia

Direttore artistico	(1)	giornaliere	L.150.=
Direttore amministrativo e disciplinare	"	"	" 120.=
18 fra attori, registi (con l'obbligo di recitare) e direttore di scena	(2)	"	" 1380.=
Suggeritore		"	" 50.=
Segretario		"	" 50.=
Personale tecnico (elettricista, macchinisti, trovarobe, sarta).		"	" 275.=
			-----
			L. 2025.=

(1)La paga del Direttore Artistico è mantenuta in questi modesti limiti che sono una semplice indennità di altri introiti da lui perduti per assumere quest'ufficio. - Tuttavia nei periodi che la Compagnia passerà fuori Roma (calcolabili in circa due mesi) egli percepirà in più un'indennità giornaliera di altre L.150.=) -

(2)Vedi pertanto allegato D)

(3)Al principio di dare a tutti questi giovani la stessa paga in L.75 è necessario fare due minime eccezioni per due di essi che, non più esordienti, provengono da altre Compagnie, dove in questo anno avrebbero avuto L.90.= giornaliera. Dunque due giovani a L.90 e gli altri a L.75.=.

#### (ALLEGATO B)

##### Soggiorno della Compagnia

1° ottobre – 31 ottobre – prove

1° novembre – 25 dicembre – Roma, Quirino

25 dicembre – 31 marzo – Milano, Torino, Genova, Firenze, Roma

Giro artistico all'estero



Mostra d'Oltremare a Napoli

Aprile – prove a Napoli  
Maggio – stagione a Napoli

Estate

Spettacoli all'aperto.

(ALLEGATO C)

Repertorio della Compagnia

OPERE CLASSICHE:

Il Re Cervo – Fiaba in 4 atti di Carlo Gozzi

Il Poeta fantastico - 3 atti di Carlo Goldoni (*cancellata*)

La Celestina – 8 quadri di autore spagnolo del sec.XV ridotta da C.Alvaro.

Un cappello di paglia di Firenze – 3 atti di Labiche (*messa tra parentesi e cancellata*)

OPERE MODERNE

Battaglione allievi – 3 atti di Siro Angeli (Premio Giovinezza)

NOVITA'

La crisi del Teatro – commedia in molti atti di Achille Campanile – NOVITA' (*tra parentesi*)

Altra commedia con personaggi tutti giovani – NOVITA'

Il Rosario – 1 atto di F. de Roberto.

Il bosco di Lob – commedia in 3 atti di J. Barrie - NOVITA' (*tra parentesi*)

Ed eventualmente:

Commedia per bambini di Sergio Tòfano - NOVITA'

PER L'INAUGURAZIONE DEL TEATRO NUOVO DI NAPOLI:

Didone abbandonata – 3 atti di Metastasio

Molto rumore per nulla – di Shakespeare – oppure ORESTIADE di Eschilo (*cancellato*)  
*orestiade*,

PER LA TOURNEE ALL'ESTERO E PER L'ESTATE ALL'APERTO:

Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di N.S.

Tratto da Laudi italiane del sec. XIV

La donna che rubò Gesù bambino – farsa spirituale di Anonimo Italiano del Medioevo.

**D'Amico S., Condizioni per gli attori e i registi della Compagnia dell'Accademia –  
copia dattiloscritta.**

CONDIZIONI:

–1 mese di prova (ottobre)

–5 mesi di spettacoli (a tutto marzo)

–eventuale proroga fino a due anni, con preavviso nei termini contrattuali, e diritto di

riconferma da parte del capo-comico, salvo eventuale riesame delle condizioni economiche dopo il primo anno

Dott. Orazio Costa – regista e attore – L.75 + 15  
Dott. Alessandro Brissoni – regista e attore – L.75  
Antonio Crast – attore – L.75  
Mario Terribile (in arte Mario Terri) – attore – L.75  
Pietro Tordi – attore – L.75  
Eugenio De Caro – attore – L.75  
Giovanni Dicrucciati – attore – L.75  
Otello Cazzola – attore – L.75  
Tino Carraro, Milano Via Ausonio 16 – attore – L.75  
e altri due da nominare

Vanda Fabro – regista e attrice – L.75  
Ave Ninchi – attrice – L.75 + 15  
Elda Niccolini – attrice – L.75  
Adriana Silvieri – attrice – L.75  
Miranda Campa – attrice – L.75  
Elisa Lovari – attrice – L.75  
Bice Mancinotti – attrice – L.75

**D'Amico Silvio - elenco spese giornaliera per tutti i collaboratori della Compagnia dell'Accademia – copia dattiloscritta**

Direttore artistico – giornaliera		L.150.=
Direttore amministrativo e disciplinare – giornaliera		"
18 fra attori e registi (1)	"	" 1.380.=
Direttore di scena	"	"
suggeritore	"	"
Segretario	"	"
Un macchinista, due aiuti, sarta	"	" 160.=
Elettricista	"	"
Trovarobe	"	"

Sono tutti pagati in L.75.= , salvo due che hanno una aggiunta ad personam a L.15.= giornaliera ciascuno.

**D'Amico S., Presentazione della Compagnia dell'Accademia (per il 1940), dattiloscritta, 1939.**

Col prossimo anno teatrale Renzo Rossi assumerà la gestione di una Compagnia Drammatica composta di venti giovani attori e registi diplomati dalla R. Accademia d'Arte Drammatica. La Compagnia non avrà ruoli; tutti i suoi componenti riceveranno la stessa

paga, con l'obbligo di sostenere, compresi i registi, qualsiasi parte verrà loro assegnata. Direttore artistico sarà Silvio d'Amico; Direttore amministrativo e disciplinare Pio Campa. La Compagnia, dopo un congruo periodo di preparazione, inizierà la sua attività al Teatro Quirino di Roma, da cui muoverà per un giro artistico in Italia e all'estero. Il suo repertorio comprende: MOLTO RUMORE PER NULLA di Shakespeare; RE CERVO di Carlo Gozzi; DIDONE ABBANDONATA di Metastasio; FRANCESCA DA RIMINI di Silvio Pellico; LA CELESTINA, di Autore classico spagnolo del XV secolo; MISTERO DELLA NATIVITA' PASSIONE E RESURREZIONE DI N.S. tratto da Laudi umbre del sec. XIV; LA DONNA CHE RUBO' GESU' BAMBINO, farsa medioevale di Anonimo italiano; BATTAGLIONE ALLIEVI di Siro Angeli (novità); LA CRISI DEL TEATRO di Achille Campanile (novità); una terza novità di autore italiano, e un'altra di autore straniero.

**Programma di sala del *Mistero della Natività, Passione e Resurrezione di N. S.*, Teatro Quirino, dicembre 1939 – Nuova Compagnia drammatica diretta da Silvio d'Amico.**

### **COMPAGNIA GIOVANE**

La NUOVA COMPAGNIA DRAMMATICA che esordisce al Teatro Quirino è stata composta da Silvio d'Amico con giovani e giovanissimi artisti usciti dalla R. Accademia d'Arte Drammatica, che lo stesso d'Amico presiede in Roma.

I suoi spettacoli sono affidati alla valentia, all'inventiva, alla fantasia di giovani registi già collaudati: Orazio Costa, Alessandro Brissoni, Wanda Fabro, di cui l'anno scorso pubblico e critica fecero le più alte lodi a Roma, a Milano, a Lugano, persino a Ginevra, quando essi non potevano tuttavia offrire se non “saggi” accademici. Adesso, oltre che una più matura esperienza d'arte, essi dispongono dei larghi mezzi posti a loro disposizione per realizzare messinscene di gran classe.

Quanto agli attori e attrici, è noto che la scuola da cui provengono li ha addestrati nelle discipline più varie e nelle più assortite virtù. Tutti compensati con la identica paga, non hanno “ruoli”, ma obbligo di prestarsi a qualsiasi parte: il “primo attore” d'oggi sarà la “comparsa” di domani; la regola è: uccisione d'ogni vanità personale, subordinazione degli individui all'insieme, dedizione assoluta all'arte.

A questi giovani attori, **diplomati** dall'Accademia, potrà aggiungersi anche, quando sia necessario, un nucleo di altri giovani scelti fra quelli ancora **allievi** nei corsi superiori dell'Accademia stessa.

Il repertorio della Compagnia è stato scelto tenendo conto delle particolari capacità dei suoi componenti; e anche dell'addestramento che essi hanno ricevuto, oltre che nella recitazione, in tutte le materie sussidiarie della Scena, Trucco, Ginnastica, Danza, Canto, Scherma, ecc. ecc. Esso in questa prima stagione comprende: MOLTO RUMORE PER NULLA di W. Shakespeare, trad. in 4 atti di C. V. Lodovici, con regia, scene e costumi di Alessandro Brissoni, musiche del M. Armando Renzi, e danze create e dirette da Avia De Luca; il MISTERO DELLA NATIVITA', PASSIONE E RESURREZIONE DI N. S. (**novità**), tratto da laudi drammatiche italiane del XIII e XIV secolo a cura di Silvio d'Amico, che sarà rappresentato con regia, scena e costumi di Orazio Costa, e con cori della Polifonica Romana diretti dal M. Raffaele Casimiri, cui seguirà LA DONNA CHE RUBO' GESU' BAMBINO (**novità**), farsa spirituale di Anonimo italiano; RE CERVO, fiaba in 4 quadri di Carlo Gozzi, con regia, scene e costumi di Alessandro Brissoni, e musiche del M. Giuseppe Rosati; IL CACCIATORE D'ANITRE (**novità**), commedia in 4 atti di Ugo Betti, con regia, scene e costumi di Orazio Costa; INGRESSO AL PALCOSCENICO (**novità**), commedia in tre atti di Edna Farber, con regia di Wanda Fabro, e scene di V. Costa; CI SONO ANCH'IO (**novità**), commedia in 3 atti di Vincenzo Tieri; BATTAGLIONE ALLIEVI (**novità**), commedia in 3 atti di Siro Angeli; IL BOSCO DI LOB (**novità**), commedia in 3

atti di James Barrie.

Dice la sentenza di un maestro della Scena moderna: “lo spettatore è metà dell'attore”. Adesso che i giovani attori hanno fatto del loro meglio, attendono, non l'indulgenza, ma l'interesse del pubblico alla loro fatica: richiesta e attesa che non sono fatte d'orgoglio, ma d'umile amore.

## **ORIGINE DEL “MISTERO”**

IL MISTERO DELLA NATIVITA', PASSIONE E RESURREZIONE DI N. S. è stato composto allineando e collegando una serie di laudi drammatiche dei secoli XIII e XIV, in massima parte umbre: quelle di cui a suo tempo il Monaci e il d'Ancona illustrarono l'importanza con tanta passione, che la critica più moderna li ha poi tacciati di esagerazione.

Sulle loro incantevoli virtù liriche non cade dubbio. La novità che ora si offre è la rivelazione della loro potenza drammatica. Esse son tutte d'autori anonimi (eccettuato il capolavoro di Jacopone, «Donna de Paradiso» che è al culmine dell'opera, come quella che rappresenta, il uno scorcio di supremo vigore, le fasi salienti della Passione di Cristo).

L'autore della compilazione indica a parte, verso per verso, le fonti da cui ha tratto il suo materiale, scegliendo i fiori più fragranti della produzione sacra di due secoli. Se in qualche punto egli ha dovuto risolversi, con estrema cautela, a modificare alcune rime, o versi, o strofe, per ragioni di semplicità, d'efficacia scenica, o per avvicinarle alla comprensione del pubblico d'oggi, ciò non scandalizzerà nessuno che abbia una conoscenza anche sommaria di questa materia. Perché, sempre e non nella sola Italia ma in tutta Europa, questo materiale scenico, dal più umile al più augusto, è passato attraverso una serie di rifacimenti, manipolazioni, adattamenti. Le stesse vicende, le stesse situazioni, le stesse immagini e fin le stesse battute, si son tramandate da dialetto a dialetto, da paese a paese, e da secolo a secolo. Anche l'unità d'eloquio, essenzialmente salvaguardata dalla comune provenienza di queste laudi, non può non apparire, talvolta, piuttosto relativa in un'epoca dove le forme verbali e le loro trascrizioni sono incerte al punto che lo stesso vocabolo è pronunciato e scritto diversamente non solo nella stessa composizione, ma talvolta nella stessa strofa. L'unità vera è certamente un'altra: è quella dello spirito: sotto il quale riguardo non sembra discutibile che il presente “Mistero” rimanga assai ben compatto.

Quanto alla sua regia, è noto che esso fu in origine concepito per esser rappresentato (come fu, con grande successo) davanti a una chiesa, in una piazza di Padova, per una celebrazione giottesca, e con una messinscena all'uso medioevale: la quale, cioè, allineava uno accanto all'altro tutti i “luoghi deputati” in cui via via si svolgeva l'azione (porte di Betlem, stalla della Natività, campagna, cenacolo di Simone, casa di Lazzaro ecc. ecc.); e si valeva largamente dei sussidi, non solo musicali, ma visivi, d'una teatralità solennemente grandiosa. Passando, ora, dall'aperto al chiuso, la regia adottata da Orazio Costa (che ha concepito anche le scene e i costumi con l'aiuto della pittrice Valeria Costa), ha caratteri assai più intimi: messinscena essenzialmente sintetica, di estrema castità.

Alla rappresentazione del “Mistero”, i giovani artisti della Compagnia Drammatica fanno seguire quella di una farsa spirituale, LA DONNA CHE RUBO' GESU' BAMBINO, la quale è stata ricomposta alla maniera che gli autori e gli attori dei tempi andati, dai grandissimi ai più umili, usavano per mettere insieme le loro farse: e cioè attingendo alle più varie fonti, cristiane e pagane, auliche e popolari.

Lo spunto di questa – alcuni anni addietro servito anche a un autore straniero – è tratto da un racconto della *Leggenda aurea* di Jacopo da Varagine. Ma il suo svolgimento, quanto mai bizzarro, si è valso dei motivi più vari e stravaganti, per approdare a una conclusione liricamente e umoristicamente edificante.

## **FONTI DEL “MISTERO”**

I versi del prologo (1-66) e quelli della licenza (848-863) sono tratti dalla laude quarta del *Laudario lirico della confraternita dei Raccomandati in Gualdo Tadino*, pubbl. da Ruggero Guerrieri (Perugia, Un. Tip. Cooper. 1923).

Quasi tutti i versi della Natività (79 – 151 e 158 – 256) e tutti quelli della Fuga in Egitto (257 – 337) sono tratti dalle *Laudi inedite dei Disciplinati Umbri*, pubbl. da E. Galli (Bergamo, Arti Grafiche, 1910).

I versi della Cena di Betania (338-441 e della Resurrezione di Lazzaro (428-441 sono tratti dalle *Sacre rappresentazioni per le fraternite d'Orvieto*, (cod. Vitt. Emanuele 528, pubblicate dalla R. Deputazione di Storia Patria, Perugia, 1916).

I versi della Passione (615-805) sono la pura e semplice riproduzione di quelli del *Pianto di Maria* di Jacopone da Todi, universalmente noti.

I versi della Resurrezione di Cristo sono tratti in minima parte (751-756) da una delle *Laudi della Compagnia di S. Maria del Mercato di Gubbio*, ripubblicate dal Galli nell'op. Cit.; in altra piccola parte (781-805) dalla *Laus sabbati sancti*, pubbl. nella stessa opera; e per la massima parte (757-780 e 806-846) dalle citate *Sacre Rappresentazioni di Orvieto*.

Solo alcuni pochi versi della Natività (67-78, 152-157) e quelli dell'Addio di Cristo alla Madre (542-614) sono tratti da fonti estranee ai laudari umbri, e di varia provenienza.

### **LA MUSICA DEL “MISTERO”**

Le varie scene del “Mistero” sono inquadrare da cori attinti al tesoro della nostra grande musica religiosa, ed eseguiti dagli artisti meglio esperti in quest'arte, i cantori della Cappella Lateranense diretti dall'insigne Maestro Raffaele Casimiri.

Questi cori comprendono:

1 – *Magnificat* a 6 voci dispari (Palestrina).

2 – *Verbum caro* a 6 voci dispari (Le Bel).

3 – *Gloria in excelsis* a 6 voci dispari (Le Bel).

4 – *Exsurgat Deus* a 4 voci pari (Dragoni).

5 – *Adjuvo vos* a 5 voci dispari (Palestrina).

6 – *Paucitas dierum meorum* a 5 voci dispari (Palestrina).

7 – *Et expecto* (dal *Credo Missae Papae Marcelli*) a 6 voci dispari (Palestrina).

8 – *Pupilli* (dall'*Oratio Jeremiae*) a 3 voci pari (Palestrina).

9 – *Tui nati* (dallo *Stabat*) a 8 voci dispari (Palestrina).

10 – *Alleluja* a 5 voci dispari (Palestrina).

11 – *Ave Maria... Virgo Serena* a 4 voci dispari (Giosquino).

12 – *Quando corpus morietur* (dallo *Stabat*) a 8 voci dispari (Palestrina).

## **5. DALL'EPISTOLARIO**

*Riportiamo qui parte del materiale di cui abbiamo potuto prendere visione tra le cartelle dell'epistolario di Silvio d'Amico, seguendo l'ordine alfabetico con cui i documenti sono*

raccolti.

### **Giuseppe Bottai**

*Giuseppe Bottai, che era stato nel 1919 tra i fondatori dei Fasci, è tra il 1929 e il 1932 Ministro delle Corporazioni, poi governatore di Roma e in seguito, dal 1936 al 1943, Ministro dell'Educazione nazionale. Nel 1923 aveva dato vita al periodico «Critica fascista»: nella prima lettera che riportiamo, del 1927, Bottai invita d'Amico a mandare qualche scritto alla sua rivista.*

*Del 1928 è l'invito del Ministero delle Corporazioni ad una riunione di rappresentanti politici e del mondo teatrale, dalla quale d'Amico chiede di essere dispensato.*

*La lettera successiva è la nomina di d'Amico a Direttore dell'Accademia d'Arte Drammatica, il 31 agosto 1937: era stato lo stesso critico, già presidente dell'istituto, a chiedere che gli venisse riconosciuto in via ufficiale un ruolo che aveva di fatto svolto fin dalla fondazione della scuola<sup>13</sup>.*

*Nel 1940 Bottai si congratula con d'Amico, che è stato nominato Grande Ufficiale dell'Ordine della Corona per sua iniziativa, come si deduce dalla risposta del critico.*

*Nel febbraio del 1943 d'Amico si rammarica del fatto che Bottai abbia abbandonato il suo ruolo di comando, e riconosce il sostegno avuto in quegli anni dall'ex Ministro dell'Educazione Nazionale “nelle sue molte e non facili lotte per la difesa di qualche buona idea”.*

#### **BOTTAI GIUSEPPE:**

1927 aprile 18 – lettera dattiloscritta firma autografa di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Critica Fascista (rivista quindicinale del fascismo diretta da Giuseppe Bottai). Il Direttore”.

1928 luglio 2 – lettera dattiloscritta firma autografa di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Ministero delle Corporazioni. Il Sottosegretario di Stato”. Allegata minuta di risposta di Silvio d'Amico.

1937 agosto 31 – lettera dattiloscritta di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Ministero Educazione Nazionale. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti”.

1940 dicembre 10 – telegramma di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio.

1940 dicembre 11 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Bottai Giuseppe.

1943 febbraio 23 – minuta manoscritta di lettera di d'Amico Silvio a Bottai Giuseppe, Roma.

**1927 aprile 18 – lettera dattiloscritta firma autografa di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Critica Fascista (rivista quindicinale del fascismo diretta da Giuseppe Bottai). Il Direttore”.**

Roma, li 18 aprile 1927

Via del Gambero, 37

Telefono 60138

Caro amico,

occorre che la tua collaborazione a «Critica Fascista» sia più attenta e più frequente. Noi desideriamo che i nostri amici ricordino che nell'opera unitaria svolta da «Critica» è d'uopo un apporto continuo ed assiduo del pensiero dei suoi migliori collaboratori. Dal panorama strettamente politico e polemico il nostro sguardo spazia in più ampi orizzonti, dalla

---

<sup>13</sup> È quanto si può leggere in un pro memoria del 1936 conservato presso l'archivio dell'Accademia d'Arte Drammatica (citato in Giammusso M., *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1989, p. 46).

politica all'arte, dall'arte alla morale, dalla morale all'economia, dall'economia alla letteratura, dovunque lo spirito e il pensiero fascista danno segni precisi e durevoli.

Io ti prego dunque di voler leggere attentamente la nostra Rivista che ti viene regolarmente spedita e più ancora di tanto in tanto di mandare qualche tuo scritto. Ci conto.

Saluti cordiali

*Giuseppe Bottai*

Comm. Silvio D'AMICO

Via Nazionale 69

Roma

**1928 luglio 2 – lettera dattiloscritta firma autografa di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Ministero delle Corporazioni. Il Sottosegretario di Stato”.**

2 luglio 1928 – VI

Caro d'Amico,

il giorno 9 luglio p.v. alle ore 16 avrà luogo presso questo Ministero una riunione di delegati di vari Ministeri interessati, di rappresentanti della Federazione e di Sindacati del Teatro e della Società degli Autori, nonché di esperti, per esaminare l'attuale situazione del Teatro italiano di prosa e di lirica ed avvisare ai mezzi necessari per superarla.

Sarà gradito il tuo intervento alla importante riunione.

Cordiali saluti

*Giuseppe Bottai*

Ill.mo Signor

Comm. Silvio d'Amico

giornale «La Tribuna»

ROMA

(In allegato risposta minuta: d'Amico ringrazia dell'invito ma chiede di dispensarlo)

**1937 agosto 31 – lettera dattiloscritta di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio su carta intestata “Ministero Educazione Nazionale. Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti”.**

Roma, 31 agosto 1937 – XV

Al Prof. Silvio D'Amico  
Direttore R. Accademia d'Arte  
drammatica ROMA

Oggetto: Nomina a Direttore

Con decreto in corso di registrazione con decorrenza 1 settembre 1937–XV, ho nominato la S.V., senza concorso, al posto di direttore della R. Accademia d'Arte drammatica di Roma (gruppo A grado 5) con l'annuo stipendio di lire 27.000 oltre il supplemento di servizio attivo di lire 9.000 da ridursi e da aumentarsi ai termini di legge.

Ho esonerato la S.V. dal periodo di prova.

f.to  
IL MINISTRO  
BOTTAI

**1940 dicembre 10 – telegramma di Bottai Giuseppe a d'Amico Silvio.**

GR UFF PROF SILVIO D AMICO  
DIRETTORE R ACCADEMIA ARTE DRAMMATICA ROMA  
TI PORGO VIVI CORDIALI RALLEGRAMENTI PER TUA MERITATA  
NOMINA GRANDE UFFICIALE ORDINE CORONA ITALIA = BOTTAI MINISTRO  
EDUC NAZIONALE

**1940 dicembre 11 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Bottai Giuseppe.**

Eccellenza Giuseppe Bottai  
Ministro dell'Educazione Nazionale

Cara Eccellenza,  
grazie del telegramma con cui mi annunci la concessione della onorificenza che hai voluto ottenermi, e delle affettuose parole con cui accompagni la notizia.

Credimi con cordiale ossequio.

Il tuo devoto

**1943 febbraio 23 – minuta manoscritta di lettera di d'Amico Silvio a Bottai Giuseppe, Roma.**

Roma, 23 febb 43/XXI

Cara Eccellenza,  
prima lo sbalordimento, poi l'influenza, ma anche e soprattutto il vago senso che di certe cose si parli meglio a voce che non per iscritto, mi hanno lasciato attendere sino a oggi a farmi vivo con te.

Un po' tardi, dunque, ma sempre in tempo, desidero manifestarti il rincrescimento vivissimo in cui ti vedo abbandonare il posto di comando che hai tenuto sino a pochi giorni fa.

[...] rimpianto di ogni buon italiano, ma è anche il dispiacere egoistico di chi, sbalzato da una strana sorte a governare un istituto “sui generis”, nelle sue molte e non facili lotte per la difesa di qualche buona idea, ha dovuto a te la possibilità di resistere e di continuare.



### ***Vitaliano Brancati***

*Silvio d'Amico aveva fatto parte della giuria che aveva assegnato a Piave di Vitaliano Brancati il Premio drammatico bandito dalla rivista «Lo Spettacolo Italiano» per opere aventi per argomento “fatti di uomini e di guerra”<sup>14</sup>.*

*Brancati il 27 luglio del 1932 descrive a d'Amico i cambiamenti suggeriti da Mussolini, al quale aveva lasciato il suo copione. L'autore, certo a questo punto di non avere problemi con la censura, continua a lavorare su alcuni passi del dramma: in novembre, dopo la non gradita messinscena da parte di Bragaglia, chiede ancora consigli a d'Amico per la revisione del quarto atto.*

#### **BRANCATI VITALIANO:**

1932 gennaio 29 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Roma.

1932 luglio 27 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania.

1932 novembre 4 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania.

1932 novembre 9 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano, Catania, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio.

1932 novembre 15 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania.

#### **1932 gennaio 29 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Roma.**

Roma 29, 1, '32  
via Sgambati 4.

Egregio D'Amico,

il Suo giudizio, così affettuoso, sul mio lavoretto mi ha dato molta gioia. Quanto a Piave, devo ricordarmi che Lei vede più di me anche nelle cose mie, per trovarvi del talento, come troppo cortesemente ha voluto scrivere ieri. Non finisco mai di pentirmi di quel lavoro.

Ma intanto come ringraziarla?

La saluta devotamente il

*Suo*

*Vitaliano Brancati*

#### **1932 luglio 27 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania.**

Catania 27 – 7 – X

Caro D'Amico,

Mussolini, al quale avevo lasciato il copione di “Piave” lunedì 18 scorso mi fece richiamare. Ed io sono ritornato da lui giovedì. Aveva letto “Piave” e lo aveva trovato “molto, molto interessante”.

- Con un lavoro simile – mi ha detto testualmente – potevate cadere o nella retorica o nel superficiale. Avete evitato ambedue questi pericoli. Io credo che avrete un grande successo. Aveva poi preso degli appunti, in un foglietto che conservo. Mi disse di alleggerire l'impressione di “testa d'agnello ucciso e tagliato” che i morti fanno a Giovanni, poiché nel teatro, la sera della rappresentazione, si sarebbero certamente trovate delle madri di morti in guerra; mi disse di cancellare alcune parole di Giovanni: “io non credo alla giustizia di questa guerra”, perché, sebbene coerenti col carattere del personaggio, avrebbero potuto esser prese alla lettera dal pubblico; mi disse sorridendo di cambiare a un certo punto la parola “birreria” con l'altra “caffè” o “trattoria”, per incoraggiare il prodotto nazionale; mi

---

<sup>14</sup> Prendiamo queste informazioni dalle note curate da Lina Vito, III Volume delle *Cronache 1914/1955*, Edizioni Novecento, Palermo, 2004, p. 811 – 814. A pagina 812 è pubblicato anche il testo della lettera di Brancati a d'Amico del 27 luglio 1932.

disse di meditare sulla scena della sorella – quella che a Lei sembra molto forte e pericolosa, infine, mi chiese se il lavoro non avrebbe potuto chiudersi con le parole di Mussolini :- L'Italia non è stata mai così bene in piedi come oggi: se ricadrà, noi la solleveremo.

Ma questa era una gentilezza da parte di Mussolini. Egli infatti si preoccupava di una domanda, che il pubblico avrebbe potuto farsi: perché Giovanni deve morire e Mussolini vivere? - Ho risposto che così vuole la logica e la realtà del dramma, poiché Giovanni è un uomo finito e deve morire, mentre Mussolini rappresenta la certezza e una nuova epoca.

Ha poi notato alcuni pregi del lavoro e mi ha fatto osservare che il rombo degli autocarri è una trovata felice, perché “il rombo degli autocarri è drammatico, scuote la casa e dà il senso della retrovia”.

Così, è sparito lo spettro della censura che gravava su questo mio lavoro. Dopo l'approvazione di Mussolini, io credo che nessun impiegato o questore verrà a tuoni.

Io sto correndo sul copione. Rileggendolo, ho visto che ci sono dei punti – gli scatti dei giovani, il passaggio di una fanfara militare, il passo di marcia del terzo atto che accentuato e prolungato, può dare il senso dell'Italia che marzionalmente si dirige verso i confini – dei punti su cui la realizzazione scenica, insistendo fortemente, può creare degli equilibri all'antieroico di Giovanni.

Io, però, vado alleggerendo qualche passo – secondo quello che mi ha detto – ed eseguendo i consigli di Mussolini.

In quanto alla scena della sorella, tutto, anche lì, è affidato all'attore, il quale può dare ai suoi gesti un carattere non di offerta, ma di momentanea pazzia.

Ad ogni buon conto, io posso aggiungere una piccola battuta. (Giovanni: Tu non hai baciato mai mia sorella? Mario: No... perché...? Giovanni: Ella dorme lì. Entra. Baciala. Io faccio la guardia.) con cui tutto si ridurrà a un invito a dei baci.

Però Le devo dire sinceramente che, sebbene io abbia scritte queste nuove battute, aspetto per la modificazione definitiva che il lavoro sia alle prove. Lì si vedrà meglio e si potrà meglio modificare. Il “Convegno” pare che pubblichi in un numero unico un mio dramma in tre atti, composto qualche mese prima di “Piave”: “Il viaggiatore dello sleeping n. 7 era forse Dio?”. Glielo manderò.

In quanto alle novelle, non mi preoccupa; e Le son sempre grato dell'interessamento.

Il mio indirizzo è ancora quello lì: via Pastore 25, Catania.

Molti ossequi affettuosi

*tuo*

*Vitaliano Brancati*

P.S. Mussolini ha voluto che io non rimanessi a Catania e ha dato disposizioni a Polverelli perché mi procurasse una collaborazione al Popolo d'Italia con la quale io possa vivere a casa mia, senza impegni redazionali, e nel luogo che più mi piaccia. Senza dubbio starò gran parte dell'anno a Roma. Aspetto però il contratto per rimettermi dal “Popolo di Sicilia”.

**1932 novembre 4 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania.**

Catania 4 – 11 – '32 – XI

Egregio D'Amico,

ho ritardato la mia partenza di qualche giorno. Ieri sono venuto alla “Tribuna” per salutarLa e ringraziarLa ancora una volta, ma Frateili e De Vito, che uscivano in quel momento, mi hanno detto che Ella era già andata via.

Col passare dei giorni, mi accorgo sempre meglio che, con l'avermi voluto onorare di un

suo lungo articolo, Ella ha fatto di un mio insuccesso un successo invidiato. E non potrò mai dimenticarlo.

Ora, sto lavorando su "Piave". Ho un orrore profondo del quarto atto, quell'atto che può ispirare uno scenografo una proiezione come quella che fu fatta. Ho pensato di risolvere tutto nel terzo in questo modo: il paese viene sgomberato perché, se gli austriaci dovessero attraversare il "Piave", verrebbe immediatamente bombardato e occupato. Si assiste alle ultime operazioni di sgombero della casa: Giovanni mentre sgattaiola di porta in porta, evitando coloro che portano via i mobili, proprio come un vecchio cane. Tutti parlano di quello che avverrà e c'è nei discorsi. più che la speranza che gli austriaci non passeranno e si potrà dunque tornare nella casa. Tutti fra poco partiranno: le donne verso l'ovest, gli uomini verso l'est, verso il nemico. Non si sa fino all'ultimo, cosa farà presto mutò Giovanni (un atteggiamento simile, di mutismo, mentre è giustificato artisticamente, mi pare che faccia scontare al personaggio la colpa di avere parlato troppo). Alla fine, non so dire ancora in che modo anche Giovanni partirà e, cinque minuti dopo, rientrerà perché la visione di tanti giovani, di tanti "bambini" che si dirigono verso il fronte, ha dato anche a lui una sicurezza senza gioia e senza dolore, ma fortissima di "vinceremo". Egli torna per dirlo alla madre e alla sorella. Ma [...]: esse sono partite e la casa è deserta. Giovanni griderà dentro tutte le stanze, sbattendo le porte, con una voce arida e forte "che vinceremo", disperato che, mentre alla sua vigliaccheria assisterono tutti, a questo suo momento di coraggio non assiste nessuno. Si capisce che nel terzo atto si vedrà anche uno degli adolescenti.

Che gliene sembra? Le dispiace scrivermi qualcosa?

Di nuovo grazie e affettuosi ossequi

*Vitaliano Brancati*  
*via Pastore 25*

**1932 novembre 9 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano, Catania, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio.**

9- 11-XI-'32

Egregio D'Amico,

ho ricevuto la Sua lettera; Lei è molto delicato. Sì, sono anch'io d'accordo che in questo momento una mia recensione farebbe chissà quale impressione, sebbene non ci sia possibilità di... cambio (a voler essere volgari) fra un suo articolo e un articolo mio.

E so che Lei mi ha dato i libri, soltanto perché io glieli avevo richiesti insistentemente. Del resto devo a questi libri già molte cose e la mia recensione consiste nell'averli assimilati e poeticamente utilizzati.

Moltissime grazie e ossequi affettuosi.

*Dev.*  
*Vitaliano Brancati*  
*via Pastore 25*

P.S. Le dispiace pubblicarmi nella "Tribuna" sabato prossimo l'annuncio che Le accludo? È inutile dirLe che presto Le manderò il libro.

11 Novembre 32 I

Mio caro Brancati,

ricevo ora l'ultima sua del 9. Ma rispondo anche all'altra, a quella cioè dove mi parlava delle sue modificazioni al dramma. Ella mi scusi se, dettando, mi esprimerò anche più alla buona del solito.

Nessuno meglio di lei sa che il dramma prescelto dalla giuria fu quello di cui io cercai di dare un'idea coi brevissimi accenni contenuti nella «Tribuna», e che ora ho suppergiù

ripetuto nella «Nuova Antologia» del 15 corrente. La bontà del lavoro era soprattutto per me, nell'angosciosa domanda del protagonista a cui rispondevano “le cose” oltre che nell'apparizione conclusiva, e nella risposta finale del sergente Mussolini. Buoni il primo e l'ultimo quadro, deboli invece il terzo e il quarto: nei quali l'intenzionale risposta delle “cose” aveva il gran torto di prender poco rilievo; l'intreccio d'amore, e il “motivo” degli adolescenti, non erano incisi a dovere; e, soprattutto, la situazione rimaneva statica, senza mai progredire. Perciò - a migliorare il dramma che la giuria ha premiato - quello che occorre a parer mio è, anzitutto, dare il senso di una progressione dinamica sia negli eventi esteriori, sia nella psicologia del protagonista e, insieme, trattare con più colorita efficacia scenica i due “motivi” che ricordavo sopra, l'amore e gli adolescenti. Ma lasciare sostanzialmente intatto l'ultimo quadro, persuadendo la Censura a non sopprimere la figura del sergente: di cui a parer mio si può, anzi si deve tacere il nome, ma a patto di identificare inequivocabilmente il personaggio. Quanto alla proiezione aggiunta da Bragaglia alla profezia del Fascismo ecc., siamo tutti concordi nel pensare che siano cose orrende e vituperose.

Ma adesso lei mi parla di un altro dramma! E io non le dirò che la sua idea nuova sia cattiva; tutt'altro, può essere felicissima; ma insomma è un'altra cosa. Bisogna vedere, a conti fatti, quel che ne verrà fuori. Prima, sarebbe puerile dirle un sì o un no. Mi creda coi più cordiali auguri e saluti.

**1932 novembre 15 – lettera manoscritta di Brancati Vitaliano a d'Amico Silvio, Catania.**

Catania 15 – 11 – '32 - XI

Egregio D'Amico,

La ringrazio del tempo che mi dedica. La Sua lettera mi ha dato un nuovo orientamento. Mi attrae molto il tentativo di avvicinarmi al modello che la commissione mi ha proposto. Questo non significa che ci riuscirò: ma il modello è convincente.

Ho cercato, nel secondo atto, di preparare meglio la “scena della sorella”, creando in Giovanni uno stato d'animo esasperato, e proprio per opera di uno di quei giovani. Nel terzo, cercherò di rinnovare l'atmosfera; e il quarto, cercherò di semplificarlo in modo da farlo arrivare, senza troppi incidenti, al quadro finale che spero possa venire realizzato così come Ella consiglia: senza nome di Mussolini, ma nel testo originale.

Non ho ancora visto l'ultimo numero di Scenario, che qui arriverà forse domani. Non mi sono nemmeno arrivate le copie di “Piave”. Se non Le dispiace io le manderò, dentro il 22 p. v. Un articolo per Scenario, intitolato “Il gran peccatore” (sarebbe il teatro).

Di nuovo La ringrazio e La ossequio affettuosamente

*suo*

*Vitaliano Brancati  
via Pastore 25*

### **Galeazzo Ciano**

*Galeazzo Ciano, che nel 1930 aveva sposato Edda Mussolini, nel 1933 è a capo dell'ufficio stampa del capo del governo, nel 1934 è sottosegretario per la Stampa e la Propaganda e l'anno seguente Ministro per la Cultura Popolare. Nel 1936 lascerà questo incarico per assumere il Ministero degli Affari Esteri.*

*Le lettere tra d'Amico e Ciano custodite nel Museo Biblioteca dell'Attore di Genova sono poche, ma testimoniano un rapporto diretto con i vertici del regime, cui d'Amico si rivolge per trovare sostegno per i propri progetti o per affrontare situazioni difficili.*

*C'è una lettera mandata dal critico per raccomandare un amico, ma di maggiore interesse è il fatto che tra il 1934 e il 1935 d'Amico invia a Ciano la sua relazione al Convegno Volta e il volume *Invito al teatro*<sup>15</sup>. Il 13 aprile del 1934 aveva invece scritto per difendersi dall'accusa di esterofilia che Telesio Interlandi aveva mosso dalle pagine di «*Quadrivio*». Interlandi faceva riferimento alle lodi alla regina straniera contenute nell'articolo *Spettacolo Palmer* con «*L'aquilotto*», uscito su «*La Tribuna*» del 5 aprile. D'Amico scrive il suo pezzo di risposta, che si potrà leggere su «*La Tribuna*» del 14 aprile, lo stesso giorno di questa lettera. Il critico, che recensendo la rappresentazione de *L'aiglon* di Rostand aveva ribadito la necessità di apprendere il mestiere dai registi d'oltralpe, ripeterà che l'ostracismo agli stranieri non è sufficiente per risollevarlo il teatro italiano: occorre invece iniziare un'azione positiva per la costruzione di un teatro moderno<sup>16</sup>.*

### **GALEAZZO CIANO**

1934 febbraio 13 – telegramma di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio, proveniente da Roma per Castiglioncello.

1934 aprile 13 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Galeazzo Ciano, Roma.

1934 ottobre 19 – lettera dattiloscritta firma autografa di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda”, Roma.

1935 marzo 26 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Galeazzo Ciano, Roma.

1935 luglio 23 – lettera dattiloscritta firma autografa di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Ministro per la Stampa e la Propaganda”, Roma.

### **1934 febbraio 13 – telegramma di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio, proveniente da Roma per Castiglioncello.**

Oggetto: libro d'Amico

**MOLTI E VIVI RINGRAZIAMENTI**

### **1934 aprile 13 – Roma – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Galeazzo Ciano, Roma.**

13 aprile

Caro Ciano,

---

<sup>15</sup> D'Amico S., *Invito al teatro*, Morcelliana, Brescia, 1935.

<sup>16</sup> L'articolo è citato in nota a p. 282 – 283 del Quarto Volume delle *Cronache 1914/1955*, Antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Edizioni Novecento, Palermo, 2004.

mi consenta di richiamare la Sua attenzione su questa polemichetta che non è un pettegolezzo. Essa non solo riguarda un problema molto importante nella vita del nostro Teatro, ma anche documenta in che modo si possa, da un contraddittore, trasformare un mio articolo CONTRO i registi stranieri in una loro apologia!

Mi creda cordialmente

Suo

Conte Galeazzo Ciano  
Capo dell'Ufficio Stampa del Capo del Governo  
Roma

**1934 ottobre 19 – lettera dattiloscritta firma autografa di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Sottosegretario di Stato per la Stampa e la Propaganda”, Roma.**

Roma, 19 ottobre XII

Caro d'Amico,

in risposta alla sua cortese lettera del 16 corrente, mi è grato assicurarLa di aver letto con interesse la sua relazione al Convegno Volta sullo Stato ed il Teatro.

Cordiali saluti fascisti

*Galeazzo Ciano*

Egregio

Sig. Silvio d'Amico

presso «La Tribuna»

ROMA

**1935 marzo 26 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Galeazzo Ciano, Roma.**

26 marzo 5 XIII

Cara Eccellenza,

so che un mio giovanissimo e valoroso amico, il dottor Roberto Weiss (Firenze, via Masaccio 138, tel.50.985), laureato in lettere e in giurisprudenza, eccellente scrittore, gentiluomo e cittadino raccomandabile sotto ogni punto di vista, ha fatto domanda per essere ammesso in uno degli uffici di codesto Dicastero.

All'istanza del Weiss mi permetto di aggiungere, per quel poco che possa valere, anche la mia raccomandazione.

Grato fin d'ora di quanto V.E. crederà di fare per lui, La prego di credermi coi più cordiali saluti fascisti

dev.mo

S.E. IL CONTE GALEAZZO CIANO

Sottosegretario di Stato per la Stampa e

Propaganda

Roma

**1935 luglio 23 – lettera dattiloscritta firma autografa di Galeazzo Ciano a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Ministro per la Stampa e la Propaganda”, Roma.**

Roma, 23 luglio 1935 – XIII

Caro D'Amico,

ho ricevuto il suo libro “Invito al Teatro” che leggerò con molto interesse e piacere, e molto

la ringrazio del pensiero tanto gentile.  
Con i miei più cordiali saluti

suo  
Ciano

Silvio D'AMICO  
presso «La Tribuna»  
ROMA

**Franco Ciarlantini**

*Le sue lettere che abbiamo trovato nel Fondo d'Amico sono tutte del 1925, quando Ciarlantini (che scrive su «Gerarchia» e sul «Popolo d'Italia»), dopo averne diretto per due anni l'Ufficio stampa e propaganda, è deputato del regime.*

*Nella seconda e terza lettera si parla di un provvedimento in favore dei vecchi comici, mentre nella prima Ciarlantini dice di star scrivendo un saggio “sul valore politico ed economico dell'arte in Italia”. Negli anni seguenti Ciarlantini si troverà a presiedere il Consiglio nazionale del Teatro: abbiamo riportato nelle pagine precedenti una sua intervista (del secondo fascicolo “Il Teatro e lo Stato”), dove viene messo egualmente l'accento sul valore dell'arte come “caratteristico materiale di esportazione”.*

**CIARLANTINI FRANCO**

1925 luglio 16 – lettera autografa di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Popolo d'Italia. Redazione”, Roma.

1925 novembre 25 – lettera manoscritta di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Camera dei deputati”, Roma.

1925 novembre 29 – lettera manoscritta di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Camera dei deputati”, Roma.

**1925 luglio 16 – lettera autografa di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Popolo d'Italia. Redazione”, Roma.**

Caro D'Amico,

mi metto a sua disposizione per tutto quello che posso. Vuole che parli della cosa al Presidente? Mi dia istruzioni precise. Inutile [...] a parlarne con altri. Ma se mi dice che qualche altro ministro può fare [...] lo individuero e farò tutto quello che sarà necessario.

Saprà che sto buttando giù per la mia collezione di cultura politica un saggio sul valore politico ed economico dell'arte in Italia. Credevo di cavarmela in pochi giorni elaborando la conferenza da tenere al Circolo Artistico di Roma e invece mi accorgo che debbo approfondire molte cose. Il mio lavoretto servirà ad agitare di bel nuovo tutti i problemi che si riferiscono all'arte.

A furia di battere qualche cosa otterremo. Se Lei ha da darmi qualche suggerimento, se vuole consigliarmi qualche particolare aspetto del problema artistico sia cortese di scrivermi, a Marina di Pietrafonte (Lucca).

Grazie dal tuo  
Franco Ciarlantini

**1925 novembre 25 – lettera manoscritta di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Camera dei deputati”, Roma .**

Caro D'Amico,  
ho già conferito con Belluzzo.

Potremo inserire provvedimenti a favore dei vecchi comici nel regolamento che seguirà al Decreto sui diritti d'autore testé approvato. Appena vedrà nella Gazzetta Ufficiale il testo del Decreto si occupi di studiare l'[...] Io sono a sua disposizione per tradurre poi in atto la cosa.

Ricordi Terra Santa, scriva a Viani e appena torna Forges gli rammenti che attende il suo manoscritto.

[...]

*Franco Ciarlantini*

**1925 novembre 29 – lettera manoscritta di Ciarlantini Franco a d'Amico Silvio su carta intestata “Camera dei deputati”, Roma.**

Caro D'Amico,

torno da Milano dove sono stato inchiodato a letto quasi otto giorni con febbre e mal di petto.

E qui a Roma non mi sento granché meglio. Mi duole che mi abbia cercato invano.

Mi sto occupando della vostra faccenda e sono d'accordo con Belluzzo e con Balbo per soddisfare alle richieste dei vecchi comici. Il noto decreto verrà anche alla Camera e c'è tempo per provvedere. Se vuol telefonarmi, ricordi che il numero che le ho dato vale solo fino alle ore 10 del mattino, ché dopo fino a tardi non torno in casa.

Saluti cordiali

*Franco Ciarlantini*

29/11/25



### **Edward Gordon Craig**

*Pur riconoscendo l'importanza di Craig per la scena moderna, d'Amico non ne condivide le teorie, che definiscono il regista come "unico e vero creatore dell'opera di teatro"<sup>17</sup>. I due si incontrano nel 1934 al Convegno Volta, e alcune delle lettere che riportiamo fanno diretto riferimento a questa iniziativa.*

*La prima lettera è in realtà destinata a Pirandello, ed è la risposta all'invito al convegno. La seconda, manoscritta, dell'ottobre seguente, termina con frasi in francese, tedesco e inglese: omettiamo tra parentesi quadre i tratti di non facile lettura. Anche se Craig e d'Amico nel corso del Convegno avevano espresso le loro opposte visioni teatrali<sup>18</sup>, dalle lettere emerge un rapporto di cortesia, se non di amicizia.*

*Abbiamo quindi un ritaglio con un brano del libro Shakespeare's predecessors di John Addington Symonds che Craig invia a d'Amico chiedendo che venga pubblicato su «Scenario». Il testo si potrà effettivamente leggere nel fascicolo dell'ottobre del 1935 con un commento di d'Amico, cosa che ci permette di datare il documento. Invitiamo a confrontare questa lettera con quella che d'Amico invia a De Pirro il 6 dicembre del 1935, dove si parla dell'accusa di disfattismo mossagli da Bragaglia proprio in seguito alla pubblicazione del brano del Symonds.*

*Poi siamo già nel 1951: Craig scrive a d'Amico di aver letto un prospetto illustrativo della sua Storia del teatro drammatico, e chiede al critico una copia del libro per un'eventuale recensione, invitandolo ad andare a trovarlo in Francia. D'Amico gli risponde grato, chiamandolo "Illustre e caro maestro".*

### **CRAIG EDWARD GORDON**

1934 settembre 25 – lettera dattiloscritta firma autografa di Craig Edward Gordon a Pirandello Luigi, Genova.

1934 ottobre 19 – lettera manoscritta di Craig Edward Gordon a d'Amico Silvio, Genova.

(1935) - ritaglio con lettera manoscritta di Craig Edward Gordon a d'Amico Silvio.

1951 marzo 10 – lettera dattiloscritta firma autografa di Craig Edward Gordon, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio del 21 marzo 1951.

### **1934 settembre 25 – lettera dattiloscritta firma autografa di Craig Edward Gordon a Pirandello Luigi, Genova.**

Via della Costa di Serretto 17, Genova (118).

25th September, 1934.

Dear Signor Pirandello,

A thousand thanks for your kind letter, just received.

It will be a great pleasure to meet you, and this expectation adds to the interest with which I

---

<sup>17</sup> Dalla voce *Craig, Gordon* che d'Amico scrisse per l'*Enciclopedia Italiana*, 1936.

<sup>18</sup> Cfr gli atti del *Convegno di lettere 8 – 14 ottobre 1934. Tema: il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, in particolare i resoconti dei dibattiti seguiti alle relazioni.

look forward to visiting Roma in this important occasion.

Yours sincerely,  
*Gordon Craig*

**1934 ottobre 19 – lettera manoscritta di Craig Edward Gordon a d'Amico Silvio, Genova.**

Via della Costa di Serretto 17, Genova 10, Italy

Dear Silvio D'Amico,

How can any of us thank you for the innumerable courtesies – kindnesses etc etc shown us these last days

Except perhaps by an expression of admiration - as when at a theatre the spectators applaud a wonder how does he do it -

Indeed, I personally marvel at your capacity.

I thank you at the same time for your book with some of which I have now become familiar... “caro talentaccio” (205.) and “fosse... strade tracciate da Gordon ” etc (203)

Si vous plait – [...]

SCENARIO kommen??

Wishing you more and more SUCCES with said SCENARIO

[...] much beholder to you

yours very sincerely  
*Gordon Craig*

“... ben dodici cavalli vivi.”! (202)

**(1935) - ritaglio con lettera manoscritta di Craig Edward Gordon a d'Amico Silvio.**

“THE Drama, more than any other form of art, requires a national public. Unless it live in sympathy with the whole people at a certain moment of intensified vitality, it cannot flourish or become more than a mere literary product.

THAT complete sympathy between the playwrights and the nation which existed in England was wanting in Italy, France and Spain.

ITALY had no common sense of nationality, no centre of national existence. Each little state worked for its own interests, maintained its own traditions and its own political diplomacy. Among them all, no single Athens, with indubitable intellectual pre-eminence, arose to make a focus for Italian arts and sciences.

Florence more nearly fulfilled this part than any other town of the peninsula. But Florence was not an imperial city, like Athens in the age of Pericles; and Florence had no power to create for Italy that public which is necessary to the full perfection of the Drama.

A STRONG national spirit animated France and Spain. These two countries, next to England, produced the finest dramatic literatures of modern times. Yet in Spain the galling fetters of Court etiquette and of ecclesiastical intolerance checked the evolution of the popular genius; while in France, between the poet and the people intervened academies and aristocracy.

It is not worth our while to speak of Germany. At the close of the last century some German poets strove to found a theatre. But Goethe complained bitterly that the nation had not central point, no brain, no heart, to which he could appeal”.

John Addington Symonds, 1883:  
"Shakespeare's predecessors"

*Caro amico,  
I hope this may be worth  
while printing in "SCENARIO"*

*(Firma illeggibile)*

*Salute*

**1951 marzo 10 – lettera dattiloscritta firma autografa di Craig Edward Gordon, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio del 21 marzo 1951.**

La Roseaie,  
VENCE, A. M.  
France

March 10<sup>th</sup>, 1951  
Silvio d'Amico  
c/o Garzanti  
Milan, Italy.

Caro Amico,

Someone sent me a prospectus of your book: STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO, with a portrait of you looking as cheerful as ever. If you are ever in the South of France, please do come and see me here. There is very good mutton to eat and very good French wines.

I wish your publishers could spare me a copy of your book, because, who knows, I might be tempted to review it in some journal.

Meantime, would you tell me if it received a good long review in the London TIMES or the TIMES LITERARY SUPPLEMENT – two different publications?

With every good wish, *remembering your merry face at the Convegno Volta 1934!*

Yours sincerely  
*Gordon Craig*

P.S. I am glad  
you have weathered  
all the storms.

21 marzo 1951

Illustre e caro Maestro,

non so ridirLe con quanto piacere, e anche con quanta commozione, abbia ricevuto le Sue parole.

In questi ultimi tempi, venendo in Francia, avevo più volte domandato di Lei; ma nessuno aveva saputo darmi il Suo indirizzo.

Non è impossibile che, prima della prossima estate, io vada a Parigi; e in tal caso, sulla via dell'andata o del ritorno, mi ricorderò del Suo invito al Sud, e verrò a farLe una visitina.

Ho scritto subito all'Editore Garzanti, perché Le mandi una copia della mia STORIA DEL TEATRO DRAMMATICO. Al IV volume, che tratta del teatro del nostro secolo, e quindi s'inizia col Suo nome, troverà anche alcune illustrazioni che La riguardano.

Nessun giornale inglese ha ancora parlato di questa mia opera. Sarei felice di vederla recensire in un articolo con la Sua firma; tanto meglio se dovesse apparire sul TIMES, o sul suo supplemento letterario, come Ella mi fa sperare.

Con entusiastici saluti, e cordiali auguri per la prossima Pasqua mi creda

Suo dev.mo

M.Edward Gordon Craig

La Roseraie

VENCE, A.M.

(France)

### **Nicola De Pirro**

*De Pirro era stato segretario nazionale e poi direttore della Federazione degli Industriali dello Spettacolo. Nel 1936 era stato nominato Direttore Generale per il Teatro, ragione per cui d'Amico, stando a quanto lui stesso racconta<sup>19</sup>, aveva abbandonato la direzione della rivista «Scenario» con lui fondata nel 1932.*

*La lettera del giugno 1934 fa riferimento ad una polemica con Anton Giulio Bragaglia, per la quale d'Amico invita De Pirro a non accettare la collaborazione del regista a «Scenario».*

*Nel 4 maggio del 1935 il critico invia a De Pirro il volume La crisi del teatro<sup>20</sup>, contenente il progetto di un Istituto nazionale del teatro drammatico e la copia definitiva dello stesso, modificata in base alle indicazioni di Bottai e Pierantoni (presidente della Corporazione del teatro). In questa lettera d'Amico cerca l'appoggio del dirigente fascista per sostenere punti fondamentali del primitivo progetto, riaffermando tra l'altro la necessità di tre teatri stabili e la volontà di non escludere dal repertorio i lavori stranieri.*

*Il 25 maggio De Pirro, scrivendo su carta intestata dell'Ispettorato del Teatro, invita ufficialmente d'Amico a far parte della commissione che dovrà occuparsi, a partire dal successivo anno comico, dell'esame della composizione e dei repertori delle compagnie. Insieme a lui lavoreranno Renato Simoni ed Enrico Rocca.*

*Il 6 dicembre d'Amico invia a De Pirro due ritagli stampa di articoli di Bragaglia: sul «Mattino» è apparsa l'accusa di disfattismo per la pubblicazione, nel fascicolo d'ottobre di «Scenario», di alcune parole del Symonds<sup>21</sup>. Su «Ottobre» Bragaglia ha ripreso le accuse mosse a d'Amico da Interlandi<sup>22</sup>. D'Amico dichiara che farà presto ricorso alle autorità sindacali o al Ministero della Stampa, e per questo chiede di conservare gli articoli: in realtà la denuncia a Bragaglia per diffamazione arriverà solo nel 1941, sempre in seguito ad accuse di antitalianismo e antifascismo<sup>23</sup>.*

*Nel 1938 c'è uno scambio di lettere meno cordiale, dovuto ai commenti critici da parte di d'Amico sulla commedia vincitrice del Concorso di San Remo, I figli di Mughini, e sulla sua messinscena. D'Amico ribadisce di aver detto quello che pensava fin dall'inizio, e di essersi sempre espresso negativamente su questo genere di concorsi e sulla “fissazione di tirarvi dentro il Fascismo”.*

*Nel 1941 De Pirro invia a d'Amico una cartolina “personale riservata”, che fa consegnare direttamente dal suocero, da cui apprendiamo il suo tentativo di evitare che nella traduzione tedesca della Storia del teatro del critico fossero eliminati gli autori ebrei. La*

---

<sup>19</sup> In *Il Teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'Era nuova, 1945, p. 32.

<sup>20</sup> D'Amico S., *La crisi del teatro*, Roma, Critica Fascista, 1931.

<sup>21</sup> Si tratta del ritaglio che Craig aveva inviato a d'Amico, chiedendo che fosse pubblicato sulla rivista.

<sup>22</sup> Di cui abbiamo parlato introducendo le lettere inviate a Galeazzo Ciano.

<sup>23</sup> Vedi Mancini A., *Il carteggio Bragaglia-d'Amico*, «Teatro-Archivio» n. 13, febbraio 1990.

*censura di Berlino era nata dal fatto che d'Amico aveva definito Heine uno dei maggiori poeti tedeschi.*

*Di particolare interesse è la lettera che Silvio d'Amico invia a De Pirro il 6 marzo 1948: l'ex dirigente fascista è stato nuovamente nominato alla Direzione Generale dello Spettacolo, e il critico, nell'inviargli i suoi auguri, mette l'accento su quanto ancora non è stato fatto e si dovrà ottenere per il teatro di prosa. Per prima cosa d'Amico si difende da quanti lo accusano di aver chiesto per sé denaro allo Stato, e nota come la Compagnia dell'Accademia sia stata forse l'unica impresa a non aver ritirato l'intera sovvenzione assegnata: vuole che sia chiaro che quello che segue è detto per esclusivo interesse artistico. D'Amico rimprovera De Pirro perché non si è mai decisamente schierato: "Tu non puoi sperare di contentare ad un tempo Ruggi e Bragaglia, Benelli e Guerrieri, Viola e d'Amico: bisogna che ti decidi. Se vuoi cavare il teatro italiano dal baratro in cui sta affondando, devi essere coraggioso e buttarti, non ti dico affatto in braccio a una fazione, ma, almeno genericamente, dalla parte di quelli che stimi". Poi riprende un argomento mille volte trattato, sia negli articoli sia nelle relazioni della Commissione Ministeriale: la sproporzione tra l'aiuto dato alla musica e quello dato alla prosa. Esistono molti e costosi enti lirici: è ora "di dare all'Italia almeno due stabili drammatiche, in Roma e in Milano". Infine d'Amico parla della nuova commissione che dovrà stabilire i criteri per le sovvenzioni ai teatri. Questa è costituita da tredici politici, funzionari e rappresentanti sindacali e un esperto per la prosa e uno per la musica: d'Amico ribadisce che le proporzioni dovrebbero essere capovolte, e invita De Pirro a scegliere i suoi collaboratori tra persone esperte nell'arte, in modo che l'attività dello Stato non si risolva in sparse sovvenzioni, ma possa seguire un "concreto e metodico piano".*

*Del gennaio del 1953 è l'ultima lettera che riportiamo: d'Amico ha appreso dai giornali delle onorificenze al merito della Repubblica concesse ad artisti illustri, e chiede a De Pirro di prendere in considerazione il nome di Vittorio Podrecca.*

#### DE PIRRO NICOLA

- 1934 giugno 22 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola, Roma.
- 1935 maggio 4 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola, Roma.
- 1935 maggio 25 – lettera dattiloscritta con firma autografa di De Pirro Nicola su carta intestata "Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda. Ispettorato del Teatro", con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio del 1935 maggio 28, Roma.
- 1935 dicembre 6 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola, Roma.
- 1938 maggio 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio datata 1938 maggio 30.
- 1941 gennaio 16 – lettera manoscritta (personale riservata) di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su cartolina intestata "Ministero della Cultura Popolare. Il Direttore Generale per il Teatro e per la musica".
- 1942 dicembre 18 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola.
- 1948 marzo 6 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola.
- 1949 marzo 28 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su carta intestata "Presidenza del Consiglio dei Ministri. Servizi dello Spettacolo. Il direttore generale", Roma.
- 1951 febbraio 24 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su carta intestata "Presidenza del Consiglio dei Ministri. Il direttore generale dello spettacolo", Roma.
- 1953 gennaio 7 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola.

**1934 giugno 22 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola,**

**Roma.**

Roma, 22 giugno 1934 XII

Mio caro Nicola,

le gravi condizioni di un mio cognato, il marito di mia sorella, moribondo a Parigi, mi hanno tenuto in convulsione tutto ieri, e oggi mi impediscono di vederti: ti prego anzi di scusarmi con Pierantoni se non vengo all'adunanza della Corporazione, sono in giro a far passaporti e biglietti perché stasera mia moglie, e forse anch'io, dovremo partire.

Ma avrei voluto dirti almeno per telefono quel che invece ti scrivo, e cioè il mio sincero dispiacere che tu ti sia doluto di quelle mie parole a Bragaglia. Se a te pare che, cedendo con troppo immediata reazione a uno scatto, io abbia fatto male a inviarle senza aspettare il tuo ritorno, te ne chiedo sinceramente scusa. D'altra parte ero e sono certo che tu ne avresti approvato il contenuto. Perché se anche non condividi il mio giudizio di merito su B. scrittore pessimo e ormai screditato, non avresti sicuramente pensato di accettare l'articolo di quel pertinace diffamatore mio, e della nostra rivista.

Non ti rifarò qui l'elenco delle insolenze che egli s'èguita a stampare da per tutto contro di me; né ti ricorderò il bell'atto che compì contro SCENARIO, quando essendo nostro collaboratore andò a denunciare il cosiddetto plagio dello scenografo Carboni, non a noi, ma al periodico di Somenzi, suggerendogli un attacco che egli stesso a parole riteneva infondato. Voglio solo dirti che recentemente, in Ottobre, è intervenuto nella mia polemica col gentiluomo Interlandi dandomi del disfattista. Questi son colpi proibiti. Io me ne infischio, non gli rispondo, lo ignoro: ma accettarlo a collaboratore in una rivista di cui sono condirettore, sarebbe enorme. Se domani, non dico un ciarlatano come lui, ma un vero artista – Reinhardt, Pirandello, Shaw, Shakespeare – avesse diffamato Nicola De Pirro, sarebbe mai pensabile lasciarli collaborare a SCENARIO? E se tu, in mia assenza, ricevessi un loro manoscritto, ci penseresti tanto prima di rimandarglielo?

Sarei desolato di aver procurato a te, che in due anni e mezzo di cara consuetudine sei stato sempre così affettuoso e fraterno, il minimo fastidio. Ma m'immagino che, a qualunque lamentela dell'uomo, potrai sempre rispondere adducendo una ovvia, elementare ragione di convenienze. Faccia e scriva B. quel che vuole e dove vuole; ma in casa nostra, no.

Ti abbraccia con affetto il  
tuo

**1935 maggio 4 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola.**

4 maggio 35

Caro Nicola,  
ti mando:

a) il mio libercolo, pubblicato da Bottai, sopra la CRISI DEL TEATRO, che nelle ultime pagine contiene il definitivo mio progetto: quello cioè per un istituto che gestisca, in Roma, Milano e Torino, altrettanti teatri, con altrettante compagnie che vi si alternano; più le istituzioni accessorie, sperimentali, scuole, ecc.

b) Il mio progetto definitivo, in cui per invito dello stesso Bottai nonché di Pierantoni, i teatri sono ridotti a due soli, in Roma e Milano.

Non occorre ripeterti che io ritengo necessario costituirne TRE. Il mio ragionamento è questo: per dare a una sola città un teatro che resti aperto almeno sei mesi, una compagnia unica deve montare almeno 24 spettacoli: cosa, a farla bene, impossibile. Ma se le compagnie sono tre, e si alternano in due e due mesi, in tre città diverse, basta che ciascuna di esse monti otto spettacoli: cosa che si può fare perfettamente. Poi degli altri sei mesi, quattro si possono consacrare alle tournées in provincia o all'estero, uno alle prove e uno al riposo.

Osservazioni essenziali:

1°) Quanto alle spese e agli introiti, il progetto va modificato sia perché fu fatto sulle cifre del 1930, che oggi bisogna diminuire, sia perché calcola due teatri invece di tre. Naturalmente se tre compagnie costano di più, d'altra parte incassano di più. Ma nota tuttavia che c'è una spesa assai rispettabile, quella per la messinscena di 24 lavori, che resta sempre la stessa, complessivamente, sia per una compagnia, sia per due, sia per tre. Altra riprova dell'utilità di fare tre compagnie.

2°) Più ci penso e più credo che sarebbe cosa veramente fascista adottare un PREZZO UNICO PER TUTTI I POSTI bassissimo, in modo che nessuno possa vergognarsi d'andare ai secondi posti, i quali non esisteranno più (come le "classi uniche" che hanno avuto tanto successo sui piroscafi). Solo ci potrebbe essere un lubbione per studenti e operai.

3°) La Commissione DI LETTURA dovrebbe essere scelta di tutti tecnici di prim'ordine, senza nessun intruso, perché basta che ce ne sia uno solo, ad arenare in prima lettura un buon copione. D'altra parte essa dovrebbe avere l'ufficio soltanto indicativo e consultivo; la decisione definitiva sul REPERTORIO deve restare a un capo, e ai tre direttori.

Galeazzo Ciano accennò a un'idea di rappresentare solo lavori italiani! È una pazzia! Non esiste al mondo – salvo forse la Francia, che tuttavia accoglie anche nei teatri sovvenzionati qualche lavoro straniero – una Nazione che disponga d'un repertorio bastevole a far vivere un solo teatro drammatico... E questi saranno tre. Sarebbe come se i francesi si mettessero in capo di rappresentare, all'Opera o all'Opera Comique solo repertorio francese! Difatto, essi non possono fare a meno anche di opere straniere; come noi non potremmo fare a meno di drammi stranieri. L'essenziale è che questi siano scelti con criteri rigorosi, giustificati da sole e vere ragioni d'arte.

4°) Se volete assumere gli attori come impiegati, aspettate a farlo: l'esperimento in Italia è troppo nuovo potrebbe riuscire pericoloso. Scritturati da principio con un biennio o triennio di prova, magari valevole ai fini della pensione, nel caso che siano definitivamente confermati, all'Istituto la libertà di licenziarli se la prova non sia soddisfacente. Oggi che le compagnie si formano per poche settimane, l'offerta di un triennio, o di un biennio, è cosa già abbastanza ragguardevole per allettare molti dei nostri artisti a paghe ragionevoli.

5°) La Scuola la farei unica (tre costerebbero troppo) ma con borse di studio per allievi scelti (anche scremandoli dalle Filodrammatiche del Dopolavoro) da tutta Italia. Ci sono le borse di studio per i cantanti; perché non si farebbero anche per attori, di cui oggi abbiamo anche più bisogno?

Saluti affettuosi dal  
tuo

**1935 maggio 25 – lettera dattiloscritta con firma autografa di De Pirro Nicola su carta intestata “Sottosegretariato di Stato per la Stampa e la Propaganda. Ispettorato del Teatro”, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio del 1935 maggio 28, Roma.**

Comm. Dott. SILVIO D'AMICO  
Via Nazionale 69  
ROMA

OGGETTO Invito per Commissione

Caro D'Amico,  
prima dell'inizio del nuovo anno comico questo Ispettorato dovrà procedere all'esame della composizione delle singole Compagnie, nonché del repertorio che ciascuna di esse dovrà

svolgere.

Per tale esame, specialmente per quanto riguarda i repertori, nei quali io credo che potrebbero, anzi dovrebbero essere inclusi anche lavori da molti anni non rappresentati e che, meritando, per le loro intrinseche qualità, di essere riportati sulle scene, sarebbero delle vere novità per la nuova generazione, mi sarebbe gradito potermi avvalere del parere e dei suggerimenti che tu con Renato Simoni ed Enrico Rocca potrete darmi.

Ho fiducia che tu voglia accettare l'incarico e, pertanto, mentre resto in attesa di un cenno di adesione, ti prego di volere, per economia di lavoro, predisporre una certa scelta di quelle opere delle quali, a tuo giudizio, sarebbe opportuno riprendere la rappresentazione.

A suo tempo ti comunicherò il giorno in cui potrà essere iniziato il lavoro del quale si tratta.

Cordiali saluti.

*Nicola De Pirro (N De P)*

Roma, 28 maggio 1935 XII

Caro De Pirro,

come sai meglio di me, suggerire commedie da rappresentare così in astratto, ossia senza avere sott'occhio il complesso degli attori che dovrebbero interpretarlo, non è cosa facile. A ogni modo eccomi qua; accetto volentieri di mettermi a disposizione, anche per questo, dell'Ispettorato del Teatro, tanto più se avrò per colleghi due camerati del valore di Renato Simoni e d'Enrico Rocca.

Attendo tue comunicazioni. Credo che resterò in Roma tutto il mese di giugno.

Saluti cordiali dal  
tuo

Comm. Nicola De Pirro  
Ispettorato del Teatro  
Roma

**1935 dicembre 6 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola, Roma.**

Roma, il 6 dicembre '35 – XIV

Caro Nicola,

ti trasmetto – pregandoti di conservarmeli – due ritagli di articoli pubblicati in questi giorni dal Signor Bragaglia.

Il primo, sul MATTINO, riguarda SCENARIO. Tu sai se la nostra rivista, da quattro anni, percorrendo il famoso discorso di Mussolini, batte sul chiodo della necessità di dare alla nuova Italia un teatro adeguato al suo tempo. È a questo fine, chiarissimo e inequivocabilissimo, che nel nostro fascicolo di Ottobre abbiamo riprodotto in prima pagina alcune parole del Symonds, con un commento che ne sottolineava l'attualità. Ebbene, Bragaglia, capovolgendone sconciamente il senso, ci accusa di disfattismo!

Il secondo, su OTTOBRE, riguarda me. E esso riproduce le note calunnie che il Signor Interlandi, con una malafede da tutti stigmatizzata, lanciò contro il sottoscritto, capovolgendo, anche lui, il senso di un mio articolo sulla necessità di avere una regia italiana, nel senso che io invocassi la regia straniera. È certo che io non darò mai più a Bragaglia le grazie che va implorando, ossia una polemica con lui. Ma siccome ho deciso di farla finita, denunciando alle autorità sindacali, e, se occorre, al Ministro della Stampa, la iniqua campagna diffamatoria con cui egli tenta di vendicarsi dei giudizi che io do di lui



in sede estetica, desidero che, prima, tu ne sia avvertito, per il caso che avessi da darmi dei consigli.

Torno a pregarti di restituirmi i ritagli, e ti saluto con affetto.

**1938 maggio 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio datata 1938 maggio 30.**

*personale*

*Roma, 29 maggio XVI*

Carissimo Silvio,

è la prima volta da quando, con infinito piacere, leggo la tua prosa che appare sui giornali e sulle riviste italiane, che debbo dirti con la più brutale sincerità di non averti riconosciuto quale io ti penso e ti credo, e cioè leale e sincero, nella critica che hai scritto per la commedia “I figli” di Mughini.

Tanto per non fare una polemica con te, ché sai benissimo che io non ne ho desiderio e forse neanche diritto, ti segnalo i seguenti punti che hanno maggiormente colpito la mia attenzione:

1) Nel tuo scritto affermi che la Giuria era “incaricata non di dare il premio ma di segnalare al Comitato il migliore dei lavori concorrenti. ecc. Ti prego di rinfrescarti la memoria rileggendo la relazione firmata dal Presidente e dal relatore della stessa Giuria, la quale comincia con queste precise parole: “Il compito della Giuria era quello di assegnare il premio indivisibile di L. 50.000 di San Remo” - e più oltre continua: “fra queste (le 177 opere presentate) la Giuria (omissis) ritiene che la migliore sia la commedia intitolata “I figli”.

2) Tu te la prendi con la Compagnia, che avrebbe recitato male il lavoro. Capisco il tuo naturale desiderio di preordinarti un alibi per te e per gli altri giudici, ma non trovo generoso da parte tua questo rilievo sia perché la Compagnia non poteva fare di meglio con gli elementi che la compongono, sia perché nessuna Compagnia avrebbe accettato, se non per un cortesissimo senso di disciplina, di cui la Cialente-Pagnani ha dato ottima prova, di recitare quella commedia che tu con altre quattro egregie persone hai ritenuta degna di prendere un premio di £ 50.000.

3) Tu affermi, in un certo momento, “ma quel che noi pensiamo dei premi di questo genere e dei criteri con cui sono regolati e distribuiti, ecc.” Qui delle due una: o tu ti sei formata la tua opinione durante il giudizio della Commissione San Remo e allora perché hai aderito? O tu questa opinione la possedevi preformata a tale giudizio, e allora il tuo mi sembra un po' “senno del poi” - perché nessuno ti obbligava a entrare a far parte della Giuria dei premi di San Remo.

Questo ti ho voluto scrivere esclusivamente perché io faccio parte del Comitato di San Remo e non mi piace di fare la figura del “fesso” neanche nei confronti di un caro amico quale tu sei e quale tu resti affettuosamente per me

*Tuo aff.mo*

*Nicola De Pirro*

30 maggio 38 – XVI

Caro Nicola,

che gli attori de “I FIGLI” abbiano interpretato male la commedia è parso a me, e non soltanto a me. Male non solo perché non avevano l'età adeguata, ma anche per l'evidente rinuncia a quelle cure e accorgimenti che avrebbero potuto e dovuto attenuare i difetti del lavoro.

A ogni modo io non avevo e non ho bisogno, né con questa osservazione né con altre, di

trovare alcun alibi, per la buona ragione che quanto penso del lavoro l'ho consegnato a suo tempo, per iscritto (come Simoni) al Presidente della giuria. Non dubito che i nostri dattiloscritti siano rimasti in un archivio.

In Commissione, Simoni ed io sostenemmo che, non potendo i lavori migliori esser presi in considerazione perché estranei al prescritto “spirito fascista”, il concorso doveva chiudersi senza nessun premio. Fu Marinetti, segretario del Sindacato Autori, che sostenne la necessità di darlo a ogni costo, e la vinse grazie all'intervento di S.E. Formichi, il quale ci mostrò l'art. dello Statuto che lascia alla giuria il suo compito di designare il “migliore” dei lavori presentati alla gara.

Io fui concorde con tutti i colleghi della giuria nel riconoscere che, fatta l'esclusione di cui sopra, il migliore dei lavori da me presi in esame - 35 in prima lettura, e un'altra ventina in seconda lettura dietro le segnalazioni avute dai colleghi, o dai nomi che vedevo sui copioni - era la commedia “I FIGLI”.

Questo è tutto. Quanto alle mie idee relative al modo con cui si bandiscono e disciplinano questi concorsi, alla fissazione di tirarvi dentro il Fascismo, ecc. ecc., ti ripeto che ne ho scritto, prima e dopo, infinite volte, sulla Tribuna e altrove; mi pare di averne parlato anche con te, e certo ne ho parlato con lo stesso nuovo Presidente dell'Accademia d'Italia, Federzoni.

Credimi con affetto il tuo

**1941 gennaio 16 – lettera manoscritta (*personale riservata*) di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su cartolina intestata “Ministero della Cultura Popolare. Il Direttore Generale per il Teatro e per la musica”.**

Roma,  
16 gennaio '41 – XIX

Mio caro Silvio,

ti scrivo da casa e mio suocero è incaricato di consegnarti personalmente questa missiva. Dopo la conversazione che ti ho riferito a voce non avevo più visto nessuno dell'U.C. e ritenevo che la protesta, fatta a tuo nome, che tu non intendessi mutilare di un solo rigo la “Storia” per togliere gli autori ebraici, com'essi chiedevano, avesse sortito buon effetto e mi illudevo in una resipiscenza di Berlino. Ma ieri lo stesso messere è tornato e con molte circonlocuzioni, espressioni di rammarico ed altro, mi ha comunicato che i superiori da Berlino, avevano comunicato il “voto” definitivo, perché tu avresti osato scrivere, in un certo punto, che H. Heine è uno dei maggiori poeti tedeschi! Io sono cascato dalle nuvole e mi sono subito vendicato dicendogli che, a partire dal Carducci e per finire a D'Amico e per tacere dell'antifascista Croce, in Italia Heine ha goduto e gode un meritato apprezzamento; che il fascismo non entra nel merito di queste cose e... per finire gli ho detto che H. era il mio poeta preferito.

Mi spiace dell'insuccesso, che non è né tuo, né mio.

Tempo verrà (e Dio mi ascolti!) che tutto questo finirà e la tua “Storia” potrà essere letta integralmente anche nel non dolcissimo idioma di Lutero. Col quale, in questo momento, mi sento profondamente “protestante” come di certo lo sarai anche tu.

Ti abbraccia il tuo

*Nicola De Pirro*

**1942 dicembre 18 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola.**

18 dicembre 1942 XXI

Caro De Pirro,

come ti accennai, il compianto Luigi Antonelli ha lasciato due commedie inedite: “L'amore deve nascere” e “Nascita dell'uomo”.

Quanto alla prima, che ha per personaggi tutti ragazzini e ragazzine, sto studiando la

possibilità di affidarne un'esecuzione ai giovani di quest'Accademia: cosa per cui, nell'anno in corso, vedo serie difficoltà; ma non voglio ancora disperare, a ogni modo te ne riferirò tra breve.

La seconda invece, di cui qui ti accludo il copione, è opera che potrebb'essere messa in scena da una Compagnia regolare (penso a Renzo Ricci, che forse la conosce già). Perciò ti prego di leggerla e di vedere se non ti sembri il caso di consigliarla ad interpreti capaci.

Ti saluto cordialmente

tuo aff.mo

Gr. Uff. Nicola De Pirro  
Direttore Generale del Teatro  
Ministero della Cultura Popolare  
Roma

**1948 marzo 6 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola.**

6 marzo 1948

Carissimo Nicola,

la notizia che oggi apprendo, del tuo ritorno alla Direzione Generale dello Spettacolo, mi fa egoisticamente piacere, come amico; ma mi induce anche a scriverti alcune osservazioni. Più volte tu, sebbene meno vecchio di me, mi hai fatto delle critiche, come è giusto tra amici, sui miei difettacci: consenti che te ne faccia anch'io, non come padre nobile, ma come teatrante in angustie per l'arte a cui ha dedicato la sua vita.

Un ritornello caro alla caterva dei miei nemici, e ripreso con predilezione specie in questi giorni, in cui la mia adesione all'Alleanza della Cultura è stata sconciamente interpretata come un atto di filocomunismo, mi dipinge come un profittatore il quale ha chiesto, e continua a chiedere, milioni allo Stato. Tu sai come stanno le cose. Io non ho mai domandato, e non domando nemmeno oggi malgrado le serie apprensioni personali in cui mi trovo, un centesimo allo Stato per me. Ho chiesto denari, e verosimilmente continuerò a chiederne, per le iniziative artistiche e culturali che mi premono, o come capo, o come ispiratore, o semplicemente come appassionato dell'arte. Rimproverarmi di ciò sarebbe come rimproverare il medico che, sotto qualsiasi regime, chiede denari per il suo ospedale, o il bibliotecario per la sua biblioteca, e così via. La compagnia dell'Accademia, che grazie anche alle tue decisioni ottenne, nel 1940, una sovvenzione di 320.000 lire per sei mesi, credo sia stata l'unica impresa la quale ha restituito (o non ritirato, che è lo stesso) una parte del sussidio accordato. La Compagnia del Quirino, di cui l'altranno in un primo momento io mi feci promotore, e in un secondo momento abbandonai perché costituita con repertorio e artisti diversi da quelli che avrei voluto, ebbe quattro milioni o poco più; ma, siccome andò male, e io avevo firmato i suoi primi impegni, vi ho rimesso altrettanto se non più di tasca mia: e tutto ciò per un'impresa in cui non avevo un centesimo di onorario e nemmeno figurava il mio nome. (Rimane tuttavia il fatto che essa dette spettacoli tra i migliori di quelli che si siano visti sulle nostre scene da due anni in qua).

Perché ti ricordo tutto ciò? Perché tu senta in quanto sto per dirti il mio assoluto disinteresse personale. Io ti parlo unicamente per la passione del teatro.

E le osservazioni che ho da farti in via assolutamente riservata e col più grande affetto, son queste. 1) Tu sei intelligente, sei leale, conosci bene l'ambiente di cui torni a capo, e hai il più sincero desiderio di lavorare per l'arte e per quella sola. Ma, sapendo come altri - e io per primo - movendo con intransigenza da un tale desiderio, abbia finito per farsi una quantità di nemici, tieni per norma fondamentale quella di accontentare più gente possibile. Io credo che convenga fare il contrario. In arte, la stragrande maggioranza, in tutte le epoche e in tutti i paesi, è costituita dai mediocri, dai cattivi e dai pessimi; in arte bisogna

andare incontro alle minoranze intelligenti. Tu non puoi sperare di contentare ad un tempo Ruggi e Bragaglia, Benelli e Guerrieri, Viola e d'Amico: bisogna che ti decidi. Se vuoi cavare il teatro italiano dal baratro in cui sta affondando, devi essere coraggioso e buttarti, non ti dico affatto in braccio a una fazione, ma, almeno genericamente, dalla parte di quelli che stimi.

2) Nella vita del teatro italiano c'è una mostruosa sproporzione tra l'aiuto che si dà alla musica e quello che si dà alla prosa. La musica, in Italia, ha più diritti della prosa; sia per l'importanza dell'apporto da essa recato alla vita culturale italiana, sia per il maggior costo degli strumenti di cui bisogna. Tuttavia, non bisogna esagerare. Non è ammissibile che l'Italia abbia undici grandi teatri musicali stabili, sovvenzionati, e nessuna stabile di prosa. Non è possibile che, mentre la prosa agonizza, in certi enti lirici si sperperino le decine di milioni. Abbi il coraggio di fare una inchiesta su quello che costa l'Opera di Roma, e traine le conseguenze. E deciditi a dare una mano a chi ti chiede di dare all'Italia almeno due stabili drammatiche, in Roma e in Milano.

3) La novissima legge in pro del teatro, pubblicata sulla Gazzetta Ufficiale del 25 febbraio, creando una commissione preposta alle sovvenzioni per i teatri lirici e drammatici, la costituisce di quindici membri: di cui tredici sono uomini politici o funzionari o rappresentanti sindacali, e soltanto due sono esperti di teatro, uno per la musica e uno per la drammatica, scelti dalla Presidenza del Consiglio dei Ministri! Bisogna capovolgere le proporzioni; bisogna che, contro due funzionari e simili, ci siano tredici esperti. Bisogna esigere, almeno finché resti in vigore quest'assurda legge, che i Ministeri, che gli enti, che i sindacati, ecc. siano obbligati a nominare per loro rappresentanti altrettanti artisti, o studiosi d'arte, di singolare e riconosciuta fama. Ma soprattutto bisogna che tu ti scelga, anche fra i tuoi collaboratori, gente esperta nell'arte. Bisogna che l'attività dello Stato per l'arte non si esaurisca in sovvenzioni sporadiche a questa o a quella iniziativa, ma si svolga secondo un concreto e metodico piano. La Direzione Generale dello Spettacolo non dev'essere un organo politico - e quindi non deve dipendere da un dicastero politico come la Presidenza del Consiglio - ; non dev'essere un organo professionale e sindacale - e quindi non deve dipendere da un Ministero del Lavoro o dell'industria e simili -; deve perseguire un fine artistico e culturale. E perciò, fino a che non sia riunita, come è ovvio, alla Direzione Generale Belle Arti e possibilmente anche a quella del Turismo, in un unico Commissariato o sottosegretariato o ministero delle belle arti, deve occuparsi del teatro non per favorire la vita di tutte le piccole compagnie, che con l'arte non hanno nulla da spartire, ma per creare, o potenziare, tutte quelle iniziative che possano servire all'incremento dell'arte e della cultura.

4) Infine lasciamiti dire in un orecchio che qualche volta tu personalmente, con noi gente di teatro, sei troppo brusco, e talora feroce. Non te lo dico per me, che hai sempre trattato come un fratello; te lo dico perché troppe volte ho sentito la gente lamentarsi di certe tue violente maniere. Una volta t'ho visto trattare in modo indegno, come uno straccio, uno dei nostri più rispettabili autori drammatici. Altre volte ho sentito le lamentele di attrici, forse meno rispettabili, ma che tu avevi verbalmente trattato in modo offensivo. Abbi un po' più di pazienza con questa gente, che serve la stessa causa di cui tu pure sei al servizio.

E perdonami la franchezza; e prenditi, insieme con i miei più fervidi auguri, il mio abbraccio cordiale.

**1949 marzo 28 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su carta intestata “Presidenza del Consiglio dei Ministri. Servizi dello Spettacolo. Il direttore generale”, Roma.**

Roma, 28 marzo 1949

Caro Silvio,  
ho ricevuto la copia della tua radio conversazione su “Lo Stato per la scena di prosa”.  
Nel ringraziarti per il cortese invio ti assicuro di avere letto quanto hai scritto con vivo interesse, in vista degli studi che si stanno compiendo per la sistemazione delle sovvenzioni nel prossimo esercizio.

Cordiali saluti.  
(Nicola De Pirro)  
*Nicola De Pirro*

Dr. SILVIO D'AMICO  
via Nazionale 68  
ROMA

**1951 febbraio 24 – lettera dattiloscritta firma autografa di De Pirro Nicola a d'Amico Silvio su carta intestata “Presidenza del Consiglio dei Ministri. Il direttore generale dello spettacolo”, Roma.**

Sul retro annotazione manoscritta di d'Amico Silvio: “risp(osto) 25 feb(braio) va bene”.

Roma, 24 FEB 1951

Caro D'Amico,

come ricorderai, nel 1947 la Presidenza del Consiglio bandì un concorso nazionale a premi per un lavoro drammatico.

La Commissione giudicatrice, di cui tu fai parte, concluse la prima fase dei suoi lavori il 10 dicembre 1947 designando tra n.480 lavori ammessi al concorso, sei che propose per la rappresentazione a cura di Compagnie primarie e con lo speciale concorso finanziario dello Stato, affinché successivamente prescegliere, tra queste sei, le tre commedie vincenti.

I lavori designati per la rappresentazione sono, come è noto: “La leggenda dell'assassinio” di Tullio Pinelli; “L'uccisione di Pilato” di G. P. Callegari; “Giorni che rinasceranno” di F. Jovine; “Inquisizione” di Fabbri; “Coscienze” di Ivo Chiesa; “Delitto all'isola delle capre” di Ugo Betti.

Poiché la relativa rappresentazione è stata ultimata nel corso della corrente stagione e, dovendosi pertanto procedere alla proclamazione dei vincitori, ti prego di voler partecipare alla riunione indetta a tale scopo per le ore 17 del giorno 2 marzo negli Uffici della Direzione Generale dello Spettacolo di Via Veneto 57.

Pregandoti di un cortese sollecito cenno di conferma, mi è gradito inviarti, caro D'Amico, i miei cordiali saluti

*Tuo*  
(Nicola De Pirro)  
*Nicola De Pirro*

Prof. SILVIO D'AMICO  
Presidente dell'Accademia  
Nazionale d'Arte Drammatica  
ROMA  
Piazza della Croce Rossa

**1953 gennaio 7 – copia dattiloscritta di lettera di d'Amico Silvio a De Pirro Nicola.**

7 gennaio 1953

Caro Nicola,

i giornali danno l'annuncio delle prime onorificenze al merito della Repubblica concesse anche ad artisti illustri.

Sarei indiscreto se, tra i nomi di costoro, io ti suggerissi anche quello di Vittorio Podrecca? Come sai meglio di me, e come anche io ho constatato nei miei viaggi su due continenti, il nome di Podrecca è quello d'uno dei pochi italiani che godano una fama d'autentico rispetto nel mondo del teatro internazionale. Patriota al cento per cento, rientrando in Italia dopo la lunghissima assenza, non v'ha forse trovato quella accoglienza entusiastica che sperava. E credo anche di sapere che le sue condizioni di salute non sono ottime. Insomma vedi tu se sia il caso di promuovere un atto di alto riconoscimento anche per lui.

Ti saluta cordialmente il tuo

Avv. Nicola De Pirro

Roma

### **Luigi Federzoni**

*Luigi Federzoni nel 1910 è tra i fondatori del movimento nazionalista, e nel 1911 dell'«Idea Nazionale», di cui sarà anche direttore. Deputato dal 1913, aderirà in seguito al movimento fascista. D'Amico, come lui interventista nella prima guerra mondiale, con lui collabora a lungo, scrivendo dal 1914 sul suo giornale; non condivide però l'opinione dell'amico sul Partito Nazionale Fascista, con cui Federzoni, tra il 1923 e il 1928, sarà ministro delle Colonie e dell'Interno.*

*Dalla lettera del 3 maggio del 1915 che Federzoni gira a d'Amico, apprendiamo che il critico è già interessato alla cattedra di Storia del teatro nella scuola di recitazione di Santa Cecilia. Boutet era morto il 30 marzo lasciando vacante quel posto, e Federzoni si è evidentemente informato per conto di d'Amico riguardo al modo in cui la cattedra sarà assegnata. D'Amico assumerà l'incarico soltanto nel 1923: per adesso anche per lui, volontario, c'è la guerra. Dalla lettera del 19 ottobre del 1916 vediamo che Federzoni si sta preoccupando della sua assegnazione, per la quale lo invita a rivolgersi anche a Roberto Forges Davanzati (nazionalista e interventista, fondatore con Federzoni dell'«Idea Nazionale», anche lui amico del critico). Federzoni conclude esprimendo gli stessi dubbi che affliggono d'Amico<sup>24</sup> sulla posizione della Chiesa riguardo alla guerra. Di questo periodo c'è ancora una cartolina, mentre con la lettera seguente siamo già nel 1922.*

*Il 30 ottobre, due giorni dopo la marcia su Roma, d'Amico scrive a Federzoni esprimendo tutto il suo pessimismo circa l'avvento del fascismo. Il critico parla anche di “qualche grave dissenso” avuto in passato all' «Idea Nazionale», cosa che non gli ha però impedito di appoggiare la carriera politica dell'amico. Poiché ora non gli è possibile congratularsi con lui, si augura almeno che la sua presenza al Ministero possa preservare l'Italia “da qualche guaio troppo grosso”.*

---

<sup>24</sup> Riguardo ai quali si può leggere il suo diario di guerra, scritto tra il 12 novembre del 1916 e il 17 ottobre 1917, pubblicato solo negli anni Novanta: *La vigilia di Caporetto. Diario di guerra 1916-1917*, Firenze, Giunti, 1996.

*Federzoni risponde con un telegramma, confidando che d'Amico sarà convertito dai fatti. Nel 1924 a scrivere al critico è già il Ministro delle Colonie, che loda il suo volume Le strade che portano a Roma<sup>25</sup> e lo rimprovera perché sulla terza pagina dell'«Idea Nazionale» non è stato pubblicato alcun articolo per la morte di Adolfo Albertazzi. D'Amico prende l'occasione per denunciare quale sia la situazione di chi si occupa di arte e letteratura all'interno del giornale. La terza pagina non è vista come una cosa seria, e questo si traduce in bassi stipendi e in un ordine ben preciso negli articoli da scrivere, che prevede che le inutili “frescaccie” non possano esser trattate prima delle questioni politiche.*

*Con la lettera dell'ottobre del 1927 Federzoni segnala il prof. Gaspare di Martino per l'incarico di direttore della R. Scuola di Recitazione Eleonora Duse. A questo “critico e scrittore d'arte” che “ha affrontato aspre e dolorose battaglie per l'italianità del Teatro” sarà preferito Franco Liberati, già commissario delegato e direttore dal 1928.*

#### FEDERZONI LUIGI

1915 maggio 3 – lettera del Ministro della Pubblica Istruzione a Federzoni Luigi e da Federzoni girata a d'Amico.

1916 ottobre 19 – lettera manoscritta di Federzoni Luigi a d'Amico Silvio.

1916 ottobre 28 – Cartolina postale italiana in franchigia. Corrispondenza del R. Esercito da Federzoni Luigi a d'Amico Silvio.

1922 ottobre 30 – lettera manoscritta di d'Amico Silvio a Federzoni Luigi, Roma, con allegato telegramma di risposta del 1922 novembre 10.

1924 maggio 13 – lettera manoscritta di Federzoni Luigi su carta intestata “Il Ministro delle Colonie”, Roma, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio datata 1924 maggio 16.

1927 ottobre 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di Federzoni Luigi a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Ministro delle Colonie”.

#### **1915 maggio 3 – lettera del Ministro della Pubblica Istruzione a Federzoni Luigi e da Federzoni girata a d'Amico.**

*Saluti affettuosissimi - Federzoni  
3 MAG 1915*

Caro Federzoni,

a me non è giunta notizia che un candidato non riuscito in altro concorso aspiri alla successione della cattedra tenuta con tanto onore dal Boutet nella scuola di recitazione di Santa Cecilia e che egli chieda di essere nominato per merito eminente.

In ogni modo quantunque un provvedimento al riguardo non sia imminente, posso assicurarti che a suo tempo la cattedra della scuola di recitazione per la Storia del Teatro non sarà occupata se non per via regolare di pubblico concorso.

Credimi cordialmente

*firma*

All'Onorevole

Dott. Luigi Federzoni

Deputato al Parlamento

*Mio nuovo indirizzo, da sabato,  
Sottoten. L. F.  
Stato Maggiore del VI Corpo d'Arm.*

---

<sup>25</sup> D'Amico S., *Le strade che portano a Roma. Diario Spirituale 1916 – 1923*, Società anonima editrice «La Voce», Firenze, 1924.

**1916 ottobre 19 – lettera manoscritta di Federzoni Luigi a d'Amico Silvio.**

Scuola bombardieri  
(zona di guerra) 19/X/1916

Mio carissimo Silvio,

hai tutte le ragioni del mondo se – come penso – mi hai qualificato cialtrone e siderurgico per il vergognoso silenzio con cui ho risposto, anzi non ho risposto alla tua simpatica e sfarfalleggiante lettera di ben 25 giorni or sono. Ma, amico mio, considera attentamente quanto segue. La tua lettera dalla Camera mi fu regolarmente respinta al IV gruppo cannoni da 105, presso il quale io ero stato fino allora ma che avevo abbandonato tre giorni avanti per venire volontario nel glorioso corpo dei bombardieri. Qui mi pervenne col dovuto ritardo di 5 o 6 altri giorni, e in un momento nel quale avevo ottenuto di fare una rapidissima corsa a Roma per sistemare (non si sa mai...) diverse cosette personali e non personali. Al mio ritorno qua, fui preso e sono tuttora in un così complicato e vertiginoso ingranaggio di svariate faccende, che non mi resta che poco, pochissimo tempo per la corrispondenza familiare, sentimentale, amicale ed elettorale... [Quella con te appartiene alla 3a categoria, non alla 4a!!]. Inoltre le due oneste pratiche delle quali mi hai così graziosamente interessato, non le volevo, s'intende, liquidare con una delle consuete letterine ad usum fessorum. Bisognava trovare la via giusta. Per il Ronca l'ho trovata, credo, finalmente l'altro ieri; e non dispero di riuscire, sebbene si tratti di cosa tutt'altro che facile. Quanto al caso tuo, avevo subito pensato di proporti per la mia successione la IV gruppo da 105: ci avresti trovato un ambiente semiromano, cordiale e molto come si deve. Senonché l'aiutante maggiore mi scrive ieri che il Com.te del gruppo è stato richiamato in stato maggiore, e che quindi tutto il castello ch'io aveva costruito (bada, con due paginette sbrigative, niente di più... ) è andato per aria. Dolentissimi eccetera eccetera. Che fare ora? Se tu, informandoti presso il deposito del 3°, magari per mezzo del tuo eminente collega (in letteratura) e fs Ercole Rivalta, sapessi di qualche reparto di nuova costituzione in cui ti quadrasse andare, non hai – infine – che da dirmi una parola, ed io mi ti metto a tua disposizione, per scrivere a S. E. Cadorna, a S.E. D'Alessandro, a S. E. Morrone, a tutte le Eccellenze che vuoi, non esclusi quei modesti traffichini di capitani o di tenenti che, in fatto d'assegnazioni ecc., decidono e concludono anonimamente più di tutti i pezzi grossi. Hai capito? Non devi che comandarmi. Sei o non sei un mio grande elettore? Tu ordini. Io eseguisco.

Amico mio, quanto mi piacerebbe stare un poco con te, e parlare di certe canaglie e di certi cretini di nostra comune conoscenza, e del male incalcolabile che essi hanno fatto e vanno facendo alla causa del Cattolicesimo e a quella dell'Italia!.. Mi sfogherei un po'? In quali mani siamo, santo Dio!.. E per me il peggio si è che sento che, a malgrado di tutto, io non potrò mai, mai essere comunque complice dell'anticlericalismo. La mia coscienza si ribella: è inutile. Ma si ribella anche alle furfanterie di questi altri. Io penso al dramma spirituale di Carlo Alberto, di Cavour, di Rosmini, di fronte all'antitesi crudele che tormenta le loro anime di cristiani e di italiani. Ahimè, e non era finita, come avevamo creduto e voluto!.. Mi incontrai giorni sono qui con il Vescovo Castrense. Mi ha fatto una bellissima impressione. È un uomo che sa il fatto suo, fine ed energico. Ha un parlare generoso, al quale cerca dare un tono soldatesco pieno di sapore. Scelto bene. Era con lui quel caro e bravo patriottone di don Rubino, il salesiano di Trieste, esemplare unico (diciamocelo in un orecchio) di un tipo quasi introvabile: il prete irredentista. Parlammo insieme di Fauro e di Xydiad. Ma che fare, che fare, mio caro Silvio? Sentono i cattolici politici o politicanti l'abisso che si scava intorno a loro proprio quando quell'ottimo loro galantuomo di Meda



partecipa delle responsabilità del governo per la guerra fino in fondo, e anzi le assomma nella loro espressione più ingrata: quella delle tasse e delle dogane?..

Silvio mio, scrivimi. Io resterò qui ancora 10 o 15 giorni. Poi ripartirò per la fronte con la mia batteria, che sto costituendo con uno slancio di entusiasmo e di volontà che qualche guaglione ventenne vorrebbe avere.

Ti abbraccia il tuo

*Gigi F.*

Per la tua assegnazione, senti anche da Forges.

**1916 ottobre 28 – Cartolina postale italiana in franchigia. Corrispondenza del R. Esercito da Federzoni Luigi a d'Amico Silvio.**

Federzoni Luigi  
Tenente dei bombardieri  
Scuola di tiro per bombardieri  
(L. di g.)

Al S. tenente  
Silvio d'Amico  
4° artigl. da fortezza  
Brindisi

Carissimo Silvio,  
del Ronca mi scrivono che qualcuno molto in su se ne sta occupando con chi può disporre. Speriamo in un buon esito. E tu che fai? Hai ricevuto la mia interpellanza per la difesa anticeltica e antipornografica nell'esercito? Nella stampa cattolica ho avuto molti insospettati complimenti... come un Claudio Treves qualsiasi!  
Ricevesti la mia lettera? Rassicurami. Ti abbraccio.

*Tuo Gigi*

**1922 ottobre 30 – lettera manoscritta di d'Amico Silvio a Federzoni Luigi, Roma, con allegato telegramma di risposta del 1922 novembre 10.**

Caro e grande amico,  
non ho saputo e non so trovare parole per farti le mie congratulazioni. Non riesco a considerare gli avvenimenti di questi giorni con l'ottimismo con cui li vedo accettati, sempre più facilmente ora per ora, da gente di tutti i partiti. Non credendo affatto al Fascismo, non mi riesce di pensare che la salvezza dell'Italia possa venire dai signori del *me ne f...* e delle camicie nere. Quindi questi giorni che altri vede come quelli della rivoluzione nazionale, io li vedo sotto tutt'altra luce: e non sono allegro. Ma, ripensando alle lotte indimenticabili a cui ho partecipato nel tuo nome, e all'entusiasmo che ho dato, anche nonostante qualche grave dissenso al tuo giornale, prego che tutto ciò sia giovato almeno a far sì che oggi l'Italia sia garantita, vedi la tua presenza nel Ministero, da qualche guaio troppo grosso. Da te, dalle tue ammirabili virtù politiche, immense, le esigenze di qualche incontentabile avrebbero voluto di più: e voti molto migliori io avevo sperato di poterti formulare in un'occasione come questa, della tua salita al potere, sarà colpa della mia cecità! Felice se il vostro Ministero riuscirà ad accendere tanta luce da illuminare anche me, come pare che quasi tutti domani siano illuminati, t'abbraccio e ti confermo la mia personale fedeltà. Il tuo...

**1922 novembre 10 – telegramma di risposta**

All'amico carissimo all'impenitente scettico invio il mio fraterno saluto confidando che i fatti lo convertiranno del tutto.

**1924 maggio 13 – lettera manoscritta di Federzoni Luigi su carta intestata “Il Ministro delle Colonie”, Roma, con allegata copia dattiloscritta di risposta di d'Amico Silvio datata 1924 maggio 16.**

Roma, 13 / V / '24

Caro Silvio,

il tuo libro è delizioso. Ti assicuro che l'ho letto, o, meglio, riletto proprio di gusto, perché è molto serio e – nello stesso tempo – molto piacevole. Soprattutto ha un'inaspettata organicità che armonizza, quasi sottintesa, gli occasionali frammenti di cui il volume materialmente si compone.

Credo che codeste Strade ti condurranno anche a un bel successo, come meritano il tuo magnifico ingegno e la tua alta coscienza di scrittore.

Approfitto dell'occasione per rivolgere, come pubblico, un reclamo al dirigente della 3ª pagina dell'Idea. Se non fosse intervenuto, tardi, e come poté, chi tu sai, il giornale – unico in tutta la stampa italiana!! - non avrebbe pubblicato un qualsiasi articolo nella circostanza delle onoranze ad Alfredo Oriani. Muore Adolfo Albertazzi, che non era un uomo di genio, ma certo valeva più di Giuliotti, Tozzi, Saponaro e simili Brocchi; e l' Idea non stampa nemmeno quelle dieci righe di necrologio che domani non si negherebbero ad Angelo Maria con quel che segue. Ma che succede?..

Il Piccolo Cabottaggio vi ha fatto perdere di vista le possenti navi da battaglia e i buoni transatlantici? (Immagini suggerite dalle mie gite quotidiane a Civitavecchia...) Fuori di scherzo, Albertazzi, avendo scritto Zuccherò rosso, Top, e quella preziosa storia del Romanzo italiano, era degno di un articolo simpatico. Ne era degno, lui onesto, pensoso, fine artista (te lo dico in un orecchio) almeno quanto Eleonora Duse. Perdonami!

E grazie del tuo bel libro.

Ti abbraccia l'amico

*Gigi*

16 maggio 1924

Riservata alla persona

Amico insigne e caro,

Grazie delle parole benevole e sollecite con le quali hai così affettuosamente approvato il mio libro. Ma grazie anche dei rimproveri che amichevolmente mi fai per le deficienze della nostra “terza pagina”. Essi mi danno finalmente il coraggio di parlarti di cosa che non mi son mai deciso a riferire a te, alto Patrono del nostro giornale, unicamente per timore di infastidirti.

La mattina in cui Albertazzi morì, Frateili venne al giornale corredato di appunti per scrivere, com'era ovvio, l'articolo. E che cosa trovò? Che Vergani e Vincenzotti eran fuori, per servizi straordinari; e ch'egli doveva prima “fare la Stefani” la quale non lo lasciò libero prima dell'una e mezza. Ci si dovè contentare di un trafiletto (che t'accludo); a cui il 14 seguì una corrispondenza (che pure t'accludo) sui funerali.

Pur senza credere che la morte di Albertazzi, purtroppo noto soltanto a un ristretto pubblico italiano, abbia giornalisticamente l'importanza della morte d'una Duse leggendariamente adorata in tutto il mondo, io non dubito che Albertazzi meritasse di molto meglio; e di fatto Frateili sta scrivendo l'articolo. Tu dirai: o a quest'ora non poteva averlo finito? Non poteva; è pagato male, come tutti quelli della disprezzatissima terza pagina; e quando non è all'Idea deve fare dell'altro (Spettatore, Mezzogiorno, e perfino lezioni private).

Lo stesso, o press'a poco, accadde per Oriani. Tutti erano occupati in altre faccende. Perché,

sebbene la nostra terza pagina sia certamente una delle migliori che si abbiano in Italia (e forse la più organica), tutti i miei colleghi che vi collaborano sono tollerati solo in quanto fanno dell'altro. Frateili, Vergani, Labroca, Vincenzotti (non si parla di Alberto Cecchi, che è dovuto scappare a Milano) non solo sono pagati male o malissimo o niente, ma debbono prima fare le “cose serie”, (la famosa Stefani, o, come Vergani, qualunque servizio straordinario capiti); e poi le “frescacie”. Oriani, Albertazzi, e magari Shakespeare e Omero, appartengono notoriamente a questa seconda categoria. Concetto espresso in pubblico anche in un trafiletto polemico dell'Idea contro Filippo Sacchi a Madrid, cui si intimava: “si occupi di frivolidà, di letteratura spagnola, e cose simili; ma lasci stare le cose serie”. Cosa seria era, per l'articolista, la politica di De Rivera.

Non credere che io scherzi. Ho la intima convinzione che, s'io non portassi di quando in quando all'Idea la mia collaborazione d'altronde spontanea e convinta, sui margini della politica, e cioè su certe frequenti interferenze dei grandi e piccoli problemi nazionali ed europei con la cultura religiosa e l'attività cattolica, anche a me non si consentirebbe di fare unicamente la terza pagina.

Il senso di superiorità con cui i redattori “politici” considerano le spregevoli mansioni dei “letterati”, i quali sono incapaci di improvvisare in un'ora un articolo su tutta l'opera di uno scrittore come s'improvvisa una nota politica, si traduce anche nel modo con cui noi siamo compensati. L'Idea non è ricca; ma nello scorso anno ha trovato il modo di assegnare a due dei “politici” uno stipendio pari al mio, e a un terzo uno stipendio superiore di mille lire mensili al mio (s'intende bene che non parlo di coloro i quali fan parte dell'antico comitato politico). Ora, anche a volersi attenere unicamente a una valutazione quantitativa, sta di fatto che quando questi miei ottimi e valorosissimi amici han compiuto il loro orario di redazione, la loro opera è finita; mentre io quando arrivo in redazione vi porto i miei manoscritti, e quando me ne vado ricomincio a lavorare, il giorno e la notte, pel giornale.

Queste cose le ho già dette molte volte a Forges, a Maraviglia, e all' ex – Limentani, e al mio caro Amico Vannisanti.

E se c'è da stupirsi, è che episodi come questi di Oriani e Albertazzi accadano così di rado!

**1927 ottobre 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di Federzoni Luigi a d'Amico Silvio su carta intestata “Il Ministro delle Colonie”.**

Roma, 29 ottobre 1927 - V°

Caro D'Amico

desidero segnalarti, per l'incarico di Direttore della R. Scuola di Recitazione, che sta, a quanto mi si dice, per rendersi disponibile, il nome del Prof. Gaspare di Martino, insegnante di Poesia drammatica nel Liceo Musicale “Martini” di Bologna.

Gaspare di Martino, critico e scrittore d'arte di molto valore, elogiato anche da Gabriele d'Annunzio, ha affrontato aspre e dolorose battaglie per l'italianità del Teatro, ed in apprezzati lavori, che hanno avuto un'eco pure all'estero, ha dato prova del suo forte ingegno, della sua maturità, della sua coscienziosa preparazione.

Non aggiungerò altre parole per raccomandartelo vivamente e, certo, come sono, del tuo interessamento cortese, te ne ringrazio in anticipo con affettuosi e cari saluti

*Federzoni*

Illustre

Comm. Dott. Silvio D'Amico

Professore di Letteratura Drammatica

R^ Scuola di Recitazione “Eleonora Duse”

***Fracchia Umberto***

*Umberto Fracchia (1889 – 1930) è critico letterario de «L'Idea Nazionale» e poi critico teatrale del «Secolo»; nel 1925 fonda a Milano il settimanale «La Fiera Letteraria», che diventerà poi, a Roma, «L'Italia letteraria». Le lettere scambiate con d'Amico riguardano questioni generali del teatro italiano, come il problema dell'assenza di teatri stabili o della necessaria riforma delle scuole di recitazione (per cui Fracchia invita ripetutamente d'Amico ad assumere un ruolo attivo), o argomenti più immediati, come progetti editoriali o la pubblicazione di articoli e recensioni.*

*Nella prima lettera riportata, scritta nel settembre 1910 (ovvero quando entrambi lavorano «L'Idea Nazionale») Fracchia denuncia l'esistenza di un movimento che vorrebbe escludere dai teatri italiani l'intero repertorio straniero, e chiede a d'Amico di scrivere subito in proposito per ricordare come “le opere dello spirito” non appartengano ad un singolo territorio ma alla “Nazione dell'Arte”. Non è l'unica volta in cui lo scrittore suggerisce a d'Amico dei temi di cui scrivere: nel 1923 Fracchia spingerà il critico ad occuparsi del problema dell'intervento statale nella vita del teatro (lettera del 17 gennaio), e in seguito insisterà perché negli articoli si faccia continuamente riferimento all'idea del Teatro Stabile (lettera del 4 marzo 1924).*

*Il romanzo di Fracchia di cui si parla nella lettera del 28 giugno 1921 deve essere Del perduto amore, pubblicato appunto in quell'anno. In questo periodo lo scrittore lavora alla Mondadori come direttore editoriale: nella stessa lettera racconta a d'Amico di aver letto*

*la prima parte dei Ricordi di Antoine sulla «Revue hebdomadaire», e chiede il suo appoggio per convincere l'editore dell'opportunità di una traduzione italiana del testo.*

*Il 6 febbraio del 1924 Fracchia invia a d'Amico le bozze della relazione presentata con Chiarelli al Consiglio Nazionale del Teatro (contenente il suo progetto per il rinnovamento della scena italiana) chiedendo di parlarne su «L'Idea Nazionale»; meno di una settimana dopo (12 febbraio) gli confessa però il suo scarso ottimismo circa le iniziative fasciste riguardo al teatro, sostenendo piuttosto la necessità che siano poche persone qualificate ad occuparsi direttamente della riforma, attuabile solo sulla base di “iniziative del tutto individuali”. Fracchia chiede quindi a d'Amico di aiutarlo nella stesura di “un piano organico e dettagliato per l'istituzione di due teatri stabili (Milano e Roma)”, in particolare per la progettazione delle scuole che dovrebbero esservi annesse.*

*Il 9 marzo Fracchia informa d'Amico di star iniziando per «Il Secolo» un'inchiesta sulle condizioni del teatro europeo. Nel frattempo si continua a far progetti: dalle lettere emerge una costante preoccupazione per la situazione della scena italiana (lettere di Fracchia a d'Amico del 5 giugno 1924 e del 6 dicembre 1926). Il 20 marzo del 1925 d'Amico invia a Fracchia un resoconto piuttosto negativo sulla situazione della Scuola di Santa Cecilia, di cui si sta però finalmente preparando la riforma.*

*Riguardo alle iniziative fasciste in materia teatrale le speranze di Umberto Fracchia si fanno maggiori nel 1930, quando si dice sicuro dell'assegnazione a d'Amico della presidenza della Corporazione del Teatro. Effettivamente l'invito da parte di Bottai arriverà, ma non l'accettazione da parte del critico: stando allo scambio di lettere sull'argomento (tra il 20 luglio e il 3 settembre) il motivo principale del rifiuto è l'impossibilità di occuparsi direttamente da quella posizione di “iniziative d'ordine artistico” (lettera di Fracchia a d'Amico del 3 settembre 1930).*

#### FRACCHIA UMBERTO

1910 settembre 3 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «L'Idea Nazionale», Roma.

1921 giugno 28 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Edizioni Mondadori Roma», Milano.

1922 aprile 15 – lettera dattiloscritta firma autografa di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori», Milano.

1923 gennaio 17 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori», Milano.

1923 maggio 1 – cartolina dattiloscritta su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori» di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio, Milano.

1924 febbraio 6 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Comoedia. Ed. Mondadori Milano – Il direttore».

1924 febbraio 12 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».

1924 febbraio 20 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».

1924 marzo 4 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».

1924 marzo 9 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Il Secolo – Redazione».

1924 maggio 6 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».

1924 giugno 5 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».

1924 novembre 7 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina

postale pubblicitaria “La più interessante strenna di quest'anno. Almanacco Letterario 1925 - Edizioni Mondadori. Milano. Volume di oltre 300 pagine riccamente illustrato in vendita alla fine di dicembre in tutte le librerie”.

1925 marzo 20 – minuta di d'Amico Silvio a Fracchia Umberto su carta intestata “Silvio d'Amico. «L'Idea Nazionale». «Il resto del Carlino»”, Roma.

1926 dicembre 2 – lettera dattiloscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «La Fiera Letteraria», Milano.

1926 dicembre 6 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio.

1930 luglio 20 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria» con allegata minuta di risposta del 1930 luglio 20.

1930 luglio 28 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria», Bargone.

1930 luglio 31 – minuta di d'Amico Silvio a Fracchia Umberto, Castiglioncello.

1930 agosto 4 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata de «L'Italia letteraria», da Bargone a Castiglioncello.

1930 agosto 28 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria», Bargone.

1930 settembre 3 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata de «L'Italia letteraria», da Bargone a Castiglioncello.

**1910 settembre 3 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Idea Nazionale», Roma.**

Caro Silvio,

ti aspettavo presto, ma Occhini dice che non ritornerai prima d'una settimana. È un peccato perché il teatro, per la questione con la Società degli autori, è in un periodo assai interessante e tu potresti fare cose magnifiche. Intanto ti segnalo un movimento determinatosi in questi giorni, capitanato dalla fazione sicula, e di cui dovrebbe farsi interprete il povero e buon Chiarelli, a Milano, alla prossima assemblea. Si tratta semplicemente di escludere dai teatri italiani tutto il repertorio straniero. Idea, come vedi, medievale, con la quale si vogliono ammazzare le compagnie e il pubblico, e, nel nome di un nazionalismo artistico ridicolo quanto idiota, aiutare i propri interessi fondati, infine, su delle brutte commedie e su dei drammi disgraziati. Sarebbe utilissimo che tu scrivessi un articolo, accennando come spunto a questa tendenza, per dichiararti, come certo sei, contro una simile balordaggine, e spiegarne le ragioni. Dobbiamo entrare a fondo nella polemica. Oltre che giusto, è utile per il giornale. Questo tuo articolo andrebbe come elzeviro, e, intanto, porrebbe chiaramente la questione da un punto di vista teorico. Potrebbe essere intitolato: Il teatro all'arte, intendendo che le opere di teatro, come tutte le opere dello spirito, non hanno cittadinanza territoriale, ma appunto soltanto una cittadinanza spirituale. Che appartengono cioè alla Nazione dell'Arte, e il solo nazionalismo sensato e ammissibile è appunto quello che ne riconosce e ne consacra il valore artistico. Tutto ciò è risaputo e vecchio come il mondo, da per tutto, fuorché in Sicilia.

Come va la tua salute? Ritorna presto, perché abbiamo la più viva nostalgia dei tuoi strilli.

Saluta per me la tua Signora,

un abbraccio dal tuo

*Fracchia*

**1921 giugno 28 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Edizioni Mondadori Roma», Milano**

Milano li 28 giugno 1921

Caro Silvio,

la tua lettera mi rallegra assai. Sono contento che il mio romanzo sia piaciuto ad un uomo del tuo gusto e della tua esperienza. Tanto più che io non ne capisco più niente. E mi ribello solo all'idea, generica, che sia una completa porcheria. La tua soluzione per quanto riguarda l'articolo di Vitetti mi pare eccellente. Te ne sono grato e sono grato a Vitetti di non aver preso cappello per quel mio gesto, che potevo in realtà risparmiarmi. Nessuno più di te sa, che Papa Benedetto escluso, siamo tutti fallibili. Ti ringrazio anche di aver pubblicato il saggio di [...], di cui temevo forte a cagione della sua evidente stupidità. Ma certo per il lettore comune deve essere una cosa divertente. Siamo ormai in fine di stagione, ed altre primizie non posso mandartene, salvo, se credi, un episodio di Giacometto, nuovo romanzo di Beltramelli, che sarà pronto fra una decina di giorni. Dimmi se ti garba. Gli ultimi nostri volumi usciti li ho fatti mandare, oltre che a Vitetti, anche a Frateili, per due ragioni, che affido alla tua discrezione e diplomazia: I che pensavo di poter fare poco assegnamento sulla buona volontà di Vitetti a mio riguardo (dopo l'indicente ora appianato); II che, mandando fuori sei volumi in un mese solo, mi pareva opportuno, per averne con una certa sollecitudine la recensione, dividerli fra più persone. Raccomandavo però a Frateili, nel mandarglieli, di mettersi d'accordo con Vitetti e di non suscitare malumori. Sorveglierò tutto questo pasticcio. Quanto a Bodrero, dovetti cedere alle insistenze di Brocchi, il quale desiderava un articolo favorevole (tutti così, siamo) e con una firma nota. Così pensai a Bodrero, e gli scrissi, dicendogli anche di mettersi preventivamente d'accordo con Tomaso. E forse lo ha fatto in quei giorni del cataclisma. In generale, non vorrei che, per eccesso di zelo editoriale, io finissi per scontentarmi un mucchio di brave persone, ben disposte per conto proprio ad aiutarmi. Consigliami tu. Non ti parrà inumano che io pensi onestamente di dover contare sull'appoggio del mio giornale, dove non ho lasciato, a quanto credo, che degli amici.

Ho letto in questi giorni la prima puntata dei Ricordi di Antoine, sulla Revue hebdomadaire. Ti confesso che mi hanno quasi commosso. Tanta passione per certe cose non si vede più ai giorni nostri. Ora a me sembra che questi Ricordi, in una bella traduzione bene annotata, converrebbero perfettamente alla nostra collezione. Ne ho parlato a Mondadori, il quale però esita, per timore del pegno che ne chiederanno a Parigi. Se tu sei della mia opinione, faresti bene a scrivergli personalmente – come iniziativa tua – dicendogli d'aver letto Antoine e di ritenerlo interessantissimo per la collezione e per il pubblico. Servirà per dimostrargli che siamo in due a pensare la stessa cosa. Debbo infine rivolgerti due preghiere: di sollecitare da Pirandello la prefazione a Shaw, pregandolo di fissare un termine; e di ricordare a Pucci di mandarmi quel tal manoscritto riguardante S. Antonio.

Con molti affettuosi saluti dal tuo

*Fracchia*

**1922 aprile 15 – lettera dattiloscritta firma autografa di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori», Milano.**

Milano, li 15 aprile 1922

Signor

Silvio d'Amico

ROMA

Caro Silvio,

Ho sempre una gran fretta. Rispondo quindi telegraficamente ai capitoletti della tua lettera, riservandomi più lunghi discorsi a voce, fra qualche giorno.

I° IL PADRONE SONO ME non è adatto per l'IDEA, perché parla della guerra con nero pessimismo. Potrò mandarti presto (cioè fra due settimane) primizie di Tocci, Govoni, Prosperi. Fidati di me.

II° Sta bene per Pucci.

III° Mandami una lettera per il Corriere del Teatro, in cui inviti a consegnare al latore il tuo articolo. Senza un biglietto ad hoc non possiamo fare alcun passo senza urtare suscettibilità giuste. Spontaneamente l'articolo non è arrivato, e ci terrei moltissimo.

IV° L'arbitrato Shaw – Castelli si discuterà in questi giorni. Dal suo esito dipende tutta la nostra attività in materia di Teatro, e quindi V° anche il volume che tu mi proponi. O noi riusciamo a fare della letteratura teatrale una specialità della Casa, o per il momento non possiamo impegnarci per volumi del genere. In ogni caso, dovresti attendere il 1923. Ma di questo si parlerà presto a Roma.

VI° Passo alla Signorina Monicelli le tue richieste circa la liquidazione delle MASCHERE. Tanti auguri a te e ai tuoi.

Tuo *Fracchia*

**1923 gennaio 17 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori», Milano.**

Milano, li 17 Gennaio 1923

Caro Silvio,

I – Se non mi sbaglio, tu devi avere le Commedie gradevoli di Shaw – la traduzione, s'intende – e cioè Miles gloriosus – Candida – Non si sa mai. Vedi di mandarmi subito questo manoscritto, che debbo portare in tipografia.

II – Ti ho mandato venti giorni fa le bozze dell'articolo di Pirandello su Comoedia perché tu eventualmente esprimessi la tua opinione in merito alla sua tesi. Non hai neppure risposto. Ora vedrai l'articolo polemico di Tilgher, la polemica quindi è aperta, e desidererei che tu partecipassi. Per il n° 3 di Comoedia il materiale deve essere a Milano il 24 al più tardi.

III – In questa giostra di riforme violente e universali, che cosa intende fare il Governo per il teatro? Che cosa potrebbe fare: di serio, di veramente decisivo, ragionevolmente parlando? Non hai tu elementi o idee per un articolo importante in questo argomento? Mi interesserebbe molto.

IV Ti ricordo per l'ultima volta Pucci. Se amichevolmente non si riduce a fare il suo onesto dovere, dammi il suo indirizzo e provvederò a usare altri mezzi. Il suo comportamento è vergognoso. Dimmene qualche cosa di preciso e di definitivo.

Con i più cordiali saluti. Tuo

*Fracchia*

**1923 maggio 1 – cartolina dattiloscritta su carta intestata «Casa Editrice A. Mondadori» di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio, Milano.**

Milano 1/5/1923

Sig. Silvio D'Amico

Roma

Caro D'Amico,

grazie del bell'articolo. Vedrò di passarlo subito, ma non importa affatto la eventuale precedenza della "Illustrazione". Sta tranquillo per le bozze: le avrai senza fallo. Cordiali saluti

tuo

*Umberto*

**1924 febbraio 6 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «Comoedia. Ed. Mondadori Milano – Il direttore».**

Caro Silvio,



eccoti le bozze della relazione presentata da Chiarelli e da me al Consiglio Nazionale del Teatro. Data la concordanza delle nostre idee con le tue, credo che vorrai far cenno, o pubblicare un sunto o un brano di questa Relazione sull'Idea. Essa sarà pubblicata integralmente fra tre giorni sul n° 3 del Teatro d'Italia. Mettiti d'accordo con Chiarelli, il quale riporterà pure, credo, in brano sul Corriere Italiano.

Aspetto sempre la tua lettera.

Ti abbraccio

Tuo

*Umberto*

6 febbraio 1924

**1924 febbraio 12 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».**

12 febbraio 1924

Caro Silvio,

ho visto l'Idea con la nostra Relazione. L'hai presentata anche troppo solennemente. Le tue parole di consenso non potevano essere più cortesi: te ne ringrazio. Come ben capisci io ho pochissime speranze che i nostri progetti possano comunque realizzarsi. Qui il Cons. Naz. non esiste sotto nessuna forma. Tutto è allo stato di nebulosa, senza la minima organizzazione. La Relazione è stata buttata giù da me, in poche ore, con il consenso di Chiarelli, al solo scopo di stabilire quasi ufficialmente una ipoteca nel caso che il famoso Ente Nazionale si costituisca e voglia agire nel campo drammatico. Ma indipendentemente da questa eventualità molto incerta e lontana, mi vado persuadendo che per concludere qualche cosa bisognerebbe prendere iniziative del tutto individuali, senza contare, come impulso, sulle organizzazioni esistenti, ma calcolando se mai di giovarsene in un secondo tempo, dando loro un impulso. Per far questo occorre un certo spirito di abnegazione, perché è necessario lavorare senza certezza di risultati. Io penserei di preparare, in collaborazione con pochissimi altri, un piano organico e dettagliato per l'istituzione di due teatri stabili (Milano e Roma) nella forma più completa: cioè Teatro, Scuola di recitazione, Scuola di scenografia. Dimmi se tu saresti disposto a compilare un regolamento, con programmi dei corsi, organico del personale, ecc. per una Scuola di recitazione annessa a un teatro stabile, così come è accennata nella nostra Relazione. Dovresti metterti nei panni del Ministro della Pubblica Istruzione e fare un vero progetto completo; tu puoi avere a disposizione i programmi e l'organico di S. Cecilia e lavorare su quello. Altrettanto sarà fatto, ex novo, per una Scuola di scenografia. Io credo che se potessimo avere dal Governo, in linea di massima, il riconoscimento di queste scuole ove fossero create e la conseguente abolizione delle Scuole di Stato, e da Mussolini il patrocinio della progettata istituzione nel suo complesso, non sarebbe poi difficile avere dai Comuni e dalle Provincie di Roma e Milano aiuto, facilitazioni, forse sussidi, e costituire una società o un sindacato con capitali privati. Forse l'idea, come progetto in sé, è comune ad altri: all'Ente Nazionale se sorgerà, forse al Comitato d'Azione che si è costituito a Roma, e al quale appartengo senza sapere che cosa sia. Ma io non ho alcuna fiducia nei comitati numerosi. Qui resteranno sempre nelle chiacchiere, senza scendere mai al concreto. Per ciò ritengo che non concluderanno mai nulla se tu o quattro persone di buona volontà non provvederanno praticamente a sostituirli, senza chiedere né beneplaciti né mandati speciali. Io credo che tu, Chiarelli, un esperto scenografo che troverò qui ed io basteremo al bisogno in un primo tempo. Dimmi se possiamo contare, secondo te, sull'appoggio dirò così politico dei nostri amici di Roma che godono la fiducia di Mussolini. Bisognerebbe, a parer mio, che il nostro lavoro fosse pronto per i giorni che seguiranno alle elezioni. Ora rispondimi subito, esprimendomi il tuo parere su quanto in fretta ti scrivo. Certo, se dovessimo trovarci d'accordo su questa specie

di procedura, dovremmo vederci e discutere a lungo. In questo caso verrei anche subito o molto presto a Roma.

Non parlare a nessuno di queste cose.

Un abbraccio affettuoso dal tuo

*Umberto*

**1924 febbraio 20 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».**

P.S. Mondadori sarà qui soltanto sabato.

Milano, 20-II-1924

Caro Silvio,

grazie della tua lunga lettera. Le cose che tu mi dici circa la tua entrata alla Scuola di S. Cecilia sono della maggiore importanza. Non capisco perché, accettando una cattedra, ti rifiuti la direzione, sia pure provvisoria. Io credo che bisogna occupare comunque i posti direttivi: e quindi, se posso darti un consiglio, vorrei che tu considerassi altrimenti l'occasione che ti si offre. Anch'io avevo pensato a te come al migliore organizzatore e direttore di Scuole del teatro che si possa avere oggi in Italia. E per ciò mi dispiace che tu rifiuti proprio questo posto. Queste scuole io le concepisco strettamente connesse al teatro: e pensando a teatri non statali, sebbene protetti dallo Stato, pensavo a scuole non governative, ma, dico così, pareggiate. Ma questi non sono che particolari e bisognerà adottare il sistema più facilmente attuabile. Importerebbe secondo me che le due scuole di Roma e di Milano (due perché i due teatri hanno bisogno di servirsi egualmente degli allievi come generici e comparse) fossero rette da programmi, regolamenti e metodi identici, e modernamente organizzate: nel senso che dovrebbero insegnare non solo la letteratura, la storia, la dizione, la recitazione ecc. ma il canto, la danza, le buone maniere, la mimica, e tutto in forma pratica. Non so che cosa si insegni a Santa Cecilia. Il metodo certamente sarà sbagliato.

In ogni modo di tutte queste cose bisogna discorrere. Quanto al resto, io sono del parere che i piccoli teatri e quindi i piccoli esperimenti, se possono interessarci come spettatori e come artisti, non servono a nulla, se non a disperdere le poche forze che dovrebbero essere rivolte a scopi molto più importanti. Non mi pare che non ci sia ormai più niente da sperimentare. A questo hanno provveduto francesi, belgi, tedeschi in ogni modo. Se uomini come noi dovessero compiere uno sforzo questo sforzo deve essere diretto a realizzare e non tenuto a sperimentare; ad agire cioè sopra la gran massa del pubblico di ogni sera, e non su le piccole assemblee di intellettuali; insomma a creare un vero teatro di prosa nazionale. Io sono quindi per un grande organismo, per i grandi teatri, per i grandi repertori, per la grande scenografia.

Ripeto che il mio progetto è di presentare all'Ente Nazionale, se si costituirà, o a Mussolini, se i nostri amici politici vorranno aiutarci sul serio, o ad alcuni finanzieri milanesi che so non sfavorevoli ad una simile impresa (e questa via sarebbe forse la più spiccia e la più conveniente) un piano completo dell'Istituto. Ti ringrazio di avermi promessa la tua collaborazione. Aspetto di sapere se Chiarelli andrà a Londra o no, per venire a Roma, e avere con te e con lui un esauriente scambio di idee. Intanto ti raccomando sempre un prudente riserbo e ti abbraccio con tutto il cuore.

Tuo *Fracchia*

**1924 marzo 4 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».**

4 marzo 1924

Caro Silvio,

ho letto il tuo articolo sui Piccoli teatri. Sono lietissimo che anche su questo punto essenziale noi ci troviamo d'accordo. Al ritorno di Chiarelli da Londra ci vedremo a Roma e stabiliremo un piano d'azione. Intanto bisogna approfittare d'ogni occasione per ribadire il concetto di teatro stabile e le idee generali che noi sosteniamo.

Mondadori mi ha promesso formalmente di risolvere in settimana la tua pendenza. Ti informerò subito dell'esito.

Molte cose affettuose dal tuo

*Fracchia*

**1924 marzo 9 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Il Secolo – Redazione».**

9 III '24

Caro Silvio,

ho persuaso Berione a fare una inchiesta sulle condizioni del teatro in Europa, in confronto alle condizioni del teatro in Italia. Parto stamattina per Londra. Toccherò poi Bruxelles (Marais) e Parigi. Starò via una ventina di giorni almeno. In Aprile o Maggio andrò a Berlino, Praga, Vienna, Budapest, Varsavia, completando così il giro. Il mio scopo non è quello (credo soltanto presunto) di Bragaglia, il quale si occupa della scenografia. Io voglio rendermi conto non solo delle condizioni artistiche del teatro all'estero, ma anche e soprattutto delle sue condizioni economiche e industriali, e della sua organizzazione a regime stabile. Così a Londra conto di assistere alle prove della Santa Giovanna di Shaw. Andrò anche a Cambridge, per studiare come sono organizzate le rappresentazioni del New Theatre, che, se non erro, è annesso all'Università. Credo che porterò ragguagli utili per tutti, poiché sono il primo italiano che intraprenda un viaggio per uno studio diretto e metodico di questo problema. Vedrai le mie corrispondenze. Se le citerai o le riassumerai sull'Idea ne sarò lieto, come pure se darai notizia di questa mia spedizione.

Parto senza vedere Mondadori. Gli lascio un pro-memoria perché ti scriva. Un abbraccio. Tuo *Fracchia*

**1924 maggio 6 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».**

Milano, 6 maggio 1924

Caro Silvio,

mi rallegro che tu abbia iniziata la tua nuova attività a S. Cecilia. Ma mi spieghi come Colasanti può decidere in materia di teatro? Che cosa c'entrano le Belle arti? Come può dipendere da lui la riforma di un simile istituto? Sono cose dell'altro mondo! Mi raccomando a te. Non avere falsi pudori. Sii forte, energico. Prendi tu il governo. Fai prevalere ad ogni costo le tue idee. Dobbiamo strappare con i denti le riforme necessarie a questa, malgrado tutto, vecchia Italia. Io qui mi occupo in questo momento dell'attuazione pratica dei nostri progetti. Non appena ci sia qualche cosa di sicuro volerò a Roma. Tu abbraccio. Tuo

*Umberto*

**1924 giugno 5 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartoline intestate «Casa Editrice A. Mondadori – Ufficio letterario».**

5 giugno 1924

Caro Silvio,  
eccoti, subito, una parola. Ma io sono esaurito nel far progetti: non ne posso più. Credo che la mia proposta sia in sostanza la più pratica. Se lo Stato vuol fare qualche cosa, ci metta in condizioni di sapere che cosa può fare. In realtà questo – esattamente – non lo sappiamo noi stessi. Sono cose che non si inventano. Ci diano un mandato preciso e lo assolveremo come pochi altri farebbero. Questo è il punto. Le ultime righe sono un allarme per quanto riguarda il povero Ente del Teatro. Sono in lotta due gruppi: da una parte Giordani, dall'altra Ciarlantini, Ortali, Casa Sonzogno. La padella e la brace. Sarebbe preferibile che di questo Ente non si parlasse mai e mai più. Con Giordani vedo le ombre di Niccodemi e Forzano, come realizzatori artistici. Con gli altri, il buio e la scemenza. Il guaio è che il prossimo Consiglio del Teatro – al quale bisogna assolutamente che tu non manchi – vorrebbe in massima deliberare: per lo meno approvare un progetto. Sono cose sempre pericolose, dato il regime attuale. Quindi io non vedrei salvezza se non in un atto di governo, indipendente da questi organi, sindacati, corporazioni ecc. È possibile ottenerlo? Siete capaci di ottenerlo da Mussolini? La nomina della mia commissione non sarebbe già un fatto compiuto? Naturalmente non spero gran che: parlo per scrupolo di coscienza. Qui intanto andiamo innanzi col progetto che sai, e, fatti gli scongiuri, tutto pare ben avviato.  
Ti abbraccio. Tuo *Umberto*

**1924 novembre 7 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina postale pubblicitaria “La più interessante strenna di quest'anno. Almanacco Letterario 1925- Edizioni Mondadori . Milano. Volume di oltre 300 pagine riccamente illustrato in vendita alla fine di dicembre in tutte le librerie”.**

7 Nov 1924

Caro Silvio,  
ti restituisco il progetto per S. Cecilia. Mi sembra ottimo. L'intervista Colasanti mi servirà per un prossimo Porfirio. Il tuo telegramma mi è giunto quando già avevo postato quello di martedì scorso, che interessava a Pirandello.  
Ho ricevuto oggi il copione del Danton. Certo tu hai veduto giusto quanto me: pure credo che sarebbe stato meglio avere un giudizio di Betrone. A questo modo il nostro comico non arriverà mai a prendere contatto con un capocomico. In tutti i casi mi arrendo alle tue ragioni pratiche. Solo ti prego, se mai Pracchelli ti chiedesse la tua opinione, di essere franco con lui, come lo sono io.  
Ieri ti ho telegrafato informandoti della venuta di Mond. a Roma. Spero che vi siate accordati. Ricordati di risolvarti per quanto si riferisce alla tua collaborazione all'Almanacco.  
Un abbraccio dal tuo *Umberto*

**1925 marzo 20 – minuta di d'Amico Silvio a Fracchia Umberto su carta intestata “Silvio d'Amico. «L'Idea Nazionale». «Il resto del Carlino»”, Roma.**

Roma, 20 marzo 1925

Carissimo,  
leggo e riporto in gran parte sull'Idea, quello che scrivi sulle Scuole di Recitazione. Hai sbagliato in qualche cifra, perdendoti in quelle del 1920. Ma in sostanza hai ragione; e, perché tu possa continuare (se credi) ti do io altre notizie  
Dunque della Scuola di Santa Cecilia, per cui Colasanti mi aveva un anno fa invitato a proporre le riforme, s'era deciso:  
1°) Insegnamento – 3 maestri di recitazione (1°, 2° e 3° corso); 1 professore di Storia del Teatro; 1 insegnante straordinario di Storia del Costume – Insegnamenti straordinari di

danza e di scherma.

2°) Locali – Escluso il progetto di Marcello Piacentini per coprire il vasto cortile di Santa Cecilia trasformandolo in un bel teatrino moderno (preventivo 380.000 lire: che vuol dire, con Piacentini, un consuntivo almeno doppio) si è accettata l'idea di trasformare in teatrino la piccola ex chiesa delle Orsoline, attigua all'Accademia. Ci saranno sì e no 200 posti; ma il locale è graziosissimo. Il progetto, preparato dalla Sovrintendenza ai monumenti, già da sei mesi girando i vari uffici che dovrebbero approvarlo. Ma non costerà più di 80 o 90 mila lire.

Questo locale ci darà modo: di render pubbliche le lezioni di Storia del Teatro (mie) e di Storia del Costume (di Achiardi, con proiezioni) – di fare, anche, qualche corso di conferenze – infine di avere una decente sede per saggi, in cui si vorrebbero rappresentare commedie poco solite nei grandi teatri (Molière, Marivaux, De Musset, spagnoli, ecc.) invitando la stampa e chiamando gli allievi dell'Istituto di Belle Arti (scuole di De Carolis e di Vitt. Grassi) a far le messinscene.

3°) Unione con un teatro d'arte – Il teatro d'arte non c'è: dico il grande teatro, senza cui in fondo la Scuola non è concepibile: e per ora si ricorre all'unico sovvenzionato, che è quello di Pirandello. Dieci allievi partecipano alla Sagra del signore della Nave e agli Dei della montagna; e vedranno, così, come si mette in scena un lavoro. Però io, nella pratica, ho subito avvertito la difficoltà di mettere d'accordo i criteri di Pirandello con quelli degli insegnanti della Scuola. È necessario che Scuola e Teatro abbiano una direzione unica. E perciò credo che per l'avvenire, almeno finché il Teatro di Stato non si farà, il teatro d'arte dovremo farcelo da noi. In nove mesi si possono metter su bene almeno 5 o 6 spettacoli del genere che t'ho detto sopra: magari ricorrendo per le parti principali che gli allievi naturalmente non possono sostenere, ad attori o ex allievi, i quali in Roma si troveranno sempre.

4°) La biblioteca – Corrado Ricci tiene, abbandonati in una stanza dell'Istituto di Archeologia e Storia dell'Arte a palazzo Venezia (erede dell'antica, bellissima biblioteca della Direz. Generale Belle Arti) sei o settemila volumi di teatro (Boutet, donazione Ruffo, donazione Pagliara). Io sto insistendo perché me li dia in deposito. Colasanti mi ha fatto sperare una piccola dotazione annua per colmare a poco a poco le lacune e abbonarmi alle principali riviste e periodici di teatro.

Tutto questo era già bene avviato. Avevo per colleghi, oltre il d'Achiardi ch'è “[...]”, la signora Carloni-Talli che è ottima, e il buon Gattinelli che è quello che è, ma molto cortese e remissivo. Ho ottenuto le tessere di quattro teatri (Argentina, Valle, Quirino, Nazionale) per gli allievi. Le lezioni di d'Achiardi, che dapprincipio non piacevano, ora che sono accompagnate da proiezioni interessano gli alunni. Due di questi mi copiano le dispense della mia Storia del Teatro, che prima o poi pubblicherò (visto che in Italia non c'è niente del genere!). In conclusione, gli allievi da 12 ch'erano l'altr'anno son saliti a 25; e alcuni sono intelligenti, quattro o cinque recitan [...] veramente bene. Si [...] dunque di preparare, per quest'anno, almeno un buon saggio (il locale non sarà pronto che a giugno).

Ma, soppressa la Scuola di Firenze, la signora Vitaliani che la dirigeva (per esservi stata nominata, senza il parere di nessuna Commissione, da Alfredo Baccelli) avrebbe dovuto esser messa a riposo. E vive in mezzo alla strada. Questione di pane. Io dissi, fin dall'altr'anno, al Ministero: “Nominatela insegnante a Roma, se proprio volete mantenerla; ma direttrice no”. Invece, non so per merito di chi, l'hanno mandata qui come direttrice. E tutto minaccia d'andare a rotoli.

Non posso riferirti che molto sommariamente i criteri da essa manifestati e adottati negli otto giorni dacché è venuta da noi. Naturalmente questi tieniteli per te: faresti un cattivo servizio anche a me pubblicandoli. Ma in sostanza son questi: - l'arte drammatica si insegna facendo una parte, e poi invitando l'allievo a imitare il maestro – spiegare (come io faccio) i criteri di interpretazione non serve a nulla – è sciocco metter su commedie poco

note, nei saggi: bisogna far recitare vecchie commedie (non ti dico quali!) - agli allievi del 1° anno, va cominciando a far studiare, di prim'acchito, l'Aminta del Tasso, e poesie di Schiller tradotte da Maffei, e scene di Goldoni! - Va pure approvando che gli allievi di quel corso (vale a dire, che recitano da 3 o 4 mesi) studino La Gioconda e il Ferro di d'Annunzio! E siccome naturalmente essi cantano quella prosa, ella pretende d'insegnare a dirla, a parlarla – sostiene che i versi, sia lirici che drammatici, van recitati come la prosa – ecc. ecc.

Insomma una tegola sul capo. Senonché, proprio di questi giorni, il Ministero va pure compiendo una Commissione artistica per la Scuola di Recitazione, presieduta dal conte di S. Martino, membri Vincenzo Morelli, Fausto M. Martini, Franco Liberati e il comm. Fedele delle Belle Arti, col compito di provvedere al definitivo riordinamento dell'istituto, e a migliorarne l'andamento. Son tutti miei buoni amici. Invitato dalla commissione, io sono intervenuto ieri all'adunanza e ho vuotato il sacco. Adesso si faranno, dunque, uno statuto e un programma, in cui saranno tracciati riguardosissimamente le norme per l'ammissione e la ripartizione degli allievi, i limiti e i metodi dell'insegnamento da impartirsi, il numero dei saggi e i criteri di scelta per le commedie da rappresentarvi, ecc. È quanto si può fare: ma forse basterà.

Per finire. Alle lezioni di danza e di scherma si è rinunciato per impossibilità di trovarne insegnanti. Perché, sai tu come compensa lo Stato gl'insegnamenti straordinari impartiti nelle sue scuole secondarie (a cui Santa Cecilia è parificata)? In ragione di 350 lire lorde (315 nette) all'anno per ogni ora settimanale di insegnamento. Ora siccome non si sarebbe potuto, per ragioni di tempo, consacrare alla scherma e alla danza più di una o due ore la settimana, me lo dici tu chi sarebbe venuto a far lezione con quel compenso? (Che è accettato da d'Achiardi! Ma d'Achiardi lo fa per passione; ed ha altri insegnamenti stabili, nell'Istituto Superiore di Belle Arti).

**1926 dicembre 2 - lettera dattiloscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «La Fiera Letteraria», Milano.**

Milano, li 2 dicembre 1926

Carissimo Silvio,

ti ringrazio di tutto cuore della tua lettera, e speriamo bene. Ti sarò gratissimo se spingerai la tua bontà ad informarmi delle conclusioni non appena ne saprai qualche cosa, poiché la comunicazione ufficiale mi verrà certo con lentezza.

Credo che anche per te la notizia dell'improvviso accordo Pirandello-Giordani, con quel che ne consegue, sia stato una specie di fulmine al ciel sereno. La cosa ha tanto più sorpreso me, dato che il progetto Giordani-Pirandello è quello stesso che io avevo compilato per Pirandello un anno fa. Questo naturalmente non ha suggerito al nostro Maestro il gentile pensiero, non dico di nominarmi, il che sarebbe stato forse al momento impolitico, ma nemmeno di mandarmi una cartolina con tanti saluti. Per questa sola ragione ho scritto sul “Secolo” e per la “Stampa” le due note che ti accludo, e delle quali ti sarò molto grato se vorrai tener conto quando te ne capiti l'occasione.

Il non scrivere l'articolo per “Aria di Capri” non significa che io non aspetti da te al più presto qualche cosa per la FIERA.

Con un abbraccio affettuoso *tuo Umberto*

**1926 dicembre 6 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio.**

Caro Silvio,

è stato da me Rosso, a propormi di prendere con lui l'iniziativa di una riunione di critici e autori – riunione privata e amichevole – per uno scambio di vedute e di idee sull'istituendo

(?) Teatro di Stato. Io non posso prendere nessuna iniziativa, ma credo che una riunione di questo genere sarebbe utile, non fosse altro per dare l'impressione – a chi sai – che c'è qualcuno che si occupa di questa faccenda, e che il problema interessa molti da vicino. Questo dico perché non sono sicuro che il progetto venga portato ad attuazione se non si sorvegliano e si pungolano le persone. Si potrebbero anche forse esprimere – nella riunione – alcuni voti. Questo convegno dovrebbe aver luogo verso il 20 p. m. a Roma. Io mi propongo di parlar della cosa con Forges, se mercoledì verrà a Milano, e di chiedere a lui consiglio. Intanto dimmi tu che te ne pare, se credi che questa iniziativa sia utile e opportuna, se tu vi aderiresti, e quale sarebbe il modo o la forma più conveniente per indire il convegno senza che potesse apparire come un pronunciamento o una congiura. Scrivimi subito.

Chiesa mi scrive da Lugano per chiedermi il tuo indirizzo. Credo che voglia invitarti per una conferenza, da tenersi non so se a gennaio o febbraio, naturalmente a Lugano. In ogni modo ti avverto che, accettando l'invito fatto a me, ho scelto il tema: "Il rinnovamento del Teatro in Italia". Parlerò del Teatro di Stato, della tecnica teatrale, e non di letteratura teatrale, o pochissimo.

Un abbraccio dal tuo *Umberto*

**1930 luglio 20 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata «L'Italia letteraria», Sestri Levante, con allegata minuta di risposta del 1930 luglio 20.**

Roma, 20 luglio 1930

Riservatissima  
Personalissima

Caro Silvio,

so che ti sarà offerta la Presidenza della Corporazione del Teatro, e credo di averci messo una buona parola. Sono felicissimo di questa scelta, e me ne rallegro con te e con su detta Corporazione.

Questa Corporazione dovrà avere, oltre che un Presidente, anche un Segretario Generale, il tuo più stretto collaboratore. Per questo posto è stato fatto il nome dell'avv. Nino Valentini – il padre di Manchette - che è mio ottimo amico, e del quale – senza alcun personale interesse – sostengo la candidatura quanto posso. Ti sarò grato se mi asseconderai: nel senso che, se ti sarà fatto il suo nome e chiesto il tuo parere, ti prego di dichiararti in suo favore.

Non ti rivolgerei questa preghiera, se non fossi convinto sinceramente che il realtà tu non potresti avere alle tue immediate dipendenze persona migliore di lui sotto tutti i punti di vista.

I – un signore; II – un grandissimo galantuomo, di una integrità morale assoluta; III – una persona colta, che saprà vedere in te qualche cosa più che un semplice superiore – diciamo così – burocratico; IV – pratico nel trattare affari, conoscitore dell'ambiente teatrale (e cinematografico); V – attivissimo, puntuale, riservato, fidato in ogni caso; VI – in linea generale, d'accordo con te (e con me) nel giudicare gli uomini e le cose del teatro. Credo che se qualcuno, in passato, ti avrà parlato di Valentini, te ne avrà parlato per dirtene bene. L'ho conosciuto a fondo a Milano, durante dieci anni, e so che non può dirtene che bene. Dopo di che, non aggiungo altro, sicurissimo come sono che tu presterai fede a quanto ti dico, e ti comporterai in conseguenza: della qual cosa ti ringrazio senz'altro. Questa lettera rimanga in ogni modo fra noi, come se non fosse stata scritta. In realtà non te la scriverei se tu non fossi a Montecatini e io non partissi oggi stesso per la campagna.

Quanto a te, non ti salti l'estro di rifiutare la Presidenza della Corporazione. Se qualche

cosa in futuro si potrà ancora fare per il teatro, si farà da quel posto, e soltanto da uomini come te e come Valentini.

Con un abbraccio

Tuo *Umberto*

Sestri Levante per Bargone

(Genova)

Carissimo,

grazie di quest'altra prova di amicizia fraterna. Ma io, fino a questo momento, non ho saputo nulla di nulla all'infuori d'una letterina in cui Frateili mi riferiva d'aver avuto la notizia da te.

È vero che tempo fa una persona – la quale non aveva nessun potere diretto in materia; non te ne dico il nome perché essa mi fece promettere, ecc. - mi chiese s'io avrei accettato non la Presidenza, ma qualcosa di non dissimile. E io le risposi enumerando le molte difficoltà che a parere mio vi s'opponavano. “Ma no”, rispose l'amico, “vedrai, ecc. ecc.”. La verità è che più ci penso, meno la cosa mi pare facile. Vedremo come si presenterà – se si presenta.

Il bello poi si è che, nei giorni in cui si [...] la Corporazione, io [...] a raccomandare altri: [...] bravo, serio e abile giovane [...], perché eventualmente fosse assunto nel costituendo (diciamo) Ufficio del Teatro; anzi costui spera e attende ancora, da me, notizie in proposito. Ora tu mi parli del Valentini. Ma aspettiamo a vedere cosa prevede di me, e se la offerta venga, e se la mia accettazione sia possibile, e in che modo, e con che poteri. [...] tra i primissimi a consigliarmi, in questa scelta come in tant'altre cose, ci sarai tu. E intanto vedo che il Valentini avrebbe un inestimabile pregio, quello che nel porcaio del nostro Teatro, è il più raro, d'essere un galantuomo.

In attesa, faccio la cura!

(Firma illeggibile)

**1930 luglio 28 - lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria», Bargone.**

Bargone, 28 luglio 1930

Caro Silvio,

ho trovato qui la tua del 20, e ti ringrazio di aver in massima fatto buona accoglienza alla mia raccomandazione, sebbene non ti nasconda che mi sarei aspettato da te più calore e meno riserve. Qui non si tratta di un Ufficio del Teatro, ma della Segreteria Generale della Corporazione. È un posto al quale un bravo giovane – e per giunta un letterato – non serve. Ci vuole un uomo che sappia destreggiarsi in un mare popolato – come ben sai – di pescecani – trattare affari – risolvere problemi giuridici: e non credo che il [...] (se di lui si tratta) sia da tanto. Tu stesso, che come uomo pratico non sei un prodigio, hai bisogno di un collaboratore che ti sia di valido sostegno e di aiuto serio; che in altre parole, pur rimanendo ai tuoi ordini, ti completi. Questo collaboratore ideale, per le ragioni che ti ho detto, è il V. Del resto, come la scelta per la Presidenza è caduta su te, così la scelta, per la Segreteria Generale, è caduta sul V. Teoricamente una tua opposizione potrebbe far mutare di parere al Ministro, e per questo appunto ti ho prevenuto: perché tu sappia che cosa pensare del V. e nello stesso tempo come la sua nomina mi stia a cuore.

Mi sono spiegato? Sembra che ci stiamo spartendo la pelle del leone prima d'averlo ammazzato. Ma sono certo che le storie parleranno di te come Presidente della Corp. dello Spettacolo, e che le cose andranno come ti ho scritto. Mi raccomando però alla tua assoluta discrezione e riservatezza, e con ciò ti abbraccio.



Tuo *Fracchia*

**1930 luglio 31 – minuta di d'Amico Silvio a Fracchia Umberto, Castiglioncello.**

Castiglioncello (Livorno) 31 luglio 1930

Carissimo, ricevo la tua del 28. Quello che credo manchi nella lettera mia, non è il calore, ma la fede: io non riesco ancora a immaginare la nomina che tu mi dai per certa.

Come mi pare d'averti detto, già altri mi accennò, un mese fa, d'un costituendo "ufficio del Teatro", per il quale io raccomandai subito un segretario [...], che è un bravo e intelligente ragazzo e ha sempre bazzicato teatri e cinema. Ora tu invece mi spieghi che si tratta di presiedere alla segreteria generale della Corporazione. Ma io non arrivo a capire: 1°) come mai a presiedere la prima corporazione fascista si scelga uno, come me, non tesserato; 2°) e come un tale compito sia compatibile con le mie troppe occupazioni; 3°) come possa sembrarti io l'uomo più adatto a studiare problemi i quali non saranno artistici, ma sindacali e professionali; e riguarderanno, oltre il teatro drammatico e, coraggio, quello lirico, anche l'operetta e il varietà ch'io non amo, e il Cinema di cui non m'intendo affatto. Se il V. di cui tu parli è, come non dubito minimamente, la persona ideale per consigliarmi e farmi luce anche sulle vie che non inseguo, io ti son gratissimo dell'indicazione, e a suo tempo me ne varrò con entusiasmo, anche nel mio interesse. Ma quello che seguita a parermi poco pensabile è che la scelta governativa, non solo cada su me, ma mi sia [...] con tali condizioni da renderla conveniente a me e alla Corporazione.

Dunque la conclusione è sempre quella: io non mi muovo; aspetto; e chi vivrà vedrà.

A te grazie ancora una volta dal tuo

*Silvio d'A.*  
Ricordami alla Signora

**1930 agosto 4 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata de «L'Italia letteraria», da Bargone a Castiglioncello.**

Carissimo,

va bene, siamo d'accordo. Io son sicuro che la cosa andrà. Mi è stata data per certa da chi decide di queste cose, e debbo credere che agli ostacoli che tu vedi si sia pensato, senza dare ad essi importanza. Quanto al momento, non so quando dovrebbe avvenire. Credo che ci [...] ancora un po' di tempo, anche perché siamo in piena estate.

Dovrebbero poi essere anche definite avanti alcune faccende d'ordine generale. Di più non posso dirti.

Buoni bagni, e un abbraccio.

Tuo  
*Umberto*

**1930 agosto 28 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su carta intestata de «L'Italia letteraria», Bargone.**

Bargone, 28 agosto 1930

Carissimo Silvio,

permetti che io ti dica che – secondo me – hai fatto malissimo a rifiutare la proposta di Bottai; e farai anche peggio se insisterai nel tuo rifiuto nel caso che Bottai insista, come spero. Evidentemente tu non hai potuto farti – forse per colpa di Forges – un concetto

esatto di quelle che dovrebbero essere le tue funzioni; e avresti dovuto almeno, prima di deciderti per il no, esaminare meglio la cosa, parlare direttamente con Bottai, chiedere schiarimenti. Soprattutto avresti dovuto pensare che se il teatro – in quanto organizzazione (e tu sai quanto dipenda dalla organizzazione) – è suscettibile di rinnovamento lo è soltanto, ormai, attraverso sindacati e corporazioni. Basta questo pensiero per dare la misura della gravità del tuo rifiuto. Al tuo posto andrà uno dei soliti lestofanti, e tu gli scriverai certo qualche articolo sulla Tribuna. La possibilità di molte utili iniziative, l'instaurazione di un regime onesto, e molte altre bellissime cose, vanno così a farsi friggere. Quello che hai rifiutato è un posto di responsabilità, ma è anche un posto di comando. Sia pure con qualche sacrificio personale, tu avresti potuto fare molto bene. Non potrai lamentarti, e nessuno di noi lo potrà, se altri al tuo posto farà molto male. Io poi credo le tue paure per tre quarti infondate. Un presidente di Corporazione non può essere un burocrate. A lui spettano le direttive generali, non il lavoro del travetto. Non gli si chiede di saper tutto, ma competenza universale: dispone di collaboratori, e non per nulla – ma, vedo, inutilmente – io, quasi prevedendo i tuoi scampoli di coscienza, ti avevo informato che il tuo principale collaboratore – il Valentini – era uomo da alleggerirti di molto peso appunto per le sue specifiche competenze di uomo pratico; senza che per ciò tu dovesti guardarti dai tranelli, essendo uomo di onestà assoluta a provatissima. Con tutto ciò, fra un tuffo e l'altro nel mare di Castiglioncello, hai mandato all'aria le speranze fondate sopra di te. Hai fatto malissimo. Rimedia, se puoi. Prova, almeno. Sarai sempre in tempo a tornare indietro. Come puoi immaginare, ti parlo col massimo disinteresse, perché io del teatro non mi occupo più.

Un abbraccio. Tuo

*Umberto*

**1930 settembre 3 – lettera manoscritta di Fracchia Umberto a d'Amico Silvio su cartolina intestata de «L'Italia letteraria», da Borgone a Castiglioncello.**

Caro Silvio, sia per non detto. La cosa mi era stata prospettata in tutt'altro modo. Si vede che, per via, ha cambiato colore. Credevo che da quel posto potessero dipendere anche iniziative d'ordine artistico. Che cosa si può fare per il teatro senza l'aiuto dello Stato? Questo è il punto. In ogni modo, tu sei il miglior giudice delle tue azioni. Anzi, perdonami se ho insistito. Vedo che tu concepisci ancora grandi speranze. Io nessuna. Le avevo tutte riposte in questa fortunata combinazione, che ora è sfumata.

Ti abbraccio.

Tuo

*Umberto*

Borgone, 3 Sett.

***Tatiana Pavlova***

*Le lettere di Tatiana Pavlova che si trovano nel Fondo d'Amico sono tutte precedenti al suo lavoro all'Accademia d'Arte Drammatica come insegnante di regia. L'attrice russa invia al critico soprattutto biglietti di ringraziamento e di saluto, o richieste di recensioni: ne trascriviamo alcuni, a titolo esemplificativo.*

*È certamente del 1929 la lettera che la Pavlova scrive a d'Amico riepilogando la propria*

*carriera: l'attrice parla di un libro per il quale serviranno queste informazioni, e in effetti le possiamo trovare nella nota biografica a lei dedicata nel Tramonto del grande attore<sup>26</sup>. Poiché il documento non è di facile lettura, ne trascriviamo solo la parte finale, dove la Pavlova dice di volersi ora dedicare soprattutto alla "rigessura" (la parola regia non entrerà infatti in uso prima del 1932).*

*Probabilmente del 1931 è la breve lettera con cui l'attrice russa ringrazia d'Amico per avergli inviato il volume La crisi del Teatro<sup>27</sup>, mostrandosi stanca delle continue tournées e convinta della necessità di un teatro stabile.*

#### PAVLOVA TATIANA

(1929) – lettera manoscritta di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio.

1923 novembre 4 – telegramma di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio.

(1931) - lettera manoscritta di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio.

1932 marzo 21 – telegramma di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio, Torino.

1934 gennaio 22 – cartolina di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio, Genova.

#### **Lettera manoscritta di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio, firma illeggibile.**

Carissimo amico,

ecco le date [...]

Dopo molti anni di tormento [...] riuscii a recitare in italiano e soprattutto mi sono data anche alla rigessura – che tanto mi attira e dove vorrei finire la mia vita al posto di recitare io stessa.

Ecco tutto non è breve ma scritto più per lei che per il libro – è bene che lei sappia la mia vita teatrale.

La saluto cordialmente e con sempre elevata riconoscenza.

Non abbandoni mai Lei – il mio teatro

*Tatiana Pàvlova*

#### **1923 novembre 4 – telegramma di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio.**

TUTTE FATICHE TUTTE SOFFERENZE PASSATE E QUELLE CHE AFFRONTO MI SARANNO LEGGERE SORRIDENTE DOPO SUE CARE PAROLE SENTI MIEI PROFONDI RINGRAZIAMENTI E MIA DEVOZIONE – TATIANA PAVLOVA

#### **(1931) - lettera manoscritta di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio.**

Caro Sig.D'Amico

la ringrazio del libro che mi ha mandato. La crisi del teatro italiano da tanto mi addolora – ma ora non più – lascio il mio posto e mi ritiro.

La crisi è negli ingegni degli attori – nella loro infinità vanità – mancanza di cultura – dovuto tutto ciò ai continui viaggi. Senza teatro stabile – non può essere teatro – rimarrà sempre una cosa di tourné e nulla è più inutile che la tourné.

O dato tutta me stessa al teatro italiano – eppure non una più piccola briciola del bene è aggiunta [...] al teatro tutto è inutile.

<sup>26</sup> D'Amico S., *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

<sup>27</sup> D'Amico S., *La crisi del teatro*, Roma, Critica Fascista, 1931.

La saluto con la più sincera e fedele amicizia riconoscenza e ammirazione.

*Tatiana*

**1932 marzo 21 – telegramma di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio, Torino.**

REVISORE ENORME SUCCESSO VENTI CHIAMATE PREGOLA PUBBLICARE  
GRAZIE – TATIANA PAVLOVA

**1934 gennaio 22 – cartolina di Pavlova Tatiana a d'Amico Silvio, Genova.**

Un saluto pieno di amicizia se pure non mi vuol rispondere.

***Corrado Pavolini***

*Corrado Pavolini, autore e regista che sarà chiamato da d'Amico a dirigere la Compagnia dell'Accademia per il 1940, è evidentemente amico di vecchia data. Riportiamo solo due*

lettere: nella prima, del 1931, Pavolini, che ha saputo che il critico è in viaggio con l'attrice, chiede di ripresentare alla Pavlova una sua commedia. La seconda, del 1947, è invece la chiusura di una polemica nata in seguito alla pubblicazione del volume *La regia teatrale*<sup>28</sup>, curato da d'Amico. Nel saggio d'apertura, Introduzione alla regia moderna, il critico romano aveva fatto un accenno non troppo velato a Bragaglia e a Pavolini, legando le loro scelte o definizioni della regia ad una sostanziale incomprensione del fenomeno<sup>29</sup>. Pavolini aveva risposto con una lettera uscita il 6 novembre sulla «Fiera Letteraria», in seguito alla quale doveva aver avuto un primo chiarimento dal critico. Scrivendogli il 29 novembre allega il testo che intende mandare alla rivista per chiudere la questione, ma soprattutto si interessa di discutere l'argomento con d'Amico, sentendosi ancora offeso dalle sue parole. Al di là della questione personale, emerge da questo documento anche il valore dato in quegli anni in Italia all'aver visto o meno gli spettacoli di Reinhardt, di Copeau, di Baty, di Pitoëff, dell'*Habima* e della Pavlova o all'aver letto o meno gli scritti di Gordon Craig.

#### PAVOLINI CORRADO

1931 settembre 7 – lettera di Pavolini Corrado a d'Amico Silvio.

1947 novembre 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di Pavolini Corrado a d'Amico Silvio.

#### **1931 settembre 7 – lettera di Pavolini Corrado a d'Amico Silvio.**

Roma, 7 settembre 1931 – IX

Carissimo Silvio,

ho saputo oggi soltanto, e per caso, che stai girando in tedescheria con la Signora Pàvlova; e il pensiero mi è subito tornato, per l'associazione d'idee Silvio – Pàvlova, alla bontà sfortunata con la quale volesti presentare all'attrice quella mia commedia... Ora che hai modo di avvicinarla per diverse ore al giorno, non vorresti tentare di strappar la promessa, alla nostra distratta artista, non dico di rappresentarla, ma di leggerla, quella povera opera?[...]

#### **1947 novembre 29 – lettera dattiloscritta firma autografa di Pavolini Corrado a d'Amico Silvio.**

Roma 29 novembre 1947

Caro Silvio,

ti sono molto grato dell'offerta che mi fai di esaurir la questioncella all'amichevole. Puoi ben immaginarti come nessuno più di me desideri evitare il vano e antipatico rumore delle polemiche letterarie.

Accettando perciò senz'altro il tuo felice suggerimento, sottopongo alla tua approvazione (che non abbiano a nascere, per carità, nuovi equivoci!) il testo della noterella che pubblicherei nella Fiera a chiusura dell'incidente:

Caro Direttore,

Silvio d'Amico mi ha fatto cortesemente sapere che ha preso visione con gran ritardo della mia lettera uscita nella Fiera del 6 novembre; che nello scritto introduttivo al volume La regia teatrale egli non aveva inteso se non di rifare, a puro scopo di volgarizzazione, la

---

<sup>28</sup> D'Amico S. (a cura di), *La regia teatrale*, Angelo Belardetti Editore, Roma, 1947.

<sup>29</sup> *Ibidem* p. 11.

storia dei vari modi come in Italia si è interpretato, fino a pochi anni fa, il vocabolo “regia”; e che ponendo perciò una semplice questione di nomenclatura, aveva soltanto voluto notare come io dessi a quel termine un senso diverso dal senso che – a suo avviso – esso deve avere. Nient'altro.

Visto che nel proposito di d'Amico (se non proprio nelle parole da lui usate) la cosa si riduce a così poco, per parte mia non ho motivo d'insistere in un processo alle intenzioni, che farebbe torto alla realtà delle sue dichiarazioni.

Ti sarò grato ecc. ecc.

E con ciò, caro Silvio, la faccenda sarebbe sistemata e sepolta, se io non provassi il bisogno (anche per giustificare ai tuoi occhi il tono della... letteraccia) di esporti alcuni fatti. Con tale candore mi scrivi di “non arrivare assolutamente a capire” perché “mi arrabbio”, che debbo credere che tu non ti renda davvero conto come certe volte il tuo modo di esprimerti sia – certo contro ogni tua volontà – gravemente offensivo. Il periodo che mi ha fatto “arrabbiare” (vogliamo rileggerlo insieme?) suona testualmente: “Insomma il provincialismo della gloriosa ma vecchia, vecchia, vecchia scena italiana, ancora qualche anno addietro era tale, che fra i suoi stessi uomini più in vista c'era chi continuava nell'equivoco regia-messinscena-apparato scenico”. Ora (a parte che NON E' VERO ch'io fossi – come ho dimostrato con le citazioni e come tu adesso ammetti – in quell'equivoco), mi dai allegramente del provinciale, del vecchio vecchio vecchio, e in definitiva dell'ignorante e del cretino, accusandomi di non aver ancora capito – nell'anno di grazia 1937! - che cosa fosse regia. Ma, caro Silvio, l'avevo capito benissimo! E tu sai che l'avevo capito. Sai come in quell'anno io avessi già messo in scena lavori teatrali con uno stile e un'intenzione che non potevano esser confusi coi metodi dei mestieranti; sai benissimo che avevo già veduto gli spettacoli di Reinhardt, di Copeau, di Baty, di Pitoëff, dell'Abima, della Pavlova: possibile che non vi avessi compreso proprio nulla? Sai che ho una certa cultura estetica generale, e teatrale in particolare: come puoi credere in buona fede che non conoscessi per es. gli scritti di Gordon Craig, se un mio lungo saggio non del '37 ma del '25 addirittura è dedicato alla “supermarionetta”? Come puoi credere che ignorassi Appia ecc. ecc.? Allora perché di proposito vuoi mettermi spregiativamente in un mazzo con Zacconi e Gherardi? Non mi devo... arrabbiare?

Che poi le riflessioni mie, dedotte dall'esperienza personale mia, mi abbiano portato in definitiva sopra un terreno un po' diverso dal tuo, che significa questo? Che sono un provinciale? Proprio nel volume La regia teatrale che porta in testa il tuo nome, ho letto, con commozione e soddisfazione, che i vari Stanislavskij, Copeau, Meyerhold ecc., alla fine della loro carriera, riepilogando il frutto di tante loro ambizioni, innovazioni e speranze, sono giunti a conclusioni estetico-etiche che, se non mi inganno, assomigliano molto più alle mie che alle tue! Credi pure, caro Silvio: ho inteso perfettamente che cosa i moderni intendono per regia, la intendo anch'io alla stessa identica maniera... solo che mi ribello (come anch'essi all'ultimo si sono ribellati) contro le degenerazioni, le storture, le cafonerie di certa regia, in nome dello stile e del gusto, cose eterne e comuni a tutte le arti: non per difetto di informazione o provincialismo, come tu mostri di credere! (Non ti è mai passato per la mente che le mie opinioni possano derivare, invece che da difetto appunto di informazione o d'intelligenza, da superamento di quanto v'è di estremo o poco umano al fondo di certe teorie, pur ammirevoli ed utilissime sotto tanti aspetti?)

Quel che mi ha offeso – e non poteva non offendermi: se ci pensi un attimo dovrai convenirne – nelle tue parole, non è la denuncia di una diversità di opinioni fra te e me, ma il tentativo di farmi passare per quel che non sono, e che tu sai – ripeto - che non sono.

Commetto anch'io errori come tutti; sono impastato di contraddizioni come tutti; ma nell'insieme mi pare di aver diritto, da parte di critici della tua levatura, a non andar confuso con gli analfabeti e i ...Ruggi della scena italiana.

Ma tutto questo è nulla; e non sarebbe certo bastato a farmi prender pubblicamente la penna, a farmi uscire all'improvviso e per la prima volta da un volontario e prolungato silenzio. Il dolore che tu mi hai dato (ti parlo con estrema franchezza), e che può spiegarti l'asprezza della replica, viene da un'altra ragione. C'è stata una tragedia nella mia vita. Io ho cercato di portarla, secondo le mie forze, con decoro, chiudendomi in me stesso, nella mia famiglia, nel mio lavoro. Sono anni che taccio senza che nessuno mi abbia pregato di farlo, che non cerco se non solitudine e oblio, che ho lasciato di mia volontà il giornalismo (non me ne duole) e il teatro (è una nostalgia indicibile). Sto isolato e malinconicamente sereno nel mio guscio, non chiedo nulla ad anima viva, invece di agitarmi o lamentarmi scrivo poesie, nelle ore che non devo pensare al pane. Questo tutti l'hanno visto, capito, oso dire apprezzato. Tutti: ma non purtroppo una persona che ha, con me e i miei, antichi vincoli di amicizia e di stima reciproca. D'un tratto, uno esiliato dal teatro, uno che in teatro, ormai, non può più far né male né bene perché ne è materialmente lontano, un dimenticato insomma, chi lo chiama in ballo senza motivo? Lo chiama in ballo – con espressioni che, volere o no, restano offensive e immeritate – un critico che di costui conosce la situazione e sa l'animo; uno scrittore che avrebbe pur dovuto immaginarsi, con un minimo di riflessione o d'intuizione, come quell'inaspettato e gratuito attacco dovesse gravemente ferire un animo già esacerbato. È l'aspetto umano della cosa che mi ha fatto male, non posso non dirtelo. Chiedo che mi si lasci in pace, che mi si ignori: chiedo troppo?

So che in questi giorni hai gravi preoccupazioni, non voglio quindi annoiarti di più con queste povere faccende. Da uomo ad uomo ti prego: dimentica come io ho dimenticato i passati equivoci e contrasti (dove, come in tutte le cose di questo mondo, i rispettivi torti e ragioni probabilmente si bilanciano); fa conto ch'io non esista, e trasferisci sul mio Francesco, che nasce ora all'arte con tanto entusiasmo e tante più doti di me, quell'attenzione benevola che un tempo non mi negasti. Avrai tutta la riconoscenza del tuo  
*sempre affmo*

*Corrado*

### **Orio Vergani**

*Orio Vergani (1898-1960) è fratello dell'attrice Vera Vergani e nipote di Vittorio Podrecca, il fondatore di quel "Teatro dei Piccoli" che d'Amico definisce, nel 1931, "la nostra più bella 'stabile'"<sup>30</sup>. Dal 1926 Orio Vergani è redattore del «Corriere della Sera», ma ha già collaborato anche con altri giornali, tra cui la stessa «Idea Nazionale» in cui lavora d'Amico.*

*Riportiamo qui tre lettere dall'epistolario: la prima, inviata anche a Stefano Pirandello, spiega il perché della mancata adesione di Silvio d'Amico al Teatro dei Dodici di Luigi Pirandello: da una parte c'è l'idea, spesso ribadita dal critico, della necessità di creare "un grande teatro eclettico" e non un teatro d'eccezione; dall'altra obiezioni che riguardano il lato economico, e quelle che a d'Amico sembrano troppo grandi carenze organizzative.*

*Le due lettere successive sono di parecchi anni dopo: d'Amico si lamenta con Vergani per un non gradito riferimento a Bragaglia su un articolo del «Corriere della Sera».*

### **VERGANI ORIO**

1924 settembre 16 – lettera dattiloscritta con annotazione manoscritta ("A Orio Vergani – copia") di d'Amico Silvio a Vergani Orio – p.

1954 agosto 16 – lettera dattiloscritta di d'Amico Silvio a Vergani Orio – p.

1954 agosto 24 – lettera manoscritta su cartolina intestata "Il nuovo Corriere della Sera" di Vergani Orio a Silvio d'Amico – p.

### **1924 settembre 16 - d'Amico Silvio a Vergani Orio – dattiloscritta con annotazione manoscritta "A Orio Vergani – copia".**

16 settembre 1924

Mio caro Orio,

a chiarire un lungo equivoco che da sei mesi sembra perpetuarsi fra il Teatro dei Dodici e me, credo necessario metter brevemente in iscritto quel che io t'ho sempre detto del vagheggiato disegno fin dal primo giorno in cui me lo hai esposto. Mando una copia di questa mia anche a Stefano Pirandello: ma naturalmente conto su di te perché tu la mostri anche agli altri amici che si interessano della cosa.

Del Teatro dei Dodici, dal primo giorno in cui ne ho parlato, ho sempre visto il pro e il contra. Il contra era dato principalmente, dal pubblico di Roma, che a me pare poco preparato ad una impresa di codesto genere: io credo, come ho scritto infinite volte, che da noi convenga cominciare con un grande Teatro eclettico, e solo in un secondo tempo si possa arrivare al piccolo teatro d'eccezione. Pro, c'era e c'è il nome eccezionale di Luigi Pirandello, più il puro entusiasmo tuo e di Stefano. Ma perché il pro potesse battere il contra, pareva e pare a me che l'impresa abbia necessità di fondarsi su una solidissima base economica la quale ne garantisca la vita per un periodo di esperimento relativamente lungo. Si è calcolato, un po' sommariamente, a dir vero, che per trasformare il noto locale, pagarne la pigione e gli anticipi, costituire la Compagnia e approntare le prime messinscene, non ci vogliano meno di un 300= 400= mila lire. Le quali si sarebbero dovute trovare: con le 60 mila lire dei Dodici, con le 10.000 lire della Corporazione delle Nuove Musiche, con un grosso sussidio (2000.000= lire) dello Stato, e con 100.000 lire (avete detto voi) di oblatori=abbonati.

Ora il Teatro dei Dodici si trova in queste condizioni: che, tranne forse le 60.000 lire promesse dai Dodici e 5.000 (non 10.000) promesse dalla Corporazione non si può contare sicuramente su altro. Niente, fuor di una speranza più o meno vaga fa presumere che lo

---

<sup>30</sup> D'Amico S., Commento al Teatro dei Piccoli, «La Tribuna» del 13 agosto 1931.



Stato dia un contributo, e se anche lo avrete, che esso arrivi alla somma, enorme per le taccagne abitudini italiane di 200.000= lire. Non parliamo delle 100.000= lire degli oblatori che non credo potranno arrivare prima che esca il cartellone del Teatro, con la compagnia pronta e che in tutti i casi, mi pare spaventosamente difficile raccogliere in Roma.

Così stando le cose, per spezzare il circolo vizioso che impedisce di trovar quattrini se i quattrini non ci sono, io credo che a ottenere compartecipazioni e sovvenzioni, da privati o da enti pubblici, all'impresa vagheggiata, bisogna presentare – oltre il nome di Pirandello, garanzia fondamentale di serietà artistica – delle precise garanzie economiche, e cioè:

l'importo preciso dei lavori da compiere nel locale del Teatro, con una perizia ad Hok;  
l'importo preciso del costo della compagnia;

il compromesso (ma non il contratto) per l'affitto del locale;

il compromesso (ma non il contratto) con gli attori;

il repertorio, sia pure approssimativo e modificabile dei trenta lavori necessari ad alimentare 150 spettacoli;

il piano finanziario da cui risulti, così ai Dodici come ai sovventori il reciproco inderogabile impegno di versare contemporaneamente entro una data certa, una somma che arrivi al totale richiesto.

Finché tutto questo non sia io ti replico per iscritto come ti ho dichiarato a voce che l'avvenire del Teatro mi par molto dubbio; e che cominciare a fare (in casa altri!) una parte, sia pur minima, delle spese, senza l'assoluta certezza di avere tutto il restante denaro a garantire la vita dell'Istituto per alcuni mesi, mi sembra un gioco rischiosissimo.

Non è qui il luogo di ripeterti che considerazioni del tutto personali che sconsigliano me (e, di fronte al Ministero dell'Istruzione, forse anche voi) dall'essere fra gli aventi un interesse economico nel Teatro. Ma non posso a meno di rinnovarti la dichiarazione che, finché le cose stiano come io le vedo, non mi pare possibile, né di cercare una nuova quota in sostituzione della mia, né in coscienza, di raccomandare l'iniziativa a qualunque sovventore pubblico o privato chiedesse il mio modestissimo avviso.

Caro Orio, per l'affetto che porto a te e a Stefano per la venerazione di figliolo che ho verso Luigi Pirandello e pel desiderio che Roma non faccia ancora una volta le tristi figure fatte da vent'anni in qua, ti prego di considerare queste mie parole, senza sdegnarne il volgarissimo buon senso, da cui purtroppo non si può prescindere. Voi avete bisogno tra voi, come pure ti ho detto sempre, d'una persona esperta di organizzazione e di amministrazione, la quale si dedichi esclusivamente all'impresa. Se non la trovate, non farete niente.

Fraternamente tuo

**1954 agosto 16 – d'Amico Silvio a Vergani Orio – dattiloscritta**

16.8.1954

Mio caro Orio,

visto che abbiamo combattuto per la libertà, tu sei liberissimo di fare l'apologia di Bragaglia, di scoprire in lui il precursore dei Gobbi, di attribuirgli la “rivelazione” d'una stupenda novella da lui fatta orribilmente recitare nel 1923 e cioè quando Pirandello era già famoso oltre i confini, ecc. ecc.

Vorrei però pregarti di non confondere in nessun modo, né con aneddoti inventati come l'ultimo da te citato, né in altri riferimenti, il mio nome col suo. Bragaglia è quello che è: anche da una sentenza di Tribunale è risultato diffamatore, mentitore, calunniatore; e si potrebbe facilmente provare, sul conto suo, di molto peggio. Da dodici anni, dopo aver usato verso di lui la più folle generosità, io non accetto polemiche con lui: tu che mi conosci, fammi il favore di non metterti nella schiera di coloro che continuano a porre, fra

noi due, i termini d'un paragone, assolutamente assurdo.

Ti ringrazio e ti abbraccio

A Orio Vergani  
Corriere della Sera  
MILANO

**1954 agosto 24 – Vergani Orio a Silvio d'Amico – manoscritta su cartolina intestata  
“Il nuovo Corriere della Sera”**

Milano, 24 agosto 1954

Caro Silvio, ricevo la tua lettera da Montecatini, e la tua amichevole diffida... Non devono dunque incontrarsi più nelle nostre cronache i nomi di due vecchi amici, come io ho sempre pensato fossero, al di sopra delle polemiche che ignoro, D'Amico e Bragaglia? Ebbene: così sarà. Mi spiace, in ogni modo, caro Silvio, perché nel panorama della Roma della mia giovinezza, se pure con due opposti caratteri, con opposte intenzioni, con diversi livelli di cultura, queste due immagini – Silvio da una parte, e l'Anton Giulio dall'altra, mi sembravano par parte, ormai, di un paesaggio sul quale mi duole tirare un rigo d'inchiostro. Ma vi ho conosciuto a diciotto anni, e non sapevo che cose così gravi fossero intercorse fra di voi. Insomma, la mia lontananza lombarda mi faceva vedere le cose un po' da lontano, come le vede un postero: e mi pareva che voi aveste amato il teatro, se pure in modi diversi, con una passione che superava le polemiche. Pazienza... D'ora in poi, nelle mie affettuose memorie, sarò costretto a vedervi “divisi”... E, fedele come ai tempi della vecchia Idea, ti obbedirò.

In quanto agli aneddoti “inventati” la cosa – che del resto non è per nulla offensiva – mi fu ricordata, proprio a Venezia, da Ermanno Contini. Pel resto, il novanta per cento degli aneddoti che danno un po' di pimento alla cronaca letteraria sono, lo sai bene, inventati: a cominciare dall'aneddoto dantesco dell'uovo sodo, (o non sodo) con sale.

Ciao, caro Silvio. Ti abbraccia il vecchio

Orio  
venditore di tappeti beduino

**Boutet E. (Caramba), *La mia follia*, Conferenza tenuta il 16 maggio 1908 nel Foyer del Teatro Argentina, Roma, M. Carra & C. editori, 1908.**

*Il libretto che trascriviamo di seguito fa parte della biblioteca personale di d'Amico. È la pubblicazione del testo di una conferenza del 16 maggio 1908 in cui Edoardo Boutet riepiloga il percorso critico che ha portato alla fondazione della Stabile Romana. Il critico napoletano rivendica la paternità del programma d'arte che avrebbe dovuto animare l'istituzione, un programma però presto tradito e mai del tutto attuato.*

Perché parlo, io che ho così lungamente taciuto, contro ogni mia consuetudine? - È semplice. - A traverso le troppe vicende di Sua Eccellenza il teatro Stabile di Roma, uno solo degli elementi è riuscito a persuadere la gente: - il programma d'arte per il quale nacque, e che animava l'Istituzione: che doveva esserne anzi la pietra angolare. E più il tempo passa, più le crisi si seguono - e rallegrano o rattristano - , e più quel programma raccoglie il larghissimo suffragio. Si nota, anzi, un crescendo nella sua fortuna. Nei primi giorni gli fu accordata dai più una lode dirò «allegretto ma non troppo». Si sa: in Italia, quando si tenta qualche cosa, - a meno che non sia una mala azione che ottiene di botto tutte le simpatie, - non si dice: «Beh, vediamo di che diavolo si tratta», ma si urla sollecito: «Dai, addosso; addosso, dai». Poi a poco a poco, dall'«allegretto ma non troppo» si è giunto, nei più recenti giorni, a proclamarlo, unanimi: «eccellente», «bellissimo», «magnifico»: - riproduco gli aggettivi che l'onorano.

Ora quel programma, non improvvisato ma seriamente meditato, è mio; - è mio -, e lo affermo per la responsabilità, e anche per il diritto; diritto che non permetterò, a qualsiasi costo, mi sia conteso dalle tristi botteghe, dalle ree coscienze e dai greggi asineschi che oltraggiano la scena di prosa italiana: l'oltraggiano, e ne ingombrano il cammino, e ne compromettono il destino. E poiché di quel programma è giunto, e continuerà a giungere, al pubblico e alla critica, a mala pena qualche brandello, e Dio sa come, - ecco, io voglio esporlo nella sua integrità: da che è fiorito, per quali vie voleva svolgersi, quale meta si proponeva raggiungere. Anche perché quanti, straccioni dell'intelligenza o straccioni dell'onestà, si sono accaniti, per la più stupida ignoranza e per i più volgari o personali interessi, a scompigliarlo, siano dal pubblico e dalla critica bollati su quelle fronti che un'idealità mai illumina, un pensiero mai corruga, la vergogna non arrossa mai.

Premetto. A me son toccate nella vita due sciagure grandi. Per la tenacia della mia polemica, nella fede e nella idealità di quanto credo sia il bene per una scena di prosa italiana, mi hanno chiamato, Iddio mi assista, *apostolo*; per la rettitudine austera della mia vita, serbata salda fra le molte non allegre vicende, mi hanno, si vede che Iddio mi ha abbandonato, decretato *galantuomo*. Da noi, *apostolo* di una qualche idea di bene, è sinonimo di chiacchieratore fra le nuvole che forse si venera in vetrina, ma che non va ascoltato, o con sorriso di commiserazione; *galantuomo* poi è sinonimo di buono a nulla, diciamola pure: di cretino, relativamente alla porcheria grossa e piccina e alla varia malafede e disonestà che costituiscono la cosiddetta *abilità*, tra gl'ingranaggi della vita quotidiana, e che raccolgono l'ammirazione l'omaggio e la fiducia. - Questo perché possiate precisamente valutare il cruccio e la gioia, l'entusiasmo e la religione, la volontà e la fatica, e anche la sorte sciagurata, di questo apostolo e di questo galantuomo: i due titoli dei quali, pare, si debba vergognarsi!

Quando, osservate e studiate le ragioni per le quali i parecchi tentativi di Istituzioni più o meno consimili, in Italia, erano prima o poi penosamente naufragati, - e si abbiano ancora una volta il memore saluto i generosi che vi profusero, se anche per le errate vie, e vi perdettero, le prove dell'ingegno, la tenacia operosa, la materiale fortuna, la nobile fede! - io osai accennare a tentare di portare la idealità che m'infiammava nel campo della realtà, trovai, costante e dovunque, la indifferenza o la incredulità. «Quello non è riuscito...» «L'altro vi si è fiaccato il collo...» «E poi, e poi, è proprio necessario?... » «Il desidero dov'è?...» «Dov'è la richiesta?» E se ardivo cercar di dimostrare che una scena di prosa, propriamente e degnamente detta, è funzione nobilissima e feconda, di arte e di vita, nelle civili comunanze... Allora, addio: solo l'educazione frenava la risata sulla faccia.

Lasciamo andare la opposizione della turba sciagurata che deve determinare e deve alimentare l'ambiente sconclusionato nel quale, pure con le sue invidiabili potenziali forze, vaga incerta e grama la scena di prosa paesana: poiché solo così è dato a quella turba di avvilito quello che dovrebbe essere il tempio sacro nella stolta odiosa, quando non è infame, volgarissima bottega; teniamo conto dei volenterosi: di coloro che discernendo il bene contenuto nella mia fede, si mantenevano dubbiosi, pensosi degli esempi crudeli del passato. «L'esperienza deve pure insegnare qualche cosa»: essi andavano ripetendo. Così quando la mia predicazione, e non lo credo ancora, riuscì, per la volontà ammirevole e l'ammirevole operosità del conte di San Martino, a raccogliere il nucleo di volenterosi nell'intento, e la Società degli Autori di Roma, benemerita, si affrettò a concorrere, e audacemente si volle, alte si levarono le voci contrastanti. Dalla scena e industrie relative, e si capisce; ma anche i buoni con i loro *ma* e i loro *se* confortarono le male intenzioni degl'interessati: anche perché da noi stortamente si ritiene che delle faccende dell'arte della scena solo il comico sia quello che vede giusto e sa profondo: il comico nelle condizioni... diciamo di idealità nelle quali si trova verso le sorti dell'arte sua e verso il dovere e il diritto di una scena di prosa degna.

Ma, infatti, si sentiva forse il bisogno della Istituzione da me invocata e da me ambita? Che occorre mai a un palcoscenico di prosa? Un repertorio? E difetta forse la fornitura del repertorio?... Pullulano intorno alla scena i vari negozi, grossi e piccini. Tutto un commercio si svolge. Corrono i sensali di là dal monte, di là dal mare; e alle stazioni e ai porti si sbarca la merce, a tonnellate; e il mercato ribocca. Fiorente industria... Commercio fiorente... Lotte fiere di concorrenza. Ciascun negoziante batte la sua gran cassa, come può, e come crede; si sa, gli affari sono gli affari. Ma che movimento! Che vitalità! Che bella cosa! - Gli autori italiani, dirò i quotati, quelli che sono riusciti alla vittoria non facile, per le ragioni di quel commercio strabocchevole, e per altre, di essere giudicati dal pubblico e dalla critica, non trovano forse braccia aperte di capocomici? Ma certo. E la loro fatica è remunerativa. E allora? - Mancano le compagnie? Per carità non le sballiamo! A leggere gli annali non solo il numero ingrossa sempre più, ma sono tutte eccellenti: di ogni grado e di ogni conio: da quelle per il diletto dello spirito fino a quelle per il vellicamento dei nervi afflosciati. Tutte le grazie e tutte le fortune. - E gli attori? Oh quelli poi... Ma se la «pianta-attore» verdeggia da noi perenne e rigogliosa: e, sempre a leggere gli annali, tutti col lauro sulle tempie, tutti con la raggiera di gloria sull'occipite. Il vocabolario non ha più aggettivi per il risonante inno che li gonfia, e mai adeguato, siamo giusti, alle loro grandi imprese. E le largiscono, e come, queste loro grandi imprese! Vogliamo essere una buona onesta volta riconoscenti o no? Andiamo, via! - Il «giovine autore», quello che ha diritto al bel titolo diventato sconciamente poi battuta comica, la giovinezza cui fremente nell'anima e nel cervello qualche cosa, e nel tormento di una febbre di fede, di ideale, di ardimento, sente il diritto all'ambizione del tentativo, se trova renitenze all'uscio del palcoscenico, non è forse assicurata da provvidenze di Comitati di lettura, di Concorsi che, quando il

primo passo consente, accompagnano fino alla ribalta? – E direttori? Ah, sentite! Non ci sono direttori! Ma chi è che si diverte a bestemmiare? Ogni compagnia, e sono molte e sono tante, ha il suo egregio signor direttore. Che vi pare! Nome e cognome a lettere maiuscole sul manifesto; il *comm.* il *cav.* l'*uff.*; la particolare poltrona a canto la buca del suggeritore, adulazione di trovarobe; e a ogni nuovo anno comico – già, comico – nuovi direttori sbocciano dalla molle terra feconda. – Se si ha la malinconia di credere che da una scena di prosa deve pure ottenersi la conoscenza dell'opera dei grandi scrittori, gloriosa nei secoli, la storia suprema della scena dell'universale, ammaestratrice... Ah, per questa poi... Raccogliamoci devotamente. Ginocchi a terra. Iddio ci ha largito la benedizione degli attori illustri, e di quelli che si credono tali. Quale ventura!... O patria mia!... E ad ogni «*tournée*» - le chiamano così – si eleva la cattedra che la scodella. Con un particolare che rende poi somma la grazia. L'attore illustre, e l'altro, non disdegnano, a volte, nel loro regno, il verso: quel verso per il quale il comico italiano, anche il comico con corona e scettro, ha il confessato disprezzo! – Che più! Non si compie forse dalle compagnie il dovere dell'allestimento scenico? Per carità: non ci danniamo l'anima con la menzogna. Si compie e si spende. Avete occhi? E allora sul libro delle spese..... Oh per Dio!

Eppure... Ecco. Parliamo sul serio: senza cadere nelle esagerazioni, e a cuore aperto. Che il palcoscenico di prosa italiano, anche così com'è, abbia energie egregie, le quali bene avviate potrebbero risultare contributo prezioso per un probabile teatro italiano, è innegabile. Ma che sul palcoscenico di prosa italiano si addensino gli errori e i travimenti più sciagurati, i quali rendono vano lo sforzo al fine di un probabile teatro italiano, è ugualmente sacrosanto. Se si vuole giudicare con rettitudine di coscienza e visione illuminata, si deve concludere che, finora, tutto si riassume, unicamente, nella fortuna dell'attore: e delle varie categorie. Ora, poiché l'attore, scelgo il caso migliore, anche nei sommi gradi, nulla ha, tranne lo spontaneo ingegno, e i risultati che lo spontaneo ingegno produce, nelle più ammirevoli manifestazioni, è la verità, - è seguito che la fortuna dell'attore, spadroneggiante unica, e alla quale tutto è sacrificato, fatica di scrittori, audacie di nuovi alla scena, coltura pratica dell'arte, ha determinato un ambiente il quale non solo non permette intravedere la probabilità di un teatro italiano, ma consente constatare che anche quello che nelle condizioni attuali si può compiere, è confusamente quando non dissennatamente compiuto. In sostanza, senza tante chiacchiere, padrone della scena è diventato non il cervello che vede che guida che addita, ma il braccio che deve operare: l'azione fa a meno del pensiero, non l'ammette anzi: ne infrange la necessaria armonia. Si chiederà: Questo è accaduto alla «Stabile romana»? No: non solo. È il sistema del palcoscenico di prosa italiano. E il guaio è che il pubblico non sa, e che la critica acconsente.

Vedete la formazione dei repertorii. Segue essa forse un criterio d'arte, alla peggio un grado, che so, un genere prestabilito? No. Essa è guidata: o dal particolare valore dell'attore, quando questo valore c'è; o, il più spesso, dalla vanità dell'attore. E poiché l'attore non ha la coltura occorrente all'arte sua, - non l'ha - ; e gli manca quindi la sana critica che dalla coltura deriva e consente discernere quello che le forze proprie permettono o no, resta guida la vanità. L'attore poi vive, cocciuto, sul palcoscenico; della vita che si agita, e freme e va, fuori dai ristretti confini della scena, non giunge a lui neppure fievole eco; così al difetto della coltura si aggiunge la niuna conoscenza del movimento, diverso e fecondo, nei vari ideali, ardimenti di tentativi o vittorie di affermazioni, in patria e oltre i confini della patria. Egli non legge neppure il giornale, ma i bollettini ai quali paga, nelle forme dell'abbonamento, beninteso, l'incenso che gli carezza le nari. E allora: da un lato i repertorii si compongono di tradizioni teatrali: tradizioni per le quali l'attore, possa o no, ambisce provarsi in quanto ha visto formare il successo di attori che l'han preceduto o con

lui rivaleggiato; dall'altro si affida al caso. L'affidamento al caso ha portato la conseguenza del «bagarinaggio» teatrale. La serva che non sa leggere e scrivere corre dal pubblico scrivano. Alla sua volta il «bagarino», poiché nulla gl'importa dell'arte, acquista secondo criteri commerciali: quindi, nel maggior numero dei casi, secondo i capricci della moda e le frenesie dei travimenti; o cerca ottenere la merce dalle ditte più accreditate, e straniera: seguendo una antica malattia italica, per la quale, anche a parità di condizioni, si resta sempre a bocca aperta dinanzi a qualsiasi prodotto forastiero. Contrastando così ogni sforzo del mercato della patria; anzi cercando soffocarne le probabili fonti di vita: il commercio è commercio: e con tutti i mezzi, specialmente i peggiori. E poiché l'attore non ha coltura, non ha quindi ideale, e non sa tracciare una via diversa di repertorio, diventa complice, contro la sorte della scena del suo paese del «bagarinaggio»; si aggiunga che il comico ha la tremarella delle vendette «bagarinesche»; e allora lo spettacolo è goffo: di un complice che si lascia perfino strozzare dal commercio che sorregge con la sua ignoranza superba.

Sì, il «direttore» potrebbe opporre un argine al pericolo e al danno. Ma da noi il direttore è sempre un attore; e l'elevazione al grado è nella generalità determinato da questo: o è un'illustre attore; o è un attore egregio che ha la pratica e l'abilità di «mettere in scena»; o è un capocomico il quale, pel solo fatto che dà la paga, assorge alla funzione. Lasciamo andare l'attore illustre: quello pota tutto, compagnia e repertorio, repertorio di padre eterno o di povero diavolo, al lauro della sua gloria; e lasciamo andare il capocomico per la ridicolaggine del caso. Diciamo dell'attore egregio. Egli ha la pratica e l'abilità; a volte si eleva anche dal «mettere in scena» alla interpretazione di un quadro scenico e alla eccellente animazione alla ribalta, nella persona, nell'insieme, perfino nella generale intonazione. Ma questo, e particolarmente per l'Italia, ora, non è il solo dovere di un direttore. L'altro, più alto e più arduo, è quello di vedere volere e seguire un indirizzo d'arte nel repertorio. Ma il direttore giunge dal palcoscenico: anch'egli non sa sottrarsi alle deformazioni dell'ambiente, anch'egli non ha dell'arte la coltura, anch'egli vive tra la ribalta le quinte e il fondale. Per l'origine, per il difetto di coltura, per la non conoscenza di quanto fiorisce fuori dal palcoscenico, e per i rischi dell'industria così come si svolge, anch'egli deve subire nella formazione dei repertorii, o la ventura del caso o la prepotenza «bagarinesca». Egli, quindi, con tutta la sapienza, quando l'ha, del «mettere in scena», diciamo più nobilmente, di animare un quadro, egli non porta nell'anima l'idealità di una scena di prosa; egli non sa concorrere allo sforzo degli scrittori italiani per una scena di prosa; egli non sa vedere per il fecondo ammaestramento l'opera degli scrittori dell'universale che son le pietre miliari e la storia che illumina della scena di prosa; egli non sa tendere le braccia al primo passo quando ha diritto di essere sorretto, per l'avvenire della scena di prosa, e non ardisco accennare a audacie di tentativi; egli non sa neppure ricercare e trovare e formare, maestro, l'attore, per l'arte e per la vita. Egli non sa, ed ah! non vuole essere, con i diritti e i doveri dei nuovi tempi, s'intende, quello che tu Luigi Bellotti-Bon per la scena italiana, che osò volere un primo solido passo di teatro italiano per l'autore, e formò una schiera di attori, interpreti mirabili, che dimenticarono poi molti insegnamenti di quella cattedra; e quel che è stato Antoine, che ebbe ed ha così salutare e alta influenza sulle sorti del teatro di Francia, e, se ben si consideri, dell'universale. Che può fare l'autore italiano, quello che per la sua fatica ha conquistato o va conquistando il diritto a questo titolo? Egli è sopportato ancora, sul palcoscenico italiano. Sopportato. Lasciate andare. Io lo so, e bene: con tutti i successi. «È tempo di finirla con questi scrittori italiani!» esclamò un giorno, un comico italiano: e quel grido era il grido dell'anima della casa comica di questa Italia *cui feo la sorte*... L'attore largisce a questi scrittori la grazia della sua esecuzione, qualche volta della sua interpretazione. Così l'attore non è più il fraterno collaboratore dello scrittore; ma è il possente che lascia cadere la limosina di un suo favore. Allora, poiché deve lottare in cosiffatto ambiente, lo scrittore non può mai

determinare un qualsiasi movimento benefico e sicuro per la scena di prosa della patria. Gli occorre quindi adattarsi: quando si ribella son guai. Ed ecco derivare due gravi mali, ai quali se ne aggiunge un terzo che è gravissimo. – Primo male. Lo scrittore non ha libertà di concezione. Deve preoccuparsi spesso di questa o di quella prepotenza dell'attore: sempre della condizione de palcoscenico. Se una bella audacia gli fiorisce nell'anima, deve costringerla a cercare di non urtare nei procedimenti inesorabili dell'attore spadroneggiante. Neppure il conforto almeno di una direzione che comprenda: la direzione parla come l'attore parla. È vero, a volte, sono anche difficoltà materiali, per le ragioni dell'industria del teatro qual è. Ma il danno per l'autore è lo stesso; e col danno dell'autore il danno della probabile fortuna della scena di prosa paesana. L'altro male. Per farsi largo, per reggere alla concorrenza straniera, per difendersi dalla bottega bagarina, gli scrittori han dovuto finire per adottare più o meno gli stessi metodi dei commercianti del genere. A prepotenza bagarina bagarina prepotenza. E nel pugilato, se qualche cosa si riesce a strappare all'industria, gl'ideali che avrebbero determinata la speranza di una scena di prosa italiana vanno dispersi o frantumati. – Il terzo male: il gravissimo cioè. La produzione di questi scrittori non vive nel repertorio, e dovrebbe, e può – pure se dalla fortuna accompagnata. – Non si avrà mai così, la misura di quel che è più necessario al fiorire di una scena di prosa: - la potenzialità degli scrittori. Oh si: lo so; eh, lo so. Di tali mali sono colpevoli anche questi scrittori, ai quali si può concedere il diritto. Dietro le quinte, negli atri dei teatri, nelle conversazioni, nelle redazioni dei giornali, essi, tutti, brontolano, a voce accortamente sommessa, per questi malanni: eccoli, poi, là, con il cappello in mano, dinnanzi all'attore. E parecchi fra essi son giornalisti, son critici! Credete si accompagnino mai a quanti, con la discussione o con l'azione, han lottato, lottano, per il risanamento della casa loro, nel loro urgente interesse? Che!... Essi sprecano l'inchiostro a incensare il comico: baciando quella mano che preme nientemeno sul loro cervello!

Non vi dico la coltura dell'arte; la coltura dell'arte, che dovrebbe svolgersi sulla nostra scena più che in ogni altro paese; benefico sommo di attori non solo, ma di autori, di critici, di spettatori. Quella poi è fatica particolare..., meglio, è disastro particolare degli attori illustri, o che si credono tali. Quanto è storia del teatro, e la coltura che da quella storia deriva, sul palcoscenico italiano non è concessa. Ma che storia! Non è concessa neppure la gloria e la coltura che deriva dalla conoscenza, almeno, delle glorie maggiori del teatro dell'universale. Già. E proprio in un paese, il nostro, nel quale perfino i più di coloro che nelle varie funzioni si consacrano alla scena difettano di quella conoscenza, robusta alimentazione della mente! L'attore illustre, o l'altro, molto per tradizione, e meno per discernimento, va raccattando in quella gloria. Ma non l'infiama il nobile fine di riuscire, per essa, con la sua fortuna, alla utilità della scena di prosa italiana negli elementi necessari che dovrebbero comporla. Egli è il signore di quel regno di carta tela legname pitturati; la sua boria non sa confine: occorre midollo di leone per il sangue di Iddio in terra che gli scorre nelle vene. Ma il midollo di leone riduce in pillolette. E su quali rovine si eleva la sua grandezza, quando c'è! Perché l'interpretazione personale dell'attore illustre è a volte certo una bellezza d'arte, una vittoria d'arte; ma il rispetto, sacro, al diritto della gloria che si porta alla ribalta, e che dovrebbe essere circondata di venerazione religiosa, è oltraggiato villanamente. Ah, voi credete, ingenuamente, raccolgo il caso nel quale più si imperversa, credete di conoscere la meraviglia della gloria shakespeariana? Oh , signori! L'attore illustre, e l'altro, in quella stoffa preziosa, guidato solo dalla vanità, taglia il berrettino o il berrettone, il mantellino o il mantellone che gli occorrono per corona e paludamento della sua nova sacra real maestà; e quei quadri scenici, quelle creazioni, le più sorprendenti dopo quella che ha voluto Iddio, sono spesso ridotte quasi a monologhi di attori illustri: e l'ammaestramento immortale e perduto nella grande impresa dell'attore.

Peggio se si pensi alle compagnie; alla sorte dei giovani scrittori che tentano il primo passo; agli allestimenti scenici... Appena si ha qualche applauso più rumoroso – l'inno

della critica non manca mai – e appena si raccolgono quattro soldi in tasca, si forma compagnia. Quelli che le formano sono spesso, è vero, egregi anche eccellenti attori che formerebbero la fortuna e la bellezza di una compagnia propriamente detta; invece essi fanno il ragionamento che con più diritto, se mai, fa l'attore illustre. E il vizio originario di diventare il grand'uomo, sia pure del villaggio, porta la conseguenza dell'attore illustre degenerato. Questi altri attori, energie di compagini perdute così, hanno tutte le superbie e tutte le prepotenze dell'attore illustre, naturalmente sproporzionate alla potenza. Così da questo criterio sconclusionato seguono le più pazzesche improvvisate: la più goffa fra le molte, della elevazione ai grandi, spesso per le forze dell'attore insostenibili, di «prime attrici» e di «primi attori». L'umanità per costoro non è costituita che da «primi attori» e «prime attrici»! La compagnia, equilibrata e armonica, in tutti gli elementi doverosi per l'animazione dei quadri scenici, non c'è più: e non la si vede e non la si capisce più; a segno che se per caso si riesce a formare qualcheduna, sollecita si scioglie; e da nuovi minuscoli signorotti è invaso il palcoscenico con le buaggini corrispondenti. – Per l'allestimento scenico, si spende ora, sì, è vero. Ma non guida mai un rigoroso criterio d'arte ispirato al quadro che si interpreta. La tendenza è lo sfarzo, o l'effetto; mentre la norma, unica, dell'allestimento scenico è la rispondenza al quadro scenico che si rivela alla ribalta. L'allestimento scenico poi non risiede in scene ed attrezzi solamente, si estende anche alla veste... Quali follie sono spampanate per questo altro dovere sulla scena! Qualche volta l'allestimento scenico si è ottenuto; ma perché guidato fuori dai sistemi vigenti in palcoscenico. E che lotte allora con i comici! Cose, cose da tentare la fantasia dell'umorista. Basterebbe per tutte il caso delle luci. Nel mondo della scena, sul quale pure si addensa tanta tenebra la notte non esiste. Il comico protesta: il pubblico deve vedere la sua faccia in pieno sole, sempre: - già, fratelli! – Il giovane scrittore, quello che tenta il primo passo... Ah quello è veduto in palcoscenico come la bestia nera. Da noi, veramente, questo è un peccato che hanno tutti coloro che dicono interessarsi alla scena di prosa. Ma nulla di più sciocco che il sorridere degli sforzi di quei nuovi alla scena, quando, pur tra i molti errori, hanno qualche ragione alla accoglienza. Se un teatro italiano si ambisce, deve fiorire dai cervelli. Noi non abbiamo saputo mai avere, e che sappiamo aver noi!, quei teatri di saggi di esperimenti di tentativi di libertà nei quali tutto si può ardire e dal tutto ardire nasce poi il buon contributo. Sì, sta bene: tra la folla dei nuovi che si accalcano all'uscio del palcoscenico col manoscritto sotto il braccio, il maggior numero è costituito da boriosa asineria, asineria che assume le più volgari forme e sciagurate; i capocomici, inoltre debbono preoccuparsi del loro legittimo commercio; nessuno li soccorre nei giorni delle scadenze, né hanno l'obbligo di buttare quattrini in quelle prove. Pure quelle prove occorrono, pure si deve ricercare tra quei manoscritti: e nulla di più delittuoso, sempre per le probabili sorti della scena di prosa italiana, che sprezzare o scacciare la giovinezza la quale cosciente va tentando.

Ed ecco. Per la meditazione commossa su questi casi, vari e penosi, vidi, volli, e formai il programma d'arte della «Drammatica Compagnia di Roma». Non una nuova bottega e non una nuova industria; non una riproduzione più vasta dei consuetudinari errori e delle storture consuetudinarie; non una nuova documentazione delle miserie e dei malanni che opprimono la scena di prosa; ma l'inizio, inizio serio e saldo, di tutt'altra via. Una istituzione non di concorrenza teatrale e commerciale, pure curando, con oculatazza e per la sua esistenza, il botteghino; ma illuminatamente e teneramente indicatrice e ammonitrice; che, a poco a poco, procedesse, con l'esempio quotidiano, alla persuasione del risanamento e del rinnovamento della scena di prosa. Risanamento e rinnovamento: per la formazione dei repertorii, per i diritti degli autori italiani che si sono affermati e per i diritti della giovinezza che anela con probabilità del domani, per la urgente necessità della coltura, per la formazione delle compagnie, per i doveri della direzione e per tutte le



provvidenze occorrenti alla idealità di una vera e degna scena di prosa, dalle cautele per la fioritura dell'opera, a traverso tutti i rami, fino alla elevazione della vita dell'attore. – Base fondamentale questa: che l'attore non fosse il padrone assoluto e solo, della scena; che l'opera dovesse costituire invece la ragion prima e il fine supremo: e trovare sulla scena tutti i mezzi che le occorrono per essere rivelata alla gente; fra i mezzi primo, quasi collaboratore, l'attore.

Il repertorio. La sua formazione non doveva derivare dall'artificioso capriccio della moda; o dalla volontà e dalla vanità dell'attore; o dalla prepotenza del commercio bagarinesco, pure non sdegnando l'offerta, ove accadesse, di chi l'importazione intenda in senso accettabile, e sempre nelle rigorose vie del programma; ma avrebbe dovuto rappresentare, tenuto anche conto delle condizioni della scena di prosa in Italia, una sintesi, avveduta e geniale, di tutti quei teatri di prosa, i quali serbando il sentimento, il rispetto, il dovere dell'arte, hanno repertori diversi, dalla coltura ai tentativi, per tutti i gradi, di tradizioni, di indirizzi, di ricerca, di ardimenti, di ideali: una sintesi che con elevata e gradevole dilettezza dello spirito, difesa da ogni corrompimento e da ogni volgarità, determinasse l'ambiente rispondente agli scopi, d'arte e civili, della scena di prosa: e particolarmente benefica, dato l'attuale palcoscenico paesano, oltre che agli scrittori e agli attori, al pubblico e alla critica. Con una fede e una volontà animatrici: l'ambizione di portare tutto il miglior contributo per l'avvenire, affrettando con tutte le posse dell'anima, di un alto schietto e ammirato teatro italiano.

Da questa fede e da questa volontà animatrici le linee direttive quindi del repertorio. E cioè: L'opera dei grandi scrittori, le glorie della scena dell'universale, tolta alle smanie orgogliose e irrispettose degli attori illustri; e neppure veduta con l'entusiasmo, cieco e pericoloso, dello studioso rinchiuso tra le ombre della biblioteca. Scelta, invece, con sapiente gradazione, in modo da attrarre chi non sa, e non renderne vano l'insegnamento e il godimento per il tedio di chi ignora. Le a volte necessarie riduzioni, per renderla veramente feconda di bene, non guidate dalle grottesche ricerche dell'attore per gli effetti che debbono costituire i raggi della gloria che la superbia gli fa assegnare all'arte sua; ma dal criterio di rivelare, con reverenza sacra, la bellezza e la potenza di tutti gli elementi che la informano e la fanno assurgere sublime.

Dell'opera degli scrittori della seconda metà del secolo decimo nono, la seconda perché la prima è compresa nel repertorio di storia o di coltura, la preponderanza data agli scrittori italiani. Non è forse triste e non è forse ridicolo che l'opera di quelli scrittori, per ragioni di mala industria o di più colpevole ignoranza, debba marcire in biblioteca? Non fosse altro essa rappresenta la continuità che consente di scorgere il progredimento; ma pure, a volte, è stata anche orgoglio della casa; e non è forse dissennato e indegno mandar ad ammuffire nel granaio le tele ricordanti i nonni e i babbi che ebbero la esemplare vita operosa, che segnarono più di una data nel calendario della scena paesana, e qualche zolla dell'aspra terra dissodarono? Sì, di quel tempo accolti anche gli scrittori stranieri; ma per specialmente ricordare come in quei giorni si fosse da noi troppo vissuto di residui caduti da quelle imbandigioni, riaffermare il proposito di salvarsi dalla imitazione maledetta, e pure accogliendo l'insegnamento sentire la superbia santa della liberazione graduale.

Larghissima la preponderanza all'opera degli scrittori italiani dei giorni nostri; gli scrittori che per giudizio di pubblico e di critica si sono già affermati in più prove vittoriose. Degli scrittori deve essere il palcoscenico, del cervello: e sollecito ad avvalorare i diritti che lo scrittore ha per la più gelosa presentazione dell'opera sua, concepita in assoluta libertà, verso la direzione, verso l'attore: senza ostacoli di prepotenze di ignoranze e di patti di scritture: sicuro del miglior concorso di tutti gli altri elementi al suo quadro scenico occorrenti. E quando la casa loro gli scrittori hanno onorata con la fatica del loro ingegno

vi resti l'opera loro rispettata, e non dimenticata, quasi in una frettolosa ed ansiosa liberazione di violenza, da chi necessario abitatore è diventato tirannico usurpatore. È semplicemente imbecille vedere che pure nel caso del più gran successo, quell'opera non debba concorrere a formare il normale repertorio: per prepotenze comicarole e più ancora per prepotenza di un dissennato mercato straniero. Prima di tutto, non ammessi ma padroni in casa nostra, specialmente quando a diventare padroni bene ci si avvia: e si ci avvia. Ora la produzione italiana può cominciare a levare alto la voce. Sa anche reggere a parecchie concorrenze forastiere; e non deve essere accettato di vederla sottomessa, e troppo spesso, a produzione che non solo non le è uguale ma inferiore. – Quanto all'opera degli scrittori stranieri, ugualmente dei giorni nostri, mai accettare le forniture dei mercati più o meno tradizionali. Chi vive nel suo tempo sa che quella fornitura di mercato, tranne il raro caso, non dà la conoscenza degli ideali intravveduti e tentati nelle varie nazioni; e sono questi ideali che interessa portare alla ribalta italiana: fecondo ammaestramento comparativo. Di tali movimenti singoli che poi si riflettono nei destini del teatro dell'universale, non è dal commerciante per le ragioni dell'industria né dall'attore per le ragioni dell'ignoranza, che si può mai aspettare la doverosa nozione. Dell'opera degli scrittori stranieri dei giorni nostri, accogliere poi non solo l'opera che si eleva, che si afferma o che indica, ma anche quella degli ardimentosi manipoli che osano nei teatri speciali dell'estero, teatri di saggi, di esperimenti, liberi; perché il tentativo, sia pure audacissimo, porta nuovo ardore di sangue vivo che le fibre rinnova. Prima è smodato, si equilibra poi, ed è energia sana di sano contributo. Da questi manipoli ardimentosi grande è seguito il beneficio all'estero, beneficio che, se pure fievolmente, ha avuto ripercussione anche da noi. L'accoglimento degli ignoti che sciogliono il primo passo, doveva avere in questo repertorio particolare funzione. Dirò anzi che questa era, tra le intenzioni del mio programma, quella più delicata e più cara. Dischiudere le anelate e non facili porte del palcoscenico a quanti, pure tra gli errori, mostrassero il diritto all'accoglienza: e cioè il diritto al giudizio del pubblico e della critica; leggere con febbrile ansia, - e quanto ho letto! – animato dalla speranza di trovare probabili forze e sia pure embrionali; mandare, trovato, quel primo passo alla ribalta, ma addirittura con materna tenerezza e trepidazione, mostrare all'autore, durante le prove, di quanto debba liberarsi, quanto debba gelosamente serbare a far fiorire, a che debba tendere; presentare quel primo passo con ogni cautela, non precipitarlo là tra i pericoli della normalità del repertorio, tradendo così lo scopo sacro che ha consigliato l'accoglimento; antivedere la rappresentazione di quel primo passo, e trovare nella approvazione o nell'ammonimento di spettatori e di critici la riconferma e il battesimo augurale della promessa... Ah, quale emozione, la più pura e la più invidiabile... Come creare un'anima!...

E poi: la scena dialettale, e la poesia ... Io volevo trasportare in questo repertorio anche alcuni quadri della scena dialettale. Non già per alimentare la diffusione della scena dialettale, diffusione sulla quale ho le mie idee; ma per sempre più concorrere alla speranza d'un teatro nazionale. Da noi più scrittori della scena dialettale si sono spesso elevati, nell'arte e nello scopo, dal quadro particolare al quadro generale; e più di uno si è affermato maestro dalla ricerca dei contenuti alle qualità di una tecnica di vita, nella diretta felice osservazione e nella bella libertà dall'imitazione: giungendo fino al carattere, il carattere, l'alto titolo che indica l'autor drammatico unicamente detto. – E la poesia. Il più largo ed il più grande onore questo repertorio preparava alla Poesia che il comico ha scacciato dalla scena, la quale della Poesia è dominio glorioso, o accoglie, facendole sentire nello strazio la pietà: inaridendo così stoltamente fonti sacre per la scena di prosa: distruggendo germi di visioni di quadri scenici che potrebbero condurre il teatro nostro a destini forse, chi sa, meravigliosi. I poeti sono i profeti.

La Compagnia. – Ah, no; niente solenni nomi di grandi attori. Date le malinconie e le

frenesie dei comici di tutte le gradazioni, i grossi, ed i piccini, con essi – almeno per ora – non si riesce agli alti fini che deve volere l’Istituzione. Se si raccolgono più grandi attori, e ammesso, il che è sciocco supporre, che essi si sottopongano a questo programma di repertorio, e del resto, il quadro scenico si perderà bella goffa sconclusiona. Nella lotta cui si abbandonerebbero quegli attori – è umano, cioè è comico, - per apparire alla ribalta ciascuno più illustre dell’altro, ogni equilibrio del quadro scenico è perso, è rotta ogni armonia. Altro son le rappresentazioni straordinarie. Ed anche quelle!... Peggio se non un’accolta, ma un solo attore illustre si trovi nel nucleo. Per la virtù dell’ingegno e per il peso di tutte le consuetudini al di qua e al di là della ribalta, l’attore illustre, concesse anche le intenzioni migliori, l’attore illustre si singolarizza, si eleva: gli altri si rimpiccioliscono ancora di più intorno a lui: e si hanno le cosiddette compagnie di attori illustri, che assumono un nome che viene dalla forza non dall’intelletto: compagnie di *mattadori*: il grand’uomo monologante cioè, i chierichetti serventi il celebrante, e il quadro scenico asservito alla grande gesta. Neppure un’accolta di attori subito dopo gl’illustri. Si hanno gli stessi danni che con gli attori illustri, con in meno il personale valore degli attori illustri. Invece una compagnia, alquanto numerosa, di giovani, e non mancano per fortuna del palcoscenico italiano: scelta a mano a mano con accorgimento: che mostrassero per chi sa vedere, ai primi passi, la potenzialità dell’avvenire; ancora deformati dalla malaria del paese della scena, per tentare di persuaderli, e per le finalità e nelle prove diverse, a intendere e a volere una illuminata visione de loro diritto e del loro dovere: per l’arte e per la vita. Anime e temperamenti da formare. Con tenacia ed accortezza, tale compagnia doveva essere condotta a questa vittoria; che i giovani attori, potenzialmente adatti, sentissero l’ambizione, tutti, di addestrarsi in tale arena. Né li avrei voluti più schiavi alla catena dell’Istituzione. Anzi io ambivo questo: che con il sapiente e assiduo rinnovarsi di giovani attori, gli uscenti non andassero a piegare il collo sotto il giogo consuetudinario rappresentato dalle altre compagnie; ma portassero in queste altre compagnie il fecondo primo germe; e educati a metodi diversi e migliori di studi, di repertori, di interpretazioni, di vita, diffondessero con l’esempio il beneficio attinto alla Istituzione nella quale avevano aperto gli occhi alla luce della verità.

Per le ragioni e gli scopi dell’Istituzione, del repertorio e della compagnia, e per le condizioni attuali del palcoscenico, una concezione adeguata della direzione naturalmente s’imponneva. Occorreva servirsi quindi di quanto offre ora la direzione abbandonata, tutta, agli attori, a aggiungervi quanto ora manca a siffatta direzione. Stabilire quindi la duplice funzione: del direttore del quadro scenico alla ribalta, unicamente; e del direttore per il complessivo indirizzo d’arte e i fini dell’Istituzione. Non da un istante all’altro si può sperare di fare abbandonare al comico certe tradizioni perché possa riuscire ad afferrare un relativo risultato d’interpretazione: gli occorre per intendere uno speciale meccanismo che ha persino modi e gergo dirò... da domatori. I direttori attori questo gergo e questi modi hanno appreso sulle tavole del palcoscenico subendoli anch’essi ai primi passi. Ma pure alcuni direttori-attori hanno solide qualità per l’animazione del quadro scenico. Sono, per i più di questi, prove di abilità e di pratica del genere, ma per altri anche d’intuito e di ingegno; e qualche direttore-attore possedendo poi le qualità d’intuito e di ingegno felicissime, ha portato a risultanze di quadri scenici, per la interpretazione e la rivelazione, contributo addirittura prezioso. Solo poiché il direttore-attore è prodotto del palcoscenico, e reca quindi del palcoscenico usi e costumi nonché malanni, così occorre limitare la funzione a quello che poteva dare di utile e di bene. All’altro direttore poi, a quello per il complessivo indirizzo d’arte e per i fini dell’Istituzione: il dovere della formazione del repertorio, dell’accoglienza illuminata alle manifestazioni di primo passo, della ansiosa ricerca di quanto potesse riuscire vigorosa alimentazione del programma, della comprensione e dell’incitamento dei benefici ardimenti, della difesa della integrità dei quadri scenici, del mantenimento rigoroso di una casa degna per la miglior sorte dello

scrittore e dell'attore, del governo dell'allestimento scenico sottraendolo agli usi teatrali, del continuo vegliare a che i quadri scenici ottenessero la interpretazione e la rivelazione rigorose, del condurre per le decise vie l'Istituzione al suo destino. Ma il direttore per la esecuzione dei quadri scenici non solo avrebbe dovuto avere la conoscenza precisa dei fini del repertorio e intenderne le idealità per rivelarle; ma oltre alla interpretazione di ciascun attore nei quadri scenici, avrebbe dovuto concorrere anche alla formazione dell'attore per la personale fortuna nell'arte dell'attore medesimo. Occorreva quindi un direttore-attore che sapesse scorgere i traviamenti del palcoscenico e anelasse a liberarsene; che avesse l'intuito e l'ingegno oltre la pratica e l'abilità per sentire i quadri scenici che era chiamato ad animare; e che in una generosa ambizione di forte per il suo destino, vegetando sul palcoscenico qual è, vedesse e volesse le idealità informatrici dell'Istituzione. Un giovine, quindi, con le potenziali forze adatte, elevato a tanta inseparabile fortuna. Una luminosa anima di artista, non una buia anima di comico... Perché, signori, io vagheggiavo di dare al palcoscenico italiano anche un direttore che sapesse, un giorno, raccogliere in sé le due potestà: un direttore all'esempio del quale altri anelassero formarsi.

Il mio programma proponendosi il bene dello scrittore della patria e il bene dell'attore non si arrestava al solo fatto che si svolge alla ribalta. Per l'autore, e anche per i suoi giudici, occorreva creare un ambiente adatto intorno all'Istituzione: che aiutasse lo svolgimento e che concorresse a assicurarlo. E avevo così fantasticato: di solenni feste ricordanti le glorie maggiori del palcoscenico; di spettacoli indicanti le epoche nel cammino dell'arte dell'universale, nei suoi elementi costitutivi; di conferenze illustrative accompagnanti le speciali feste e gli spettacoli speciali; di programmi di poesia, per l'insegnamento e la dilettezza; di rappresentazioni mostranti la storia del palcoscenico anche nella sua materialità... - Per l'attore. Per portare l'attore al benefico risultato del rinnovamento della sua mentalità, pensavo non fosse solo fecondo il beneficio derivante dall'esercizio dei quadri scenici per le sue singole interpretazioni, dagli spettacoli di coltura particolarmente; ma anche, e forse, ora, più, dalle provvidenze che, dando all'attore la civile coscienza, avrebbero poi concorso a una percezione più alta dell'arte da parte dell'attore. E poiché queste provvidenze, le quali tendono al miglioramento morale e materiale dall'attore, per virtù di nobili menti e di cuori generosi, non solo sono ora agitate, ma già si avviano alle conquiste, io volevo accoglierle nella Istituzione. Ancora l'attore ha paura, per la povertà dell'animo che deriva dall'ignoranza, di avere il posto che gli spetta nella vita delle civili comunanze; con l'esempio io volevo combattere quella paura, perché la faccia umana dell'attore rassomigli alla fine a quella del prossimo suo.

Infine, signori, a questa Istituzione non solo gli esposti fini d'arte io assegnavo per la probabile fioritura di una bella e forte scena di prosa italiana in tutti i necessari elementi; ma le assegnavo anche uno scopo sociale. Io volevo riuscire a edificare il teatro del Popolo. Con tale scena, preparatrice di una invocata storia e di una invocata letteratura drammatica nazionale, io volevo fondare non un teatro di iniziati, di eletti, di privilegiati o consuetudinario, ma il teatro popolare, per gli scrittori, e per il Popolo. Per gli scrittori: perché sempre che gli scrittori, pure attingendo robustezza agli studi, si sono temprati nell'anima del popolo, le nazioni hanno avuto grandi teatri nazionali; non teatri di rifacimento, di imitazione, più o meno geniali, o teatri di asservimento dalla tecnica alla idea. Da noi questo è urgente più che mai, per i deplorabili atavici traviamenti. E per il Popolo. Di quando in quando nella dolce terra italiana, si ode, tra le altre, la chiacchierata del teatro popolare. Ora, anche sulle finalità e i metodi di un teatro popolare, si hanno idee assolutamente errate, per me. Riassunta la varia discussione nei principali termini, lasciando le specie e le sottospecie, secondo alcuni i teatri popolari dovrebbero sguazzare in tutte quelle cretinerie assurde e volgari di grosse tinte e di grossi effetti dai retorici

contrasti, tra il romanzesco e il convenzionale e il goffo: inammissibili per tutti i riguardi e per tutti i rispetti. Secondo altri, dovrebbero essere una specie di dottrinella teatrale, per insegnare alle moltitudini quello che sotto le lustre e i pennacchi di sani principii o di sana morale vogliono le ipocrite tirannie di tutte le prepotenze. No. Al teatro del popolo invece altre vie e altre idealità assegno io. E cioè: a nessuno asservito, concesso a mitissimo prezzo, gli abbienti paganti per i non abbienti, materiato delle più alte concezioni e manifestazioni del pensiero e dell'arte, per queste manifestazioni e per queste concezioni dovrebbe concorrere a formare, nella più grande luce e nella più grande libertà, anime e menti. Seguirebbero risultati meravigliosamente fecondi per il gusto d'arte e per la coscienza civile delle moltitudini, appunto. Ed era questa poi, la più pungente ambizione e il più grande orgoglio della mia fatica.

Questo il programma, e le sue ragioni e le sue vie ed i suoi fini, da me voluto per la «Drammatica Compagnia di Roma»; di Roma, nel cui nome sacro sono concessi i più vasti sogni e i più audaci. Ma questo programma, per la sicura vittoria del quale occorre non le ricchezze, ma il lavoro tenace, la pace feconda e energie, a posto e leali, affratellate in una fede, questo programma fu comicarolescamente prima e lojolescamente poi, scompigliato; e non già per un'altra ambizione più bella o per un'altra idealità più alta! Fin dai primi giorni giunse a brandelli; turbato nella necessaria integrità pel giudizio, nella necessaria gradazione per lo sviluppo. E si noti: io ho avuto la gioia e il dolore di vederlo confortato degnamente tutte le volte che qualche intenzione ne è giunta al pubblico ed alla critica; ancora: in quei casi, il botteghino ha pur dimostrato che rispondeva commercialmente: provando di questi giorni nei quali varie forme di industrie vanno sempre più asservendo la scena di prosa, quanto ho sempre predicato; che son le fortune dell'arte le quali determinano la fortuna del particolare commercio dell'arte; e non dal «per cento», nasce la vittoria di un ideale dell'arte; ma la vittoria di un ideale dell'arte produce il «per cento», e il diritto del più forte. Che più! Perfino gli sciagurati che l'hanno beotamente scompigliato, debbon ricoprirsi di qualche straccio di questo programma, per apparire da ombre persone. – Come fu scompigliato, e perché? Tutti si affannano a ricercarne le cause in discussioni solenni. E pure si tratta di piccole cose, di misere cose... Ma non discendiamo. Verrà il giorno della verità, e saprò io bene esporla, e documentarla; e con ogni onesta sincerità. Oggi ho voluto parlare di quanto animava la mia fede, non di quello che la mia fede mi ha fatto soffrire: e del resto non si ha il diritto di lottare per l'affermazione di un'idealità, se non si sa accettarne e sopportarne il dolore.

Ma, amarezze, delusioni, e la nausea per talune forme, insopportabili e odiose, della bestia umana, non mi faranno rinunciare a quella mia idealità, a quella mia fede. E se no quali povere cose sarebbero mai? Se mi si contende la scena, la mia operosità, quale si sia, ha il giornale, ha la rivista, ha il libro, la cattedra. Toccando terra il mio entusiasmo acquista maggior veemenza d'ardore, la mia volontà più tenacia. Ed io la vado, io la vedo, ai nostri giorni più che mai, la probabilità di questa scena di prosa quale la sogno: e italiana, italiana, italiana! Essa è degna, essa è nobile, essa è solenne: d'intelletto e di decoro. Ha tutti i fascini, ha tutti gl'incanti. È orgoglio della patria; è meraviglia ed invidia dell'universale. Affermazione di pensiero e di bellezza. Il popolo la circonda di riverenza, il popolo alla sua volta nella coscienza illuminata e nell'illuminato giudizio, elemento della sua benemerita fortuna; e sboccia su di essa, e su di essa fiorisce, fra le sacre mura, nell'aureola di gloria, il lungo ordine degli scrittori che ne creano e ne affermano la storia, nazionale istoria, non stracci raccattati alle porte di straniere ricchezze; e l'attore, l'attore, nelle sue prove, intenditore uguale di quel pensiero, di quella bellezza, avventurato interprete e rivelatore di quella storia, di quella nazionale istoria, opera compiendo di artista e di cittadino... Io la vedo... Io la vedo... Io la vedo...

Ma se vi dico, signori, se vi dico: - è la mia follia!..