

Raffaella Di Tizio

IL VIAGGIO A PARIGI DI SILVIO D'AMICO

I discorsi su Silvio d'Amico, ora che dalla sua morte sono passati sessant'anni, continuano a suscitare interesse, partecipazione e discussione, ma anche, si direbbe a volte, un senso di noia. È una noia che nasce presumibilmente non dalla sua figura, ma da una prospettiva orientata verso quello che il nostro teatro, negli anni in cui d'Amico operò, non seppe diventare o conservare: si tende a guardare al critico come a uno specchio dei nostri errori, come la precisa causa degli assetti che la scena italiana assunse negli anni cruciali del fascismo e del dopoguerra. Un errore storico elementare e frequente.

D'Amico era un critico scontento del teatro del suo tempo, non un artista in grado di innovarlo; non fu, ma neppure pretese di essere, per il teatro italiano quello che Copeau fu per la Francia. Accusarlo per questo «di normalizzazione premeditata della scena italiana»¹, vuol dire rinunciare a osservare gli elementi più vitali e le svolte impreviste di quello che fu un percorso di esplorazione e ricerca continua. Accomagnato, certo, dalla ripetizione delle parole d'ordine di una ben definita teoria teatrale (teoria di un critico, e non di un artista).

In questo breve saggio non vorremmo quindi riprendere una discussione sulla bontà o sulla qualità dell'intervento di d'Amico come creatore (tra le altre e molte cose) della Scuola per Attori e per Registi, l'Accademia d'Arte Drammatica, né intendiamo certo paragonare la sua azione e quella dei grandi innovatori del suo tempo². Ci limiteremo invece a raccontare un viaggio – almeno due viaggi, in realtà – che portarono il critico a Parigi, dove, nella più grande tra le capitali eu-

¹ Un'accusa segnalata da Luigi Squarzina ne *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e conquiste*, Pisa, Pacini Editore, 2005, p. 264.

² Sulla distanza tra la concezione della regia all'estero e il modo in cui arrivò in Italia si rimanda a Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia» n.s., 3-2011 [a. XXV vol. 32].

ropee, entrò in contatto con molti teatri differenti, con molte forme di cambiamento, e cercò di trasformarli in uno solo.

Le sue esplorazioni del teatro straniero seguivano due fili: una visita alle grandi istituzioni teatrali, come quelle che avevano reso la Francia un caso unico e un punto di riferimento europeo; e l'incontro, la fascinazione, l'amore per artisti un po' folli, a loro volta punti di riferimento mondiali. Sono due fili paralleli, ma molto differenti. D'Amico, come molti altri spettatori del periodo, forse confuse e mescolò i due piani. Era legittimo, per chi stava vivendo un periodo di così grande fascino. È molto meno legittimo continuare a farlo noi.

Una visita al Conservatoire

Nel luglio del 1927 Silvio d'Amico, che si sta occupando come funzionario ministeriale della riforma della scuola di recitazione di Roma, è a Parigi per visitare il Conservatoire National de musique et déclamation. È un'esperienza dalle molte ricadute: le osservazioni contenute nella lettera che scrisse come resoconto della sua visita saranno riprese in vari articoli, e in buona parte riportate nell'introduzione a *Tramonto del grande attore*³. Ma soprattutto il viaggio servirà come momento di incontro con esponenti di spicco del teatro internazionale, come apertura dello sguardo alle innovazioni della scena europea.

L'anno precedente in Italia il critico ha potuto incontrare e intervistare Jacques Copeau, che ha chiuso il suo Vieux Colombier per non «passare dall'eccezione alla cosiddetta regola», e sta ancora lavorando, lontano dalla capitale, per il rinnovamento dell'arte scenica attraverso la creazione di «attori nuovi»⁴. D'Amico si appresta ora a conoscere proprio l'istituto che rappresenta la regola teatrale francese. Della scuola parigina ha visto i saggi e letto gli statuti, ma durante la sua permanenza ha avuto anche il tempo, come racconta nella sua relazione al ministro dell'Istruzione Pietro Fedele, di assistere al Congresso della Société Universelle du Théâtre e al suo Festival Internazionale⁵.

³ Cfr. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929, pp. 32-36.

⁴ Silvio d'Amico, *Jacques Copeau e la sua scuola*, «La Tribuna», 8 aprile 1926.

⁵ Sul legame stretto da d'Amico con la Società fondata da Gémier cfr. Gian-

Eccellenza,

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

Presentato da una cordiale lettera di S. E. l'Ambasciatore al Direttore del «Conservatoire», ebbi da lui, oltre agli statuti che regolano l'attività dell'Istituto, molte e cortesi delucidazioni verbali. Su come funziona l'Istituto, ebbi inoltre parecchie conversazioni private con studiosi e artisti, francesi e stranieri, i quali in genere, sebbene convinti della necessità di una scuola d'attori moderni, si mostrarono con me piuttosto ostili ai metodi seguiti nell'istituto parigino⁶.

Tra gli importanti nomi della scena contemporanea con cui ha potuto conversare, d'Amico cita per primo Firmin Gémier, che gli ha fatto notare qualcosa di stonato fin nel nome della scuola: si chiama «'di declamazione', parola che suggerisce e quasi consacra un'idea quasi retorica e falsa dei suoi scopi», quando dovrebbe piuttosto definirsi «di arte drammatica». Critica, chiarisce d'Amico, che non ha solo carattere formale, ma evidenzia il difetto maggiormente contestato all'istituto parigino: quello «d'esser rimasto fedele a una concezione troppo antiquata del compito dell'attore».

In ogni caso la capitale francese dimostra una grande attenzione per la sua scuola di attori. Nelle prime righe del resoconto d'Amico racconta con stupore che nei giorni dei saggi «L'Echo de Paris», uno dei principali quotidiani, ha dedicato al problema della direzione dell'istituto (che ha il difetto di essere unica, e affidata a un musicista – Mr. Rabaud – per gli allievi di musica e di recitazione) un articolo di fondo, in prima pagina. Tornerà sull'argomento nelle *Conclusioni pratiche* da

franco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, introduzione a Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, Antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Edizioni Novecento, 2004, terzo volume, tomo I.

⁶ Lettera del 15 luglio 1927 a S. E. il Ministro dell'Istruzione, Fondo Silvio d'Amico, MBA, Cartella «Scuole di Recitazione». Documento, come gli altri citati, messo cortesemente a disposizione da Gian Domenico Ricaldone, archivista del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, che qui si ringrazia.

trarre dal suo viaggio⁷, ma la sua relazione è dedicata soprattutto a un confronto tra quanto visto a Parigi e la scuola romana, dotata da appena un anno del suo nuovo statuto.

Del Conservatoire d'Amico loda la presenza di un numero chiuso per gli allievi e la scelta di affidare ogni classe allo stesso professore per tutta la durata del corso⁸, come la divisione dell'insegnamento fra i generi di commedia e tragedia, tra cui gli allievi sono liberi di scegliere⁹. Sono inoltre previsti, nello statuto della scuola francese, corsi di danza e scherma, cosa ripetutamente consigliata anche per la «Eleonora Duse»; ma nella scuola parigina mancano gli insegnamenti complementari di storia dell'arte, di storia del costume e dell'apparato scenico, mentre la storia della letteratura e dell'arte drammatica sembra ridursi al solo teatro francese.

Riguardo al metodo e alla disciplina d'Amico ripete che

In genere i critici accusano il Conservatorio d'essere, come già s'è detto, una scuola antiquata; di mancare d'un capo moderno, animatore e appassionato; di insegnare solo a declamare, o a dire, mentre nel teatro drammatico d'oggi la dizione è un elemento certo principalissimo dell'arte, ma *non unico*; e, in genere, di non far respirare ai giovani un'atmosfera di fede e d'entusiasmo.

Sebbene giudichi positivo il fatto che gli allievi dell'ultimo corso abbiano la possibilità di figurare in piccole parti sul palcoscenico della Comédie Française, mentre i diplomati migliori hanno persino diritto di essere accolti almeno per due anni in uno dei teatri sovvenzionati dallo Stato (la Comédie stessa e l'Odéon), d'Amico conclude che «non pare che i maestri del Conservatorio – tutti attori della Comédie – siano i più atti a formare degli artisti moderni. Emanazione spirituale dello

⁷ «La cosa soprattutto importante e, direi, commovente, è questa: che, pur riconoscendo i gravi ed essenziali difetti dell'istituto, tutta la critica della capitale francese se ne interessa con amore grande e consacra ai suoi «saggi» lunghi articoli e studi e discussioni, come da noi si usa soltanto per opere ed autori di prim'ordine». *Ibidem*.

⁸ «Così gli allievi rimangono, per tutti e tre gli anni, sotto la stessa guida; e questa è cosa, artisticamente, ottima». *Ibidem*.

⁹ «Nessuno si sognerebbe di negare, per esempio, a Dina Galli o ad Antonio Gandusio la patente di ottimi attori, per l'unico motivo ch'essi non saprebbero recitare una tragedia»: per la scuola romana d'Amico suggerisce di «riparare, almeno negli esami di diploma, a questo inconveniente, accordando agli allievi una ragionevole libertà di scelta». *Ibidem*.

storico teatro, il Conservatorio continua ad essere una scuola di recitazione all'antica, corretta, decorosa; ma non altro»¹⁰. La prova definitiva del suo giudizio l'ha avuta assistendo ai saggi finali, consistenti nella recitazione di scene singole «in abito da società»: altro segno della grande importanza data alla dizione a scapito di tutti gli altri elementi di espressione. Ogni scena vale come esame di un solo candidato, cui gli altri si limitano a dare la replica: l'attore viene quindi posto in vista come individuo e non come parte di un insieme.

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

Con un certo orgoglio d'Amico spiega che nei saggi della «Eleonora Duse» gli allievi vengono ascoltati in più scene, e, cosa non secondaria «per chi non si contenti di fabbricare dei pappagalli»¹¹, la commissione esaminatrice richiede agli attori di spiegare e giustificare le ragioni della loro interpretazione.

A questo punto è il momento di trarre le conclusioni, che d'Amico fa sostenere da nomi autorevoli. Il fatto è che, per giungere all'interpretazione di un testo, occorre il «concorso di tutto un "complesso", il quale comprende non solo gli uomini, ma l'intero apparato scenico».

Perciò – dicono unanimi i tecnici appartenenti alle tendenze più opposte, dal naturalista Antoine all'idealista Copeau, dal tradizionalista Gémier al rivoluzionario Tairoff, dalla classica inglese Sybill Thorndike al modernista franco-russo Pitoëff – bisogna che una Scuola moderna d'arte drammatica: 1°) accolga in sé gli insegnamenti di tutte le arti che concorrono a eseguire lo spettacolo teatrale: recitazione, contegno, ginnastica, danza, truccatura, scenografia, oltre s'intende una buona preparazione culturale; 2°) non si trascini in un'ombra di vita chiusa e avulsa da quella del teatro, ma sia tutt'una cosa con un pubblico teatro, sia insomma un Teatro-Scuola; 3°) sia diretta da un artista moderno, ossia modernamente colto, sensibile, appassionato.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Ibidem*. Di educazione al Conservatorio di «pappagalli», invece che di attori, aveva parlato Copeau: cfr. Silvio d'Amico, *Jacques Copeau e la sua scuola*, cit.

Queste esigenze continueranno a nutrire l'ipotesi di riforma di Silvio d'Amico, e non è forse un caso se, nel 1935, l'Accademia si chiamerà «d'Arte Drammatica», come aveva suggerito Gémier per il Conservatoire.

Intanto, ad appena un mese da quando il critico ha espresso il suo stupore per l'attenzione data dalla stampa all'istituto parigino, anche lui ha occasione, grazie a un dibattito aperto da Don Marzio (Mario Corsi) sull'utilità delle scuole di recitazione¹², di dedicare almeno due colonne di terza pagina alla «Eleonora Duse». Su «La Tribuna» riassume le linee essenziali del confronto con il Conservatoire¹³, e rivendica il tentativo «del Ministero e della Commissione e degli insegnanti [...] di trasformarla sempre meglio in un vero e proprio Teatro-Scuola». Proprio quell'anno era stato inaugurato il teatrino annesso all'istituto, ma restava irrisolto il problema centrale:

La Scuola, poiché non può appoggiarsi a un grande Teatro d'arte che in Italia non c'è (e se ci fosse, è chiaro ch'essa dovrebbe dipendere *dal suo stesso direttore*) è stata dotata di un piccolo teatro suo, che è, come si sa, il più bello e il meglio attrezzato di quanti ve ne siano in Roma. Ma manca il Direttore; e trovarlo non è facile, per le stesse ragioni per cui non è facile, anzi finora è stato impossibile, trovare in Italia un *metteur-en-scène* (ossia maestro e direttore di scena) moderno¹⁴.

La ricerca di un «fuoco animatore»

Le idee di Silvio d'Amico hanno avuto sul teatro italiano un'influenza evidente e riconosciuta. A lui è attribuita la maggiore responsabilità, nel secondo dopoguerra, della «rifondazione della scena secondo una linea di rinnovamento moderato, fondato sull'idea di un *teatro d'arte* lontano dalle inquietudini tematiche e dalle innovazioni di linguaggio che da molti anni agitavano il teatro europeo»¹⁵. Eppure

¹² Don Marzio, *Le Scuole di recitazione. Vita Grama*, «Gazzetta del Popolo», Roma, 4 Agosto 1927. Fondo d'Amico, fascicolo «Scuole di recitazione», MBA.

¹³ Silvio d'Amico, *Per un Teatro-Scuola*, «La Tribuna», 18 agosto 1927. Fondo d'Amico, fascicolo «Scuole di recitazione», MBA.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano*, cit., quarto volume, tomo I, p 19.

diversi indizi – come la carica innovativa dei suoi progetti culturali¹⁶, o come il fatto che non furono poche le sue iniziative rimaste sulla carta, i tentativi non andati a buon fine – invitano a non identificare la sua figura con i suoi risultati. La stessa Accademia d'Arte Drammatica, uno dei suoi più evidenti successi, non fu che la realizzazione di quanto i tempi permisero. Inadeguata e insufficiente per l'affermazione radicale di un nuovo teatro, fu però animata, sotto la sua guida, da una pratica che eccedeva il suo senso di istituzione¹⁷.

D'Amico non fu forse nemmeno così aderente alle parole d'ordine delle sue battaglie come si potrebbe legittimamente pensare. Provando a porsi con uno sguardo obliquo, anche uno dei suoi più noti punti fermi, quello per cui il testo sarebbe da porsi a fondamento dell'arte drammatica, finirebbe per perdere la sua assoluta solidità¹⁸. Le sue idee

¹⁶ Evidente nei primi anni della rivista «Scenario» fondata nel 1932, come nel progetto, nel dopoguerra, dell'Enciclopedia dello Spettacolo. Cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola*, cit.

¹⁷ Donatella Orecchia, nelle conclusioni del suo *Il critico e l'attore* (Torino, Accademia University Press, 2003), ha descritto la nascita dell'Accademia d'Arte Drammatica in questi termini: «La creazione di un luogo istituzionalmente riconosciuto, finanziato dallo stato, in cui offrire una formazione d'attore (e regista) vestita dei tratti della professionalità accademica (diversa dal professionismo del comico dell'arte) e della "cultura", protetta da tentazioni di autonomia poetica, sterilizzata da residui di una tradizione scenica antica ancora a tratti presente sulla scena, si incontrerebbe con l'esigenza di ridurre il "ritardo" del teatro italiano, senza tuttavia spingersi a investire il linguaggio della scena nella sua complessità prospettandone una radicale rifondazione, come era avvenuto in Europa», aggiungendo subito dopo che «C'erano voluti anni prima che tutto ciò, da quando d'Amico l'ebbe in animo da principio, si realizzasse concretamente». Se le parole sono esatte nel descrivere quello che d'Amico raggiunse, o meglio quello che in buona parte *anche* la sua centrale influenza sul teatro italiano finì col determinare, non sembrano però rendere giustizia a quella che fu la sua volontà di riforma, molto più permeabile alle tensioni dell'epoca di quanto si potrebbe pensare, e espressa piuttosto in ripetuti e diversi tentativi (come quello di «fare di una grande e vecchia attrice il perno del nuovo teatro, invece di progettarlo come una contrapposizione», ricostruito da Mirella Schino in *Aggiustamenti d'un «valore di vita». Eleonora Duse per Silvio d'Amico*, «Ariel», anno II, n. 3 settembre/dicembre 1987) compiuti nella continua ricerca di un teatro nuovo.

¹⁸ A riguardo Ferdinando Taviani ha sostenuto l'ipotesi, di Alessandro d'Amico, che «l'insistenza con cui Silvio d'Amico affermava che la messinscena *deve essere* l'incarnazione del testo del poeta» fosse un segno del tentativo di indicare per il teatro «una terza via tra quella all'antica italiana e l'altra dell'avanguardia così com'era rappresentata in Italia da Bragaglia, senza disciplina e sostanzialmente dilettesca».

si arricchirono nel tempo di sfumature diverse, e forse non è un caso se, definendo la regia nel 1938, dopo aver conosciuto a fondo molti maestri del teatro europeo, pur continuando a ribadire la priorità della parola, d'Amico parlerà, con parole che sembrerebbero derivate ancora da Baty, non di fedeltà alla poesia dell'autore, ma di 'estrazione', dal testo, della «sostanza teatrale»¹⁹.

Nel 1931, ne la *Crisi del teatro*, il critico aveva così descritto le conquiste dei grandi registi:

A capo di compagnie che da molti anni, e in qualche paese da secoli, non sono più guite o girovaghe, ma si sono fermate in teatri stabili, moderni, con palcoscenici modernamente attrezzati, questi direttori, colti quanto geniali, servendosi d'attori creati alla loro scuola personale, foggianti secondo il loro stile, in un'unità rigorosa, mettono in scena un'opera attraverso una preparazione che dura mesi se non anni, con una cura che si ravvisa in ogni minimo particolare. Essi interpretano l'autore prescelto, si capisce, secondo la loro propria visione, la quale può anche essere, non di rado, una deformazione [...]: ma in ogni caso una deformazione intelligente. E il risultato è che, dal loro studio, nasce un organismo compiuto, un piccolo prodigio scenico, un piccolo mondo che, anche se l'opera messa in scena è di per sé mediocre, può vivere, in grazia dell'interpretazione, la sua vita di cento, duecento, trecento e alle volte (nelle grandi metropoli) mille sere: insomma l'offerta di una perfetta gioia al godimento del pubblico²⁰.

Era questo «organismo compiuto», questo «piccolo prodigio scenico» che d'Amico sognava di vedere anche nel teatro italiano. Tra queste righe si intravede l'entusiasmo provato di fronte agli spettacoli stranieri, un'immagine che stride con quella di un grigio riformatore in grado di accontentarsi di soluzioni moderate.

L'ammirazione per i registi tentò in più occasioni e più modi di farsi progetto²¹. D'Amico non otterrà la creazione di un libero teatro d'arte con

Ferdinando Taviani, *Attilia o lo spirito del testo*, in *Il magistero di Giovanni Getto. Lo statuto degli studi sul teatro - Dalla storia del testo alla storia dello spettacolo*, Atti dei convegni internazionali, Torino, 22 marzo 1991 e Alba, 8-10 novembre 1991, Genova, Costa & Nolan, 1993, pp. 217-286, qui p. 250.

¹⁹ Silvio d'Amico, *Preparazione alla scena moderna*, «Rivista Italiana del Dramma», n. 3, maggio 1938. Per il riferimento alle idee di Baty cfr. Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Conclusioni: la messinscena*, «La Tribuna», 16 luglio 1927, ora in *Cronache 1914/1955*, cit.

²⁰ Silvio d'Amico, *La crisi del teatro*, Roma, Critica Fascista, 1931, p. 52.

²¹ Cfr. in proposito il dossier *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpreta-*

la sua scuola, non potrà mettervi a capo un riformatore della scena come Copeau, ma avrà dal fascismo un istituto statale per attori. È un primo passo, che tenterà subito di superare, mettendosi nel 1939 alla guida di una compagnia di ex allievi. Ma il critico non si era nemmeno immaginato come il Presidente di una scuola: quando si trovò nella posizione di poter avanzare le sue proposte, sembrò piuttosto cercare il modo di lasciare le chiavi dei teatri, e delle annesse scuole, ai nuovi artisti della scena. Se la conseguenza del suo lavoro di riformatore e studioso fu l'affermarsi di una certa idea egemone di teatro, altre strade sarebbero state possibili.

Tramite documenti custoditi, come la lettera citata, nel Fondo d'Amico, presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, torneremo per questo a osservare da vicino alcuni momenti del rinnovamento delle scuole di recitazione, nell'ipotesi che nella tensione tra quanto venne realizzato e l'esigenza di una riforma diversa e più radicale si possa ritrovare un'immagine di d'Amico più mobile e inquieta di quanto i suoi stessi risultati lasciano, a volte, supporre.

Scuole e teatri

Uno dei punti fermi della riflessione critica di Silvio d'Amico, costantemente ribadito nel corso del suo lavoro di segretario-relatore della Commissione permanente per le arti musicale e drammatica – quando poté cercare di realizzare per via burocratica quello che predicava come necessario nelle sue cronache²² – fu la necessità di unire le scuole per attori ai teatri.

zioni 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, Francesca Ponzetti, «Teatro e Storia», anno XXII, vol. 29, 2008, pp. 106-108.

²² Al Ministero d'Amico entrò per concorso nel 1911, e nella Commissione rimase fino a quando non venne sciolta dal fascismo, nel 1922. Per il suo lavoro in questi anni cfr. Mirella Schino, *La crisi teatrale negli anni Venti*, in Luciana Martinelli (a cura di), *Uno nessuno rimosione e fissazione in Pirandello*, L'Aquila, Japadre Editore, 1992, pp. 127-161. Per la riforma delle scuole di recitazione cfr. Andrea Mancini, *Prima dell'Accademia*, «Ariel», anno II n. 3, sett./dic. 1987, ora in Id., *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009.

Nel 1918, morta la direttrice Virginia Marini, d'Amico nota dalle pagine dell'«Idea Nazionale» come la scuola romana sia nata con un vizio di forma, ovvero come «una specie di casa di riposo per vecchi attori», mentre bisognerebbe farne un istituto vivo, «*uno* dei mezzi per cooperare al desiderato rinnovamento della cultura e dei metodi dei nostri artisti», affidando a «qualche competente» un «programma vasto, di rigenerazione radicale». Immagina che, unite le due scuole statali esistenti, la persona adatta potrebbe essere Luigi Rasi, direttore e unico maestro della Regia Scuola Tommaso Salvini di Firenze²³.

Il 23 ottobre dello stesso anno, la Commissione dedica alla riforma delle scuole di recitazione un'ampia parte della sua relazione²⁴, e dà un pessimistico resoconto dei risultati degli istituti statali. Privi di mezzi e locali dignitosi, non selezionano adeguatamente i loro studenti e, soprattutto, non hanno nessun contatto con la vita del teatro. Si chiarisce che la scuola non può essere «qualcosa di chiuso e di isolato»: per far sì che i giovani non debbano piegarsi alle mentalità dominanti, dopo aver fornito loro un'adeguata preparazione bisogna accompagnarli «anche sulla ribalta, per anni interi, sinché essi abbiano modo di affermarvi con la maggior libertà possibile la loro nuova personalità». Anche in questa sede d'Amico sostiene la necessità di affidare la direzione, ancora vacante, a persone di esperienza e cultura e nel pieno della loro attività²⁵. Pensa forse ancora a Rasi, che muore però nel novembre del 1918.

L'anno seguente il critico può invece dar conto su «L'Idea Nazionale»²⁶ del progetto firmato da Virgilio Talli, al momento commissario tecnico nella «Commissione straordinaria per la riforma delle scuole di recitazione» voluta dal ministro Berenini. Punti fondamentali sono

²³ Silvio d'Amico, *La scuola di Santa Cecilia*, «L'Idea Nazionale» del 20 marzo 1918 (in Silvio d'Amico, *Cronache del teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri e Alessandro d'Amico, Bari, Laterza, 1963).

²⁴ Corrado Ricci, *Relazione sui provvedimenti che si invocano dallo Stato in favore delle arti musicale e drammatica*, Direzione generale per le Antichità e Belle Arti, Roma 23 ottobre 1918, Fondo d'Amico, MBA.

²⁵ *Ibidem*. La relazione, dedicata anche alla scenografia, termina con una breve bibliografia dove spicca la presenza di titoli come *Towards a new theatre* e *On the art of the theatre* di Edward Gordon Craig.

²⁶ Nell'articolo *Il dopoguerra del teatro drammatico*, del 4 ottobre 1919.

la preparazione culturale degli attori, e l'inserimento, oltre alla dizione alla truccatura e al gesto, di materie come danza, musica e scherma; ancora si sottolinea l'esigenza di fondere le due scuole e di costruire un vero e proprio teatro per i saggi annuali, ma soprattutto si nota che gli allievi dovrebbero poter assistere alle prove di un teatro d'arte, e gradualmente essere immessi nella sua compagnia drammatica²⁷.

Le esigenze qui espresse, che non troveranno immediata attuazione, restano però al fondo dei lavori che la Commissione riprende, nel 1920, sotto la guida di Giovanni Rosadi. Al centro delle sue richieste è ancora la nascita di un grande teatro stabile finanziato dallo Stato:

La Commissione ritiene che nei fini di cultura a cui è preposto il Dicastero dell'Istruzione e delle Belle Arti, rientri, come in ogni paese civile, anche quello di far conoscere le opere dei grandi poeti drammatici nostri e stranieri sulla ribalta per cui furono create. E perciò, ad iniziare un'opera di risanamento spirituale nella vita del nostro Teatro, la Commissione crede che lo Stato non possa più oltre disinteressarsi dell'antico sogno di costituire un grande Teatro d'arte drammatica in Roma²⁸.

Un progetto per Federzoni

Nel 1921 d'Amico può riprendere le proposte di riforma discusse dalla Commissione in un progetto di legge scritto per Luigi Federzoni²⁹. Il primo punto in questione è la necessità che lo Stato riconosca

²⁷ D'Amico dice di «sottoscrivere a due mani» un simile programma, ma ha probabilmente avuto nella sua stesura un ruolo più attivo, come rivendicherà due anni dopo nel corso di una polemica con Cesare Levi (cfr. Silvio d'Amico, *Per concludere sul Teatro e la Scuola di recitazione*, «Il Marzocco», n. 8, 22 febbraio 1920). Sui dettagli del progetto cfr. Adrea Mancini, *op. cit.*, pp. 40-41.

²⁸ Dall'Estratto dal «Bollettino Ufficiale», n. 27, del 1 luglio 1920: *Relazione della Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S. E. il Sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti*, Fondo d'Amico, MBA.

²⁹ Il *Progetto di legge Federzoni* (Fondo d'Amico, primo fascicolo «Il Teatro e lo Stato», MBA), è costituito da diciannove cartelle dattiloscritte con correzioni a penna. È la bozza di un discorso parlamentare (inizia e conclude rivolgendosi agli «Onorevoli colleghi...»), e del tono del parlato conserva elementi retorici come la calcolata *suspense* al momento di fare il nome di Eleonora Duse. Nel discorso ampio spazio è dato anche al teatro musicale. Il testo non è datato, tuttavia il riferimento a un decreto legge di quell'anno e alla possibilità di avere la Duse come collaboratrice permettono di collocarlo nel 1921.

il valore culturale del teatro, e che finanzia, per poter mettere in scena capolavori italiani e stranieri di tutti i tempi, la creazione di un ente stabile libero da «preoccupazioni di cassetta», non schiavo dei gusti del pubblico e delle speculazioni dei privati.

Quel che è certo è che le nostre compagnie di giro, così come sono state sempre costituite, e specie quali sono oggi – composte cioè in prevalenza di elementi molto mediocri, e condotte quasi tutte da capocomici –, non appaiono in grado di soddisfare alle esigenze d'un teatro d'arte. D'un teatro cioè dove gli attori, messe da parte le loro personali ambizioni di «*virtuosi*» deformati dei testi, si adattino a divenire, sotto la direzione di un uomo colto e capace, unicamente i fedeli interpreti dell'opera da rappresentare. D'un teatro dove il repertorio sia scelto, talvolta fra i capolavori antichi e solitamente fra quelli contemporanei forniti da tutte le letterature, con criteri di eclettismo e di sicuro buon gusto. D'un teatro che disponga finalmente di tutte quelle innovazioni scenografiche e tecniche, già note agli altri paesi più evoluti del nostro in questa materia, e che tanta importanza possono avere per fornire e anche per suggerire i mezzi d'espressione agli stessi poeti.

Da un lato dunque necessità di aggiornamento, specie per quanto riguarda le innovazioni tecniche, dall'altra la scelta di un repertorio vasto ed eclettico, capace di ampliare gli orizzonti del teatro italiano. Sembrerebbe che d'Amico stia immaginando che sia possibile ottenere per via burocratica, rispetto alle consuetudini presenti, un'eccezione di alto livello: non a caso mette bene in evidenza la possibilità di avere, per un istituto simile, la collaborazione di Eleonora Duse³⁰, e spiega che «quel che è necessario è stabilire il principio che lo Stato intende sovvenire e sorvegliare un istituto drammatico *sui generis*, non archeologico ma vivo, avente fini veramente artistici»³¹.

L'istituto, anche se dotato di ampie sovvenzioni statali, dovrebbe essere un ente privato «creato da quelle libere energie che meglio mostrassero di saper rispondere all'appello dello Stato, da indirsi, perché no? con una pubblica gara; e soltanto sottoposto alla *vigilanza* artistica dei delegati del Sottosegretariato». Al Teatro d'Arte si dovrebbe

³⁰ *Ibidem*. Sui rapporti tra d'Amico e la Duse, e sul progetto, in questi anni, di un 'Teatro dei giovani' cfr. Mirella Schino, *Aggiustamenti di un valore di vita*, cit., e Id., *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008.

³¹ *Progetto di legge Federzoni*, cit.

collegare «secondo un voto ormai divenuto antico, un Conservatorio Drammatico». Chi prendesse in carico il teatro, avrebbe da curare anche la annessa scuola: la preparazione culturale e tecnica lì avviata non potrebbe proseguire se non in contatto con il lavoro del Teatro d'Arte, al quale gli attori sarebbero mano a mano avviati. Non si esclude che la maggioranza degli allievi possa trovar poi posto nelle normali compagnie di giro, ma si intende che la loro formazione e l'esempio del teatro d'arte dovrebbero servire ad elevare la preparazione e il gusto dei complessi tradizionali.

Accanto al Teatro d'Arte Drammatica e al suo Conservatorio d'Amico vorrebbe una scuola di scenografia, un Museo Nazionale del Teatro e una biblioteca teatrale. Il carattere culturale del teatro d'arte e la sua azione di guida e di esempio si completerebbe con la creazione di «un periodico “Archivio storico del Teatro italiano”», utile a incentivare lo studio del teatro drammatico e musicale.

In conclusione della bozza di legge d'Amico ribadisce ancora il carattere privato dell'impresa:

Questi provvedimenti, mentre mirano alla ricostituzione e alla trasformazione di vecchi uffici e di vecchi istituti, non vogliono costringere i nuovi in pesanti ordinamenti burocratici: anzi, come si è sempre detto e ripetuto, li lasciano affidati ai liberi artisti, cui lo Stato non deve fornire se non i mezzi materiali, col necessario controllo sul loro impiego³².

Il progetto, come ha notato Andrea Mancini, non venne probabilmente mai discusso in Parlamento³³. Invece che la creazione di un teatro d'arte, nel 1921 il Ministero concederà per concorso la nota sovvenzione alla compagnia di Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri e Alda Borrelli³⁴. Un esperimento che non riuscirà però a soddisfare le aspettative: alla fine del triennio si concluderà che

³² *Ibidem*.

³³ Cfr. Andrea Mancini, *Gli anni giovanili*, in *Tramonto (e risurrezione) del grande attore*, cit., pp. 15-34, qui p. 30.

³⁴ Cfr. «Bollettino Ufficiale» n. 38 del 22 settembre 1921, *Relazione della Commissione permanente per le Arti musicale e drammatica (sezione drammatica) sul concorso fra le Compagnie drammatiche italiane a S. E. il Sottosegretario di Stato per le Belle Arti*, Fondo d'Amico, MBA.

alla Compagnia sono mancati un vero entusiasmo, un fuoco animatore, una direzione attiva e vivace, un carattere *suo*; essa non ha detto una parola nuova, non ha rivelato nuovi autori né italiani né stranieri, e, per di più, i suoi vari elementi, ottimi in sé, non si sono sempre ben fusi, coordinati, disciplinati, in un tutto armonico. Pertanto la Compagnia si scioglierà con la fine dell'anno comico (inverno 1923); e la Commissione Permanente è d'avviso di non ritentare *questo* esperimento³⁵.

Il giudizio segna l'importanza di questa esperienza nel percorso di d'Amico: la mancanza di coesione fra gli elementi della compagnia dimostrerà ancora una volta che, per poter realizzare un vero «teatro degli autori», non basta disporre di ottimi attori: serve un unico «fuoco animatore», occorrono interpreti uniti da una lunga consuetudine, possibilmente formati tutti da una stessa scuola. Occorre che in loro vi sia un «vero entusiasmo». Nelle cronache il critico tornerà a ripetere che il vero problema è trovare l'uomo, la persona che sappia suscitare energie attorno a sé, come è accaduto per i registi stranieri³⁶.

Nelle aule della scuola

Nel 1924 le due scuole statali italiane vengono riunite da Giovanni Gentile: rimane attivo il solo istituto romano, con direttrice Italia Vitaliani. D'Amico, che dal 1923 vi insegna Storia del teatro, ha proposto e ottenuto che venisse intitolato al nome di Eleonora Duse³⁷, mentre il ministro della Pubblica Istruzione ha dichiarato di volerne fare «un importante centro di cultura e d'arte drammatica»³⁸.

Di quale sia la reale situazione, d'Amico informa in una lettera

³⁵ *Promemoria sui provvedimenti pel teatro drammatico e lirico*, Ministero della Istruzione Pubblica, Direzione generale antichità e belle arti, Fondo d'Amico, MBA.

³⁶ Cfr. gli articoli *Lo Stato e il teatro drammatico. Conclusione: trovare gli uomini*, «L'Idea Nazionale», 19 agosto 1924; *Decadenza dell'arte drammatica e S'attende un Maestro*, su «La Tribuna» rispettivamente del 28 settembre e del 15 ottobre 1926. Si tratta di un tema ricorrente: già nel 1918 d'Amico aveva scritto che contro chi invoca il Teatro d'arte «l'obiezione c'è; pratica. Dove trovare l'uomo?» (*La sorte dell'Argentina*, «L'Idea Nazionale», 21 febbraio 1918).

³⁷ L'attrice era morta a Pittsburgh il 21 aprile del 1924.

³⁸ Silvio d'Amico, *Proposte*, «L'Idea Nazionale», 24 aprile 1924.

privata Umberto Fracchia, notando come nulla sia stato attuato delle riforme che un anno prima aveva scritto su invito del ministro Colasanti³⁹. Insegnanti per la danza e la scherma non si sono trovati per via del basso compenso, mentre la nomina della nuova direttrice è definita «una tegola sul capo»⁴⁰. Pregando Fracchia di non parlarne sulla stampa, il critico ne descrive con sconcerto i metodi di insegnamento, così distanti dai propri:

Non posso riferirti che molto sommariamente i criteri da essa manifestati e adottati negli otto giorni dacché è venuta da noi. Naturalmente questi *tieniteli per te*: faresti un cattivo servizio anche a me pubblicandoli. Ma in sostanza son questi: – l'arte drammatica si insegna facendo una *parte*, e poi invitando l'allievo a *imitare* il maestro – spiegare (come io faccio) i criteri di *interpretazione* non serve a nulla – è sciocco metter su commedie poco note, nei saggi: bisogna far recitare vecchie commedie (non ti dico quali!) – agli allievi *del 1° anno*, va cominciando a far studiare, di prim'acchito, l'*Aminta* del Tasso, e poesie di Schiller tradotte da Maffei, e scene di Goldoni! – Va pure approvando che gli allievi di quel corso (vale a dire, che recitano da 3 o 4 mesi) studino *La Gioconda* e il *Ferro* di d'Annunzio! E siccome naturalmente essi cantano quella prosa, ella pretende d'insegnare a *dirla*, a *parlarla* – sostiene che i versi, sia lirici che drammatici, van recitati come la prosa – ecc. ecc.⁴¹

Le cose vanno meglio per i locali: «si è accettata l'idea di trasformare in teatrino la piccola ex chiesa delle Orsoline, attigua all'Accademia», dove si potranno dare pubbliche lezioni e conferenze, e pubblici saggi con invito alla stampa. Il Teatro d'arte, invece, «non c'è: dico il grande teatro, senza cui in fondo la Scuola non è concepibile: e per ora si ricorre all'unico sovvenzionato, che è quello di Pirandello». Dieci allievi avranno infatti occasione di partecipare alla *Sagra del signore*

³⁹ Silvio d'Amico a Umberto Fracchia, Roma, 20 marzo 1925. MBA. Colasanti era allora Direttore Generale delle Belle Arti.

⁴⁰ «Soppressa la Scuola di Firenze, la signora Vitaliani che la dirigeva (per esservi stata nominata, senza il parere di nessuna Commissione, da Alfredo Baccelli) avrebbe dovuto esser messa a riposo. [...] Io dissi, fin dall'altr'anno, al Ministero: "Nominatela insegnante a Roma, se proprio volete mantenerla; ma direttrice no". Invece, non so per merito di chi, l'hanno mandata qui come direttrice. E tutto minaccia d'andare a rotoli». *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*. Fracchia farà riferimento ai contenuti di questa lettera, evitando di parlare dei criteri di insegnamento della Vitaliani, nel suo articolo *Ancora sulle scuole di recitazione*, «Il Secolo» del 26 marzo 1925.

della Nave e agli Dei della montagna, e di vedere «come si mette in scena un lavoro»⁴². Ma questa collaborazione, descritta nella cronaca dei due spettacoli come un sogno finalmente attuato⁴³, rende in realtà ancora più evidente il problema centrale:

Però io, nella pratica, ho subito avvertito la difficoltà di mettere d'accordo i criteri di Pirandello con quelli degli insegnanti della Scuola. È necessario che Scuola e Teatro abbiano una direzione unica. E perciò credo che per l'avvenire, almeno finché il Teatro di Stato non si farà, il teatro d'arte dovremo farcelo da noi⁴⁴.

D'Amico informa Fracchia anche sul fatto che il ministro dell'Istruzione Pietro Fedele riunisce in quei giorni una Commissione per la riforma dell'istituto; è presieduta dal conte di San Martino, e ne fanno parte Vincenzo Morello, Fausto Maria Martini e Franco Liberati e il «comm. Fedele delle Belle Arti»: tutti «buoni amici», davanti ai quali ha potuto «vuotare il sacco».

Adesso si faranno, dunque, uno statuto e un programma, in cui saranno tracciati riguardosissimamente le norme per l'ammissione e la ripartizione degli allievi, i limiti e i metodi dell'insegnamento da impartirsi, il numero dei *saggi* e i criteri di scelta per le commedie da rappresentarvi, ecc. È quanto si può fare: ma forse basterà⁴⁵.

D'Amico ha in realtà occasione di far molto: spetterà a lui il compito di redigere il nuovo statuto, approvato con Regio Decreto del 7 gennaio 1926. Nella scuola riformata, la scelta del direttore viene affidata alla Commissione artistica nominata ogni due anni dal ministro dell'Istruzione⁴⁶. Di nuovo si prevede di aggiungere materie complementari «come ad esempio Storia dell'Arte, del Costume, dell'Appara-

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Cfr. Silvio d'Amico, *Il Teatro d'Arte di Pirandello*, «L'idea nazionale», 4 aprile 1925.

⁴⁴ Silvio d'Amico a Umberto Fracchia, cit.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Per rendere effettivo il peso della nuova Commissione d'Amico propone il ruolo di commissario delegato a Franco Liberati, che dal 1928 diverrà ufficialmente direttore della scuola. Cfr. Andrea Mancini, *Prima dell'Accademia*, cit.

to scenico, Letteratura e cultura generale, Danza, Scherma, ecc.»⁴⁷; le linee guida dell'insegnamento vengono definite con precisione: deve servire a «formare nell'allievo *una cultura artistica e una coscienza di interpretare* intelligente, diligente, fedele» ed evitare di imporre modelli «da imitare passivamente; bensì deve procurarsi ch'essi giungano il più possibile a capire e ad esprimere, con mezzi propri e secondo il proprio carattere lo spirito e lo stile degli autori interpretati». Altro punto riguarda i testi da rappresentare, che non devono essere quelli del repertorio delle compagnie commerciali ma «opere non solite, vive e *attuali*, sia per la loro effettiva novità, sia per l'eterna giovinezza dell'arte», e andare in scena in pubblici saggi nel teatrino che sarà annesso alla scuola, invitando critica, artisti drammatici e capocomici.

Lo statuto chiude riprendendo il tema della possibile partecipazione degli allievi a spettacoli pubblici, per ribadire che

La Commissione artistica, anche nel concederla dovrà tener presente che l'ideale sarebbe di formare gli allievi sotto una direzione unica la quale comprendesse il Teatro e la Scuola [...]. Ma, fino quando ciò non sia possibile, il miglior «Teatro d'Arte» per gli allievi sarà sempre, se ben diretto e frequentemente attivo, quello del loro istituto⁴⁸.

In ottobre su «La Tribuna» d'Amico – che ha nel frattempo conosciuto a Roma Jacques Copeau⁴⁹ – ripeterà però che creare teatri-scuola non serve se prima non si sia trovata la persona in grado di dirigerli in modo moderno. Anche se nei progetti al Ministero si sforza di delineare proposte attuabili, come critico sembra dire che a questa azione mancano le necessarie premesse: «per coordinare, disciplinare, animare» dei teatri-scuola «ci vuole un uomo: un Antoine, uno Stanislavskij, un Copeau: insomma un artista nuovo. Se costui non appare, ogni discorso è inutile»⁵⁰.

⁴⁷ Regio decreto 7 gennaio 1926, n. 505. *Approvazione dello statuto della Regia scuola di recitazione di Roma*, Fondo d'Amico, MBA.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ Sugli incontri tra d'Amico e Copeau cfr. Francesca Ponzetti *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, in *L'anticipo italiano*, cit.

⁵⁰ Silvio d'Amico, *Si attende un maestro*, «La Tribuna», 15 ottobre del 1926, in *Cronache 1914/1955*, cit.

Fede e entusiasmo del teatro bolscevico

Un esempio, tra i tanti momenti in cui d'Amico esprime la sua ammirazione per il teatro della grande regia, può servire a osservare un po' più da vicino il movimento della sua ricerca. Nell'estate del 1928 il critico è di nuovo in Francia, ancora in occasione del Festival Internazionale del Congresso della Société Universelle du Théâtre di Firmin Gémier. Tra gli spettacoli di quell'anno trionfa la *Turandot* dei giovani attori dello Studio Vachtangov⁵¹. La compagnia che aveva lavorato con il regista russo si presenta all'Odéon con tre spettacoli (oltre alla *Turandot*, *Il Miracolo di Sant'Antonio* di Maeterlinck, sempre curato da Vachtangov, e *Virineja*, riduzione da un romanzo di Sejfullina): di questi ultimi d'Amico sceglie di non parlare, liquidandoli in poche parole come parte di «un programma di propaganda antireligiosa, distruttrice e bolscevica»⁵². Dichiara di dover occuparsi invece e a lungo della *Turandot*, perché la tendenziosità altrove palese e innegabile qui è pericolosamente nascosta. Ma è evidente che ne parla soprattutto perché non può farne a meno: questo spettacolo ha incantato anche lui.

D'Amico precisa subito al lettore che non bisogna cadere nell'inganno, che il significato della messinscena sarà distruttore, e nota che qui il *metteur en scène* si è posto a vero creatore anche dello stesso dramma, reinterpretato su una linea «negatrice e parodistica». La cosa al critico, che non ama l'opera di Gozzi⁵³, non dovrebbe in fondo dispiacere: ma qui si arriva ad esprimere «la inumanità di tutto un tipo di teatro», e la messinscena si rivela come «il rifacimento iconoclasta di tutto un vecchio mondo, di tutti i sentimenti “ideali” di cui si sono nutriti il dramma romantico e il melodramma». Questo nichilismo morale viene descritto come qualcosa di pericoloso, da cui mettere in guardia; ma quando il critico deve rendere conto di ciò che ha visto, le parole si fanno di ammirazione profonda:

⁵¹ Direttore del Primo Studio del Teatro d'Arte di Mosca, il regista russo era morto nel 1922.

⁵² Silvio d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Il teatro bolscevico*, «La Tribuna», 29 giugno 1928. La cronaca è ripresa in *Tramonto del grande attore*, cit.

⁵³ Cfr. *Ibidem*.

Era un poema, da tutta la mimica, e da tutta la messinscena, piena di colori accesissimi e di trovate fra meccaniche e coreografiche, da mandare in estasi così un pittore come un bambino: il nostro caro Marinetti non è ancora riuscito ad «ammazzare il chiaro di luna» come questi russi, che terminata una notte d'amore han tirato via la luna con un cordino [...].

E la musica! Una musica di trombette da fiera popolare, eseguita da sonatori invisibili, stridula e gradevolissima, che a tutti i momenti buoni aggiungeva la salsa dei suoi ritmi pazzereLLoni⁵⁴.

L'atmosfera di «fede e entusiasmo», che era mancata alla compagnia Talli-Ruggeri-Borrelli, e di cui sembrava priva la scuola parigina, è certo pienamente realizzata nello spettacolo di Vachtangov. Com'è noto, questi sono gli anni in cui d'Amico definisce il concetto del «ritardo» del teatro italiano sull'ora europea: le corrispondenze inviate alla «La Tribuna» a commento dei congressi parigini del 1927 e del 1928, in gran parte riprese in *Tramonto del grande attore*, segnano tappe fondamentali della sua riflessione⁵⁵. Per misurare tutta la distanza percorsa dai primi progetti di riforma alla scoperta, stupita e ammirata, di quali conquiste la regia possa raggiungere, può forse essere utile avvicinare due immagini: da un lato questa luna tirata via con un cordino dai giovani attori russi, dall'altro quella di «una luna che non friggeva», che il critico aveva elencato molto tempo prima come una delle conquiste della Stabile romana di Boutet⁵⁶. Ora le riserve spesso espresse non impediscono a d'Amico di concludere che tutti i precedenti tentativi di Stabili hanno avuto un vizio d'origine, volendo rimediare alla cattiva direzione da parte di attori affidandola ad autori o critici, mentre quello che occorre sono *direttori*, ovvero persone dotate delle competenze necessarie per affrontare il problema della scena in modo integrale, unendo «la genialità e la cultura alla preparazione tecnica»⁵⁷. E a questo punto chiarisce che se non si vuole aspettare

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Cfr. *Adunata teatrale a Parigi. La crisi, la crisi, la crisi*, «La Tribuna», 5 luglio 1928, e, per il 1927, *Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairov*, e *Adunata teatrale a Parigi. Conclusioni: la messinscena* pubblicati su «La Tribuna» rispettivamente del 12 e del 16 luglio 1927 (ora in *Cronache 1914/1955*, cit.).

⁵⁶ Silvio d'Amico, *Un giornalista e il teatro d'arte* (1915), ripubblicato in *Maschere: note su l'interpretazione scenica*, Roma, Mondadori, 1921, p. 44.

⁵⁷ Silvio d'Amico, *L'eterna crisi del teatro*, «La Tribuna», 3 agosto 1928, in *Cronache 1914/1955*, cit.

bisogna iniziare a studiare, a scoprire quello che accade al di fuori dei confini, perché forti di queste conoscenze si possa rifondare il mestiere su basi estetiche e morali diverse dal passato:

Bisogna mettersi al passo. Quando noi non sapevamo giocare a *foot-ball*, non ci siamo chiusi nell'orgogliosa pregiudiziale che il calcio era, in origine, un gioco italiano; ma abbiamo mandato a chiamare i *trainers* inglesi e ungheresi, abbiamo ripreso lezione da loro, e poi abbiamo ricominciato a fare noi. Io non voglio domandare altrettanto per il teatro di prosa: anche perché uno straniero può difficilmente insegnare a recitare in italiano. Mi contento di chiedere che due o tre artisti nostri, giovani, geniali e colti (io non ne conosco di più) siano spediti un anno in Russia, un anno in Germania e un anno a Parigi, a studiare (non a copiare; a studiare sul serio) quel che si fa laggiù. Ma attenzione alla scelta! Quando torneranno, Governo e mecenati daranno loro i soldi necessari a costituire dei teatri moderni⁵⁸.

Questa rifondazione del teatro italiano, venata di utopia, sarebbe quindi affidata a singole individualità, intenta ognuna a creare un *suo* teatro e a formare i *suoi* attori nel *suo* stile.

D'Amico confermerà l'ipotesi nell'introduzione a *Tramonto del grande attore*⁵⁹. Sono idee che tenteranno di farsi progetto al momento di costituire le linee guida di un Istituto del teatro drammatico.

Un progetto per Bottai

Nel 1931 d'Amico scrive il noto progetto di un Istituto nazionale del teatro drammatico su invito del ministro delle Corporazioni Giuseppe Bottai⁶⁰. Quando se ne parla si dà in genere conto del modo in cui venne presentato al Consiglio delle Corporazioni (da cui venne discusso, modificato e infine rigettato⁶¹), e meno guardando all'originale, quello che d'Amico stesso pubblicò, nello stesso anno, nel volume *La crisi del teatro*. Era però questo il progetto al quale il critico era più

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ Cfr. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., pp. 37-38. Tra i giovani da inviare all'estero suggerirà il nome di Sergio Tofano (*ivi*, p. 146).

⁶⁰ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il progetto di Silvio d'Amico*, in *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 105 e seguenti.

⁶¹ La vicenda è ricostruita da Lina Vito in Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, cit., terzo volume, tomo II, pp. 565-568.

legato, come dimostra una lettera che scriverà ancora il 4 maggio del 1935 a De Pirro per tornare a difenderlo nei suoi punti essenziali:

Caro Nicola,
ti mando:

a) il mio libercolo, pubblicato da Bottai, sopra la *CRISI DEL TEATRO*, che nelle ultime pagine contiene il definitivo mio progetto: quello cioè per un istituto che gestisca, in Roma, Milano e Torino, altrettanti teatri, con altrettante compagnie che vi si alternano; più le istituzioni accessorie, sperimentali, scuole, ecc.

b) il mio progetto definitivo, in cui, per invito dello stesso Bottai nonché di Pierantoni⁶², i teatri sono ridotti a due soli, in Roma e Milano. Non occorre ripeterti che io ritengo necessario costituirne TRE⁶³.

Per rinforzare la sua posizione, d'Amico unisce motivazioni artistiche e considerazioni economiche: osserva che riducendo le compagnie non si potrebbe diminuire il numero degli allestimenti e la conseguente spesa, e che tre teatri, insieme a costi maggiori, porterebbero maggiori incassi. Parla poi del pubblico – per cui suggerisce di adottare un unico prezzo, «bassissimo» per tutti i posti – e della Commissione di Lettura che dovrebbe occuparsi di selezionare i testi da mettere in scena: spiega che dovrebbe essere composta esclusivamente di persone competenti, di «tecnici di prim'ordine», ma che comunque il suo compito dovrebbe restare «soltanto indicativo e consultivo», perché «la decisione definitiva sul repertorio deve restare a un capo, e ai tre direttori». A tal proposito d'Amico definisce semplicemente «una pazzia!» l'idea di Galeazzo Ciano (in quell'anno ministro per la Cultura popolare) di scegliere esclusivamente lavori italiani⁶⁴. Il quarto punto riguarda l'idea della Corporazione di «assumere gli attori come impiegati». D'Amico è evidentemente contrario⁶⁵: suggerisce di scritturare gli interpreti «con un biennio o triennio di prova, magari valevole ai

⁶² Pierantoni era allora presidente del Consiglio delle Corporazioni.

⁶³ Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, 4 maggio 1935, Fondo d'Amico, MBA.

⁶⁴ «Non esiste al mondo – salvo forse la Francia, che tuttavia accoglie anche nei teatri sovvenzionati qualche lavoro straniero – una Nazione che disponga d'un repertorio bastevole a far vivere un solo teatro drammatico... E questi saranno tre». *Ibidem*.

⁶⁵ Anche in futuro ripeterà di non volere un attore stipendiato dallo stato, ma un'istituzione libera da compromessi cui il potere politico dovrebbe fornire soltanto i mezzi per vivere, vigilando sul suo andamento. Cfr. *Per un teatro degli Autori*, «Rivista Italiana del Dramma», marzo 1937.

fini della pensione, nel caso che siano definitivamente confermati», lasciando però «all'Istituto la libertà di licenziarli se la prova non sia soddisfacente». È il tentativo, che si ripeterà al momento della fondazione e gestione dell'Accademia, di conciliare ragioni artistiche e amministrative.

L'ultimo argomento è la scuola:

La farei unica (tre costerebbero troppo) ma con borse di studio per allievi scelti (anche scremandoli dalle Filodrammatiche del Dopolavoro) *da tutta Italia*. Ci sono le borse di studio per i cantanti; perché non si farebbero anche per attori, di cui oggi abbiamo anche più bisogno^{66?}

Appena due mesi dopo l'invio di questa lettera, d'Amico verrà nominato Commissario straordinario per la riforma della scuola di recitazione di Roma: è nel progetto scritto per l'istituto romano che si concretizzeranno almeno alcune di queste proposte. Nei saggi dell'Accademia si metteranno in scena testi stranieri, e gli allievi avranno le loro borse di studio, ma del suo vasto programma, che aveva descritto come «nei limiti dell'attuabile, il meno inadeguato a tutte le esigenze del vasto problema che vorrebbe risolvere»⁶⁷, si realizzerà in fondo molto poco. E a mancare non sarà solo il teatro.

Riprendiamo il progetto nella sua prima stesura. D'Amico intende portare cambiamenti sostanziali: dai criteri di messinscena, alla gestione delle compagnie, fino alla composizione del pubblico, invitando «al Teatro una folla più volenterosa e pronta, quella che oggi n'è allontanata dai prezzi proibitivi»⁶⁸; spiega che fondi statali dovrebbero assicurare la vita di un istituto cui spetterebbe la gestione di tre teatri stabili da fondare a Milano, Roma e Torino; a capo dovrebbe porsi un unico direttore con pieni poteri e sottratto dalle influenze politiche. Ai municipi delle città spetterebbe il compito di fornire il teatro, al direttore generale la scelta dei registi (ma siamo nel 1931, e d'Amico usa ancora la parola *régisseur*⁶⁹) che, alle sue dirette dipendenze, gestiranno

⁶⁶ Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, 4 maggio 1935, cit.

⁶⁷ Silvio d'Amico, *La crisi del teatro*, cit., p. 102.

⁶⁸ *Ivi*, pp. 92-93.

⁶⁹ Sull'introduzione in Italia della parola regia cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola*, cit.

ognuno la propria compagnia. E le compagnie vengono immaginate ognuna «con repertorio e caratteri suoi»: specializzate in diversi campi, si alternerebbero nei tre teatri di tre mesi in tre mesi. A Roma, presso la direzione, d'Amico vorrebbe una casa editrice con le sue pubblicazioni, una biblioteca teatrale e un museo del teatro italiano⁷⁰.

Per fornire interpreti adeguati, *régisseurs* e scenografi, nuove maestranze che abbiano comunità di intenti e siano in grado di collaborare per rendere in scena la visione dell'autore, ogni stabile dovrebbe avere la sua «scuola moderna»⁷¹. Ai tre teatri dovrebbero affiancarsi anche altrettanti studi sperimentali, adatti alle prime prove degli allievi ma anche ad ospitare le nuove opere di autori non rodati, per collaudarle prima di poterle portare davanti al grande pubblico.

Il piano è di «incominciare a ricostruire dalle basi un edificio assolutamente nuovo, con un programma vasto, e radicale»⁷². Ma dove trovare le persone in grado di guidare un simile istituto? Lasciando spazio all'improvvisazione, si finirebbe col fare lo stesso errore che d'Amico ha sempre rimproverato ai «piccoli teatri»: la tendenza a sostituire il mestiere col dilettantismo⁷³. Contare sui direttori esperti presenti in Italia sarebbe invece contraddire la base del programma, restando ancorati al passato. È a questo punto che d'Amico sviluppa la parte più interessante del suo progetto, quella che subito scomparirà di fronte alle necessità amministrative, e che ha al suo interno un seme chiaro di ricerca, una sua piccola utopia: la necessità, prima di compiere ogni passo, di certi «studii preliminari»⁷⁴. Presentati come «una via di mezzo» tra l'ipotesi di chiamare maestri stranieri e quella di «rimanere sterili» in nome della purezza dell'italianità, sembrano piuttosto contenere la netta speranza di una rifondazione.

Scegliremmo, cioè, con ogni possibile oculatezza, un certo numero di giovani; e li manderemo a spese dell'Istituto (come si usa per tante altre discipline) in viaggio d'istruzione all'estero; a vedere quello che si fa nei paesi più progrediti. Non, ripetiamolo, per *copiare* spiriti e metodi che, nove volte su dieci, non potrebbero mai diventare i nostri; ma per rendersi conto, dalle conquiste tecniche

⁷⁰ Silvio d'Amico, *La crisi del teatro*, cit., pp. 95-97.

⁷¹ *Ivi*, pp. 97-98.

⁷² *Ivi*, p. 96.

⁷³ Cfr. Silvio d'Amico, *I piccoli teatri*, «L'Idea Nazionale», 9 gennaio 1925.

⁷⁴ Silvio d'Amico, *La crisi del teatro*, cit., p. 101.

altrui e dall'altrui disciplina, di ciò che fa, altrove, il successo, e di ciò che noi possiamo trasformare, affermare, foggiare a modo nostro, creare; anche come reazione, ma creare. [...]

Nell'attività del futuro Istituto noi poniamo, in ordine cronologico, al primo posto questi studi preliminari. Non si potrà improvvisare. I teatri, i loro *studios*, le loro scuole, dovranno essere attrezzati *dopo* questi viaggi⁷⁵.

Come dire che il progetto, senza questa premessa, sarebbe un contenitore vuoto.

Ma si trattava di un'ipotesi difficilmente traducibile in ordinamenti burocratici. Quando il 20 giugno del 1931 in un articolo su «La Tribuna»⁷⁶ d'Amico dà conto di come il piano sia stato accolto dalla Corporazione del Teatro, di *studi preliminari* non parla affatto: stando al resoconto che del testo presentato a Bottai dà Gianfranco Pedullà, hanno già perso il loro senso di rifondazione, e si riducono nel far fronte «al bisogno di aggiornamento dei responsabili dell'Istituto attraverso frequenti viaggi in altre nazioni»⁷⁷.

Un'Accademia d'Arte Drammatica

Nel 1929, su «La Lettura», d'Amico aveva ripreso ancora ampi passaggi della relazione sul Conservatoire per giungere pressoché alle stesse conclusioni: anche se era consolante vedere come la scuola italiana fosse ispirata a criteri più moderni di quella francese, la «Eleonora Duse» non era affatto «il Teatro Scuola ideale»⁷⁸. Occorreva aumentare le ore di insegnamento, ampliare la preparazione culturale e l'addestramento fisico degli allievi, inserire fra i corsi supplementari una scuola di trucco, organizzare viaggi di istruzione all'estero per allievi e insegnanti, e soprattutto far sì che la scuola preparasse non solo attori ma anche *régisseurs*.

Ma qui era anche chiarito almeno un punto su cui il Conservatoire

⁷⁵ *Ivi*, pp. 98-102.

⁷⁶ *I lavori della Corporazione dello Spettacolo per il rinnovamento del Teatro italiano*.

⁷⁷ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 94.

⁷⁸ Silvio d'Amico, *Scuole di recitazione*, «La Lettura», rivista mensile del «Corriere della Sera», gennaio 1929.

conservava un sicuro primato: lo stile cui i suoi allievi venivano abituati era quello della Comedie Française, ovvero del teatro dove effettivamente i migliori di loro si sarebbero trovati a recitare. D'Amico ricordava ancora che ogni scuola presuppone un teatro, e notava che erano stati i nuovi maestri della scena a riformare la recitazione nei loro paesi:

A questo punto, come si vede, il problema si eleva di tono; e la sua soluzione è tutt'una con quella della crisi del Teatro. Chi è che ha riformato la recitazione in Germania? Max Reinhardt. E in Francia? ier l'altro Antoine; ieri, Copeau. E in Russia? ier l'altro Stanislawskij; oggi Mejerhold, Evreinof, Tairov, Granowski; e via dicendo.

Scuola e Teatro, non possono non essere tutt'una cosa. Furono tutt'una ieri; quando, come s'è detto il «figlio d'arte» apprendeva, sulle tavole dove andava crescendo, l'abbicci del suo mestiere; e son tutt'uno oggi, che il palcoscenico si popola dei figli della borghesia.

[...] Una Scuola presuppone, dunque, un Teatro. Non il piccolo teatro dei suoi «saggi», il suo «studio», necessario ma insufficiente; bensì il vero, il grande, l'invocato Teatro d'arte. Soltanto quand'esso sarà costituito, e un maestro unico dirigerà a un tempo, con un'arte nuova, l'uno e l'altra, il problema sarà avviato alla sua soluzione⁷⁹.

Il Teatro d'arte continua a mancare, quando nel luglio del 1935 d'Amico viene nominato Commissario straordinario per la riforma della scuola di recitazione di Roma; il suo progetto diventa Regio Decreto in ottobre e a dicembre viene convertito in Disegno di Legge⁸⁰. È chiaro che per il critico questo non è affatto un punto d'arrivo: al ministro dell'Educazione Nazionale De Vecchi di Val Cison⁸¹ spiega ancora una volta che l'istituto non deve intendersi come una normale scuola statale: dovrebbe «il più possibile, rassomigliare a un Teatro»,

⁷⁹ *Ibidem*.

⁸⁰ In un solo anno, insieme all'Accademia, nascono a Firenze il primo teatro GUF diretto da Giorgio Venturini e a Roma il Centro sperimentale di Cinematografia, segno dell'attenzione che il regime riservava ai giovani. Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, nuova edizione riveduta e aggiornata, Milano, LED, 2004.

⁸¹ *La Relazione per il Ministro dell'Educazione Nazionale* è riportata in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1989, p. 18 e seguenti.

anzi dovrebbe far parte di un teatro stabile, in modo da venir sottoposto a «una direzione costante, un metodo unico»⁸². Per preservare l'unità di insegnamento propone la rotazione dei maestri che ha visto al Conservatoire, e aggiunge che a mettere in scena i frequenti saggi degli attori dovrebbe essere il direttore, ruolo che andrebbe «logicamente» assegnato al «maestro della materia più importante, quella che riassume e coordina tutte le altre: il maestro di Regia»⁸³.

E dato che in Italia non ci sono registi di capacità «paragonabile a quella, non dico dei grandi maestri russi, tedeschi e francesi della Regia moderna, ma anche dei buoni registi delle minori nazioni, per esempio slave (Polonia, Cecoslovacchia)», vista l'impossibilità di affidare la scuola a un artista straniero, propone «un espediente transitorio».

E cioè, lasciando l'alto controllo della Scuola alla commissione artistica di cui si parla nel suo Statuto, affiderei *pro tempore* la sua Direzione a uno dei tre insegnanti di recitazione.

E intanto – rimandando *sine die* l'occupazione, o addirittura l'istituzione di un posto di ruolo di maestro di Regia, – chiamerei in via straordinaria a tenere un corso di Regia, per un anno o due, un insigne maestro straniero⁸⁴.

Quello della direzione artistica è il punto fondamentale, e d'Amico cerca di difenderlo ribadendo che «nulla varrebbe a richiamare l'attenzione e l'aspettazione di tutto il mondo dell'arte intorno alla nostra Scuola quanto l'annuncio che un grande artista della messinscena moderna vi impartirà il suo insegnamento»⁸⁵. È il tentativo di salvare almeno l'essenziale dell'idea originale⁸⁶. Ma il giorno prima del decreto-legge che istituisce l'Accademia, il 3 ottobre del 1935, è iniziata l'invasione dell'Etiopia: con le sanzioni della Società delle Nazioni, in novembre, i richiami all'italianità e la lotta all'esterofilia si fanno più forti. Si sa che d'Amico avrebbe voluto come direttore Jacques

⁸² *Ivi*, p. 22.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ *Ibidem*.

⁸⁶ Su «Scenario» d'Amico scrive che non si esclude «la possibilità di invitare, in via eccezionale, qualche grande maestro a tenere un corso agli allievi». *La R. Accademia d'Arte Drammatica*, «Scenario», anno IV, n. 10, ottobre 1935.

Copeau⁸⁷: il ruolo toccò invece a uno dei tre insegnanti di recitazione, Gualtiero Tumiati, mentre l'insegnamento della Regia fu affidato a Tatiana Pavlova⁸⁸; la presidenza dell'Accademia, per cui aveva proposto il nome di Pirandello, spettò a lui stesso.

Una storia capovolta

È bene a questo punto mettere a fuoco due questioni. La prima, che d'Amico non si stancò mai di ripetere, riguardava l'idea per cui una scuola per attori dovrebbe in realtà nascere da un teatro, perché «avulsa da un vero teatro, sarebbe inconcepibile»⁸⁹. A questo problema se ne legava un secondo, ovvero il non aver potuto attuare quel piano preliminare che il progetto del 1931 prevedeva: l'idea di mandare alcuni giovani artisti italiani a studiare, all'estero, il modo di attuare il cambiamento, per poi affidare ad ognuno di loro il *suo* teatro e l'educazione dei *suo*i attori al *suo* stile.

Nell'Accademia l'ordine delle cose risulta stravolto, e quella che avrebbe dovuto essere la premessa per la riforma si riduce nella possibilità, per i registi, di un corso di perfezionamento successivo agli studi. D'Amico riuscirà a ottenere viaggi d'istruzione annuali per gli allievi, e che i registi migliori vengano inviati «per un anno all'estero, a spese dell'Accademia, per far pratica presso un insigne regista straniero»⁹⁰. Un programma minimo rispetto alle intenzioni iniziali, nato per adattamento al contesto: la scuola è rinnovata senza modificarne le radici, ovvero senza che sia affidata alla direzione dispotica di un regista che sia anche maestro di attori.

⁸⁷ Il maestro francese accettò l'invito, ma Mussolini oppose un netto rifiuto. Cfr. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 185.

⁸⁸ Nel 1951, nel corso di una polemica con l'attrice, d'Amico parlerà della sua scelta per la cattedra di regia come di un'imposizione (cfr. Teresa Viziano, *Silvio d'Amico & co. 1943-1955*, Bulzoni Editore, Roma, 2005, pp. 193-196). Sul legame tra d'Amico e la Pavlova cfr. Dorian Legge, *Tatiana Pavlova in Italia*, «Teatro e Storia» n.s., 33-2012.

⁸⁹ Silvio d'Amico, *Teatro 2000*, «La Tribuna», 6 aprile 1929, in *Cronache del teatro*, cit.

⁹⁰ Silvio d'Amico, *Preparazione alla scena moderna. La scuola degli attori e dei registi*, «Rivista Italiana del Dramma», n. 3, maggio 1938.

Le intenzioni iniziali tornano però a farsi progetto già nel 1939, quando l'Accademia ha ormai diplomato le sue prime leve: d'Amico sa che la scuola non è per gli attori che un inizio di preparazione, e che per formarsi occorrono anni e anni di pratica con la vita scenica. Vuole che i migliori restino uniti per proseguire il lavoro «in una necessaria continuità, d'indirizzo e di metodo»⁹¹. Per i registi servirebbe uno spazio protetto, la possibilità di continuare a imparare esercitando il nuovo mestiere, di «farsi un nome» per essere accettati tra le maglie del teatro italiano. Non potendo avere una stabile, che per entrambi i problemi costituirebbe la soluzione ideale, il critico si adopera per creare qualcosa che sia il più simile possibile a un teatro: una compagnia di ex allievi guidata da tre registi dell'Accademia.

Notò Luigi Squarzina che «A quel crocevia di trionfi e delusioni, di pazzie e di realizzazioni tenaci, di truffe e di sacrifici che è la storia della regia teatrale moderna, indicano la strada a volte più le rinunce che le esperienze insistenti, più le pagine del teorico che non l'attivismo del professionista del successo»⁹². Anche l'opera di d'Amico andrebbe forse guardata allo stesso modo, meno per i successi, e più per le rinunce. La compagnia, si sa, fu di breve durata⁹³. Chiuse dopo un solo anno, non potendo restare, sotto la guida del nuovo direttore Corrado Pavolini, l'esperimento radicale che il critico avrebbe voluto. Sarebbe dovuta servire per dare alla scuola un senso e una direzione, ma contenne forse una speranza più profonda. Non a caso, i registi scelti avevano tutti già potuto imparare a fianco di maestri stranieri: erano Wanda Fabro, che prima di iscriversi all'Accademia aveva studiato come attrice nella scuola di Reinhardt⁹⁴; Orazio Costa, che, diplomato nel 1937, era stato a Parigi per un anno di studio presso Copeau⁹⁵; e Alessandro Brissoni, che aveva alle spalle una più breve esperienza con Copeau, Dullin e

⁹¹ Silvio D'Amico, *Dall'Accademia alla Compagnia*, «Scenario», n. 10, 1939.

⁹² Citato in Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Milano, 2005, p. XI.

⁹³ Le vicende della Compagnia sono ricostruite in Maurizio Giammusso, *La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica*, Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1989, p. 61.

⁹⁴ Cfr. la nota di Lina Vito sulla Compagnia dell'Accademia in *Cronache 1914/1955*, cit., quarto volume, tomo II, p. 585.

⁹⁵ Sull'apprendistato di Costa cfr. Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in *L'anticipo italiano*, cit.

Saint Denis. L'immagine dei tre giovani da mandare all'estero per reinventare il teatro italiano, scomparsa dal progetto del 1931, era riapparsa, capovolta, in quella dei registi della Compagnia dell'Accademia.