

D'AMICO-TOFANO-RIDENTI

Scheda 1

(di Mirella Schino)

Per alcuni periodi cruciali della storia del teatro si è via via consolidata un'immagine talmente incorporata da diventare quasi inconscia: una rappresentazione nebulosa e inconsapevole. Così succede anche per il periodo che qui ci interessa, cioè gli anni del regime; gli anni del passaggio, in Italia, da un "teatro d'attore" a un teatro "moderno"; gli anni della fine della secolare tradizione attorica; l'approccio italiano al Novecento. Sono modi diversi per definire i problemi inerenti a uno stesso periodo. La nostra rappresentazione inconsapevole di quest'epoca è basata su tre libri: quello dell'immediato dopoguerra di Silvio d'Amico¹, *Il teatro non deve morire*; Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*; e il volume di Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*. Pur tanto diversi tra loro, condividono una natura a metà tra riflessione critica e testimonianza e hanno condizionato il nostro modo di pensare a tutto un blocco di temi storiografici tra loro connessi: teatro del Ventennio, ma anche teatro precedente al fascismo, e quindi "ritardo", o "anomalia" italiana².

1. Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'era nuova, 1945. È un piccolo libro: meno di duecento pagine, di cui più della metà è occupata da vecchi articoli. Le pagine che contano sono solo quelle dalla prima parte, *Situazione del teatro drammatico*. Solo una ottantina, ma fondamentali.

Come accadrà vent'anni dopo per il libro di Tofano, il titolo di questo volume è stato determinante per il suo successo. È un grido di battaglia. Cosa è stato fatto? Cosa bisogna fare? Finito di stampare nell'aprile del 1945, è l'immediata risposta di d'Amico alla politica del fascismo per il teatro, nella quale lui stesso era stato profondamente coinvolto. Non sembra trattarsi però di un caso di prudenza, di una presa di distanza in vista di eventuali accuse. Con

¹ Sarebbe più corretto scrivere Silvio D'Amico. La "d" minuscola era un suo vezzo, molto diffuso in questo periodo, senza nessuna pretesa nobiliare. Molti anni fa, Sandro d'Amico mi ha chiesto di rispettare la grafia e la scelta del padre, e ci tengo a farlo ancora, per Sandro, così come vedo hanno fatto tutti coloro che hanno lavorato direttamente con lui.

² È Silvio d'Amico che parla di un ritardo del teatro italiano rispetto alle innovazioni europee (su di lui, e sul suo libro più noto, *Tramonto del grande attore*, si veda la scheda di Raffaella Di Tizio), mentre Claudio Meldolesi nel suo *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984 (in particolare pp. 3-4), parla di un rapporto «durevolmente anomalo» tra teatro italiano e regia europea dovuto alla forza degli attori di tradizione, ma anche alle ideologie dei letterati e alle politiche teatrali giolittiana e fascista.

la consueta ingenuità, o lucidità, o mancanza completa, fino all'incoscienza, di timore fisico, d'Amico elimina ogni possibile scusa al suo operato, precisa pedantemente di non aver subito nessun tipo di pressione politica quando dirigeva, insieme a Nicola De Pirro, la rivista «Scenario» (p. 29), di aver scelto liberamente di abbandonare la co-direzione quando De Pirro era diventato Direttore Generale per il teatro (p. 32). Perfino in casi dolorosi, ma minori, come l'orribile attacco fascista a un dramma di Bracco, *I pazzi*³, dichiara le proprie responsabilità, le proprie scelte, e la tutto sommato libertà di cui ha goduto negli anni del regime (p. 43). Confessa, del resto, che le cose che oggi scrive «fino al 1944 non era molto facile dirle in pubblico» (p. 62), parla del modo in cui ci si muoveva di fronte alle pressioni più ineludibili. Racconta di aver lodato quello che, della politica fascista per il teatro, gli sembrava onestamente lodabile, e di aver così potuto criticare o combattere alcune storture (tra cui il teatro di massa).

Credo che in questo libro d'Amico stia semplicemente scrivendo quello che pensa, con ragionevolezza, lucidità, grande intelligenza, indubbio senso dell'ordine, nessun senso di colpa, e una infinita testardaggine. Il suo punto di partenza è una ennesima “crisi” del teatro. D'Amico stabilisce il campo (non sta parlando di teatro lirico, né di operetta, né varietà, ma solo di teatro drammatico), e, come abbiamo visto, anche questa separazione tra teatro drammatico e teatro minore non è poi scontata, e forse è un'occasione persa. Più importante ci appare il lungo racconto autobiografico sui suoi tanti viaggi fuori Italia, a partire dal primo dopoguerra, che lo avevano messo a più stretto contatto con modi nuovi di fare e di organizzare, e con teatri che erano «non tana dell'istrione, ma sede d'arte viva» (p. 20). Conseguenza di tanti viaggi, spettacoli, incontri era stato il suo rivolgersi, inutilmente, allo Stato (e fa la

³ Nel 1929, Emma Gramatica mette in scena *I pazzi* di Roberto Bracco, uno dei pochi nomi illustri del teatro contro cui il fascismo si è adoperato. Non le viene negato il visto dalla censura, anzi, il permesso le viene accordato, secondo d'Amico, dallo stesso Mussolini. Tuttavia, dopo un primo successo a Napoli e a Roma, al teatro Eliseo, viene organizzato un indecente e violento tafferuglio («un manipolo di fascisti che si misero a distribuire cazzotti e legnate a quanti applaudivano»). Lo spettacolo viene sospeso, il pubblico sfolla accompagnato dal canto di *Giovinezza*, il dramma può essere quindi proibito per motivi di ordine pubblico. È un episodio che fa riflettere sulla relativa e spesso sottolineata moderazione della censura italiana per il teatro: c'erano anche altri mezzi, più efficaci. Quanto a d'Amico, che aveva già recensito negativamente il dramma nel '22, si limita a un trafiletto nel quale accenna al suo giudizio negativo di anni prima, e fa una succinta e neutra cronaca della serata. Nel volume del '45 dichiara di essersi così comportato per non mostrare solidarietà con i violenti. Cfr. oltre a *Il teatro non deve morire*, p. 43, anche Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955*, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, terzo volume del primo tomo (1928-1929), introduzione di Gianfranco Pedullà, Note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito, Palermo, Novecento, 2003, p. 251 (recensione del 7 luglio).

storia delle sue proposte alla Corporazione dello Spettacolo) per un grande progetto di riforma generale del teatro italiano. Sottolinea come, al di là della sorte del suo, non sia stato attuato *alcun* progetto (p. 30). Nota come poi la Direzione Generale dello Spettacolo abbia migliorato le condizioni economiche delle compagnie, ma, in cambio di questa sicurezza economica abbia speso «ogni loro libertà, anche la più ragionevole» (p. 36). Parla della moderatezza della censura, e delle pesantissime restrizioni ed esclusioni nel repertorio. Parla della guerra contro la scena dialettale, e della sua profonda contraddittorietà (p. 49). Parla del teatro di massa (su cui lui d'Amico ha sempre espresso giudizi prudentemente negativi). Parla del peso del cinema. Parla delle altre iniziative fasciste, a suo parere insufficienti (l'appoggio alle filodrammatiche; i carri di Tespi; i convegni teatrali nei Littoriali e le discussioni sui periodici dei GUF, secondo lui ben più proficui; l'Accademia d'Arte Drammatica). Conclude dicendo che quel che di positivo il fascismo poteva almeno aver iniziato o abbozzato andava ripreso e portato avanti. Si interroga sul quel che finalmente può fare ora lo Stato. Il resto del libro sono *Documenti del Ventennio*: articoli pubblicati da lui stesso durante gli anni del fascismo. Trattano della salute del teatro, ma forse vogliono anche essere una dimostrazione dell'indipendenza mentale di chi scrive.

Parlando del poco o del nulla che è stato fatto, ovviamente d'Amico parla dell'operato del governo: di un problema istituzionale, non della vita del teatro. Imposta così, senza volere, quella che è stata finora la direzione della ricerca sugli anni del fascismo, che sempre si è concentrata solo su questo, su questioni istituzionali. Ne sono state poi date due interpretazioni opposte: la prima è quella di un sostanziale vuoto (istituzionale), a cui il dopoguerra ha dovuto rimediare, sia pure partendo dal poco di buono che era stato fatto. La seconda è quella di una determinante svolta del teatro, negli anni del regime, in senso "moderno", proseguita poi nel dopo-fascismo. Due immagini del teatro opposte, ma concentrate sullo stesso tema: riforme o non riforme istituzionali, parole d'ordine dall'alto, iniziative statali.

È uno dei motivi per cui ci è sembrato fosse giunto il momento di interrogarci su questioni diverse – sempre relative al Ventennio – rispetto al problema di quel che il fascismo ha o non ha fatto. Per esempio quel che ha provocato, direttamente, ma anche molto indirettamente. Quel che è semplicemente *successo* tra le sue mura.

Di questo, tuttavia, cioè di quotidianità e vita materiale, parlano gli altri due libri di questa scheda, due testimonianze importanti. Eppure, a ben guardare, ne parlano e insieme *non* ne parlano.

2. Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965 (ripubblicato a cura di Alessandro Tinterri, insieme ad altri scritti di Tofano, Roma, Bulzoni, 1985). Tra i tre volumi della scheda, questo è senz'altro il

più famoso. Molti anni fa Claudio Meldolesi⁴ ne ha indicato con estrema precisione limiti e utilità. È un libro, a suo parere, che contiene «informazioni preziose» solo se si tiene conto delle premesse: un autore che era stato elegantissimo brillante, che quando il libro esce è da tempo primattore del teatro di regia e maestro dell'Accademia nazionale d'arte drammatica. Pertanto scrive «con qualche dubbio e con molta nostalgia» a nome della superiorità registica, più che a nome dei suoi ricordi di giovinezza. È una precisazione fondamentale. Meldolesi distingue inoltre tra qualità della memoria quando Tofano parla dei propri ricordi, e (scarsa) qualità storiografica quando parla di tradizione attorica.

Il teatro all'antica italiana ha tono arguto e piacevole. Tofano ci mostra un'affabilità da vecchio attore che civetta con la sua età e con il proprio passato, che sa quanto può divertire con aneddoti con cui ha già presumibilmente intrattenuto diverse generazioni dei suoi allievi d'Accademia. È un libro pieno di dettagli gustosi e folkloristici: per esempio gli opulenti cestini di cibo che gli attori usavano portarsi in treno, nei lunghissimi viaggi (a loro spese) di spostamento, in fondo uno dei pochi momenti di pubblico piacere edonistico che avevano. Racconta di ruoli, capocomici, repertori, mobilia, illuminazione, corredi, gigioni, camerini, suggeritori, stanze d'affitto. Racconta da uomo anziano: senza pretese di precisione. È però uno dei pochi che ha raccontato *a posteriori*, e quindi si è fermato a descrivere particolari che testimonianze più antiche davano per scontato, in quanto aspetti della vita teatrale ancora condivisi.

Come Meldolesi, dobbiamo constatare come questo libro sia un suggello: rappresenti l'appiattimento definitivo di un sistema complesso in una immagine semplice, e proprio perciò indistruttibile. Per questo mi sembra che *Il teatro all'antica italiana* parli e al tempo stesso *non* parli, in realtà, della quotidianità materiale.

In più, c'è la questione temporale: di che periodo parla Tofano? Non mette date. Di che abitudini "all'antica italiana" sta parlando? Tofano apre il libro dichiarando che così, "all'antica", veniva definito non tutto il teatro, ma «certo repertorio» del passato quando lui stesso aveva debuttato come attore (p. 25). Le immagini che sceglie per corredare il suo volume confermano che si sta parlando di un teatro non ben definito dal punto di vista temporale, ma sostanzialmente tardo ottocentesco. Poi però intervengono ad arricchire questo quadro ricordi personali – quindi sembra che si stia parlando di un teatro degli anni Dieci o Venti. Si viene così a creare un indistinto mondo "di prima", ricco di bizzarre e folkloristiche caratteristiche. Marchiato, in ogni caso: "all'antica". Vecchio. Pesante. Spesso buffo, talvolta commovente, ma

⁴ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., in particolare pp. 9-10.

pesante. È ovvio che sia pesante: non sappiamo in che anni collocare certe abitudini, certi costumi, certi gesti. È un po' come vedere abiti primi Novecento indossati in mezzo alla più svelta e leggera moda del primo dopoguerra: pesanti. Il marchio "all'antica" è stato devastante.

Come testimonianza involontaria, però, è importante. Ci indica come il teatro prima del fascismo, prima della prima guerra mondiale, fosse un tema a posteriori forse un po' comico, ma ben più avvincente (almeno dal punto di vista di tradizioni e peculiarità) del teatro del Ventennio. Inoltre ci mostra anche (involontariamente) un atteggiamento di cui intuiamo l'importanza generale, che andava ben al di là del solo Tofano. Era, sembra, quello dei teatranti nuovi. Dal modo in cui Tofano racconta "del teatro all'antica italiana" capiamo come dovesse essere stato: ironico, appena appena. Garbatamente leggero, perfino affettuoso. Sicuramente non è solo suo – è quello di un gruppo di "giovani" e senza dubbio "moderni", arguti e intelligenti uomini di teatro – attori, critici, e intellettuali come Tofano o Ridenti o Campanile. È la prima guerra mondiale che porta a questa cesura? Sicuramente, però, questo modo nuovo di essere nel teatro, e di guardarlo, fiorisce con forza tutta particolare nella nuova, moderna era del fascismo. Ci si può immaginare che si sia ben spostato con la volontà di uomini di potere, come Galeazzo Ciano o come De Pirro, di mettere in riga il secolare disordine, la volontà, le tradizioni degli attori "di prima".

3. Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968. Questo terzo libro esce pochissimi anni dopo quello di Tofano, a inizio Sessantotto. In Italia è arrivato Grotowski, per gli spettacoli di Barba bisogna aspettare ancora. Ma c'è stato il Living – oltre al solito convegno di Ivrea – a scompigliare usi e costumi e richieste al teatro.

Ridenti discute una regia che queste nuove presenze e istanze hanno fatto sbiadire. E discute con Tofano. Rispetto al libro di quest'ultimo, quello di Ridenti, di argomento simile, è diversissimo. Più disordinato, meno piacevole, ma fondamentale. Alterna considerazioni generali sul teatro a pubblicazioni di lettere (di Pirandello a Ruggeri); una ricchissima schedatura de «L'arte drammatica» e un bel ritratto del suo direttore a considerazioni sulla eternità del teatro, luogo magico, in cui la pianta nuova cresce sempre spontaneamente dalle rovine. Ricorda come la svolta del teatro italiano, universalmente riportata al '45, avesse radici più profonde e più antiche. Parla di figure in genere dimenticate, ma centrali, come gli amministratori, ne fa i nomi e ne racconta le gesta.

Usa le date in modo puntiglioso. Stabilisce il momento conclusivo della tradizione di prima tra il '23 e il '24 per una serie di motivi in primo luogo simbolici, tra cui l'uso, per la prima volta, della parola "regista" riferita a uno

spettacolo di Tatiana Pavlova⁵. Non solo simbolici, però: è anche il periodo (dice Ridenti) in cui nasce la Za-Bum⁶, una compagnia di tipo nuovo, specializzata in generi di teatro un po' all'americana o all'inglese, con un repertorio che comprendeva la commedia musicale come il poliziesco. Fa ritratti e primi piani non scontati, belli e utili: Dario Niccodemi (pp. 95-98); l'abilissimo segretario della Pavlova, Giacomo Lwow (Jakob L'vov, p. 56); o Domenico Gismano, il segretario della Lega degli artisti drammatici (p. 105). Parla con precisione del ruolo degli uomini d'affari (soprattutto di Adolfo Re Riccardi), del sollievo momentaneo che avevano provato i capocomici arrendendosi alla loro ingerenza, del prezzo che avevano dovuto pagare.

Dice Ridenti, probabilmente reagendo a Tofano, di non voler fare un libro di ricordi (pp. 7-8). Voglio parlare dei venticinque anni tra le due guerre, dice, in apertura del volume, e venticinque anni sono pochi, a prima vista, ma sono stati gli anni in cui un mondo forte di secoli di vita si è sfaldato fino a crollare, seppellendo con sé costumi e consuetudini. Su questo campo sconvolto, continua Ridenti, si era resa necessaria una nuova aratura, a cui i superstiti avevano dato una mano «con timido rispetto». Sta parlando della nuova regia italiana del secondo dopoguerra il cui atteggiamento, secondo lui, aveva seppellito definitivamente sia una tradizione forte di secoli di vita che l'onore dei suoi protagonisti:

Ricordiamo un Ruggero Ruggeri guardare sbalordito un ragazzotto “regista” che lo dirigeva – meglio, lo manovrava – in una prova, come una marionetta. Mai, o quasi mai, i nuovi venuti sono stati deferenti, e i superstiti hanno subito il gesto che li metteva in disparte senza troppo badare se per caso non fosse, oltre che intolleranza, umiliazione.

È un inusuale invito al rispetto, sia nei confronti di una tradizione antica che dei suoi protagonisti, e una evidente, sottolineata distanza rispetto all'arroganza della “nuova” (vent'anni prima) classe registica, con cui, come si sa, Ridenti non aveva sempre avuto buoni rapporti⁷.

Perché allora, viene da chiedersi, questo libro non ha cancellato l'im-

⁵ Enrico Rocca, *Oltre oceano*, «Lavoro Fascista», 31 dicembre del 1931.

⁶ Sulla Za-Bum rimando alla scheda di Andrea Scappa.

⁷ Ancora Meldolesi racconta ad esempio gli attacchi che Grassi muove a Ridenti in *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 275, nota). Cfr. inoltre *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di Francesca Mazzocchi, Silvia Mei e Armando Petrini, in particolare l'utile saggio di Federica Mazzocchi, *Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi*, pp. 99-134. Nello stesso volume è pubblicato anche un intervento di Armando Petrini, *Ridenti dalla parte dell'attore*, pp. 155-170.

pronta di Tofano? Forse perché Ridenti e Tofano ai tempi della loro giovinezza e maturità artistica erano stati omogenei, entrambi uomini di teatro del tipo “moderno”. Leggiamo «Il dramma» degli anni in cui è stato appena fondato: Ridenti ha tutto un modo di scrivere fatto di leggerezza, di nomignoli e scherzi. La Pavlova è «wodka e caviale». E poi c’è Bragaglia, oggetto principale delle sue battute «Bragaglia fa le scene con la juta: chi si juta Dio l’aiuta»⁸. Dice Ridenti: si sa che il teatro innovatore è straniero, è francese. Ed è per questo che Bragaglia ora si firma «Antoine Jules Bragaglia». «Il ciociaro in sleeping-car», aggiunge, con la sua implacabile ironia⁹.

Erano stati teatranti omogenei, e ora rappresentano due punti di vista opposti: Tofano quello dell’accettazione della superiorità registica, Ridenti quello del confronto tra vecchio capocomicato e “nuova” regia, fatto però in anni, come il ’68, in cui tutto sembrava mutare un’altra volta ancora. Ridenti difende una qualità che nel frattempo era stata dimenticata: la competenza fatta sul campo dei capocomici, la loro capacità (a differenza della maggior parte dei registi) di recitare, e quindi la loro conoscenza profonda, dal di dentro, dell’arte dell’attore, e la capacità di giudicare con precisione estrema i mezzi di chi avevano in compagnia. Parla di coraggio, del rischio personale, anche economico, che i vecchi capocomici correvano dirigendo le compagnie, a differenza dei direttori dei teatri finanziati.

Stabilisce le differenze, elenca i meriti. Tuttavia, i tempi sono cambiati, il teatro contro cui parla è ormai anch’esso “superato”, cioè messo in difficoltà. Confrontare questo teatro, da tanti ormai considerato vecchio, con un altro più vecchio ancora contribuisce a far ulteriormente sbiadire l’immagine del teatro “d’attore”: per far capire cosa fosse il capocomicato lo trasforma in un equivalente della regia, stabilisce una sorta di affinità tra compiti del capocomico e ruolo del regista. Ancora una volta, è un atto letale, per la memoria. Il teatro “d’attore” non aveva ruoli simili a quelli del teatro di regia. Era, invece, un *sistema* diverso, di cui il capocomicato era una delle infinite rotelle – non comprensibile senza far riferimento al sistema dei ruoli, al nomadismo, e a molte altre abitudini, tradizioni e consuetudini. Non sono sottigliezze. “Simile” vuol dire: uguale, ma un po’ peggio.

Poi, anche Ridenti, così attento alle date, ha un problema di scansioni temporali. Non si sa di che periodo parli: il suo libro tratta dei venticinque anni che separano lo scoppio della prima guerra mondiale dalla conclusione della seconda. Eppure, tutte le sue informazioni si fermano, di fatto, al ’24, come se dopo un sortilegio abbia costretto l’intero teatro italiano a una immobilità da Bella Addormentata.

⁸ Da «Il dramma», 3 febbraio 1926.

⁹ Da «Il dramma», 4 marzo 1926.

D'Amico sottolinea una scarsezza di interventi, da parte del governo fascista, e mette le basi di una immagine, magari da contestare, di completo vuoto (istituzionale e propositivo). Ma l'immobilità disegnata dai due opposti punti di vista di Tofano e di Ridenti ha segnato ancor più profondamente la nostra rappresentazione inconsapevole. Che cosa è successo negli anni che vanno dal '24 al periodo in cui un ragazzotto si era permesso di dirigere senza rispetto Ruggero Ruggeri? Il teatro d'attore sembra essersi spento in un soffio, come è possibile? Che succede tra la fine del capocomicato, che Ridenti presenta come definitiva già a inizio anni Venti, e l'avvento della cosiddetta "regia"?

Ecco, vien da pensare, perché il teatro che precede la svolta del secondo dopoguerra sembra sempre assente, un po' troppo pallido: è perché quello che ci è stato raccontato è in realtà un teatro fantasma, in cui gli unici segni di vita sembrano parole d'ordine e regole fasciste. E di quel che è stato pagato o sofferto o semplicemente fatto dagli attori che ne è stato?



Fig. 4. Pubblicità. Didascalie a p. 377.