

COMPLESSITÀ DI SILVIO D'AMICO

Scheda

(di Raffaella Di Tizio)

Negli anni del fascismo il ruolo di Silvio d'Amico nel teatro è centrale e determinante. Il suo nome, come si è notato, appare con una certa ricorrenza anche nelle riviste non dedicate al mondo della scena: in vista di approfondimenti che potranno derivare da questi primi sondaggi, si proverà qui a raccogliere in una discussione i principali studi che di lui si sono occupati, osservando quali domande si siano posti, o come abbiano raccontato la sua azione e le sue idee. Data la vastità del territorio di indagine si terrà per ora conto esclusivamente di monografie a lui specificatamente dedicate¹, mettendo in movimento tesi, definizioni o accuse attraverso il confronto di diversi pareri. Si vuole così offrire un breve quadro di riferimento sulla figura di Silvio d'Amico, ma anche provare a mostrare zone che, tra molte certezze consolidate, sembrano ancora in buona parte da esplorare. Si dovrà cominciare da un promemoria di fatti noti, e da alcune considerazioni generali.

La presenza di Silvio d'Amico attraversa attivamente il teatro italiano dal 1914, quando inizia a esercitare la critica teatrale come vice di Domenico Oliva all'«Idea nazionale», al 1955, anno della sua morte. Uniche interruzioni, il periodo che lo vede volontario nella prima guerra mondiale, e quello immediatamente successivo alla sua breve detenzione, nell'ottobre del 1943, quando restò nascosto e non aderì alla Repubblica di Salò. Era nato a Roma nel 1887; laureato in giurisprudenza, entrò nel 1911 per concorso al Ministero della Pubblica Istruzione, dove lavorò come segretario della Commissione Permanente per l'Arte Drammatica²; dal 1923 passò a insegnare Storia del teatro nella Regia scuola di recitazione di Roma. Nel 1918, morto Oliva, era diventato titolare della rubrica dell'«Idea nazionale», che nel 1925 confluiò in «La Tribuna». La sua era già stata una posizione centrale: come ha sottolineato Andrea Mancini, allora «nessun critico teatrale aveva la doppia possibilità di mettere in discussione le cose e d'altra parte di trovarsi nel luogo dove venivano decise»³. Ma l'apice della sua influenza si può

¹ Compresi i numeri monografici della rivista «Ariel» e dei «Quaderni del Piccolo Teatro» di Torino.

² Sull'attività della commissione cfr. il saggio di Mirella Schino in questo stesso dossier.

³ Andrea Mancini, *Gli anni giovanili*, «Ariel», anno II n. 3, settembre-dicembre 1987 (numero monografico dedicato a Silvio d'Amico), ora in Id., *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 15-34, qui p. 32.

collocare negli anni Trenta, che sono anche il periodo di maggiore solidità del regime. D'Amico – che aveva molto viaggiato e dedicato attente cronache al teatro europeo; che aveva pubblicato importanti monografie⁴; che nel 1932 aveva fondato con Nicola De Pirro la pionieristica rivista teatrale «Scenario»⁵ e organizzato a Roma un incontro della Société Universelle du Théâtre di Firmin Gémier – nel 1934 si vide affidare la «regia organizzativa»⁶ del Convegno Volta sul Teatro Drammatico indetto dalla Reale Accademia d'Italia, la più importante delle istituzioni culturali fasciste. L'evento com'è noto portò in Italia numerosi esponenti dell'arte straniera, facendo nel contempo da vetrina di prestigio alla dittatura: fu un avvenimento politico/culturale complesso, che d'Amico seppe organizzare mediando tra esigenze contrastanti⁷ e il cui buon risultato «consolidò il suo ruolo fondamentale nel mondo teatrale italiano»⁸. L'anno dopo sarebbe nata l'Accademia d'Arte Drammatica oggi intitolata a suo nome, che includeva l'innovazione di una cattedra di regia. Nel 1937, lasciata la direzione di «Scenario», d'Amico fondò e diresse la «Rivista Italiana del Dramma». Tra il 1939 e il 1940 condusse una formazione di ex allievi della sua scuola, la Compagnia dell'Accademia, nata per sopperire alla mancanza di un teatro d'arte, permettendo la circolazione degli spettacoli dei migliori attori e registi lì diplomati. Dal 1941 al '43 scrisse su «Il Giornale d'Italia» (ma erano molte le riviste con cui aveva intanto collaborato). Nel dopoguerra diede il via al progetto dell'*Enciclopedia dello spettacolo*, poi riprese a lavorare come critico drammatico a Radio Roma e su «Il Tempo».

⁴ Come *Tramonto del grande attore* (Milano, Mondadori, 1929); *La crisi del teatro* (Roma, Edizioni di «Critica fascista», 1931) o *Il teatro italiano* (Milano-Roma, Treves-Treccani-Tumminelli, 1932).

⁵ Su De Pirro si veda il saggio di Patricia Gaborick in questo stesso dossier; sui primi, più innovativi anni di «Scenario», quando tra l'altro fu varata sulla rivista la parola «regia», cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 3, 2011.

⁶ Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul Teatro Drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2014, p. 103 e sgg.

⁷ Fried, che ricostruisce con precisione il dietro le quinte del convegno (e le censure che non mancarono al momento della pubblicazione degli atti), nota come gli stessi temi li dibattuti avessero «una certa concordanza sia con il discorso di Mussolini, sia con il dibattito di d'Amico» (Ivi, p. 113). Questi argomenti erano: *Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli (Cinema, Opera, Radio, Stadii)*; *Architettura dei Teatri. Teatri di masse e teatrini*; *Scenotecnica e scenografia*; *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli*; *Il Teatro di Stato. Esperienze delle organizzazioni esistenti. Necessità-programmi-scambi*. Cfr. Fondazione Alessandro Volta, *Atti dei convegni. Convegno di lettere 8-14 ottobre 1934. Tema: il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.

⁸ Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, cit., p. 224.

Rispetto al fascismo, Silvio d'Amico come Nicola De Pirro appare una di quelle numerosissime, più e meno note, figure della continuità, che esercitarono la loro professione senza veri contraccolpi prima e dopo la cesura della guerra. Rispetto alla scena, è considerato l'artefice di quella «determinata idea di teatro, che nelle sue traiettorie principali risulta egemone durante e dopo il fascismo, almeno fino agli anni Sessanta»⁹, e che tutt'ora sembra nutrire la coscienza media che si ha di quest'arte – l'idea per cui il teatro è messinscena fedele di un testo, costruita da un insieme di attori intonati dalla guida di un regista, in uno stabile teatro d'arte.

D'Amico, scrittore di libri e articoli battaglieri, poté agire al centro del teatro italiano, fu un critico temuto e imparziale. I suoi criteri di giudizio derivavano da una precisa visione della scena (che poneva al centro il dramma, la parola dell'autore, e che era legata a una convinta morale cattolica), ma non mancò di essere affascinato da un'arte degli attori o da spettacoli in aperta contraddizione con il suo impianto teorico. Per la sua attività culturale e progettuale è stato a lungo descritto come il padre nobile della scena del dopoguerra. O, da fronte opposto, come il principale responsabile di una riforma teatrale avvenuta in modo moderato, incapace di assimilare la ricchezza specifica della tradizione attoriale italiana e le correnti profonde che animavano la regia straniera. Alcuni dei suoi giudizi (e pregiudizi) sul teatro sembrano condizionarci ancora oggi. Proprio per questo, accade che trattazioni critiche dedicate a d'Amico siano tutt'ora animate da un insolito fuoco polemico: su di lui si sono spesso alternate una storiografia elogiativa e una sorta di “storiografia del risentimento”.

In quello che è un panorama complesso, si vuol qui provare a costruire una provvisoria mappa di orientamento, cercando di individuare, attraverso l'esame di definizioni a lui attribuite, almeno alcuni di quei problemi critici che alla memoria dell'esperienza di Silvio d'Amico, e quindi al modo generale di raccontare un'epoca, sono strettamente legati.

Uno scrittore cattolico

Di Silvio d'Amico sono noti i legami con le gerarchie vaticane, ereditati dalla famiglia materna e coltivati da un intellettuale che mai rinnegò la sua fede¹⁰. Già nel 1938 Pietro Castiglia notò come la matrice religiosa riguardasse

⁹ Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1945-1955)*, introduzione a Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2004, Quinto Volume, Tomo I, p. 14.

¹⁰ Cfr. Andrea Mancini, *Gli anni giovanili*, cit. Alla religione d'Amico dedicò nume-

l'intera sua attività (cosa di cui per altro il critico non faceva mistero). Riprendendo una considerazione di Alberto Spaini apparsa su «L' Ambrosiano», dove si sosteneva che la fede non fosse argomento ma base sostanziale dei libri di Silvio d'Amico, Castiglia parla in proposito di un modo di far critica che sempre «tende a rivendicare i diritti dello spirito su quelli della materia»¹¹. Ed è in effetti proprio da questa impostazione che si possono far derivare tanto la preminenza data da d'Amico al testo su ogni elemento dello spettacolo – ovvero su ciò che era ritenuto base eterna dell'opera contro il suo carattere transeunte¹² – quanto la tendenza a interpretare in chiave religiosa gli artisti che poneva al vertice dell'arte scenica: un metro di giudizio che, se orientava lo sguardo verso interpretazioni distorte, permetteva però anche di rivendicare il valore del teatro e dei suoi attori collegandoli a precise patenti di legittimità. Si veda l'interpretazione in chiave cattolica di Eleonora Duse al momento del suo ritorno alle scene¹³: lontana da un'esatta valutazione dell'arte e della personalità dell'attrice, volta a semplificare più che a comprenderne la complessità, la visione critica di d'Amico era però sentita da Castiglia nel '38 soprattutto come «rivalutazione dell'anima cristiana e umana della Duse che una letteratura tradizionale ci aveva sempre presentato come una magnifica attrice, ma come una mediocre donna»¹⁴. Considerazioni come questa, unite ai primi dati raccolti in questo dossier, invitano a osservare la poetica critica damichiana senza dimenticare in quale contesto le sue affermazioni intendessero essere immediatamente operative, contro cosa e in difesa di quali valori potevano dimostrarsi efficaci, al di là di quella che fu poi la loro portata effettiva.

Un nemico degli attori

Uno degli aspetti spesso ricordati di Silvio d'Amico è il suo grande amore per la scena e per gli attori, anche quelli della tradizione che la sua riforma

rosi articoli e libri come *Pellegrini in Terra Santa* (Milano, Alpes, 1926), *Scoperta dell'America cattolica* (Firenze, Bemporad, 1928) e *Certezze* (Milano, Treves, 1932).

¹¹ Pietro Castiglia, *Silvio d'Amico*, Palermo, Retrospecta, 1938, p. 15.

¹² Come ribadì nella sua relazione al Convegno Volta: «Quello che noi cerchiamo nello spettacolo "drammatico", di là dalle sue forme sera per sera rinate e rinnovate, è l'elemento durevole, permanente, e in qualche modo eterno. È il testo del Poeta». Silvio d'Amico, *Il teatro e lo Stato*, Estratto dagli *Atti del IV Convegno della «Fondazione Alessandro Volta»*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, p. 11.

¹³ Interpretazione analizzata da Mirella Schino in *Aggiustamenti d'un «valore di vita»*. *Eleonora Duse per Silvio d'Amico*, «Ariel», anno II, n. 3, settembre-dicembre 1987, pp. 123-139.

¹⁴ Pietro Castiglia, *Silvio d'Amico*, cit., p. 44.

intendeva superare, persino quelli di generi che non preferiva, come il teatro dialettale o il varietà (ben nota la sua predilezione per Petrolini). Eppure anche l'idea che fosse un loro nemico è un'interpretazione ricorrente, rappresentata negli ultimi anni soprattutto dal libro di Donatella Orecchia *Il critico e l'attore. Silvio D'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*¹⁵. Qui il critico appare come il consapevole autore del passaggio dall'attore/creatore di tradizione ottocentesca a quell'*attore funzionale* alla pratica registica che Claudio Meldolesi ha descritto come interprete tipico della successiva era delle sovvenzioni¹⁶. La Orecchia parla di un «rifiuto di comprendere» il teatro del passato, e accusa d'Amico di averlo consapevolmente sottratto a una più giusta prospettiva storica, rifiutando di vedere l'*unità* e la *necessità* dell'opera dei suoi attori. A lui si attribuisce la precisa intenzione di non voler riconoscere la cultura specifica degli interpreti, e più in generale la *scelta* di «non cogliere e approfondire la complessità dei fenomeni che analizza»¹⁷. Ma l'ignoranza dei comici, il loro scarso valore, era allora un luogo comune, il contesto dominante ogni analisi critica (anche se non mancarono eccezioni, come i pionieristici studi di Mario Apollonio); solo nel dopoguerra il teatro avrebbe lentamente iniziato a conquistare una patente di cultura: l'attività di Silvio d'Amico si colloca tra questi due crinali, e ne fece parte una lotta costante per il riconoscimento del valore della scena.

L'artefice del tramonto dei grandi attori ottocenteschi

Accusa strettamente connessa alla precedente, ma più specifica, quella che vede Silvio d'Amico porsi a distruttore dell'arte del passato. È un equivoco di vecchia data, legato soprattutto alla pubblicazione, nel 1929, del suo fortunato saggio *Tramonto del grande attore* (Milano, Mondadori). È un libro che può considerarsi fondamentale non solo e non tanto per la sua carriera di critico, quanto per il modo in cui ha immediatamente condizionato la ricezione delle sue idee. Come premessa alla presentazione di profili critici di numerosi artisti della scena del suo tempo, d'Amico riassumeva quanto era andato scrivendo in articoli e saggi riguardo a una necessaria riforma del teatro italiano. Viaggiando e assistendo agli spettacoli stranieri, incontrando i

¹⁵ Torino, Accademia University Press, 2012; prima ed. 2003. Si tratta di uno studio dichiaratamente orientato, uno di quelli in cui appare viva la polemica contro un modo di pensare che si ritiene abbia pesantemente condizionato le svolte teatrali del tempo (se ne veda la premessa, in particolare p. XXV).

¹⁶ Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, pp. 23-36.

¹⁷ Cfr. Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore*, cit., pp. 34-35 e 40.

registi che all'estero avevano innovato la scena, il critico aveva in quegli anni elaborato l'idea del «ritardo» del teatro italiano sull'ora europea¹⁸. In questo libro, osservandone la crisi dal punto di vista dell'estetica, notava come il teatro, nei Paesi in cui era «preso sul serio», fosse stato da tempo rinnovato; insieme al rispetto culturale verso la scena rivendicava la necessità, al posto della precedente, individualistica, arte attorica, di spettacoli d'insieme rispondenti al nuovo gusto del pubblico; a questo fine ripeteva la richiesta di creare un teatro d'arte e una scuola moderna di arte scenica, per cui sarebbe servito «un maestro moderno» (ovvero un regista). Concludeva che, avendo il vecchio teatro italiano «esaurito il suo compito», occorreva lavorare per la nascita del «Teatro nuovo»¹⁹.

Scelto dopo che altre proposte erano state scartate, il titolo dell'opera «è stato spesso frainteso» e scambiato per «un sospiro di sollievo che in realtà non voleva affatto essere»²⁰. Nacquero allora le note polemiche con attori come Gualtiero Tumiati e Ermete Zacconi²¹, o con Gherardo Gherardi che dalle pagine de «Il libro italiano» accusò d'Amico di volere la morte del grande attore e del grande autore in favore della nuova divinità chiamata direttore²². Ma Pietro Castiglia, contestando l'interpretazione di Gherardi, dirà di vedere «in tutto il libro, esattamente il contrario»²³.

Ad altri contemporanei *Tramonto* appariva con un aspetto più contraddittorio e complesso: Umberto Fracchia (il critico fondatore a Milano nel 1925 de «La Fiera Letteraria») recensendo il volume su «Pègaso»²⁴ scrive che in un momento in cui prevale un generale disinteresse verso il futuro del teatro

¹⁸ Cfr. Silvio d'Amico, *L'eterna crisi del teatro*, «La Tribuna», 3 agosto 1929, e, per una messa in discussione di quel concetto, *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, dossier a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-255.

¹⁹ Silvio d'Amico, *L'attore e la messinscena*, in *Tramonto del grande attore*, cit., pp. 9-38. Le citazioni sono tratte dalle pagine 23, 37 e 38.

²⁰ Sulla gestazione dell'opera cfr. Andrea Mancini, *Storia di un libro*, saggio annesso alla nuova edizione di *Tramonto del grande attore* (Firenze, La casa Usher, 1985), poi ripubblicato in Id., *Tramonto (e risurrezione) del grande attore*, cit., pp. 73-103, qui p. 79.

²¹ Per una bibliografia in proposito cfr. Ivi, p. 98.

²² Gherardo Gherardi, *Silvio D'Amico visto da un autore*, «Il libro italiano», 1 luglio 1929, pp. 7-8, qui p. 8. L'articolo è all'interno di *Parliamo di Silvio D'Amico* (Ivi, pp. 6-12): ben sei pagine dedicate al suo lavoro critico e di scrittore, con interventi, oltre che di Gherardi, di Corrado Pavolini e Cesare Vico Lodovici.

²³ Cfr. Pietro Castiglia, *Silvio d'Amico*, cit., pp. 30-32.

²⁴ Umberto Fracchia, *Silvio d'Amico*, «Tramonto del grande attore», «Pègaso», anno 1, n. 9, settembre 1929, pp. 361-363.

italiano e si moltiplicano i discorsi sulla sua necessaria rovina, Silvio d'Amico, che ha molto viaggiato e molto visto, «riesce a dimostrare con perspicacia e chiarezza che il tramonto del grande attore, fenomeno non soltanto italiano ma mondiale, non significa affatto il tramonto del teatro, e nemmeno dell'arte dell'interprete»²⁵. Suggestisce dunque che d'Amico non stava scrivendo tanto contro un certo teatro, piuttosto contro un modo di liquidarlo che sembrava non lasciare aperta alcuna porta al futuro.

Ancora diversa l'interpretazione data da Anton Giulio Bragaglia: in parte rispondendo alle pagine non proprio lusinghiere dedicate da d'Amico al suo Teatro degli Indipendenti, e intitolando significativamente il suo pezzo *Tramonto del grande critico!*, scrisse che l'autore, troppo legato ai suoi tempi, non era in grado di comprendere «l'impostazione del concetto di teatro moderno». Era una precisa accusa di passatismo: al di là della superficie dei discorsi teorici, Bragaglia vedeva rivelarsi il grande amore di d'Amico per il teatro ottocentesco:

[Silvio d'Amico] Attacca i Gigioni del tempo passato perché capisce che oramai è finita; ma non se ne sa scordare, non sapendoli sostituire. [...] Attacca i Gigioni e non riesce a nascondere il suo cordoglio e il rimpianto. [...] Lo smarrimento del nostro è nella sua ricerca, vana, del grande attore nel senso ottocentesco. Ma se considerasse che ogni età ha dato ciò che le occorreva²⁶?

Concorda con questo punto di vista l'interpretazione di Ilona Fried, che ha recentemente sottolineato il ruolo fondamentale avuto da d'Amico, in un'epoca di forte crisi, nel sostenere il teatro borghese tramite «i criteri del valore estetico»²⁷. Intorno agli anni Venti il critico aveva anche tentato di «fare di una grande e vecchia attrice il perno del nuovo teatro, invece di progettarlo come una contrapposizione»²⁸; Pedullà gli ha rimproverato di non aver saputo, fallito quel tentativo, insistere nel cercare il collegamento tra i

²⁵ Ivi, p. 361. Per Fracchia il volume assolve soprattutto «un compito didattico» (Ivi, p. 362), di spiegazione della presente crisi.

²⁶ Anton Giulio Bragaglia, *Tramonto del grande critico!*, «La Stirpe», agosto-settembre 1929, pp. 475-478, qui p. 475. Bragaglia aggiunge che d'Amico «Si atteggia a moderno moderato, e crede con la scusa della moderazione di poter nasconderci il suo vero carattere *fin de siècle*». Ivi, p. 476.

²⁷ La Fried ha in proposito considerato che «la grande conquista del teatro italiano, anche rispetto alla Germania nazista e l'Unione sovietica della seconda metà degli anni Trenta e degli anni Quaranta, è proprio la conservazione del teatro borghese malgrado le liturgie fasciste, gli slogan disprezzanti della cultura borghese da parte del regime». Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, cit., p. 269. Un'interpretazione che i risultati di questo dossier invitano ad approfondire, senza dimenticare il cambiamento profondo che comunque interessò il teatro dell'epoca.

²⁸ Mirella Schino, *Aggiustamenti d'un «valore di vita»*, cit., p. 135.

vecchi comici e le nuove pratiche registiche²⁹, ma ha anche spiegato che fu la politica teatrale fascista a scegliere un atteggiamento di disinteresse nei confronti degli «aspetti più validi della grande tradizione attorale italiana»³⁰. Questioni che non si potranno qui approfondire, ma che si ricordano come segnali del fatto che solo prendendo alcune parole di d'Amico alla lettera, e al di fuori del contesto della sua battaglia, è ancora possibile interpretarle come contrarie agli attori. E a questi dati e suggestioni si dovrà almeno aggiungere quanto d'Amico stesso ebbe una volta modo di raccontare a Raul Radice:

Mi è capitato di vedere in un giornale umoristico una vignetta raffigurante un uomo disteso sotto un albero i cui frutti staccati dai rami erano tuttavia fermi a mezz'aria. Sotto stava scritto: «Prima che Newton scoprisse la legge di gravità i pomi non cadevano a terra». La mia colpa sarebbe simile a quella di Newton. Se non avessi individuato le nuove esigenze che il teatro veniva manifestando nella sua logica evoluzione, i grandi attori non sarebbero in declino. Anzi, ogni giorno ne vedremmo nascere a bizzeffe³¹.

Un innovatore moderato

Si è cercato altrove di mostrare la dismisura tra le spinte innovative del movimento di ricerca messo in atto da Silvio d'Amico e le sue effettive realizzazioni di lungo termine³², contestando l'idea che lo vede principale responsabile del rinnovamento moderato del teatro italiano rispetto a quello europeo³³. Un rinnovamento attuato a metà, di cui fa parte tanto la sottovalutazione della tradizione italiana quanto una ricezione incompleta e parziale della novità radicale della regia straniera.

Donatella Orecchia in proposito mostra un d'Amico intento a costruire esclusivamente la propria egemonia culturale, e lo accusa sia di aver com-

²⁹ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1922-1927)*, introduzione a Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., Secondo Volume, Tomo I, pp. 44-45.

³⁰ Id., *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1914-1921)*, introduzione a Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., Primo Volume, Tomo I, p. cit., p. 57.

³¹ Raul Radice, *Commemorazione di Silvio d'Amico*, «Quaderni del Piccolo Teatro», n. 1 (numero monografico dedicato a d'Amico), Edizioni del Piccolo Teatro della città di Torino, 1957, pp. 13-31, qui pp. 20-21.

³² Cfr. Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383, in particolare pp. 361-363.

³³ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, introduzione a Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., Quarto Volume, Tomo I, p. 31.

battuto per avere una leva attorica «sterilizzata da residui di una tradizione scenica antica», sia di aver voluto coscientemente introdurre in Italia le innovazioni europee privandole della loro complessità, evitando appunto quella «radicale rifondazione» del linguaggio della scena che altrove era avvenuta³⁴. Il rischio di una simile ricostruzione è però tanto di sottovalutare il peso del contesto storico sul suo percorso di intellettuale e di organizzatore teatrale, quanto, soprattutto, quello di confondere le premesse con le conseguenze della sua azione, ribaltando le seconde sulle prime. Si è sempre sottolineato il peso centrale dell'influenza di d'Amico su quella che sarebbe diventata la struttura teatrale italiana del dopoguerra, fondata sul sistema degli stabili e delle sovvenzioni. Ma, come ancora Pedullà ha scritto, «Le tendenze estetiche e culturali» da lui sostenute «vengono a convivere con il forte intervento burocratico operato dal fascismo negli anni Trenta»³⁵. Le forze in gioco erano molte, e dei grandi cambiamenti economici e organizzativi d'Amico in buona parte non fu che testimone, anche se un testimone partecipe e battagliero.

Il fondatore dell'Accademia d'Arte drammatica

È l'immagine semplice di Silvio d'Amico, quella che appare in quei libri che senza porlo in discussione hanno voluto ricordare il suo operato all'interno del teatro italiano. Spesso coincide con l'immagine di un vincente, qualcuno che ha realizzato il suo sogno teatrale, anche se l'attività di d'Amico, come anche i dati lì raccolti mostrano, fu quella di una ricerca continua. Nata nel 1935 nell'ambito delle iniziative promosse dal regime verso i giovani³⁶, ma anche frutto del pluriennale lavoro di Silvio d'Amico per la riforma della scuola statale per attori esistente a Roma, l'Accademia per attori e registi è certo il più vistoso dei suoi risultati. Si è per questo scritto che la sua riforma teatrale presupponesse la fondazione di scuole di recitazione³⁷: in verità, d'A-

³⁴ Cfr. Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore*, cit., pp. 294, 302-303 (nota 29) e 308. Alle pagine 310-311 aggiunge: «C'erano voluti anni prima che tutto ciò, da quando d'Amico l'ebbe in animo da principio, si realizzasse concretamente».

³⁵ Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, cit., p. 31.

³⁶ Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, LED, 2004, p. 230.

³⁷ Cfr. l'introduzione di Teresa Viziano a Id., *Silvio d'Amico & Co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma: Vittorio Gassman, Luigi Squarzina, Orazio Costa, Guido Salvini, Sergio Tòfano...*, Roma, Bulzoni, 2005, p. 15. Si tratta per altro di un lavoro importante e ben documentato, che ricostruisce l'attività di d'Amico

mico non smise mai di ribadire che presupposto dovesse essere la creazione di uno stabile teatro d'arte cui la scuola avrebbe dovuto essere annessa³⁸. L'Accademia è l'istituzione che il critico ha lasciato in eredità al teatro presente: il luogo dove fu maestro di attori e di registi (ne era com'è noto il direttore, e l'insegnante di storia del teatro) e dove seppe comunicare il suo entusiasmo per la scena. Era una realtà innovativa, dove potevano essere coltivate forti eccezioni teatrali. Ma, come scrisse Ruggero Jacobbi sei anni prima di diventare direttore a sua volta, «i successori di d'Amico, trovando una struttura bell'e fatta, e che bene o male aveva dato i suoi frutti, smisero di considerarla come qualcosa di aperto, suscettibile di sviluppo, perennemente *in progress*, anzi la guardarono come uno schema immutabile, dove non c'era che da riempire con nomi e cognomi, via via, le caselle eventualmente vuote»³⁹. Il rischio è di far coincidere l'uomo con l'istituzione, immaginando che Silvio d'Amico assomigliasse a questo schema.

Un regista mancato

Proprio la necessità di non identificare la figura di d'Amico con i suoi risultati, e di osservarlo soprattutto come un critico militante in cerca del suo teatro, dà forse vita a una delle domande che più ricorrono su di lui: perché l'uomo che tanto si era battuto per introdurre la regia in Italia non abbia scelto, come aveva fatto in Francia Jacques Copeau, di passare dalla scrittura alla concreta azione teatrale. Gianfranco Pedullà riferisce, ricordando un colloquio avuto con Orazio Costa, di «una sorta di remora morale» ovvero di «un residuale pregiudizio cattolico verso la scena»⁴⁰ che doveva aver frenato d'Amico. È un'idea che Costa aveva espresso anche in un convegno del 20 maggio 1987, organizzato dall'Associazione Nazionale dei Critici di Teatro

nel dopoguerra e la complessa rete di rapporti e di inimicizie in cui allora si trovò ad agire, i suoi nuovi progetti teatrali e il suo legame con gli ex allievi.

³⁸ Cfr. Silvio d'Amico, *Soluzione totalitaria*, «Il Giornale d'Italia», 23 aprile 1942 e Id., *L'onesta verità sul teatro drammatico*, «Il Giornale d'Italia», 15 agosto 1943.

³⁹ Ruggero Jacobbi, *Utopia di una scuola di teatro*, «Ulisse», anno XXII, n. LXV, luglio 1969, ripreso in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica. Storia di cinquant'anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1989, pp. 227-236, qui p. 228.

⁴⁰ Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1914-1921)*, cit., p. 42. Non a caso, sottolinea, le sue uniche esperienze di scrittura per il teatro (il giovanile *Savonarola*, scritto con l'amico Alessandro Rosso, e il *Mistero della Natività* che divenne un fortunato saggio dell'Accademia diretto da Tatiana Pavlova, e poi da Orazio Costa) ebbero tematiche confessionali.

per il centenario dalla nascita di Silvio d'Amico⁴¹. Allora però un testimone ben attendibile come Fedele d'Amico aveva sostenuto di non riuscire a trovare, negli scritti, nelle azioni e negli atteggiamenti privati del padre, nulla di simile⁴²: «Mio padre è stato un innamorato del teatro, dalla nascita alla morte. È sostenuto da ragioni, per buona parte, proprio “religiose”: anche se in senso lato, non confessionale, nel senso che oggi si direbbe comunitario». Spiegò che Silvio d'Amico probabilmente «non riteneva di avere le qualità» per diventare un regista: aggiunse che il padre detestava il dilettantismo al di fuori dei confini suoi propri, e che mai, come Costa aveva rimpianto, avrebbe posto se stesso all'insegnamento della regia in Accademia, dato che era convinto che potesse insegnarla solo «chi avesse partecipato al suo sviluppo»⁴³.

Un esponente della cultura fascista

Da giovane Silvio d'Amico era stato vicino al movimento nazionalista, ma non ne aveva approvato la deriva fascista: due giorni dopo la marcia su Roma aveva scritto a Luigi Federzoni, amico di cui aveva fino allora appoggiato la carriera politica e che era appena entrato nel primo governo Mussolini, esprimendo tutti i suoi dubbi sulla bontà di quanto stava accadendo:

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 allegro⁴⁴.

⁴¹ *Silvio D'Amico. Critica, progetto, utopia*, a cura di Simona Carlucci, Roma, ANCT, 1988, pp. 13-20.

⁴² *Ivi*, pp. 31-36, qui p. 32.

⁴³ *Ivi*, pp. 33 e 34.

⁴⁴ La lettera, del 30 ottobre 1922 (custodita presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova), è riportata in Andrea Mancini, *Gli anni giovanili*, cit., p. 31. Fedele d'Amico, il noto musicologo figlio del critico, ricordava di quel periodo «la testa sanguinante di un uomo anziano, manganellato perché non s'era tolto il cappello davanti a un gagliardetto», visto dalla finestra di casa, e suo padre che, al momento della marcia fascista sulla capitale, spiegava che se il Re non avesse firmato lo stato d'assedio «sarebbe stata la fine, la liquidazione del Risorgimento». Andrea Mancini, *Ritratto di famiglia dall'interno. Intervista a Fedele d'Amico*, «Ariel», anno II, n. 3, settembre-dicembre 1987, ora in *Id.*, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore*, cit., pp. 190-206, qui p. 199.

Nel 1925 il critico non avrebbe firmato il Manifesto degli intellettuali fascisti promosso da Giovanni Gentile, ma nel periodo della dittatura non smise di scrivere e lavorare per il suo progetto di riforma teatrale. Continuò a chiedere l'intervento statale per la creazione di liberi teatri d'arte, e nel 1931 scrisse per l'allora Ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai il noto progetto di un Istituto del teatro drammatico: una delle molte proposte inviate a un governo che, con la sua azione dall'alto, sembrava poter sostenere realizzazioni ambiziose anche in campo teatrale⁴⁵. Se contro il fascismo in sede privata d'Amico si esprimeva sempre⁴⁶, in sede pubblica cercò di tenere il punto per le questioni che più gli premevano: potendo agire in una posizione centrale e privilegiata, forte di legami col Vaticano che il Concordato tra la Chiesa e lo Stato fascista doveva aver reso particolarmente influenti, lottò per ottenere tutto il realizzabile nelle condizioni storiche che stava vivendo. Ma anche per difendere idee che col regime non potevano affatto dirsi in linea. Per esempio, quando le veline ministeriali alla stampa ordinarono di dar poco conto alle rappresentazioni della compagnia ebraica Habima, d'Amico scelse di scriverne⁴⁷. Per i suoi atteggiamenti non gli mancarono accuse pericolose, come quella di esterofilia mossa nel 1934 da Telesio Interlandi su «Quadrivio» per aver sostenuto che occorre apprendere la nuova arte teatrale dai grandi registi stranieri⁴⁸, o da Anton Giulio Bragaglia che nel

⁴⁵ In un momento di forte industrializzazione del mondo della scena, i progetti chiedevano in genere «la creazione di una struttura alternativa al *trust* [dei proprietari dei teatri, N.d.A.], e cioè la realizzazione di un grande teatro nazionale». Erano proposte destinate a non concretizzarsi: le ragioni propagandistiche dell'interessamento del fascismo alla scena potevano trovare più facili risultati in «spettacolari manifestazioni in grado di polarizzare l'attenzione dell'intero paese», o con il favorire giri all'estero di famose compagnie, o «creando strutture teatrali mobili per una capillare diffusione di lavori adeguatamente selezionati», Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 31 e 35. Per i diversi progetti presentati al Duce, oltre il libro di Scarpellini cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009; Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974.

⁴⁶ Cfr. l'intervista di Andrea Mancini a Filomena d'Amico Luciani: *Tra i 'segreti' di Zio Silvio*, «Ariel», anno II, n. 3, settembre-dicembre 1987, ora in Id., *Tramonto (e risurrezione) del grande attore*, cit., pp. 207-221.

⁴⁷ Cfr. la testimonianza di Fedele d'Amico in *Silvio d'Amico. Critica, progetto, utopia*, cit., p. 34

⁴⁸ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, cit., pp. 15-17 e la nota di Lina Vito, Ivi, pp. 282-283. Allora, mentre ribadiva sulla stampa le sue idee, d'Amico si era affrettato a scrivere in privato a Galeazzo Ciano (in quel momento a capo dell'Ufficio Stampa del governo), per sostenere che Interlandi avesse trasformato in un'inesistente apologia quella che in realtà era stata una critica alla regia straniera (cfr. Lettera dattiloscritta di Silvio d'Amico a Galeazzo Ciano, 13

1941 su «Film» segnalò la sua sistematica denigrazione della produzione nazionale⁴⁹.

Il suo atteggiamento si può forse meglio comprendere osservando quanto scrisse durante l'occupazione nazista di Roma nel diario sulla sua prigionia al Regina Coeli, dal 5 al 22 ottobre del 1943:

il fascismo aveva creato, al giornalista italiano, una situazione senza via d'uscita [...]. Dire e non dire, evitare di comprometersi quanto era possibile, studiarci di fare addirittura l'opposizione attraverso le formule dell'adesione: questa la tragedia di coloro che, fra i giornalisti italiani, non si sentivano di dare a occhi chiusi il tuffo nella menzogna, e rimasero ossessionati dallo sforzo di salvare il salvabile⁵⁰.

Di battaglie in questo senso lui ne aveva combattute molte⁵¹. Ilona Fried ha sottolineato che in un'iniziativa centrale come il Convegno Volta «D'Amico, con una sicurezza di sé straordinaria, mentre faceva le lodi dell'Italia fascista rifiutava sia il concetto del teatro di massa, sia quello del teatro di propaganda»⁵². Si è parlato, riguardo ad alcuni suoi scritti, di «un'inquietante corrispondenza con l'ideologia dei tempi»⁵³; ma d'Amico seppe ritagliarsi la sua possibilità d'azione anche grazie all'uso delle stesse parole d'ordine della cultura fascista, piegate però a contenere idee e progetti non così in linea con la propaganda ufficiale.

L'iniziatore della sottovalutazione dell'intervento fascista nel teatro

Gianfranco Pedullà ha notato come a Silvio d'Amico si possa attribuire l'inizio di una tendenza storiografica a sottovalutare l'opera del regime riguardo al teatro. Ha infatti spiegato che è anche per quanto la sua voce

aprile 1934, Fondo d'Amico, MBA). Fatto, come altri che potrebbero essere portati ad esempio, che più che *denunciare* il suo noto rapporto con le gerarchie del regime (cfr. Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore*, cit., p. 295), mostra la capacità del critico di destreggiarsi in una situazione di compromesso senza rinunciare alla fedeltà alle proprie idee.

⁴⁹ Cfr. la nota curata da Lina Vito in *Cronache 1914/1955*, cit., Quarto Volume, Tomo II, pp. 590-591 e Andrea Mancini, *Il carteggio Bragaglia d'Amico*, «Ariel», anno II n. 3, settembre-dicembre 1987, ora in Id., *Tramonto (e risurrezione) del grande attore*, cit., pp. 104-189, in particolare pp.106-107.

⁵⁰ Silvio d'Amico, *Regina Coeli*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 66-67. Un testo com'è noto pubblicato solo molti anni dopo la sua morte.

⁵¹ Cfr. quanto lui stesso racconta Ivi, pp. 99-100.

⁵² Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul Teatro Drammatico*, cit., p. 269.

⁵³ Donatella Orecchia, *Il critico e l'attore*, cit., p. 291.

autorevole scrisse se i cambiamenti strutturali portati dal fascismo sono stati sottovalutati e analizzati con grande ritardo:

Attraverso un significativo processo di rimozione la pubblicistica teatrale per lungo tempo ha sminuito, se non dimenticato, il peso di quell'intervento. Tale atteggiamento era stato inaugurato già nel 1945 da Silvio d'Amico – la cui influenza sul teatro italiano fu decisiva durante e dopo il fascismo – quando aveva scritto che «nulla in verità fu così incerto, contraddittorio e in definitiva inconcludente, come la condotta del fascismo verso il Teatro drammatico. Il regime che a ogni momento si vantava come innovatore e rivoluzionario non prese mai, in questo campo, un'iniziativa radicale»⁵⁴.

Le parole di d'Amico appartengono a *Il teatro non deve morire*⁵⁵, libro scritto nell'immediato dopoguerra per fare un bilancio della situazione teatrale, ma anche per rivendicare l'indipendenza intellettuale del proprio operato all'interno del regime. Quello che nella frase citata da Pedullà d'Amico sembra dare, però, non è tanto un giudizio generale sugli effetti di lunga portata dell'azione fascista, quanto il parere deluso di chi non ha visto attuare dal fascismo una riforma consapevole, organica e complessiva. Al di là del modo in cui venne recepita, la sua non era una valutazione storiografica della portata del cambiamento, ma la delusione di un testimone profondamente partecipe, che aveva coltivato e visto cadere molte illusioni. Lo conferma quanto scrisse in una lettera privata inviata nel 1948 a Nicola De Pirro, quando questi tornò a ricoprire il ruolo di Direttore Generale per il Teatro che aveva avuto durante il regime⁵⁶. Qui d'Amico, descrivendo cosa non è stato fatto in passato e sarà bene fare per il futuro, sostiene soprattutto la necessità «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»⁵⁷. È appunto questo «concreto e metodico piano» per il risanamento e l'elevazione artistica del teatro italiano che per lui è mancato nel fascismo. Negli interventi della dittatura sul teatro, al di là di un irreversibile processo di burocratizzazione⁵⁸, non era stata scelta alcuna direzione precisa.

⁵⁴ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 26; ma cfr. anche Id., *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1945-1955)*, introduzione a Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., Quinto Volume, Tomo I, pp. 13-14.

⁵⁵ Roma, Edizioni dell'Era nuova, 1945, p. 33. Su questo libro si veda la scheda di Mirella Schino in questo stesso dossier.

⁵⁶ Cfr. il saggio di Patricia Gaborick in questo stesso dossier.

⁵⁷ Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, 6 marzo 1948, Fondo d'Amico, MBA.

⁵⁸ «Quanto si era gridato contro i vecchi capocomici! Ed ecco che un bel giorno ci si accorse di averli, sì, praticamente aboliti, ma sostituendoli con un grosso e unico e universale capocomico, ben altrimenti dispotico: il Ministero», aveva scritto ne *Il teatro non deve morire*, cit., p. 37.

Un dimenticato

A fronte di quanto detto, può stupire trovare, riguardo a Silvio d'Amico, una simile definizione. Appare a conclusione di un volume biografico che osserva le vicende, oltre che di d'Amico, del noto critico letterario Emilio Cecchi, ricostruendole dal punto di vista del privato sulla base di diari personali, lettere e colloqui con i familiari⁵⁹. È un testo che raccoglie informazioni e prospettive interessanti, anche se sul pensiero teatrale di d'Amico non si dissocia dalla comune vulgata⁶⁰. Il capitolo finale però stranamente si intitola, riprendendo un'espressione di Cecchi, *Radiati dal ruolo delle memorie?*⁶¹. Inizia parlando delle strade che ai due, nella capitale, sono dedicate: troppo piccole, troppo periferiche. Poi accenna a quella «sottostoria» che vive accanto a quella ufficiale, e che «presiede [...] all'invenzione, al confronto e alla circolazione delle idee»: visti a questo livello, si prosegue, d'Amico e Cecchi si possono descrivere come appartenenti a una «categoria di visionari, disarmati». Kezich e Levantesi dicono quindi che senza d'Amico «la scena italiana sarebbe morta di vecchiaia tra le due guerre», e che ciononostante oggi «è difficile trovarlo menzionato nelle recensioni o nei saggi che dedicano al teatro novecentesco scribi e professori»⁶². Sembra una strana provocazione⁶³. Si potrebbe però accoglierla come un invito a non dimenticare la complessità: come vecchi palazzi di cui non rimangono che le facciate, di personaggi così importanti si tende spesso a non vedere che la superficie. Come si è accennato, il giudizio su Silvio d'Amico è condizionato anche da quello che resta delle sue idee per come si sono diffuse, irrigidite e conservate ben al di là del contesto e delle battaglie all'interno delle quali erano nate. Ma chi, come Giorgio Prosperi, lo aveva ben conosciuto, ci teneva a ricordare quanto lui fosse diverso dai *cliché* circolanti sulla sua figura⁶⁴.

⁵⁹ Tullio Kezich, Alessandra Levantesi, *Una dinastia italiana. L'arcipelago Cecchi-d'Amico tra cultura, politica e società*, Milano, Garzanti, 2010.

⁶⁰ Anche qui convivono le due immagini di un innovatore moderato e di un distruttore del passato: cfr. Ivi, in particolare p. 269.

⁶¹ Ivi, p. 582 e sgg.

⁶² Ivi, p. 584.

⁶³ In verità Silvio d'Amico, in saggi come il citato *Il teatro italiano nel tempo del fascismo* di Gianfranco Pedullà (che nella bibliografia di Kezich e Levantesi non è presente), ha un posto vastissimo.

⁶⁴ Testimonianza raccolta in *Silvio d'Amico. Critica, progetto, utopia*, cit., pp. 21-26, qui p. 21