Mirella Schino

STORIA DI UNA PAROLA. FASCISMO E MUTAMENTI DI MENTALITÀ TEATRALE [1]

Siamo tornati più volte, nelle pagine di «Teatro e Storia», sul problema di come sia stata vissuta, in Italia, la cosiddetta «nascita della regia teatrale». In particolare, un paio di numeri fa, c'è stato il Dossier *L anticipo italiano* [2]. Ora, con questo saggio, mi addentro in un episodio apparentemente secondario: la nascita e i primi anni di vita della parola «regìa».

Ma questa storia, in sé tanto esile, permette di esplorare due fili particolari: in primo luogo come un regime per molti versi indifferente al teatro, il fascismo, abbia potuto modificare in profondità il modo di *pensare* al teatro. In secondo luogo, il fatto che un mutamento di mentalità nato durante il fascismo sia diventato una delle radici del nostro stesso modo di pensare alla «nascita della regia». E di studiarla.

Sto parlando di radici profonde, di cui per lo più non siamo consapevoli, che hanno avuto conseguenze importanti negli studi. E di novità significative che riguardano perfino figure veramente molto esplorate, come quella di Silvio d'Amico.

Ripartiamo quindi da un punto di partenza acquisito: la regia è stata più di una pratica teatrale, e molto più di un mestiere. È stata la conquista del teatro del Novecento. Ne ha condensato l'essenza, l'immagine, l'ossatura, la propensione alla rivolta. È attraverso la regia, e in particolare attraverso la figura del regista, che le attività tea-

[1] Ripropongo qui, con poche modifiche e un titolo diverso per evitare confusioni, un saggio dal titolo *La parola regìa*, pubblicato in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527.

[2] Cfr. il Dossier *L anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», anno XXII, vol. 29, 2008, pp. 27-255.

trali novecentesche hanno potuto ramificarsi in direzioni tanto diverse, sia per quanto riguarda le tecniche che per quanto riguarda il senso, l'uso e il valore del teatro.

Forse la regia non avrebbe potuto acquisire un'importanza così grande se fin dai suoi inizi, al nascere del ventesimo secolo, non avesse avuto confini labili, che hanno reso impossibile anche in seguito definire cosa debba e cosa non debba essere considerato attinente a essa. Perciò nella nozione di regia è stato possibile, un po' per volta, col tempo, immettere di tutto: ai nostri giorni, vi è compresa ogni forma di direzione inclusa tra i due estremi del più elementare lavoro di coordinamento e di un teatro completamente rinnovato nella sua estetica e nelle sue pubbliche funzioni. Ma se ora la parola «regia» comprende entrambi i due estremi, all'inizio, negli anni Venti e Trenta, le cose stavano in modo molto diverso. Sono, in Italia, gli anni del «ritardo», o di quello che è stato chiamato «interregno degli autori».

Inseguiremo la parola regia principalmente nelle pagine della rivista «Scenario», tra il 1930 e il 1940.

Gli anni del «ritardo»

Ho un ricordo di molti anni fa: Claudio Meldolesi che mi interroga, con reale partecipazione, su quel che penso «dell'interregno degli autori». A lui sembrava importante. Claudio Meldolesi e Sandro d'Amico sono stati due tra le poche persone capaci di interessarsi con rigore a temi come questo: l'interregno degli autori drammatici italiani tra gli anni Venti e Trenta. Gli anni del «ritardo». Li consideravano interessanti non solo in sé, ma come parti di una rete complessa di punti interrogativi. Questo saggio prosegue la discussione con loro.

In sé, la storia della parola regia è solo una curiosità. Ma, in mezzo al miscuglio di discussioni, tensioni artistiche, tensioni politiche che si accumulano intorno alla creazione e ai primi anni di vita di questo nuovo termine, sta almeno una parte importante della spiegazione della peculiarità italiana. Non va dimenticato che è stata proprio la peculiarità italiana a permettere, sotto l'emblema impreciso della «regia», la coabitazione di tendenze dissimili dalle formule un po' rigide di Silvio d'Amico, alla passione e perfino alla sofferenza di persone come Gerardo Guerrieri o il giovane Squarzina. Dalle

prime pubblicazioni, e dai primi studi seri sui grandi «registi» europei, all'ideazione del Piccolo Teatro di Milano.

Al punto che sono stati in diversi a sostenere, un po' anche per il gusto del paradosso, che «regia» è una parola troppo polivalente, e che sarebbe stato meglio farne a meno addirittura: alcuni, come Orazio Costa, l'hanno sostenuto per un eccesso di rigore; altri, come Ferdinando Taviani, per insofferenza verso quella che gli sembrava una banalizzazione. Ma sopprimere questa ambiguità non serve a niente. Indagarla, invece, e comprenderne le cause è importante.

Spesso mi è stato chiesto perché mi interessi tanto un periodo così spento. Forse è perché noi veniamo da lì, e da lì viene anche il nostro modo di studiare. È lì che si è formato il grumo primordiale, la struttura segreta di pensiero del teatro italiano del dopoguerra: un modo di pensare al teatro che ancora ci appartiene, o almeno ci condiziona profondamente. Il teatro pratico ha sempre influito sul pensiero di chi studia, nel bene e nel male. Bisogna imparare a farci i conti. Attraverso una migliore comprensione degli anni del ritardo, potremmo cominciare a intuire il perché di certi temi ricorrenti negli studi, affrontati tante volte, e sempre ritornati a galla. Ancora discutiamo se sia possibile parlare di regia per Pirandello o per D'Annunzio. Ancora ci sembra che lo «spettacolo» e il «teatro»[3] possano essere studiati separatamente, o addirittura contrapposti. E che sia possibile occuparsi del secondo privilegiando la letteratura, oppure considerandolo «opera d'arte», e lasciando invece da parte quanto concerne, piuttosto, la biologia. O senza tener conto della mancanza di soluzione di continuità tra spettacolo e quanto possiamo chiamare «vita teatrale». Ancora ci sembra logica la contrapposizione tra norme e modelli generali da una parte e avanguardie dall'altra. E ancora tendiamo a guardare alla nascita della regia come all'invenzione di una pratica di mestiere, di cui ha senso discutere la data di origine o l'onnipresenza. Questioni come queste, e la nostra incapacità di superarle, hanno le loro origini lì, negli anni del ritardo.

È per questo che ogni tanto bisogna tornarci e riflettere. In questo saggio, il tema che svolgerò sarà solo quello dei piccoli cambiamenti di mentalità, dei mutamenti nelle gerarchie automatiche di va-

[3] In questo caso, la distinzione tra spettacolo e teatro non è quella che fa Claudio Morganti nelle pagine de «Lo Straniero» e sulla copertina di questo vol. 32 di «Teatro e Storia»: Morganti, infatti, parla piuttosto della differenza tra eventi spettacolari e spettacoli teatrali.

lori, degli spostamenti di parole d'ordine che si agglutinano intorno a questa storia.

Mutamenti di gerarchie di valori

Bisogna partire da un'affermazione di Claudio Meldolesi, che, parlando dell'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale, cioè della seconda metà degli anni Trenta, nota come, al momento della pubblicazione del *Tramonto del grande attore*, nel '29, «il teatro italiano fosse leggibile ancora in chiave tradizionalista»[4]. Chiunque abbia studiato quel periodo l'ha sperimentato: lo stupore nel vedere quanto rapidamente, nel corso di quindici anni, stia cambiando l'odore stesso del teatro, che continua ancor oggi a essere considerato immobile, «in ritardo».

Cambia l'odore, non il teatro. Il teatro maggioritario, e più amato dal pubblico, è sempre quello delle (eccellenti) compagnie di giro. Ma il teatro di cui si parla, di cui si discute accanitamente, su cui si litiga, è un altro.

Il problema dei mutamenti di *mentalità*, essenziale, anche se sfuggente, è anche il filo conduttore per valutare il peso del fascismo sul teatro da un'angolatura diversa dal solito: non più quella della progettualità durante gli anni del regime, o quella delle trasformazioni ministeriali, che sono alla base dell'importante volume di Gianfranco Pedullà[5]. Le leggi e le riorganizzazioni non cambiano la vita teatrale, quanto meno non in tempi stretti, e non cambiano neppure la mentalità. Il mutamento profondo che ci troviamo davanti ha altre cause, e andremo a cercarle nel mondo dei tira e molla, delle dichiarazioni, delle discussioni. Andremo a verificarlo studiando come valori, o disvalori, fascisti (razzismo, xenofobia, antipacifismo, culto dell'italianità, autarchia linguistica) si siano potuti intrecciare a vecchie battaglie teatrali, condizionandole o trasformandole.

[4] Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984, p. 23. Il volume di Meldolesi è stato ripubblicato presso Bulzoni (Roma 2009), nella collana «Memorie di teatro».

[5] Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994.

Una storia nota

Di per sé, la storia della parola regia è semplice e nota: nel 1932 Bruno Migliorini approva ufficialmente, dalle pagine di «Scenario», il nuovo termine, «regìa», originariamente proposto da Enrico Rocca per parlare di uno spettacolo di Tatiana Pavlova. L'anno successivo, una nota redazionale annuncia il fatto che il termine è ormai entrato in circolazione. Nel gennaio del 1940, Nicola De Pirro parla del problema della regia italiana in un lungo editoriale (dal titolo *Nascita della regia in Italia*), sempre sulla rivista «Scenario». Intorno all'articolo di De Pirro possiamo notare una piccola costellazione, forse casuale, di interventi su cosa sia, e cosa debba essere, la regia[6]. Particolarmente interessante è quello del ventunenne Paolo Grassi, che sottolinea, quasi con furore, come la parola regia fosse stata usata «in grande stile per la prima volta in Italia quando il nostro paese fu invaso dalla signora Tatiana Pavlova»[7]. Il termine «invaso» forse è evidente è usato in senso negativo. Un paio di anni dopo, Grassi traccerà una storia alquanto tendenziosa della situazione italiana, composta da compagnie «capeggiate ciascuna da un direttore artistico (spesso il primo attore) il quale metteva regolarmente in scena il repertorio della sua compagnia, passando agevolmente, se il caso lo richiedeva, da Shakespeare a Niccodemi, da Goldoni a Hennequin»[8].

Intanto, nel '41, Migliorini ripubblica il suo contributo nel volume *Saggi sulla lingua del Novecento*[9]. Lo unisce alla expertise per un altro termine nuovo, «autista», e aggiunge qualche commento e qualche nota. Il titolo diventa *Autista e regista*.

Nel '47, Silvio d'Amico trasforma la storia della nascita della parola in un mito di fondazione per la regia italiana, e lo racconta pro-

[6] Cfr., ad esempio, gli interventi del '40 di Vito Pandolfi, a cui fa riferimento Meldolesi in *op. cit*., p. 70 e ss.

[7] Paolo Grassi, *Tutta la verità in teatro. Parliamo di autori e registi*, «Dea», luglio-agosto 1940. Cito l'articolo dal volume, un po' ingenuo come impostazione storiografica complessiva, ma ricco di materiali interessanti, di Carlo Dilonardo, *Paolo Grassi. Il valore civile del teatro. Cronache, racconti, memorie*, Roma, Arduino Sacco, 2009, p. 26.

[8] *Problemi del nostro teatro: la regia*, «Pattuglia», luglio-agosto 1942 (anche in questo caso cito da Dilonardo, *op. cit*., pp. 25-26). Cfr. anche Giovanni Tassani, Fabrizio Pompei, Umberto Dante, *Una generazione in fermento. Arte e vita a fine ventennio*, Roma, Palombi, 2010, in particolare cfr. il saggio di Tassani sulle tre riviste «Via consolare», «Spettacolo» e «Pattuglia».

[9] Bruno Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, Firenze, Sansoni, 1941.

prio ad apertura del fondamentale volume da lui curato *La regia teatrale*, Roma, Belardetti, 1947. Nella sua Introduzione, unisce la storia della nascita della parola a una lunga riflessione, riassunto di molti interventi precedenti, sul «notevole ritardo sugli altri paesi» con cui l'Italia si è resa conto della «necessità di questa funzione» (la regia), di fronte alla quale il pubblico scrollava le spalle, i critici erano diffidenti, gli attori masticavano male [10]. Sono anni, ormai, che D'Amico [11] (e ormai non solo lui) parla di questo «ritardo». Più o meno a partire dal 1929.

Del resto lo si capisce anche dalle parole di Grassi: a partire dagli anni Quaranta, l'immagine di un'Italia degli anni Venti e Trenta «in ritardo», culturalmente stanca e grigia, è ormai un luogo comune storiografico consolidato. Sembra un dato di fatto.

Nascita di una rivista e di una parola

Nascono dunque insieme, nel febbraio del '32: una parola nuova e una rivista nuova.

Una rivista può essere uno strumento importante per cambiare il modo di pensare degli spettatori, e «Scenario» sembra essere stata fondata proprio per questo. È una rivista sia di cinema che di teatro. I direttori sono due. Uno è Silvio d'Amico, di cui sono ben note la cultura, l'internazionalità, la tenacia e la volontà di «riformare» il teatro italiano [12]. Cattolico, non fascista ma molto vicino al fascismo, molto stimato dal ministro delle Corporazioni, Giuseppe Bottai, è diventato da poco consigliere della neonata Corporazione dello spettacolo. Un ruolo importante, che D'Amico sfrutterà a fondo per il suo progetto di riforma, che, com'è noto, comprende anche la creazione di una moderna scuola di teatro.

[10] Cfr. *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Belardetti, 1947, pp. 9-23, in particolare pp. 10-11.

[11] Silvio d'Amico scriveva il suo cognome con la «d» minuscola. Non voleva fingere d'esser nobile, era un'abitudine del periodo, come faceva presente il figlio Alessandro, suggerendo di usare la minuscola almeno quando il cognome era accompagnato dal nome. Come verrà fatto anche in questo saggio.

[12] Rimando, per tutto quel che riguarda il D'Amico riformatore, all'informatissimo saggio di Gianfranco Pedullà, *Silvio d Amico e la riforma del teatro italiano*, Introduzione in quattro parti all'edizione delle *Cronache* di Silvio d'Amico, pubblicate, in quattro voll., a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito (Palermo, Novecento, 2001-2005). Cfr., per quel che riguarda il nostro discorso, in particolare il terzo (1928-1933) e il quarto volume (1933-1955).

Il secondo direttore della nuova rivista è Nicola De Pirro. Nato nel 1898, quindi più giovane di D'Amico, segretario generale (poi direttore) della Federazione degli industriali dello spettacolo [13], è e sarà un funzionario per il teatro di importanza primaria non solo durante tutto il corso del regime, ma per molti anni ancora. Il *Chi è?* del 1940 ce lo presenta con una biografia d'eccellenza (dal punto di vista politico): «Direttore generale per il teatro presso il ministero della Cultura Popolare. Dopo la grande guerra cui partecipò da ufficiale negli Arditi e nella Brigata Granatieri, si iscrisse, dei primi, al Fascio di Roma; squadrista, partecipa alla Marcia su Roma» [14].

Nel '35, diventa direttore generale dell'Ispettorato per il teatro presso il ministero per la Stampa e Propaganda, poco dopo è a capo della Direzione generale del teatro per il ministero della Cultura Popolare: uno di quei ruoli elastici, e quindi determinanti, creati dal fascismo, e spesso ripresi dalla Democrazia Cristiana nel dopoguerra. De Pirro è considerato un arbitro del teatro italiano. Dopo la guerra, ridiventa, nel '48, direttore generale per il teatro presso la Presidenza del Consiglio [15]. Conserverà un ruolo chiave.

Con una simile coppia di direttori, nel '32 «Scenario» sembra essere una rivista almeno indirettamente benedetta dal regime. Si può permettere di essere una rivista militante. Anzi: è, o crede di essere, anche l'incarnazione di una tendenza di pensiero sulla riforma teatrale almeno ufficiosamente approvata dal regime. Si rivolge a un pubblico vasto, ma non comune. Il pubblico teatrale che legge le riviste, negli anni Trenta, non è ovviamente popolare, ma i lettori per cui D'Amico scrive sono la crema del pubblico borghese, sono le persone che desiderano un miglioramento del teatro. Se sono spettatori del Centro-Nord sono stati, e saranno, anche in grado di vedere molti di quei personaggi e spettacoli d'eccezione di cui la rivista parla. Sono anni in cui in Italia passano molti spettacoli del nuovo teatro europeo, anche se non si spingono mai più a sud di Roma [16]. È una

[13] Il *Dizionario Biografico degli Italiani* non dedica una voce a De Pirro, ed è un peccato, è un personaggio importante. Cfr. per queste notizie di base, soprattutto Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Eden, 1945, in particolare pp. 29 e 31-32.

[14] *Chi è? Dizionario degli italiani d oggi*, Roma, Cenacolo, 1940.

[15] Cfr. una lettera di Silvio d'Amico a Nicola De Pirro del 6 marzo 1948, conservata presso l'Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, e pubblicata da Raffaella Di Tizio, con altri documenti, sotto il titolo complessivo *Nascita dell Accademia*, tra i «Materiali» all'interno del sito internet www.teatroestoria.it.

[16] Cfr. il Dossier *L anticipo italiano*, cit.

rivista, insomma, che si protende verso una cerchia non popolare, delimitata, ma non settaria, di spettatori.

E non è solo una rivista colta: è bella.

Che la sua notevolissima qualità sia dovuta essenzialmente a D'Amico è dimostrato, credo, dal fatto che, appena la sua presenza comincia a scemare, prima ancora che se ne vada, e De Pirro rimanga direttore unico, non resti quasi niente di quell'ampiezza di respiro internazionale nell'informazione che caratterizza i primi anni. La qualità di «Scenario» viene dallo splendido e non banale apparato iconografico, dalle notevolissime firme che ospita (Massimo Bontempelli scrive sul radioteatro, Olga Resnevic ed Ettore Lo Gatto sul teatro russo, Pietro Sharoff sulle peculiarità del pubblico italiano, Guido Salvini pubblica i suoi appunti di regia, insieme a quelli di Pitoëff...) [17]. È una rivista pensata come un luogo dove registi e intellettuali del teatro possano dialogare, intrecciando le loro parole e le loro curiosità. Ci sono articoli storici (vanno ricordati in particolare quelli di D'Amico, ma potremmo segnalare anche un lungo saggio di Alberto Spaini su Goethe maestro di scena) e di attualità. Ci sono molti interventi di teatranti da Pitoëff a Craig, a Guido Salvini, a Copeau a Tatiana Pavlova.

E poi c'è un respiro internazionale, che viene soprattutto da una serie di rubriche immaginate per informare di quanto avviene sui palcoscenici o tra i libri di tutto il mondo.

È, insomma, un tipico frutto della sistematicità di Silvio d'Amico, che in certi casi diventa un atto di disarmante genialità. La rivista ha qualcosa in comune con il modo in cui è stata progettata l'*Enciclo-*

[17] Il frontespizio di uno dei primi numeri: « Scenario. Rivista mensile delle arti della scena . Silvio d'Amico-Nicola De Pirro direttori; Treves-Treccani-Tumminelli editori; Paolo Milano Segretario di redazione. Saggi su autori, interpreti, problemi estetici ed economici della scena, corsivi polemici, rassegna di libri e periodici, cronache della scena italiana, Corrieri da Parigi, Berlino, Londra, Vienna, Madrid, Salisburgo, Praga, Varsavia, Budapest, New York, Hollywood, Sciangai osservatorio musicale notiziario da tutti i paesi». Tra i collaboratori: «M.C. Antinori, Antonio Baldini, Bruno Barilli, Massimo Bontempelli, Gastone Bosio, A.G. Bragaglia, Enrico Cavacchioli, Giovanni Cavicchioli, Alberto Cecchi, Emilio Cecchi, Alberto Consiglio, Jacques Copeau, Mario Corsi, Lele d'Amico, Silvio d'Amico, Mario Da Silva, Nicola De Pirro, C.M. Franzero, Arnaldo Frateili, M.G. Gatti, Luciano Gennari, Eugenio Giovannetti, Sergio Kara-Murza, Alfredo Kerr, Mario Labroca, Fernando Liuzzi, Ettore Lo Gatto, Virgilio Marchi, Alfredo Mortier, Paolo Milano, Massimo Mila, Camillo Pellizzi, Gino Pierantoni, Georges Pitoëff, Vittorio Podrecca, Max Reinhardt, Enrico Rocca, Gino Rocca, Guido Salvini, Alessandro Sardi, G.B. Shaw, Alberto Spaini, Alessandro Varaldo, C.G. Viola, Eugenio Zamjatin, Italo Zingarelli».

pedia dello Spettacolo: internazionalismo, completezza, passione, sproporzione rispetto alle pratiche correnti. La peculiarità italiana fatta soprattutto della qualità degli interpreti si apre alle novità internazionali, ne viene a conoscenza attraverso reportage frequenti e si intreccia armonicamente a esse. Un bell'articolo di Mario Da Silva sul grande giocoliere Rastelli[18] precede un intervento sulla Société Universelle du Théatre[19]. Nel numero di marzo, c'è un *Elogio della marionetta* di Vittorio Podrecca. In ogni numero si possono trovare grandi citazioni, buttate lì come ornamento della pagina, incastonate tra gli articoli. Quella del primo numero è di Copeau: «È esistita una compagnia del Vieux Colombier. Ma è anche esistito un pubblico del Vieux Colombier». È praticamente il programma di «Scenario».

Le corrispondenze dall'estero sono una rubrica fissa. Nel primo numero, un «Corriere tedesco» (di Mario Da Silva) comprende un lungo articolo negativo sulla più importante novità di quei mesi: *Ascesa e rovina della città di Mahagonny*, di Bert Brecht, come viene chiamato, e Kurt Weill. La critica al testo di Brecht è negativa, ma al tempo stesso manifesta stupore per la poca ricettività del pubblico tedesco rispetto a temi che pochi anni prima avrebbero fatto scalpore[20]. Nello stesso numero, il «Corriere russo» si apre sul famoso ritratto che Nikolaj Uljanov ha fatto di un Mejerchol'd pensoso, in costume da Pierrot. Leggendo la rubrica dedicata ai libri, i lettori italiani vengono a sapere che in Unione Sovietica è uscito un importante volume di Boris Zachava su Vachtangov. E possono anche conoscere, tramite l'autrice dell'articolo (Olga Resnevic), quale sia il «credo» del regista russo:

> 1) Ogni spettacolo teatrale è un complesso unico, organizzato dalla mente direttiva di un régisseur; 2) l'elemento fondamentale, il cuore dello spettacolo, è l'attore, che deve possedere una tecnica perfetta, una dizione

[18] Enrico Rastelli era morto il 13 dicembre del 1931. Sulla sua morte D'Amico aveva scritto uno dei pezzi più belli tra quelli che ha firmato De Gustibus, e che pubblicava nella rubrica «L'Osteria della Posta» de «La Tribuna» (*Moralità di Rastelli*, 20 dicembre 1931). Gli articoli per «L'Osteria della Posta» sono solo raramente di argomento teatrale, ma sono anch'essi di grande interesse per ricostruire l'atmosfera del periodo e il pensiero di D'Amico.

[19] Sui rapporti tra D'Amico e la SUDT cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d Amico e la riforma del teatro italiano*, cit., pp. 16 e ss.

[20] Nel numero di marzo del 1932, «Scenario» ospita anche un lungo primo piano su Brecht di Enrico Rocca («Un giorno, come evocato dal pazzesco clima del dopoguerra, fa la sua comparsa a Monaco, proveniente dalla natia Svevia bavarese, un ventenne che assomiglia assai più a un conducente d'automobili che a un poeta»).

nitida, e una padronanza assoluta del proprio mezzo, il corpo, assoggettata a un perfetto senso di ritmo e musicalità.

L'Italia ha ospitato uno spettacolo diretto da Vachtangov, ma solo per poche repliche, a Torino, nel settembre 1929, invitato nel teatro di Riccardo Gualino, e poi al Teatro Manzoni di Milano[21]. L'importanza che avrà Vachtangov per la giovane regia italiana basti pensare a Pandolfi o a Squarzina non viene certo da un così breve passaggio. Non può venire neppure dalla recensione della Resnevic, naturalmente. Ma leggere testimonianze come questa, e soprattutto vedere la continuità di articoli simili, permette di comprendere fino a che punto il pubblico italiano *conoscesse*, avesse familiarità con spettacoli e libri e figure chiave del Novecento europeo. Dal *Notiziario* che concludeva ogni numero, il lettore poteva venire a sapere sia dei festeggiamenti per gli ottant'anni di Zacconi, che del grande teatro che Mejerchol'd stava per inaugurare a Mosca.

Sì, il pubblico italiano aveva a disposizione molte informazioni, e perfino qualcosa di più: sapere. In una recensione al volume di Léon Moussinac, *Tendances nouvelles du théatre* (1931), nel numero di marzo del 1932, Mario Corsi scrive:

> Sono stati i Russi i primi a coordinare e ad affidare nelle mani di un direttore artistico tutti gli elementi dello spettacolo, dalla luce alla pittura e all'architettura, dalle parole alla musica e agli attori [...]. Negli altri paesi d'Europa, preoccupati soltanto di riunire le parti incoerenti dello spettacolo, e di attenuare la loro naturale discordanza, in genere non s'è cercato di arrivare nel teatro che alla concezione dell'*insieme*. I Russi hanno mirato alla *unità*.

La presenza dei «Russi» in quanto riconosciuti maestri della «regia» è vistosa[22]. Nel maggio del '32 viene pubblicato un lungo e det-

[21] Cfr. il Dossier *L anticipo italiano*, cit., pp. 83-84. Sull'attività di Gualino, cfr. inoltre i documenti raccolti e introdotti da Francesca Ponzetti, pubblicati con il titolo *Il caso Gualino* tra i materiali consultabili nel sito internet di «Teatro e Storia», sotto la voce *La risposta italiana*. Cfr., infine, il saggio, sempre di Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXIV, vol. 31, n. 2, 2010, pp. 267-296.

[22] Per quel che riguarda l'influenza dei «Russi» sul teatro francese (che a sua volta è quello che influisce di più sul teatro italiano), cfr. il volumetto *L art dramatique russe en 1928* dei coniugi Autant (cfr. Michel Corvin, *Le théatre de recherche entre les deux guerres. Le laboratoire Art et Action*, Lausanne, L'Age d'Homme, s.d. [1972]).

tagliato reportage dello scrittore Evgenij Zamjatin sul teatro russo innovativo di prima e dopo la rivoluzione. Nel '33, a gennaio, Pietro Sharoff pubblica *Confessioni di un regista russo in Italia*, che contiene, tra altre considerazioni, anche una cortesissima critica al pubblico italiano. Il regista nota (riecheggiando lo stupore espresso dal grande Nemirovic-Dancenko durante la sua tournée italiana) [23] come in Italia sia considerato ovvio e legittimo entrare in sala in ritardo, disturbando i presenti. Perché in Italia un certo tipo di rispetto o di concentrazione teatrale ancora non c'è.

Altre presenze frequenti nelle pagine di «Scenario» sono più prevedibili: per esempio quella di Max Reinhardt. Dopo il congresso del '32, tenuto in Italia, della Société Universelle du Théatre, il numero del maggio di quell'anno si apre sul discorso introduttivo del regista austriaco (*Comunione dell arte*). Reinhardt parla a lungo delle glorie italiane d'ogni tempo la Commedia dell'Arte, la Duse e anche la Ristori... È certo un gentile omaggio al paese ospitante, ma forse non solo. E ancora più prevedibili sono le frequentissime notizie dalla Francia, il paese più influente per l'Italia.

Ma ci sono anche notizie dalla Cina... [24] Un «Corriere dalla Cina»: chi mai poteva immaginare che a un lettore italiano degli anni Trenta potessero essere familiari il nome e la fama di Mei Lanfang, e il suo viso da scena, truccato da fanciulla, ornato da campanellini, misterioso? Meno esotici, ma altrettanto degni di essere notati, sono gli articoli sulle tendenze moderne della danza: in Italia è una passione che sembra non essere mai arrivata. Eppure, soprattutto nei primi mesi di «Scenario», possiamo trovare parecchi articoli, che trattano di Mary Wigman, dei Sakharoff; che polemizzano con Bragaglia (ha attaccato i Sakharoff); che ricordano i Balletti Svedesi.

Infine, ci sono frequenti articoli sulla scenotecnica o su questioni inerenti lo spazio scenico. È un modo per mettere il lettore in grado di familiarizzarsi con quelle tecniche e quei problemi di spazio che sembrano la base stessa dell'arte nuova del teatro. Vedremo più avanti come saranno anche un pomo di discordia.

Allora non è vero che l'Italia fascista è provinciale?

Però bisogna ricordare che la bellezza e la qualità di «Scenario» sfioriscono presto: la rivista si fonde con «Comœdia» nel '35, anno in

[23] Cfr. Fausto Malcovati, *Un épisode italien resté confidentiel. Les mises en scène de Nemirovitch-Dantchenko en Italie, 1931-1933*, «Teatro e Storia», n.s., anno XXIV, vol. 31, n. 2, 2010, in particolare pp. 256-257.

[24] È un reportage di Corrado Sofi, pubblicato nel febbraio 1933.

cui De Pirro viene messo a capo della Direzione generale dello spettacolo; D'Amico si ritira un anno dopo, e, già a partire dal '35, l'aspetto e i contenuti della rivista cambiano, si restringono, impoveriscono. Si banalizzano [25].

La lettera di Migliorini sul n. 1

La *Lettera al Direttore* di Migliorini è collocata, nel primo numero della rivista, in posizione dimessa, subito dopo un articolo di De Pirro sui compiti del sindacato musicisti.

Nell'affrontare questa lettera, il primo, apparentemente semplice anello della lunga catena che ci apprestiamo a snodare, bisogna dunque tener conto del fatto che «Scenario» non è solo una bella rivista, o una rivista di tendenza: è uno strumento creato per inventare un pubblico nuovo e un nuovo modo di pensare. Agisce sulla base della ripetitività, attraverso bombardamenti di articoli perfino negativi su tutti i volti della questione della regia. Un po' come Bottai, D'Amico e le persone che gli stanno intorno credono veramente alla possibilità di organizzare dall'alto eventi modello per una nuova produzione nazionale. La parola chiave è «nazionale»: stiamo parlando di una riforma progettata per organizzare a livello nazionale la frattura col passato. Con l'appoggio, magari implicito, del regime.

Quanto a Migliorini, lui, com'è noto, è uno studioso importante, tra pochi anni sarà creata per lui la prima cattedra universitaria di Storia della lingua italiana, a Firenze. È redattore capo dell'*Enciclopedia Italiana*. È favorevole alla creazione di neologismi purché sensati [26].

Si è già detto che, nel '41, Migliorini ripubblica la sua *Lettera al Direttore* nei *Saggi sulla lingua del Novecento*, in un capitolo dedicato ai termini *Autista e regista*. Per quel che riguarda la parola «autista», è stata voluta direttamente da un organo fascista («i giornali del 16 gennaio 1932 scrive Migliorini pubblicavano un comunicato della Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti dei trasporti terrestri e della Navigazione interna, in cui si raccomandava la sostituzione di

[25] Questo non vuol dire che non ci saranno articoli molto importanti anche dopo, naturalmente. Ma il tono generale della rivista cambia.

[26] Per un recente quadro generale sull'attività di Migliorini, cfr. *Bruno Migliorini, l uomo e il linguista (Rovigo 1896-Firenze 1975)*, Atti del convegno di studi (Rovigo, 11-12 aprile 2008), a cura di Matteo Santipolo e Matteo Viale, Rovigo, Accademia dei Concordi, 2009.

chauffeur con *automobilista* nel significato generico, e con *autista* per indicare chi esercita la professione di conducente di autoveicoli per conto di privati o per servizio pubblico . L'Italia Letteraria del 24 gennaio pubblicava questo mio articolo»). Per una discussione generale del problema dei «tentativi di eliminazione dei forestierismi», Migliorini rimanda al capitolo *Purismo e neopurismo* nel suo volume *Lingua contemporanea* (Firenze, Sansoni, 1938).

L'autarchia linguistica fascista pesa ugualmente anche sulla creazione del secondo termine. Ma in questo caso, la creazione nuova è anche un'occasione da cogliere al volo forse anche provocata ad arte.

Lo stesso Migliorini ci parla del peso di D'Amico sulla nascita della parola:

> Pure nel gennaio 1932, Silvio d'Amico preparava la pubblicazione d'una nuova rivista, «Scenario». Segnalandomi un articolo in cui Enrico Rocca aveva adoperato per la prima volta regìa in senso teatrale, la redazione m'invitava a discorrere del vocabolo, mandando alla rivista un articolo o una lettera aperta. E il primo fascicolo di «Scenario», uscito verso la metà di febbraio, pubblicava la lettera seguente, con il titolo *Varo di due vocaboli*[27].

In questo modo, l'Italia si è trovata, unico paese al mondo, ad avere coniato una parola nuova, un supporto per una teoria forte nata in assenza di una pratica. O, per descrivere le cose come probabilmente avrebbe fatto Silvio d'Amico, una parola e una teoria preparate *in attesa* di una pratica. Non solo la teoria, ma anche la *parola* è stata un indubbio fattore di mutamento, forse in modo meno lineare di quel che i suoi creatori potevano aspettarsi. Sono cambiamenti che hanno riguardato soprattutto un aspetto particolarmente difficile da controllare e da studiare, nel teatro: il modo di pensare.

Vale la pena tornare a leggere, se non l'intero saggio del '41, già riassunto per quel che riguarda la parte che ci interessa, almeno la «lettera» di Migliorini del '32:

> Caro Direttore,
>
> nel «Lavoro Fascista» del 31 dicembre [1931], Enrico Rocca parlando di *Mirra Efros* approvava «la compagnia e la regia di Tatiana Pavlova». Ella mi chiede quel che penso dell'uso di *regìa* nel senso di «realizzazione scenica, arte della messinscena».

[27] Bruno Migliorini, *Saggi sulla lingua del Novecento*, cit., pp. 200-211 (i due vocaboli, in questo caso, sono regia e regista).

È il senso che il francese *régie* ha preso in tedesco, in seguito all'importanza assunta in Germania dal *régisseur*: anzi la connessione tra i gallicismi *Regie* e *Regisseur* è più viva e sentita in Germania che non sia in Francia tra *régie* e *régisseur*.

Questo neologismo merita di attecchire anche in Italia? Vediamo i pro e i contro. Esso è stato già preceduto da *regìa* nel senso di «monopolio, amministrazione diretta da parte dello Stato»; francesismo crudo, importato nel secolo scorso non senza critiche di puristi.

In francese il vocabolo è il participio passato di *régir*, adoperato come sostantivo. Come le analoghe formazioni italiane (per es. *ferita* da *ferire*, *tenuta* da *tenere*, *armata* da *armare*, e anche il corrispondente *retta* da *reggere*: si pensi a *dar retta* e alla *retta* del convitto, che è «ciò che serve a reggere, a sostentare l'alunno»), *régie* ha presto assunto un significato concreto, quello di «amministrazione, gestione diretta da parte dello Stato».

Questo concretarsi del significato (il quale portava necessariamente con sé un certo distacco dalla famiglia a cui apparteneva) permise a un termine così francese nella forma di entrare in italiano con un leggerissimo adattamento, che valse a neutralizzarlo abbastanza bene: il discendente del participio in *-ita* fu adottato in una famiglia diversa, quella dei nomi in *-ia*. *Regìa* suona in italiano come se appartenesse alla serie di *albagia*, *bugia*, *allegria*, *badia*, e degli innumerevoli grecismi in *-logia*, *-grafia*, ecc.; il meteco, insomma, s'è collocato in una famiglia abbastanza distinta.

Il nuovo significato di *regìa* troverebbe, nell'acclimatarsi in italiano, un appoggio in quest'uso anteriore del vocabolo, senza timore, d'altronde, di spiacevoli collisioni, giacché tra l'uno e l'altro significato non v'è probabilità di equivoci.

Ma è necessario, o almeno molto utile, il neologismo? E non vi sono altri termini più opportuni? Il francese *mise en scène* e, sulle sue tracce, l'italiano messa in scena, si adopera di solito per designare indistintamente la realizzazione scenica in generale e una singola messinscena. Distinguere la *regìa* di Reinhardt dalle sue messinscena è una differenziazione che può essere utile: necessaria non oseremmo dire, tanto spesso nella lingua bisogna accontentarsi del pressappoco anche per distinzioni ben più importanti.

Del resto *messinscena* ha gravi tare; anzitutto d'origine: il tipo *mise en scène*, *mise en marche*, cioè di un participio passato con i suoi complementi in funzione di sostantivo, era completamente alieno dall'uso italiano, solo da qualche decennio abbiamo *la messa in scena*, *la messa in marcia*, *l entrata in vigore*, *l andata in macchina*. Poi il faticoso adattamento: *messa in scena* con un antipatico iato o *messinscena*, con un gruppo di consonanti estraneo all'uso corrente. Infine l'impossibilità di far derivati: *mettinscena* non solo è brutto la sua parte, ma va contro il senso linguistico più comune, che associa l'azione e chi la compie con un gioco di suffissi (*arte*, *artista*, *impresa*, *impresario*, ecc. ecc.) e non con una variazione che sembra un'alternanza radicale. D'altra parte, *inscenare*, *inscenamento*, *inscenazione*, *inscenatore*, che

presenterebbero un gioco di suffissi più conforme all'uso consueto, hanno anch'essi quel gruppo «*nsc*» lacerator di ben costruiti orecchi. Altri derivati di *scena*, come *sceneggiatura*, ecc., sono già bell'e occupati, e del resto *scena* è ormai troppo carico di significati: si pensi al diverso valore che ha in *messinscena* e *scenotecnica.*

Che il nuovo termine intervenga a limitare l'uso di questi altri, non dovrebbe dispiacere. Purtroppo, però, anch'esso è (come dire?) poco prolifico. Se il maggior merito di *regìa* è la sua connessione con *régisseur*, bisognerebbe risolvere i due problemi insieme. E *regissore* non lo consiglierei davvero a nessuno[28], tanto sa di *apprentissaggio* e di *sciantosa*.

I vari gruppi di nomi in «*ia*» hanno scarsi derivati perché sono per lo più derivati essi stessi: *calligrafia* va con *calligrafo* e *ragioneria* con *ragioniere*, *magia* con *mago* e *valentia* con *valente*, ecc. ecc. Né vorremmo certo ricorrere a un suffisso di aggettivo spregiativo secondo il modello di *bugiardo* da *bugia*.

Invece *regista*, foggiato sul tipo di *allegoria-allegorista*, *economia-economista*, *mineralogia-mineralogista*, *utopia-utopista*, potrebbe essere un adattamento di *régisseur* munito di tutte le qualità per attecchire.

Se poi sia per attecchire o no, non siamo proprio in grado di profetizzare. Ci voleva tutta l'ammirazione di Cristina di Svezia per credere che Ménage potesse non solo sapere di dove le parole venivano, ma anche dove andavano.

Questa è la lettera del '32. Il saggio del '41 che la ripubblica, dopo un breve accenno alle critiche rivolte a queste due parole nuove, *regia* e *regista*, fa una considerazione sulla rapida fortuna dei due termini, dovuta in gran parte all'autorevolezza di D'Amico. Conclude affermando che «[n]egli ultimi mesi del '32, *regìa* e *regìsta* si vedevano sempre più largamente, e nel '33 erano ormai di uso generale per il teatro, e molto più per il cinematografo». Per il cinema, infatti, capire quale sia la funzione del «regista» e accettare che il regista sia l'autore del film è molto più semplice che per il teatro, per il quale questa funzione rimane molto spesso non chiara.

La convinzione di un eminente linguista, una precisa volontà teatrale, che sarebbe semplicistico riferire al solo Silvio d'Amico; il peso di un regime che ha optato per un'autarchia anche linguistica: le motivazioni sono indipendenti, il risultato molto meno. Forse potrem-

[28] Nota di Migliorini: «Ernesto Rossi narra che, quando si recò in Germania e recitò nel teatro di Gera, tutti gli artisti gli vennero incontro capitanati dal direttore e dal regissore (*Quarant anni di vita artistica*, vol. II, p. 186). A.G. Bragaglia (It. Lett. , 2 giugno 1934) cita questo passo per mostrare la differenza che nell'Ottocento si faceva nel teatro tedesco tra direttore e *régisseur*».

mo dire solo che la tendenza all'autarchia linguistica fa maturare velocemente o anzi tempo la nascita della parola nuova.

Era in ogni caso una possibilità ricca, e fu sfruttata a fondo. L'esistenza stessa di una parola nuova italiana *creava* una faccia nuova da esplorare. Metteva fine a tutto il pasticcio delle diverse possibilità linguistiche (da «corago» a «regissore»)[29] che di volta in volta qualcuno proponeva. E poi una parola nuova permetteva di spiegare, di distinguere. Come la redazione di «Scenario» si affrettò a fare, approfittando del «compleanno» della nuova parola.

Il compleanno della regia

Nel secondo anno della rivista, nel numero del febbraio 1933, appare, su «Scenario», una coda alla lettera di Migliorini, sotto forma di una breve nota redazionale, inserita sommessamente dopo un lungo articolo di Nicola Chiaromonte su Mickey Mouse, i cartoni animati e i loro precedenti. Il titolo è *Compleanno di due vocaboli*:

> Giacché la nostra rivista li ha tenuti a battesimo, lasciate che essa si feliciti con loro per aver passato prosperamente un anno. *Regìa* e *regìsta* ormai si leggono nei più solenni giornali: la differenziazione tra la *regìa* (soggettiva) e la *messinscena* (oggettiva) si fa sempre più chiara, e le voci discordi che insistono per *maestro di scena*, *mettinscena* o *direttore artistico*, si fanno sempre più fioche. Sarà interessante portare una prova della rapidità con cui i vocaboli si sono divulgati. Il fascicolo di «Scenario» in cui un geniale filologo, Bruno Migliorini, proponeva l'adozione dei due termini uscì a metà di febbraio, e ancora essi non erano noti né l'8 marzo alla «Gazzetta del Popolo» che nella sua interessante rubrica combatteva *régisseur*; né ai partecipanti al concorso della «Tribuna», chiuso il 31 marzo, dove *régisseur* era uno dei termini messi in discussione. Invece nell'elenco di italianizzazioni raccomandate il 6 luglio dalla Confederazione Nazionale Sindacati Fascisti Professionisti e Artisti, che è in sostanza l'elenco della «Tribuna» riveduto, *regìsta* è dato come equivalente di *régisseur*. Naturalmente questo riconoscimento ufficioso contribuì molto a diffondere il termine. In un anno dunque i nostri figliocci sono cresciuti bene. I due vocaboli sono diventati italiani. Adesso non ci resta se non augurare che, al verbo, corrisponda la realtà; e auspicare la nascita d'una regìa italiana, e di registi italiani.

[29] D'Amico stesso, scrivendo, aveva adoperato senza problemi l'espressione francese *mise en scène* (in francese la distinzione tra le due espressioni *régie* e *mise en scène* è inversa rispetto a quella della loro versione italiana).

Sono poche parole, e non è neppure sicuro che siano di D'Amico, anche se sono segnate da un gusto simile al suo per la precisione implacabile. Ma queste poche righe sono il simbolo di quel che sta avvenendo in Italia. Negli altri paesi si rileva un'inequivocabile, ma un po' difficile da ridurre in concetto, tendenza a un modo radicalmente nuovo di pensare al teatro. Nell'accezione italiana la regia diventa un'idea, una proposta concreta, definibile, circoscritta. Un po' immiserita. Circoscritta al lavoro per lo spettacolo. Una pratica di mestiere, che riguarda soprattutto il rapporto tra testo e lavoro per metterlo in scena.

Ne parleremo ancora. Per ora dobbiamo solo rilevare come si crei, fin dagli inizi, una sfasatura italiana tra ciò che il termine «regia» indica in generale (il fenomeno storico della grande riforma europea) e ciò che indica quando è usato per parlare del lavoro per uno spettacolo (una pratica di mestiere, riguardante il lavoro per mettere in scena un testo). La sfasatura non è percepita come tale, ma crea disagio, e soprattutto determina l'esigenza di sempre maggiori precisazioni e astrazioni.

Molto di quel che avverrà in Italia sarà condizionato da questo passaggio mentale, così piccolo, così insignificante, che riguarda la «regia»: da un flusso storico complesso a una pratica semplificata di mestiere. Permetterà, anzi farà diventare lecite, domande sostanzialmente senza peso, come queste: cos'è, *esattamente*, la «regia»? Quando è iniziata? Chi l'ha iniziata? Quali sono i suoi principi? Quali i suoi obblighi? Cosa ne consegue, per il testo, per gli autori drammatici?

Regia e «ossessione organizzativa»

La regia arriva in Italia come uno stile, una pratica. Qualcosa che può essere definito (e importato). Qualcosa che è valido *in assoluto*, per tutti. Viene discussa in quanto bene in sé. Viene discussa la sua applicabilità a tutto il teatro. Viene discussa in quanto causa e al tempo stesso facciata artistica di una riorganizzazione della vita delle scene italiane, che si suppone partirà da un modello forte, ma per allargarsi poi all'intero teatro. È una logica non diversa da quella che porterà, nel secondo dopoguerra, alla nascita del Piccolo Teatro di Milano come prototipo buono per tutta l'Italia.

Da un punto di vista materiale, com'è noto, questa progettualità non cambia niente. La vita delle compagnie continua a svolgersi

come al solito come se la discussione sulla regia stia avvenendo altrove. Tuttavia, qualcosa accade. Le compagnie sono sottoposte a una pressione molto forte. In parte viene dal mutamento di richieste artistiche, che però riguarda molto più la critica del pubblico, e non è quindi un pericolo imminente. Molto più forte, più concreta, quotidiana è invece la pressione economico-organizzativa. Le compagnie tradizionali sono piccole industrie autonome, autofinanziate, artisticamente indipendenti. I capocomici, i primi attori, hanno sempre sviluppato una capacità notevole di strategie personali niente affatto banali. Gli uomini d'affari del teatro, invece, pensano in termini di monopoli e di consorzi. Pensano in termini di parificazione e di omologazione. Di diversificazione degli investimenti, in modo da poter controllare tanto le sale quanto i repertori. Di intervento nelle organizzazioni sindacali e burocratiche volute dal fascismo.

Per i pochi che si sono occupati dell'Italia del «ritardo», anche negli anni precedenti il fascismo, l'espressione «uomini d'affari del teatro» evoca subito nomi precisi il potente Re Riccardi, l'astuto Paolino Giordani, il Consorzio dei proprietari dei teatri. Sono per lo più proprietari di repertori o di teatri, o di entrambe le cose. È soprattutto a partire dalla prima guerra mondiale che il loro intervento prende a stringere la vita delle compagnie come in una morsa. Non si tratta solo di una pressione economica un po' più forte dell'usuale. Sta nascendo un modo di pensare agli affari teatrali diverso: in grande[30]. La ricchezza del teatro, momentaneamente in crisi, specie dopo la fine della grande guerra, può essere sfruttata molto meglio smettendo di ragionare in termini di singole compagnie, di singole industrie indipendenti, e cominciando a occuparsi degli affari teatrali nel loro complesso. Vista la situazione di crisi, la tendenza a pensare «in grande», in termini di consorzi e monopoli, degli uomini d'affari determina, di riflesso, un effetto a valanga: la nascita di una serie di leghe e associazioni nazionali con funzione difensiva.

Sta iniziando una trasformazione grande e importante: quella sostituzione (che avverrà solo nel secondo dopoguerra) di una gestione privata del teatro con una gestione parzialmente pubblica, che viene in genere identificata come «modernità»[31]. È importante ricordare

[30] Ho trattato il problema a partire dalla mia tesi di dottorato, nel 1986 (*Un teatro sconnesso. La situazione italiana dalla prima guerra mondiale alla morte di Eleonora Duse*). Cfr. anche il cap. *Un mondo nuovo* nel mio *Il teatro di Eleonora Duse*, nuova edizione riveduta e ampliata, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 261-299.

[31] Cfr. in proposito Andrea Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande atto-*

che i protagonisti di questa trasformazione si identificano con quell'«industria teatrale» oggetto di polemica sul finire della guerra[32]. Può, se non altro, aiutarci a capire atteggiamenti di rifiuto o di perplessità di persone come Marco Praga, o gli stremati capocomici, o l'irascibile Pirandello.

È con l'avvento del fascismo, e delle possibilità di azione che il fascismo offre, che la pulsione a un pensiero «complessivo», che naturalmente non è proprietà esclusiva degli uomini d'affari, comincia a prendere la forma di uno sforzo per una riorganizzazione nazionale innovativa. Determinante, da questo punto di vista, è stata com'è noto anche la tendenza di Giuseppe Bottai a dare un valore politico a problemi amministrativi e artistici («Nello Stato fascista, diciamo *nello Stato*, il problema dell'arte non può essere risolto lasciando l'arte alla libera creazione, ché evidentemente sarebbe stato inutile proporsi tale problema. Rimane dunque da esaminare il lato più importante della questione: che cosa può fare lo Stato per l'arte?»)[33].

Si arriva quindi, nel 1930, alla creazione della Corporazione dello spettacolo, la prima in ordine di tempo delle corporazioni create dal regime, per volere di Bottai. L'unica, durante il suo ministero, e sola corporazione fino al 1934. All'interno della Corporazione, Paolo Giordani, il più «moderno» tra gli uomini d'affari, ha un ruolo di consigliere, come d'Amico[34].

La corporazione non è una macchina per fissare automaticamente il salario o la tariffa; è un organismo, in cui tutti gli aspetti della produzione si accolgono in unità, da quelli materiali a quelli ideali, da quelli di quantità a

re. A ottant anni dal libro di Silvio d Amico, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, in particolare p. 11.

[32] Cfr. i celebri articoli di Gramsci sull'industria teatrale (soprattutto sul Consorzio dei proprietari dei teatri) del 28 giugno, 4 luglio, 8 luglio e 17 luglio 1917. L'edizione più recente è quella a cura di Guido Davico Bonino: Antonio Gramsci, *Cronache teatrali 1915-1920*, Torino, Nino Aragno Editore, 2010.

[33] Giuseppe Bottai, *Resultanze dell inchiesta sull arte fascista*, ora in Idem, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, a cura di Alessandro Masi, Roma, Editalia, 1992, p. 74. Su Bottai e le arti dello spettacolo, oltre naturalmente al volume di Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, cfr. anche Vito Zagarrio, *«Primato». Arte, cultura, cinema nel fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2007. Cfr., inoltre, Maria Carmina Mercaldo, *La tentazione del teatro: Bottai, Farinacci, Mussolini*, in *Teatro e fascismo*, numero monografico di «Ariel», maggio-dicembre 1993, n. 2-3, pp. 157-165.

[34] Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 126-127.

quelli di qualità, da quelli del lavoro manuale a quelli del lavoro intellettuale, da quelli dell'esecuzione in serie a quelli della creazione; un organismo, insomma, dove investitori di capitale, gestori d'azienda, produttori, tecnici, lavoratori, professionisti e artisti si ritrovano a lavorare *insieme*, solidalmente [35].

Se per un momento ci asteniamo dal voler distinguere tra forze che esercitano una pura pressione economica, e forze che rappresentano istanze di modernizzazione, diventa più facile capire come in Italia nei primi tre decenni del Novecento quel che si sviluppa è una tendenza alla riorganizzazione economica e istituzionale *nazionale*, che taglia alla radice le basi stesse della vita delle compagnie. È forse difficile accorgersi di come questa tendenza sia nata intorno alla prima guerra mondiale, perché gli «uomini d'affari» sono presentati sempre come una forza negativa, volta a svilire il valore d'arte del teatro.

Ma mettere insieme queste due forme di pressione, quella puramente economica e quella organizzativa dall'alto (a cui bisogna aggiungere anche quella politica, conseguenza di un regime, e quella artistica) [36], ci permette di capire il loro impatto su chi il teatro lo faceva, e cioè i comici. Ci fa anche capire come la durata di questa pressione non sia solo quella di un decennio fascista. Si tratta invece di quasi trent'anni di continui condizionamenti.

La mentalità dei comici, sotto questo peso, lentamente si sfalda.

Meldolesi ha parlato dell'«ossessione organizzativa» che domina il pensiero sul teatro negli anni Trenta [37]. Possiamo aggiungere che vi

[35] Giuseppe Bottai, *Arte e regime*, in *op. cit*., pp. 92-93.

[36] Sull'ambiguità, o polivalenza, del ruolo di alcuni «uomini d'affari», in particolare Paolo Giordani, si erano già espressi alcuni osservatori più smaliziati, o più testardi, come ad esempio Marco Praga. Cfr. il suo epistolario con D'Amico, in *Marco Praga e Silvio d Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, a cura di Guido Lopez, Presentazione di Luigi Squarzina, Roma, Bulzoni, 1990, in particolare pp. 14-33. Per quel che riguarda la complessa opera di Giordani nel teatro italiano, mi limiterò a ricordare non solo il suo ruolo di consigliere nella Corporazione, a fianco di D'Amico, o la sua partecipazione a progetti di riforma come quello del '26 di Pirandello, ma, soprattutto, la sua importanza determinante nella fondazione dell'Ente italiano scambi teatrali, nel '37, con il quale perfezionava la convenzione del 1928 per una limitazione dell'afflusso e della circolazione delle opere teatrali straniere, creandosi una posizione di monopolio nella gestione e selezione dei repertori permessi (cfr. i volumi a cura di Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984, 3 voll.: vol. III, in particolare pp. 1388-1389).

[37] Cfr. Claudio Meldolesi, *op. cit*., pp. 33 e ss.

convergono almeno tre forze: le istanze fasciste il desiderio di lasciare un'impronta fascista anche sul teatro, per dirla con Bottai; le istanze di rinnovamento, di adeguamento del teatro italiano agli standard europei; le istanze per una diversa gestione dell'economia che vengono dagli uomini d'affari. Il risultato è quello di porre la questione teatrale nei termini di «riforma»: cioè di un modello riorganizzativo, valido per tutti e sempre, un modello da applicare all'intera Italia, che dev'essere discusso attraverso un organo profondamente alieno alla mentalità comica: la Corporazione.

Nel 1930, Umberto Fracchia scrive a D'Amico che ha rifiutato la presidenza della Corporazione del teatro:

> Se il teatro in quanto organizzazione (e tu sai quanto dipenda dall'organizzazione) è suscettibile di rinnovamento, lo è soltanto, ormai, attraverso sindacati e corporazione. Basta questo pensiero per dare la misura della gravità del tuo rifiuto. Al tuo posto andrà qualche lestofante, e tu gli scriverai contro qualche articoletto sulla «Tribuna» [38].

La ragione sembra stare tutta dalla parte di Fracchia: ora il modo in cui si può influire sul teatro è in primo luogo attraverso apparati sindacali. D'Amico, infatti, accetta almeno il ruolo di «consigliere». Lo prende molto sul serio, e lo sfrutta a fondo [39].

Nel Considerare il peso (in primo luogo mentale, per quel che ci riguarda) della nascita della Corporazione dello spettacolo, bisogna tener conto anche del fatto che si presenta innanzitutto come un'opera di riordinamento e rappacificazione delle vicende teatrali. Di riordinamento dall'alto, naturalmente, con un conseguente irrigidimento artificiale di una gerarchia «morale». Il periodo che va dalla prima guerra mondiale fino ai primi anni Venti è stato contrassegnato da grandi battaglie teatrali non solo dal punto di vista dell'economia del teatro. I capocomici sono stati in battaglia con tutti: contro la Società italiana degli autori; contro il Trust e gli uomini d'affa-

[38] Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d Amico e la riforma del teatro italiano*, cit., p. 53. D'Amico sarà, nella Corporazione, «consigliere», e avrà un ruolo senz'altro molto attivo, pur avendo rifiutato la presidenza (cfr. *Ivi*, pp. 52-54). Cfr. anche D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 25-26, in cui racconta la storia di un rifiuto alla presidenza della Corporazione, senza però dire che si tratta del suo, con una prassi poco comprensibile, ma che gli era consueta.

[39] Forse la testimonianza migliore sui rapporti tra D'Amico e il fascismo è quella del figlio Fedele, in *Ritratto di famiglia dall interno*, originariamente pubblicato nel numero monografico di «Ariel» dedicato a Silvio d'Amico (settembre-dicembre 1987), ora in Andrea Mancini, *op. cit*., pp. 190-206.

ri; contro gli scritturati, che, riuniti in Lega (sarà sciolta forzatamente dall'intervento di squadristi fascisti in concomitanza con la marcia su Roma), hanno lottato per tutto il biennio rosso per un contratto unico. Sono stremati.

La Corporazione rappresenta un momento di rappacificazione di tutto questo. All'interno di questa struttura forzatamente pacificatrice, la tradizione artistica non riconosciuta dei comici perde forza, mentre il riconosciuto ruolo morale e culturale dei drammaturghi diventa anch'esso una forma di monopolio [40].

Nello specchio di «Scenario»

Il termine «monopolio» non è improprio, riferito ai drammaturghi. Gran parte della discussione sulla «regia», in Italia, rimpicciolisce sempre di più il senso della parola, perché non si solleva mai dal problema della figura del *regista*. E il motivo, nella maggior parte dei casi, sta nel fatto che il regista è l'unica figura che può attentare al monopolio culturale al ruolo di supremazia morale dell'autore drammatico. Naturalmente la discussione assorbe forza da una questione politica del tutto parallela, quella dell'italianità: il fatto è che gli autori drammatici sono o possono essere italiani, i registi no (non ancora, nell'ottica di D'Amico). Non c'è niente da fare: si può parlare di Guido Salvini, si può definire Virgilio Talli un antesignano, si può fare il nome di Bragaglia. Ma i veri registi, quelli su cui si discute veramente, sono stranieri.

«Scenario» è un ottimo osservatorio. Da lì possiamo esaminare, per esempio, il difficile e sempre più acrobatico balletto di D'Amico, che, oltre a essere un grandissimo mediatore, per suo gusto personale ha sempre dato un gran valore al testo drammatico. Tuttavia, il critico cerca anche, senza mai riuscirci del tutto, di contrastare la tendenza a far continuamente rispuntare il problema degli autori nella discussione sulla regia.

Partiamo dal numero dell'aprile 1933 di «Scenario». La rivista si apre con un lungo reportage [41] sul film *Camicia nera*, «capolavoro» di

[40] Se ne potrebbero dare moltissimi esempi, per chi conosce il periodo è un tema scontato. Ma cfr. almeno la lettera di Niccodemi a Lopez del 7 settembre 1918, pubblicata da Guido Lopez, *L epistolario Sabatino Lopez-Dario Niccodemi. 1916-1925*, «Il dramma», luglio 1955, p. 39.

[41] Caso davvero raro per «Scenario», il reportage è firmato solo con le iniziali V.L.

regime. Il problema della critica al film, opera prima di Giovacchino Forzano per festeggiare il decennale della marcia su Roma, viene risolto con la commozione: si tratta di un tema troppo caro e toccante perché se ne possa parlare con critico distacco. Anche se, in verità, dietro il paravento di tanta sbandierata emozione e di un apprezzamento che sembra sentito (specie per il «timbro antieroico e antiretorico non facile a realizzarsi in uno spettacolo del genere»), vengono infilate una serie di piccole critiche sulle carenze tecniche. All'interno del numero, troviamo un lungo intervento di D'Amico, *La parola a teatro*. Si tratta della conclusione di un saggio-fiume che D'Amico sta pubblicando da qualche mese, a puntate. Nel numero di aprile, il saggio è arrivato al Novecento, e D'Amico ne approfitta per lanciarsi in una lunga e un po' verbosa spiegazione su cosa sia la regia (sono passati due mesi dalla nota redazionale che sanciva il successo delle parole nuove). Precisa dunque D'Amico come il «regista» non vada confuso con il vecchio direttore, che dirigeva la compagnia ma non lo spettacolo, ed era «capo disciplina» e maestro di recitazione.

Ma quel che dev'essere spiegato non è la differenza tra vecchi capocomici e nuovi registi, che, per gli spettatori del nuovo teatro europeo, è evidente. Il problema da affrontare, in Italia, è un altro, e D'Amico non si tira indietro: alcuni, dice, soprattutto tra gli autori, ritengono che la miglior messinscena è quella che non c'è, cioè quella che si adegua esclusivamente alle indicazioni degli autori. «Chi ha ragione?», si chiede D'Amico: lo spettacolo migliore è quello che mostra attori dalla buona voce e dalla buona dizione che si adeguano alle indicazioni di punteggiatura, di verso e di prosa degli scrittori? «Non è nostro compito pronunziarci qui. Qui ci preme registrare il fatto compiuto, ossia l'avvento del regista». Che è, aggiunge, una figura nuova, che ha diritto ad avere una sua personalità, una sua originalità e un suo stile agli attori ovviamente questi diritti sono di per sé negati , e perfino una sua teoria o un suo messaggio.

Maestro della nuova regia, «banditore della crociata antiveristica della tecnica scenica e ad un tempo reciso rivendicatore dell'assoluta autonomia del regista dal poeta», è stato Gordon Craig. «È stato questo orgoglioso e genialissimo artista dice D'Amico che, affermato il dispotismo del regista sullo spettacolo, ha respinto in secondo piano l'elemento testo ; ha proclamato la necessità di ridurre anche l'attore a strumento passivo».

D'Amico parla a lungo dell'influenza di Craig su Fuchs, su Appia, sull'austero Copeau. Parla di altri registi, come Reinhardt, ad

esempio, e del loro lavoro. In Russia, soggiunge, «siamo arrivati da un pezzo all'equazione *regista = autore*».

E a questo punto, con singolare destrezza, D'Amico riesce a infilare un «ma», una piccola marcia indietro. In situazione di carenza di autori, dice dunque il critico, è addirittura ovvio che i registi prendano il sopravvento. «Ma oggi *i poeti drammatici esistono*» (la sottolineatura è di D'Amico), e quindi non bisogna lasciarsi prendere dal gusto dell'esagerazione. Infatti i registi più onesti si tirano indietro da portentosi meccanismi. La scenotecnica è e deve essere strumento, e non fine. E conclude:

> al regista, nuovo, prezioso, insostituibile, e spesso eccellente collaboratore, al suo geniale e in un certo senso anche libero e autonomo spirito d'iniziativa (nel senso in cui libera e autonoma può essere l'attività del direttore d'orchestra) chiediamo di liberamente *servirlo* [il poeta]. Se il regista vorrà fare da sé, ostinandosi a credere d'essere un vero e proprio «creatore», allora quel che potremmo aspettarci da lui saranno *spettacoli*; di che, intendiamoci, gli si potrà essere moltissimo grati, quando si tratti (e avviene spesso) di belli spettacoli: chi negherà la magnificenza dei *Capelli d Assalonne* messi in scena dall'Habima, ancorché di Calderón non vi sia rimasto più nulla? O del *Servitore di due padroni* che Reinhardt, da commedia di Goldoni, ha trasformato in commedia dell'arte? Ma non è da questi che rinascerà la Poesia drammatica, il Dramma nuovo *non potrà darcelo che un autore*.

In Italia, la lotta tra attori e drammaturghi era stata lunga, forte e fruttuosa (soprattutto per i primi). I frutti di questa lotta erano entrati lentamente a far parte delle tradizioni, spesso occulte e mai esplicitate, degli attori. Da qualche anno, ormai, si era conclusa: possiamo considerare il 1929 e il suicidio di Marco Praga come una data simbolica di conclusione. Con lui, che era stato il capo della Società italiana degli autori per molti anni, e l'incarnazione di un'idea della supremazia quasi razziale dei drammaturghi sugli attori, poteva sembrare chiusa la fase che talvolta è stata chiamata «interregno degli autori», l'ultima parte della lunga e perfino violenta battaglia tra drammaturghi e capocomici. È il periodo che aveva visto alcuni autori a capo delle compagnie.

Meldolesi ritiene che questa battaglia sia stata un po' sopravvalutata. Ha ragione, la drammaturgia italiana non ha mai avuto il peso che ha avuto invece l'arte degli attori. Ha anche torto: i drammaturghi hanno avuto un peso morale. Si è detto come agli autori, soprattutto dopo la riorganizzazione della SIA portata avanti da Praga, sia stato pienamente riconosciuto non solo un ruolo di guida morale, ma

anche il monopolio della cultura e del senso degli spettacoli. È per questo che agli attori viene sistematicamente negato il ruolo che spetterebbe loro nella riflessione su un nuovo teatro. Anzi: neppure questo. Vengono semplicemente rimessi a quello che sembra a tutti il loro posto[42]. E questo accade perfino con artisti venerati, come la Duse per non parlare di Zacconi.

Per gli autori italiani, gli anni Venti e Trenta diventano il momento della consacrazione della loro supremazia, del loro accesso diretto al mondo dell'arte e delle idee. Ciò avrà conseguenze anche a fascismo finito, sia per quel che riguarda l'idea che il testo sia la parte più importante dello spettacolo, che per quel che concerne una visione del teatro in cui la vita, la cultura della compagnia, non è così importante. La nota proposta di Grassi per quello che sarà il Piccolo Teatro di Milano (che viene progettato come un teatro-modello esportabile in tutta Italia, basato soprattutto su un intelligente e colto *repertorio*)[43] può sembrare molto lontana dalla questione della supremazia degli autori. Ma parte almeno delle sue radici, delle convinzioni profonde, delle gerarchie di valore automatiche da cui deriva sono senz'altro lì. Così come l'idea di un teatro nuovo dal ruolo istituzionale di modello ha le sue radici anche nel pensiero di D'Amico e non solo suo.

Il punto di vista di «Scenario»

Abbiamo detto che «Scenario» è un luogo di scambio tra teatranti e intellettuali. Ne sono, naturalmente, esclusi i comici tanto più quelli combattivi come Zacconi. Nel maggio del '33 Tofano e

[42] Le pagine di «Scenario», per esempio, non ospitano mai gli scritti di un attore, e se li citano (come accade per Zacconi) è in genere in termini negativi. Inoltre, ricordiamo l'assenza degli attori in due momenti di ben differente peso, ma ognuno a suo modo importante per il progetto di trasformazione del teatro italiano: il convegno Volta del '34 e la Commissione straordinaria per la musica e le arti drammatiche, che nel '21 ha portato al primo vero (piccolo) finanziamento dello Stato al teatro (su cui cfr. Mirella Schino, *La crisi teatrale degli anni Venti*, «Diffrazioni», 1992, pp. 127-161, numero monografico su Pirandello). Questa sistematica eliminazione, però, non significa affatto che non vi fosse una grande e conclamata ammirazione per la perizia artistica degli attori italiani del periodo.

[43] Sugli inizi del Piccolo e le proposte iniziali di Grassi, cfr. in particolare l'attento saggio di Stefano Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, «Comunicazioni sociali», n. 2, maggio-agosto 2008, in particolare pp. 154 e ss.

Zacconi prendono a discutere sulla rivista «L'Arte Drammatica» intorno al problema dell'applauso a scena aperta. Zacconi è favorevole ad applauso e fischi, manifestazione immediata dei sentimenti del pubblico; Tofano no, gli sembrano fastidiose interruzioni. «Scenario» riporta brevemente la discussione, e si schiera con il sobrio Tofano: perché il vecchio Zacconi è il rappresentante di un'arte superata. Qualche tempo prima, nel marzo '33, la rubrica che raccoglie informazioni dai teatri di tutto il mondo aveva ospitato, nel «Corriere dalla Francia», la notizia del grande trionfo di Zacconi a Parigi. Un successo senza ombre, sottolinea un po' acidamente la rubrica, benché ci sia crisi, e benché l'arte del vecchio attore, «ispirata dalla corrente realistica e naturalistica, di cinquant'anni fa» quindi vecchia e superata, come aveva sempre sostenuto D'Amico , «si manifesti in forme bene estranee ai precetti artistici oggi imperanti a Parigi (e altrove)».

Intanto, gli scrittori italiani vengono interrogati: perché non scrivono per il teatro? In Italia, non è un tema che esuli dal problema della regia: gli scrittori possono o non possono scrivere pièce, ma devono conservare a tutti i costi un ruolo di assoluta preminenza nel teatro.

Ad aprile, Ettore Lo Gatto, scrivendo sulla regia russa, si occupa per una volta tanto di problemi che non hanno niente a che vedere con questioni di letteratura drammatica, soffermandosi su due aspetti diversi e fondamentali: il problema sottile del *ritmo*, e quello appariscente delle tecnologie all'avanguardia (per esempio il palcoscenico multiplo).

Nel «Corriere dalla Francia» si parla della riduzione di *Delitto e castigo* composta e messa in scena da Baty (se ne servirà Visconti per il suo spettacolo del '46).

In agosto, Guido Salvini pubblica un «breviario» del regista lirico. Si parla molto anche di colei che, secondo molti, ha suggerito all'Italia il problema della regia, Tatiana Pavlova (ha appena avuto la cittadinanza italiana), e di coloro che hanno collaborato con lei, Pietro Sharoff o l'illustre Nemirovic-Dancenko: «Bragaglia, leggiamo dai suoi tenebrosi sotterranei, aveva già lanciato lo squillo del teatro teatrale, ma è con Dàncenko e con Sharoff che la regìa non ci appare più solo come la colorata e battagliera espressione d'una avanguardia confinata all'esperimento».

La rubrica «I periodici» riporta articoli pubblicati altrove, ma ritenuti interessanti. Nel numero di agosto viene ripubblicato un saggio del critico musicale de «Il Telegrafo» (Gaianus), dal titolo, pole-

mico, *Troppo regismo*: si parla di regia lirica, e viene criticato, in particolare, l'incremento di spesa che sembra essere la prima conseguenza della regia all'Opera, mentre poi, alla fine, i critici parlano di lavoro mancato, ma di geniale messinscena e lodano i bellissimi effetti di luce. Insomma, scrive Gaianus, l'autore viene fischiato e il regista lodato. «Scenario» pubblica l'articolo insieme a una risposta redazionale: questo non è «troppo regismo», è assenza di regia. È quando manca il vero regista che si ricorre a meccanismi complicati.

In ottobre, D'Amico scrive un editoriale che prende di petto il vero problema, la questione di base: *Per una regia italiana*. Racconta di come, nel congresso degli scrittori tenutosi recentemente a Bologna, ci siano state proteste contro l'esterofilia della stampa[44]. In particolare, le critiche si sono addensate sulla scelta di affidare, per il Maggio fiorentino, ben due messinscene a due stranieri, Reinhardt e Copeau. Un notissimo autore drammatico, racconta l'ironico D'Amico, rispondendo a un altro congressista che protestava perché *Santa Uliva* era stata affidata a un francese, aveva gridato, tra applausi fragorosi: «francese e degenerato». Forse aveva confuso Copeau con Cocteau, suppone, caustico e insofferente, D'Amico. Se ci avessero riflettuto un poco, avrebbero capito che gli scenografi o i cantanti erano italiani perché esistono scenografi e cantanti italiani, mentre di registi italiani non ce ne sono. Ma sotto l'ironia dell'articolo è facile notare come in realtà il critico stia tentando un compromesso: continua lodando Pirandello e la Pavlova (sposata allo scrittore e gerarca fascista Nino D'Aroma), ricordando ancora come non si debba mai e poi mai confondere lo scenografo con il regista, e concludendo, infine, che bisogna sì portare registi stranieri in Italia, ma solo per provocare la nascita di una regia italiana. Una simile nascita non può avvenire da un momento all'altro, ma in un paese «straricco, come il nostro, di genialità (specie nelle arti sceniche) non dovrebbe essere impossibile escogitare i mezzi migliori per suscitare, in questo campo, i maestri che ci mancano».

Il mese dopo, «Scenario» pubblica un lungo intervento di Tatiana Pavlova. Anche un lungo articolo su Craig (di Henry Fust). Il numero del gennaio del 1934 si apre, in prima pagina, con un articolo

[44] Cfr. anche il corsivo non firmato del numero del giugno '33 di «Scenario», *Il critico esterofilo*, nel quale già una volta vengono ricordate, con toni ironici e una punta di offesa, le critiche espresse in termini generali al congresso di Bologna («esiste dunque in Italia il critico esterofilo. È uno strano tipo, che si è dedicato al teatro del suo paese unicamente per dirne peste e vituperi»).

di Copeau. Segue un bel saggio sulla scuola di Laban. Nelle altre pagine possiamo trovare un intervento breve intorno alla domanda: «È vero che oggi per la messinscena si spende assai di più di quanto non si spendeva venti o cinquanta anni fa?».

1934-35

Se ci si dovesse basare solo sull'impressione che viene sfogliando «Scenario», sembra che le cose comincino a cambiare a partire dall'aprile del '34[45]. Si irrigidiscono, prendono una piega diversa. La posizione anti-regia, e in genere le polemiche, diventano sempre più aggressive. Lo vediamo per esempio da un lunghissimo articolo di Virgilio Lilli, veramente velenoso, fin quasi alla volgarità, sull'arte dell'attore. Il ventisettenne Lilli ha indubbiamente qualche motivo per avercela con gli attori, in questo periodo: è stato licenziato nel '32 da «La Tribuna», a cui collaborava, per aver scritto qualcosa di sgradevole su Lyda Borelli[46]. Tuttavia Lilli non è certo una persona qualsiasi, è stato un ragazzo prodigio, e da quando ha vent'anni è considerato una grande speranza del giornalismo. Diventerà un maestro, uno dei più grandi giornalisti italiani, e, quando scrive il suo articolo sugli attori, sta per entrare con tutti gli onori al «Corriere della Sera». E cosa scrive?

[G]li attori tornino al loro nobile, difficoltoso e oscuro mestiere di marionette. Sieno anonimi. Fuori del palcoscenico, girino largo dal teatro e stieno zitti [...]. Gli attori non abbiano stile, non abbian personalità. E stieno zitti sul palcoscenico, cioè lascino parlare solo il personaggio. Solo degli attori muti e senza faccia sono autentici e valorosi attori [...]. Gli attori non abbiano alcuna intromissione nella scelta delle opere.

[45] Cfr. anche l'articolo di Luigi Antonelli per «Il Giornale d'Italia» del 5 aprile 1934, un violento attacco contro i registi stranieri, citato da Malcovati, *op. cit.*, p. 244.

[46] Cfr. la voce « Lilli, Virgilio » di P. Bartoli Amici per il *Dizionario Biografico degli Italiani*. A far licenziare Lilli non è stata, naturalmente, l'attrice, ma il potentissimo marito, Vittorio Cini, industriale e politico. Dopo il licenziamento, è proprio D'Amico a procurare a Lilli un lavoro (traduttore dei dialoghi dei film) presso la Metro Goldwyn Mayer. Nel '34, Lilli viene assunto al «Corriere della Sera» come collaboratore della terza pagina, per diventare, l'anno successivo, inviato speciale e corrispondente di guerra. La sua eccellenza sarà ampiamente riconosciuta. Alla fine della sua carriera, diventerà, nel 1972, presidente dell'Ordine dei giornalisti.

Gli attori italiani sono bravissimi, e riconosciuti come tali. E questo riconoscimento è unanime e convinto [47]. Purché non si permettano di fare qualcosa di diverso dal loro «oscuro mestiere di marionette».

A maggio, possiamo leggere un lungo articolo di Guido Salvini sul celebre spettacolo di massa *18 BL*: finalmente qualcosa che riguarda esplicitamente un progetto fascista per il teatro. È un articolo che ruota intorno a una tesi precisa: la rivendicazione dell'originalità della scelta italiana. Salvini sostiene questa dubbia posizione con molte parole, e non stupisce: è una tesi azzardata, di spettacoli di massa in quegli anni ce ne sono stati tanti, e in tanti altri paesi, anche tacendo dell'Unione Sovietica. Anche Salvini deve ammetterlo; però, dice, li ha inventati proprio l'Italia, in epoca non sospetta, nel Rinascimento. E comunque simili spettacoli non italiani non hanno «l'equilibrio latino che per fortuna guida il nostro spirito e il nostro gusto [...]. La carnevalata non ci soddisfa, il simbolo pacchiano non ci interessa».

Nello stesso numero, oltre a questa prima rivendicazione della superiorità dell'equilibrio latino, vengono riportati gli eventi di un recente convegno consacrato alla critica drammatica, durante il quale molte voci giovani si sono accese nel discutere cosa sia il teatro. I giovani, si legge, si dichiarano stanchi di teatro vecchio, vogliono teatro nuovo. «Come dev'essere? Fascista. Che vuol dire? Semplicemente Teatro italiano del tempo nostro, concepito e nato nell'atmosfera dell'Italia nuova».

Gli interventi di D'Amico, nel frattempo, sono molto diminuiti. Ma forse lo assorbe la preparazione del convegno Volta, che si terrà nell'autunno del '34.

Mano a mano che il problema principale diventa quello di una riorganizzazione dell'arte teatrale che riguardi l'assetto italiano nel suo complesso, la specificità della «regia» sbiadisce. La parola regia diventa una parola nuova per una funzione sempre esistita (nell'accezione di D'Amico questa funzione sarà essenzialmente quella di costituire un tramite tra testo e messinscena).

Nel luglio del '34, Virgilio Lilli scrive ancora. È un articolo vio-

[47] Cfr. ad esempio l'articolo di Guido Rocca, *Utilità di una regìa italiana*, «Comœdia», ottobre 1934. Ma è solo un esempio tra tanti: quella sull'eccellenza degli attori italiani è un'opinione largamente condivisa dai critici più diversi, da Gramsci allo stesso D'Amico. Non solo è quel che generalmente si pensa, in Italia, ma è anche quello che è ritenuto giusto sostenere (cfr., ad esempio, la serie di saggi su diverse glorie italiane dallo stesso Zacconi, al più prevedibile Ruggeri, a Emma Gramatica che punteggia le pagine di una rivista come «Scenario»).

lento quanto il primo, ma questa volta non si volge contro una categoria poco considerata, e relativamente muta, come quella degli attori. Questa volta attacca i registi: perché sono gli autori che devono essere i signori della scena. Una breve introduzione redazionale (che sembra di mano di D'Amico) spiega con pazienza come «regista, per noi, non è se non il nome nuovo d'una funzione che a teatro è stata esercitata *sempre*: quella del direttore, del concertatore, senza di cui il dramma non diventa spettacolo. Nome nuovo che indica un nuovo modo di concepire questa funzione». È un intervento già un po' sulle difensive. Sempre in questa introduzione viene lodato, dell'articolo di Lilli, il fatto di saper mostrare uno stato d'animo diffuso tra i giovani: «la sacrosanta reazione contro gli abusi degli interpreti (attori e registi) e la volontà di ricondurli tutti attori e registi al loro compito, appunto di interpreti». Quanto a Lilli, basta citare l'inizio: «Questa della messinscena è una porcheria che deve cessare». Infatti la regia è un «vero e proprio assassinio del poeta», e adesso «il teatro si fa col martello». È una «filosofia della tappezzeria».

Segue un lungo articolo sulla regia drammatica a Venezia di Vittorio Tranquilli (c'è stato un convegno internazionale di teatro in occasione del primo Festival del teatro di prosa della Biennale di Venezia).

A settembre si annuncia il convegno Volta per il teatro, e il numero di ottobre, sostanzialmente dedicato a esso, pubblica scritti di illustri personalità legate al teatro moderno, da Copeau (che non va al convegno) allo stesso D'Amico. Inoltre, Craig scrive «apposta per Scenario » l'articolo *Conoscenza della Commedia dell arte*.

Il numero di novembre parla ancora del convegno. A dicembre Pirandello riceve il Nobel, e ovviamente «Scenario» è pieno di questa notizia. Viene pubblicato un articolo di Tairov, *Messinscena moderna del repertorio classico*.

Nel gennaio del 1935, tutto di colpo cambia.

Attori e spettatori

Meldolesi ha parlato di un'«anomalia» italiana nel teatro del Novecento. Non un «ritardo», ma una differenza di tempi causata dalla forza, e quindi persistenza, dell'arte degli attori italiani[48]. Ma le cose non sono così semplici. Gli attori italiani sono bravissimi, e sono ri-

[48] Claudio Meldolesi, *op. cit.*, pp. 3 e ss.

conosciuti tali. Hanno sempre tenuto saldamente le redini dell'organizzazione e di tutte le scelte artistiche. L'organizzazione del teatro italiano, al di là di tutti i progetti di cambiamento, non è mutata. Ma è mutata la forza con cui gli attori la tengono nelle loro mani.

È difficile cercare di capire quale fosse il modo di guardare al teatro dei comici, visto che è sempre stato sotterraneo, e non solo riservato, ma avvolto e protetto dal folclore. Tuttavia, alcuni interventi di un passato recente, ad esempio quelli del vecchio Ermete Zacconi sull'importanza anche morale del potere capocomicale[49], ci possono far intuire fino a che punto almeno alcuni di loro fossero consapevoli della gravità non solo economica di quel che stava accadendo, dei capovolgimenti di valori o di abitudini. Pensare al teatro in termini di riforma *nazionale*, di valori assoluti, scardina le basi stesse delle strategie artistiche dei comici, che sono strettamente collegate a piccole tradizioni anche organizzative sedimentate nei secoli. Le battaglie contro i vari consorzi, le alleanze dubbie con la Società italiana degli autori, le richieste sindacali degli scritturati, e soprattutto la mutata e gravosa situazione economica italiana del dopoguerra li hanno stremati. Quelli che ci possono sembrare accadimenti marginali, come l'aumento vertiginoso del costo dei treni, sono stati la goccia che ha fatto traboccare il vaso. Nessuno li ha aiutati. Tutto intorno, le richieste al teatro della critica, se non del pubblico, mutano. Per i più grandi degli attori il mercato internazionale è ancora aperto: ma è una situazione che rischia di cambiare.

Fin dal primo dopoguerra, sono i capocomici stessi, stretti tra troppi fuochi e troppe difficoltà, che hanno cominciato a chiedere un intervento statale. Certo: per loro, per lo più, lo Stato è una sorta di super mecenate. Ma è presto evidente a tutti che lo Stato chiederà comunque qualcosa in cambio. In primo luogo un adeguamento mentale, un riconoscimento di valori e principi. Abbiamo già parlato più che a sufficienza del monopolio dei valori e della cultura gestito dagli autori drammatici. Il pericolo della nuova figura del regista è molto più remoto.

Cosa porta con sé, sul piano artistico, questo smarrimento? È difficile quantificare. Ma è anche evidente che gli attori italiani degli anni Venti e Trenta perdono qualcosa. Tuttavia, non si tratta ancora della loro grandezza artistica. Per ora perdono forza, molto prima di perdere qualità. Perdono la capacità di inventare strategie sorprendenti che li aveva caratterizzati finora. Perdono spregiudicatezza.

[49] «La Sera», 17 maggio 1917.

Anche dal punto di vista artistico perdono non qualità, ma potenza. Si concentrano sulla voce.

Critici e autori sono pronti a riconoscere la qualità non solo evidente, ma apprezzata in tutto il mondo dei comici italiani: purché gli attori non pensino di comandare come hanno fatto finora. Era molto difficile capire come le tradizioni artistiche degli attori fossero strettamente connesse alle loro abitudini di indipendenza, e perfino di vita, mentre era facilissimo supporre che un po' di buone norme avrebbero semplicemente migliorato le cose.

C'è una grande fragilità della società comica dietro l'apparente immutabilità delle scene italiane, una fragilità di tipo antropologico, più che artistico. Sembra che nessuno se ne preoccupi, al più sembra essere considerato un fatto positivo, segno di una giusta timidezza, di minor tracotanza. Sembra che nessuno si accorga di come le due facce siano interdipendenti, senza soluzione di continuità tra loro; di come siano, anzi, la stessa cosa.

Il cambiamento a metà degli anni Trenta

Intorno al 1935, i toni e i modi della discussione sul rinnovamento del teatro italiano cambiano bruscamente, e non solo su «Scenario». Si comincia a lamentare sempre più spesso l'eccessiva importanza data, in Italia, agli artisti stranieri[50]. Sono anni di svolta anche per il fascismo e sono anni di cambiamento per Bottai (che a posteriori sostiene come a metà degli anni Trenta si sia conclusa la spinta rivoluzionaria del regime, inducendo lui stesso a tirarsi lentamente indietro). Anche D'Amico si fa meno attivo nella Corporazione, la cui azione nel frattempo si è ridotta. Il critico, presumibilmente, si è

[50] Non è purtroppo possibile allargare questo discorso anche al problema della drammaturgia straniera in Italia, che è molto più complesso di quel che sembri. Il fascismo certamente la limita (D'Amico racconta delle restrizioni alle filodrammatiche e al teatro professionale, e dei premi per favorire il repertorio italiano nel suo *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 35, 39-40, 42-43). Tuttavia, la battaglia intorno al repertorio straniero (non tanto per limitarlo, quanto per gestirlo) aveva avuto tempi molto più lunghi del fascismo, e radici molto più profonde delle sue esigenze; aveva visto contrapposti Paolo Giordani e Marco Praga e determinato un'improbabile alleanza tra capocomici e Società italiana degli autori, sviluppandosi infine come monopolio sancito dal fascismo della Sitedrama, l'agenzia di Giordani. È, in realtà, un buon esempio (ma troppo complesso per riassumerlo in nota) delle convergenze tra riorganizzazione nazionale, politica ed economia del teatro.

ormai reso conto che del suo «progetto» non sarà mai messa in atto altro che l'Accademia[51].

Il problema del primato degli italiani sulle altre nazioni invade anche la discussione teatrale. Perché si parla tanto di Reinhardt, polemizza Bragaglia, e non del suo validissimo vice-regista italiano, Guido Salvini?[52] Quella di Bragaglia è la voce più acida, ma non è la sola. D'Amico viene accusato di essere un po' troppo esterofilo. Lui protesta vibratamente con De Pirro[53], e non gli si può dare torto: D'Amico è un moderato, e ha sempre sottolineato l'importanza di far sviluppare una regia *italiana*. Tuttavia, aveva pur sempre parlato e scritto della possibilità di una compagnia modello, innovativa, capeggiata da un regista straniero. Aveva pensato a Copeau come insegnante di regia nella sua scuola.

La mentalità italiana è indubbiamente cambiata. Ma in senso diverso da quello per cui aveva lavorato lui.

Ci sono stati dei cambiamenti dal punto di vista strutturale. Nel '35, la Corporazione è esautorata di buona parte della sua funzione propositiva, che passa invece alla neonata Direzione generale del teatro, capeggiata, come abbiamo detto, da Nicola De Pirro (è il motivo per cui D'Amico abbandona la direzione di «Scenario»)[54]. La Direzione sarà un organo importante. Come l'Ispettorato del teatro, a cui pure era stato a capo De Pirro, è un organismo dai poteri «elastici», come li definisce Meldolesi[55], e tanto più influente in quanto tale influenza è difficile da definire. Nel 1940, Nicola De Pirro scriverà su «Scenario» un articolo chiave sulla regia italiana, lo vedremo tra poco.

Ma prima di esso, tra il 1935 e il '40, si sono susseguiti molti piccoli episodi e sono stati pubblicati molti articoli. Ancora una volta,

[51] Cfr. *Ivi*, pp. 30 e ss. Cfr. inoltre Gianfranco Pedullà, *Silvio d Amico e la riforma del teatro italiano*, cit., pp. 58-59.

[52] Anton Giulio Bragaglia, *Variazioni sulla regia*, in Idem, *Sottopalco. Saggi sul teatro*, Osimo, Ismaele Barulli & Figlio, 1937, pp. 52-55. Cfr. anche il Dossier *L anticipo italiano*, cit., pp. 121-122.

[53] Cfr. una lettera di D'Amico a De Pirro, del 6 dicembre 1935, conservata presso il Museo Biblioteca dell'Attore, e pubblicata da Raffaella Di Tizio, *op. cit.*, pp. 184-185.

[54] Cfr. Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 32: «Direttore Generale per il Teatro fu nominato il condirettore della mia rivista: motivo per cui, intuendo che ogni libertà di giudizio, in quelle pagine, era ormai diventata impossibile, io la abbandonai». Tra il '35 e il '40, a giudicare dalla corrispondenza di D'Amico, i suoi rapporti con De Pirro sembrano momentaneamente, e leggermente, appannarsi.

[55] Claudio Meldolesi, *op. cit.*, p. 28.

è necessario immergersi anche un po' pedantescamente nei dettagli, per poter osservare da vicino le modalità con cui la storia della regia in Italia sviluppa potenzialità e qui pro quo.

Contrattacco della drammaturgia

Anche graficamente, nel '35, «Scenario» è cambiata. Fin dalla copertina del numero di gennaio: d'ora in poi non sarà più quella, austera, dei primi anni, ma diventerà intensamente colorata. Ma soprattutto cambia vistosamente il contenuto: per ogni numero viene pubblicato un dramma e quindi, ormai, al posto della ricchezza di informazione precedente rimangono solo tre-quattro articoli per numero. In quello di maggio, Pirandello scrive un saggio sul *Primato del teatro italiano*, che segue la stessa linea di pensiero di Guido Salvini, anche se in forme meno ingenue: l'influenza della cultura italiana sul teatro, a partire dalla formazione del teatro moderno. Il saggio, in forma ampliata, servirà da Introduzione alla *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio D'Amico, Milano, Bompiani, 1936[56].

In agosto si pubblica il testo di una trasmissione radio di De Pirro. Il titolo è *L Ispettorato del teatro*, e l'autore vi traccia, quasi affettuosamente, con i toni di un maestro indulgente che parla di monelli un po' discoli, la linea di azione dell'Ispettorato:

> Gli attori [...] sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trattare. Né sono facili tutti gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispettorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice. E il pubblico se ne accorgerà.

In ottobre, Gino Rocca, regista intellettuale, scrive per «Comœdia» un intervento sensibile e competente sui problemi della regia. È anche un intervento piuttosto deprimente, e si intitola *Utilità di una regìa italiana*. Disegna la figura del regista ideale, che viene da lui identificata con l'autore drammatico.

[56] Il *Primato del teatro italiano* è uno dei testi confluiti nella conferenza di Pirandello del 26 aprile 1935, a Firenze, Palazzo Vecchio, dal titolo *Introduzione al teatro italiano*, ora in Luigi Pirandello, *Saggi e interventi*, a cura e con un saggio introduttivo di Ferdinando Taviani e una testimonianza di Andrea Pirandello, Milano, Mondadori, 2006 («I Meridiani»), pp. 1516-1536. E cfr. le *Notizie sui testi*, sempre a cura di Taviani, in *Ivi*, p. 1602.

Parto [...] da due presupposti intorno ai quali sarà bene discutere un poco. Primo: che la regìa deve essere, e non può essere, che una forma di attività artistica puramente accessoria e decisamente nazionale. Secondo: che il regista ideale forse non potrà essere mai, ma logicamente dovrebbe essere sempre l'autore. Giungo alla conclusione che i varî Convegni del Teatro, entrando nell'uso, donano anche agli attori nostri più restii, per la battaglia più importante che vi si svolge, il senso di una responsabilità nuova e complessiva che deve per forza essere affidata ad una regìa, e di una disciplina che è aiuto, che è commento, che è collaborazione fraterna e devozione allo spirito del testo. Così io immagino adesso la regìa, e credo che non possa essere per noi che di marca schiettamente, squisitamente, fondamentalmente nazionale. Che cosa voglia il nostro pubblico, che cosa siano e valgano i nostri attori, non lo può sapere che un regista italiano. È inutile, anzi è dannoso andare a scuola altrove, dove si pensa, si ascolta, si vede in tutt'altro modo. Noi abbiamo affabilmente ospitato registi d'ogni paese. Questo può servire per invitarli ancora generosamente a rendere onore a commedie recitate nella loro lingua, da interpreti della loro nazionalità. Ma sopra tutto deve servirci per non fare quello che essi hanno già fatto e continuano a fare[57].

Nel gennaio del 1936, un articolo di Guido Salvini per «Scenario» (*Che cos è la regia drammatica*) spiega come la regia non sia solo allestimento, ma in primo luogo cura dell'attore. E precisa: va ricordato, però, che il regista «è solo un mezzo». Non può essere considerato «autore» dello spettacolo.

Alla fine del '36, D'Amico lascia «Scenario». Avrà un'altra rivista, «La rivista italiana del dramma». Anch'essa importante, ma in modo tutto diverso: è una rivista di studi, edita dalla SIAE, un bimestrale, per la storia del teatro italiano, a cura dell'Istituto Luigi Pirandello. Sulle sue pagine, D'Amico scriverà articoli come *Fregoli, pantomimo romano* (gennaio '37), e Orazio Costa (maggio e luglio del '37) parlerà in due puntate della teatralità nel dialogo dei *Promessi Sposi* (è l'argomento della sua tesi di laurea in Lettere). Ci sono molti interventi di Mario Praz. C'è un lungo articolo di Paolo Milano, già redattore di «Scenario», *Il metodo Stanislavskij e il mito dell attore italiano*. Ci scrivono Giuseppe Ortolani (sulla Commedia dell'Arte), Olga Resnevic Signorelli (sui primi viaggi all'estero della Duse), Paolo Toschi (sull'origine romana del dramma liturgico), Joseph Gregor (sulla messinscena della tragedia classica). Forse è la prima rivista italiana di studi teatrali. È una rivista seria graficamente un po' triste. Non è una rivista di intervento attivo, come «Scenario».

[57] Cfr. il Dossier *L anticipo italiano*, cit., p. 117.

Proprio nel primo anno, però, la nuova rivista ospita (nel numero del marzo 1937) una delle ultime fasi della discussione sulla regia. Nella rubrica fissa «Vita teatrale» appare, eccezionalmente, un articolo firmato (di D'Amico): *Per un teatro degli Autori*. È la risposta a un'aggressione.

Corrado Pavolini ha pubblicato nel «Meridiano di Roma» del 14 febbraio un articolo nel quale prende in considerazione vari progetti di riforma teatrale attraverso un intervento statale, in particolare proprio i due di Pirandello e quello di D'Amico, che lo stesso critico aveva segnalato nel suo volume del '31, *La crisi del teatro*. Pavolini critica tutti e tre i progetti. Ma quel che critica davvero è il concetto stesso di regia come segno di discontinuità nel modo di pensare e praticare il teatro.

> E ormai va detto senza ambagi che la parola regìa intesa come arbitra e tiranna e salvatrice dello spettacolo è una trovata priva di ogni seria giustificazione. Il Teatro è prima di tutto Parola; e subito dopo Attore. Gusto, affiatamento, decoro, ecco cose che possono esserci e non esserci, ma tutt'altro che essenziali alla nascita del miracolo teatrale. Il teatro come suggestione di vita spirituale resta un fatto popolare; un fatto stupendamente grossolano, istintivo e sanguigno. Non per nulla la grande crisi del Teatro moderno che consiste poi unicamente nell'allontanarsi delle masse dal Teatro, nella «impopolarità» del Teatro coincide con l'invenzione borghese e intellettuale della regìa. Regìa, nel caso migliore, è «arricchimento decorativo dello spettacolo». Uno spettacolo arbitrario, esteriore, sovrapposto a quella realtà interiore suscitata dalla Parola e dall'Attore che resta lo spettacolo vero, la prima e unica ragione d'essere di ogni Teatro. La regìa è un'invenzione tutt'insieme semita e luterana, nordica e levantina, slava e barbarica.

Dieci anni dopo, D'Amico ricorderà questa frase terribile nella sua Introduzione al volume *La regia teatrale*, pur tacendone l'autore, per amor di pace[58]. Riporta anche la risposta a questa affermazione, anch'essa in forma anonima. «Alle stravolte asserzioni dei fuorviati, scrive, un po' sibillino altri aveva ribattuto». Ma non ci sono «altri»: era stato proprio lui, D'Amico, a ribattere, dalle pagine della

[58] Cfr. *La regia teatrale*, a cura di Silvio d'Amico, cit., p. 11. Corrado Pavolini (fratello del ministro fascista Alessandro) era persona mitissima, e faceva parte dell'entourage di Pirandello e di D'Amico a Castiglioncello. D'Amico non può non tornare sull'affermazione di Pavolini, ma non vuole evidentemente neppure infierire su una persona che è, per lui, senz'altro più di un conoscente.

sua nuova rivista. E la sua risposta, nel '37, ha il tono attivo e combattivo di sempre ma mostra anche uno stato di difficoltà.

È una difficoltà che appare anche nella quantità di tempo impiegata a giustificare minuziosamente il suo progetto.

E quando arriva a parlare della regia dice: «[A]nche per noi (e ci siam trovati nella mortificante necessità di scriverlo dozzine di volte) il Dramma è arte della Parola». La regia non consiste nella cura dello sfondo, ma «nel concepire e dirigere l'interpretazione di un testo». «La regìa non è né nordica né orientale né barbara», aggiunge: è semplicemente il teatro di tutti i tempi.

In nome della dignità artistica, è stata sacrificata la discontinuità.

1940

Siamo infine arrivati all'ultima tappa: l'articolo che Nicola De Pirro scrive nel gennaio del 1940 in quella che nel frattempo è diventata la sua rivista, «Scenario». Riprende molte delle parole chiave usate da Gino Rocca. Ma dette dal direttore generale del teatro hanno un altro suono e un altro peso:

> Fino a qualche anno fa [...] il regista, come personalità artistica definita e di primo piano nella creazione di uno spettacolo, non era entrato nel costume del teatro italiano; la sua funzione andava di solito smembrata tra l'autocrazia del capocomico mattatore e la praticaccia del direttore di scena e dell'elettricista. Ormai da decenni correvano per il mondo i nomi di famosi registi stranieri: e quando in Italia si volle iniziare l'uso di grandi spettacoli d'eccezionale risonanza, si finì per ricorrere a quelle celebrità d'oltralpe; e registi stranieri di minor conto trovarono anche aperta ospitalità in quelle poche compagnie italiane che cercavano di improntare a nuovi toni i loro spettacoli. Alcuni anni di più ordinata vita nel teatro sono stati sufficienti a cambiare le cose a tale riguardo. Oggi in Italia vi è una numerosa schiera di registi anziani e giovani che hanno brillantemente sostenuto le loro prove e la cui opera comincia a essere notata e stimata dal pubblico e dagli attori: i grandi spettacoli all'aperto di Firenze e di Venezia sono da qualche anno affidati a registi italiani; e basta il nome di Renato Simoni a ricordare mirabili spettacoli segnati da successi certamente pari e talvolta superiori a quelli ottenuti da famosi registi stranieri. Il Teatro delle Arti di Roma, che Anton Giulio Bragaglia fervidamente guida, già al terzo anno di attività ha valorizzato e rivelato alcuni registi giovani e giovanissimi. L'attività teatrale dei Guf ha posto in luce altri giovani indirizzati alla regia, alcuni dei quali sono passati al campo professionale. La Regia Accademia d'Arte Drammatica ha licenziato i suoi primi registi diplomati e alcuni di essi hanno trovato imme-

diata possibilità di concretare i loro studi nella nuovissima e singolarissima compagnia diretta da Silvio d'Amico, compagnia tutta di giovani, che ha già ottenuto le prime intelligenti e solide vittorie e dalla quale molto bisogna attendere. Inoltre si sono avvicinati alla regia alcuni noti autori di teatro, che finora avevano avuto modo di trovarsi sulle tavole del palcoscenico soltanto per soffrire le pene delle loro prime rappresentazioni; ed è questo un fatto al quale annettiamo grande importanza, convinti come siamo che l'esperienza dell'autore giovi al regista e l'esperienza del regista giovi all'autore. Anche nelle compagnie regolari, e cioè dove per ragioni organizzative e finanziarie, ma più per pregiudizio e naturale avversione, gli attori cedono a malincuore lo scettro della loro assoluta indipendenza, i registi cominciano ad essere accolti e ricercati; tanto va facendosi sentire anche da parte degli attori il bisogno di una mente direttiva e coordinatrice, specie negli spettacoli di maggiore impegno [...]. Si può dire che in Italia la personalità del regista si va sempre più allontanando dalla figura dell'alchimista teatrale, magico inventore di scene, di meccanismi e giuochi elettrici, come certo avanguardismo del primo Novecento aveva portato alla moda di tutti i paesi del mondo. Il nostro bisogno, tutto latino, di una più pacata armonia dello spettacolo, il nostro scanzonato sospetto, latinissimo, verso tutte le forme di superficiale esteriorità, per piacevoli che siano, ci dà del regista una opinione forse meno appariscente, ma più sostanziosa e intima; quella cioè di un artista che concreta sulla scena, nella sua unità essenziale e formale, l'opera, e la penetra battuta per battuta, parola per parola, e si fa mediatore di ogni momento poetico, posto nella sua giusta luce, nella sua giusta evidenza. A questa sua opera di penetrazione e di scavamento accomuna l'attore, chiarendo e fissando in lui ogni atto del personaggio e arricchendolo di notazioni che ne precisino il disegno, e dell'opera coglie soprattutto un ritmo concretato nelle pause, nelle concitazioni, nelle vibrazioni drammatiche e nelle note comiche, nella precisa articolazione insomma del complesso e dell'insieme [...]. In fondo si potrebbe dire che il regista è, e deve essere, fondamentalmente, per formazione culturale e spirituale, un autore; magari un autore potenziale, che non ha mai scritto una battuta di un dramma, ma che dell'autore ha la cultura letteraria, l'intuito e la *forma mentis*, per dirla con una frase, accoppiati alla facoltà critica e analitica.

L'articolo si chiude con una fervida lode di Renato Simoni, intellettuale e drammaturgo, oltre che critico, presentato come vero esempio di regia italiana.

De Pirro non ha i toni sovreccitati di Bragaglia, né l'aggressività di Pavolini, ma quello che sta dicendo è definitivo. Niente alchimie straniere, limitazione, quindi, della presenza e del peso del teatro straniero. Niente bizzarrie. Bisogna invece valutare, per De Pirro, il «nostro bisogno, tutto latino, di una più pacata armonia dello spettacolo», a cui si deve aggiungere «il nostro scanzonato sospetto, latinis-

simo, verso tutte le forme di superficiale esteriorità, per piacevoli che siano».

Non sta solo mentendo, spinto dal fascismo: le reazioni della critica italiana sono state spesso proprio di questo tipo, «scanzonate», piene di sospetto verso le scelte estreme. Ora, però, quello che indica De Pirro, in pieno regime fascista, è la fine delle possibilità di scelta. Ora lo scanzonato sospetto è diventato obbligatorio. L'italianità ha vinto. Gli autori hanno vinto. La via del teatro dovrà essere quella di una via *italiana* verso il cambiamento, e il cambiamento dovrà essere non solo graduale e moderato, ma soprattutto rispettoso della supremazia di valore del testo.

Nello stesso numero del gennaio 1940, la pagina successiva a quella con l'articolo di De Pirro ospita un lungo e sottile confronto di Stefano Landi (nome d'arte di Stefano Pirandello) tra il *Dottor Knock* di Jouvet e il meno riconosciuto, ma raffinato, *Dottor Knock* di Tofano. Landi dichiara che i due artisti sono di pari bravura nell'interpretazione della celebrata pièce di Jules Romains, e lo dichiara pur riconoscendo che il successo infinitamente maggiore, anche in Italia, di Jouvet, non è stato immeritato [59]. Anche in questo caso, il vanto per la qualità dell'arte degli attori italiani, senza dubbio fomentato dal «primato degli italiani» rivendicato dal fascismo, si coniuga a un'attenzione per l'arte dell'attore capace di rilevarne tutte le sottigliezze.

In agosto, anche Paolo Grassi aveva detto, parlando della Pavlova: «[S]i vuol solo mettere in chiaro che, con qualche trucco nuovo, in Italia è possibile, sotto marca straniera, vendere lucciole per lanterne».

Non si tratta solo di una pressione di marca politica. Ci sono delle convergenze. La diffidenza per le bizzarrie straniere del pubblico italiano, abituato a un teatro che ha una qualità di attori eccezionale, si accentua per via della xenofobia fascista. La via italiana alla regia è tracciata, ed è fatta di un impasto, duro come il cemento, di nuovi valori fascisti e strascichi di antiche battaglie teatrali.

Nel dopoguerra, anzi già negli ultimi anni di guerra, la xenofobia svanisce [60], e tutto sembra cambiare, almeno per i giovani. Tuttavia,

[59] Cfr. anche l'intervento di Rosalba De Amicis, *Uno e due dottor Knock*, nel Dossier *L anticipo italiano*, cit., pp. 186-193.

[60] Cfr., come uno dei possibili molti esempi, l'articolo di Grassi del '40, cit. (cfr. nota 7), in cui viene affermato a chiare lettere: «Diremo come la nostra passione di teatranti vada in questo campo alle realizzazioni straniere [...] mentre, in Italia, il regista non ha un nome e non occupa alcuno spazio nelle locandine, né nelle retribuzioni».

molti modi di pensare hanno messo radici. Non il primato degli italiani: ma il primato della letteratura nel nuovo teatro. L'idea che gli attori siano uno strumento bello e utile, e che il loro primo dovere sia di essere duttili, modesti, funzionali. L'idea che il rapporto tra il responsabile dello spettacolo e gli attori possa cambiare di volta in volta, a seconda del testo messo in scena. L'idea che i modelli debbano esser validi per tutti e che quindi non debbano essere estremisti. L'idea che la rivolta della regia abbia significato essenzialmente la nascita di un nuovo mestiere, quello del regista, e in ogni caso riguardi solo la costruzione dello spettacolo.

Oltre a ciò, c'è l'idea di regia com'era stata importata: ordine nello spettacolo. Autorevolezza e responsabilità del regista, signore della scena. Non è che siano cose false, solo che non è tutto lì.

Ci sono cose, nel teatro, che per vederle bisogna proprio sbatterci il viso, passarci attraverso, ripetutamente. E cos'hanno visto gli italiani della grande regia?

Arte e antropologia

Della grande regia europea, gli italiani degli anni Venti e Trenta hanno visto «solo» molti spettacoli. E li hanno visti con uno sguardo, specie negli anni Trenta, fortemente condizionato da quel che sapevano e discutevano nel frattempo. Anche quasi tutto quello che hanno ascoltato o letto sulla grande regia europea, infatti, riguardava gli spettacoli. Ma la vera scoperta dei maestri della regia è stata che lo spettacolo non è un quadro, non è un'opera d'arte, è biologia. Un pezzo di vita in scena, e, fuori scena, un flusso senza soluzioni di continuità tra lavoro teatrale e corpo e biografia di chi il teatro lo fa.

È per questo che riescono a sostituire quell'insieme tenace, fatto di commistioni tra arte, regole di vita, modi di pensare, proprio agli attori ottocenteschi: perché anche loro non pensavano in termini di teatro-pedagogia, o di spettacolo come opera, ma piuttosto di teatro-mondo. È sempre così, in teatro: le vere svolte avvengono quando una rivolta tecnica si sposa a un sisma esistenziale.

In Italia, invece, arrivano gli spettacoli. E arriva il desiderio di una pratica ammodernatrice importabile, da proporre a tutto il teatro. Non arrivano (ovviamente) tutte quelle situazioni in cui la riflessione sul corpo e sull'arte dell'attore si era mostrata come una ricerca viva, continua, e non una speculazione filosofica. E le considerazioni problematiche sull'ambiguità e le potenzialità e le difficoltà dell'arte

dell'attore vengono spesso interpretate come esigenza di una riforma di quest'arte. In Italia, paese il cui teatro e balletto sono generi che comunicano particolarmente poco tra loro, l'ossessione per il movimento e per il ritmo di Appia, di Craig, di Mejerchol'd, dello stesso Stanislavskij ha difficoltà ad attecchire, perfino a rendersi consapevole. L'ossessione non è ignota, ma solo poco considerata rispetto ad altre facce delle loro teorie. E naturalmente, non arrivando gli Studi, non possono arrivare, se non sotto forma di un riconoscimento per la «religiosità» artistica dei russi, neppure tutte quelle ricadute interiori o spirituali così tipiche della multiformità del lavoro della grande regia. Le conseguenze non sono solo quelle di una regia (italiana) più moderata. Quello che arriva in Italia è l'idea che il lavoro per lo spettacolo possa essere separato dal resto; che si possa, perfino si debba distinguere tra il momento della creazione dello spettacolo, come opera d'arte in sé conclusa, e quella che possiamo genericamente chiamare «vita teatrale».

È lo stesso modo di guardare all'arte dei comici che aveva appena portato a parecchi letali fraintendimenti.

È un problema non ancora risolto. A partire dagli anni Sessanta, gli studi italiani sulla Grande Riforma sono stati forse tra i più innovativi a livello europeo. Non ci hanno messo molto a valutare quanto altro ci fosse, al di là degli spettacoli moderni, in essa. Così si è parlato di utopia, Studi, valori interiori, Scuole, Laboratori, etica ed estremismo. Tuttavia, questo non ha portato a superare l'assurda divisione tra quel che concerne lo spettacolo e quel che riguarda «il resto», le attività più estreme e spericolate, legate alla pedagogia e alla ricerca, anzi. Si è solo operata un'inversione di valutazione. Fabrizio Cruciani è stato forse colui che ha contrapposto più nettamente la cultura del teatro alla cultura degli spettacoli [61].

Una simile divisione è ovviamente utile per capire l'importanza di quanto, nel teatro, non fa parte dello spettacolo. Però non solo porta con sé un mucchio di fraintendimenti, ma impedisce perfino di capire la natura mista del teatro, o almeno degli studi teatrali: arte più antropologia.

Non è questo il luogo per occuparci di ciò.

[61] Cfr. Fabrizio Cruciani, *Registi pedagoghi e comunità teatrali nel Novecento (e scritti inediti)*, nuova edizione riveduta e aumentata, Premessa di Claudio Meldolesi, Roma, E&A, 1995, pp. 55-56.

«Una storia bella e triste»

La storia della parola regia però ha ancora una coda, un'ultima capriola finale, tra la fine degli anni Trenta e la guerra: l'incremento di xenofobia, il culto per l'italianità e per le tradizioni italiane voluti dal fascismo finiscono per provocare *anche* una reazione esistenziale, più ancora che politica. Ancora una volta si tratta di sfumature, di problemi di mentalità: la parola regia si sdoppia di nuovo. È una pratica per lo spettacolo, abbastanza definita (e si rivelerà presto insufficiente). Ma è anche un'altra cosa: una bandiera. Un segno di rivolta. È come se nascesse un secondo senso, confuso, solo emotivo. Ma segnerà i giovani teatranti per sempre, come ci insegna il bel libro di Luigi Squarzina *Il romanzo della regia*[62]. Un libro importante e veramente strano. Un libro peculiare, toccante, in cui il termine regia ha la forza di un simbolo: ricerca, ribellione, passione.

«Regia» avrà dunque valore e peso di bandiera. Quel che indica è chiaro e pasticciato: cambiamenti. Nel senso di cambiamento globale, di ribellione assoluta.

Anche questo senso della parola regia, questo secondo senso confuso e ribelle, ha lasciato un'impronta indelebile per fortuna nel nostro modo di pensare e nei nostri studi.

Ne abbiamo molti indizi, non solo nel romanzo della regia di Squarzina, ma anche nella testimonianza di Gerardo Guerrieri, il più intuitivo e il più inquieto tra i giovani registi. Alla fine degli anni Trenta, scriverà molto più tardi Guerrieri, è dilagata «l'inguaribile credenza che la regia potesse salvare tutto, dare un significato a tutto»[63]. «La regia aveva detto all'inizio degli anni Quaranta è stata svalutata finora dagli stessi registi»[64].

Da una parte la parola regia indica ordine, rinnovamento generale, valore assoluto, valore letterario, messinscena d'autore, un tramite tra il testo e gli spettatori (e gli attori). Dall'altra indica la rivolta. Ma di questa rivolta non si capisce bene la tecnica.

Nel dopoguerra, la generazione nata negli anni Venti cerca nei libri, interroga i maestri morti, per trovare un aiuto, per andare a capi-

[62] *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte* è stato pubblicato nel 2005 (dall'ed. Pacini di Pisa).

[63] È un memoriale della fine degli anni Settanta (cfr. *Il teatro di Visconti: scritti di Gerardo Guerrieri*, a cura di Stefano Geraci, Roma, Officina, 2006, p. 7).

[64] Il 15 aprile e il 1° giugno 1943, Guerrieri scrisse due interventi per «Il dramma» citati da Claudio Meldolesi in *op. cit.*, alle pp. 122-123. Il frammento da me riportato è a p. 123.

re le logiche delle loro alchimie, per cercare un'indicazione di strada nei loro scritti, nello studio delle loro opere. Ed ecco il proliferare di proposte di pubblicazione delle opere dei padri fondatori. Stretti tra i due sensi della parola regia, i protagonisti di questa generazione cercheranno quasi sempre invano: e, del resto, i libri sono interrogati come opere teoriche, come poetiche, come filosofia [65]. I giovani registi finirono per autodefinirsi una generazione senza maestri. È stata, per usare le parole di Guerrieri, una storia bella e triste.

Per capire lo sviluppo della parola regia bisognerebbe esplorare anche questa storia, lo sdoppiamento di senso e le sue conseguenze. Bisognerebbe capire di più dei legami e delle alleanze, per esempio quella tra Grassi e D'Amico [66]. Bisognerebbe anche cercare di capire che effetto abbiano avuto, in un mondo ossessionato dall'idea di una riforma assoluta, gli spettacoli di Visconti, la cui presenza è stata tempestosa, soprattutto molto meno esportabile come modello e molto meno efficace come emblema di un rapporto corretto tra testo e spettacolo. Forse si dovrebbe tener conto anche del gioco più grande, delle alleanze o convergenze politiche, del rapporto tra socialisti e Democrazia Cristiana da una parte e Partito Comunista dall'altra. Certamente D'Amico, che è un grande critico, un uomo davvero sensibile al teatro e un grandissimo mediatore, ha molto ammirato l'arte di Visconti. Tuttavia, non si può capire la storia e lo sviluppo della parola regia se non si ricorda l'esclamazione spontanea sfuggita a D'Amico di fronte a *Il matrimonio di Figaro* di Visconti: «Giovani registi, attenzione! La regia di cui andiamo in traccia non è questa» [67]. Perché la regia era pur sempre ancora un valore assoluto, che doveva dar vita a un teatro-modello.

E intanto gli insegnamenti dei «padri», dei grandi registi europei scomparsi, si dimostravano più oscuri del previsto, indifferenti all'ansia dei giovani. «Che cosa è accaduto? scrisse ancora Guerrieri. Una polemica scaduta, una formula di cui abbiamo smarrito il significato? Qualcosa deve aver lavorato durante il nostro sonno» [68].

[65] Cfr. *Ivi*, p. 48.

[66] Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1945-1955)*, Introduzione, questa volta, al V vol. delle *Cronache* di D'Amico edite da Novecento a cura di Sandro d'Amico e Lina Vito, in particolare pp. 32 e ss. (Pedullà è forse il primo a sottolineare l'importanza e le dimensioni del rapporto Grassi-D'Amico nel dopoguerra).

[67] Cfr. il I tomo del V vol. delle *Cronache* (cit.) di d'Amico, p. 125. Cfr. inoltre il bel volume di Federica Mazzocchi, *Le regie teatrali di Luchino Visconti. Dagli esordi a «Morte di un commesso viaggiatore»*, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 106 e ss.

[68] In Claudio Meldolesi, *op. cit.*, p. 123 (cfr. più sopra nota 64).

Ma questa è un'altra storia. E non è la storia di gente che, superata la giovinezza, si è limitata a mettere la testa a posto: è la storia degli orfani della regia. Così come la testimonia Guerrieri:

> È una bella storia triste per me, ma bella: della generazione senza maestri che prese coraggiosamente in pugno la bandiera delle riforme. Sentivamo l'ansia di insegnare agli altri, di riformare: senza sapere come. Era solo un sintomo di malessere e di decadenza questa banda di giovani che invece di studiare sapeva già tutto, da ragazzini, ignorantissima, piena solo di citazioni, era un sintomo della lontananza dalla vita, del loro irrigidimento. Ma questa nostra vocazione a insegnare, senza sapere niente e con l'incubo di non saperlo, con l'impressione continua che ci cedesse la terra sotto i piedi è stata la vera acrobazia da far venire i capelli bianchi [69].

[69] Gerardo Guerrieri, *Il teatro di Visconti*, cit., p. 9.