

TEATRI NEL FASCISMO

SETTE STORIE UTILI

DOSSIER

A cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Doriana Legge,
Samantha Marenzi, Andrea Scappa



Fig. 1. Angelo Bioletto, *2 anni dopo*. Didascalie a p. 377.

Introduzione (di M.S.)

Mirella Schino: *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*

Scheda 1: *D'Amico-Tofano-Ridenti*

Scheda 2: *Teatro maggiore e teatro minore*

Raffaella Di Tizio: *Il teatro in riviste non teatrali. La scena di Strapaese. 1926-1935*

Scheda: *Complessità di Silvio d'Amico*

Doriana Legge: *Il café-chantant. Quella sarabanda attorno al magro albero della cuccagna. 1900-1928*

Scheda: *Anna Fougez, diva del varietà*

Andrea Scappa, *Il caso Campanile. L'amore fa fare questo e altro. 1930-1933*

Scheda: *La compagnia Za-Bum*

Patricia Gaborik, *The Voice of the Institutions. The Inspector General, Nicola De Pirro. 1932-1939*

Scheda: *Due interventi per «Scenario»*

Giulia Taddeo, *Istituzione danza: una polemica giornalistica. 1932-1934*

Scheda: *Danza e fascismo. Una bibliografia*

Francesca Ponzetti, *Cesarina Gualino e i suoi diari degli anni Venti*

Samantha Marenzi, *Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*

Scheda 1: *I Sakharoff su «The Theosophist»*

Scheda 2: *I Diari di Cesarina Gualino 1933-1937*

Scheda 3: *Un articolo sulle danze di Cesarina Gualino*

Il gruppo di ricerca

Teatri-di-matita, didascalie a cura di M.S.

Mirella Schino

Introduzione al Dossier

Partiamo dalle precisazioni al negativo, da quel che questo lavoro *non* è: non è un dossier su “teatro e fascismo” (non tratta, cioè, delle iniziative fasciste sul teatro). Neppure sul “teatro tra le due guerre” (suo argomento non è quel che accade in questo periodo al teatro o alla danza in sé, indipendentemente dalla situazione storica). L’abbiamo chiamato *Teatri nel fascismo*, al plurale, per significare che tratta di una molteplicità di teatri, molto diversi tra loro: danza, varietà, teatro di prosa... È raro che vengano messi insieme, ma studiarli in parallelo, in maniera comparata, come vedremo è produttivo, e ancor più lo sarà quando i nostri studi saranno ultimati. Quello che invece questo dossier vorrebbe essere è la presentazione di una ricerca ai suoi inizi, che si propone di studiare gli anni del regime secondo un punto di vista rovesciato rispetto al solito: guardandoli dal basso. Abbiamo lasciato da parte le grandi istituzioni e i grandi eventi, i teatri d’arte, i convegni GUF, le teorie e le proposte di riforma, Pirandello, Bragaglia, Petrolini. Abbiamo iniziato la caccia della quotidianità teatrale. Abbiamo per ora lasciato da parte tutto quel che riguardava una gestione fascista della spettacolarità destinata a nuove fasce sociali di spettatori (per esempio la gestione delle compagnie dei dilettanti, o, più ancora che l’istituzione in sé dei Carri di Tespi, la trasmissione alla radio di parte del loro repertorio)¹.

Quello che ora proponiamo è il racconto di sette storie, volutamente disperate. Vi abbiamo aggiunte schede e materiali, perché volevamo conservare l’impressione di star fotografando un tavolo da lavoro e il suo disordine, fatto di spunti, di idee ancora in embrione, di direzioni di ricerca. I diversi interventi, materiali e schede sono indipendenti, ma sono anche pensati per essere letti tutti insieme: temi, problemi, informazioni e quesiti rimbalzano dall’uno all’altro e non sempre ci è sembrato il caso di ripeterli ogni volta.

Ci interessavano le più sotterranee tra le relazioni che possono sussistere tra fatti artistici e contingenze storiche, le forme di influenza implicite. Non appaiono in tutti i saggi. Ma al centro di più di un intervento ci sono comun-

¹ È attualmente argomento di studio di Danielle Simon, dottoranda in musicologia alla University of California, Berkeley.

que indagini di tipo nuovo: come si parla del teatro, in questi anni, specie quando se ne parla casualmente e indirettamente? Che tipo di pensiero sugli attori ne vien fuori? Raffaella Di Tizio, per esempio, ha esplorato il modo in cui nel «Selvaggio» appare il teatro quando non se ne parla in modo diretto, quando le parole non riflettono un'idea "ufficiale" di teatro. Ha scoperto toni che sembrano avere una incomprensibile eco di sufficienza, quasi disprezzo. Non è certo il ruolo che viene dato ufficialmente al teatro, nel fascismo. Però, questo era quel che leggevano gli spettatori. Così si ribalta in modo radicale uno dei luoghi comuni sul fascismo: se c'è stato un vuoto relativo al teatro, in quegli anni, dobbiamo andare a cercarlo (e a cercarne i motivi) partendo piuttosto da qui, da pagine di riviste non teatrali, che non dalle tappe delle diverse istituzioni o leggi, da tutto quello che il governo ha (secondo alcuni) o non ha (secondo altri) fatto.

Doriana Legge e Andrea Scappa si sono occupati di teatro "leggero", forme spettacolari che, in quegli anni, occupano un perimetro veramente ampio e variegato, dalle commedie di Campanile fino al festival della canzone napoletana. Ancora una volta è emerso un tema noto, ma difficile da affrontare: il problema della "leggerezza" è fondamentale, negli anni del fascismo², anche se questa pervasività non sembra corrispondere ai propositi fascisti più ufficiali sulla cultura. Come pesa questo groviglio sul teatro "maggiore"? In parte me ne sono occupata io: ho inseguito mutamenti nel modo in cui la gente di teatro sembra pensare a sé e alla propria arte a partire dal primo dopoguerra, e su questo ruota il mio saggio, con particolare riferimento alle attrici-capo. Avrà peso, avrà conseguenze tutto questo sulle trasformazioni del secondo dopoguerra? Altre sorprese vengono da altre storie. Patricia Gaborik ha inseguito la voce di Nicola De Pirro nelle pagine della rivista «Scenario», che ha fondato con D'Amico, e più tardi diretto da solo. Come parla del teatro di cui è diventato Ispettore? È una domanda-chiave. De Pirro sarà il perno del passaggio dal fascismo al dopo fascismo, sarà il filo della continuità negli anni della Democrazia Cristiana. Che effetto, a lungo andare, possono aver avuto su chi leggeva le sue parole, attori o spettatori, i suoi toni di voce, il suo modo di pensare? La funzione di Ispettore ha conseguenze dirette e indirette.

Giulia Taddeo ci racconta "solo" una discussione: finita in una bolla di sapone, è stata, per qualche mese, un petardo di incredibile violenza. Riguardava la competizione tra forme diverse di pedagogia di danza, e sembra diventare una discussione tra classicità e forme nuove. È interessante il fatto stesso che ci sia – è ancora più interessante la rapidità con cui scompare. La

² Si sono occupati, per esempio, della grande importanza della canzone leggera Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, [1981], Napoli, Liguori, 2003.

cartacea baruffa descritta dalla Taddeo coinvolge solo uomini, e uomini autorevoli (anche quando a firmare gli articoli è, apparentemente, una donna), e la neonata critica di danza (sempre maschile, mentre la danza in Italia durante il fascismo è tutta femminile). Fa riflettere, se la paragoniamo ai temi che si intrecciavano alla nuova danza in Europa: teosofia e suffragismo, utopie politiche e nuovi modelli femminili. In Italia, la nuova danza finisce per apparire solo come un nuovo modello tecnico-coreografico. Le scuole che nel dossier incontriamo invece attraverso la corrispondenza di Cesarina Gualino sono tutt'altro. I Gualino erano grandi mecenati e sostenitori delle arti, fondamentali finanziatori di iniziative disparate, dal lavoro di Piero Gobetti a quello dei Pitoëff o di Emma Gramatica, ovviamente implicati col fascismo, ma evidentemente non considerati (da Gobetti, per esempio) del tutto coincidenti con esso. Dal nostro punto di vista, sembrano essere un frammento di un mondo diverso, che però abita il cuore del regime. Un caso a sé. Fondamentale anche per ricordarci di non rimanere intrappolati in modi di pensare troppo semplici. In questo dossier se ne occupano, in modi completamente differenti, Francesca Ponzetti e Samantha Marenzi.

Infine, c'è un piccolo settore di "teatri di matita" sparpagliato tra le pagine. Sono disegni per il teatro, più che disegni di teatro o sul teatro: le illustrazioni per «Il Dramma», le immagini che arricchiscono «Sipario», pubblicità, perfino un paio di lavori non teatrali di un disegnatore, caricaturista, creatore di manifesti come Luciano Ramo. Tutti questi teatri di matita non portano avanti un discorso coerente, e perciò non li abbiamo voluti mettere insieme. Non sono neppure semplici illustrazioni, però: sono indicazioni di un altro lavoro da fare, e importante. E sono anche tracce labili ed essenziali di un'atmosfera.

Per spiegare il motivo per cui tutto questo ci è sembrato così importante da dedicarvi un ampio dossier bisogna però ripartire ancora una volta dall'inizio, dal grande enigma del Novecento: all'inizio del secolo, nel corso di trenta-quarant'anni, si manifesta nel teatro europeo un cambiamento forse unico nella sua intera storia. È un cambiamento a molti strati – istituzionale, economico, produttivo, estetico. E il caso italiano è diverso.

No, non sto ritornando *ancora* una volta sul vecchio problema del "ritardo" o anomalia italiana rispetto alla "nascita della regia europea", sto parlando invece del problema del fascismo. Del grande cambiamento europeo fanno parte anche componenti del tutto extra-teatrali. Non sono certo ignote, ma non sono state abbastanza valutate nel loro rapporto col teatro. Sono, in gran parte, domande alla vita: correnti spirituali, politiche, di ribellione, di riforma. Si mescolano alle nuove idee di teatro, forse ne hanno determinato la rapida penetrazione internazionale, ne hanno influenzato la memoria e la persistenza anche sulla base di molti equivoci: bisogna pensarla come una

rete all'interno della quale i prodotti o le teorie del teatro si trovano a essere incastrati e sorretti.

In altri paesi, insomma, ci sono stati non solo spettacoli innovativi o nuovi luoghi di ricerca teatrale, ma anche fabianesimo, Arts and Crafts, suffragismo, teosofia. Al posto di tutto questo, in Italia abbiamo avuto il fascismo, con tutto ciò che questo comporta, non solo in quanto regime politico, ma anche in quanto composizione di correnti culturali. La rete di domande, richieste, sovrappensieri, associazioni, tutto quello che fa la persistenza o la volatilità del teatro in Italia ha avuto il condizionamento fascista – non è stata necessariamente fascista, ma non è stata neutra. Perciò ci è sembrato interessante – molto importante, in realtà – cominciare ad esaminarla da vicino. Il nostro fine ultimo sarà quello di capire che succede se guardiamo al teatro in anni di determinante trasformazione teatrale da una parte, e di grande condizionamento politico dall'altra, alla ricerca soprattutto di modi di pensare, di modi di parlare, di cambiamenti minuti o sommersi. È un punto di vista interessato non solo agli eventi, ma anche a odori, passioni, auto-riflessioni, connessioni, che poi dovranno essere confrontate in modo sistematico con gli avvenimenti della storia, con la politica culturale, e infine con la politica del teatro fascista, quella tanto ben studiata da Emanuela Scarpellini e Gianfranco Pedullà³. Abbiamo cominciato facendo qualche sondaggio: volevamo verificare se questo punto di vista ha senso. Ci sembra di aver messo a fuoco molte cose e domande nuove, e un punto di vista inusuale. Saranno le fondamenta della nostra ricerca.

Il vero cambiamento, in Italia, è venuto negli anni Cinquanta. Gli anni della trasformazione, però, c'erano stati prima, col regime, e sono cambiamenti certamente istituzionali, ma forse ancora più interessanti sono quelli che incuriosiscono noi: cambiamenti nel modo in cui il pubblico va a teatro e nel modo in cui gli artisti vedono e pensano a se stessi, cambiamenti sociali e cambiamenti antropologici. E artistici. È per questo che abbiamo scelto di riflettere sul Ventennio guardandolo dal punto di vista degli attori e degli spettatori. Di chi pratica, di chi guarda, di chi scrive, di chi legge.

Come quando si solleva un grosso sasso – nel nostro caso quello, pesante, delle iniziative fasciste – sotto ci è apparso un brulichio di piccola vita, ed è questo quel che qui racconteremo, molto più delle grandi domande che hanno trovato posto solo – o quasi – sotto forma di supposizioni. I singoli

³ Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989, Nuova edizione accresciuta, LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto, Milano 2004; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo* [1994], Corazzano (Pisa), Teatrino dei Fondi/Titivillus Mostre Editore, 2009.

interventi raccontano persone, piccoli episodi, tempeste in bicchier d'acqua, dibattiti. Vanno visti soprattutto come cartelli indicatori: qui in futuro ci sarà uno spoglio completo per quel che riguarda il teatro delle riviste non teatrali, che ci farà capire quello di cui si nutriva la mente degli spettatori; lì ci sarà una ricostruzione della vita del teatro "di sempre" nel corso degli anni del regime, lì ancora ci sarà uno scavo su una figura determinante e ambigua come quella di Nicola De Pirro, o sulla realtà così importante, e tanto in crescita in quegli anni, di teatro "minore", varietà o *café chantant*. E così via.

Per questo lavoro collettivo abbiamo avuto un punto di riferimento preciso: il vasto studio portato avanti, alla fine degli anni Sessanta, dal gruppo che si auto-definiva delle "Isole Pelagie", dal nome della strada in cui avevano uno studio comune e che comprendeva, oltre a Ferruccio Marotti quasi tutta la parte più anziana della nostra redazione. Avevano intrapreso la loro ricerca, insieme a Sandro d'Amico, per dar vita a una vasta pubblicazione documentaria in molti volumi sul teatro (mai arrivata a conclusione, ma non perciò meno fertile)⁴. Di questa loro impresa ci interessava l'ampiezza di una ricerca non individuale. A partire dalla fine degli anni Sessanta questo tipo di lavoro ha fatto nascere studi fondamentali, che hanno portato alla luce, tra le altre cose, gli atteggiamenti che gli attori avevano verso se stessi e le immagini che costruivano e imponevano al pubblico; il modo in cui la Chiesa li guardava, condannava o giudicava; il ruolo di libri, scritti, immagini in questo lungo processo. È un tipo di studio che può essere fatto solo attraverso una maniacale indagine a vasto raggio, che, come una grande rete, può pescare e portare in superficie strati e problemi non supposti prima, facendo fare così un passo avanti utile per tutti gli studi teatrali, e non solo per quelli sull'argomento.

Non che io voglia paragonare il lavoro, ancora breve, fatto per questo dossier con quello, tanto ampio, che alle Isole Pelagie è stato portato avanti per anni da un gruppo di studiosi eccezionali. Volevo solo dire: ci ha guidati la consapevolezza della importanza, anzi, della necessità, di frequentare o inventare di tanto in tanto anche una dimensione orizzontale negli studi, in cui l'ampiezza è prioritaria perfino rispetto alla profondità. Solo uno studio collettivo del genere permette di scoprire connessioni insperate. Uno sguardo frontale complessivo su un territorio come quello da noi scelto avrebbe implicato la necessità di una semplificazione, e un adattamento della ricerca a questa semplificazione. Con la nostra ricerca a più teste abbiamo potuto

⁴ Cfr. su questo la mia voce Alessandro d'Amico per il *Dizionario biografico degli italiani*. Sulla storia del gruppo delle Isole Pelagie e poi della redazione della nostra rivista, cfr. anche il dossier *Odin 50*, «Teatro e Storia», n. 35, pp. 101-305, in particolare pp. 168-171.

dedicarci alla molteplicità. Così, ai nostri occhi, si è potuto rompere il muro del “teatro e fascismo”, già abbondantemente e intelligentemente studiato da altri, e abbiamo potuto cominciare a indagare, e anche letteralmente a *vedere*, tutto il groviglio che c’era dietro.

Come archeologi impazziti di fronte a un territorio ricchissimo, abbiamo fatto sondaggi multipli saltando da uno all’altro dei siti più invitanti, spesso scelti sulla base della qualità dei documenti più che degli episodi. Sulla base di nostre manie e ossessioni precedenti. Il fine immediato era quello di raccontare una manciata di storie, piccole, in sé, ma piene di indizi. Chi guarda, per ora, vedrà solo qualche basso muretto di fango. Ma il fine ultimo è ambizioso: vorremmo, in futuro, provare a vedere se si può affiancare ai grandi scavi che riguardano principi e faraoni, opere d’arte e grandi innovazioni e teorie degli anni del regime, anche una indagine sulle forme di pressione quotidiana sul teatro, su cambiamenti non spontanei, e forse anche su come tutto questo abbia influito nel dopoguerra e nel dopo-fascismo, e quindi, alla fin fine, anche su noi, studiosi e teatranti di oggi.



Fig. 2. «Il dramma». Disegno non firmato. Didascalie a p. 377.

Mirella Schino
DAL PUNTO DI VISTA DEGLI ATTORI
1915-1921 E OLTRE

Quando si parla del Novecento teatrale, si sottolinea spesso la sua diversità. Dimentichiamo di aggiungere che uno dei motivi di questa brusca e radicale differenza sta nel fatto che la civiltà attorica precedente non è solo finita – come era nell’ordine delle cose – ma è sparita senza lasciare semi o eredità. Anche le sue tracce, pur relativamente recenti, sono tra le più confuse dell’intera storia del teatro. Almeno per l’Italia, di cui qui ci occuperemo.

La svolta novecentesca, in Italia, è arrivata molto dopo, a metà secolo, nel secondo dopoguerra, con la conquista della cosiddetta “regia”. In genere è a questo, o alle novità istituzionali, in parte iniziate dal regime fascista nei suoi ultimi anni, che si fa risalire la fine della civiltà attorica, spesso sottolineando l’approccio irrispettoso di molti dei giovani registi stessi. Tuttavia, in questo modo veniamo a perdere un tassello: un cambiamento, maturato nell’atmosfera particolare, rarefatta e condizionata, del regime. Benché abbia inciso più in profondità di quello semplicemente istituzionale, è anche più difficile da inquadrare. Qui mi occuperò della storia di questa trasformazione.

È una storia italiana, ma il problema che ci indica non è solo italiano, e non riguarda solo l’arte pre-novecentesca d’attore, riguarda tutto il cambiamento europeo. La scarsa conoscenza del “teatro d’attore”, della sua mentalità, della sua cultura e di quel che pensavano di esso le altre componenti teatrali è anzi quel che rende inconsistenti, un po’ privi di radici, tanti interventi sul Novecento europeo e sulla sua “grande riforma”.

Ci sono storie che vengono valorizzate da una sorpresa finale. Ce ne sono altre in cui conoscere le conclusioni può aiutare a seguire il percorso. Questo è senz’altro un caso del secondo tipo: dobbiamo partire dalla fine. Cosa è dunque accaduto al teatro (e alla tradizione attorica) negli anni del fascismo? Mano a mano che il regime invecchia, si possono notare sintomi di irrequietezza nei confronti del teatro, quasi di disillusione, e un vago disprezzo, tanto più inaspettato visto l’interesse personale di Mussolini. La crescente anemia del teatro di prosa viene per esempio spesso paragonata (negativamente) al vigore dell’arte dei grandi dialettali, e anche questo, seppur vero, è segno di disistima. Sono sintomi che si manifestano soprattutto negli anni Trenta, soprattutto nei confronti degli attori, e soprattutto al di fuori dei luoghi delegati alla critica o

alla discussione sul teatro. La cultura attorica, che in Italia aveva continuato a vivere fino a Novecento avanzato, non sarebbe potuta comunque sopravvivere: era un residuo, in tutta Europa il teatro seguiva ormai modalità diverse, e aveva stabilito altri rapporti con istituzioni statali. Ma in Italia ci fu qualcosa di più, qualcosa che ha impedito metabolizzazioni, assestamenti, trasmissioni. Al loro posto, troviamo invece le tracce di uno svuotamento progressivo dei valori, della cultura materiale, delle pratiche della microsocietà comica, delle sue abitudini grandi e piccole (come: triennio comico, modi di dividersi le parti, capocomicato, autonomia economica, nomadismo). E possiamo notare la crescita parallela di una debolezza anche artistica, una inaspettata perdita di originalità e di vigore nell'arte degli attori. È un fenomeno peculiare abbastanza da spingerci ad abbandonare la via maestra delle riforme del fascismo per dedicarci a indizi più minuti. Ci sono tessiture affettive che possono determinare la vita – o la morte – di un *mondo* teatrale? Credo di sì. Quelle, ad esempio tra spettatore e teatro (cosa ne ama? E come? Cosa vi cerca, e perché? Cosa guarda, quando guarda uno spettacolo?). O, ancora di più, quelle tra l'attore e la sua arte: valori, punti di riferimento, anche inconsapevoli, dignità.

L'anemia del teatro non fu né spontanea né casuale, ma certamente condizionata dal regime. È proprio per questo che, per capirla, bisogna fare un gran passo indietro, e partire, invece, dal primo dopoguerra. Perché disagio, diffidenza, astio nei confronti degli attori c'erano sempre stati, ma negli anni del fascismo, mano a mano che il teatro diventa sempre più un fenomeno della cultura, e quindi – teoricamente – più rispettato, il modo di guardare gli attori cambia, assume una colorazione molto particolare, che possiamo individuare solo attraverso il confronto.

È dunque un percorso lungo, e per di più, anche se le domande che ci fa porre sono molto grandi, le tracce attraverso cui vanno cercate le risposte sono senz'altro minuscole: toni di voci, sfumature, parole scelte. Tracce fragili, leggere. Ci tengo ad avvisare chi legge: dovrà affrontare il grigiore, ma è quello di una tragedia sommersa, non della banalità. Quello di cui qui si tratterà sono storie minute, non insignificanti. Se da questo saggio appare diversamente, la colpa è mia, che non ho saputo raccontarle.

A partire dal primo dopoguerra

Spesso si parla del teatro immediatamente precedente al fascismo come di un teatro invecchiato, debole¹. La Grande Guerra, effettivamente, aveva

¹ Si vedano, per esempio, i pur fondamentali contributi sul teatro nel Ventennio di Gianfranco Pedullà (*Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994).

raccontando una terribile cesura. I critici cominciarono a parlare di “crisi” e a proporre ipotesi di cambiamento. Anche gli attori di allora, o meglio, i capocomici, parlavano di crisi. Ma in realtà loro parlavano di tutt’altro: per loro, che sopportavano tutto il peso economico della compagnia, la “crisi” coincideva con problemi economici. I problemi del teatro erano dunque lamentati tanto dai teatranti quanto dagli spettatori, per essere però individuati in direzioni opposte. In genere, si tiene conto solo della prima.

Al di là di tutti i problemi economici, per il teatro “d’attore”, la Grande Guerra e il dopoguerra furono però *anche* anni di sostanziale stabilità. Attori e compagnie “capocomicali” avevano conservato gran parte di quelle qualità che ne avevano fatto un teatro povero, pieno di magagne, ma al tempo stesso apprezzato e considerato in tutto il mondo: capacità di scelta, spregiudicatezza, capacità di attrazione del pubblico, combattività nei confronti delle altre grandi forze teatrali, dagli autori agli spettatori agli uomini d’affari. Era un teatro già un po’ destabilizzato da un mondo che stava cambiando rapidamente, ma un teatro ancora forte, sia dal punto di vista artistico che organizzativo. Questa forza non è in contraddizione con una crisi: c’erano state molte difficoltà già durante la guerra, e aumentarono paurosamente con il dopoguerra. Erano, però, difficoltà *pratiche*. Guerra e immediato dopoguerra sono anni in cui, tra difficoltà, sperequazioni e accaparramenti, girano molti soldi, ma in modo diverso dal passato.

Sarebbe inutile ricordare alla E.V., che senza dubbio ne è già assai bene informata, come e con quali disastrosi effetti per l’arte e per gli artisti questa crisi si vada svolgendo. La stampa ha studiato assai bene il fenomeno e i periti ne hanno indagato le cause².

Ora Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, ma anche la voce *Teatro drammatico* in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2003). In entrambi i contributi Pedullà parla di una crisi del teatro drammatico legata a un repertorio che definisce «eroico-storico-classicizzante». È una formula evidentemente ripresa da Sergio Tofano (cfr. *Il teatro all’antica italiana*, [1965], ripubblicato a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1985, p. 25). Però Tofano sta in realtà parlando di un periodo molto precedente: sta raccontando la definizione ironica, distante, e vaga con cui gli attori che aveva conosciuto quando per la prima volta si era avvicinato alle scene (nel 1909) facevano riferimento a un tipo di repertorio appartenuto a un indistinto, ma lontano, passato teatrale.

² Archivio Centrale dello Stato (ACS), Roma, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Antichità e Belle Arti, Divisione II, 1913-1923, busta 346, relazione della Commissione Permanente per l’Arte Drammatica al sottosegretario Rosadi del 14 luglio 1921. La Commissione Straordinaria è formalmente una sessione della Commissione Permanente.

È la relazione finale della Commissione che, nel 1921, stanzierà il primo finanziamento pubblico della storia del teatro italiano. Per formarla sono state riunite persone di rara competenza (Marco Praga, Renato Simoni, Luigi Pirandello), e ora si stanno rivolgendo all'unico uomo di stato interessato al teatro, il sottosegretario Giovanni Rosadi. È un documento pubblico, in vista di una novità importante. Ognuna delle parole che questi signori stanno usando è stata soppesata. Questo documento ci dice che la crisi, anche secondo la Commissione, è anche artistica, ma in primo luogo economica («determinata dai fattori che in questo momento influiscono su tutta la vita nazionale»), aggravata, dalla scarsa qualità delle compagnie. Per una volta ci viene perfino spiegato perché, a inizio degli anni Venti, ci sia stato un calo nella qualità: non per una crisi strutturale, ma per una difficoltà momentanea, che pesa sul livello degli spettacoli, ma è anche facilmente risolvibile. Le compagnie, per meglio approfittare del periodo delle vacche grasse della guerra e dell'immediato dopoguerra, si sono moltiplicate, sono diventate *troppe*, hanno accettato al loro interno elementi nuovi e scadenti:

Tutti sanno che queste compagnie, illuse dalla fittizia prosperità degli ultimi anni della guerra e dei primi del dopoguerra, si sono nel presente triennio costituite in troppo gran numero e con elementi troppo scadenti; tanto che tra esse è difficile, per non dire impossibile, trovare una compagnia composta e diretta in modo tale da svolgere degnamente un programma d'arte³.

C'erano *problemi*, che potevano diventare gravi, come l'immissione di elementi non abbastanza preparati. Ma non dobbiamo confondere questioni pratiche, immediate, vistose ma risolvibili, con l'immagine di un teatro stanco e grigio, pieno di carenze e di buchi. La forza della struttura delle "vecchie" compagnie resisteva ancora intatta, o quasi: un po' sconcertata, ma sempre combattiva. È un teatro capace di produrre ancora fenomeni eccezionali, internazionalmente riconosciuti, dal teatro di Pirandello al modo anomalo in cui Eleonora Duse sceglie di tornare alle scene. Completamente diversa sarà invece la situazione fin dall'inizio degli anni Trenta. L'impianto organizzativo è sempre quello (i provvedimenti fascisti, pochi o molti che siano, iniziano soprattutto a metà decennio). È sempre basato sulle vecchie compagnie capocomicali, ma questa volta è calata vistosamente la qualità nelle proposte. Non è solo una questione di repertorio, ma di presenza dell'attore. Della sua

³ *Ibidem*. La riflessione sulla quantità eccessiva, da ridurre, delle compagnie, viene in parte da Paolo Giordani (cfr. l'intervista a «L'idea nazionale» del 21 giugno 1921). Giordani, che fa parte delle categorie degli "uomini d'affari", sta intelligentemente riflettendo sui motivi per cui una situazione teatrale potenzialmente redditizia si trovi "in crisi", e sui molti modi in cui si potrebbe razionalizzarla.

capacità di dirigere, o di impegnarsi in modi e compiti anche diversi da quelli tradizionali⁴. In mezzo c'è un buco nero.

Spostare di una quindicina di anni, dal dopoguerra agli anni Trenta, l'inevitabile crisi artistica del teatro italiano è una distinzione troppo sottile, una sfumatura, la mania di una specialista? Così può forse sembrare, ma non lo è. Al contrario: trasforma una immagine (falsa) di crisi nell'enigma di uno svuotamento. Pesa su di noi l'imprinting del grande Silvio d'Amico, acuto, appassionato, competente, che ci porta a ragionare in termini un po' semplici di "tramonto" e ritardo⁵. Ma il teatro italiano appena uscito dalla prima guerra può apparire in decadenza solo se lo guardiamo dal punto di vista di una idea di teatro diventata poi dominante, la nostra. Dimentichiamo quel che ci è ben noto: che le carenze relative al repertorio, alla scenografia, alla mancanza di una direzione anche intellettualmente forte, e tutto quel che più è stato imputato al teatro italiano di questi anni, derivano dal fatto che il "teatro d'attore", aveva ordini di priorità diversi. In questo teatro la forza (non l'enfasi) era più importante della originalità delle scelte culturali. È un teatro *diverso*.

Per tutti gli anni Venti, nonostante difficoltà crescenti nell'affittare teatri, usare testi o spostarsi coi treni, ci troviamo di fronte un teatro ancora agguerrito, ancora in grado di soddisfare pienamente il suo pubblico. Non del tutto Silvio d'Amico. Eppure anche lui, come altri critici scontenti, nutriva la convinzione di poter innestare l'alta qualità sempre riconosciuta al teatro italiano su nuovi sistemi di vita, produzione e pensiero teatrale. Questa qualità, invece, negli anni del fascismo, si rivelò inaspettatamente fragilissima. Dobbiamo capire perché.

Dietro lo scontento di una parte dei critici, inoltre, c'è anche altro, il rancore di una lotta antica, attori da una parte, intellettuali (autori e critici) dall'altra. Affiora una storia un po' diversa, fatta di passioni, emozioni, lotte di potere, consapevolezza di rango, consapevolezza di sé, immagine di sé, memoria collettiva.

⁴ Interessante a questo proposito è il racconto che Alessandro Tinterri fa del lavoro di messinscena di Lamberto Picasso, proprio nel 1930, per *Il grande viaggio*, di Robert Cedric Sheriff (un testo sulla prima guerra mondiale, ambientato tutto in trincea, di larvato pacifismo. Un grande successo sia italiano che internazionale). Cfr. Alessandro Tinterri, *Arlecchino a Palazzo Venezia. Momenti di teatro nell'Italia degli anni Trenta*, Perugia, Morlacchi, 2009, pp. 30-38.

⁵ D'Amico, del resto, porta a completa maturazione il suo pensiero sul "tramonto" del "vecchio" teatro italiano alla fine degli anni Venti: *Il tramonto del grande attore* è del '29, e forse va giudicato anche all'interno di quella che sembra una ipotesi di collaborazione o utilizzazione delle istanze di rammodernamento del regime fascista, in particolare di Bottai.

Diversità

Racconterò gli anni precedenti al fascismo cercando di seguire soprattutto il punto di vista del teatro professionista d'attore, che, nonostante la nascita già avvenuta o imminente di diversi teatrini d'arte, nonostante la presenza di forme di spettacolarità "minori", come il varietà e trattenimenti simili, in Italia è sempre la forma di spettacolo prevalente e più riconosciuta. La racconterò attraverso materiali e avvenimenti che in parte ho già esplorato nel passato⁶, da un punto di vista diverso. I campi di ricerca prevalenti dei miei studi sono stati il Grande Attore (Eleonora Duse, ma non solo), i grandi maestri del teatro di inizio Novecento, i teatri laboratorio del secondo Novecento (in particolare l'Odin Teatret). Il filo rosso, il leitmotiv, la mia guida, è stato però il teatro italiano "ottocentesco", durato in Italia fino a Novecento inoltrato. Benché fosse un teatro di alto livello e di forte impatto, perfino capace di turbare e sconcertare, benché avesse saputo sviluppare e mantenere un rapporto particolarmente interessante e particolarmente tortuoso con il suo pubblico, benché i suoi protagonisti fossero celebri in tutto il mondo, benché dotato di riconosciuta fama, intelligenza artistica, e nonostante gli studi degli ultimi

⁶ Poiché in questo saggio torno su temi già trattati da me altrove, da altri punti di vista, per evitare di moltiplicare i riferimenti ai miei studi precedenti, li elenco qui. Mi sono occupata di questo periodo a partire dall'86 e dalla tesi di dottorato, che si occupava del teatro italiano tra la prima guerra mondiale e la metà degli anni Venti: *Sul "ritardo" del teatro italiano*, «Teatro e Storia», n. 4, aprile 1988; *Sulla "tradizione" attorica*, «Teatro e Storia», n. 8, aprile 1990 (in cui ho indagato le conseguenze della prima guerra mondiale sul teatro); *La crisi teatrale degli anni Venti*, in «Diffrazioni», a cura di Luciana Martinelli, L'Aquila, Japadre editore, 1992 (in cui ho trattato la questione del primo finanziamento pubblico statale al teatro, del '21); *Contrattore e attore-norma. Una proposta di continuità*, «Teatro e Storia», n. 17, 1995; *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, in *La passione teatrale. Studi per Alessandro d'Amico*, a cura di Alessandro Tinterri, Roma, Bulzoni, 1997; *Sette punti fermi* (pp. 29-39) in *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, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 27-355 (sul passaggio degli spettacoli dei grandi registi europei in Italia, e sulle reazioni che provocano); *La parola regia*, in *Studi di Storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di Stefano Mazzoni, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527 (sul modo in cui l'idea di "regia" così come fu lanciata da Silvio d'Amico venne proposto, accettato, rifiutato e anche plasmato indirettamente da una mentalità condizionata dal fascismo); *Il teatro di Eleonora Duse. Nuova edizione riveduta e ampliata*, Roma, Bulzoni, 2008 (in cui tratto del periodo tra le due guerre in termini più generali, e, in particolare mi occupo dell'influenza del "Trust" e della presenza sempre più ampia degli uomini d'affari nelle cose di teatro). È possibile leggere la maggior parte di questi saggi sul sito di «Teatro e Storia» (<http://www.teatroestoria.it/>) o su Academia.edu: <https://uniromatre.academia.edu/mirellaschino>.

quarant'anni, la memoria di questo periodo è rimasta lesionata, in particolare per quel che riguarda il passaggio al Novecento.

Volevo lavorare per loro, per i protagonisti di questi anni più difficili, attori oscuri e attori famosissimi, protagonisti di un periodo tanto spesso considerato di declino. Volevo farne riconoscere le qualità e la lotta, far comprendere come i difetti possano anche essere altro, strategie artistiche difficili da capire, lontane dalla nostra mentalità. Mi hanno indicato la necessità di non dimenticare mai fino a che punto le logiche dei teatranti possano essere di difficile comprensione per gli "spettatori". Il teatro d'attore può mostrarci l'importanza e la tragedia della *divergenza* ancor più di quei grandi teatri laboratori – l'Odin o il teatro di Grotowski – che della diversità hanno fatto una bandiera.

Teatro di fronte alla guerra

Il grigio è uno dei colori della tragedia:

Ci siamo dunque alla guerra: pareva dovesse essere evitata ed invece l'abbiamo. Ormai non è più il momento di abbandonarsi a discussioni: per il momento tutti hanno da tacere e sopportare serenamente gli eventi. Che cosa accadrà per i nostri teatri, per le nostre compagnie? Ancora nessuno ha preso una decisione, anche perché non c'è chi possa esattamente prevedere quello che accadrà. In generale sono tutti molto calmi. Fui in questi giorni in continuo contatto con artisti, capocomici e direttori di teatri appunto per conoscere le loro intenzioni e credo di conoscerle⁷.

Gli altri giornali pubblicano titoli a caratteri enormi. Si appellano alla patria. Esplorano tutte le possibilità della retorica. Queste parole, invece, vengono dal bollettino di una agenzia di attori, il celebre periodico «L'Arte Drammatica»⁸, poche pagine di informazioni, tra cui, nell'ultima, il prezioso *Notiziario*, che ragguaglia su matrimoni, cambiamenti di organico nelle compagnie, pettegolezzi, spostamenti di date e di appuntamenti. Lo leggevano tutti. Pochi anni dopo, piccolo segno di tempi in mutamento, sarà ferocemente preso in giro da Lucio Ridenti⁹ nella sua rubrica.

⁷ «L'Arte Drammatica», 22 maggio 1915.

⁸ «L'Arte Drammatica» è stata una fonte preziosa per molti studi sul periodo, e i suoi direttori, Icilio Polese e poi il figlio Enrico, sono stati quindi più volte studiati. Rimando al volume recente di Livia Cavaglieri, *Tra arte e mercato. Agenti e agenzie teatrali nel XIX secolo*, Roma, Bulzoni, 2006, in particolare pp. 271-300, e alla sua bibliografia.

⁹ «Il Dramma», 1° dicembre 1925, la rubrica di Ridenti è *Chi non è di scena, fuori!*. Tutti i numeri della rivista sono consultabili on line (<http://archivio.teatrostabiletorino>).

Che cosa accadrà dunque alle compagnie allo scoppio di una guerra che, a differenza del resto della stampa, il direttore Polese sembra accogliere con tanto poco entusiasmo?

I capocomici nella loro gran maggioranza non pensano a sciogliere le compagnie bensì a sospendere provvisoriamente i contratti. Molti poi avrebbero l'intenzione di unire le compagnie in società, ma solo però fino alla concorrenza della paga. Dei proprietari dei teatri si conoscono le intenzioni dei principali, e cioè della Suvini-Zerboni e della Paradossi Liberati e C. vale a dire dei teatri di Milano, Bologna e Roma. Dunque questi proprietari di teatri alla dichiarazione di guerra avvertirono le compagnie che essi terranno aperti i teatri solo fino a quando non verranno impediti dalla mancanza del pubblico. Dunque tutti e tre gli elementi della classe sono animati dalle migliori intenzioni.

Parliamoci francamente: dato il disastro terribile, siccome nella loro grande maggioranza tutti i componenti la classe nostra hanno bisogno di lavorare tutti i giorni per vivere, il migliore partito è di stare uniti. [...] Il teatro, anche nel grave momento, può avere grande efficacia, tanto più che, naturalmente, il genere del repertorio sarà patriottico, e potranno dunque gli artisti nostri esercitare una provvida azione di propaganda. Stiamo quanto più è possibile uniti nell'ora difficile, e l'esempio ha da venire dall'alto, dai privilegiati, i quali anche in questi frangenti potrebbero ritirarsi e attendere le sorti della Patria in un sicuro e comodo asilo¹⁰.

Nel bollettino dei comici la guerra non è gloria, non è sacrificio. È un problema di contratti, ed è un «disastro terribile». Effettivamente la guerra non fu così importante, per il teatro, patriottismo e propaganda non incisero molto. Un po' di più pesò il problema della "italianità", su cui torneremo. Quanto è italiano il teatro italiano? Per ora il problema è la percentuale di autori italiani in repertorio. Più avanti, con il fascismo, avrà molte facce, e un ruolo importante¹¹.

Le parole sono importanti. Ecco il piccolo corpo del teatro che si dibatte nelle maglie della guerra, impigliato in una ragnatela enorme, ma non può abbandonare le sue piccole guerre intestine, i suoi problemi, i suoi contratti, i suoi bisogni. Quelle di Polese sono parole d'affari, e disegnano un quadro

it/dramma/). Cfr. anche il modo – simile in apparenza, ma molto più complesso, in cui Ridenti ne parla nel volume *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968, pp. 103 e ss (cfr., nel dossier, la scheda *D'Amico-Tofano-Ridenti*). Su Ridenti, personaggio che si sta confermando sempre più centrale, cfr. il saggio di Franco Perrelli, *Bragaglia-Ridenti, un'amicizia italiana*, e il suo volume *Tre carteggi con Lucio Ridenti: Bragaglia-Giannini-Pavlova*, entrambi di prossima pubblicazione.

¹⁰ «L'Arte Drammatica», 22 maggio 1915.

¹¹ Il culto fascista per l'italianità toccherà anche il teatro, e, specie nel corso degli anni Trenta, auspicherà ad esempio una "via italiana alla regia", più moderata. Cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

bizzarro. Gli attori sembrano quelli di una scena de *La recita* di Angelopoulos: tutto intorno si spara, e loro stanno nel mezzo, tentando di continuare la recita – perché bisogna mangiare, tutti i giorni – isolati rispetto alla gente “normale”. Oppure diversi. O entrambe le cose. Il problema dei contratti fu facilmente risolto¹², con qualche difficoltà solo per l’Operetta, che cominciò un lento ciclo di declino¹³. A partire dal dopoguerra, artisti di operetta cominciarono a riciclarsi in quelle forme spettacolari a cui, per mancanza di un nome complessivo, ci riferiremo qui con termini generici e impropri come “varietà”, o “teatro minore”.

La guerra, portò difficoltà e grandi potenzialità economiche: le prime riguardavano i capocomici, in quanto capi di piccolissime ditte; le seconde andarono a vantaggio di pochi uomini d'affari accorti. Durante il conflitto, prodotto un po' tardivo di una tendenza della classe dirigente all'associazionismo sviluppatasi in Italia a partire dagli anni Dieci¹⁴, nacque il “Trust”, un consorzio che riuniva alcuni tra i principali uomini d'affari del teatro (Giuseppe Paradossi, Emilio Suvini e Luigi Zerboni della Suvini-Zerboni, e i fratelli Achille e Giovanni Chiarella).

Possiamo guardare il teatro dal punto di vista della creazione artistica, delle poetiche, delle linee interpretative, delle direzioni stilistiche, del piano organizzativo, della vita di tutti i giorni, dell'economia, degli affari, delle paghe, delle abitudini¹⁵. Qui ci interessa, però, soprattutto seguire le interferenze tra un piano e l'altro – tra quotidianità, economia, organizzazione, livello di considerazione, sentimenti – e cercarne i collegamenti con la crea-

¹² «L'Arte Drammatica», 11 ottobre 1915, «L'Argante», 15 marzo 1917 (lettera aperta di Marco Praga).

¹³ Secondo il racconto de «L'Arte Drammatica», lo scoppio della guerra portò nel teatro agitazione fino a che non si capì cosa bisognava fare: sciogliere i contratti per «cause di forza maggiore». Furono poi riformulati senza troppe difficoltà («L'Arte Drammatica», 26 giugno 1915). I problemi li ebbe essenzialmente l'Operetta, che aveva legami e radici con gli imperi centrali, e, al suo interno, un fiorire di nomi – spesso d'arte – austriaci e tedeschi, di artisti e attori. Fu così che cominciò la lenta sparizione di un genere di grande successo. Finita la guerra la sua crisi fu accentuata dai costi (l'Operetta che richiedeva una orchestra, un corpo di ballo, interpreti relativamente specializzati), ma il patriottismo fu determinante («L'Arte Drammatica», 5 giugno 1915).

¹⁴ Diversa è stata la situazione per il teatro d'Opera, cfr. Maria Teresa De Nigris, Gloria Ludovisi, Matteo Paoletti, *La società teatrale internazionale, 1908-1931. Archivio e storia di una grande impresa teatrale*, Roma, Viella, 2016.

¹⁵ Cfr. i tre volumi di Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento. Lettere ad Alfredo Testoni*, Roma, Bulzoni, 1984; Livia Cavaglieri, *Trust teatrale e diritto d'autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, Corazzano, Titivillus, 2012, e Id., *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*, «Teatro e Storia», n. 37, 2016, pp. 307-325.

zione artistica. È impossibile ricostruire davvero il funzionamento delle tante componenti che inquinano o favoriscono la creazione teatrale, ma bisogna cominciare ad additarne l'esistenza: la mentalità del pubblico, la collocazione sociale degli attori, i problemi economici che guidano e indirizzano il teatro, la struttura sociale e organizzativa delle compagnie, la differenza degli attori (fino al Novecento) rispetto al resto della società, l'aura di disprezzo da cui sono tanto spesso circondati, la convinzione che siano come bambini, che vanno guidati, l'organizzazione quotidiana delle loro vite, e il modo in cui si pongono rispetto al resto della società.

La lunga tradizione del teatro d'attore aveva determinato la formazione di un sistema complesso di relazioni arte-vita, perfezionato da una tradizione secolare, poco consapevole, e mai dichiarato. Scomparirà (in Italia a Novecento avanzato, altrove prima) per essere sostituito da quello che noi italiani chiamiamo "regista", cioè una forza creativa d'autore, ed è ad essa che dobbiamo equipararlo, per capirne l'importanza. A differenza dei piccoli maestri, i più grandi maestri del teatro sembrano essersi accorti dell'importanza creativa fondamentale delle interferenze tra i diversi piani, tra vita e arte, e sembrano esser corsi ai ripari cercando immediati equivalenti: pensiamo all'importanza che hanno avuto per il teatro del Novecento le proposte extra-spettacolari di alcuni artisti (vita comunitaria, certi valori condivisi, alcune ossessioni, condivisioni politiche in senso lato, ideologie politiche o perfino un modo diverso di pensare al rapporto tra i sessi – o semplicemente alla libertà sessuale).

Nel teatro italiano "d'attore" le componenti extra-spettacolari erano di tutt'altro tipo: non vita comunitaria, ma case di appartamenti interamente destinate ad attori. Il sistema gerarchico all'interno delle compagnie. Il sistema dei ruoli. Un modo di vivere nel teatro, nell'edificio teatrale, che occupava spesso l'intera giornata. Il sistema attraverso cui un attore saliva o scendeva di rango. Il sistema di relazioni tra le diverse parti che è alla base della costruzione di un repertorio per un primo attore. E così via. Possono senz'altro sembrare solo abitudini, anche un po' misere se paragonate a grandi tradizioni, all'improvvisazione dei comici dell'Arte, alle comunità o ai valori del teatro del Novecento. Sono state sedimentate nel tempo da una "tradizione" sociale e non solo artistica che, per usare la celebre definizione di Claudio Meldolesi, ha alla spalle una vita lunghissima, è una "micro-società di tre secoli e più"¹⁶. Non è una microsocietà necessariamente affascinante. Forse non è possibile trovarvi impulsi come riscatto sociale, spirito di rivolta o di opposizione. Però c'è diversità, molta, e sofferta. La fondamentale mancanza di soluzione di

¹⁶ Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], ora in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

continuità tra arte e vita propria del teatro appare allo scoperto in questi anni forse più che in altri periodi, e, forse più che in altri periodi, è difficile da riconoscere e da individuare, proprio a causa della sua mancanza di ribellione, di *voglia* di diversità. Forse a questa gente di teatro non interessava esser diversa, a differenza di quel che accadrà nel Novecento, ma lo era. E se la sua struttura socio-artistica, fatta di divisione in ruoli e lunghe ore condivise in teatro, può sembrare un po' deprimente, non per questo fu meno fruttuosa da un punto di vista artistico. Teniamo dunque conto, per seguire il cambiamento del teatro tra le due guerre, il problema del sabotaggio consapevole di molte di queste abitudini e la conseguente distruzione, senz'altro inconsapevole, del complesso sistema di interferenze a cui erano legate. Non ci fu nessun tentativo di creare al suo posto sistemi diversi, ma equivalenti, come avevano invece fatto o stavano facendo i più grandi tra i maestri della regia europea.

Autori che odiano gli attori

Nel primo dopoguerra ci furono molti problemi: per esempio fu drammatico l'aumento dei prezzi dei treni¹⁷. Grave, però, fu soprattutto l'interruzione rispetto a una tradizione profondamente incorporata, ma per molti versi inconscia. Molti attori erano al fronte, molti morirono, e i loro sostituti risultano elementi meno validi. Erano meno addestrati, ma forse non solo questo: entrati così di fretta nel mondo degli attori, rappresentarono una interruzione rispetto a un modo di pensare. Virgilio Talli, pochi anni dopo, ricordò come questo teatro fosse stato fin troppo nelle mani di «famiglie gigantesche strettamente alleate che ne avevano sbarrato gli accessi con muraglie inaccessibili»¹⁸. Sembra una esagerazione, anche se sappiamo troppo poco di come funzionasse quel mondo dall'interno per dirlo. Con la guerra ci fu comunque una prima interruzione.

Ciò nonostante, il teatro continuava a soddisfare i suoi spettatori. Anche il pubblico di questo periodo aveva le sue abitudini, i suoi ritmi biologici di godimento e di piacere, e la perseveranza di certe abitudini, l'attesa sicura di certi ritorni davano un senso di stabilità. L'Italia di questi anni è riconosciuta da tutto il mondo come un paese non solo di antica, ma anche di attuale, raffi-

¹⁷ L'unico che se ne sarebbe occupato, quasi senza risultati, fu il sottosegretario Giovanni Rosadi all'inizio degli anni Venti. E poi, a metà degli anni Trenta, se ne occupò un po' il governo fascista.

¹⁸ Virgilio Talli, *Orizzonti teatrali (la caccia ai ciclopi)*, pubblicato per la prima volta in «Comoedia» nel 1926, poi in *La mia vita nel teatro. Memorie*, Milano, Treves, 1927, pp. 219-251. Il brano citato è a p. 223.

natissima civiltà teatrale. Craig aveva dedicato la sua rivista agli attori italiani, vecchi e nuovi. Mejerchol'd, Stanislavskij, Copeau scrivono della Duse. C'è Ermete Zacconi, c'è Maria Melato, ci sono le sorelle Emma e Irma Gramatica, Dina Galli, Virgilio Talli, Ruggero Ruggeri. Di lì a poco sarebbe tornata sulle scene colei che «L'Arte Drammatica» ha battezzato "il Nume Duse", e con lei sarebbe fiorito il giovane Memo Benassi. C'è Angelo Musco e c'è Giovanni Grasso – e ovviamente Petrolini. Anche gli artisti meno luminosamente celebri continuano a funzionare, a dettar legge secondo un sistema consolidato da secoli. Siamo ancora ai vertici di una cultura teatrale altissima, probabilmente mai più eguagliata, in Italia, per quel che riguarda l'arte dell'attore. Quando, negli anni Venti, arriveranno in Italia gli spettacoli dei più grandi tra gli artisti teatrali europei novecenteschi, da Reinhardt a Nemirovič-Dančenko, dai Pitoëff e da Tairov fino a Copeau, gli spettatori italiani, per niente stupidi, e meno che mai arretrati, gioiranno, andranno a teatro, applaudiranno. Ma non per questo rinunceranno al *loro* teatro, che funzionava tanto bene, e dava tanto piacere¹⁹.

Altro fattore di cambiamento durante la Grande Guerra e poi nel dopoguerra furono gli autori. Non fu tanto una questione di repertorio: durante la guerra, la drammaturgia "di propaganda" fu tutto sommato scarsa, con qualche eccezione, come *Prete Pero* di Dario Niccodemi. Insorse invece il problema della limitazione degli autori stranieri, a favore degli italiani²⁰. La percentuale di autori italiani nei repertori degli attori non era mai stata alta. Perché avrebbe dovuto esserlo, del resto? Ai nostri occhi è un problema di cui è difficile valutare il senso, ma riempiva gli autori (italiani) di una rabbia senza limiti, che poi prendeva la forma della difesa dell'arte rispetto al commercio. Per i bellicosi autori italiani il conflitto rappresentò l'occasione per piccole rivincite, ad esempio tramite il piccolo episodio del Teatro del Soldato. Fu istituito nel luglio del '17 dal Comando Supremo, e la sua gestione (organizzazione di eventi spettacolari per i soldati nelle retrovie) fu affidata alla SIA, la Società Italiana degli Autori, di cui in quegli anni era presidente il cinquantacinquenne Marco Praga e direttore Sabatino Lopez, di cinque anni più giovane. La sua organizzazione fu una vittoria degli autori all'interno della loro guerra per la supremazia. Gli autori si vedevano – ed erano visti – come la parte nobile, significativa, culturalmente alta del teatro. Gli attori, però, erano i padroni, amati dal pubblico. Finalmente, nel Teatro del Soldato, la gerarchia teorica e quella reale venivano a coincidere.

L'iniziativa prevedeva una piccola compagnia stabile, a cui venivano aggiunti di volta in volta nomi famosi. Renato Simoni, che aveva quarantadue anni, ed era stato richiamato alle armi – ma nelle retrovie –, si occupava di

¹⁹ Sul passaggio in Italia dei grandi registi cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

²⁰ *Annali del teatro italiano*, Milano, Industrie grafiche Nicola C., 1923, pp. 53-56.

scegliere le commedie e di metterle in scena. Praga e Lopez si occupavano di indurre o costringere gli attori famosi a recarsi al fronte. «Ora ti domando se non sarebbe bene che tu scrivessi al Guasti – scrive a Sabatino Lopez il cupo Praga – perché induca la Galli a fare il suo dovere».

Avranno lette le relazioni e avranno capito quanta importanza abbia l'impresa. Digli pure che io sono qui, a due passi da Viareggio, e so da comuni conoscenze che Monna Dina [Dina Galli] sta benone, e si diverte. La vera ragione del non voler andare è che qui c'è il suo giovine e calvo amante. E pare non voglia abbandonarlo neppure per otto giorni. La mancanza della Dina al Teatro del Soldato sarebbe un vero scandalo. E, dillo pure al Guasti [Amerigo Guasti], se non andrà, io lo farò rilevare pubblicamente, né mi mancherà l'occasione di farlo²¹.

Perché si odiano gli attori? Odiare può sembrare una parola troppo forte, ma non credo lo sia. Marco Praga²² era persona di rara intelligenza e acume, e non un drammaturgo puro: ha riorganizzato la SIA, ha diretto compagnie, era un critico, ha vissuto con gli attori tutta la vita. Adorava tre volte la Duse, da amico, da drammaturgo, e da spettatore finissimo. Ma perché la povera Dina Galli non avrebbe dovuto avere qualche riluttanza a rinunciare ad una delle sue quattro settimane di riposo, ad agosto, e alla compagnia del suo amante, per quanto calvo? Odiare è la parola giusta: Praga odia la Galli nello stesso modo in cui gli industriali odieranno tra poco gli operai durante gli scioperi del biennio rosso. Non perché sono la parte avversa, come possiamo credere noi: questo giustifica intolleranza e astio, difficilmente si arriva all'odio. Gli autori non odiano gli attori perché questi ultimi sono la parte avversa, ma perché *si permettono* di porsi come parte avversa, e per di più dominante. Nonostante la presenza di uomini d'affari, di gestori di repertori e di teatri, di impresari, le redini della vita teatrale erano nelle mani dei capocomici, e in parte dei primi attori: sceglievano i testi, regolavano le relazioni all'interno della compagnia, assumevano gli attori sistemandoli in ben precisi ruoli, determinavano l'insieme del repertorio, vegliavano sull'essenziale duetto tra primattore e primattrice. Gestivano la parte economica e quella artistica, la zona intellettuale e quella pratica.

²¹ Guido Lopez, *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez 1880-1929*, «Il Dramma», dicembre 1958.

²² Marco Praga è stato recentemente al centro di alcuni studi di Mariagabriella Cambiaghi, *Il caffè del Teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra Otto e Novecento*, Milano, Mimesis, 2013, da un punto di vista senz'altro molto diverso da quello che ho seguito nei miei studi. Soprattutto interessante è il suo ritratto del caffè Manzoni come centro alternativo di relazioni e scambi. Anna Barsotti ha scritto *Un drammaturgo-ragioniere a capo della S.I.A.: il "caso Marco Praga"*, «Il castello di Elsinore», n. 43, 2002, pp. 75-91.

Gli attori, dirà Praga in un'altra lettera a Lopez, sono inferiori agli autori. Sono come ciabattini rispetto ad architetti. Scriverà, più precisamente:

Considero l'Autore di una razza assai più elevata dell'Attore. Anche se l'attore è Zacconi e se l'autore è XY. Per me, gli architetti valgon più dei calzolai. Ci fu un Ronchetti, milanese, calzolaio di Napoleone, che pare avesse una abilità da sbalordire; gli hanno dedicato una piccola piazza. E ci son degli architetti che tiran su delle case in stile floreale che, quando non rovinano, danno il mal di pancia. Non importa. Gli architetti sono di una razza più elevata dei calzolai. Chi crea è di una razza superiore a chi *eseguisce*²³.

Certo, la creazione degli attori, fatta di intrecci tra i diversi fili individuali, era molto meno visibile come creazione autonoma rispetto al testo di quanto non sarà quella dei registi. Era più difficile identificare gli attori come *autori* di diverso tipo. Mancava, nei loro spettacoli, quel sapore particolare che sarà proprio al lavoro di regia, almeno di quella non banale, in cui al lavoro sul racconto di una storia, di un tema, di un problema, si intreccia qualcosa di simile a una indiretta *riflessione* che può riguardare il proprio raccontare quanto il tema – è un racconto del racconto, un metaracconto. È questo che, talvolta, sembra far apparire in scena quasi una presenza subliminale del regista. Tuttavia, per pensare agli attori di allora come a puri interpreti ci voleva più di un pizzico di malafede. Ma Praga stava combattendo, e la malafede è figlia del patriottismo.

C'è ancora un dettaglio da sottolineare: Dina Galli, di cui Praga parla in toni così incomprensibilmente astiosi, non è solo un'attrice celebre, è una donna che comanda. Sceglie i testi. Ha il nome in ditta (la celebre Galli-Guasti, attiva per un periodo anormalmente lungo). Praga è notoriamente un reazionario, un uomo d'ordine. Le sue reazioni di fronte a una donna che comanda sono quelle prevedibili: o è irritato, o si rifiuta di accettarne le capacità. Nel '21, al suo ritorno sulle scene, tenterà di "proteggere" perfino la Duse, capocomiche da sempre, irritando parecchio la grande artista, che pure gli voleva bene.

Quante compagnie portano anche il nome della primattrice? Molte. Ma ce ne sono anche molte che inalberano fieramente un solo nome, femminile, e non si tratta solo di mostri sacri. A inizio Novecento il teatro è l'unica arte in cui le donne primeggiano come gli uomini, non solo come interpreti, ma anche come capocomiche. Sono aiutate da impresari e segretari, come qualsiasi capo d'industria. Ma sono ugualmente un'anomalia, proprio come lo è,

²³ 10 maggio 1918, in Guido Lopez, *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez 1880-1929*, cit., pp. 83-84.

rispetto alla consuetudine, il possesso semi-pubblico di un amante giovane e calvo. Sono cose note, e sono cose che si dimenticano. Questi sono anni che sarebbe eccessivo definire di predominio femminile nel teatro, ma in cui le donne hanno un ruolo particolarmente ampio e complesso, in un paese, come l'Italia, dove i movimenti suffragisti forse non avevano fatto presa come in altri paesi.

Nel suo libro sul varietà Rodolfo De Angelis (che è stato un protagonista di questo teatro, ma ne scrive in un periodo molto successivo) racconta come sciantose, cantanti, “artiste” da varietà abitassero spesso in stanze prese in fitto in vaste case specializzate, arredate con una sontuosità apparente che faceva pensare a quella delle scene, fatta di niente, di garze colorate e di luci sommesse. Ricorda anche che queste artiste, dalla moralità ancora più ambigua di quella delle attrici, erano le uniche, allora, a usare tutti gli accorgimenti che saranno propri alle signore di qualche decennio dopo, o alle donne dell'alta società d'allora: bagno tutti i giorni, due volte al giorno, sarta, cura per il proprio aspetto, trucco, «igiene del fisico ed eleganza della persona», e anche parrucchiere, profumi, astensione da cibi troppo grassi per non prendere peso. Le case medio borghesi allora non avevano tanti bagni – nota De Angelis – le donne “perbene” non si truccavano, l'eleganza era riservata a quelle davvero benestanti, e sempre nei limiti della serietà. I profumi erano solo parcamente usati²⁴. Che tutto questo fosse vero, almeno per il periodo che arriva fino alla prima guerra, o re-immaginato a posteriori, in fondo non cambia: è un indicatore semplice di una differenza delle “artiste” rispetto alle donne “normali”, cioè quelle della borghesia, soprattutto media e bassa. Una differenza di cui gli uomini approfittavano, trovandola naturale e gradevole, fino a che serviva al piacere. Ma non avrebbero apprezzato affatto che un loro lavoro, un lavoro a cui tenevano, un lavoro d'arte, dipendesse dal giudizio di queste belle fanciulle troppo pulite. So che sono informazioni e considerazioni elementari. Ma servono, nel nostro caso: non sarebbe sufficiente, per capire e far capire, limitarsi semplicemente a dire che persone come Marco Praga, intelligenti, operose, probe, sottili, non potevano non avere un atteggiamento ostile verso gli attori, perché dipendevano da loro, ma se ne sentivano superiori.

Gli autori coltivano un senso di superiorità nei confronti degli attori talmente interiorizzato da non essere più percepito, anche quando lo enunciano nel modo elementare usato da Praga. Condividono questo senso di superiorità con una categoria che in questi anni coincide in gran parte con la loro: i critici drammatici. È un tipo di mentalità che non contrasta affatto con la venerazio-

²⁴ Rodolfo De Angelis, *Storia del Café Chantant*, [1946], Napoli, Stamperia del Valentino, 2007, p. 76. Cfr. in questo dossier l'intervento di Doriana Legge.

ne che si poteva avere per alcuni attori grandissimi. Che non entra in crisi di fronte al fatto che gli stessi autori, erano poi considerati dagli scrittori “puri”, quelli che non si mescolavano allo spettacolo, con un disprezzo in fondo simile. Anche i drammaturghi diventavano, in questo caso, “gente di teatro”, con rarissime eccezioni.

Lo stato d'animo degli autori drammatici e dei critici rispetto agli attori è parte integrante di un ambiente piccolo e chiuso, di abitudini condivise. Deriva da preconcetti o convinzioni, dalla disparità economica e di “potere” (piccolissimo potere) che giocava tutta a favore dei comici, e, parallelamente, dalla convinzione diffusa che gli autori fossero la parte migliore del teatro dal punto di vista sia dell'arte che della morale. Nel 1908, in occasione di un ennesimo scontro tra la Società Italiana degli Autori, i capocomici e il potente Adolfo Re Riccardi, Dario Niccodemi – che non era solo un celebre autore ma anche un capocomico, e che era stato per anni segretario della celebre Réjane e probabilmente anche il suo amante – si chiese con voce accorata che unità e che solidarietà, in questa occasione, gli attori potevano aver visto «in seno a coloro che dovrebbero equamente dirigere le sorti del nostro teatro»²⁵. Quel che chiamiamo la “cultura” del teatro d'attore tra Otto e Novecento era fatta anche di questo. Gli attori sembrano aver convissuto senza problemi con il senso di superiorità degli autori e di gran parte degli spettatori, ma solo fino a che conservarono nelle loro mani il pieno potere decisionale, permettendo quella imprevedibilità nelle scelte, quegli scarti nelle creazioni – nelle “interpretazioni” – che era la base della loro potenza. Anche se tante volte di fronte a questa imprevedibilità spettatori, critici e autori potevano rimanere non solo affascinati, ma anche sconcertati. Specie a posteriori, nel ricordo. Mano a mano che, in particolar modo durante il Ventennio, il dominio completo sul teatro esce dalle mani dei comici per essere invece spartito con gli uomini d'affari, con l'autorità “morale” degli autori, e poi con la burocrazia statale fascista, gli attori sembrano farsi più permeabili e conformarsi sempre più al modo in cui vengono visti: artisti bravi, bravissimi, ma un po' instabili e inaffidabili, da guidare, magari amorevolmente, ma con saldezza, per il loro stesso bene come per quello del pubblico. Questo modo di percepirsi e di essere percepiti sarà ereditato anche dal dopo-fascismo, con molte conseguenze.

²⁵ Guido Lopez, *Epistolario Sabatino Lopez-Dario Niccodemi, 1916-1925*, «Il Dramma», luglio 1955, pp. 35-39.

Quidam – la storia

Per non parlare all'ingrosso di sentimenti come odio o disprezzo comincia qui un saggio dentro il saggio, e un ulteriore passo indietro. Riguarda un romanzo, e cambia quindi la tipologia degli elementi analizzati, e perfino il ritmo e i toni della scrittura. Precede di quasi dieci anni i fatti finora osservati – ma i tempi del teatro italiano prima della Grande Guerra erano lenti, dieci anni erano non più di un battito di ciglia. Nel 1904, un critico importante, Edoardo Boutet, aveva pubblicato un romanzo sul teatro, *Quidam*²⁶, che conteneva le sue critiche sullo stato delle cose teatrali, e i suoi suggerimenti per cambiarle. Al suo interno, nasconde qualcos'altro, ora per noi più interessante: una sofferenza autentica e non certo perché ha, probabilmente, uno spunto autobiografico.

Al suo protagonista, Boutet dà nome “Quidam”. Appassionato spettatore da giovane, mano a mano che il mestiere di critico lo porta a conoscere da vicino i retroscena della vita teatrale, si consacra a fustigarne i costumi, nella speranza di una riforma in primo luogo morale. Quando lo incontriamo noi, è incline a un certo cinismo. Conosce un'attrice, Elena. Il romanzo la presenta come attrice mediocre, pure, benché giovane, è famosa. È bella, non è figlia d'arte, ha avuto una formazione nelle filodrammatiche, è castissima: una clamorosa eccezione nel mondo delle scene. Di lei non si chiedeva quale fosse l'ultimo amante, ma: «quando si marita?». Dapprima Quidam attenda quasi per abitudine alla virtù della ragazza, poi, quando è respinto con semplicità e fermezza, comincia ad esserne preso. Va a trovarla, si reca alle prove, la frequenta. Un giorno la vede pregare, con semplicità e sincerità, in una chiesetta. Semplicità è la parola chiave: la parola anti-teatrale per eccellenza.

Che dire? Si innamora. Ma il suo amore non è solo quello di un giovanotto nei confronti di una ragazza molto bella, che a lui sembra anche semplice sotto tutte le arie da prima donna. Lui la vede come una potenziale attrice di nuovo tipo, l'ama anche per questo. Quando lei, avendo cambiato città, gli manda un telegramma un po' triste, Quidam le risponde con pagine e pagine fitte di concetti teatrali, tanto che l'attrice si convince che il critico le abbia

²⁶ Boutet era stato molto più di un critico, aveva teorizzato un teatro diverso, e provato a metterlo in pratica. Cfr. su di lui il volume di Alfredo Barbina, *Edoardo Boutet. Il romanzo della scena*, Roma, Bulzoni, 2005. Ma cfr. anche il ritratto che fa di lui Silvio d'Amico nel suo *Invito al teatro*, Brescia, Morcelliana, 1935, pp. 91-129 (*Edoardo Boutet e il sogno della «Stabile»*), e l'articolo che scrive per la morte di Tina Di Lorenzo (la Elena del romanzo), «La Tribuna», 27 marzo 1930, ora in Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955*, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, terzo volume, secondo tomo (1930-1931); introduzione di Gianfranco Pedullà; note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito, Palermo, Novecento, 2003, pp. 330-334.

mandato per sbaglio un articolo per un giornale. Così si va avanti per un po', con una corrispondenza leggermente ambigua da tutte e due le parti. Il giovane la raggiunge nella città in cui la compagnia sta recitando. Sono sempre più amici. Lui continua a parlarle, lentamente, in modo elementare, delle sue idee su quel che debba essere l'attore. E cioè: devoto all'arte, colto, obbediente ai voleri dell'autore, privo di tutta quella volgarità di ripicche, maldicenze, pacchianeria, sgomitamenti, approssimazioni che vede in continuazione a teatro – da cui anche lei, Elena, è contaminata. L'attrice lo sta a sentire, anche se di tanto in tanto gli risponde che lui non capisce niente delle cose di scena, di come comportarsi per difendersi, e del modo in cui si suscita l'applauso. Bisticciando così, tutto sommato amorosamente, si arriva al mese di vacanza dei comici – mese di riposo per i primi attori, di vita grama e difficile per le parti minori, gente povera. Elena è primattrice: va in campagna, in un paesello remoto, e invita Quidam a raggiungerla nel villaggio in cui si è ritirata. Così, dice, potrà spiegarle tutte le sue convinzioni, a lei tanto estranee, che la fanno perfino un po' ridere nella loro ingenuità e inconsapevolezza di come funzionano realmente le cose di scena, ma che pure sono tanto considerate, pubblicate e hanno peso. La carta stampata fa paura ai comici, che si sentono padroni del loro mondo, eppure sanno di non esserlo del tutto.

In campagna succede quel che oramai si prevedeva da molti capitoli. L'ambientazione è fondamentale, perché lì, lontano dal teatro, Quidam vede Elena trasformarsi, il volto non sciupato dal cerone, ma baciato dal sole, niente corone d'alloro o fotografie di scena per casa. Lontana dal suo ambiente, la giovane sembra più disposta a starlo a sentire – lui maestro, lei allieva, seduta graziosamente ai suoi piedi, sull'erba, come un fiore. C'è una notte di passione, l'ultima della vacanza. Ma quando al mattino il giovane lascia la casetta di lei, l'ultimo sussurro dell'amata è raggelante. Volgendo verso Quidam il volto misterioso di un'alba d'amore gli alita sul viso: «non dirlo a nessuno».

Non è quel che ci si vuol sentire sussurrare dall'amata in circostanze come questa.

Quidam, comunque, cerca di dimenticarsene. La raggiunge durante il periodo dei debutti, periodo faticoso anche perché è un giro di località minori, nelle quali si mettono in scena i lavori nuovi, per rodarli: è il modo in cui gli attori di questo periodo provano, di fatto davanti al pubblico. Ma lo si fa, dice Boutet, senza anima e senza interesse, come una pura ripetizione di parole senza vita, anche se di fronte a un pubblico che di fatto non conta. A vederla far questo Quidam è triste, come pure è addolorato della capacità di lei di fingere in pubblico, di continuare a sussurrargli di non dir niente a nessuno. Poi, una sera, Elena lo convoca: ha preparato se stessa con una acconciatura vaga e semplice, ha addobbato la stanza riempiendola di fiori. È bellissima e amorosa. E gli spiega, serena, che lui veramente di cose d'arte non capisce niente, ma che potrebbe aiutarla, e moltissimo, se davvero l'ama, perché è

critico temutissimo, e potrebbe e dovrebbe lodarla e sostenerla, e criticare le altre – o gli autori che si lamentano di lei, o i capocomici che non la valutano abbastanza.

Dopo questa dichiarazione – che lascia perfino intendere se non proprio disamore quanto meno un cedimento interessato – si lasciano. Quidam soffre. Poi un giorno torna a teatro. Lei è ancora lì, i manifesti son pieni del suo nome a lettere cubitali. Lui entra. Dall'alto guarda il foyer, le luci, le persone che si affollano, piene di aspettative, il sipario dalle pieghe gravi. Pensa al proprio sogno – un teatro redento – e gli sembra di avere in sé una forza enorme. Poi, è come se questo sguardo vincitore si appannasse, solo per un battito di ciglia. Quello che vede, all'improvviso, non è un futuro terreno di conquista per idee nuove, è il teatro come è sempre stato, come sempre sarà: irreparabilmente volgare e al tempo stesso vincitore. Quando i suoi passi lo portano quasi inconsapevolmente dietro le quinte, dove Elena intrattiene un gruppo di ammiratori tra un atto e l'altro, tutto il suo corpo vorrebbe inginocchiarsi, cadere ai piedi di lei, perché il volto di Elena è per lui anche quello del Teatro così come è sempre stato e sempre sarà. E lui ama entrambi – la ragazza e l'arte – pur essendo al tempo stesso convinto che siano non solo bisognosi, ma anche passibili di redenzione.

E già sente piegarglisi le ginocchia di fronte a questi signori della scena, ma all'improvviso si scuote, si volta, e corre a rifugiarsi nel buio freddo e pulito della vita di fuori.

Quidam – *cultura materiale*

Dicono che sia un romanzo semi-autobiografico. Sono certo pagine che hanno un sapore di verità. Dicono che adombri una storia tra Boutet e la bellissima, radiosa, procace e celebre Tina Di Lorenzo, che, come Elena, era di buona famiglia, veniva dalle filodrammatiche, ed era molto amata dal pubblico²⁷. Il romanzo di Boutet era stato pubblicato una prima volta a puntate nel 1901, poi, un po' ripulito, in volume, nel 1904. Il 1901 era stato anche l'anno in cui la bella Tina aveva sposato un altro attore, Armando Falconi. Quanto al protagonista, è scopertamente un ritratto dell'autore. Anche Boutet aveva adorato il teatro fin da piccolo, lo aveva frequentato e conosciuto, lo aveva considerato la sua vita, e non faceva altro che predicarne una riforma dei costumi. Morì a neppure sessant'anni, relativamente giovane.

La lunga parentesi su *Quidam* non è una deviazione, come forse potrebbe sembrare: è il cuore di questo intervento, la sua zona cruciale, quella più ricca

²⁷ Cfr. l'articolo di d'Amico per la morte di Tina Di Lorenzo, cit.

di informazioni che vanno al di là dei problemi di una Italia dimenticata e del suo teatro. Del resto, se si vogliono conoscere le pratiche minute del teatro italiano tra fine Ottocento e inizio Novecento questo romanzo è il posto giusto per cercarle: possiamo trovarci descrizioni della serata d'onore; i mazzi di fiori portati in ribalta al momento della scena madre di un attore, e poi lasciati lì per l'atto successivo; le graduazioni degli applausi; le codificazioni dei saluti e dei ringraziamenti al pubblico. I bauli (una prima attrice poteva averne fino a quaranta), la fatica di prepararli quando si passava da una piazza all'altra. La vita nomade: le stanze di affitto, anche quelle della prima attrice, squalliducce e tristi, che ognuno cerca di sistemare appena arriva in un posto nuovo, in patetici tentativi di farne una casa. I famosi bauli non contengono solo abiti di scena e abiti quotidiani, ma anche quadri, quadretti, fotografie, infinite stoffe da drappeggiare, cuscini, bauletti di lettere, corone d'alloro da mettere intorno alle fotografie, soprammobili. Ci sono, in questo romanzo, i diritti delle prime parti rispetto alle seconde, la vita tra le quinte durante lo spettacolo (negli intervalli, ma anche negli atti in cui non sono in scena, gli attori "ricevono" il pubblico deliziato, i critici e i colleghi). Il mese di vacanze, il mese di debutti. I costumi, fatti per essere appariscenti, e al tempo stesso prontamente bollati come volgari. I vestiti quotidiani, non poi diversi dai costumi, perché la vita degli attori è un tutt'uno, tra casa e teatro. Ma c'è anche altro, e anche questo fa parte degli aspetti materiali del teatro: i conflitti emotivi tra critici, spettatori, attori, capocomici. Conflitti di potere, d'amore, di disprezzo, di speranza, di volontà di innovazione, di consapevolezza di una cultura non riconosciuta, di ignoranza.

C'è anche una testimonianza ancora più rara, sia pure appena delineata: dietro il teatro visto dal punto di vista degli attori e quello guardato dal punto di vista del critico, affiora un teatro "terzo", quello del pubblico, cioè della media degli spettatori, magari di quelli più ingenui. Fatto in gran parte di momenti di consenso che non hanno a che fare con la storia, e forse neppure con le emozioni suscitate dalla recitazione o dalle scene madre: sono piuttosto appuntamenti, applausi che ci si aspetta in punti ben precisi. Da questo punto di vista, quello del pubblico (spesso maschile) di conoscitori e *habitués*, il piacere viene non solo dallo spettacolo, ma anche dal fatto di vederlo da davanti, e poi, negli intervalli, da dietro le quinte. Dal modo – atteso – in cui un attore si inchina, bacia un fiore e lo lancia, e insieme dalle aspettative che suscita una serata, se c'è in scena una compagnia primaria. Non sarebbe giusto considerarlo un volto solo mondano del teatro. È qualcosa di più, è misto, anche questo conserva un nucleo di passione e aspettativa, è un terzo livello del teatro, quello degli spettatori abituali, abnormi. È un altro senso di questa ambigua pratica che è il teatro.

Prove e spettacoli sono invece descritti con occhi ostili: visti quasi del tutto da dietro, con rapide immagini di comici semi-svestiti, dei camerini de-

primenti. E poi c'è l'onnipresenza del pubblico, anche dietro le quinte: persone "importanti", che fanno la fortuna o la caduta di un attore, e che stanno sempre lì, a chiacchierare. Benché Elena se ne lamenti molto, agli occhi di Quidam anche questo è in realtà un mal costume di cui sono colpevoli *gli attori*. Spettacolo, chiacchiere tra un atto e l'altro, perfino tra una scena e l'altra, e stanze d'affitto quasi si fondono in un tutt'uno. Anche quando la giovane attrice gli racconta del modo in cui una bella collega si fosse sbarazzata del copione inopportuno di un autore, giovane, ma protetto da una Persona Potente (la bella collega passa una notte con il Potente, e poi gli dice: ho preferito questo al copione, ora, la prego, mi faccia lasciare in pace), la colpa, per Quidam, è tutta dell'attrice, che non solo è di facili costumi, ma pretende anche di scegliere lei che parti fare. E per di più fa diventare volgare la sua Elena, perché queste storie salaci non dovrebbero aver posto sulle sue belle labbra.

Viene da chiedere: e la pietà che posto ha, in questo romanzo? La volgarità, va detto, raggela un po'. E tuttavia vengono in mente altri romanzi, per esempio certi racconti di Colette²⁸, di pochi anni successivi, e il modo in cui la scrittrice descrive il music-hall, un mondo non molto diverso, anch'esso minore, e ancora più promiscuo, però con uno sguardo partecipe. Non cieco: partecipe. In qualche modo pietoso.

Quel che rende invece bello questo romanzo è il dolore. Quello che mi ha spinto a raccontarlo, benché sia noto tra gli specialisti, è il senso di sconfitta che emana. Quello che ci permette di vedere, anche contro la sua esplicita volontà, è un teatro fatto di due parti avverse, inconciliabili, nemiche, di interessi opposti. Eppure legate l'una all'altra. Quidam-Boutet, il critico, ama il teatro, e lo ama d'amore, di passione assoluta. Con tutte le sue critiche, non c'è mai un momento in cui gli spettacoli fatti da questi attori di cui annota ogni difetto vengano definiti semplicemente noiosi. Neppure brutti. Non dice mai di essersi stancato di quel che vede come spettatore: è quando entra dietro le quinte che rimane indignato. Le soluzioni che propone a Elena sono tutte di tipo morale. La volgarità lo disgusta, e, non c'è niente da fare, anche noi riusciamo con molta difficoltà a schierarci dalla parte di un'attrice che come una arpia conta continuamente le battute della seconda donna, e sorveglia che non siano mai più delle sue; che parla della sua arte solo come di una fatica di cui sbarazzarsi al più presto; che sembra far coincidere la recitazione con la capacità di suscitare e fagocitare applausi. Però, viene da dire, una rivolta mo-

²⁸ Penso soprattutto al suo romanzo, semi-autobiografico *La vagabonde*, 1911, ma anche a *L'envers du music-hall*, del 1914. Colette aveva iniziato il suo lavoro nel music-hall nel 1906, dopo essersi separata dal marito, esibendosi soprattutto insieme al mimo Georges Wague. Su Colette e il teatro cfr. Laura Mariani, *Sarah Bernhardt, Colette e l'arte del travestimento*, Bologna, il Mulino, 1996.

rale, se non ha anche una base tecnica, sa un po' di oratorio. Elena migliorerà la sua recitazione semplicemente migliorando le pettinature?

Ed Elena, da parte sua, non capisce. Vede un uomo potente, pieno di idee strane, potente *proprio perché* ha idee strane, dominatore di un potere che le è precluso, la parola influente. E lei ha dovuto lottare per la sua fama, e se abbassa la guardia sarà presto dimenticata. Lo fa con mossette seduttive, bamboleggiando, autodefinendosi “donnina”, perfino – rendendosi definitivamente insopportabile ai nostri occhi – uno “straccetto di donnina”. Però la verità è che è sola al mondo, non ha niente che la protegga dalla miseria, se non la propria oculatezza. E quanto sia difficile la situazione di una donna a teatro lo dimostra proprio la stranezza della fama di castità che la circonda – e che difende a tutti i costi, perché, vien da pensare, altrimenti si troverà, come la collega, a dover pagare ogni scelta di rifiutare un copione con una notte insieme a un Potente con la pancia e la pelle da vecchio. Elena ripete continuamente a Quidam che lui, il grande critico, non capisce. Certo, è quel che gli attori dicono sempre, il riconoscimento di una cultura teatrale diversa dalla loro non è il loro forte. Ma la parte avversa, gli “intellettuali”, non vogliono sempre dirigere e comandare?

Quello in cui non c'è solidarietà è un gran brutto ambiente, e nel teatro come Quidam lo descrive non ce n'è. Ma c'è fatica, e tristezza, camerini dalle pareti bisunte, che ricordano la celebre descrizione di Stanislavskij dei teatri del suo tempo²⁹, e una cameriera personale che non basta a fare da sola i bauli – e che comunque, in quanto “cameriera di comica”, cioè di una donna abituata a mangiar fuori, cucina male.

Il teatro che questo romanzo descrive non è proprio lo stesso del primo dopoguerra per quel che riguarda molti elementi di superficie e alcune abitudini secondarie. Ma nella sostanza la vita degli attori, e soprattutto l'atteggiamento verso di loro non sono cambiati. Dal punto di vista del disprezzo, non cambierà³⁰. *Quidam* è una testimonianza. Permette di osservare dall'interno usi, costumi, e soprattutto affetti, anche molto dolorosi – paura, passione, amore. Alcuni di essi sono raccontati volutamente dall'autore, molti altri sono testimoniati involontariamente. Per esempio, il romanzo restituisce la forza di

²⁹ Cfr. Konstantin Sergeevič Stanislavskij, *La mia vita nell'arte* [1926], Firenze, la casa Usher, 2009, pp. 203-204.

³⁰ Nel 1926, per esempio, Lucio Ridenti, nella sua rubrica fissa per «Il Dramma», *Chi non è di scena, fuori!*, fatta di considerazioni brevi e leggere, con le quali gli abbiamo già visto fare facile ironia sul *Notiziario* de «L'Arte Drammatica», scrive: «“Privilegi” dell'attrice. Se in una commedia nuova le occorrono quattro abiti, dovrà spogliarsi quattro volte per indossarli. Né più né meno di come ha già fatto per comperarli» (gennaio 1926, n. 2). I costumi erano ancora a carico degli attori, una situazione che dopo qualche anno cambierà.

attrazione, il potere proprio di quel teatro che racconta in toni così negativi ed ironici, come se fosse una cosa da niente. Nessun saggio potrebbe far comprendere tutto questo allo stesso modo.

Teatro di guerra

Dal punto di vista letterario, o di decoro artistico, il Teatro del Soldato fu deludente: la scelta della SIA fu banale, di buon senso, un po' volgare: pochade, commedia brillante, farsa e caffè-concerto. A questi artisti venivano mescolate le stelle della prosa (la prima serata, 12 agosto 1917, per esempio, prevede la partecipazione del grande Ermete Novelli nella farsa-proverbio *Meglio soli che male accompagnati*, un lavoro del 1863 di Francesco Coletti, più canzoni napoletane e numeri di un fantasista)³¹. Forse è un primo segno di quello sviluppo trionfante del genere leggero che aumenterà ancora dal dopoguerra in poi. Forse è solo una scelta obbligata per un pubblico di soldati che stanno per tornare in trincea.

E a loro piacque. Ad altri, soprattutto a coloro che, come Silvio d'Amico, pensavano che sia il teatro che la guerra fossero potenzialmente nobili, no. Ma forse non piacque soprattutto che una impresa finalmente tutta nelle mani degli autori non recasse in sé almeno l'impronta del nuovo. Tuttavia, con il Teatro del Soldato agli autori si cominciò a riconoscere anche nella pratica il ruolo di detentori del "modo giusto" di pensare al teatro. A differenza degli attori.

Rispetto a questa contrapposizione autori-attori così semplice, elementare, condivisa da tanti, anzi, reputata ovvia, l'intervento degli uomini d'affari (il Trust, di cui abbiamo visto la nascita) complicò le cose. A differenza degli autori, gli uomini d'affari detenevano nelle loro mani un potere reale³². In Italia, l'influenza degli affari fino ad allora era stata forse meno forte che altrove (per esempio in Francia) e più tardiva. Sto parlando non degli impresari, o dei piccoli finanziatori, ma di grandi uomini d'affari, dei proprietari dei repertori, come Adolfo Re Riccardi o Paolo Giordani, dei proprietari dei teatri, come l'ex-suggeritore Giuseppe Paradossi. La loro presenza nel teatro era influente anche per quel che riguardava l'arte, e ora non ci interessa se fosse una influenza anche positiva o no, come accanitamente si discuteva in quegli anni. Si diceva che Re

³¹ Sul Teatro del Soldato cfr. Guido Lopez, *Carteggio Marco Praga-Sabatino Lopez*, cit.; e Guido Lopez, "Caro Pirandello....", «Rivista Ca'de Sass», n. 91, settembre 1985.

³² Quando Polese, direttore de «L'Arte Drammatica», aveva annunciato la guerra, aveva inserito nella "classe" teatrale anche i proprietari dei teatri, ma questo accadeva prima del Trust, a cui peraltro fu legato. Cfr. ad esempio «Il Dramma», n. 3, febbraio 1926, p. 31, nel quale si fa riferimento al suo legame con Paolo Giordani.

Riccardi concedesse un autore ambito – francese, quindi, in genere – in cambio dell'imposizione di drammi e autori mediocri della sua scuderia. Si mormorava che i proprietari dei teatri influenzassero le scelte di repertorio. È un tipo di ingerenza di cui è difficile definire limiti, peso e importanza. Certamente spinge l'Italia un po' verso il modello della Francia, dove, specie a Parigi, il teatro era molto meno "fatto in casa", cioè meno nelle mani delle compagnie, c'era investimento economico, c'erano soldi, e quindi anche apparati più curati. In Italia era più visibile la tirchiaggine – o povertà. Povertà relativa, dei capocomici, che era quella del proprietario di una piccola azienda, assillato da richieste sempre maggiori, sempre pronto a risparmiare. In Francia il maggior investimento economico aveva fatto fiorire da tempo anche molte forme di spettacolo più commerciali, come *café-chantant* e le altre innumerevoli forme del "varietà" che, dal finire dell'Ottocento, si andavano diffondendo anche in Italia³³.

Per tornare agli uomini d'affari: Livia Cavaglieri³⁴ tende a pensare che la loro presenza e influenza fossero positive, che svecchiassero il teatro, lo galvanizzassero. In parte è senz'altro vero. Come è vero che venivano patite da chi il teatro lo faceva, i capocomici. Qui non stiamo discutendo il valore positivo o negativo di una immissione di soldi e razionalità economica nel teatro. Stiamo semplicemente seguendo il punto di vista degli attori, per i quali la presenza sempre più invadente degli uomini d'affari fu un peso, a volte insostenibile. A volte, invece, fu percepita come una salvezza o una possibilità. Fu così che in Italia, in pieno conflitto, poté profilarsi all'orizzonte un caso demenziale come quello del sedicente conte Luca Cortese: rappresentò la speranza di una forza superiore a tutte le parti in gioco (attori, autori e uomini d'affari) che garantisse al teatro un superamento delle difficoltà economiche senza pretendere niente in cambio. È un ruolo simile a quello che si chiederà più tardi allo Stato, sotto forma di sovvenzioni.

Il disprezzo

Non tornerò se non per riassumerla sulla storia del sedicente conte Luca Cortese, che ho già raccontato altrove³⁵. Era un giornalista e letterato napoletano dalla prosa fiorita che nel '16 esplose inaspettatamente come figura pubblica di ricchissimo mecenate interessato al teatro, acquistò diverse compagnie primarie, si fece avanti come gestore di repertori, manifestò l'intenzione

³³ Cfr. l'intervento di Doriana Legge e quello di Andrea Scappa.

³⁴ Cfr. sia Livia Cavaglieri, *Trust teatrale e diritto d'autore (1894-1910)*, cit., sia Id., *Trasformazioni nell'organizzazione teatrale in Italia all'inizio del Novecento*, cit.

³⁵ Cfr. nota 6.

di acquistare edifici teatrali. Mise su una “ditta” ben organizzata e gestita con larghezza. Benché uomo d'affari, riuscì, nel corso del suo brevissimo regno, a essere in buoni rapporti anche con la SIA, sia per la mediazione di D'Annunzio e di Alfredo Testoni, che attraverso ricche donazioni – suscitando così il sospetto di Marco Praga, da tempo dedito a una attiva azione anti-trust. Praga, in quel momento presidente della SIA, non aveva però nei suoi sospetti l'appoggio di Sabatino Lopez, che ne era in questi anni il direttore. Cortese, infatti, si fece portatore di un impegnativo programma di riforma e moralizzazione delle scene. Riempì le pagine dei giornali per pochi mesi, poi fu arrestato, nel maggio 1917, per truffa.

La vantata ricchezza del “conte”, immensa e improvvisa, sarebbe apparsa strana in qualsiasi periodo che non fosse di guerra, tempo di pescecani e di poche domande. Il conte (sedicente tale) era grandioso e generoso, a chiunque gli venisse a tiro regalava bracciali e gioielli. Grande amatore, aveva conquistato l'attrice Tilde Teldi, e aveva pagato una salatissima penale per sottrarla alla compagnia in cui lavorava. La “ditta Cortese” doveva essere solo il primo passo per una riforma del teatro che mirava, ancora una volta, a sottrarlo alle inadeguatezze decisionali dei comici e alla pressione degli uomini d'affari, e produrre solo spettacoli d'arte. Però intanto Cortese si era preso come amministratore Paradossi, temuto membro del Trust. Come dichiarò più tardi lui stesso, l'attività teatrale doveva servirgli a procurarsi gli utili immediati indispensabili per la truffa a una piccola banca. Al tempo stesso, come molti truffatori, credeva fermamente nella sua crociata riformatrice. Andò a Regina Coeli, dove di lì a poco lo avrebbe raggiunto Adolfo Re Riccardi (arrestato per spionaggio e presto scagionato). Al processo, Cortese volle difendersi da solo. Era un parlatore ornato e facondo. I resoconti dei giornali, la magniloquenza del suo eloquio, la grandiosità del progetto, lo sfondo della guerra, la truffa, i documenti delle indagini, il resoconto del poliziotto che lo aveva arrestato, il Cavalier Gasti, che fece di lui un dettagliato ritratto anche psicologico, rendono avvincente questa microstoria, di cui qui, però, ci interessa solo la piccola parte che riguarda i comici.

Benché gli attori celebri scrivessero spesso, in genere memorie, è molto difficile, quasi impossibile ascoltare la voce dei comici su problemi generali del teatro. In questo caso, invece, abbiamo quella dei capocomici, che si alzò, per una volta, con forza e con chiarezza.

Nel cataclisma provocato dalla scoperta dell'inaffidabilità del sedicente conte, le compagnie comprate da Cortese si erano trovate in difficoltà. Gli attori, per di più, vennero implicitamente (quindi senza possibilità di difendersi) accusati di aver succhiato al conte quanti più soldi e doni possibile: parassiti, interessati, avidi di denaro. Eppure anche la SIA, contro il parere di Praga che aveva protestato pubblicamente e violentemente, aveva accettato soldi dal “Mecenate”. Ma attaccare gli attori e far ridere di loro sono anche modi per

distrarre l'attenzione del pubblico. Giuseppe Paradossi, per esempio, uomo del Trust assunto da Cortese ad amministrare la sua ditta, si difese proprio così, attaccando. Era un lungimirante uomo d'affari, e ora si trovava invischiato in una situazione spiacevole, benché fosse stata subito riconosciuta la sua estraneità alla truffa. Rilasciò un'intervista, dichiarando di aver accettato il posto offertogli dal conte perché convinto dell'afflato ideale della sua idea di riforma, e spostando poi rapidamente il discorso dalla propria, improbabile, credulità alla voracità dei comici. Pur avendo affermato di credere all'idea di riforma di Cortese, la commenta con un verso di scherno, un «oh oh oh» venato di superiorità nei confronti di quella palude irrimediabile che è il teatro degli attori. Probabilmente Paradossi è un uomo di grande intelligenza e abilità, ma il volto che qui esibisce è sgradevole – tanto più perché si intuisce la facilità con cui le sue insinuazioni trovano una eco nel pubblico. Ha un modo veramente sgradevole di spogliare senza parere la povera Tilde Teldi (l'attrice che era stata amante di Cortese), indugiando sulla sua biancheria intima mentre racconta di come il conte le avesse riscattato il guardaroba impegnato, liberandole “camicine, mutande, etc.”.

Sono microstorie. Sono solo parole. Ma è dal suono particolare di alcune parole che può venire la nostra comprensione del periodo. Questo è il modo diffuso di pensare al teatro. Non è il solo: tra poco leggeremo parole molto diverse. In *Quidam* c'era un po' di paura, in Praga c'era un'ombra di odio. Qui sembra essere rimasto solo il disprezzo.

La voce dei capocomici

Per difesa dei propri interessi, ma anche del proprio onore, di fronte a un'opinione tanto diffusa sulla venalità degli attori, Emma Gramatica, grande attrice, donna, capocomica, prende la parola. La sua e quella di Zacconi sono le voci dei capocomici. È uno snodo fondamentale del nostro discorso, e va molto al di là del “caso Cortese”. Il capocomicato, che tanto spesso nelle parole dei critici o nella memoria successiva diventerà l'emblema stesso delle carenze economiche, organizzative e artistiche di questo teatro, per gli attori, invece, rappresenta non solo *il* cardine dell'organizzazione teatrale, ma anche qualcosa di più. Non è un meccanismo neutro, né sempre gradevole: stabilisce gerarchie, anche nell'ordine dei compensi. Stabilisce valori, per noi difficili da identificare e comprendere. Conferisce responsabilità e forme di comando – anche paternalistiche – difficili da capire. È una pietra angolare del grande edificio sconosciuto della cultura degli attori. Ne abbiamo poche tracce dirette, quindi queste due voci di capocomici diventano essenziali, non sono solo un tassello della piccola storia del piccolo truffatore innamorato del teatro.

L'intervista alla Gramatica fa parte di un articolo intelligente e sensibile di Giuseppe Adami, che era drammaturgo, oltre che librettista di Puccini, e quindi addentro al mondo del teatro. Apparve nel quotidiano «La Sera» del 13 maggio 1917. Cortese era stato arrestato il 29 aprile, ma la notizia del suo arresto era stata resa pubblica solo il 4 maggio, per evitare fughe di complici. La Gramatica era un'attrice pugnace, e non le era evidentemente piaciuto affatto il risolino che cominciava a serpeggiare. Loro, gli sfruttati, venivano guardati come gli sfruttatori di una ricchezza troppo generosa e spensierata.

Questa lunga intervista e la lettera aperta con cui le si schiererà al fianco Zacconi ci parlano del capocomico come scheletro della società comica, e non certo solo funzione semplicemente organizzativa. Il capocomico, che spesso rischiava i propri soldi finanziando la sua compagnia, si occupava, tra le altre cose, anche di coordinare gli spettacoli, ma senza creare niente di simile a un'opera d'arte unitaria. Cosa fa allora, perché è così importante? La Gramatica e Zacconi rispondono: comanda. Deve avere una autorità assoluta. Deve avere indipendenza e libertà nelle scelte. Ha grossi doveri. È il difensore dei suoi attori e della sua compagnia. Non è l'unico spiraglio che abbiamo sulla importanza di essere capo, in questo tipo di teatro. Basti pensare alla salda risoluzione della vecchia Duse di tornare al teatro come *capocomico*, e non solo come straordinaria primattrice, per quanto rischioso questo potesse essere.

Dice Adami che la grande risonanza della caduta di Cortese ha scatenato le fantasie giornalistiche, che però si sono sbizzarrite soprattutto «contro le maggiori vittime di questo crack colossale», così «da far apparire come sfruttatori i danneggiati»: gli attori sono stati tacitamente accusati di aver approfittato della situazione, di essere stati ricoperti d'oro dal «Mecenate», truffatore, sì, ma anche ingenuo, e si sono affrettati a restituire tutti i chiacchierati doni che avevano ricevuto. Adami parla per una volta della necessità di far loro giustizia, ristabilendo fatti e cifre. Ribadisce che le compagnie, nonostante tutte le chiacchiere che si sono fatte, non sono in realtà costate a Cortese niente più del normale, ricorda che la Suvini-Zerboni aveva perso un milione di lire in un triennio con due Compagnie d'operetta, che i fratelli Chiarella avevano speso oltre 280.000 lire per un breve capocomicato: «dunque il mondo comico va considerato non soltanto alla stregua di un divoratore di beni e denari, ma piuttosto come una complessa azienda che oggi ha degli indiscutibili diritti di rivalsa». Invece, continua Adami, non si capisce perché, ma attori e attrici avevano fatto a gara «nel riconsegnare, a beneficio di altri creditori, i doni e le vesti che il Cortese aveva loro offerto, e che potevano costituire, anzi dovevano costituire in questo momento di incertezze future, la sola garanzia ai diritti di penale, contemplati nei contratti, e ai diritti di danni morali e materiali provocati dall'improvviso sfacelo».

È uno dei rari riconoscimenti ai capocomici come persone affidabili e consapevoli.

L'intervista alla Gramatica è stata motivata dalla decisione dell'attrice di sciogliere la compagnia dopo il crollo della "ditta Cortese" di cui faceva parte. Benché il Consorzio dei teatri abbia deciso di tener fede ai contratti fatti con il "conte", le sue compagnie sono allo sbando. In questa situazione, ardua e complessa, non aiutata dal governo, complicata dalla guerra, dice la Gramatica, lei non si sente in grado di reggere una compagnia «moralmente e materialmente seria, garantita da me, come ho fatto altre volte». Non crede nella "forma sociale", che non permette quella disciplina per lei indispensabile. Ma il vero motivo del disagio di quegli anni, più del governo e più della guerra, continua l'attrice, è l'esistenza di un trust che elimina l'onesta concorrenza, e che «sotto la forma di non imporre, piega alla sua vasta volontà i volenti e i nolenti, i forti e i deboli». Come potrebbe dunque una "solitaria ribelle" come lei assumersi, in una simile situazione, la responsabilità di una compagnia indipendente?

«E allora – chiede comprensibilmente Adami – perché, con le vostre idee rivoluzionarie, avete accettato il contratto Cortese?»

L'ho accettato appunto perché, a cagione del *trust*, mi trovavo nell'assoluta impossibilità di fare da sola. Il Cortese offriva un altro accentramento del quale pure diffidavo. Ma poiché egli, per quanto un illuso, mi sembrava anche un idealista sperperatore, credevo che il male che ne sarebbe derivato potesse – se mai – ricadere più sopra di lui che sopra gli altri.

Il mio contratto personale con lui, che ho reso pubblico, dimostra luminosamente che io non avevo la più lontana idea di approfittare per me della sua generosità, ma la sua larghezza mi poteva offrire il modo di realizzare alcuni miei sogni d'arte, la cui attuazione avevo iniziato col mettere in scena *Cesare e Cleopatra* di Shaw, opera che, comunque giudicata, mi pare degna di essere conosciuta dal pubblico [...]. Non sarà giusto, spero, che una signora, una artista, da accusatrice passi quasi ad accusato, in questo brutto affare che ha rovinato piccoli e grandi. Non sarà giusto che il mio gesto volontario di moralità nel restituire doni e vestiti [...] sia ora deformato talmente da farlo apparire un atto umiliante di chi rende ciò che non gli appartiene o che non merita.

Io nulla chiesi al sig. Cortese³⁶.

Gli autori chiedono autorità morale e magari anche materiale sul teatro. Gli attori chiedono altro: libertà strategica, di vita, di abitudini, *quindi* di spregiudicatezza artistica, la possibilità di *non* doversi adeguare al buon senso, né a quello degli spettatori né a quello degli autori. Sono attori-creatori, per usare

³⁶ Intervista di Giuseppe Adami a Emma Gramatica, «La Sera» del 13 maggio 1917.

la definizione di Meldolesi, e lo sono in virtù del complesso sistema arte-vita messo a punto in secoli di storia. Non sono, almeno per ora, disposti a diventare quel che le altre componenti del teatro vedono in loro: attori-interpreti, nell'accezione di Praga.

Il capocomicato è solo uno tra i molti cardini e rotelle da cui era composto un meccanismo creativo efficace quanto complicato, poco economico. Quello che sembra il cammino tra due punti, tra testo e messinscena, per quello che stiamo qui chiamando "teatro d'attore" doveva attraversare non la via più breve, o più razionale, ma moltissimi altri punti, tutti lontani, molti incomprensibili. Così però accade, se ci pensiamo bene, anche per il teatro dei grandi maestri di inizio Novecento, che per creare uno spettacolo avevano bisogno dei tempi lunghi dei laboratori, di prove senza fine, della creazione di sistemi, di lavoro pluriennale sull'attore, della creazione di forme di vita comunitaria, e di molto altro. Lo prendiamo per perfezionismo, e lo era, a modo suo, era volontà di creare opere d'arte meravigliose. Però, c'era anche un'altra cosa: la consapevolezza della assoluta necessità, per la profondità del lavoro teatrale, delle deviazioni.

Qualche giorno dopo questa intervista, Ermete Zacconi si rivolge a Emma Gramatica con una lettera aperta datata Milano 15 maggio 1917, e pubblicata anch'essa dal quotidiano «La Sera», il 17 maggio 1917³⁷. Zacconi tratteggia addirittura con molta passione e molta retorica quasi un decalogo dei doveri del capocomicato, accenna al merito della Gramatica di essere intervenuta con tanto coraggio contro il Trust «*benché donna*» e ribadisce la fondamentale importanza per il capo di una compagnia di conservarsi indipendente da qualsiasi tipo di pressione.

È una prospettiva che accoglieremmo facilmente da un regista: la rivendicazione di una autorevolezza che va molto al di là del momento di creazione di uno spettacolo, e, insieme, l'accettazione consapevole dei conseguenti doveri: difendere il proprio operato, la propria dignità e la propria compagnia. Nelle parole di Zacconi c'è anche qualcosa di più, un elogio della combattività e del coraggio come doti indispensabili per un capocomico. E c'è una vibrante, anche se enfatica, esortazione alla lotta più sorprendente ora, nel '17, di quanto non sarebbe stato qualche anno prima. Sta cominciando la parabola discendente della autorità capocomicale³⁸. Sono fatti noti, e qui li sto semplicemente ricapitolando. Aggiungendo forse solo una domanda: cosa cambia,

³⁷ La si può trovare, con altri documenti, ne *L'acquisto del teatro. Documenti sul caso Cortese*, cit., cfr. nota 6.

³⁸ Ridenti, nel suo volume, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, cit., indica invece il '24 come data conclusiva di un sistema teatrale e di una autorità capocomicale di cui è uno dei pochi a riconoscere anche i meriti (pp. 45 e ss).

cosa si perde con la fine del capocomicato? Credo che tutto quel che è andato perduto sia stata l'esistenza di capi. È importante? A me sembra di sì, più della nuova drammaturgia, o di un assetto organizzativo "moderno", o dei teatri stabili. È una microsocietà di zingari e d'arte: i "capi" hanno un peso difficile da decifrare, ma certo essenziale. Strettamente connesso con molte delle abitudini fondanti del teatro di quegli anni, dal sistema dei ruoli al nomadismo.

La seconda domanda, molto meno generale, ma anch'essa importante, è: quando finisce la struttura capocomicale? In apparenza continua, scavalca perfino la seconda guerra mondiale. Per quel che riguarda invece l'autorevolezza, con tutte le sue conseguenze, è un altro discorso. Siamo a caccia di tutto quel che può farci comprendere il problema da cui siamo partiti, uno svuotamento dall'interno della microsocietà comica a cui non corrisponde un parallelo sgretolamento della struttura organizzativa complessiva. Anche da questa contraddizione deriva l'immagine irrimediabilmente insipida di questo periodo e di questa Italicetta teatrale. Lo "svuotamento" riguarda valori in genere poco riconosciuti, come può essere il capocomicato. Per questo, vale la pena spostarci per un attimo in avanti, e ricordare la gravità, l'innaturalità e il peso che avranno, molti anni dopo, le indicazioni corporative del fascismo, nonostante l'influenza tutto sommato relativa che ebbe la Corporazione del teatro, nata nel 1931, prima tra le corporazioni, voluta da Bottai³⁹. Fu una forzatura, ebbe probabilmente poche conseguenze pratiche, ebbe poco potere. Diversa però è la questione della mentalità, il peso emotivo: la corporazione era la negazione del modo di pensare al teatro degli attori fino alla Grande Guerra.

A molti dei capocomici il fascismo piace: non dobbiamo immaginarli come emarginati, ribelli della società. Sono, in genere, gente d'ordine, ambiscono al titolo di Commendatore, e sono, o si sentono, capi di piccole aziende, messe in crisi dal biennio rosso. Al fascismo, invece, il capocomicato non piace nella misura in cui rappresenta una pretesa di autonomia. Secondo un modo di agire frequente nel regime, il capocomicato non sarà distrutto, ma semplicemente reso inoffensivo, privato di senso, valore, potere. Pedullà ci dice come la compagnia capocomicale, formalmente rimasta in piedi, cambi definitivamente natura verso la metà degli anni Trenta, quando il ruolo gestionale del capocomico viene assunto da un impresario-finanziatore, mentre il primo attore divenne in genere uno scritturato come gli altri⁴⁰. Si spezza il legame tra organizzazione, gestione degli attori, creazione artistica. Il ruolo del capocomicato si conclude così, a ondate, nel corso degli anni Venti, poi, definitivamente tra il '31 e il '35. Le prime generazioni cresciute da Silvio

³⁹ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 126 e ss.

⁴⁰ Ivi, p. 135.

d'Amico all'Accademia, e i giovani teatranti della fine degli anni Trenta avevano altre aspettative, e altri ordini di priorità.

Prima di chiudere, bisogna però tornare alla lettera aperta di Ermete Zacconi, perché la sua conclusione apre uno spiraglio su un ulteriore, fondamentale problema:

L'arte drammatica italiana, che fu gloria della patria e del mondo, immiserisce e muore. Muore di anemia per scarsità di cibo e di ideale, l'affarismo la ridurrà presto a un numero di varietà per i suoi teatri-caffè dove si fuma e si gioca, mentre i teatri delle grandi tradizioni servono a spettacoli popolari o a proiezioni cinematografiche.

Ogni categoria disprezzata cerca di individuarne un'altra ancora inferiore a se stessa. Anche se il teatro di prosa continuava a essere considerato arte teatrale maggiore e più nobile, la guerra e gli uomini d'affari stavano premiando forme di spettacolo che la gerarchia del periodo avrebbe definito "minore": caffè concerto, varietà, a cui più tardi, negli anni Trenta, si aggiungerà la Rivista teatrale. Il 28 aprile del 1917 Gramsci inizia la serie dei suoi articoli contro "l'industria teatrale", in particolare i Fratelli Chiarella (parte del Trust o "Consorzio"). Scrive che a Torino il Consorzio è andato un po' troppo oltre, e la città è ormai tagliata fuori dalla vita teatrale. Le grandi compagnie si dissolvono, gli attori per vivere sono costretti a dedicarsi al cinema. L'industria teatrale non se ne preoccupa, i suoi affari prosperano e non le interessa se il pubblico perde gusto estetico e va a vedere Petrolini con lo stesso piacere con cui guarda Zacconi⁴¹. La totale incomprensione della grandezza di Petrolini da parte di uno spettatore come Gramsci turba, ma bisogna guardare oltre: sta additando un problema, che diventerà un grave problema, quello del peso del teatro minore.

Gli scritturati

Prima di tirare un po' le fila di questo lungo détour nel teatro che precede il fascismo, dobbiamo considerare la situazione degli scritturati, che aveva cominciato a cambiare a inizio Novecento, dapprima in modo impercettibile, poi, con la guerra, più rapidamente. La loro battaglia sindacale era iniziata nel 1902, con la formazione di una "Lega degli artisti drammatici". Negli

⁴¹ Antonio Gramsci, *Cronache teatrali. 1915-1920*, a cura di Guido Davico Bonino, Torino, Aragno, 2010, pp. 207-208. Sembra probabile che Zacconi abbia letto questo articolo. Gramsci lesse sicuramente la lettera di Zacconi, a cui fa riferimento in un articolo dell'8 luglio 1917 (pp. 215-216).

anni successivi, la Lega aveva lottato per un contratto unico, che spezzasse la pratica delle contrattazioni singole con i capocomici. Non è una battaglia sindacale semplice, l'autorità capocomicale era percepita come valore, andava al di là di una semplice gestione economica o organizzativa. Anche quando il contratto era stato accettato⁴², la sua pratica era stata lasciata ad arbitrio dei capocomici: dal punto di vista sindacale un controsenso evidente.

La guerra, nel frattempo, aveva inasprito la vita. Agli scritturati furono concesse alcune (poche) agevolazioni, sempre ad arbitrio dei capocomici, come il permesso di recitare fuori dalla compagnia nei periodi di riposo, o il soprassoldo in località dai prezzi anormalmente alti, come i centri di villeggiatura. Gli anni rossi del teatro cominciarono così, dalla rottura di queste poche concessioni. Nel settembre del '18, Virgilio Talli rifiutò a uno dei suoi attori il permesso di recitare fuori della compagnia durante una giornata di riposo. Dichiarò di non essere disposto a guidare una compagnia non disciplinata⁴³. Era un grande capocomico e un grande allestitore di spettacoli. Qualche mese dopo, siamo ormai nell'aprile del '19, Zacconi rifiutò ai suoi attori l'indennità caro viveri. Disse (secondo «L'Argante») che non poteva sottostare alla volontà dei suoi stessi scritturati⁴⁴. Fu organizzata una serie di scioperi teatrali, gestita da un Comitato d'Agitazione, e fu fondato per l'occasione un giornale, «Battaglie artistiche». Fuori dal teatro, cominciava il biennio rosso.

Verso la fine del 1920, gli scioperi erano riusciti a strappare una serie di piccole concessioni⁴⁵. Il Comitato d'agitazione rimase attivo per dar vita a una confederazione che riunisse anche gli artisti d'Operetta. I Capocomici si riunirono in convegno, ad agosto, per riflettere anche loro su una Associazione⁴⁶. Erano stretti tra difficoltà diverse, le richieste dal basso, la pressione degli uomini d'affari, le pretese degli autori e il punto di vista alieno del Governo.

⁴² Il contratto era stato accettato e promesso in un momento di difficoltà per i capocomici, causato dal tentativo dei proprietari dei teatri di guadagnarsi l'alleanza degli scritturati, nel '17. Il 19 agosto il giornale della Lega, «L'Argante», aveva perfino pubblicato il testo del futuro contratto (stipendio annuo e non più per dieci mesi; paga minima giornaliera di sette lire; eliminazione delle agenzie, sostituite da uffici di collocamento gratuiti; agevolazioni minori come il portacoste a carico del capocomico; un nuovo regolamento del palcoscenico).

⁴³ Cfr. «L'Argante», 5 settembre 1918 e «Le quinte del teatro di prosa», 27 settembre 1918.

⁴⁴ «L'Argante», 2 aprile 1919.

⁴⁵ Tra cui un aumento della paga per le giornate festive; abiti d'epoca a carico del capocomico; semplificazione dei contratti in tre tipi, ruoli primari, secondari e terziari, mentre le primissime parti rimanevano un discorso a parte: cfr. «L'Argante», 10 dicembre 1920. Cfr. anche gli *Annali del teatro italiano. 1901-1920*, volume secondo, Milano, L'eclettica, s.d.

⁴⁶ Cfr. «L'Arte Drammatica», 21 agosto 1920.

Sempre nel 1920, infatti, Giovanni Rosadi, Sottosegretario alle Belle Arti (uomo di legge, amico personale di Eleonora Duse, appassionato di teatro, autore teatrale minore, animato da un reale desiderio di aiutare⁴⁷), assistito dal suo segretario, Silvio d'Amico, costituì quella Commissione Straordinaria per la Musica e le Arti drammatiche per esaminare lo stato delle cose, e suggerire provvedimenti da cui è partito il nostro discorso. La Commissione, nella sua relazione, lamentò il mancato interesse dello Stato per le questioni relative all'arte drammatica, e propose varie cose intelligenti, probabilmente per influenza di d'Amico, tra cui un Ufficio del Teatro o la fondazione di un grande Teatro d'arte stabile, a Roma, legato a una scuola di recitazione. L'associazione capocomici protestò contro questo programma. Protestò anche per l'esclusione degli attori dalla Commissione, e per la presenza di un solo capocomico, universalmente considerato anomalo: Virgilio Talli⁴⁸. Nel corso di una privata discussione con d'Amico a proposito della formazione della nuova Commissione che doveva completare il lavoro⁴⁹, Marco Praga sconsigliò la presenza perfino di un'attrice-simbolo come la Duse. Benché fosse stata capocomico accorta per tutta la vita, lo scrittore, che pure la conosceva bene e la adorava, la riteneva una donna vaga, che non si sarebbe mai presentata alla riunioni della Commissione, oppure vi avrebbe presentato «idee forse paradisiache ma agli antipodi da tutto ciò che è pratica e realtà». Per additare difetti simili in Pirandello, coniò l'indimenticabile definizione di «Duse coi pantaloni»⁵⁰. Questa seconda Commissione stanziò una piccola cifra per la sovvenzione⁵¹, ma era pur sempre un avvenimento almeno simbolicamente

⁴⁷ Cfr. «L'Idea Nazionale», 4 settembre 1921 e 12 gennaio 1923. Per i tentativi di Rosadi di dare un aiuto concreto alla vita delle compagnie di giro nel corso della guerra, si veda «Riforma teatrale», 5 febbraio 1916, e «L'Argante», 31 maggio 1917. Sul lavoro di Virgilio Talli in questo periodo, ma anche su molte delle vicende qui trattate, cfr. l'accuratissima ricostruzione di Donatella Orecchia, *Aspetti d'organizzazione e percorsi di poetica sulla scena: Virgilio Talli e la Compagnia del Teatro Argentina di Roma*, «L'asino di B.», n. 6, 2001, pp. 7-59.

⁴⁸ Cfr. il periodico dei capocomici, «Le quinte del teatro di prosa», 31 luglio 1920.

⁴⁹ Dalla Commissione Straordinaria doveva nascere un'altra Commissione, più ristretta, per stabilire il finanziamento. Praga ritiene impossibile la presenza in essa della Duse, che alla fine, invitata, rifiuta.

⁵⁰ Marco Praga a Silvio d'Amico, 31 maggio 1921, in Guido Lopez, *Marco Praga e Silvio D'Amico: lettere e documenti, 1919-1929*, Roma, Bulzoni, 1990, pp. 94-96.

⁵¹ Questa seconda Commissione risultò alla fine formata da tre drammaturghi, Renato Simoni, Marco Praga e Luigi Pirandello, e stanziò due sovvenzioni di 120.000 lire, fornite dalla SIA, una per il teatro drammatico e una per il teatro lirico. La SIA aveva ottenuto l'appalto temporaneo per la riscossione di una nuova tassa teatrale del 10% sugli incassi, una trasformazione a cui avevano lavorato Marco Praga e Paolo Giordani. Sarà fruttuosa per la SIA e lamentata dai capocomici. La cifra stabilita per la prima sovvenzione è alta, ma

fondamentale, la prima sovvenzione pubblica al teatro in Italia, il segno di una consapevolezza, anche dal punto di vista delle istituzioni, che qualcosa doveva cambiare. Ma a questo punto subentra il problema di *cosa* dovesse essere premiato. Dopo varie incertezze e progetti, tra cui quello di creare un teatro-scuola, in cui far confluire sia Talli che la Duse, la scelta sarà ambigua: nessun progetto nuovo, ma un finanziamento a una compagnia sicura. Fu scelta quella diretta da Talli, formata all'uopo. All'uscita del bando, il 1° luglio del 1921 i capocomici protestarono: avrebbero preferito un aiuto a pioggia.

Sei mesi dopo, nel gennaio del '22, a Milano, venne emanata la disposizione di sospendere gli spettacoli per due giorni a settimana, per carenze di energia elettrica. I capocomici sulla piazza decisero di non pagare gli scritturati per queste due giornate di forzato riposo. Iniziò un'altra serie di scioperi⁵², incontri, discussioni, comizi. Rispetto alla prima mobilitazione, il clima politico era molto cambiato, e anche nel teatro stava arrivando lo squadristo fascista. Gino Calza-Bini (fascista radicale, fratello del ben più celebre architetto Alberto, scrittore, segretario della federazione del fascio del Lazio, tra poco uno dei protagonisti della marcia su Roma, uomo brutale e violento, che aveva fama di essersi creato una milizia personale) organizzò rapidamente una squadra d'azione teatrale e fondò una "corporazione del teatro", da non confondere con quella di Bottai del '31. Per ora gli squadristi erano solo due, Carlo Tamberlani e Amilcare Pettinelli, ma erano evidentemente determinati, perché riuscirono in poco tempo a spostare sedici persone dalla Lega alla neonata Corporazione. In ciò furono aiutati, come scrisse l'«Avanti», dal fatto di presentarsi nei teatri e nei comizi armati di pistola e manganello. Dopo un tentativo di mediazione non riuscito, dopo aver progettato di recitare da soli, senza capocomici né primattori, gli scritturati, "i più deboli", per dirla come Praga, furono costretti a cedere. Praga, Simoni, Gino Rocca dedicarono gioiosi articoli all'atto simbolico che chiuse gli scioperi: una serie di rappresentazioni sotto la direzione di Talli cui partecipavano i sei primi attori delle tre compagnie coinvolti, e una parte cospicua dei sedici neo-aderenti alla Corporazione fascista. La prima di queste rappresentazioni fu *Come le foglie* (di Giuseppe Giacosa) al Lirico: un cast eccezionale (di cui sappiamo che almeno Tamberlani entrò a far parte), per una serata di altissimo livello. La pace era assicurata dalla folta presenza di squadristi di un paese vicino, convocati da Calza-Bini. Gli spettatori erano

non risolutiva per la vita di una compagnia. Per dare una indicazione: Ermete Zacconi, nel '21, appunta sul retro di una lettera, l'ammontare degli incassi delle prime cinque repliche delle rappresentazioni con la Duse: 270.000 lire. Naturalmente, il ritorno della Duse al teatro fu un evento eccezionale anche dal punto di vista degli introiti.

⁵² Lo sciopero coinvolse le tre compagnie primarie presenti a Milano, la Ruggeri-Borelli-Talli, la Melato, la Betrone.

accompagnati alle loro poltrone da questi giovanotti nerboruti, che esibivano all'occhiello coccarde tricolori. I primattori vennero festeggiati con grandi mazzi di fiori ornati da altri nastri tricolori. Le compagnie ripresero il loro lavoro. Lo sciopero si concluse in maniera disastrosa, e i più accesi sostenitori non vennero riassunti. Per citare Praga: «Gli scritturati son tornati mogi mogi nelle loro compagnie; ma non tutti furono riammessi. Respinti furono quelli che si erano dimostrati i più indisciplinati, i fomentatori di zizzania, i sovvertitori. Poi che sulle scene soprattutto e prima di tutto bisogna riportare la disciplina»⁵³. Gli interventi del governo fascista sul teatro saranno di tipo burocratico, così ogni tanto conviene ricordare il resto, l'ovvietà: la violenza.

Colpisce la cecità di Praga – uomo d'ordine, ma non sciocco. D'altra parte, la disciplina e soprattutto la fiducia nel proprio capocomico, e la *conseguente* obbedienza avevano un'importanza e un ruolo tutti diversi, in scena, da quelli che potevano avere in fabbrica. E forse fu questo a impedire a tante persone acute di capire la gravità di quel che andava accadendo.

Frattanto, la Corporazione nazionale del teatro⁵⁴, finanziata almeno parzialmente dai proprietari dei teatri⁵⁵, continuava la sua azione minacciosa per assorbire la Lega. Quest'ultima rispose con dignità e fermezza attraverso il suo segretario, Domenico Gismano, detto Peneche, suggeritore sindacalista. Il 28 ottobre 1922 inizia la marcia su Roma. Il 30 Mussolini viene incaricato da Vittorio Emanuele di formare il nuovo governo. Il 31 ottobre, a Milano, la sede della Lega degli Artisti Drammatici viene assalita e devastata da una squadra fascista. Il 30 novembre «L'Argante» pubblica una cronaca degli avvenimenti (di cui in altri giornali o periodici, per esempio «L'Arte Drammatica», non c'è parola):

Il 31 ottobre, alle 19, una squadra di Camicie Nere invase e prese possesso della sede della nostra Associazione posta in via Pantano 2. Per la verità dobbiamo dichiarare che non vi fu nessuna violenza personale. Non vi fu intrusione nei nostri uffici di

⁵³ Da un articolo del 14 febbraio 1922, ora in Marco Praga, *Cronache teatrali. 1922*, Milano, Treves, 1923, p. 38. Cfr. anche la lettera di Praga a d'Amico del 10 febbraio 1922, in Guido Lopez, *Marco Praga e Silvio D'Amico: lettere e documenti*, cit., pp. 130-131. Su tutto l'episodio cfr. il ricordo (a posteriori) di Carlo Tamberlani, *Albori del fascismo nel teatro*, «Scenario», luglio 1939 (tutti i numeri della rivista sono consultabili on line, <http://holmes.iulm.it/riviste.asp?cat=10>) e i tre articoli (o parti di articoli) che Praga dedica allo sciopero teatrale nei suoi interventi per «L'Illustrazione Italiana», poi raccolti nel volume delle *Cronache teatrali. 1922*, cit., pp. 12-39. Il commento de l'«Avanti» sulla persuasione armata degli squadristi è ricordato nell'articolo di Tamberlani.

⁵⁴ Con un suo organo, «Tepsi».

⁵⁵ Il finanziamento viene denunciato dall'«Avanti», e più avanti trionfalmente ammesso da «Tepsi», 10 agosto, che lo presenta come un modo per diminuire la quota di iscrizione.

Piazza Beccaria 10, ma, come ci fu *significato*, anche per la nostra sede vi era virtualmente la presa di possesso.

Abbiamo subito la forza armata.

Nei due anni successivi fu perfezionata la fusione tra Lega e Corporazione. Il risultato fu “L’associazione nazionale tra gli artisti drammatici della Corporazione Nazionale del teatro”. Come Segretario della Associazione troviamo Domenico Gismano, nonostante la sua ventennale fede socialista, qualche anno dopo, sarà segretario del Sindacato Nazionale Fascista Artisti Drammatici⁵⁶. L’intervento sullo sciopero e poi l’assalto alla sede della Lega furono i due primi provvedimenti fascisti per il teatro.

Fascismo

Nulla di ciò che mi ài scritto mi à fatto stupire. Mi rendo conto. Più o meno è dappertutto così. Ma appunto perciò io insisto nel mio consiglio. Rintanati e lavora. Non sono le dimissioni da deputato che importano. Ma un asilo tranquillo, lungi dalla lotta. E si può trovare [...] Ci sono ancora delle montagne e delle spiagge deserte, in Italia, e ci sono ancora dei pastori e dei pescatori semplici, ingenui, primitivi. Ti abbraccio - Marco⁵⁷.

Sono passati alcuni anni, siamo nel '25. Praga sta scrivendo a Roberto Bracco, forse l'unica vera vittima teatrale significativa del fascismo. Ancora una volta Praga si illude: il teatro non fu un rifugio lontano dalla lotta, benché lo fosse stato tanto spesso, nel passato. Fino al Novecento, era stato un luogo di resistenza tacita e non politica. Ma i tempi sono cambiati. Nel '29, pochi anni dopo questa lettera bella e triste, Praga si suicida.

⁵⁶ Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989, pp. 28-30, e Paola Daniela Giovanelli, *La società teatrale in Italia tra Otto e Novecento*, cit., p. 1246.

⁵⁷ Lettera del 27 dicembre 1925, Biblioteca del Burcardo, Autografi Praga. Eletto deputato nel '24, Roberto Bracco era stato uno dei firmatari del Manifesto degli intellettuali antifascisti di Benedetto Croce del '25. Quando Praga gli scrive sta per essere dichiarato decaduto dalla carica di deputato. Cfr. Pasquale Iaccio, *Roberto Bracco e la censura teatrale fascista: il caso de «I pazzi»*, in «Ariel», *Teatro e Fascismo*, n. 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 229-258; e Id., *L'intellettuale intransigente: il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida, 1992. Cfr. anche il ritratto che di Bracco fa un'altra vittima del fascismo, Augusto De Angelis, nel suo *Interviste e sensazioni*, Milano, Giuseppe Morreale editore, 1926. De Angelis fu anche un giallista importante (nel periodo in cui il fascismo promuove il poliziesco italiano contro i gialli di importazione), inventore del celebre Commissario De Vincenzi. Morì nel 1944, in seguito alle percosse fasciste, e a un periodo di diversi mesi di prigionia.

Il mio saggio dovrebbe cominciare da qui, dalla nascita del regime, e invece questo è il punto in cui la mia ricerca si è in gran parte conclusa. In queste ultime pagine tirerò le fila del discorso proponendo qualche prima supposizione. Il fascismo è un regime che lascia qui e lì zone d'ombra, di non intervento. In particolare, soprattutto nei primi anni, sembra essersi occupato ben poco di teatro. C'è la Corporazione di Bottai, del '31, e ci sono gli interventi per così dire permessi a d'Amico (in primo luogo da Bottai), come «Scenario», o l'Accademia. Gli interventi più importanti, il Convegno Volta, l'Accademia, le trasformazioni istituzionali, la battaglia contro i monopoli, la chiusura delle agenzie o il Sabato teatrale, cominciano soprattutto a metà degli anni Trenta. Tutto questo è noto. Mi sembra però che l'orizzonte cambi se vi facciamo confluire non solo le reali *azioni* o i progetti, ma anche tutto quello di cui questo saggio è andato a caccia: cambiamenti nella percezione di sé, nel modo in cui il teatro viene visto, combattuto, considerato. Cambiamenti di mentalità. Nell'orto accuratamente sigillato del fascismo viene proseguita e portata a termine una sistematica destabilizzazione delle tradizioni del teatro d'attore. A noi, qui, interessa la parte inconscia. Paradossalmente quella che in Italia venne chiamata la nascita della «regia», il nuovo, grande teatro che ormai da tempo fioriva in Europa e in Russia, non fu importante quanto questa azione inconsapevole⁵⁸.

Dal nostro punto di vista, che è quello degli attori, ma anche degli spettatori, sarà necessario occuparsi presto dei dilettanti. Le compagnie amatoriali facevano parte del Dopolavoro, organizzazione del tempo libero. Si moltiplicarono enormemente, però è un dato difficile da valutare, visto che si tratta comunque di amatorialità in parte coatta (il dopolavoro in sé era obbligatorio). Fu però un fenomeno importante, che coinvolse strati sociali nuovi e ampi. Fu pilotato dall'alto, nacque in anni in cui l'idea di un teatro nuovo, se non la sua pratica, erano arrivati anche in Italia, e contribuì senz'altro a radicarla, e a radicarla in modo congruo col modo di pensare fascista⁵⁹. Ne «L'Eco degli Oratori» del settembre 1938 è segnalata, per teatri amatoriali (parrocchiali e non dopolavoristi), l'istituzione di corsi di «piccola regia», quella regia inventata ufficialmente solo nel '32⁶⁰. Questi nuovi dilettanti non si limitavano

⁵⁸ Per tutti gli anni Venti molti spettacoli di grandi registi passarono per l'Italia, e vennero, come già si è accennato, grandemente ammirati, senza, per questo, provocare altri cambiamenti. Cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

⁵⁹ Cfr. su questo il mio *La parola regia*, cit., e il dossier *L'anticipo italiano*, cit.

⁶⁰ Devo questo documento al lavoro di Susanna Franzoni per la sua tesi magistrale sul teatro amatoriale: *Teatro delle tradizioni amatoriali milanesi*, Università di Roma Tre, a.a. 2014-2015. La parola regia, come è noto, era stata usata per la prima volta una decina d'anni prima della sua consacrazione su «Scenario». Ma era stato un episodio isolato, rispetto alla consacrazione ufficiale degli anni Trenta.

insomma a riprendere la mentalità dei professionisti. Cambiò qualcosa⁶¹. Ci fu un assorbimento di parole d'ordine nuove, di una mentalità del tutto estranea alle precedenti logiche del teatro d'attore. In più, c'era il fascismo, quindi il teatro come portatore di "valori nuovi", non solo di piacere.

Non invano erano passati sul nostro popolo gli anni di guerra [...], si iniziava in Europa un vasto processo di chiarificazione [...] che ha già permesso importanti revisioni di valori artistici, si faceva così la pace coll'Ottocento, per lunghi anni tanto aspramente avversato dalla nostra generazione. Alla grande figura di Verdi veniva restituita la sua vera, gigantesca grandezza, ed il *Falstaff* veniva finalmente inteso come il punto di partenza della nuova musica italiana. I grandi nomi di Vivaldi, Scarlatti, Frescobaldi, Monteverdi, Da Venosa, che ai tempi di Martucci ancora erano totalmente ignorati dai musicisti italiani ad esclusivo profitto del Romanticismo tedesco, tornavano adesso a rivivere nell'attualità nazionale. Si determinava insomma un rapido processo evolutivo, a traverso il quale scompariva ogni traccia di assimilazione straniera e si formava celermente una nuova coscienza musicale ed anche uno stile italiano inconfondibile cogli altri europei⁶².

Le correnti emotive incidono non meno dei cambiamenti istituzionali o delle proposte di riforma. Per esempio quella della "italianità", già intravista, le cui diverse facce hanno spesso creato confusione. Si era profilata all'orizzonte del teatro con la piccola guerra della SIA contro il gestore di gran parte del repertorio francese in Italia, Adolfo Re Riccardi, brillante ex-ufficiale facile al duello, ex-giocatore, e grande conquistatore di belle donne. Molto legato al mondo francese, letterario e non solo, ufficiale della Legion d'Onore, aveva iniziato dedicandosi alla *pochade*, poi era passato a gestire un repertorio sempre più vasto, in gran parte straniero e comico-sentimentale. La guerra sfiante che Praga condusse contro di lui è talvolta sembrata una battaglia a favore degli autori italiani contro gli stranieri, tanto più che i capocomici furono per breve periodo indotti a una alleanza con la SIA che li costringeva a mettere in scena solo pièce italiane. Tuttavia, non era così. Praga, come scrisse, non era interessato a una battaglia per gli autori *italiani*, ma a stabilire il peso e il ruolo della Società *italiana* degli autori contro altre forme di gestione degli autori drammatici⁶³. Non

⁶¹ Significative sono anche alcune imposizioni fasciste dall'alto, anche quando non ebbero molto seguito, per esempio l'obbligo (largamente inatteso) di recitare solo repertorio italiano (cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., pp. 105 e ss).

⁶² Riprendo questa terribile citazione di Alfredo Casella (*I segreti della giara*, Firenze, Sansoni, 1941, p. 298) dal saggio di Gerardo Guccini, *Dilettevole ma non troppo. Il mito della Donna serpente tra Gozzi, Ludovici e Casella*, per il libretto di sala della *Donna serpente* di Ludovici e Casella andato in scena al Regio di Torino nel 2016, p. 36.

⁶³ Guido Lopez, *Carteggio Praga-Lopez*, cit., pp. 82-84.

sono sfumature, visto che la questione della italianità assunse, con il fascismo, un peso enorme. Per gli attori privilegiare un repertorio perché *italiano* (come richiesto da tanti, tra cui Pirandello, Rosso di San Secondo, etc.)⁶⁴ era una novità, fortemente destabilizzante: la nazionalità delle pièce non aveva mai avuto importanza, i comici erano abituati a pescare in un repertorio mondiale. Fu un impedimento nuovo e sconcertante per il periodo dell'alleanza con la SIA contro Re Riccardi, e un po' di più durante guerra e dopoguerra. Ma fu con il fascismo che non solo divenne una imposizione ben più pesante, per quanto spesso evasa⁶⁵, ma acquistò anche un altro volto, ben diverso, e molto più inquietante. Ora non si trattava più di pièce italiane, quanto piuttosto di *spirito* italiano, di "saggezza tutta italiana", di una "italianità" da cui si traevano indicazioni sul modo in cui il teatro doveva cambiare e funzionare. Italianità che, veniva detto esplicitamente, doveva essere buon senso, equilibrio, fastidio per gli eccessi⁶⁶. Per certi versi, soprattutto per il rapporto con il grande nuovo teatro europeo, questo equilibrio sarebbe stato più nocivo del resto.

Un elemento più materialmente destabilizzante è stata la nuova tendenza a ragionare in termini di monopolio, nazione, latifondo, sviluppata dagli uomini d'affari. Era un modo nuovo ed efficace di sfruttare la ricchezza teatrale, ed entrava in collisione con l'esistenza e la mentalità di quelle piccole monadi assurdamente autonome che erano le compagnie capocomicali. Il governo fascista, nella persona di Galeazzo Ciano, mise fine molto bruscamente, ma solo a metà degli anni Trenta⁶⁷, a questa tendenza al monopolio. Ma nel frattempo era stato ormai completamente interiorizzato l'ordine "nazionale" delle nuove istituzioni fasciste: ogni cosa al suo posto, guidata dall'alto, e una divisa per ogni uomo. Un monopolio non ha niente a che fare con la politica culturale di un governo. Tuttavia, venendo così, uno dopo

⁶⁴ *Ibidem*.

⁶⁵ Cfr. il volume della Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., pp. 67 e ss.

⁶⁶ Cfr. il dossier *L'anticipo italiano*, cit. Parole molto simili sull'equilibrio "tutto italiano" sono state usate anche per definire la linea fascista sulla ginnastica femminile (cfr. la voce di Lucia Motti, *Accademia di Orvieto*, in *Dizionario del fascismo*, cit.).

⁶⁷ È uno scontro violento, che coinvolge Ciano, la Suvini-Zerboni e Paolo Giordani, amministratore delegato della Suvini-Zerboni, fondatore e principale azionista della Sitedrama. Giordani viene perfino arrestato, per un periodo brevissimo. Al termine di questo scontro, il potere della Suvini-Zerboni viene ristretto ad alcuni teatri, Giordani si occupa delle edizioni musicali (e anche, come direttore generale, della Pittaluga Cines), viene fondato l'Ispettorato per il teatro, viene emanato un provvedimento volto a impedire la formazione di nuovi monopoli, le azioni della Sitedrama (che gestiva la quasi totalità del repertorio straniero in Italia) vengono rilevate da un ente statale. L'Ispettorato per il teatro diventa l'unico vero arbitro della vita teatrale italiana. Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., pp. 172 e ss.

l'altro, trust e fascismo sembrano aver bloccato una possibile metabolizzazione e riorganizzazione della microsocietà degli attori. Forse contribuì anche quel modo nuovo in cui si mescolavano le carte e le alleanze, che ancora ci confonde. Inizia dopo la prima grande battaglia della SIA, quella contro Re Riccardi. È allora che gli autori smettono di essere una classe compatta, con interessi omogenei per cui combattere, separata da quella degli uomini d'affari. Cominciano alleanze momentanee e bizzarre, progetti di rinnovamento presentati al governo da binomi imprevedibili, come Paolo Giordani e Pirandello, oppure lavori in comune portati avanti da coppie ancora più improbabili, come la trasformazione della SIA (Società italiana degli autori) in SIAE (Società italiana degli autori e degli editori), condotta a fine da Marco Praga e Giordani. Trasformazione che portò alla SIAE ricchezze nuove ma anche un senso che non aveva più nulla a che fare con il passato. La logica delle alleanze è cambiata, è meno semplice. Coinvolge il governo, e passa sempre più sulla testa dei comici.

Gli uomini d'affari intervennero razionalizzando la vita teatrale – e anche il lavoro artistico – in nome di una maggiore resa economica. Gli autori avevano tentato lo stesso, in nome dell'arte, talvolta perfino con progetti coincidenti. D'Amico intervenne in nome delle tendenze più moderne, rivoluzionarie, eccitanti del teatro europeo. Il fascismo lo fece all'interno di un programma per la creazione di uno Stato nuovo e differente. Erano tendenze talvolta complementari o alleate, talvolta in lotta tra loro. Ma tutte miravano per molti versi a una cosa sola, cioè razionalizzare il sistema precedente, in tempi stretti, in tutti i casi con una idea di riordinamento dall'alto, da cui i teatranti fossero allontanati⁶⁸. Questa razionalizzazione, portata avanti dalle due uniche forze davvero capaci di incidere, cioè gli uomini d'affari e il governo fascista, ma continuamente proposta dagli autori e dai critici fino a farla assorbire dalla mentalità diffusa, portò alla rottura di invisibili equilibri sociali e ambientali. Il sistema del teatro d'attore aveva molto a che fare con un sistema ecologico: era non solo complicato, ma impossibile da padroneggiare artificialmente, era costruito attraverso stratificazioni di regole, logiche e principi spesso inutili, talvolta controproducenti, però anche inaspettatamente efficaci. A differenza degli equilibri ecologici del pianeta, questo sistema d'attore poteva essere sostituito – nella maggior parte degli altri paesi la creazione teatrale procedeva ormai in modo diverso – però *intervenire* su di esso

⁶⁸ Cfr., ad esempio, le violente dichiarazioni di De Pirro, all'indomani del Convegno Volta, sui gravissimi difetti dell'organizzazione teatrale pre-fascista, dovuti tutti (secondo De Pirro) alla «mentalità guasta e viziata di coloro che vivono nel teatro e del teatro» (cfr. il volume della Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica nel teatro dell'età fascista*, cit., p. 171).

era molto più difficile, tanto più nel caso di una razionalizzazione dall'alto, troppo rapida e artificiale.

È una spiegazione logica e fondata. Eppure, da sola, non basta. La cultura degli attori era sempre stata in grado di adeguarsi, di cambiare, di mimetizzarsi.

Bisogna aggiungere qualcosa in più. Per esempio la fine di una sicurezza secolare nella propria cultura – o nelle proprie “cattive abitudini” – da parte degli attori. Ma anche un'immagine diversa, meno pericolosa e più leggera del mestiere d'attore che si va sempre più diffondendo. Per quel che posso dire fin da ora, gli anni del regime hanno contribuito con due elementi essenziali alla distruzione della situazione precedente: ordine e leggerezza. Il teatro doveva far parte di un ordine fascista teoricamente omnicomprensivo, in cui ognuno doveva conoscere il proprio posto e conformarsi ad esso, in cui non poteva esserci spazio per microsocietà separate o culture differenti. Soprattutto quando cominciano a odorare di vecchio, mentre il regime favoriva, nel teatro, un atteggiamento senz'altro non “all'antica”⁶⁹. E poi ci fu la leggerezza, l'ironia, un modo di guardare al passato recente sorridendo della sua serietà, del suo peso, della sua retorica, dei suoi gesti e colori. Avrebbe potuto essere una svolta generazionale, come tante altre nel passato, se non fosse stata pilotata dalla Storia. Leggerezza e ironia creavano anche un tipo nuovo di attore, un modo diverso di pensare il teatro, e quindi di farlo.

Teatro di prosa e altre culture teatrali

15 marzo 1935, «Critica fascista» (la rivista di Bottai, quella intellettualmente forse più forte del Ventennio)⁷⁰. Chi scrive è Corrado Sofia, intellettuale, romanziere e giornalista siciliano, che aveva anche partecipato alla complessa gestazione di *18 BL*⁷¹. Benché tratti di molte arti, e ospiti interventi appassionati sulla liceità o no, negli anni della rivoluzione fascista, di un artista puro del tutto disgiunto dalla politica, «Critica fascista» non si

⁶⁹ Cfr. la scheda *Teatro maggiore/teatro minore*. Le definizioni “minore” e “maggiore” non sono qui giudizi sulla qualità, e non indicano una proposta di gerarchia: rappresentano, più semplicemente, il modo *diffuso* in cui venivano viste in quegli anni forme di spettacolo che dovrebbero invece essere definite come culture teatrali profondamente differenti. Devono essere quindi intese sempre come se fossero tra virgolette.

⁷⁰ Non ho fatto una schedatura della rivista, ma è argomento della tesi di laurea di una mia studentessa, Michela Cangì, che ringrazio.

⁷¹ *18 BL* (1934, regia di Alessandro Blasetti), è lo spettacolo a cui in genere si fa riferimento come una delle massime realizzazioni per uno “spettacolo di massa” voluto e indicato da Mussolini.

interessa di teatro, arte evidentemente troppo ambigua e imprendibile. Al più, di drammaturgia (anche il ciclo di articoli sull'importanza di un teatro d'arte a Roma parla di letteratura drammatica). Tanto più stupisce quindi l'articolo che stiamo per leggere, e che è comunque il frammento di un discorso che verte essenzialmente su Pirandello:

Siamo arrivati all'ultimo gradino della sopportazione; siamo senza più attori perché divenuti bravi, nel senso di decadenti e artificiosi, le parole muoiono nella loro bocca mentre essi le pronunciano. La loro misurata e mondana recitazione è talmente fine a se stessa che più che agli attori essi appartengono ormai al genere dei dicatori. [...] La principale causa della crisi teatrale consiste appunto nel difetto di fantasia, di passione e di genio che gli attori dimostrano nel recitare una commedia o un dramma. Essi camminano senza trasporto sulle parole scritte, calpestandole, danneggiandole invece di sollevarle; non se ne distaccano di un solo passo, sono i burocrati delle scene, mentre se nelle loro voci non si avverte il fiato di un animo carico di fantasia al punto da rendere vivi sentimenti ancora chiusi, non si sentirà più il bisogno di andare a teatro, ma basterà ficcarsi in un cinematografo o leggersi per proprio conto un romanzo.

Vedete, al contrario, se il pubblico accorre alle recite di Petrolini o dei De Filippo! Questi sono ancora gli unici grandi attori che ci rimangono; attori nel senso intero della parola [...]. In realtà con costoro ritroviamo i veri uomini: la libera recitazione apre il quadro completo della realtà che essi fingono, respiriamo un'atmosfera che, pure avvicinandosi ai più determinati particolari, si allontana dal piatto verismo. È proprio per questa via che potremmo trovare una soluzione al problema del teatro italiano⁷².

Paragonare sfavorevolmente il teatro maggiore al teatro minore non è inusuale, ne aveva accennato Bragaglia e ne aveva parlato d'Amico. Fa parte di un generale fenomeno di diminuita considerazione degli attori. Corrado Sofia, del resto, è un intellettuale che sa ripetere in modo intelligente affermazioni ormai consolidate, e accettate dal fascismo. Proprio per questo le sue parole sono importanti, perché indicano un modo di pensare non eccezionale, anche se accennato solo in modo non frontale, nelle pieghe del discorso. Il modo in cui parla, per gli attori di prosa, di «difetto di fantasia», o del modo in cui «le parole muoiono loro in bocca» sono particolarmente illuminanti⁷³.

⁷² Corrado Sofia, *L'eredità di Pirandello*, «Critica fascista», 15 marzo 1935.

⁷³ La bravura dei grandi artisti dialettali, in particolare, era un tema relativamente ricorrente. Ne parla per esempio con molto calore Bragaglia nel 1931 (cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 188), che attribuisce il loro confinamento in una zona "minore" alla «superbia dei letterati che detengono la critica drammatica». Anche d'Amico però aveva parlato della superiorità dei dialettali, attribuendo invece la loro mancata assunzione a un teatro "maggiore" a una questione di drammaturgia insufficiente (cfr. in particolare una recensione del primo dicembre 1928, ora in Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955*, cit., p. 178).

Le parole sono importanti, hanno conseguenze. In questo dossier, Raffaella Di Tizio analizza il modo in cui, almeno ne «Il Selvaggio», si parla del teatro seppure in modo non ufficiale. Qui ci troviamo di fronte a un altro caso, simile e diverso. Possiamo chiamarla quasi una forma di delusione nei confronti del teatro: tutto quel che si era fatto per “migliorarlo” aveva, alla fine, portato solo a un teatro sbiadito. Bisognerebbe davvero riflettere di più sul ruolo dello spettacolo leggero, il varietà degli anni Venti e le Riviste teatrali degli anni Trenta, da Petrolini a Totò, soprattutto nel suo rapporto con il teatro maggiore, la prosa⁷⁴.

Il cinema⁷⁵ era senz'altro lo spettacolo prioritario. Il teatro lo guardava con invidia. Però, il “problema cinema” aveva limiti precisi: il pubblico che attira coincide solo in piccola parte con quello teatrale, per il resto era composto da spettatori nuovi, da classi sociali lontane dal teatro. L'uso che si faceva di queste due forme di spettacolo, il posto che avevano nella quotidianità, era diverso. Silvio d'Amico ha sostenuto che il cinema, con la sua ricchezza, aveva introdotto nell'orizzonte mentale degli aspiranti attori possibilità economiche prima impensabili⁷⁶. Però, per i professionisti era vero sino a un certo punto, gli artisti di teatro abbandonavano raramente l'arte di provenienza⁷⁷. Si potrebbe o dovrebbe riflettere invece sul problema di una influenza sullo stile di recitazione. Soprattutto dal punto di vista del pubblico, il cinema sembra aver creato una aspettativa di recitazione che si riverbera sul teatro. Più naturale. Più semplice. Il che, specie a lungo andare, vuol dire anche: meno interessante.

⁷⁴ Per quel che riguarda le caratteristiche del grande mondo del “teatro minore” rimando agli interventi di Doriana Legge e di Andrea Scappa. In generale sul teatro minore cfr. Donatella Orecchia, *La Sala Umberto e l'arte del Variété. La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.

⁷⁵ Sul vastissimo argomento “cinema e fascismo” mi limito a rimandare agli studi di Vito Zagario, in particolare «*Primato*». *Arte, cultura, cinema nel fascismo attraverso una rivista esemplare*, Roma, edizioni di storia e letteratura, 2007; e Id., *L'immagine del fascismo. La re-visione del cinema e dei media nel regime*, Roma, Bulzoni, 2009, e alla biografia implicita. Ma cfr. anche le voci sul cinema, in gran parte di Gian Piero Brunetta, per il *Dizionario del fascismo*, cit.

⁷⁶ Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'era nuova, 1945, pp. 53 e ss. Ma cfr. anche Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, cit., 1968, per esempio pp. 12 e ss.

⁷⁷ Molto illuminanti a questo proposito sono i ricordi di Gino Cervi, primattore a teatro e addirittura divo del cinema, cfr. *Gino Cervi parla del teatro e del cinema*, una lunga intervista a Cervi del 1958, ora in Giulia Tellini, *Vita e arte di Gino Cervi*, Roma, Edizioni di storia e letteratura, 2013, pp. 479-504. Cfr. anche Roberta Gandolfi, Giacomo Martini, *Le forbici di Gherardi. Scritture per scena e schermo tra le due guerre*, Porretta Terme, I Quaderni del Battello Ebbro, 1998, in particolare pp. 111 e ss. su passaggi di attori tra teatro e cinema. La Gandolfi cita un intervento, bello e articolato, di Gherardi del '43.

Meno appariscente e meno riconosciuto della relazione cinema/teatro, il rapporto tra teatro minore e teatro maggiore negli anni del fascismo ci dice di più⁷⁸. Gran parte di quella spregiudicatezza e di quella originalità che era stata caratteristica del teatro di prosa sembra aver cominciato, nel corso degli anni Venti, ad abbandonare il teatro maggiore, e a travasarsi, o meglio, a fiorire nel teatro “minore”, nel quale dobbiamo comprendere anche una parte del limitrofo teatro dialettale. Bisogna stare attenti, però, anche quando leggiamo dichiarazioni come quella di Corrado Sofia: il teatro minore rimane sempre “minore”. Solo noi, oggi, possiamo pensare qualche volta, in nome dell’eccellenza di alcuni artisti, di potere soprassedere a una differenza che più che di classe, è di casta: invalicabile. Negli anni del fascismo, anche quando il teatro maggiore veniva sfavorevolmente paragonato al teatro minore, l’invisibile gerarchia che governava forme diverse di spettacolo rimaneva intatta. Il che non toglie niente al fatto che il teatro minore potesse avere, per il teatro “maggiore”, il ruolo di un nemico interno, di un virus segreto, invisibile, ma dilapidatore di forza.

Anemia e conformità

La tendenza alla leggerezza è un fenomeno importante, forse imprescindibile per capire gli anni del fascismo, almeno per quel che riguarda il teatro. Sarà vincente anche nel teatro “maggiore” basti pensare all’importanza di fenomeni come Dina Galli, la vera protagonista di quegli anni, o anche alle varie compagnie di teatro “giallo”, o ad altri generi poco impegnativi, e accattivanti per il largo pubblico. Determinerà la grande e crescente diffusione di varie forme di teatro “minore”.

Il teatro “maggiore” è sempre più considerato arte e cultura, il che lo porta a diventare più timido, timoroso dei propri eccessi, permeabile a modelli di naturalezza che avrebbero dovuto riguardare solo il cinema. La prosa è vulnerabile, e la vulnerabilità spegne i colori e l’ardire, a teatro è letale. Il

⁷⁸ Tanto Livia Cavaglieri (*Trust teatrale e diritto d’autore (1894-1910). La tentazione del monopolio*, cit., p. 20) che Mariagabriella Cambiaghi (*Il caffè del Teatro Manzoni. Autori e scena a Milano tra otto e Novecento*, cit.) parlano di un teatro di prosa che comincia a essere messo in crisi dalla popolarità di teatro “minore” già nei primi anni del Novecento. Mi sembra però che, se anche la fortuna del teatro minore inizia prima, la sua collocazione tra gli spettacoli negli anni del fascismo abbia un ruolo particolare. Cfr. anche Gerardo Guccini che colloca la *Turandot* di Puccini in un momento di passaggio perfino per l’Opera tra «antiche strutture operistiche e le nuove forme di intrattenimento di massa, dal cinema al musical» (*La nera «Turandot». Postumi della guerra e avvisaglie di totalitarismo nell’ultima opera di Giacomo Puccini*, «Nuova Corvina», n. 28, Budapest, dicembre 2015, p. 21).

teatro minore è invece fortissimo, inghirlandato da una corona impressionante di artisti eccezionali. È un esempio non riconosciuto, ma devastante: non influenza, però mina. Ma diventa molto più temibile se teniamo nella sua giusta considerazione il suo secondo volto, non in contraddizione con la sua eccellenza: il teatro minore è *conforme*. Paradossalmente, scandalizza di meno. Ha dalla sua il potere economico degli uomini d'affari, e non ha nessun problema ad adeguarsi alle loro indicazioni. È uno spettacolo, se non di massa, per un pubblico vasto, per classi sociali nuove.

C'è però anche una conformità più sottile: la peculiarità di azioni o scelte non turba, nel comico. Hanno, per così dire, il *permesso* di essere strane. Loro sì, gli artisti minori, possono coltivare la loro bizzarria senza fare e farsi danno, perché lo spettacolo leggero è per sua natura un po' strano, diverte proprio per questo, può permettersi i movimenti extra-quotidiani di Totò senza stupire. E, d'altra parte, questi artisti non si arrogavano nessun potere, non pensavano, per citare ancora una volta la lettera di Zacconi, di essere stati «chiamati al grado di capi dalla fiducia dei propri compagni, della critica, del pubblico». Non pensavano di essere capi, ma solo artisti. Avevano una doppia faccia, erano sia pirotecnici che conformi. Proprio mentre il teatro di prosa diventava lentamente simile all'arte, e scandalizzava sempre meno che un giovane di buona famiglia volesse dedicarsi, gli artisti "minori", più marginali, sul palcoscenico erano più facilmente accettati dal fascismo e dagli spettatori. Forse ai gerarchi piaceva particolarmente lo spettacolo leggero, come ci racconta Alfredo Barbina⁷⁹, e non parlava solo di Petrolini, grande e provocatore, ma legato al regime, da cui era considerato un suo ambasciatore⁸⁰.

La scandalosa indipendenza degli attori del teatro di prosa, invece, fu sgominata. Furono disciplinati e ridimensionati. Nell'agosto del 1935, in una trasmissione radiofonica, Nicola De Pirro, per spiegare l'importanza dell'Ispettorato del teatro, di cui Galeazzo Ciano lo ha appena messo a capo, dirà:

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; perché quando tutto questo mondo, per la nuova disciplina, avrà compreso che se vuol vivere deve cambiare metro, gli effetti cominceranno a vedersi sul palcoscenico⁸¹.

⁷⁹ Cfr. Alfredo Barbina, *Scena e retroscena*, in «Ariel», *Teatro e fascismo*, cit., pp. 219-220.

⁸⁰ Sui rapporti tra Petrolini e il regime fascista rimando ancora una volta al volume di Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 262-274.

⁸¹ Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro dell'età fascista*, cit., pp. 164-65..

Gli attori non sono più una potente parte avversa da combattere. Ora ci si propone di guidarli, per il loro stesso bene. De Pirro (una figura la cui centralità è tanto nota quanto poco indagata, ed è al centro, qui, dell'intervento di Patricia Gaborik) propone di disciplinarli in modo quasi affettuoso, come si fa con minorenni o – all'epoca – con le donne, esseri umani affascinanti, ma più instabili degli altri. Non sto facendo dell'ironia, era un modo diffuso di sentire, ed era *il* modo in cui furono viste le donne negli anni del fascismo. Ci furono convinzioni implicite o esplicite del regime che possono aver alterato quasi inconsciamente il modo diffuso di pensare al teatro e agli attori – e perfino il modo degli attori di pensare al teatro e a se stessi. Per esempio l'importanza che nel fascismo si dava all'esistenza di categorie superiori e inferiori di persone (cristallizzando la vecchia divisione tra attori inferiori e intellettuali superiori; ma anche quella tra semplici scritturati inferiori e primi attori superiori, e, soprattutto, imponendo gli uomini voluti dal governo come superiori a tutti). Sono semplificazioni, ma forse a questo stadio del lavoro sono necessarie. A questa vorrei aggiungerne un'altra: l'atteggiamento fascista nei confronti delle donne. Con tutte le interessanti eccezioni spesso notate, è stato, alla fin fine, un atteggiamento semplice: il ruolo delle donne è a casa. Quando lavorano, non dovrebbero poter arrivare a ruoli dirigenti. Il problema per il teatro, non era quello della esistenza di attrici, ma del ruolo che potevano avere. La peculiarità del teatro ottocentesco – le donne-capo – anche se materialmente sopravvive un certo capocomicato femminile, è, di nuovo, svuotata di senso⁸². Anche da questo punto di vista, come ho detto, il teatro minore fu forse più *conforme*.

Se però mettiamo vicine le parole di De Pirro con le invocazioni di Zaccaroni («I capocomici in quest'ora triste devono sentire che su di loro graverà la responsabilità delle future sorti dell'arte. Abbandonarsi alla corrente per egoismo, rifuggire dalla lotta per paura [...] è mancare ai propri doveri [...]. Vi sono vincoli sottesi nella compagine dell'esistenza sociale che hanno valore di contratti») possiamo meglio capire quel che è cambiato in vent'anni. Si può sparire in molti modi. La cultura degli attori era antichissima, era un intreccio di arte e vita, senza soluzioni di continuità, aveva tecniche e regole artistiche in gran parte non esplicitate, e perfino inconsapevoli. Non vedo come questo sistema complicato avrebbe potuto sopravvivere nel Novecento. Ma si può sparire lasciando semi, eredità, conseguenze. A loro accadde di lasciare die-

⁸² Interessante a questo proposito è l'analisi fatta da Michela Bartolini sui tagli di Guido Salvini al testo de *La nave*, per lo spettacolo del 1938: non solo scene troppo conturbanti della protagonista Basiliola, ma anche momenti in cui la donna sembra avere un ruolo troppo forte, una capacità di dominare gli animi considerata, a fine anni Trenta, decisamente eccessiva (*La messinscena veneziana de La Nave del 1938*, «Ariel», maggio-dicembre 1993, cit., in particolare p. 421).

tro di sé vuoto, silenzio, e una memoria deformata. Del resto, avevano perso un po' per volta anche tutti i puntelli della memoria materiale, dagli oggetti scenici alle piccole tradizioni di mestiere. Dopo la seconda guerra, libri come quello di Sergio Tofano completeranno questa azione di svuotamento che ha riguardato anche la memoria e gli studi⁸³. I grandi maestri del teatro europeo, invece, avevano analizzato con la massima cura e rispetto, e con curiosità vorace, tutti i periodi storici in cui il teatro d'attore aveva trionfato, arte del Grande Attore compresa.

Le parole contano, come contano lo spaesamento, l'insicurezza di sé, come contano i pensieri inconsapevoli, iniettati da altri e sotto pelle, diventati *naturali*. Forse, nel caso del fascismo, hanno contato più della nuova burocrazia, delle istituzioni, delle riforme, delle iniziative, degli slogan.

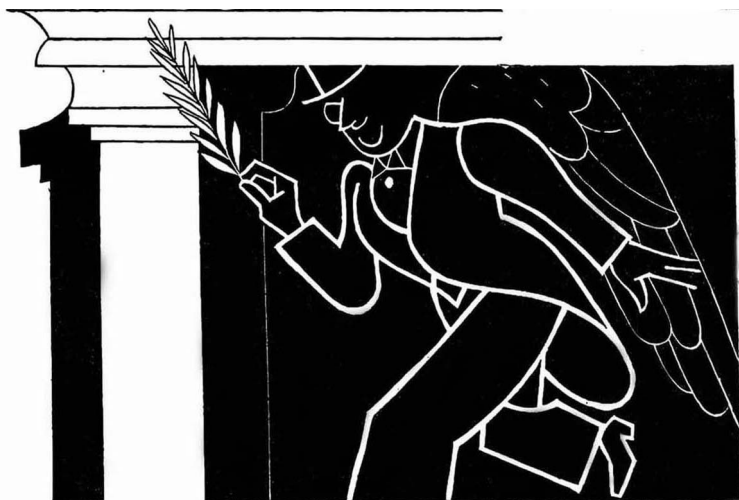


Fig. 3. «Il dramma», disegno non firmato. Didascalie a p. 377.

⁸³ Cfr. la scheda *D'Amico-Tofano-Ridenti*. Interessante da questo punto di vista, ma molto successivo, il volume di Carlo Tamberlani (lo squadrista attore che contribuisce a metter fine allo sciopero teatrale), pubblicato postumo, *Pirandello nel "teatro... che c'è-ra"*, «Quaderni dell'Istituto di Studi Pirandelliani», Roma, Bulzoni, 1982.

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 spento «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 Mellolesi⁴ 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. Mellolesi 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 Mellolesi, 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 Mellolesi, *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?

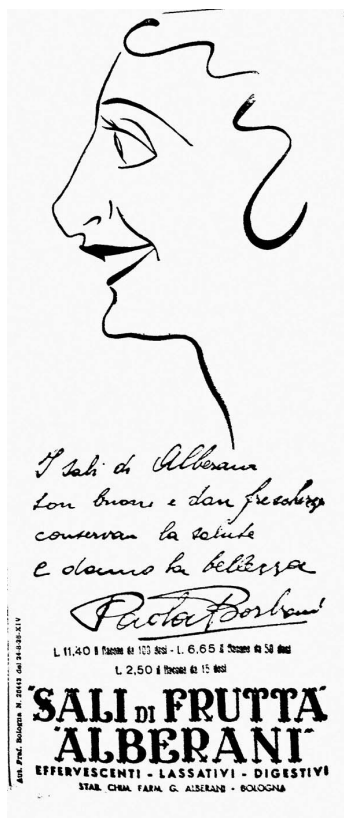


Fig. 4. Pubblicità. Didascalie a p. 377.

TEATRO MAGGIORE E TEATRO MINORE

Scheda 2

(di Mirella Schino)

Teatro maggiore e minore sono due mondi ben distinti: per tecniche, luoghi, pratiche. Il che non vuol dire che, in certe circostanze, non possano *pesare* uno sull'altro, anche se è un peso difficile da individuare e da valutare. Per questo dossier, ho inseguito un problema consistente non più di un'ombra: il fatto che gli artisti minori sembrano essersi appropriati di una zona di inventiva creativa estrema che al teatro maggiore non era più richiesta (anzi) ma della cui mancanza non riesce a rifarsi. Non riesce a sostituirla con altro, o a trovare equivalenti. Ma al di là di questo problema, guardare in modo comparato queste due culture teatrali vicine e lontane può essere produttivo.

Qui propongo dunque una serie di punti che indicano o ripetono, in forma breve e schematica, peculiarità e problemi di cui talvolta parliamo anche altrove, all'interno del dossier, o su cui sarebbe bello interrogarsi di più, e di cui bisognerà tener conto nel proseguire questa ricerca. È una scheda-ponte tra il mio intervento e i due che si occupano davvero di forme particolari di teatro "minore": quello di Doriana Legge, che verte soprattutto su un fenomeno fondamentale come il festival della canzone napoletana; e quello di Andrea Scappa, che ha al centro uno spettacolo di Campanile.

1) Il teatro di prosa, il teatro "maggiore" è antico. Ha origini nobili, che affondano nel tempo dei greci e dei rituali. È colto, ha in sé una parte letteraria che sembra imprescindibile, il testo. I suoi "interpreti" possono passare dalla commedia alla tragedia. Gli artisti maggiori sono molto considerati – almeno in apparenza.

2) In tutto il dossier, le definizioni teatro maggiore e minore vanno sempre intese come se fossero tra virgolette. Parlare di teatro "maggiore" o "minore" non è un giudizio di qualità, né una gerarchia che mi appartenga. Era il modo di pensare del periodo, condiviso da gran parte degli artisti stessi. Il teatro "minore", tra l'altro, comprende forme spettacolari e quindi tecniche molto differenti tra loro. Sono forme di cultura teatrale differenti. Tra l'insieme del teatro "minore" e il teatro "maggiore" non c'è quasi comunicazione. Hanno convissuto senza problemi per decenni. La minore stabilità del teatro "maggiore", minato in modo sotterraneo ma potente dal fascismo, lo rende però, negli anni del regime, insolitamente vulnerabile di fronte al teatro minore come di fronte a forme di innovazione che gli sono estranee.

3) Con la formula "teatro minore" mi riferisco soprattutto a una tipologia particolare di spettacoli misti, fatti di numeri brevi, con una buona per-

centuale di canzoni e rapide scene comiche, che comprende anche acrobati, contorsionisti o altro. Queste forme miste sono in genere legate al luogo dove vengono presentati: luoghi di ristorazione con palcoscenico, oppure teatri, in genere chiamati alla francese, “tabarin”¹. La loro storia, negli anni Venti, è ancora breve. La riassumo. Arriva, o così si dice, soprattutto dalla Francia, in Italia attecchisce col passaggio dal diciannovesimo al ventesimo secolo. Si sviluppa rapidamente – ha un momento di crisi nei mesi più difficili della prima guerra mondiale (è una crisi forzata: dopo Caporetto viene per un certo periodo vietato in quanto incongruo in momenti così difficili per la nazione intera), riprende quota. È un tipo di spettacolo che presuppone un largo intervento di uomini d'affari². Il pubblico che lo frequenta coincide solo in parte con quello del teatro di prosa. Andare “a teatro” o andare “al varietà” non sono in ogni caso pratiche alternative – per un lungo periodo sono complementari, in altri momenti hanno pubblici molto diversi. L'uso che si fa di queste forme spettacolari non è lo stesso. Neppure l'abito con cui ci si va³. Col fascismo, con gli anni Trenta, diventa sempre più diffusa la preferenza per lo spettacolo (e la musica) leggeri, e il “teatro minore” ha un grande sviluppo. Certo, il fascismo difende sempre la cultura. Ma sembra poi preferire la leggerezza, la cui pratica si rafforza. Non è una preferenza esplicita, né tanto meno lineare: alla fine degli anni Venti, varietà, altre forme simili di spettacolo minore e Operetta perdono forza o il regime le osteggia. Ma non è grave. Negli anni Trenta, quel che resta di questo tipo di spettacolo misto, che aveva compreso numeri d'ogni tipo, dalle canzoni agli illusionisti, dai contorsionisti ai maghi e alle ballerine, diventa avanspettacolo e Rivista di varietà⁴, un tipo di spettacolo più conforme, con un format più stabile, più ordinato e più sfarzoso. Grandi comici, belle ragazze, canzoni, musica, ballo, un esile filo conduttore a unire il tutto. Anche la Rivista è un fenomeno imponente. Col suo trionfo si accentua e si stabilizza anche un cambiamento nel pubblico:

¹ Cfr. per un quadro complessivo il volume di Donatella Orecchia, *La Sala Umberto e l'arte del Variété. La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.

² Interessante a questo proposito quel che dice Nicola Fano, *Petrolini realista mancato*, postfazione a Ettore Petrolini, *Teatro di varietà*, Torino, Einaudi, 2004, p. 190. Cfr., di Fano, anche *Tessere o non tessere. I comici e la censura fascista*, Firenze, Liberal libri, 1999.

³ Ramo per esempio (Luciano Ramo, *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956, p. 156) nota come solo in Inghilterra la gente vada al music-hall in abito da sera, proprio come se andasse a teatro.

⁴ Pietro Cavallo parla di teatro commerciale e leggero, in particolare delle Riviste di varietà certamente come «uno dei tanti momenti della propaganda del regime». Al tempo stesso, sottolinea giustamente come sia un tipo di teatro che può particolarmente raccontare «il modo in cui donne e uomini di quegli anni percepirono, interpretarono, immaginarono gli avvenimenti», soprattutto a partire da metà degli anni Trenta. Pietro Cavallo, *Tre atti. Teatro italiano tra fascismo e guerra*, Napoli, Liguori, 2014, p. 125.

a differenza del teatro degli anni Venti, per esempio, non è più considerato trasgressivo andarci, da parte delle donne⁵. È un tipo di spettacolo più lecito, sempre più aperto a signore e famiglie. Come il cinema, sorpassa il teatro per quel che riguarda gli incassi: del resto, è fruito in gran parte da un pubblico “di massa” che non avrebbe messo piede nel teatro di prosa, e non solo per motivi economici. Insomma il teatro minore fiorisce nel Ventennio, forse per i tempi difficili, che fanno desiderare un po’ di sorriso, forse per l’esplosione del fenomeno Petrolini, forse ancora per altri motivi.

In questo dossier non si parla affatto del teatro dialettale. Però va ricordato che, pur completamente diverso dal “varietà”, fa parte dello stesso mondo: per esempio, una futura grande attrice, figlia d’arte, come Titina De Filippo può, per un certo periodo della sua vita, cantare in un café chantant, mentre molto, ma davvero molto raro è trovare un passaggio dalla prosa al dialettale.

L’Operetta occupa una posizione intermedia.

4) Varietà, music-hall, Rivista sono nuovi (o relativamente nuovi). Sono “moderni”. Il teatro di prosa odora facilmente di vecchio – o di una modernità troppo intelligente, come Pirandello. Il teatro minore, in particolare il varietà, è invece giovane, e piace ai giovani. E il fascismo ha sempre avuto una grande attenzione per la giovinezza. Piace anche a correnti culturali fortemente innovative e pronte a scandalizzare, a rompere barriere, come il futurismo. Questo non vale per il teatro dialettale. Ma anche il dialettale non è gravato da origini remote. “Nuovo” nel Novecento e negli anni del fascismo è – da certi punti di vista – un titolo di merito. Però anche essere “classico” (come sta diventando il teatro di prosa) lo è. Ma in modo diverso.

5) Le famiglie d’arte non dominano più il teatro maggiore, ma i suoi attori, anche quando non sono figli d’arte, sono ancora molto legati alle loro tradizioni, alla loro separatezza, da cui traggono linfa fondamentale per la creazione artistica. Sono fieri del loro antico passato, e sembrano percepirsi in genere come un mondo ben distinto da quello proprio ad altre forme di spettacolo. Come è difficile, anche se non impossibile, il passaggio tra teatro dialettale e prosa, così è raro quello tra varietà e prosa, con l’eccezione, al più, dei livelli più bassi, delle compagnie dei cosiddetti scavalcamontagne. Ci sono però tentativi (come il fenomeno delle compagnie Za-Bum, per le quali rimando alla scheda di Andrea Scappa) di creare situazioni nel teatro di prosa che siano leggere come il teatro minore, e abbiano molte delle sue caratteristiche e permettano quindi un passaggio di pubblico. Ma non si può parlare di una vera permeabilità tra i due mondi.

⁵ Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere! Vincere! Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste del varietà 1935-1943* [1981], Napoli, Liguori, 2003, p. 12.

6) Il teatro minore è uno spettacolo scatenato. Ha in sé la forza del riso, della musica, della danza, dell'assurdo. È anche uno spettacolo superficiale, che tratta in genere temi pretestuosi (la Rivista di varietà soprattutto) – esili fili che tengono insieme canzoni e battute.

7) Teatro minore e teatro maggiore non vengono considerati mondi in competizione. Sia durante il regime, che negli studi successivi, il grande problema del teatro di questi anni viene identificato nel cinema: prende il posto dei teatri per le classi meno privilegiate, anche nel senso di luoghi in cui riunirsi e ritrovarsi, ma non è uno spettacolo *solo* popolare; è una forma di intrattenimento più economica (per gli spettatori), ma è anche grande industria, che implica un importante giro di affari; inoltre Mussolini, anche se ama tanto il teatro, ha parlato pubblicamente dell'arte del cinema come di quella veramente importante. Il suo slogan sul "teatro di massa"⁶, che ha avuto forse poche conseguenze pratiche, ma è stato un punto di riferimento imprescindibile, indica implicitamente il cinema come un modello per il teatro. Infine: il cinema è congeniale al fascismo in quanto spettacolo "moderno", lo spettacolo del Novecento. Il teatro, al confronto, impallidisce e invecchia. Nelle riviste specializzate, il cinema comincia a incunearsi a fianco del teatro, e spesso, alla fine, ha la parte principale. La gente di teatro tende a vederlo talvolta come un pericolo, più spesso, forse, come un'alternativa nei momenti difficili, come un gigante un po' sciocco, che vomita soldi.

Il "problema cinema" ha però limiti precisi: il pubblico che attira coincide solo in piccola parte con quello teatrale, il resto è pubblico nuovo, classi sociali che tradizionalmente non frequentavano i teatri. È diverso l'uso che si fa di queste due forme di spettacolo, il posto che hanno nella quotidianità degli spettatori. Il cinema ha i suoi centri, i suoi tecnici, le sue tecniche, diversi, distinti, separati da quelli, ben più poveri, del teatro. Invece, può aver influenzato i gusti del pubblico teatrale, abituandolo a forme di recitazione più "semplici". Il che, da solo, produce un teatro più piatto. Forse il cinema ha aiutato anche a far sedimentare più velocemente in Italia l'idea di "regia", idea che è stata rapidamente incorporata dal cinema, fatta propria e sempre

⁶ Il 28 aprile 1933, Mussolini, in un discorso tenuto al Teatro Argentina di Roma per il 50° anniversario della SIAE, parlò della necessità di un teatro che potesse contenere ventimila persone. Lanciò due indicazioni («Il teatro deve essere destinato al popolo come l'opera teatrale deve avere il largo respiro che l'opera richiede» e «Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere ventimila persone») la cui influenza è difficile da valutare. Tornano con grande e prevedibile frequenza nei discorsi sul teatro di questo periodo, perfino in quelli (scettici per quel che si poteva essere) di Silvio d'Amico. Entrambi gli slogan vengono inoltre riportati nel volantino-programma per lo spettacolo considerato in genere il più compiuto tentativo di teatro di massa, *18 BL* (cfr. *La piazza del popolo*, a cura di Alessandro Tinterri e Nicolò Pasero, Roma, Meltemi, 1998, p. 8).

sostenuta, per esempio, da Blasetti, grande difensore del primato del regista su tutte le altre componenti⁷.

8) Il rapporto del fascismo con il teatro è complesso. Per esempio è interessante il comportamento delle alte sfere politiche fasciste all'indomani della marcia su Roma, come ha messo in luce qualche anno fa Alfredo Barbina⁸: capo del governo, ministri e vice-ministri non si peritavano di frequentare le sale teatrali romane. Senza preferenze: opera, café chantant, spettacoli seri di prosa, spettacoli leggeri di prosa, operetta, sono tutti ugualmente frequentati. Il culmine di questo euforico periodo teatrale immediatamente successivo alla conquista di un paese, è la partecipazione di alte sfere fasciste a uno spettacolo di Dina Galli (pare che Mussolini avesse esclamato che tra un atto e l'altro si sarebbe potuto tenere un consiglio di ministri). Fino a quel momento, aggiunge Barbina, c'erano state senz'altro segnalazioni di uomini politici a teatro, ma erano stati casi isolati, che avevano quasi destato, se non proprio scandalo, perplessità. Il nuovo comportamento dei politici fascisti deriva indubbiamente dal noto amore di Mussolini per il teatro. Ma forse non solo. In ogni caso, c'è anche una nuovissima equiparazione tra spettacolo leggero e spettacolo serio.

9) Conosciamo la retorica del Ventennio, sono stati sempre più indagati i suoi aspetti più seri e propositivi, ma non abbiamo ancora finito di fare i conti con il vento di leggerezza – coincidente in parte con la sua "modernità" – che lo attraversa tutto. Una modernità garbata, leggera, elegante, non trasgressiva, danzante, un po' facile. In Italia la grande danza moderna europea non attecchisce con il suo impatto innovativo⁹, ma erano invece anni in cui tutti volevano ballare, si parlava di danzamania. L'Italia del Ventennio non era dunque solo un paese della ginnastica, ma anche del ballo. Forse perché si sapeva che Mussolini amava il valzer e lo danzava tanto bene¹⁰, anche se non lo si poteva fotografare all'opera perché non erano ritenute pose che irradiassero una virilità senza equivoci. Nel 1930, «Il Telegrafo», di Livorno, proclama «È l'ora della danza. Si balla su tutta la linea, disperatamente, appassionatamente [...]. I circoli e i *clubs* riprendono la loro attività insieme alle cosiddette *Accademie della danza* [...]. Si balla a tutte le ore e ovunque siano due metri quadrati di spazio, durante la colazione e il desinare, tra l'arrosto e la frutta, sorseggiando un gelato o dopo aver tracannato una coppa di *champagne*, con

⁷ Cfr. la voce *Blasetti* di Gian Piero Brunetta per il *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria De Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2002-2005.

⁸ Si veda Alfredo Barbina, *Scena e retroscena*, in «Ariel», maggio-dicembre 1993, numero monografico *Teatro e fascismo*, p. 219.

⁹ Rimando ai due interventi per il dossier di Giulia Taddeo e di Samantha Marenzi.

¹⁰ Cfr. la voce *Ballo* di Anna Tonelli per il *Dizionario del fascismo*, cit.

amore, con trasporto, con passione, con frenesia...»¹¹. E non c'è solo il gusto di ballare ovunque. Sono anni di musica orecchiabile, come ha tanto ben mostrato Cavallo nei suoi studi, parlando dello sviluppo della musica leggera, di musica domestica¹². Certo, poi «Critica fascista», riportando l'articolo de «Il Telegrafo», commenta: «con la danzamania non si fa un popolo grande», facendosi interprete e portavoce del volto “serio” del fascismo.

Può darsi che tutto questo desiderio di leggerezza sia stata una reazione inconscia, necessaria, e poco pericolosa, al peso retorico del regime: il riso, forse, aiuta a resistere, e forse l'umorismo è stato davvero uno dei pochi movimenti culturali non del tutto arresi al fascismo, anche inconsapevolmente¹³. Ma era anche, rispetto al regime, complementare e consonante. Si è tanto detto che il fascismo non ha una sola espressione né una sola strategia, e questo è sicuramente uno dei suoi volti: moderno, pulito, bianco, superficiale, contento, incline allo svago.

10) Il teatro maggiore ha ancora molti interpreti eccezionali: Ruggero Ruggeri, le sorelle Gramatica, Tatiana Pavlova, Dina Galli, Memo Benassi, e tanti altri. Però il teatro minore degli anni del regime è una esplosione di artisti eccezionali. Sono in gran parte artisti di prima generazione, privi della coda onorifica e pesante del teatro di prosa: a chi gli diceva che discendeva dalla Commedia dell'Arte, Petrolini, come è stato tanto spesso ricordato, diceva di scendere dalle scale di casa sua. Gli artisti di varietà, anche i più grandi, vengono raramente da famiglie d'arte: dal grande Leopoldo Fregoli a Petrolini, a Gustavo De Marco, Totò, Odoardo Spadaro, Elvira Donnarumma, Isa Bluette, Wanda Osiris, Pasquariello, Maria Campi, Nicola Maldacea, Aldo Fabrizi, Macario e tanti altri, a partire dall'inizio del secolo, per arrivare alla generazione anni Trenta – Carlo Dapporto, Rascel o Nino Taranto. Ci sono delle eccezioni, come sempre, anzi, parecchie, ma soprattutto nel teatro dialettale: i De Filippo, i Maggi, in un certo senso anche Viviani, figlio di un piccolo imprenditore teatrale. Musco e Grasso vengono dall'Opera dei Pupi.

11) Il teatro minore è un fenomeno imprevedibile perché è ampio e variegato, e in esso viene incluso qualsiasi spettacolo anomalo. Nel volume di Ramo¹⁴ anche i Balletti Russi entrano a far parte del varietà. Nel volume della

¹¹ «Critica fascista», n. 23, 1° dicembre 1933, firmato “il Doganiere” (Gerardo Casini). Ringrazio Michela Cangi, che sta lavorando per una tesi sugli articoli relativi al teatro in «Critica fascista».

¹² Cfr. soprattutto Cavallo, *Vincere*, cit. e l'intervento di Dorian Legge per questo dossier.

¹³ Lo dice Oreste del Buono, *Prefazione* ad Achille Campanile, *Opere. Romanzi e racconti. 1924-1933*, Milano, Bompiani, 1989, pp. XV e ss.

¹⁴ Luciano Ramo, *Storia del varietà*, cit.

Orecchia¹⁵, si parla del jazz nella Sala Umberto (luogo deputato essenzialmente al teatro minore). Con il fascismo diventa invece sempre più chiaro cosa sia uno spettacolo di prosa: arte e cultura, in primo luogo letteraria. Le novità europee vengono considerate trasformazioni visive, e sono comunque generalmente indicate come subordinate alla preminenza del testo. Ci sono diverse persone che non la pensano così, anche molto influenti. Ma è il modo di giudicare diffuso.

12) Il teatro “maggiore” italiano, il teatro del Grande Attore aveva molto “danzato” (metaforicamente): aveva usato forme di movimento non quotidiano e non naturale, mimetizzate, ma percepibili. In tanti hanno scritto e parlato della “danza” di Eleonora Duse, e non per riferirsi alle scarse testimonianze della sua tarantella in scena di *Casa di bambola*. In un lavoro recente, una scrittrice attenta come Antonia Byatt accenna al fatto che la Duse, come Isadora Duncan, aveva danzato, e intende *letteralmente* danzato, indossando le belle tuniche di Fortuny¹⁶. Forse la scrittrice si riferisce a un episodio preciso, più probabilmente ha preso alla lettera una delle molte considerazioni sulla danza occulta della Duse. Ora, però, a fascismo avanzato, gli attori del teatro maggiore non sembrano danzare più.

13) Nel teatro minore il modo di muoversi non quotidiano si sviluppa e trionfa. In questa zona particolare dello spettacolo, anzi, è accettabile, e può, perfino deve (per far ridere), essere palese (pensiamo a Petrolini, a Viviani, a Totò, a Govi...). Nel teatro di prosa aumenta sempre più l’eterno rispetto per il testo, il cinema sembra influire sulla recitazione, gli spettacoli diventano mediamente più conformi, a meno che non si convertano a sottogeneri “leggeri” (come il repertorio del Ventennio di Dina Galli, lo spettacolo “giallo” e così via). Intanto i teatri “minori” possono essere inventivi, possono mescolare una drammaticità un po’ melodrammatica al comico, oppure canzoni alla prosa, possono usare acrobaticità, grandi effetti, montaggi che tolgono il fiato. A differenza di quel che è accaduto e sta ancora accadendo in Europa, ma anche a differenza di quel che era avvenuto all’interno del teatro italiano tra gli strati più bassi e quelli più alti del teatro di prosa, tutta questa inventiva del “teatro minore” non sembra avere influenza né sul modo di pensare il teatro maggiore né sulle sue pratiche.

14) Parlando di Raffaele Viviani, Ferdinando Taviani afferma che inventò «un teatro che trasporta a Napoli – o estrae da Napoli – l’equivalente di tutte le più importanti scoperte teatrali di inizio secolo»¹⁷. Naturalmente Ta-

¹⁵ Donatella Orecchia *La Sala Umberto e l’arte del Variété*, cit.

¹⁶ Antonia Susan Byatt, *Pavone e rampicante. Vita e arte di Mariano Fortuny e William Morris* [2016], Torino, Einaudi, 2017, p. 97.

¹⁷ Cfr. Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro*, Bologna, il Mulino,

viani non voleva con questo dire che Viviani avesse perseguito un programma di internazionalizzazione del teatro dialettale napoletano: nelle sue bellissime pagine su questo grande artista, Taviani vuol soprattutto affermare che per un simile fenomeno è difficile, e forse impossibile, dire in quale filone debba essere inserito. Il solo teatro dialettale sembra andar stretto a chi ha *reinventato* il teatro dalle base, passando da un solo protagonista al deuteragonista, e poi anche ad altri, e poi la musica, le scene. Però così, senza volere, paradossalmente, quel che si trova a essere sminuito è il teatro dialettale e, insieme, il teatro di varietà, la loro differenza, la loro grandezza.

15) «Da dove viene il fascino che accompagna le vecchie fotografie del teatro “minore”?» si chiede Goffredo Fofi «Lo stesso non accade col “teatro maggiore” e, in cinema, non accade certo per tutti i tipi di film, e certo non sempre per quelli “d’arte”. È forse il kitsch di cui tutto questo si riveste per il solo fatto di essere passato, specchio deformato di un’epoca?»¹⁸. La sua risposta (i gusti di un’epoca ce la rivelano più di un libro di storia) è forse meno stimolante della domanda. Il teatro minore è ampiamente provvisto della capacità di agire, contaminare, ossessionare anche al di là del momento della sua manifestazione: è provvisto di veleno. Il teatro maggiore, invece, va senz’altro perdendo veleno. Le sue immagini – le fotografie – sono sempre più simili a fotogrammi di un film, ma con pose e protagonisti più artefatti.

16) Il teatro maggiore aveva una tradizione – con il fascismo sempre più difficile da gestire – di autonomia. Era stato combattivo. Nel mio intervento ho cercato di mostrare quanto ci sia voluto a minare questa volontà di autonomia, quanto siano state necessarie tutte le difficoltà del primo dopoguerra perché il fascismo riuscisse a distruggerla definitivamente, con strumenti come Corporazioni o Ispettorato. Il teatro minore, specie quello degli anni Trenta, è uno spettacolo molto provocatorio, ma anche malleabile. Tra l’altro, ha spesso alti costi e si adegua perciò molto più facilmente alla gestione dall’alto degli uomini d’affari, con poche eccezioni, tra cui Viviani, che ha cercato di uscire dal proprio circuito e si trova a dover combattere, anche lui, contro il Trust¹⁹. Forse anche per questo il teatro minore, in particolare quello degli anni Trenta, cioè la Rivista, è più congeniale ai tempi del fascismo di quanto non lo sia la prosa. Negli anni Cinquanta, sfogo naturale della Rivista sarà la televisione.

1995, pp. 106-123 (ripubblicato nel 2010 da Officina, Roma). Più in generale su Viviani rimandiamo al volume di Valentina Venturini, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l’Europa*, Roma, Bulzoni, 2008.

¹⁸ Goffredo Fofi, *Prefazione a Follie del varietà. Vicende memorie personaggi. 1890-1970*, a cura di Stefano De Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somarè, Milano, Fetrinelli, 1980, p. 9.

¹⁹ Cfr. Francesco Cotticelli, *Appunti sul caso Viviani*, in «Ariel», *Teatro e fascismo*, cit.

17) Un punto già trattato a fondo, ma così importante che bisogna ricordarlo ancora: le donne. Le donne-capo del teatro maggiore sono state un'anomalia. Benché fossero tutte grandissime attrici (altrimenti non avrebbero potuto essere anche capocomiche) rimasero un'anomalia mal digerita. Tutt'altra storia è quella delle artiste di teatro minore. Possono far scandalo, *sono* scandalose. Ma è uno scandalo accettato, che fa parte del gioco, proprio come lo sono le infedeltà dei padri di famiglia in una società moralista, incentrata sulla famiglia, e cattolica. Le artiste del teatro minore, un po' come quelle del cinema, sono l'anomalia accettata del modello femminile moglie-e-madre del fascismo, un modello – quale che fosse poi la realtà delle donne di quegli anni – che non indossa pantaloni come non ha la magrezza sospetta della donna-crisi. Le donne del teatro minore hanno due specializzazioni: la bellezza e il canto. Qualche volta un po' di danza. Non intervengono scandalosamente su testi "d'autore". Anche quando dirigono il loro teatro, lo fanno in modo meno visibile, in genere senza responsabilità economiche, e, soprattutto senza metter bocca nel regno dell'intelletto (da cui, per dirla con una punta di semplicismo, il fascismo tende a escludere la componente femminile). Lo dice molto bene una delle artiste più grandi e famose, Anna Fougez: nel varietà il dramma è sintetizzato in una canzone, che "palpita e incalza con rapidità", è una tragedia rinchiusa "nel breve respiro di una o due strofe", che sono l'equivalente delle scene-madre, apici del teatro di prosa²⁰. Anna Fougez è intelligente: il varietà è stato consacrato da Marinetti come sintesi. Ma, appunto, è un tipo di spettacolo che non ha la responsabilità, il sacro peso intellettuale del testo. Né la necessità di una complessa articolazione.

Le grandi stelle femminili del teatro minore sono del resto inferiori, per numero e spesso anche per qualità, ai maschi, per un motivo che l'intervento di Dorian Legge chiarisce e spiega: il loro successo è legato a bellezza e giovinezza (almeno per quel che riguarda varietà, *café chantant*, music-hall, Rivista, molto meno per il dialettale). Durano poco, hanno meno tempo per maturare. Forse è una peculiarità italiana, bisognerebbe indagare.

18) In Italia attecchisce ben poco quel tipo di music-hall colto, un po' intellettuale, meno profumato di sesso, tanto importante, per esempio, a Parigi. In Italia, la farsa cerebrale, minore, ma raffinata, colta, ma folle ha forse un esponente solo: Campanile.

19) Il teatro minore, per quanto piaccia, rimane sempre – con l'unica vera eccezione di Petrolini, ambasciatore della grandezza italiana all'estero – "minore". Però perfino Petrolini rimane in parte chiuso in questo recinto: d'Amico, per esempio, lo definisce "enorme", lo adora, ma segna una netta

²⁰ Cfr. *Follie del varietà*, cit., p. 76, l'intervento di Dorian Legge per questo dossier e la sua scheda su Anna Fougez.

linea di demarcazione tra lui e il teatro “serio”. Per molti fascisti valeva più lui di tutto il teatro di prosa. Ma, appunto, non era la stessa cosa.

Riso, stranezza, invenzione, originalità fioriscono con tanta maggiore prepotenza e vigore in questa zona chiusa. Ma possiamo anche dire: non riescono, non possono fuoriuscire dal loro cerchio magico. Il teatro maggiore, da parte sua, può abiurare la sua natura e farsi quanto più possibile spettacolo leggero, semplicemente spensierato. Ma non è capace di rubare la forza del teatro minore e di trasformarla, come, all'estero hanno fatto, e stanno facendo, tanti grandi maestri. Non può farlo, non è abbastanza spregiudicato. E il teatro minore è spregiudicato, ma, forse anche per la tendenza all'ordine, ogni cosa al suo posto, del fascismo, non è capace di uscire da sé, di rompere le mura del proprio mondo. Così si rompe un altro canale fondamentale: il teatro di prosa, il teatro “degli attori” aveva sempre avuto la forza e la spregiudicatezza di attingere effetti e possibilità dal proprio livello più basso. Mimetizzandoli, ovviamente, rendendoli irriconoscibili, raffinandoli. Ma era un canale fondamentale. Ora che il Novecento europeo – ma anche il fascismo – hanno proclamato il teatro un'arte a tutti gli effetti questo canale anomalo ma essenziale si interrompe. La distanza tra il teatro cosiddetto minore e il teatro cosiddetto maggiore è irrecuperabile, non riescono ad attingere l'uno dall'altro.

Il teatro di prosa sbiadisce.

Però il teatro minore si chiude – o meglio: è chiuso – in un ghetto.

Forse si è persa un'occasione.

I due avevano raggiunto la porta e dall'atrio, sguainando la spada, Athos gridò:

— Dite agli schiavi di lasciarci stare, se no guai! Finirò di sopprimervi il numida, che è così decorativo.

E, fra le più atroci contumelie della suburra, i due uscirono. Quindi, saltati su una quadriga utilitaria, con la quale era giunto in quel momento Cecil B. De Mille, partirono di carriera.



— Il palco n. 3 di prima fila è da questa parte — disse l'insergente del teatro Sobiesky precedendo Athos e Aramis per il corridoio.

Quando i due furono entrati, il colpo d'occhio dell'immensa platea gremita di folla elegante, rumorosa, vivace li fece rimanere (si fa così per dire) di stucco. Lo stucco di cui sopra diventò addirittura cemento armato quando si accorsero che nel palco troneggiava una cassa di sciampagna accanto ad un tavolino su cui erano le coppe e il secchiello del ghiaccio.

— Forse ci siamo sbagliati di palco — fece Athos.

— Macchè, neanche pev sogno!

— rivattè Aramis sollevando il coperchio della cassetta. — E pev noi, guavda...

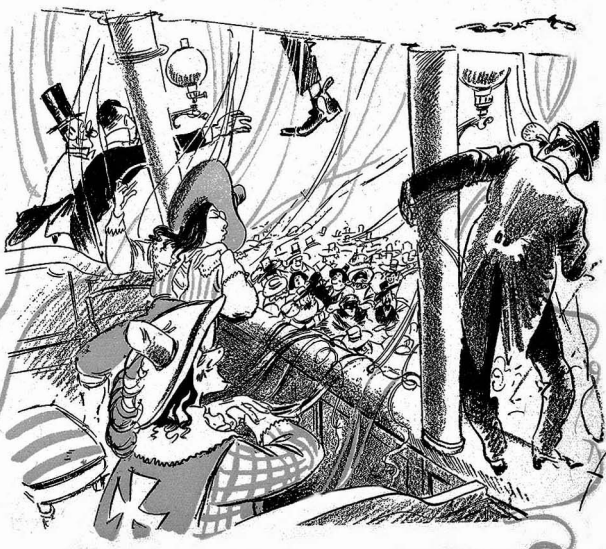


Fig. 5. Angelo Bioletto, 2 anni dopo. Didascalie a p. 377.

Raffaella Di Tizio

IL TEATRO IN RIVISTE NON TEATRALI
LA SCENA DI STRAPAESE
1926-1935

Per rimettere in movimento l'immagine del teatro italiano ai tempi del fascismo si è cominciato a osservare in che modo, e in quale misura, le iniziative e le polemiche teatrali abbiano trovato spazio in riviste non dedicate al mondo della scena. Una ricerca che andrà proseguita su più ampia scala, ma che fin dai primi risultati, che qui si presentano, si è dimostrata di fondamentale importanza.

La scelta delle pagine da esaminare per questo saggio, dato il vasto campo dell'editoria dell'epoca, non è esente da una certa arbitrarietà, ma segue l'idea che proposte e prospettive insolite – ovvero utili a scompigliare alcuni temi consolidati per tornare a osservarli con diversa attenzione – possano meglio trovarsi nelle zone a margine piuttosto che nei territori centrali dell'ufficialità. Invece di soffermarsi su periodici come «Critica fascista» di Giuseppe Bottai, espressione della tendenza centralizzatrice e statalista del regime, l'analisi ha quindi riguardato in questa prima fase soprattutto «Il Selvaggio», la nota rivista di matrice squadrista che Angelo Bencini fondò nel 1924 a Colle Val d'Elsa affidandola a Mino Maccari¹. Uscì dal 13 luglio di quell'anno – nel pieno della crisi di governo legata all'omicidio di Giacomo Matteotti² – fino al 1943, ma il periodo che qui si guarderà più da vicino è quello compreso tra il 1926 e il 1935, essendo più difficile nei primi e negli ultimi anni incontrare il filo esile delle sue contestazioni teatrali³.

¹ Cfr. Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio, L'Italiano, «900»*, Treviso, Canova, 1975, p. 12. Maccari «era rivolto essenzialmente a raccogliere, su scala locale, gli umori, i risentimenti, per farsene portavoce nei confronti di uno Stato lontano, e, anche se fascista, estraneo», Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974, p. 73, ma cfr. anche Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Bari, Laterza, 1986.

² Com'è noto il rapimento del deputato era avvenuto il 10 giugno del 1924, ma il suo corpo sarebbe stato ritrovato solo il 16 agosto. La crisi si sarebbe chiusa il 3 gennaio del 1925, col discorso di Mussolini che di fatto annunciò l'inizio della dittatura.

³ Al momento della sua fondazione l'impegno de «Il Selvaggio» è prettamente politico; dal 1935 invece «Si ha l'impressione che la funzione del periodico sia esaurita anche

«Il Selvaggio» ebbe fasi diverse e numerosi cambi di sede: nel 1926 la redazione si spostò a Firenze e Maccari ne assunse la direzione unica, dopo che il discorso di Mussolini alla prima Mostra del Novecento aveva invitato a separare i due campi dell'arte e della politica, e nella rivista non poterono più perfettamente riconoscersi coloro che, come il fondatore Bencini, vi «avevano visto essenzialmente un modo per lo squadristo di far sentire la sua voce»⁴. È a questo punto che, riconosciuta una guida in Ardengo Soffici, viene messa a punto la «proposta culturale di strapaese»⁵. Di fronte alla riorganizzazione dall'alto del regime, venendo a mancare gli spazi per un'efficace critica interna, «Il Selvaggio» non cesserà di forzare il confine d'azione – sono noti i numerosi sequestri di suoi numeri e le censure delle sue critiche più aspre o scanzonate a potenti e gerarchi – ma della politica d'ora in poi parlerà soprattutto in quanto connessa all'arte. Inizia ora la polemica con «900», rivista fondata da Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte (Curzio Suckert) nell'autunno del 1926, scritta in francese, e dai Selvaggi identificata come espressione di una Stracittà europeista in contrasto con i valori dell'autentica provincia fascista. Nella loro stessa area culturale, quella strapaesana, il 14 gennaio di quell'anno era invece uscito il primo numero de «L'Italiano» di Leo Longanesi.

I legami tra le riviste sono in questi anni fitti e complessi: polemiche e domande rimbalzano dall'una all'altra, gli autori si sovrappongono (lo stesso

se continua l'opera di denuncia e la ripetizione stizzosa degli anchilosati programmi iniziali), Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà*, cit., p. 16.

⁴ Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 112. Dato che è su altro che si punterà l'obiettivo, è bene ricordare come la rivista dopo il '26 continuò comunque a sostenere con convinzione lo spirito manganellatore dei primi tempi, tanto nei testi che nelle immagini. Anche Maccari era stato squadrista, ma «raccogliendo l'invito pronunciato da Mussolini nel febbraio del 1926 alla mostra milanese, il nuovo direttore intensificò la produzione letteraria de "Il Selvaggio" e diede vita al movimento Strapaese con un programma molto chiaro: combattere contro tutte le espressioni della civiltà moderna, salvare l'Europa dalla rovina e mostrare la superiorità del fascismo rispetto al liberalismo, alla democrazia e al socialismo», Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 96-97). Mezzo ne sarebbe stata la valorizzazione delle radici culturali italiane, rurali e contadine, contro l'invasione delle mode moderniste straniere (cfr. *Ibidem*).

⁵ Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 113. La redazione si spostò poi a Siena (1929-1930), a Torino (1931), e infine a Roma, dove come si è detto uscì, anche se in maniera via via più saltuaria e occupandosi sempre più solo di pittura, fino al 1943. In quell'anno di guerra e rivolgimenti il particolare fascismo rivendicato da Maccari lo condusse, con altri collaboratori della rivista, alla diretta opposizione al regime nelle file della resistenza (cfr. Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, Usher, 2010, pp. 349-350).

Curzio Malaparte scrive ad esempio anche su «Il Selvaggio»⁶). Su una rete così intricata, su cui molto si è scritto⁷, qui non si può offrire che una prima proposta delle suggestioni nate da uno sguardo precisamente orientato alla ricerca di materiale teatrale. Ovvero, presentando i dati raccolti, si cercherà di procedere soffermando l'attenzione soprattutto su quei passaggi – spesso rapidissimi cenni – che sembrano offrire squarci di un certo interesse sulla scena di allora, e sul modo di osservarla.

Il discorso de «Il Selvaggio» sul teatro è tanto più interessante quanto più è privo di una sua qualsiasi sistematicità: l'unico dato ricorrente sono le polemiche contro alcuni autori o grossi nomi – amati e poi denigrati, come Filippo Tommaso Marinetti o Luigi Pirandello, o messi in genere alla berlina, come Anton Giulio Bragaglia e l'imprenditore Riccardo Gualino, o sempre apertamente disprezzati come, in campo musicale, Pietro Mascagni e poi Arturo Toscanini. Per il resto si tratta soprattutto di sferzate apparentemente casuali e saltuarie, critiche più o meno dirette che però spesso vanno a colpire proprio le colonne portanti dei tentativi di riforme teatrali che nello stesso tempo, per iniziativa politica o su proposta di esponenti della scena, si vanno tentando. Schematizzando al massimo, quello che dall'interno del mondo teatrale appare enorme, qui si presenta come minuscolo, persino semplicemente come un tentativo di formiche di salvare il formicaio. E se questo su «Il Selvaggio» non è mai detto così espressamente, sarà meglio visibile tanto in alcuni articoli programmatici di «900» quanto in alcune pagine de «L'Italiano» di Leo Longanesi (che si osserveranno in chiusura). Il teatro italiano, di cui altrove ci

⁶ Malaparte aveva precedentemente fondato «La Conquista dello Stato», rivista di spirito affine a «Il Selvaggio». Come Longanesi e Maccari, sosteneva lo squadristo provinciale come solo autentico rappresentante della rivoluzione fascista (cfr. Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, cit., p. 66). Rispetto al suo legame con la modernista «900», nel 1941 lo stesso Malaparte, in una lettera a Giancarlo Vigorelli (pubblicata in *Il Tesoretto. Almanacco dello specchio*, Milano, Mondadori, 1941), avrebbe rivendicato la sua contemporaneità di posizioni, dichiarandosi persino autore delle due opposte correnti: «Se è vero che ho inventato Strapaese, non è men vero che ho inventato anche Stracittà e che la polemica fra Strapaese e Stracittà fu scatenata da me al solo scopo di muovere le acque della letteratura italiana, solitamente morte». Cfr. Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà*, cit., pp. 45-46.

⁷ Sul panorama delle riviste del tempo cfr. anche Albertina Vittoria, *Le riviste del duce: politica e cultura del regime*, Milano, Guanda, 1983, e Giorgio Luti, *La letteratura nel Ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, Terza edizione accresciuta, 1995. Sul «Selvaggio» si vedano Carlo Ludovico Ragghianti, *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Venezia, Neri Pozza, 1959, e Luigi Cavallo, *Indice del Selvaggio*, Firenze, Galleria Michaud, 1969. La presente ricerca si è in buona parte avvalsa della ristampa anastatica della rivista, *Il Selvaggio 1924-1943*, Firenze, Spes-Studio, 1976.

si sforza di rivendicare l'importanza culturale – tutta l'attività critica di Silvio d'Amico si muove in questa precisa direzione – qui non appare altro che una vecchia baracca che si sfalda da sé, e che non ha senso voler salvare.

Ma a questo punto sarà bene entrare nella concretezza dei documenti. Saranno presentati cercando di preservare un certo ordine cronologico, ma lasciando dove possibile il ruolo di guida a temi attorno cui condensare le prime immagini che questa ricognizione lascia emergere. Resteranno più in ombra alcuni fili importanti, come l'ostilità verso Luigi Pirandello o le stroncature a Sem Benelli, argomenti già ben analizzati da Maria Antonietta Cruciata nel numero monografico che la rivista «Ariel» ha dedicato a *Teatro e fascismo*⁸.

Teatro e biciclette

Per sfuggire alla dispersione che l'approccio antisistemico de «Il Selvaggio» comporta⁹, ci si consentirà subito qualche sortita verso altre riviste. Inevitabile il confronto con «900», Stracittà come opposta a Strapaese: un raffronto non eludibile soprattutto perché sembra dimostrare, sull'argomento teatro, una sostanziale unanimità. Le riviste rivali, l'europeista e modernista e la sostenitrice della pura arte italiana¹⁰, mostrano di appartenere su questo tema a uno stesso fronte: quello che al teatro stenta a riconoscere senso e spazio all'interno della società contemporanea, quello che semmai accorda – per concessione o per entusiastica adesione – al cinema la possibilità tecnica di descrivere il reale. La scena vi appare soprattutto, per programmatica scelta o attraverso sparse constatazioni, come un vecchio arnese destinato a sparire.

Non è sempre facile trovare i riferimenti teatrali sparsi su «Il Selvaggio»: impossibile spesso sospettare l'argomento dal titolo degli articoli, segno di una precisa tendenza a voler avere a che fare più con la realtà che con la

⁸ Maria Antonietta Cruciata, «*Il Selvaggio*» e il teatro fascista, «Ariel», anno VIII n. 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 379-387.

⁹ Si intende, riguardo al teatro: numerosi gli interventi organici, specie di Ardengo Soffici, su temi come il legame tra arte e fascismo. Ma per la scena non si registra nessuna concreta proposta, nessun discorso complesso: solo prese di posizione contro questo o quell'esponente del mondo dello spettacolo o dell'organizzazione teatrale. Quando su «Il Selvaggio» si parla di arte si intendono soprattutto pittura, disegno e letteratura, o, come parte di una lunga polemica, la non-arte rappresentata dall'architettura razionale.

¹⁰ Contro le idee del fondatore e animatore di «Novecento», Massimo Bontempelli, «Il Selvaggio» nel 1926 si esprime più volte, pur avendo in precedenza mostrato di apprezzare in teatro il suo dramma *Nostra dea* interpretato dalla Abba («Il Selvaggio», anno II, n. 17-18, 18 maggio 1925; Cfr. anche *Shelley contro Massimo Bontempelli*, «Il Selvaggio», anno III n. 8, 16-30 luglio 1926).

sua rappresentazione scenica. La rivista di Maccari esprime il suo pensiero soprattutto come negazione della validità e della buona fede fascista di altrui discorsi o iniziative, eppure nel 1926, definito il proprio territorio come Strapaese, «Il Selvaggio» avanza una sua propria, anche se del tutto disorganica, proposta teatrale. Resterà l'unica. In verità si tratta di un brano dedicato a un campione del ciclismo, dove il teatro non è che rapidamente evocato. Ma è un articolo che è segno preciso di un momento in cui lo spettacolo cambia il suo volto, e sembra saper esprimersi compiutamente più nel mondo dello sport (o nel cinema) che nelle antiche sale teatrali.

«Il Selvaggio», anno III, n. 7, 15-30 giugno 1926, Articolo non firmato, *Echi del XIV giro d'Italia*

Girardengo.

Gli fanno la fotografia. Finalmente, dopo trecentosettanta chilometri e rotti, eccolo fermo un attimo. Ne approfittiamo, io e la folla, per fissarlo con attenzione. Così l'immagine di lui s'imprime a un tempo nella lastra Gevaert e nei nostri cervelli.

Il viso di Girardengo, chi di noi non lo conosceva di già? Ora, sotto il popolarissimo sorriso della sua lunga bocca a V, la maglia tricolore è incinta di tubolari, improvvisando al Campionissimo una pancetta, che somiglia alla gobba anteriore di Pulcinella da Napoli. Poiché l'omino famoso è appena sceso dalla macchina polverosa e infiorata, le sue spalle rimangono curve, per l'abitudine del manubrio, e le braccia, a un tratto disimpegnate, pendono lungo il corpo. Si direbbe che qualcuno dei piccoli pezzi grossi che lo sovrastano con aria soddisfatta e benemerita, lo reggano per un filo, come una marionetta gloriosa, tanto le braccia dell'omino dal fermo sorriso pendono inerti, tanto le sue gambe nerborute e ferite poggiano leggermente sul prato, con le punte dei piedi un po' convergenti. E subito m'accorgo che «Gira» (immancabile protagonista del «Giro», perpetuo capopopolo di classifiche generali, uno dei più celebri Italiani) è una maschera ormai, una maschera che non aspetta se non il suo poeta, il quale la introduca in commedie, destinate finalmente a diventar popolari in tutta Italia. Una maschera nazionale, come furono regionali Arlecchino da Bergamo e Pantalon da Venezia. Immaginatevi: il prim'atto, putacaso, a Milano, il secondo a Bologna, il terzo a Roma, il quarto a Bari – per ragione di un bell'intrigo con rapimenti, inseguimenti, viaggi di nozze, spedizioni e congressi, – e in tutti gli atti, sul più bello, ricomparirebbe «Gira», questo frenetico innamorato della polvere italiana, questo moto perpetuo da strada maestra, questo atleta disperato, scalcinato e gentile, col suo sorriso a V e la sua maglietta tricolore, con la sua gobba di tubolari e le sue gambe esagerate e graffiate, a dir la sua in fretta e furia, come a un controllo a firma, tra gli «eccolo! eccolo!» dei ragazzini in loggione, e le ritempranti risate delle magnifiche platee domenicali di Cecina o di Barletta, di Brisighella o di Pozzuoli, di Castelfranco o di Solenzara...

Così, qui nel Velodromo stipato, io vo sognando risolta la crisi del teatro italiano; mentre gli ultimi «diseredati» inciampano nella folla che ha rotto i cordoni, e il sole tramonta, e l'onorevole Capanni si pulisce le unghie sovrappensiero.

Ironia o serietà? Questo salto mentale dal famoso ciclista a una riforma che risolva la crisi teatrale, quest'immagine di una rinnovata commedia dell'arte capace di entusiasmare un popolo che, lontano dalle sale teatrali, segue con passione i nuovi astri sportivi, presi per se stessi sono poco più di un volo della fantasia. Eppure almeno due elementi portano a ritenere un simile articolo un sintomo importante: il primo, come si è accennato, l'evidente concorrenza diretta che lo sport iniziava a fare al teatro, sport che veniva sentito come qualcosa di tutti di fronte a un teatro specchio di una esile élite (l'autore, mentre immagina un drammaturgo che scriva le avventure del «Gira», sta anche ribadendo che proprio quello sportivo è il vero spettacolo dei tempi nuovi). Il secondo è il richiamo preciso che a queste parole faranno altre, pubblicate non molto tempo dopo sulla rivista di Bontempelli. Sul secondo numero dell'europeista, esterofila, modernista «900» (redatta in francese fino al 1928) dopo aver decretato la morte definitiva del teatro drammatico e lirico, considerati privi di necessità e di rapporto con il presente (ci si tornerà poi), Bontempelli agguincerà una rapida parentesi:

Je sens survivre en moi beaucoup d'admiration pour le théâtre «populaire». J'aime dans ce théâtre cette épaisseur de sentiments primordiaux, qui le sauvegarde de toute complication pernicieuse, qui le fait se tenir solide en évitant les fêlures des analyses trop subtiles. J'y aime aussi cette violence du coloris, laquelle lui est nécessaire pour tenir tête à un public singulièrement impatient, qui le contraint à une technique solide, à une étrange ampleur de charpente. Enfin cette richesse des attitudes, voulue par le fait que ce même public n'accepte que ce qu'il peut percevoir immédiatement: on ne permet d'aucune manière à l'auteur de s'arrêter sur ses effets pour gagner du temps; tout l'espace qu'on lui a accordé, il doit le remplir d'action, et bien droue¹¹.

Ancora una dichiarazione d'amore per il teatro popolare, teatro di azioni e di sentimenti primordiali, capace di tener testa a un pubblico impaziente. Ovvero, se c'è un'arte della scena che può salvarsi è quella che risponde ai gusti immediati del pubblico, alle esigenze imposte da un'attenzione rapida e sempre più abituata a una realtà in vertiginoso movimento. Questo porterà da un lato dichiarare preferenza per il cinema, dall'altro riconoscersi in un attore come Ettore Petrolini. Si ribadisce così l'importanza di un gusto popolare che solo varrebbe a imporre regole all'arte drammatica. Questo sfondo, appena più ampio, mostra forse più chiaramente il senso della scherzosa proposta de «Il Selvaggio» di un Girardengo come maschera nuova, capace di riconciliare col teatro una platea distratta da altro tipo di avventure; parole che sono anche una puntuale registrazione del solco concreto tra la vita teatrale e la vita cul-

¹¹ Massimo Bontempelli, *Nous et le théâtre*, «900» Cahiers d'Italie et d'Europe, 2 (*Cahier d'Hiver 1926-27*), pp. 176-178, qui p. 177.

turale del Paese nella sua dimensione media, al di là delle polemiche interne al piccolo mondo degli specialisti della scena.

Teatro e cinema

Ci si permetterà a questo punto una deviazione in un'importante rivista di settore, unita a un salto di dieci anni. Si potrà osservare come un discorso esterno all'area teatrale – quello che vede la sua importanza drasticamente ridotta rispetto al cinema, spettacolo della modernità, e allo sport, fonte di un secondo nuovo divismo – sia divenuto ormai argomento imprescindibile anche all'interno di pagine specialistiche. È il 1936 e «Scenario», anche se per poco, è ancora diretta da entrambi i fondatori (Silvio d'Amico e Nicola De Pirro), e non ha ancora perso l'internazionalismo e la militanza culturale dei suoi primi anni¹². Sembra però già iniziare a farsi una più semplice eco dei tempi, e il cinema vi ha preso un certo spazio. Per l'estate il mensile decide di dedicare un sondaggio alla domanda *Preferite il cinema o il teatro?*, quesito che tra agosto e settembre un gruppo di intervistatori rivolge a noti sportivi, semplici lavoratori, studenti e politici¹³. Le conclusioni, si legge in apertura della lunga serie di risposte, il lettore dovrà trarle da sé.

Dopo due giudici che trovano il cinema «artificioso», e una telefonista che ammette invece di amarlo «infinitamente di più» del teatro, ecco l'opinione del campione di ciclismo del momento: se dieci anni prima Girardengo faceva immaginare un nuovo teatro possibile, ora Gino Bartali esprime piuttosto la profonda estraneità del mondo sportivo al teatro.

«Scenario», anno V, n. 8, agosto 1936, E. M., *Un ciclista: Gino Bartali*, pp. 372-373 (all'interno del sondaggio *Preferite il cinema o il teatro?*, Ivi, pp. 371-373).

Per i collezionisti di curiosità, Bartali è noto come un appassionato del cinema. E il fatto risponde a verità. [...]. Non è molto entusiasta, invece, del teatro.

«Che vuole!» – mi diceva un giorno. – Noi ciclisti bisogna andare a letto molto

¹² Cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 3, 2011, in particolare pp. 176-177. La rivista era stata fondata nel 1932, d'Amico ne avrebbe lasciato la direzione proprio nel 1936.

¹³ Una buona parte di loro (forse condizionata dall'essere intervistata da una nota rivista teatrale?) dichiara di preferire la scena, mostrando una certa inclinazione per i drammi gialli e un interesse strettamente legato agli interpreti al momento in voga, come Ruggero Ruggeri. Le risposte sono pubblicate in *Preferite il cinema o il teatro?*, «Scenario» anno V, agosto 1936 n. 8, pp. 371-373 e settembre 1936 n. 9, pp. 423-426.

presto perché al mattino ci alziamo appena spunta il sole, per allenarci. Il cinema è più comodo e ci si va a tutte le ore, mentre da teatro si esce troppo tardi; e poi, mette troppa soggezione il teatro.

«Al cinema vado anche con la maglia di corridore; ma una volta che mi ci presentai a Firenze in un teatro vestito a quel modo, tutti mi guardarono di traverso come avessi ucciso qualcuno. E poi, quel dover entrare per forza a quell'ora precisa; quell'aspettare che s'alzi il telone; quel non poter nemmeno tossire; son cose che non mi vanno. [...] Forse anche, perché al teatro a Firenze ho ascoltate commedie che non mi piacevano e mi ci sono sempre annoiato: troppi discorsi, troppi svenimenti e troppo amore poco pulito. A me è sembrato che in quel teatro si rappresentasse ciò che nella vita non poteva capitare: mi mettevano in mente idee che a raccontarle fuori, facevan ridere.

«O com'è, invece, che raccontando la trama dei film, ripetendo le stesse parole dei personaggi, nessuno rideva, e tutti si interessavano? [...]

Dica un po' lei a Olmo o a Binda o agli altri ciclisti, preferiscono il teatro o il cinema. Vuol conoscere la risposta? La dico io: preferiscono il cinema. Perché il teatro non è per chi s'alza presto al mattino, fatica, e fa le cose alla buona. È, al più, per i giocatori di calcio»¹⁴.

Vuoi per il suo stile, vuoi per mere ragioni pratiche, il teatro sembra apparire sempre più un fenomeno d'élite, distante dalla realtà concreta (come d'élite, d'altra parte, sono anche le riviste su cui simili questioni vengono dibattute¹⁵).

In verità pochi degli intervistati hanno occasione di poter fare, tra teatro e cinema, un vero confronto: tra questi tal Isolerio Giorgini, custode a Roma del teatro Adriano, dove i due spettacoli e due diversi tipi di pubblico si alternano. Preferendo il teatro e i suoi spettatori, il custode spiega che gli appassionati del cinema – descritto come puro divertimento, convenzionale e privo di vere passioni – «non si emozionano; non applaudono; escono dal cinematografo come sono entrati»¹⁶.

Dopo i pareri di un capitano di marina, un console generale e due stu-

¹⁴ Segue, a chiudere la prima parte del referendum, la risposta del calciatore Fulvio Bernardini, autore di articoli e libri, in verità d'accordo con le ragioni pratiche d'orario che rendono difficile frequentare i teatri. Della scena dichiara comunque di preferire «il teatro vero, quello che non ristagna nei lunghi discorsi di qualche personaggio, ma che si muove, che fa vibrare l'azione, e si svolge senza pause». Amante dei drammi gialli, ritiene che la crisi del teatro sia dovuta più a una sua colpa che alla diffusione del cinema. Ivi, p. 373.

¹⁵ «Scenario», come Silvio d'Amico avrebbe scritto a Paolo Grassi nel 1953, era all'epoca una rivista costosa, e non tirava più di duemila copie. Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, introduzione a *Silvio d'Amico, Cronache 1914/1955. Antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito*, Palermo, Noventa, 2005, Quarto Volume, Tomo I, p. 44.

¹⁶ «Scenario», anno V, n. 9, settembre 1936, p. 423.

denti, ultimo ad avere parola sarà l'Onorevole Alessandro Pavolini, allora Presidente della Confederazione Fascista Professionisti e Artisti, intervistato in tenuta da mare sulla spiaggia di Castel Fusano. Senza esitazione il rappresentante governativo (in pieno accordo con il peso da questo assunto sul piano della propaganda) darà la sua preferenza al cinema. E non mancherà di sottolineare, del teatro, l'aspetto vecchio e caduco, descrivendolo come un'arte deprimente che non ha confronti con l'effetto tonificante del cinema.

«Scenario», anno V, n. 9, settembre 1936, A. L., *Un uomo politico*, p. 426. (all'interno del sondaggio *Preferite il cinema o il teatro?*, Ivi, pp. 423-426).

- [...] Un bel lavoro teatrale mi soddisfa, si capisce, quanto un bel film; solo che, i capolavori essendo eccezione e regola la mediocrità decente, sul terreno dell'ordinaria amministrazione il Cinema mi par più vario, intenso e cattivante del Teatro. In altri termini [...] col suo dinamismo, con la sua agilità di stile e varietà di contenuto, si adegua meglio dell'altro alla mia sensibilità, a quel «sentimento della vita», indefinibile ma ben chiaro in noi, che è proprio della nostra generazione.
- [...] Certe sere, in A. O. [Africa Orientale], quando più premeva la nostalgia di casa nostra, dell'Italia lontana, [...] mi è venuto fatto di rimpiangere e desiderare, fra tante altre cose certo più gravi e importanti, «un buon film». Non ho mai sentito, lo confesso, che mi mancasse una serata teatrale. E aggiungerò, benché ormai sieno rilievi banali, da tutti ripetuti a sazietà, che anche per me valgono a favore del Cinema certe considerazioni: spettacolo più breve, scelta dell'ora lasciata allo spettatore, possibilità di frequentare le sale di proiezione in abito da mattina ecc. ecc. Cose che, specie per chi ogni ventiquattr'ore abbia sulle spalle un bel mucchio di lavoro da sbrigare, contano, all'ultimo, più di qualunque eventuale preferenza teorica. Personalmente, giunto alla fine di una giornata faticosa, il Cinema mi rappresenta – come posso dire? – una carica di energia; un'iniezione tonificante. Come questi bagni. Il Teatro, di solito, ha sui miei nervi l'effetto contrario: mi deprime un poco...

Sembra che parlando del teatro inizi a farsi strada uno sguardo volto un po' all'indietro, e dall'alto: una prospettiva che si incontra facilmente in contesti e scritti diversi, a segnalare una generale tendenza a non riconoscere alla scena una sufficiente presa sui tempi, a vederla come parte di un vecchio mondo. Per alcuni degli intervistati di questo sondaggio, su cui agisce il peso di un pregiudizio culturale che riconosce al teatro una posizione comunque più dignitosa dell'intrattenimento cinematografico, la condizione è in un certo senso opposta: è l'altra faccia della medaglia, quella di un teatro visto dal basso. La dimensione che inizia a sembrare difficile recuperare è appunto quella di un rapporto semplice e diretto col mondo della scena: che lo si frequenti o meno, sembra si diffonda la sempre più netta percezione che il teatro

non faccia parte della normalità della vita cittadina: nei suoi testi e nei suoi spettacoli è difficile tanto trovare evasione, quanto incontrare specchi della propria realtà.

Teatro e realtà

Dieci anni prima di questo sondaggio era nata «900», dove Bontempelli aveva espresso con chiarezza le sue posizioni riguardo alla scena. Il suo noto articolo *Nous et le théâtre*, già in parte qui citato, era un pezzo che però forse meglio avrebbe potuto chiamarsi “*Nous et le spectacle*”: vi si spiegava appunto che, mentre il teatro aveva concluso il suo ciclo di vita, lo spettacolo era qualcosa di eterno e nel presente corrispondeva al cinema¹⁷:

Il faut prendre la chose en patience. Le théâtre est une histoire finie, conclue, enterrée. Pas le «spectacle», éternel besoin des hommes; mais le théâtre comme «théâtre dramatique» et comme «théâtre lyrique», dans ces schémas, enfin, qui s'efforcent grotesquement de survivre. Le théâtre c'est une chose finie, et lorsque j'entends parler de la «crise du théâtre», j'éprouve la même impression que si j'entendais parler de la «crise du poème épique» ou de celle du sonnet, de l'alexandrin ou de l'endécasyllabe¹⁸.

Bontempelli apriva il discorso spiegando che non vi era più, a sostenere il teatro drammatico, «una pubblica necessità», dato che le vicende del romanzo

¹⁷ Stessa conclusione verrà tratta in un articolo su «Il Selvaggio» del 31 marzo 1935 a firma Litterator (Mino Maccari) intitolato *Catone al cinema*, dove si segnala che a soddisfare le esigenze del popolo, per cui anticamente vi erano «atellane, mimi, pantomimi, circensi [...] può bastare oggi il cinematografo, che conquista le folle facendo intisichire il teatro». Il pezzo di Bontempelli, col titolo *Come la pensavo nel '26*, venne poi raccolto in italiano nella sezione *Il vecchio spettacolo* del suo *L'avventura novecentista* (1938), dove *Il nuovo spettacolo* erano invece intitolate le pagine dedicate al cinema. L'autore qui mostrava, attraverso una raccolta dei suoi articoli, «l'andirivieni» delle sue convinzioni sulla scena, ammettendo, nonostante il suo «scetticismo verso la forma “teatro di prosa” e “melodramma”» ereditata dal passato, di essersi poi interessato molto di teatro. Cfr. Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 232.

¹⁸ Massimo Bontempelli, *Nous et le théâtre*, cit., pp. 176-177. Bontempelli aveva in verità fatto proprie le parole di un pezzo di Charensol, *La mort du théâtre*, che sarà pubblicato nel terzo fascicolo della rivista («900», 3 *Cahier de Printemps* 1927, pp. 178-180), con una nota dell'autore che ne rivendica appunto la priorità. Anche qui un cinema vivo e un teatro finito, dato che, come si legge in apertura, «Un art ne peut vivre et se développer que s'il est le reflet de son époque, s'il participe tout au moins aux grands mouvements intellectuels qui animent les générations successives. Or le théâtre est aujourd'hui complètement séparé de la vie».

e del dramma erano meglio raccontate dal cinema, mentre l'esigenza di uno «spettacolo luminoso e colorito» trovava risposta in un modo «infinitamente più vario, mosso e scintillante sulle scene del varietà»¹⁹. Avrebbe in seguito aggiunto che parlare di una crisi del teatro, sotto qualunque aspetto (crisi di produzione drammaturgica, di qualità artistica degli interpreti, o legata al dissesto economico causato dagli speculatori), e cercare di risolverla, voleva dire non accorgersi del normale declino di quest'arte a favore di forme nuove²⁰. Su questo fronte una rivista come «Il Selvaggio» non prese posizione: citando le parole con cui Bontempelli aveva definito il cinema come maggiore problema artistico del presente, Maccari si limitava laconicamente a rispondere: «Noi siamo dei poveri italiani, crediamo nell'arte, non del cinematografo»²¹. Un'affermazione in fondo generica, e nessun accenno a una difesa del teatro. Di scena si parla invece qualche pagina dopo per lamentare che in Italia «Se c'è un teatro da valorizzare, si valorizza il pirandellismo (i cui successi all'estero sono inutili ai fini nazionali, perché non sono successi d'italianità, carattere di cui il teatro pirandelliano è destituito)»²². Anche nei numeri seguenti non si trovano più che affermazioni saltuarie, come questa critica ad Anton Giulio Bragaglia (parte di una più generale polemica contro Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo): «Il futurista Sant'Elia (1914) sta all'architetto tedesco Emil Hoppe (1902) come il futurista A. G. Bragaglia sta – con ritardo di qualche annata – alla rivista di Gordon Craig, *The Mask*»²³. Di frequente si incontrano inviti a non occuparsi di questo o quella compagnia o artista²⁴. «Il Selvaggio» sul fronte teatrale tende insomma a rispondere ad azioni e dichiarazioni altrui, più che a produrre significati. Anche l'unica “appropriazione” di un attore teatrale avanzata dalla rivista ha più il sapore di una rivendicazione – legata alla più generale e costante polemica contro «900» – che di una sincera adesione.

¹⁹ Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 232.

²⁰ Cfr. Ivi, p. 239.

²¹ Cfr. *Bontempellaggini sue di lui... e di Audisio*, «Il Selvaggio», anno III, n. 9, 7 settembre 1926.

²² *Diavolo a quattro. Arte e fascismo*, in *Ibidem*. Si leggerà sul *Gazzettino ufficiale di Strapaese*, a. IV, n. 2, 20 gennaio 1927, che «A Strapaese il teatro di Pirandello è proibito», ma sui commenti della rivista a Pirandello cfr. Maria Antonietta Cruciata, «*Il Selvaggio* e il teatro fascista», cit.

²³ *Spuntature*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 3, 15 febbraio 1927. Una rapida sferzata con cui si accusa Bragaglia di mutuare dal noto riformatore inglese, che dal 1908 dirigeva a Firenze la rivista «*The Mask*», le proprie idee sulla messinscena.

²⁴ Per esempio, nel numero ora citato un ironico corsivo chiede allo Stato che «s'ignorino pure “*Il Selvaggio*” e i selvaggi e le idee loro e le loro mostre, campagne, iniziative, proposte; ma viva Iddio s'ignori anche – ed è quanto di meno si possa chiedere – il “*Teatro della Stirpe!*”».

«Il Selvaggio», anno IV, n. 5, 15 marzo 1927, *Petrolini selvaggio e Spadaro novecentista*

Il macchietista [Odoardo] Spadaro si vanta di essere stato, in questi tempi a Parigi e di averci «lavorato»; il che costituisce, secondo lui, un grande successo italiano. Ma Petrolini, artista di maggior levatura, ha messo le cose a posto. Spadaro, è stato, sì, a Parigi; ma a pecorone, e soggiacendo ai gusti parigini. Bella roba! Io, invece, voglio andare a Parigi, ma col mio bagaglio di fregnacce romanesche e col mio gusto italiano.

Da ciò si deduce che Spadaro è un novecentista, e Petrolini un selvaggio²⁵.

Due attori di varietà a confronto, eco di una notizia letta altrove (prassi normale del «Selvaggio»). Ma soprattutto risposta alla poetica novecentista: italianità come primo valore contro l'importanza degli scambi e la traducibilità dell'arte. E, prima ancora, riappropriazione di Petrolini: *Petrolini, acteur «novécentiste»* si intitolava appunto l'articolo che Eugenio Bertuetti aveva dedicato all'attore nel terzo fascicolo di «900»²⁶, indicandolo come il solo interprete in grado di stare al passo con gli elementi estetici del Ventesimo secolo. Di fronte a un teatro che muore (*Mort du théâtre* si intitola il citato brano di Charensol pubblicato sullo stesso numero), un attore che vive perché in grado di riassumere in sé le caratteristiche necessarie all'arte nuova:

Petrolini est aujourd'hui le seul mime susceptible de réaliser ces courants spirituels, semblables et pourtant différents, qui paraissent caractéristiques de presque tout l'art nouveau, dont la stupeur ascétique, la dérision cruelle, la recherche de l'individu, la sobriété de ton, la soif du fantastique, l'amour de l'irrationnel, sont le trait essentiels²⁷.

A questa conclusione segue un pezzo di Petrolini stesso (tradotto da Bertuetti in francese), *L'espace vide*, dove l'attore spiega come il rispetto dell'opera d'arte sia d'ostacolo al teatro: ciò che conta non è il testo scritto ma la capacità di chi è in scena, grazie alla tecnica e alle doti di improvvisazione, di riempire in ogni momento dello spettacolo lo «spazio vuoto» che potrebbe crearsi tra lui e il pubblico²⁸. Non sembra che con la sua rapida battuta «Il

²⁵ Il brano fa parte della rubrica *Spuntature*, in questo numero contenente anche critiche all'americanismo di Marinetti, e all'eupeismo di Pirandello («Roba tedesco-russa. Non è arte fascista, non arte italiana; e non è neanche arte»), polemiche che proseguiranno nel seguente numero (n. 6, 30 marzo 1927) e nella lettera aperta di Berto Ricci su «Il Selvaggio», anno IV, n. 18, 30 settembre 1927.

²⁶ «900», 3 (*Cahier de Primtemps* 1927), pp. 112-118.

²⁷ Ivi, p. 118.

²⁸ Cfr. Ivi, pp. 119-126.

Selvaggio» voglia sottoscrivere tutto questo: di Petrolini si limita piuttosto a rivendicare l'italianità, contro l'europismo di cui la rivista di Bontempelli è accusata. È un discorso, ancora, tutto esterno al teatro.

Più precise e puntuali saranno le rinnovate critiche ad Anton Giulio Bragaglia: non solo per essersi fatto imitatore di Craig, non solo perché – come viene sancito a chiare lettere nel *Gazzettino ufficiale di Strapaese* del 15 aprile 1927 – il Futurismo cui anche lui appartiene è ormai ritenuto «sinonimo di antifascismo», ma più semplicemente, e ferocemente, per la qualità del suo lavoro:

Gordon Craig, citato da Bragaglia in un articolo teatrale sul *Popolo d'Italia* del 10 corr. dice: «si deve giungere alla soppressione dell'attore». Riconosciamo che lo stesso Bragaglia ha già attuato l'idea del suo maestro. Sarebbe infatti ridicolo continuare a chiamare attori i tremendi cani che hanno sempre recitato nella caverna di Via degli Avignonesi²⁹.

La scarsa qualità degli interpreti era una delle consuete critiche che venivano mosse a Bragaglia, che nel 1923 aveva aperto a Roma il suo noto piccolo teatro³⁰: se queste sono parole pungenti, sono anche segno di un'opinione diffusa, cui si aggiunge però la sottolineatura della paternità straniera delle idee del regista. Pochi mesi dopo il Teatro Sperimentale degli Indipendenti otterrà comunque un premio statale di cinquantamila lire a riconoscimento della sua attività artistica: letta la cosa sui giornali, «Il Selvaggio» commenta:

Benissimo! Quel birbaccione di Anton Giulio Bragaglia dopo tanto piagnucolar miseria, è riuscito ad affogare nell'oro. Siccome noi siamo di quelli, che pur deploRANDONE l'estetica, apprezziamo in lui il ciociaro, siamo lieti del provvedimento; il quale, mentre può dar modo ad Anton Giulio di uscir fuori dalla buca umida e tetra e mettersi in pieno sole italiano, dovrebbe anche essere il primo segno di una nuova e positiva politica artistica. Difatti, perché al Teatro degli Indipendenti sì, e alla Stanze del Selvaggio no³¹?

«Il Selvaggio» aveva inaugurato le proprie esposizioni artistiche ricevendo certo meno attenzione della romana Casa d'Arte Bragaglia³²: attento alle notizie, coglie ora l'occasione per una semplice rivendicazione dei diritti della

²⁹ *Spuntature*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 7, 15 aprile 1927.

³⁰ Sono ad esempio spesso ricordate le critiche che al regista fece Silvio d'Amico (cfr. le pagine a lui dedicate ne *Il tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929).

³¹ *Bragaglia nell'oro*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 13, 15 luglio 1927.

³² In un articolo intitolato *Quarantena*, del 30 maggio 1928, Maccari lamenterà esplicitamente il disinteresse e l'indifferenza delle gerarchie locali alla mostra dei pittori del «Selvaggio», nonostante il loro essersi sempre battuti per il fascismo. Cfr. Luisa Manconi, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 155.

provincia. Di interesse al teatro, anche qui, non ve n'è. E che l'approvazione sia pretestuosa e la questione personale dimostrerà il modo molto più aspro in cui, appena due anni dopo, lo stesso argomento verrà trattato: «A. G. Bragaglia non lo fanno stare zitto neppure i quattrini. O carognone, scappa fuori dalla tana e vieni al sole, se vuoi ragionare!»³³. D'altra parte Bragaglia sarà di lì a pochi mesi citato, dopo Bontempelli e insieme tra gli altri a Pietro Mascagni³⁴, Carlo Carrà e a Franco Ciarlantini, tra i beneficiari di un'immaginaria amnistia rivolta ai «nemici e demeritatori di Strapaese». Sua colpa quella di essere «traditore della Ciociaria, protettore e sobillatore dei congiurati antistrapaesani frequentatori della caverna di via degli Avignonesi e mangiatori di muffa bontempellesca»³⁵. Modernista, insomma, e infedele alla tradizione italiana.

Nel frattempo la rivista ha continuato a mostrare sul teatro nient'altro che un interesse censorio: mentre proseguiva costante la critica a Pirandello, qua e là si erano affacciati interventi moralistici contro le derive di una scena che pareva far di tutto per accomodarsi ai gusti della platea. Non era sembrato che «Il Selvaggio», fantasticando su Girardengo, chiedesse uno spettacolo in grado di trovare la stessa vicinanza con gli spettatori che si creava alla presenza di un campione sportivo? Poco più di un anno dopo, ricominciando il discorso daccapo (se le polemiche si riecheggiano negli anni, non si è trovato, si ripete, nessun coerente discorso costruttivo, neppure ricostruibile per frammenti) si lamenta appunto il fatto che «Un grande artista può cambiare la psicologia di un popolo; ma nella schiera di mediocrità che ci delizia, vediamo come sia quotidiana la corsa dietro i gusti del più basso pubblico, per la caccia all'indispensabile automobile»³⁶. La critica è a un varietà scritto e recitato sulla falsariga

³³ «Il Selvaggio», anno VI, n. 15-16, 30 agosto 1929. Si tratta forse di un riferimento al fatto che Bragaglia era stato ripetutamente invitato, in quel periodo, a provare il suo talento di *metteur en scène* in un grande teatro, davanti a un pubblico più vasto di quello che le terme di Via degli Avignonesi potevano contenere. Di Bragaglia si parlerà in maniera più lusighiera nel periodo del suo Teatro delle Arti. Cfr. Il *Gazzettino* de «Il Selvaggio», anno XV, n. 2, 15 febbraio 1938.

³⁴ Contro l'«apoteosi» di Mascagni si era scritto ne «Il Selvaggio», n. 14, 30 luglio 1928 (*Abbozzarla con Pietrino*) scandalizzandosi anche delle della «profanazione» di piazza S. Marco con la rappresentazione all'aperto di *Cavalleria rusticana*. E si era aggiunto: «profanazione che fa il palo colle impalcature di legno che l'altro grancassista in voga Ettore Romagnoli ha fatto applicare ai teatri venerandi della Sicilia come sgabello alla sua vanità. L'uno equivale l'altro, e tutt'e due ci provocano il mal di mare». Romagnoli era allora noto per le sue apprezzate rappresentazioni all'aperto di classici antichi.

³⁵ Cfr. «Il Selvaggio», anno VII, n. 1, 15 marzo 1930.

³⁶ Tortelli, *Spettacoli edificanti*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 19, 15 ottobre 1927. L'accusa è rivolta, ma a titolo d'esempio, allo spettacolo *Vento in poppa* di Calandrino, Corvetto e Chiappo rappresentato al teatro del Parco Michelotti di Torino dalla Compagnia di riviste Novissima.

dei modelli stranieri³⁷, intriso di volgarità contrarie al senso del bello che un teatro dovrebbe diffondere. Si chiede allora un teatro educatore, invece di uno che accontenti semplicemente il pubblico? Pensarlo sarebbe una forzatura: non si tratta che di una delle tante polemiche del momento, una breve nota, uno spunto marginale.

Quando potrà sembrare di incontrare finalmente su «Il Selvaggio» un articolo apertamente dedicato al teatro, ci si accorgerà che l'argomento è tutto diverso.

«Il Selvaggio», anno V, n. 3, 15 febbraio 1928, Articolo non firmato, *Le comparse e la Storia*

Anche le comparse ci vogliono: – tanto in teatro che nella vita.

Si capisce, che se il teatro è solenne e magnanimo, anche le comparse parteciperanno della sua grandezza. E viceversa.

Nelle tragedie di Shakespeare e nelle pagine di Tacito, non passano che tipi di gran risalto, anche se mescolati nella folla e relegati negli ultimi piani dell'azione.

O i comprimarii? Erano il riposo spassoso e l'espedito riempibuchi de' nostri grandi operisti. Ne' momenti stracchi dell'azione, venivano buttati avanti, abbaiavano le note d'un recitativo e se ne tornavan poi, subito dopo, dietro le scene. E allora il tenore o la prima donna attaccavano la loro aria più dolce e appassionata; e del povero comprimario nessuno si ricordava più neppure. Saggezza domestica, piena d'indulgenza e d'umorismo, de' nostri vecchi grandi operisti, che lavoravano senza fisime estetiche.

Oggi si tende a volere abolire nella vita le risorse del ridicolo, la materia prima della commedia; ed anche codesta, secondo me, è una tendenza che puzza d'accademia e di teoria.

Però – dice qualcuno – le comparse d'oggi (e qui s'intende della vita e non del teatro) son più buffe e sparute che mai: fanno schifo; e i comprimarii d'oggi buttano fuori stecche inaudite, da far rizzare ogni pelo.

D'accordo. Ma tutto sta nel ricordarci che non sono loro a fare l'opera, ossia la storia, e che i protagonisti, ad onta della buaggine e della meschineria di costoro, hanno sempre modo di farsi onore.

Lasciatele, dunque, sbizzarire su e giù per il palcoscenico, codeste melense com-

³⁷ Qui francesi, ma di lì a poco si noterà anche l'adesione sconsiderata a modelli americani «Le nostre attrici si mettono delle parrucche bionde e baciano cani. Malissimo. Non imitiamo. Cerchiamo di fare altrettanto bene nel nostro genere. Il riso delle amazzoni d'America suona falso qui da noi», (*Un vero moderno contro la modernità pacchiana*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 24, 30 dicembre 1927). L'antiamericanismo è d'altra parte in questa fase uno degli argomenti di punta de «Il Selvaggio». Cfr. Walter L. Adamson, *The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity: The Case of Il Selvaggio*, «Journal of Contemporary History», Vol. 30, No. 4, Oct., 1995, pp. 555-575.

parse; lasciateli stonare e steccare a loro bell'agio codesti pietosi comprimari camuffati da principi e da trovatori. La trama della storia poco o punto può essere alterata, e un bel giorno, calata la tela dell'attualità, nessuno si ricorderà più di loro. Chi potrà o vorrà mai ricordarsi, putacaso, di Franco Ciarlantini (che tanto somiglia al suo nome) o del pòero Giacomo di Giacomo o di Solito Lupi? E quale danno essi avran fatto alla perfine ad arte e poesia più di quello che ne possan fare, putacaso, le mosche che passeggiano e scachicchiano sul naso del Mosé di Michelangiolo³⁸?

Sembrerebbe, con questo breve pezzo di colore, di essere fuori strada, invece si è a un punto d'importanza fondamentale per riuscire a vedere dove esattamente si collochi il teatro di Strapaese. Su «Il Selvaggio», quando si annuncia che si parlerà del Giro d'Italia spunta invece una proposta per risolvere la crisi del teatro; dove si accenna al ruolo delle comparse teatrali vengono piuttosto messe alla berlina influenti figure politiche (per augurarsi che, come a tante comparse accade, siano presto dimenticate). Se ne può trarre la conclusione che il teatro sia considerato, più che arte minore e meno pertinente rispetto agli interessi artistici dei redattori, soprattutto un'arte dai confini difficilmente identificabili, o meglio che tende a svanire a contatto con la realtà. I "Selvaggi", per quanto ripetano le polemiche contro i sofismi di Pirandello, o altre precise stoccate di cui presto si dirà, non cercano l'identificazione in un ipotetico dramma fascista, piuttosto mostrano uno sguardo sempre sbilanciato dalla parte della Storia, della realtà concreta. Per questo ha senso che un articolo sportivo sconfini nel teatro, e Girardengo diventi per un istante il simbolo di una possibile rinascita della scena. Ma vista dal fronte opposto, questa dissoluzione dei confini tra teatro e realtà non si traduce in una tensione ad andare oltre l'evento spettacolo, piuttosto in un appiattimento dell'uno sull'altra, in una confusione di piani in cui alla fine è la scena ad avere la peggio. Il teatro diventa così un sottile, quasi trasparente elemento – ovvero, quando se ne parla, non si guarda al teatro come produttore di significato, ma come contenitore soprattutto sterile, o come parte di attività imprenditoriali (si accennerà tra poco a Riccardo Gualino), che non sembra in grado di parlare in nessun modo al presente.

Col teatro vero, col teatro concreto, «Il Selvaggio» mostra di avere ben poca domestichezza quando, con un corsivo di prima pagina dal titolo *I confronti sono odiosi...* si mostra scandalizzato del diverso premio d'incoraggiamento concesso al Rettore dell'Università di Siena per una pubblicazione scientifica rispetto alla cifra tripla ottenuta dalla Compagnia fantocci di Yambo³⁹: manca

³⁸ Comparsa che si spera destinata a essere dimenticata col tempo sarà anche il drammaturgo Sem Benelli, di cui nel *Gazzettino* de «Il Selvaggio», anno V, n. 10, 30 maggio 1928 si lamenterà la rivalutazione ufficiale da parte del fascismo.

³⁹ «Il Selvaggio», anno V, n. 14, 30 luglio 1928.

l'idea che il teatro debba affrontare, seppure per un'impresa di burattini, tutt'altro ordine di spesa. D'altra parte, a ricordare le incoerenze tipiche della rivista di Maccari, il fatto viene interpretato come segno di un profondo «decadimento culturale» cui «il Fascismo dovrà porre fine»⁴⁰ (e questo anche se si troveranno poi sulla rivista spettacoli di marionette descritti con amore e nostalgia)⁴¹.

Nel numero seguente la recensione del volume che Silvio d'Amico aveva dedicato a Ibsen (pubblicata nella rubrica *Censura di Strapaese*) fa da occasione per un più generale cenno alla drammaturgia:

«Il Selvaggio», anno V, n. 15, 15 agosto 1928, Articolo non firmato, *Nel centenario ibseniano*

[...] Ben rileva il D'A. che deriva da I. tanta parte del teatro contemporaneo; in altre parole ci si è inflitto un teatro da pastori protestanti, e pubblico e critici hanno bevuto grosso come sempre se si tratta di roba che viene di fuori. L'arte di I. manca di universalità e per noi è antiarte; e in morale il contrasto fra miseria reale e ideale inarrivabile sbocca nella disperazione: quanto basta per farne un soggetto da biblioteca estraneo a ogni corrente vitale, anche se dà occasione a scrivere pel pubblico istruito un libretto limpido, giudizioso, arguto, come quello del valoroso collega⁴².

Sette anni dopo, mentre ci si avvia alla fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica, si troverà sull'argomento una minuscola chiosa: «D'AMICO – il trionfatore – ha magnificato la funzione delle Scuole di Recitazione. Noi propenderemmo, al contrario, per delle scuole dove si insegnasse a non recitare»⁴³: di nuovo, non un commento sulle idee del critico, o su quello che si vorrebbe dagli attori, ma un segno della solita tendenza a distogliere lo sguardo dal teatro per parlare della vita (e della costante antipatia per chi, dal regime, ottiene ascolto e successo). Il punto è che del teatro «Il Selvaggio» si interessa nella misura in cui questo tocca il fascismo – per riconoscere ciò che in esso è veramente fascista, e censurare quanto se ne discosta⁴⁴. A volte però

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Come in Vincenzo Talarico, *Taccuino di Villa Borghese*, «Il Selvaggio», anno XIV, n. 7-8, 15 agosto 1937. Ma cfr. anche Maria Antonietta Cruciata, «*Il Selvaggio*» e il teatro fascista, cit., p. 382.

⁴² D'Amico sarà più sinceramente apprezzato per il suo giudizio dell'estetica dannunziana, come mostra il *Consiglio* sul numero del 15 marzo 1928 di leggere l'opuscolo *D'Annunzio e noi* (Milano, Vita e pensiero): un'adesione però egualmente strumentale alle polemiche de «Il Selvaggio» stesso.

⁴³ «Il Selvaggio», anno XII, n. 7-8, 15 ottobre 1935.

⁴⁴ Un metro di giudizio che si può chiaramente desumere da questa dichiarazione d'intenti, apparsa tra le *Spuntature* del «Selvaggio», n. 9, 15 maggio 1928: «Strapaese

sembra più semplicemente mostrare sospetto per ogni espressione artistica che abbia in sé qualcosa di eccentrico, di non immediatamente chiaro (un modo di vedere le cose che ricorda il futuro giudizio di Bartali sulle trame teatrali, il suo trovarsi in imbarazzo di fronte a vicende che, se raccontate al di fuori della sala, appaiono semplicemente assurde; ma anche un modo rispondente alle direttive culturali del regime sulla semplicità e chiarezza dell'arte italiana). La concretezza strapaesana dichiara così di non tollerare che si ammirino imprese come quella di Ramón Gómez de la Serna (il noto scrittore e drammaturgo surrealista, collaboratore di «900»), che a Parigi ha tenuto una conferenza «girando torno torno al “cirque d'hiver” seduto su un elefante»⁴⁵, e ammonisce i capocomici e direttori di compagnie toscani a non preferire, con spirito antinazionalista «i fiaschi esotici a quelli toscani genuini»⁴⁶. Giudizi espressi in una pagina che per una volta contiene più di un riferimento al teatro (è qui che si legge anche il citato invito alla lettura dell'opuscolo damichiano su D'Annunzio⁴⁷), ma che non vuole per questo superare la sua dimensione frammentaria. Nel numero seguente si troverà piuttosto una scanzonata presa in giro della «Fiera Letteraria», tra le altre cose perché Alberto Franci vi ha dedicato ai problemi teatrali una pagina intera⁴⁸.

Critici e mecenati

Nello stesso numero in cui nel *Gazzettino* deprecava la prossima pubblicazione di «Pégaso» di Ugo Ojetti (che sostituirà «900», chiusa nel 1929, come fronte polemico), «Il Selvaggio», prendendo spunto da una critica de «La Tribuna» a un articolo di S. A. Luciani sull'arte popolare li comparso,

non “attacca” nessuno tanto per “attaccare”. La tecnica e la natura delle nostre battaglie è questa: si piglia un fatto, una persona, che abbiano una certa rilevanza o aspirino ad averla; si mettono al paragone della nostra fede e della nostra legge italiana e fascista; se reggono, bene quidem; se non reggono, si manifesta. Odio, rancore, animosità, rivalità, antipatia, con codesto semplicissimo processo non hanno nulla a che fare. – Ma io che vi ho fatto? – chiede ogni tanto qualcuno, da noi processato. – A noi? Nulla, caro mio! Appunto per questo!».

⁴⁵ «Cercate di figurarvi un po' voi Dante, Machiavelli, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci e magari d'Annunzio – adagiati su un elefante in un circo equestre per tenere un'orazione o leggere le loro opere. Non ci riuscirete, vi sembrerà una cosa assurda e impossibile: ebbene per noi Fascismo vuol dire precisamente anche codesta “impossibilità”», *A cavallo all'elefante*, «Il Selvaggio», anno V, n. 5, 15 marzo 1928.

⁴⁶ *Smentite, Ibidem.*

⁴⁷ Cfr. nota 42.

⁴⁸ Cfr. *Raffaellino Del Garbo*, «Il Selvaggio», anno V, n. 6, 30 marzo 1928. La breve nota inizia col deridere un pezzo di Raffello Franchi sul mestiere letterario, da cui il titolo.

aveva lamentato minacciosamente la protezione del noto imprenditore e mecenate Riccardo Gualino alla «Diana», descritta come una «ricchissima e pescecaneasca rivista»⁴⁹. Nel gennaio del 1931, dopo il suo arresto e confino a Lipari (motivazione ufficiale, un'accusa di bancarotta fraudolenta) e dopo la chiusura del suo Teatro di Torino, il giornale assumerà verso di lui toni un po' diversi. Ne parlerà Maccari stesso (con lo pseudonimo di Lisca⁵⁰) in una rubrica intitolata *Tiro vandalico*, nome, si spiega, che ricorda un gioco da fiera in cui si colpiscono con «pesanti bocce» bottiglie, fiaschi e pignatte, ma di cui qui saranno bersaglio «vecchie e tronfie carcasse, di cui occorre disfarsi al più presto». Con una giravolta tipica dello stile de «Il Selvaggio», riguardo a Gualino l'invito è però a non tirarne. Alle righe su di lui, segue una dichiarazione dedicata ai grandi attori ottocenteschi.

«Il Selvaggio», anno VIII, n. 1, 30 gennaio 1931, Lisca [Mino Maccari], *Tiro vandalico*

[...] - Ora tutti tiran sassi nella piccionaia di Gualino, al quale tuttavia è giusto riconoscere una certa quale aspirazione, non del tutto volgare, ad un ideale di plutocrazia e di mecenatismo. Chi qua a Torino⁵¹ strepita più degli altri, e torce il viso, son proprio i suoi amici, collaboratori o no, le cui aspirazioni furono sempre ben più misere e concrete, ma che oggi, che la greppia è vuota, non sanno sperare, come dovrebbero per logica conseguenza, di reggere il baldacchino anche all'Isola di Lipari.

- Taluni piangono la sorte del Teatro di Torino, e dicono: «Ecco chiuso il Teatro che ci ha dato spettacoli interessanti e intelligenti, d'eccezione, e che era un capolavoro di compita raffinatezza, coi suoi stucchi, coi suoi velluti, coi suoi specchi».

È vero. Ma cotesta studiata eccellenza di spettacoli e di luogo non è poi il buon gusto del buon gusto, e cioè eccessiva? e al teatro dove si applaudiva con discrezione e al cenno del padrone di casa, anche quando si aveva pagato l'intero biglietto, è sempre preferibile l'aperta arena di barriera, dove il popolo grida il suo osanna e scaglia il suo vituperio, senza tante riverenze e cortigianerie.

⁴⁹ «Il Selvaggio», anno V, n. 20, 31 ottobre 1928. Sulle iniziative teatrali dell'industriale torinese si veda Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio*, «Teatro e Storia», n. 2, 2010 e Id., *Il caso Gualino*, raccolta di materiali on line consultabili su: http://www.teatroestoria.it/materiali/IL_caso_GUALINO.pdf. Ai diari e alle lettere di sua moglie Cesarina Gualino sono dedicati rispettivamente un intervento di Francesca Ponzetti e un saggio di Samantha Marenzi in questo stesso dossier.

⁵⁰ Com'è noto, è solo uno dei suoi tanti pseudonimi. Con quello di Orco Bisorco firmava invece il *Gazzettino di Strapaese*, in apertura di ogni numero.

⁵¹ A Torino si era spostata, dal 15 dicembre del 1930, la redazione de «Il Selvaggio».

- Diciamo la nostra sul grande attore! Il quale non c'è più, perché a noi moderni danno fastidio le commedie nelle quali un energumeno, autore o attore, ingombra con le sue tirate palcoscenico e platea, perché a noi piacciono, e ciò è indice di sensibilità, la sfumatura e il particolare, la cosa piccola appena accennata; perché infine chi sa leggere scopre facilmente che proprio nell'*Amleto* – banco di prova, traguardo sublime dell'aspirante grande attore – anche i minori personaggi han sentimenti e pensieri di valore universale.

Nei teatri da lui gestiti, Riccardo Gualino aveva ospitato artisti di grande rilevanza internazionale (come nel 1929 Jacques Copeau e il Teatro Habima, e nel 1930 il Teatro Kamernyj di Tairov)⁵². Il suo teatrino privato è qui però descritto come un teatro di classe, un teatro per pochi, passatempo di un'élite insincera perché ospite riconoscente del ricco imprenditore. Non il teatro vero, quello che ottiene l'approvazione del popolo, o la sua chiassosa protesta per non saperlo interessare⁵³. Il pubblico, a Strapaese, è rappresentato dal loggione⁵⁴.

Il paragrafo successivo a quello dedicato a Gualino sembrerebbe a prima vista rivolto contro i grandi attori: in realtà, va molto probabilmente letto come una non troppo velata derisione di pareri che in quegli anni Silvio d'Amico

⁵² Cfr. *Anno per anno. Cronologia per sgarci sulla percezione italiana della grande regia*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, dossier a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 39-123.

⁵³ E poco importa ai redattori che, a contraddizione di questa tesi, si dimostrasse poche pagine prima proprio la non neutralità anche del pubblico popolare, chiedendo nel *Gazzettino Ufficiale di Strapaese* agli Strapaesani di «non recarsi alle rappresentazioni della Compagnia "Fiorenza", diretta dal Sem Benelli» o di andarvi per fischiarle. Di Riccardo Gualino si parlerà ancora alla pubblicazione del suo libro *Frammenti di Vita* (Milano, Mondadori, 1931): nelle *Spuntature* «Il Selvaggio» si dice «D'accordo con quanti deplozano il baccano reclamistico» che ne è seguito, trovando intollerabile «vedere nelle vetrine dei librai il suo ghigno da uomo fatale, accanto ai ritratti di gente di primo ordine, e perfino a quello di uno che non nominiamo, e che a vederlo in quella compagnia, ci ha fatto venir voglia di fraccassare qualche vetrina», «Il Selvaggio», anno VIII, n. 17, 30 ottobre 1931.

⁵⁴ Su «Il Selvaggio», anno IX, n. 9, 1 novembre 1932 si legge che «Quando, in un teatro, il loggione è vuoto, è segno che la città non ha cervello». Non sembra però che sia vero il contrario: nelle *Interpellanze* del n. 4, 15 giugno dello stesso anno, ci si lamenta per la rappresentazione nel Teatro Argentina di Roma di «cose tutt'al più degne di arene popolari d'altri tempi, come l'*Anita* dei signori De Angelis e Ottolenghi» sostenendo che non andrebbe ammessa «nessuna forma di pacchianeria e di basso provincialismo, neppure sotto il pretesto di manifestazione patriottica». All'arte, insomma, non basta essere popolare, perché sia approvata. Ma è ancora e sempre un parlar contro senza affermare nulla: difficile trarne una conclusione coerente.

andava esprimendo in articoli e libri⁵⁵, constatando la scomparsa dei grandi interpreti del passato e rivendicando l'esigenza, per il gusto moderno, di spettacoli d'insieme rispettosi della poesia dei testi. Ripetere opinioni non condivise per deriderle era una prassi consueta della rivista: a d'Amico sarebbe toccato ancora nel 1934, quando una delle rassegne stampa de «Il Selvaggio» avrebbe riportato, con il titolo *Piccolo mondo antico*, la lettera di bambini al Signor Bonaventura che era apparsa come trafiletto su «La Tribuna» del 24 maggio, segnalandola ironicamente come «documento di stile e di educazione rivoluzionaria»⁵⁶. Commenti estemporanei, da cui però si potrebbe trarre l'idea che in fondo la rivista non sia né per il teatro antico, né per quello nuovo.

Fine di un mondo

«Il Selvaggio» del 31 marzo 1934 (anno X, n. 3-4) ospita una stroncatura della *Favola del figlio cambiato* di Pirandello musicata da Gian Francesco Malipiero, andata in scena il 24 di quel mese al Teatro Reale dell'Opera. Alla critica dello stesso spettacolo sarà poi dato maggiore spazio nel numero seguente⁵⁷ in un lungo articolo che inizia identificando i fischi che hanno salutato la serata⁵⁸ con il segnale della fine del Modernismo e dei suoi «miti democratici». Si tratta di una dura censura a tutto quel mondo – anche teatrale – che sembrava collocabile sotto una simile etichetta. È un documento indice non solo del gusto Strapaesano, ma di un passaggio d'epoca. Vi si trovano segnali di quell'antisemitismo che diverrà ancora più esplicito nel 1936, al momento dell'Asse Roma-Berlino, e di quella chiusura alle esperienze inter-

⁵⁵ Cfr. ad esempio Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., e Id., *La crisi del teatro*, Roma, Edizioni di «Critica fascista», 1931.

⁵⁶ «Il Selvaggio», anno XI, n. 8, Roma, 30 giugno 1934. Nella lettera (firmata da Sandro d'Amico, Luigi d'Amico, Ninni Pirandello, Andrea Pirandello, Luca Pavolini, Francesco Pavolini, Luigi Ceccarelli, Francesca Romana Ceccarelli, Titina Maselli, Francesco Maselli e Lindina Gibertini) si chiedeva a Sergio Tòfano (allora in tournée a Roma) di tornare a interpretare il suo famoso personaggio, per la gioia di chi era troppo piccolo per averlo visto in scena. La rivista chiosava, con parole dall'*Ars Poetica* di Orazio: «Purtroppo è il caso di dire col poeta latino: "Multa renascentur quae jam cecidere"». La stessa pagina riporta anche una *Dichiarazione di fede*, eco probabilmente di parole di Bragaglia: «I due elementi eterni del teatro sono: il lazzo e il colpo di scena. Il resto non ha importanza»; e il brano *Regina per una sera* – dove si critica il fatto che Lucienne Boyer, giunta a Roma dai cabaret parigini, sia stata ospitata in un grande teatro come il Valle.

⁵⁷ «Il Selvaggio», anno X, n. 5, 20 aprile 1934.

⁵⁸ Lo spettacolo era stato allora fischiato da un gruppo di contestatori, poi ritirato dalle scene per volontà di Mussolini. Cfr. Virgilio Bernardoni, *Malipiero, Gian Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 68 (2007).

nazionali in nome della purezza dell'italianità che sarà tipica della nuova fase del regime, inaugurata nel 1935 con la guerra d'Etiopia. Il testo, spesso citato per il riferimento a Gabriele D'Annunzio⁵⁹, riunisce in un solo discorso molte delle battaglie in quegli anni condotte da «Il Selvaggio», come quelle contro l'architettura razionale o contro le mode importate dall'estero. Sotto i suoi tratti di colore, è un brano violento e razzista, gonfio di rancore⁶⁰.

«Il Selvaggio *musicale*», anno X, n. 5, Roma 20 aprile 1934, Gli Ultimi Due⁶¹, *Modernismo alla resa dei conti*

I FISCHI ALL'OPERA del maestro Malipiero segnano il principio della fine di quella ribellione ebraica, che, sorta nel dopoguerra, dilagò in Europa sotto il nome di «Modernismo». Col crollare dei miti democratici, anche il «Modernismo» va perdendo le proprie ragion d'essere. In un'Europa che cerca un assettamento economico e morale, le correnti romantiche determinate da principi decadenti, dal «provvisorio», costituiscono l'ostacolo principale, l'elemento negativo, la causa più grave di ogni difficoltà e smarrimento.

Assistemmo nel dopoguerra ai balletti espressionisti; i teatri furono invasi dalle tende di velluto nero e mortificati dalle luci radenti; i siciliani [ovvero Pirandello] raggiunsero fame europee per aver detto al mondo che «la verità è e non è»; i dubbi favorirono i rei in pittura, in letteratura, in architettura, in economia politica, in diritto internazionale. Assistemmo all'ascesa repentina e al trionfo degli intellettuali di ogni paese, ma non ci fu mai epoca più sciocca del periodo inflazionista che seguì alla guerra. [...]

Presero voga le inchieste sulle «inquietudini contemporanee» tutti si scoprirono inquieti; le riviste non parlarono che dell'esperimento russo; espressionismo e avanguardismo in pittura, realismo magico⁶² e l'analisi introspettiva in letteratura; i letterati ebrei dettero così uno stile all'Europa.

[...] Era l'ora dei grandi piani, delle grandi riforme filosofiche, alla verità veniva sostituito il Fotomontage, il film sociale russo occupava le conversazioni dei salotti.

⁵⁹ Brano per cui si rimanda a Maria Antonietta Cruciani, «*Il Selvaggio*» e il teatro fascista, cit.

⁶⁰ Di questi più duri passaggi non si riporteranno che accenni. In particolare si invita qui a notare, tra le realtà che vengono evocate per auspicarne la definitiva conclusione, correnti teatrali giudicate esotiche e antiitaliane, e aspetti che possono rimandare a quel mondo privato nato dietro le quinte del Teatro di Torino di Riccardo Gualino (ovvero al percorso pedagogico e artistico di Cesarina di cui si tratta in questo stesso dossier negli interventi di Francesca Ponzetti e Samantha Marenzi).

⁶¹ Secondo Luciano Troisio si tratta con ogni probabilità di Mino Maccari e Leo Longanesi (cfr. Id., *Strapaese e Stracittà*, cit., p. 144).

⁶² In Italia, a diffondere il realismo magico era stato com'è noto Massimo Bontempelli.

Tempeste nelle tazze da tè: le dame dell'aristocrazia europea aderirono alla Psicanalisi, lessero Huxley e Lawrence: tormenti sessuali, voci del sesso, sex-appeal. Nudismo, musica atonale, il documentario per il documentario ecc. Furono tutti «Indifferenti». Stanchi del frammento, si volle il romanzo. Le Memorie del Marchese di Sade entrarono nei Collegi. Le ragazze iniziarono i viaggi a coppie. E questa grande rivoluzione, bolscevica da una parte, mondana dall'altra, democratica e inflazionista, questa rivoluzione dei parassiti della piccola borghesia, dei grossi salariati internazionali, alimentò il Modernismo. Letterati di sinistra, pittori d'avanguardia, aristocrazia trilingue, «traduttori associati», architetti, giornalisti, frequentatori di concerti, esuli volontari delle spiagge della Florida, della Costa Azzurra, della Costa Amalfitana, dei Pirenei, dell'Egitto e dell'Indocina, direttori di Banche, direttori d'orchestra, grandi capitani d'industria, aviatori di grido, giocatori di polo, sarti, dive cinematografiche, antifascisti, pederasti inglesi, francesi, italiani, russi, polacchi, americani, costituirono il nuovo Stato: lo Stato fuori dallo Stato.

[...]

L'Italia, fino alla guerra, non aveva mai aderito con entusiasmo alle novità di carattere internazionale. Lo snobismo di quei tempi si limitava a seguire Gabriele d'Annunzio, piccolo importatore di piaceri parigini: la sua «corruzione» artistica e letteraria non andava oltre le copertine di De Karolis e le passeggiate a cavallo lungo il mare [...].

Non aveva accettato l'esotico, l'Italia, perché questo paese viveva ancora come un coltivatore diretto: la cultura non l'aveva ancora distratto dai suoi costumi. Fu più tardi che le dighe si ruppero; allorché l'inflazione turbò il senso civico, l'economia, la morale, la religione, le istituzioni, le scuole, le campagne; quando l'emancipazione sociale varcò la soglia domestica, e calze di seta, socialismo, *bidet*, lavaggi, *Grandi Firme*, Mario Mariani, Barbusse, Francesca Bertini, Francesco Flora e Lyda Borelli travolsero la patria potestà delle povere borghesie intimidite: per aver perso un figlio in guerra; dall'aver i vestiti fuori moda; dal vedere le proprie consuetudini derise, dal non capire Pirandello, dalla decadenza del valzer;

[...]

TUTTO QUESTO

determinò l'inondazione dei principi modernisti.

[...]

Dopo circa venti anni di continuo, indiscusso, generale e illimitato predominio; dopo:

1. le vite romanzate;
2. futurismo, cubismo, surrealismo e oltre;
3. teatri sperimentali, economia sperimentale, musica sperimentale;
4. nudismo, divismo, Kreugher, massaggi elettrici, palla ovale, alta montagna, Hallesismo, controllo di aziende, Gressoney;
5. Proustismo, Lawrencismo, Valerismo;
6. neoidealismo, neorealismo, materialismo storico, attivismo, freudismo, danze ritmiche;

7. Einstein;
 8. Gandhi, Trotzki, Unamuno, Romain Rolland, Adriano Tilgher, Luigi Pirandello e il conte Keiserling;
 9. Voronoff;
 10. Saggismo, europeismo, novecentismo, contenutismo;
- [...]
i fischi all'opera di Malipiero segnano il primo passo verso il rendiconto generale.
[...]

Alle polemiche delle riviste strapaesane mancò un vero riscontro politico: non a caso «Critica fascista» di Bottai si era impegnata fin da subito a sottolinearne «l'inadeguatezza ad esprimere la realtà del fascismo»⁶³. Anche queste parole, più che come un attacco efficace, vanno lette come la registrazione di un preciso clima culturale⁶⁴.

Segno della deriva modernista, come si è accennato, è per «Il Selvaggio» anche tutta l'architettura razionale, puntualmente criticata in una rubrica intitolata *Il cemento disarmato*⁶⁵. Difficile però trovar cenni all'architettura teatrale: in proposito si può piuttosto segnalare il breve passaggio di un lungo articolo sul cinema di Luigi Bartolini, dove si racconta della visita a un teatro greco. Solo una rapida deviazione dal discorso principale, ma in cui si può riconoscere una indiretta critica a una delle glorie del regime: il grandioso progetto di un «teatro per ventimila» che Gaetano Ciocca, seguendo la linea di intenti indicata da Mussolini⁶⁶, aveva presentato al Convegno Volta sul teatro drammatico negli ultimi mesi dell'anno precedente:

E, ricordo il mio piacevole stupore, il mio rinsavimento (a proposito di certe prevenzioni che già m'erano passate in mente contro il teatro) viaggiando e venendomi a fermare per la prima volta in Siracusa, e recandomi, per prima cosa, a visitare il teatro greco [...] quando mi accorsi essere state, le dimensioni del teatro antico dei greci, minime, nella lunghezza e larghezza di ferro di cavallo in pianta: cosa perfettissima e degna veramente degli armoniosi greci, ad essi venuta forse prima per istinto nobile,

⁶³ Cfr. Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 163.

⁶⁴ Era in realtà non più che una constatazione, per quanto dura e provocatoria, di quanto stava avvenendo: riguardo all'efficacia degli attacchi condotti da «Il Selvaggio», la stessa rivista avrebbe ironicamente dichiarato: «Noi da dieci anni stiamo portando fortuna, una fortuna inaudita, sempre crescente, dilagante addirittura, a tutti i nostri avversari in fatto di idee, di gusti e di costumi», spingendosi a chiedere alle persone denigrate di sottoscrivere, per riconoscenza, l'abbonamento alla rivista. *Decennale*, «Il Selvaggio», anno XI, n. 8, 30 giugno 1934.

⁶⁵ Cfr. Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà*, cit., p. 17.

⁶⁶ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 166-167.

poi per nobile ragione mantenuta nelle proporzioni del lasciare vedere agli uditori, da vicino (dico bene: da vicino) i volti, le espressioni, i movimenti delle persone del dramma⁶⁷.

Un esempio che, se da un lato ricorda come trovare cenni alla scena nelle pagine della rivista sia spesso opera da raddomanti, dall'altro permette di considerare come le brevi note che a volte costituiscono tutto quanto vien detto su un certo tema siano spesso solo la punta di un iceberg, dietro cui è condensato e nascosto un paesaggio molto più ampio⁶⁸.

Teatro e guerra

Al teatro di masse si sarebbe fatto un riferimento diretto, ma del tutto decontestualizzato, nelle minacciose rime che compongono il *Gazzettino* de «Il Selvaggio» del 31 marzo 1935, uscito una quindicina di giorni dopo l'annuncio da parte di Hitler del riarmo della Germania:

SPETTACOLI ALL'APERTO
C'è per aria puzzo di gasse
Avremo presto un teatro di masse.

Il vero teatro di masse per «Il Selvaggio» è la guerra: è lì che tutti saranno davvero partecipi e attori. Si è a pochi mesi dalla guerra d'Etiopia, e forse non è un caso se nei numeri successivi di accenni al teatro sarà sempre più difficile trovarne. Si dice subito dopo, in un pezzo intitolato *Proposizioni*, che la guerra fa paura per mancanza di abitudine, e che «un'educazione guerriera, una metodica e diffusa pratica militare è il più saggio provvedimento che si possa prendere per togliere a quell'incubo gran parte della sua terribilità», dichiarazione, si aggiunge, che ha tanto più valore in quanto proviene da un ambiente «artistico». Ed è proprio su una rivista dedicata pienamente all'arte, come la citata «Scenario», che si troveranno nel 1936 parole che, mentre suggeriscono soluzioni per l'avviamento di una solida regia italiana, appaiono un chiaro segno della stessa atmosfera. Si tratta di un corsivo, non firmato⁶⁹, intitolato *Regia in atto*.

⁶⁷ Luigi Bartolini, *Contro il cinema*, «Il Selvaggio», n. 14, 31 gennaio 1935.

⁶⁸ Si è preferito cercare questi momenti di senso, piuttosto che riportare da un lato articoli ben noti alla storiografia, dall'altro cenni e brevi versi riferiti a fatti del tempo, quando non costituivano che l'eco di notizie o polemiche correnti.

⁶⁹ Lo stile però ricorda molto quello di Silvio d'Amico.

«Scenario», anno V, n. 8, agosto 1936, p. 434, *Regia in atto*

Regia in atto, dove la si trova? Io dico che in Italia si può trovarla, prima e meglio che a teatro: 1°) in un rito fascista; 2°) in una rivista militare; 3°) in un pontificale a San Pietro. Speriamo che nessuno si scandalizzi del loro ravvicinamento ai riti d'un Teatro ideale. [...] Il Teatro è nato, in tutto il mondo, dal rito; rito nazionale, rito religioso. E al senso del rito dovrà ben tornare chi voglia restaurare la nostra scena. Ricorrere ai maestri di liturgia, e agli istruttori militari. Non per niente anche i bolscevichi russi (il Diavolo è, diceva Tertulliano, *simia Dei*), incominciano dal costruire le loro moderne scuole d'arte scenica con criteri ascetici, come una sorta di fraterie.

E dico per di più che chi non ha veduto una rivista, p. es. il giorno dello Statuto a Roma, è da compiangere. Altro che i registi preposti alle comparse – uomini duecento, cavalli dodici – dei nostri grandi teatri lirici! Quindicimila uomini, di tutt'i corpi, hanno manovrato e sfilato davanti al Re con una disciplina che, a un certo punto, diveniva ritmo, armonia, composizione, stile, arte. [...]

Si conosce il nome dell'inventore della cupola Fortuny, o del palcoscenico girevole; ma sarebbe interessante sapere anche il nome di chi ha inventato la maniera di far sfilare, come ragazzetti docili, i globi areostatici, o quella di creare il contrappunto delle attrici che rimorchiano le artiglierie pesanti, o quella di portare a spasso, come fanno i pontieri, le barche. E quali sgambetti di *girls* valgono, per uno spettatore sano, le sussultanti cadenze de' bersaglieri in corsa? E che fantasie di mostri wagneriani possono paragonarsi a una avanzata di carri armati? E quali masse corali, e quali visioni coreografiche arrivano a reggere il confronto coi cavalleggeri piombanti al galoppo, dietro all'ansito delle loro molli fanterie, fra l'irreali nubi di polvere dell'immenso cielo? Si vorrebbe che Cécile Sorel – quella che non sa entrare in scena senza avere in capo un pennacchio spropositato, ma poi non riesce più a muoversi e dopo qualche battuta d'entrata deve decidersi a toglierselo – venisse a vedere con che sorta di pennacchio il carabiniere italiano monta a cavallo e si lancia alla carica, infilando le briglie ad un braccio, e sonando la sua marcia di ordinanza come se sedesse in orchestra.

Dico in conclusione che forse un modo di risolvere la crisi della regia italiana potrebbe essere anche questa: rimetterla nelle mani d'un congruo numero di sottufficiali del Regio Esercito, da domandare in grazioso prestito a Sua Eccellenza il Ministro della Guerra.

Gigi Livio ha contestato l'idea che non sia esistito un teatro del regime: se questo è vero per l'assenza di scritture drammaturgiche efficaci che ne rispecchiassero l'ideologia, non si può negare vi sia stata una specifica teatralità fatta di forme di spettacolo-festa, come i carri di Tespi se guardati dal punto di vista del rapporto che, in occasione dei loro allestimenti, si instaurava col pubblico⁷⁰. A simili forme corrisponde lo spettacolo delle parate militari e dei

⁷⁰ Cfr. Gigi Livio, *Il teatro fascista è esistito*, in *La scena italiana. Materiali per*

riti collettivi indicati nell'articolo di «Scenario» come esempi di regia efficace. Ma mentre la parola teatro nel suo senso fascista si piegava a contenere tutto questo, trovando così una nuova vicinanza con le folle, dal suo significato sembrava scivolar via tutto quanto ne aveva fatto l'ottocentesca grandezza.

La scomparsa del pubblico

Si chiuderà questa rassegna con un cenno all'altra nota rivista di area strapaesana, «L'Italiano» di Leo Longanesi. Su di essa non si è potuto concludere che un primo, rapido sondaggio, che ha però già permesso di incontrare temi fondamentali rispetto a una riconsiderazione “dal basso” del ruolo assunto dal teatro nell'era fascista. Nata nel 1926 a Bologna, edita dal marzo del 1931 a Roma con un ampio finanziamento dall'Ufficio Stampa del Duce⁷¹, «L'Italiano» sul teatro costruisce un discorso compiuto e chiaro, molto diverso dai frammenti multiformi e contraddittorii de «Il Selvaggio». Assunta nel '31 la sua veste di periodico culturale, la rivista dedica un primo vasto articolo alla scena: vi si dichiara che si parlerà del teatro perché ne parlano in molti, ma spiegando che, nonostante le ostinazioni dei critici che tentano «resurrezioni» e discorrono di «rinascita», il teatro altro non è che «un vecchio equivoco che bisogna togliere di mezzo». Che senso ha voler salvare una struttura “mandata all'aria” dal primo film poliziesco? Nel pezzo che segue si legge che tutti i noti e meno noti attori teatrali del presente nulla valgono in confronto al cinema straniero: gli attori italiani, si dice, non sanno vestirsi, non sanno parlare, non sanno muoversi; sono figli e figlie di borghesi, ridicoli sulla scena come inadatti alla vita, incapaci di un gesto autentico e parte di un mondo che appare ormai grottesco, evanescente e lontano. È un discorso duro, che potrebbe sembrare per molti tratti proseguire, portandolo alle estreme conseguenze, quello iniziato da Silvio d'Amico in *Tramonto del Grande attore*⁷². Tutt'altro. Qui il teatro è demolito per intero e senza possibilità di rivalsa: il futuro dello spettacolo appartiene alla Fox Film, l'attrice amata si chiama Gloria Swanson, il regista cui consegnarne le sorti è Murnau. Una liquidazione della scena totale e viscerale: dove lì si avanzavano progetti di riforma, e

una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento, Milano, Mursia, 1989, pp. 232-262, in particolare p. 262.

⁷¹ Cfr. *Giornalismo italiano*, a cura di Franco Contorbia, vol. II 1901-1939, Milano, Mondadori, 2007, pp.1770-1771. Sulla gestazione e sul tono della rivista, ampiamente redatta da Leo Longanesi (come del resto sul «Selvaggio» prevalevano l'impronta e lo stile di Maccari) cfr. Indro Montanelli, Marcello Staglieno, *Leo Longanesi*, Milano, Rizzoli, 1984, in particolare pp. 83 e sgg.

⁷² In proposito cfr. la scheda dedicata a Silvio d'Amico in questo stesso dossier.

si riconosceva la grandezza degli attori di un tempo, qui si nega, chiamando duramente in causa gli interpreti ancora in voga, tutto un ambiente e l'intero suo pubblico. È un punto su cui è importante insistere, dato che d'Amico è passato alla storia appunto come il demolitore di quel mondo. Ma seguendo gli sguardi dal basso delle riviste strapaesane si direbbe piuttosto che anche lui ne facesse parte⁷³. «Il trionfatore d'Amico», come «Il Selvaggio» l'aveva definito, avrebbe fondato nella capitale la sua scuola di recitazione. Ma se su un argomento Strapaese e Stracittà sembravano d'accordo, era l'inutilità del teatro presente.

Una presa di posizione che non potrebbe essere più netta:

«L'Italiano», anno VI, n. 4, giugno 1931, Articolo non firmato, *Teatro*, pp. 238-240.

Si parla ancora del teatro italiano; qualche critico s'ostina a rievocare il fantasma: si tentano resurrezioni, si discorre di rinascita. Una volta, tanto, parleremo anche noi del teatro.

Oggi, dunque, il teatro non c'interessa: è un vecchio equivoco che bisogna togliere di mezzo; non ci sentiamo più l'animo per sedere nei posti distinti.

Palcoscenici, ridotti, autori e impresari, tutto un mondo meschino, sciocco, pettegolo e cafone, soprattutto. Luca Cortese, Tommaso Monicelli, Guido Salvini, Silvio Zambaldi, Niccodemi, Pirandello, Talli, che miseria! Basta un film poliziesco per mandar tutto all'aria.

La grande vecchia scuola di recitazione da Zacconi a Ruggeri è una miserevole retorica filodrammatica! Attori per ceti medio e dopolavoristi. Tremolio delle mani, cadenza melodiosa, voce delle tenebre che sprofonda il suggeritore, abbandoni sulla seggiola, braccio teso sulla spalliera e mano a penzoloni che oscilla; un dito proteso sulla faccia del rivale, un correre da una quinta all'altra a braccia conserte, disperazioni strasmodate, capelli sconvolti, artigli, risate vuote, sorde, esagerate fino all'impossibile; o il contegnoso e sostenuto riserbo, la faticosa disinvoltura delle parti scettiche, i sorrisi a fior di labbro, la patetica malinconia dell'animo che nasconde e soffre in silenzio, ecco la retorica della grande scuola italiana!

Zacconi: chi può assistere a quel suo continuo mal di mare sulla scena? *Pane altrui*: un vecchio servo noioso brontola come una pentola per due ore di seguito e fa ballare la pappagorgia, e sventola le mani, e disgusta il pubblico senza ritegno, con la bava alla bocca, in un tono lamentevole del tutto falso, accademico, manierato.

La finale: ogni attore ha confezionato le sue finali come i nostri bravi deputati quando discorrono in pubblico. Ecco, Zacconi si siede sulla seggiola, straluna gli occhi, scrive a macchina con tutte e due le mani sulle ginocchia e lancia il suo ultimo rutto finale. Il pubblico ondeggia, cala la tela.

⁷³ Cfr. il citato, *Piccolo Mondo Antico*, «Il Selvaggio», anno XI, n. 8, 30 giugno 1934.

Ruggeri: un raffreddore continuo, una costipazione eterna, un gestire senza ossa; occhi di pollo morto; voce per seduttore da pensioni, contegno da Andrea Sperelli⁷⁴, da vero professionista laureato alle scuole tecniche.

Qualunque lavoro caschi nelle loro mani fa la stessa fine. Shaw o Goldoni, Molnar o Veneziani è sempre quella cantilena impossibile che ci perseguita, quegli stessi toni di voce, quel vago declamare che commuove da mezzo secolo la nostra patetica classe dirigente.

Le attrici figlie dei secondi piani, normaliste, lettrici della rubrica *Lettori interrogateci*, veri figurini della *Rinascenza*, eterne fidanzate del chiaro di luna. Nessuno potrebbe incolparle di fingere sul palcoscenico. Nella vita di tutti i giorni, il loro contegno è sempre lo stesso. Se noi prendessimo una qualunque figlia di famiglia, che incontriamo al ballo della Stampa o al Circolo degli Impiegati Civili, e la mettessimo sul palcoscenico, non ci accorgeremmo di nulla: sarebbe una Maria Melato. Lo stesso accade per gli altri attori, da Gandusio a Falconi. La posa, l'artificio, il cattivo gusto, la smoderatezza e quel caricare le tinte, smaniare e far gli spiritosi strizzando l'occhio, agitare il ditino, tener le mani in saccoccia, dondolarsi sulle gambe e discorrere coi termini più banali e le *trovate* più misere è lo stile ufficiale, il contegno artistico comune a tutta la balda borghesia che onora le Terme di Salsomaggiore e il Casino di San Remo. [...] gli attori del nostro teatro [...] Si vestono, si muovono, si amano, si odiano e discorrono tutti nella stessa maniera, ch'è una maniera filodrammatica. Non si tratta di una naturalezza da raffinati attori, ma di una retorica banale le cui origini si possono scoprire nei gusti, nella storia politica e nelle abitudini sociali di tutta la classe che li ha partoriti. Anche se lo volessero, non riuscirebbero mai a rappresentare con arte un qualunque interno della loro società, perché l'arte, come tutti sanno, ha per regola la misura, il controllo, la critica, l'osservazione. A una recita della Galli è come restar seduti nel bar dell'hotel Royal di Viareggio o sotto le tribune da cento lire dell'Autodromo di Monza. A Viareggio è facile assistere al miserevole spettacolo che la nostra *intellettualità* offre gratuitamente al pubblico. Si vedono Ciarlantini e Maria Melato che fuma nel bocchino d'avorio lungo una spanna, Primo Conti che dipinge le reginette della spiaggia, Dina Galli che scodinzola sotto un ombrellino cinese e seguita a far la «monella», Spadaro col *pesce di gomma*, Cosimo Giorgieri Conti, ecc.

I nostri attori non sanno vestire, non sanno discorrere, non sanno muoversi; ho sempre visto Lupi, in scena, coi guanti gialli a tre righe nere; Cimara vestito come un ganzo per signore anziane; Ruggeri tiene il dito pollice nelle tasche dei pantaloni quando è in frac. Non parliamo dei pigiama di Falconi, delle sue ghette e del suo cappello duro! Se poi si mascherano da poveri o indossano un costume, Dio ce ne scampi! Betrone vestito da Marat sembra un cocchiere; nelle scene di guerra, tiene l'elmetto in testa come i fattorini del telegrafo portano il berretto. E le mani? Dove possan metter le mani i nostri attori?

⁷⁴ Nome del protagonista de *Il Piacere* di Gabriele D'Annunzio (Milano, Treves, 1889).

Preferiamo Gloria Swanson a tutte le nostre attrici. La Fox Film a tutte le compagnie italiane. Murnau a⁷⁵ Gino Rocca.

Alleluia: una scena di quel film basta per convincerci che il teatro di oggi è inutile, che noi dobbiamo ancora imparare l'A.B.C. dell'arte drammatica.

«L'arte, come tutti sanno, ha per regola la misura, il controllo, la critica, l'osservazione»: sono le nuove direttive fasciste per un'arte italiana, semplice, e in sostanza politicamente gestibile.

Non molto tempo dopo, in un articolo de «L'Italiano» (n. 7 del 1931) si troverà messo alla berlina l'intero teatro ottocentesco, che molti, d'Amico compreso, continuavano invece a ricordare come tradizione gloriosa⁷⁶. In nome della nuova cultura fascista, si ringrazierà il futurismo per aver indicato la via di una *tabula rasa* da cui ripartire, liberando da un passato ancora ingombrante. Ma una volta liquidati i vecchi attori e il vecchio pubblico, del teatro non sembreranno restare che le poltrone e le luci.

«L'Italiano», anno X, n. 36-37, novembre-dicembre 1935, Articolo non firmato, *Borghesia e teatro*, pp. 264-265

ERANO anni che non andavamo più a teatro, e ne siamo usciti ieri sera con la ferma decisione di non entrarvi mai più. Non già perché si ritenga il teatro cosa vecchia e noiosa, ma proprio perché il teatro oggi è un cadavere tenuto ritto da pochi elettricisti e da qualche maschera.

[...]

Si è fatto l'impossibile in questi ultimi tempi, si sono applicate ai soffitti le luci diffuse, ricoperte le seggiole di velluto, tappezzati di linoleum i palchi, si è fatto di tutto per togliere dai vecchi soffitti dorati dei nostri politeama il fumo delle vecchie lampade a gaz, per impedire al vento di soffiare dagli strappi dei velari, ma non ci si era accorti che il teatro era un cadavere perché il pubblico, il suo pubblico, da un pezzo era scomparso. Il pubblico che noi non conoscemmo ma di cui è rimasta un'eco, il pubblico dei palchi rococò, dei cannocchiali di madreperla, dei ventagli di struzzo, delle gallerie tumultuanti, delle platee argute, appassionate, a bocca aperta e a cuore in gola, il pubblico festoso, giocondo,

⁷⁵ L'articolo riporta qui una «e», ma si tratta con ogni probabilità un errore tipografico.

⁷⁶ «Bisogna togliere di mezzo l'equivoco che tenderebbe a fare della Terza Italia un secondo rinascimento. Non ci fu un'epoca più ricca di mediocri ingegni [...]. Tutto passava. In quel tempo non c'era critica. Il successo, ottenuto una volta, equivaleva a un vitalizio. Il pubblico fanatizzato e gelosissimo dei suoi beniamini, pareva che non li dichiarasse non per altro che per dar loro il diritto di rimbambire». *DRAMMATICA Terza Italia e illustrazioni fuori testo*, «L'Italiano», n. 7, 1931, pp. 121-122. Corredano il pezzo fotografie d'epoca di attori chiosate da didascalie derisorie: non una risata innocente, ma un segno del profondo misconoscimento del valore di un'intera cultura, fatta di attori come di spettatori.

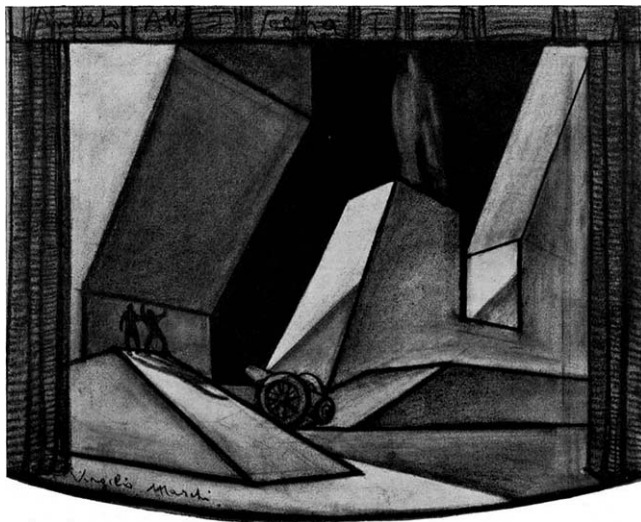
il pubblico che portava il contributo di una vita reale, nel bene e nel male, un pubblico che era una società con tutto quello che una società mostra e nasconde, una società non ancora assicurata sulla vita, ieri sera non era in teatro perché è scomparso.

Un grande teatro riflette sempre il pubblico che ha di fronte.

Il teatro d'oggi è fatto di parole che non trovano eco, di gesti che sono segnali e non atti, di vicende che sono scritte per guadagnarsi un articolo o l'incasso di una serata, o un posto nella carriera sindacale, di applausi che sono un vecchio rito ripetuto per vizio; e allora perché andare a teatro? Non vi si recita che finzioni e pretesti, e chi vi assiste finge di essere uno spettatore mentre non è che un fantoccio.

Non vedemmo ieri sera che vecchie e consumate facce di portoghesi illustri, di amici di attrici, di competenti frusti e incanutiti nei corridoi fra un atto e l'altro, di commendatori (che si affacciano ai palchi solo perché i palchi un tempo furono le finestre dei ricchi), di signore con gli anelli falsi nelle dita; non vedemmo che quel piccolo esercito di persone che non hanno né storia né passioni, ma solo un piccolo stipendio entro il quale vivere e che non concede loro la più piccola scappatoia alla vita, cioè al teatro.

Gente quella, senza virtù, senza capricci, senza umore, senza «commedia umana», per usare una vecchia e bella frase, gente senza teatro.



Architettura scenica (sintesi scenoplastica) per l'atto I di *Amleto*. (Disegno di Virgilio Marchi.)

Fig. 6. Virgilio Marchi, «Scenario». Didascalie a p. 377.

COMPLESSITÀ DI SILVIO D'AMICO

Scheda

(di Raffaella Di Tizio)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Uno scrittore cattolico

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

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

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

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

Un nemico degli attori

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

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

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

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

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

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

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

L'artefice del tramonto dei grandi attori ottocenteschi

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un innovatore moderato

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

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

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

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

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

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

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

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

Il fondatore dell'Accademia d'Arte drammatica

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

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

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

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

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

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

Un regista mancato

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

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

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

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

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

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

Un esponente della cultura fascista

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

Non riesco a considerare gli avvenimenti di questi giorni con l'ottimismo con cui li vedo accettati, sempre più facilmente ora per ora, da gente di tutti i partiti. Non credendo affatto al Fascismo, non mi riesce di pensare che la salvezza dell'Italia possa venire dai signori del *me ne f...* e delle camicie nere. Quindi questi giorni che altri vede come quelli della rivoluzione nazionale, io li vedo sotto tutt'altra luce: e non sono allegro⁴⁴.

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

⁴² Ivi, pp. 31-36, qui p. 32.

⁴³ Ivi, pp. 33 e 34.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

L'iniziatore della sottovalutazione dell'intervento fascista nel teatro

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Un dimenticato

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

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

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

⁶¹ Ivi, p. 582 e sgg.

⁶² Ivi, p. 584.

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

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

Doriana Legge

IL CAFÉ CHANTANT
QUELLA SARABANDA ATTORNO
AL MAGRO ALBERO DELLA CUCCAGNA¹
1900-1928

*Accordiamo le chitarre,
accordiamo pure i violini, leviamo le voci
mi accarezza l'eco delle parole dei tuoi poeti accorati,
o malinconia di Napoli!²*

Café chantant, come il genere di teatro minore che dalle sale parigine invade l'Italia agli inizi del Novecento, ma anche prima e poi oltre.

«Il Café Chantant» come il titolo del foglio illustrato che dal 1900 accompagna dive, divette, *chanteuse*, caratteristi, cantanti, romanzieri, eccentriche e il loro pubblico a farsi *satellite* che viaggia sulla propria orbita, distante da quella del teatro lirico e di prosa.

In questo dossier, che restituisce una mappatura fatta del plurilinguismo delle voci che dialogano al suo interno, ci siamo allontanati dalle questioni “centrali” come il passaggio della regia europea in Italia³ o le iniziative del fascismo per il teatro. La questione del varietà, d'altra parte, da sempre obbliga a un decentramento dello sguardo. Non a caso lo si definisce spesso teatro minore⁴, ma dal basso di questa posizione racconta di rotture e strappi rispetto alla tradizione di prosa che continuava a garantire continuità da secoli.

Più comunemente si parla di varietà per racchiudere tutte quelle forme di spettacolo fluide che si intrecciano l'una nell'altra: caffè-concerto, café chantant, operetta, e più avanti avanspettacolo, sceneggiata napoletana e Rivista. Anche questo ci ha impedito di isolare alcuni anni più significativi, e costretto

¹ Riprendo questa espressione da Alfredo Chimenti, 1926, «Il Café Chantant», anno XXI, n. 1, 1927.

² Enrico Cavacchioli, *Serenata a Napoli*, «Comoedia», anno X, n. 8, 1928.

³ Cfr. *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, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, annale 2008.

⁴ Cfr. il saggio e la scheda di Mirella Schino in questo stesso dossier.

a muoverci invece in un arco temporale che va dagli inizi del Novecento fino alla fine degli anni Venti. È necessario partire dagli inizi del secolo scorso, altrimenti si rischia di non capirlo questo spettacolo vario, di matrice parigina, che presto acquista propri caratteri, che si diffonde rapidamente e altrettanto rapidamente diventa “l’altro” rispetto a quello di prosa.

E se da qui in poi parleremo per semplicità di mezzi di varietà è bene però non dimenticare quanto il *canto* abbia un ruolo centrale per l’affermazione di questi artisti. È il fascino della *canzone* infatti che seduce e rapisce il pubblico, che appassiona ed entusiasma chi guarda e ascolta. Dietro un motivetto che si memorizza facilmente la canzone arriva dentro le case col canticchiare di chi l’ha ascoltata, con i dischi e gli spartiti. Questo potere della canzone bisogna tenerlo a mente negli anni della propaganda fascista. Per ora lo teniamo qui, tornerà più avanti quando ci occuperemo della Festa di Piedigrotta, fucina di canzoni e d’artisti le cui vicende si annodano a quelle del varietà. Quello della Festa di Piedigrotta andrebbe osservato come un grande evento spettacolare, con le sue dinamiche, i suoi riti, le sue canzoni tra antropologia, folklore e teatro. Ma è anche e soprattutto il suo legame con il varietà che ci interessa, quell’essere apripista per la circolazione di cantanti e delle loro canzoni che nei mesi successivi alla festa avrebbero invaso le sale di tutta la nazione.

Come detto altrove, questo dossier tratta solo di un principio, è una raccolta di materiali che posti su un tavolo di lavoro inanellano interrogativi che vorrebbero sostenere uno studio successivo, che trascenda i limiti di mere cronache e resoconti, aneddoti e aspetti licenziosi. Di fatto il pubblico di quegli anni ama Shakespeare quanto le canzonette, Dumas quanti i numeri circensi, e anche i gerarchi fascisti frequentano le serate del varietà e dell’operetta. Uno spettatore a Napoli non esclude di uscire dal teatro San Ferdinando per poi giungere alla Sala Umberto I, scendere le scale e insinuarsi negli anfratti dei piani inferiori dove si aprono le porte del Salone Margherita⁵, tra luci soffuse e un odore di fumo d’ambiente licenzioso.

Agli inizi del Novecento il pubblico è fluido, travasa, riempie i vuoti e unisce laddove il buon gusto porterebbe a dividere. La gente ama il varietà

⁵ I fratelli Marino nel 1890 inaugurano il Salone Margherita, intuendo quanto potesse essere redditizia un’attività commerciale da unire alla rappresentazione dal vivo. Un’idea che ricalcava in tutto e per tutto il modello francese, persino nella lingua utilizzata per i cartelloni, ma anche per i contratti degli artisti e per il menù. Nella sala interna potevano trovare posto oltre cinquecento persone, tra tavolini di marmo e sedie; in fondo era sistemato un piccolo palcoscenico a forma di conchiglia. L’ampio interno circolare era circondato da due file di palchi ed eleganti boudoirs. Per altre notizie sui locali di *café chantant* a Napoli cfr. Paolo Sommaio, *Il café-chantant. Artisti e ribalte nella Napoli Belle Époque*, Napoli, Tempo Lungo, 1998, pp. 67-101.

perché sente legittimate alcune sue inclinazioni, che non sono solo quelle più triviali, ma anche il ridere e protestare, far sentire la propria voce, esibire il proprio consenso o il diniego. È nelle sale dei caffè concerto che crolla la distanza tra palco e platea, e il pubblico ha potere di far fallire un artista o di portarlo alla gloria. E se questo poteva di certo accadere anche nei teatri di prosa, qui ci sono una schiettezza e un'immediatezza diverse.

Non credo sia solo una questione di origini povere di un teatro minore e per lo più dialettale⁶, piuttosto quella vicinanza fisica e non solo sociale tra l'artista e il suo pubblico. La sala dei caffè concerto è inclusiva, lo spettacolo non avviene solo nello spazio ma determina a sua volta una propria spazialità, che è vortice per l'artista e chi lo guarda. A sbirciare dalle finestre vedremo una sarabanda di colori, suoni e voci; vedremo realizzati quei sogni di immediatezza, continuità e opera d'arte totale che i maestri della regia cercavano negli stessi anni. Non a caso i futuristi partiranno proprio da qui, ma teorizzando qualcosa che nella pratica già avveniva perfettamente. Su carta non ebbe lo stesso effetto travolgente. Del Teatro di varietà dei futuristi, di Petrolini e Viviani e altri nomi più noti abbiamo escluso di occuparci in questa sede⁷. Questa ricognizione vuole partire dallo sfondo, per concentrarsi su quel brulicare di storie meno note, che è poi l'essenza del varietà, quella che il pubblico sapeva apprezzare, di pancia. Il dinamismo strutturale della serata, i numeri che si alternano, la scaletta fluida, rendono incandescenti le bizzarrie degli artisti, ma anche quelle del pubblico. C'è un margine di sperimentazione, che spesso inizia inconsapevole senza dichiararsi mai tale, e poi finisce col contagiare anche chi quel teatro minore non lo frequentava. Il varietà è un terreno scivoloso per chi lo guarda a posteriori, per gli artisti che lo hanno frequentato è stato una montagna russa, con salite e cadute inaspettate.

⁶ Lo nota Goffredo Fofi nella premessa a *Follie del Varietà. Vicende memorie personaggi 1890-1970*, a cura di Stefano de Matteis, Martina Lombardi, Marilea Somarè, Milano, Feltrinelli, 1980.

⁷ Una bibliografia di riferimento che di certo non vuole essere esaustiva: Franca Angelini, *Petrolini, la maschera e la storia*, Bari, Laterza, 1984; Id. *Viviani, angelica macchina e Voci*, in *Rasoi. Teatri napoletani del '900*, Roma, Bulzoni, 2003, pp. 79-85; Stefano de Matteis, *L'imprecazione culturale di Petrolini*, in «Quaderni di teatro», VI, 21/22, 1983; Antonio Lezza, Pasquale Scialò, *Viviani. L'autore, l'interprete, il cantastorie urbano*, Napoli, Colonnese, 2000; Adolfo Narciso, *Viviani e i suoi primi attori*, in *Napoli nel suo manto di sole*, Napoli, Arti Grafiche Amodio, 1946, pp. 141-148; Luciano Ramo, *Da Viviani a Petrolini a Spadaio*, in *Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956, pp. 122-127; Ferdinando Taviani, *Raffaele Viviani inventa un teatro*, in *Uomini di scena, uomini di libro*, Bologna, Il Mulino, 1995, pp. 106-123; Valentina Venturini, *Raffaele Viviani. La compagnia, Napoli e l'Europa*, Roma, Bulzoni, 2008. Per il teatro minore invece cfr. Donatella Orecchia *La Sala Umberto e l'arte del Variété. La storia, i protagonisti, le memorie*, Roma, Progetto cultura, 2012.

Eppure è lì, quasi in orbita, che si sono sperimentate acrobazie, urla e strappi ormai lontani dal teatro di prosa (con qualche eccezione però, il tentativo ad esempio della meno disciplinata Compagnia Za-Bum⁸).

Quella del varietà non è stata una moda effimera, ma qualcosa che conteneva in sé la scintilla del nuovo, della sorpresa, a volte della sola moda o dello snobismo. Qui non vogliamo guardare il prodotto artistico come tale, perché ci interessano più le ragioni che stanno dietro: la comprensione del prodotto come risultato finale di un processo. Ci interessano i percorsi che attraverso i vari anelli concentrici – per esempio teatro di prosa, canzone, danza, circo, numeri spettacolari – si sono articolati negli anni. Uno studio da condurre con i fogli alla mano: un sondaggio a tappeto di quelle riviste che hanno saputo raccontare la storia di questo fratello minore del teatro, rendendola più solida.

Questo contributo al dossier deve inevitabilmente fare i conti con il primo decennio del Novecento, quando il varietà si fa campo magnetico d'attrazione, non solo perché modello economicamente favorevole (soprattutto per impresari e agenti, un po' meno per alcuni artisti), ma perché fresco e dinamico come la nuova società. È un periodo di splendore, consapevolezza e risveglio di coscienza che culmina con la nascita della Federazione degli Artisti del Varietà (F.A.V.I.) di cui si comincia a discutere proprio sulle colonne de «Il Café Chantant». Una Federazione che conosce bene quella dualità sulla quale si regge il teatro minore, lo splendore e la sua miseria. Non di sola freschezza e superficialità si parla sui fogli. Non di sola bellezza ben pagata di visini su cui far spettacolo. I volti delle giovani donne, artiste quasi bambine piegate presto al successo che ancor più velocemente svaniva, si rifugiavano in una vita nascosta e di miseria quando di quella bellezza poco rimaneva. È la doppia faccia del varietà, spesso non la consideriamo, anzi è motivo per cui lo definiamo teatro minore, quelle esibizioni un po' sgangherate di giovani ragazze pronte a tutto pur di avere un loro numero nella serata, spesso gettate sul palco come apripista al nome più noto. Qualcuna più fortunata e con una bella voce riusciva poi a risalire la scaletta delle esibizioni, e piano piano poteva diventare la vedette della serata. I nomi non si contano, dimenticate e inghiottite in una carriera lampo che è tutta luccichio e splendore e si consuma nel tempo della giovinezza.

Questa, credo, sia la distanza più evidente che le separa dalle colleghe del teatro di prosa, che hanno possibilità di maturare senza perire sotto i colpi delle conseguenze della decadenza fisica, maturano insieme alla carriera e alla sorte.

Di questa «infernale sarabanda attorno al magro albero della cucca-

⁸ Cfr. la scheda Za-Bum di Andrea Scappa all'interno di questo dossier.

gna»⁹ bisognerebbe esplorare i gironi infernali della vecchiaia degli artisti, ci accorgeremo di come il varietà sia una fortezza da espugnare, ma con segrete e bassifondi in cui è molto facile finire.

La rivista «Il Café Chantant»

«Napoli-Eden: rivista artistica, letteraria, teatrale, illustrata», edita dal 1897 a Napoli divenne «Il Café Chantant: premiata rivista artistica» diretta da Francesco Razzi a partire dal 1900. Un rotocalco ricco di annunci e informazioni per gli artisti e sugli artisti di varietà. Sicuramente la più diffusa rivista di quegli anni, non solo a Napoli. Utile agli artisti e agli impresari, con quella lunga lista di teatri, cinema, caffè concerti ma anche pensioni e affittacamere, alberghi e ristoranti, sartorie teatrali e noleggio costumi. Persino indirizzi di scuole di recitazione per imparare a “farsi artisti”. E poi approfondimenti, focus sulle dive, eccentriche e romanzieri. Aver messo sul nostro tavolo di lavoro questa rivista ha significato rintracciare quel brulichio di voci sotterranee di cui abbiamo parlato altrove in questo dossier. Si sono sfogliate un po' tutte le annate a partire dai primi del Novecento fino al finire degli anni Venti, in pieno fascismo. La sensazione è stata quella di percorrere inizialmente una strada a più corsie, con la possibilità di intrecciare le traiettorie, esibirsi in sorpassi e accelerazioni; per finire poi obbligati in una galleria meno ampia, incanalati su una fila, con lampi di luci che colpiscono a intermittenza.

Sfogliare «Il Café Chantant» è diventato imprescindibile, perché il vero organo ufficiale di questo ambiente. Negli articoli di fondo, ricchi di commenti e aneddoti, si respira tutta la frizzante atmosfera di quegli anni. Le lettere degli uomini e delle donne di spettacolo, letterati e impresari restituiscono un sistema di situazioni spesso pruriginose. Non mancano poi le inserzioni pubblicitarie e le fotografie degli artisti che rendono apprezzabile il giornale anche nella sua realizzazione tipografica. Nella rubrica “Mosaico” si dà poi conto delle città e delle sale dove trovare un artista. Insomma una mappatura completa della situazione del varietà in Italia, puntuale e precisa.

«Il Café Chantant», gennaio 1910, Francesco Razzi

La nostra fortuna, non è dovuta alle attuali condizioni del «Variété» in Italia – condizioni assai prospere davvero, specie a giudicare dalle apparenze – ma essa è dovuta soprattutto a questo: all'aver noi ideato un giornale come «Il Café

⁹ Come già detto riprendo l'espressione – che dà anche il sottotitolo a questo intervento – da Alfredo Chimenti, 1926, «Il Café Chantant», anno XXI, n. 1, 1927.

Chantant», quattordici anni fa, – quando nessuno, in Italia, aveva pensato a fondare un giornale di questo «genere» con il nostro programma, con i nostri criteri, con il nostro entusiasmo, con la nostra onestà!... [...] noi avevamo qualche cosa da difendere, Noi avevamo un programma da espletare, Noi avevamo una meta da raggiungere [...] E se tutti contribuirono un poco alla fortuna di questo nostro amato foglietto – sarebbe stolto ed ingiusto negare che «Il Café Chantant» ha contribuito un poco alla fortuna di tutti. [...]. Moltissimo ancora rimane a fare, ed il nostro programma di riforme, che del resto è ben noto, e sul quale ci proponiamo di tornare, ed insistere in questo nuovo anno – se non è «grandioso» come quello che l'on. Giolitti presentò alla Camera (niente è più facile di un programma grandioso a questo mondo) – per lo meno è semplice e sincero come quello dell'onorevole Sonnino. Per la sua attuazione ci sarà di un piccolo vantaggio la cooperazione della F.A.V.I. cui demmo anche noi qualche partito e qualche entusiasmo, e di cui oggi siamo lieti di poter proclamare, da queste colonne, la vita rigogliosa ed attiva.

Il riferimento alla politica, e ai programmi giolittiani, è di fatto molto ardimentoso, ma l'autore mostra divertito la doppia faccia: quella di chi non si prende sul serio, ma allo stesso tempo ironizza sui piani politici del tempo. Nel 1910 il varietà e la politica, sono qualcosa su cui si può ancora ridere. «Il Café Chantant» ha quindi contribuito alla fortuna di tutti, con la sua funzione promozionale, ma non solo. Gli amanti del genere seguono i movimenti degli artisti attraverso le pagine dei giornali, si informano dei loro successi, leggono le recensioni dalle sale nazionali e straniere. Spesso gli stessi locali si abbonano e per riempire le sale pagano una sponsorizzazione. Anche gli agenti che si occupano della promozione non possono prescindere da queste riviste, e loro stessi promuovono il proprio lavoro nelle pagine pubblicitarie.

Nel primo decennio del Novecento il varietà ha un suo sviluppo significativo, è oggetto di interesse anche per “signore e signorine” che non si limitano più a presenziare agli spettacoli mattutini per famiglie. Lo capiscono subito gli impresari che iniziano ad ampliare l'offerta: in tutte le città vengono inaugurate nuove sale. Anche in quelle meno popolate non mancano locali che ospitano gli artisti del varietà, spesso fanno grandi numeri e sbaragliano la concorrenza delle sale drammatiche. Ma è una concorrenza che gioca sul piano degli incassi e non certo su quello professionale e artistico¹⁰. Gli spazi si adattano, vengono inaugurati nuovi locali, può bastare un salone e qualche tavolino, nelle grandi città però si arriva a migliaia di posti a sedere. I proprietari delle sale non si lasciano sfuggire l'epoca d'oro del varietà e i guadagni che ne derivano, così come gli impresari e gli agenti. Sulla rivista vengono poi

¹⁰ Rimando per queste questioni alla dettagliata scheda di Mirella Schino sul teatro maggiore e teatro minore in questo stesso dossier.

pubblicate, insieme con la tariffa differenziale e ridotta per artisti, una tabella prontuario tra i capoluoghi di tutte le provincie d'Italia da cui si può capire la lunghezza del viaggio. Economia e spettacolo sono due facce della stessa medaglia, si parla sì di arte, ma anche e soprattutto di numeri.

Teatri di Varietà, Cinema Teatri e Caffè Concerti (in Italia all'anno 1910)¹¹

Albano Terme: *Concerto due torri*; Alessandria: *Concerto Roma*; Ancona: *Concerto Marini, Iris, Splendor*; L'Aquila: *Olympia, Orfeo*; Ascoli Piceno: *Alhambra*; Bari: *Sala Margherita, Apollo, Popolare* (foyer del Petruzzelli), *L'Eldorado*; Barletta: *Sala Umberto I*; Bergamo: *Salone Caffè Nazionale*; Biella: *Caffè Salone Concerto Villani*; Bologna: *l'Eden, Caffè Olympia, La Palazzina*; Brescia: *Birreria Wuhrer, Concerto Gambrinus*; Brindisi: *Sala Edison*; Cagliari: *Politeama Regina Margherita, Salon Eden, Iris*; Chieti: *l'Eden, Cinema Teatino*; Civitavecchia: *Cinema Traiano, Concerto Olympia*; Castelvetro: *Teatro Eden*; Chioggia: *Teatro Verdi*; Copparo: *Politeama Demicheli*; Cosenza: *Salone Margherita*; Faenza: *Salone divertimenti*; Ferrara: *Birreria Dreeher e Concerto Elena*; Firenze: *L'Alhambra, Apollo, l'Eldorado, Salone Margherita, Splendor, Nazionale, Felice Cavallotti*; Genova: *Verdi, Varietà, Lido, Alkazar, Alhambra*; Lecce: *Salone Margherita*; Livorno: *Olympia, Salone Margherita, Giardino a mare, Gambrinus*; Lucca: *Lencioni*; Milano: *Eden, Trianon, San Martino, Morisetti, Giardino Margherita, L'Apollo*; Mondovì: *San Carlo*; Montecatini: *Olimpia*; Napoli: *Salone Margherita, Eden*; Padova: *Palazzo Rosso*; Parma: *Varietà*; Pavia Bixio, Piacenza: *Kursaal, Roma Salone Margherita, L'Olympia, Jovinelli, Umberto I, Eden, Orologio, Bellini, l'Alkazar*; Sanremo: *Eden*; Sestri Ponente: *Scotto, Bar Excelsior*; Spezia: *San Carlo*; Taranto: *Sala Marconi*; Torino: *Salone Romano, Variété Maffei, Eden, Emilia, Bosio, San Martiniano, Città*; Trapani: *Excelsior, Variété*; Treviso: *Giardino Margherita, Gambrinus*; Venezia: *Lido, Eden, Ridotto, Lumière*; Ventimiglia: *Eden Ligure*; Vercelli: *Riccardi, Cavour*; Verona: *Bios*; Viareggio: *Falcone*; Viareggio: *Eden*.

Anche la stampa e la critica "più severa" si interessano del varietà, così come del teatro drammatico e lirico. Si lamenta in parte la penuria di artiste di questo genere, troppo spesso fanciulle prese dall'estro di diventare *chanteuse* la cui «bellezza, grazia, eleganza, gesti signorili, chiara dizione» abbinate a «una grande volontà di studiare» possono contribuire al successo. Non mancano quindi le pennellate frizzanti da parte di parolieri e scrittori¹²:

¹¹ Questo elenco appare su «Il Café Chantant», 20 marzo 1910. È seguito da una lista di città straniere e delle loro sale da concerto in Francia, Spagna, Germania, Baviera, Ungheria, Turchia, Svizzera, America del Sud, Africa.

¹² Di fatto già nel 1901 Trilussa descriveva il brusio delle voci del varietà in un suo celebre sonetto di cui riporto la terza strofa: «Er sotto-panni? È tutto! Una sciantosa, /p'avé successo ne le canzonette, / s'arza la vesta, fa le pirolette... / Lei me dirà ch'è troppo scan-

Se io faccio la sciantosa / non è certo per cantare / io la fo' per afferrare / qualche gonzo e ciò si sa! Oggi 'a vita 'è nu prubblema / se si' scema e nun te muove, / cchiù ch'è cunte nun te truove / e tu nnanze nun può ghi! / Or la moda col suo lusso/ il governo con le tasse/ pe' sapè come arrivasse/ si vulesse sta accusi? Oggi i tempi son cambiati! Il progresso ci ha svegliati.../ ma fu svelta 'o do capi/ Mademuasell Pipi [...]¹³.

Il varietà *deve* far ridere, e nel caso le risa «non vi fanno torcere e spasmare sulla sedia segno è che la vostra melanconia è senza rimedio: che siete tisiaci al terzo stadio e avete una moglie femminista»¹⁴. Non è solo divertente questa frase del giornalista e critico teatrale Marco Ramperti, indica una separazione tra un mondo *perbene* a un altro *vizioso*. E anticipa anche la questione femminile, di quelle donne che di lì a poco dovranno adeguarsi alla figura di madre-moglie dell'uomo fascista. Le donne del varietà vivono in un ambiente separato, ma affatto protetto. Bravissima elegantissima, raffinatissima canzonettista, con un ottimo o eccellente repertorio: i superlativi non mancano di certo quando si parla delle artiste di varietà, e probabilmente c'è profusione d'aggettivi dietro pagamento di moneta sonante. Eppure l'articolo che segue smentisce le malelingue, e restituisce una riflessione interessante sul valore dei giudizi nel teatro di varietà e su quanto e come vadano ridimensionati:

«Il Cafè Chantant», 25 aprile 1900, G. Rocco *Il valore degli aggettivi*

Scartabellando tra i miei vecchi quaderni di scuola trovo un *ottimo* sotto un compito che a rileggerlo ha fatto ridere me stesso, tant'era povero di concetto e ricco di errori, direi quasi di orrori.[...] E trovo ancora un altro *ottimo* a più di un altro compito nel quale un certo concetto ci era e di errori non ve ne era alcuno. [...] Ho detto questo per significare con un esempio pratico che ogni qualificativo è buono date certe circostanze speciali. E perciò si ha torto quando ci si vede rinfacciare di chiamare *bravi* artisti noti e di adoperare quello stesso *bravo* per artisti di un ordine inferiore. [...] Si sappia quindi una volta per sempre che noi giudichiamo gli artisti in rapporto al posto che occupano, e al locale in cui si trovano; e che non abbiamo quel grazioso sistema di aggettivazione, di cui si

nalosa.../ Ma puro 'na signora, quanno sposa / j'espone le mutanne, le carzette, / perfino le camice che se mette... / Bè'? su per giù, nun è la stessa cosa? / Ch'avrebbero da fa'? Sarebbe bella! / Da noi, solo la Sgrulli, ch'è 'n'artista, / porta le veste longhe: solo quella! / S'è onesta? Peggio! Cìà le gambe storte: / naturalmente fa la romanzista / pe' nun portà le vestarelle corte», da *Caffè-concerto* in Trilussa, *Caffè-concerto: Gente de servizio, La consegna der portierato, A piazza Gujermo Pepe, Robba Vecchia, Robba Nôva, Sonetti romaneschi*, Roma, Voghera, 1901.

¹³ *La sciantosa moderna*, musica di Mattiello versi di A. Califano. Il testo si trova nella rubrica "La musica nostra" de «Il Cafè Chantant», 20 marzo 1910.

¹⁴ Marco Ramperti, «Il Cafè Chantant», 20 marzo 1910.

compiacque molti anni or sono di parlare un giornalista umoristico, assegnando ad ogni aggettivo un prezzo che gli artisti dovevano pagare per riceverlo. Questo è forse l'unico peccato di cui la nostra coscienza sia immune, ed è tale che ci può benissimo far perdonare tutti gli altri.

Se la questione degli aggettivi (pagati o non) trova spazio negli articoli della rivista, di certo il problema era particolarmente sentito da chi questi articoli li scriveva. Ed è per questo che i direttori di altre riviste pensano linee editoriali più austere, ma che di fatto poco si allontanano da quelle del «Café Chantant». Nascono in quegli anni nuovi fogli che vorrebbero essere più ricchi di contenuti. Ma il condizionale è d'obbligo. L'idea è di sostenere il varietà, il suo elevamento morale e materiale, allontanandosi «dalla depravazione delle donnette e dalle figure grottesche»¹⁵. Anche qui troviamo lettere ad artisti e lettere di artisti, lamentazioni di mancate esibizioni, grugniti contro i direttori. Le colonne dei fogli di varietà si fanno portavoce del malcontento di alcuni spettatori, ma anche delle deprecabili condizioni a cui devono sottostare gli artisti. Questo è un altro di quei fili da tirare, e che spesso rimangono incastrati a creare il groviglio degli studi postumi. Sembra uno sguardo sociale, indagare le condizioni dell'artista al di fuori della sua arte, ma non lo è fino in fondo. Sembra un interesse da economista, rintracciare i contratti, trovare storture, analizzare i dati. Anche qui non è solo questo. È capire fino a che punto la sopravvivenza degli artisti, le condizioni nelle quali vivono siano quel che rende ai nostri occhi il teatro minore seducente e vivo (sempre rispetto a quello di prosa). Prendiamo ad esempio le immagini, quelle foto che riempiono i fogli di varietà: hanno storie da raccontarci, un sapore esotico a tratti. Sono immagini-segno, e insieme immagini-del-mondo, dove la realtà rompe gli argini per uscire dalla bidimensionalità cui la costringe un foglio. Lo storico guarda l'immagine e sa bene che questa descrive un mondo, e d'altra parte diviene essa stessa un mondo.

Il primo numero della «Rivista artistica di operette e varietà» (Roma, 10 settembre 1910) dedica la bella copertina a Ersilia Sampieri ed esibisce in prima pagina una sorta di linea editoriale. Sembra più contenuta quella effervescenza che invece contraddistingue il foglio napoletano di Razzi, una edulcorazione di temi e motivi che a posteriori fa perdere al varietà quel sapore di cui dicevamo, quell'immediatezza che nel vortice della spettacolarità coinvolge non solo gli artisti ma soprattutto rende protagonista chi li sta a guardare. Con l'inaugurare il suo nuovo foglio la «Rivista artistica di operette e varietà» proclama:

¹⁵ *Editoriale*, «Rivista artistica di operette e varietà», Roma, 10 settembre 1910.

«Rivista artistica di operette e varietà», 10 settembre 1910, *Editoriale*

Avremmo volentieri voluto esimerci dall'espore in questo primo numero gli scopi che con la pubblicazione della «Rivista Artistica» ci ripromettiamo – preferendo noi operare che dire – ma l'uso invalso ormai di esporre il proprio programma ci obbliga di non tener conto del nostro desiderio. La Rivista Artistica giovandosi della collaborazione di scrittori e critici eminenti, tratterà con vera e rara competenza tutte le questioni attinenti all'opera comica e al varietà. Nel campo dell'opera comica e dell'operetta in genere avremo cura che di ogni nuovo lavoro sia fatta un'accurata recensione su queste pagine. Le critiche saranno in forma piana. [...] Cureremo con consigli di ogni maniera, e con ripetuti richiami, a chè gli artisti dell'operetta acquistino la cultura adatta e necessaria ad una buona interpretazione della loro parte. [...]

Nel genere varietà, desideriamo che chiara e netta sia la differenza tra il caffè concerto e lo spettacolo di varietà per famiglie. Questo dovrà sempre avere un repertorio sano, tale da non offendere nessuno orecchio, e tale che chiunque possa condurvi la propria famiglia e possa farlo senza tema di doversene pentire. [...] Saremo sempre contro coloro che noi chiamiamo gli intrusi del caffè concerto. E con tale nome vogliamo indicare quelle donne (non diciamo artiste) che ostentano la più nauseante depravazione coi loro sgambetti inverecondi. E quegli uomini che cercano di accattivarsi la simpatia di... certo pubblico, con lo studio di rendere la propria persona ridicola e grottesca, con movenze licenziose e che scendono ai lazzi più volgari, alla scurrilità più bassa e triviale.

Questo breve stralcio di articolo contiene chiaramente in sé tutte le controversie attorno al teatro di varietà, gli aspetti licenziosi e il moralismo non solo di chi lo guarda, ma di coloro che vivono nei suoi gangli. Molti anni dopo risentendo di una crisi che è più economica e organizzativa che di contenuti, di fatto anche il «Il Café-Chantant» dimezzerà le inserzioni pubblicitarie, riducendo il formato e puntando sui contenuti, levigando il linguaggio sensazionalistico e scegliendo una linea editoriale più sobria. Sono diversi i tempi, qualcuno parla di «lotte e vergogne che si riversano sulle spalle di uno spettacolo vissuto di splendore e che oggi parassiti scortesi cercano di impalidirne quei fulgidi colori, dai quali trasse le proprie origini»¹⁶. Eppure, così come nel teatro di prosa, la crisi è soprattutto organizzativa ed economica¹⁷:

¹⁶ Alfredo Chimenti, *Lettera vagabonda*, «Il Café Chantant», anno XXX, n. 17, 10 settembre 1926.

¹⁷ Di fatto è una crisi dell'intero mondo dello spettacolo. Lo dice bene Mirella Schino nel suo intervento in questo stesso dossier. Interessante, a proposito degli anni di crisi, la celebre canzone di Rodolfo De Angelis: *Ma cos'è questa crisi?* incisa nel 1933. Qui il compositore e paroliere affronta i problemi del moderno capitalismo, con finta superficialità, ma smaccata critica sociale. Parte però dal teatro, in cui la società sempre si specchia, e torna anche sulla questione della magrezza delle donne, come sinonimo di tempi bui:

«Il Café Chantant», anno XXX, n. 17, 10 settembre 1926, Alfredo Chimenti, *Lettera vagabonda*

Sono in viaggio da qualche settimana, e se la nostalgia dei miei compagni di lavoro, di Arturo Campanile, di Napoli, che in questi giorni ha vibrato ancora sotto il fascino delle nuove canzoni¹⁸, non mi assalisce in certi momenti, tentando di fiaccarmi il morale, vi direi che i giorni si succedono con lo spirito immerso nel variopinto ambiente del varietà, in uno studio di tipi e cose strane e dolorose, ma che ragioni di opportunismo, volente e nolente cerco di osservare ad occhi chiusi onde risparmiarmi il disgusto che mi attanaglia il cuore.

Io non ho rancori né invidia nessuno, amo con santa rassegnazione il prossimo mio, come tutti i buoni cattolici apostolici ect. E lascio che solo il buon senso si ribelli silenziosamente e rifiuti di accettare un confusionismo così palese ed assurdo come quello che aleggia presentemente in seno a questo piccolo e generoso teatro di varietà, vittima in tutti i tempi di un parassitismo che attende il definitivo tramonto. [...] Il nostro ambiente che è l'anello di congiunzione dei più disparati interessi, (non sempre puliti) stringe attorno a sé una caotica famiglia di cavalieri dell'apocalisse con i quali ha una rassomiglianza impressionante, per la forma con cui amici e nemici aguzzano le armi, onde distruggersi a vicenda e quindi occupare il posto del caduto. Lotte e vergogne che si riversano sulle spalle di uno spettacolo vissuto di splendore e che oggi parassiti scortesi cercano di impallidire quei fulgidi colori, dai quali trasse le proprie origini. È necessaria una immensa scopa che spazzi violentemente tutto il putridume contagioso disposto ad uccidere le forze vive di questo teatro, deciso a risorgere e tornare nella grazia di Dio, a valorizzarsi ancora agli occhi dei pubblici profondamente addolorati di questa fugace decadenza. Credo e ritengo azzardata l'affermazione con la quale si tenta far credere che esso non giganteggi più come una volta, né ammetto l'ipotesi clandestina di pubblici proclivi ad un totale oblio. Il varietà è in una crisi transitoria di origine ben diverse, non ultima quella di indole economica. Come teatro minimo, esso è la sintesi di uno spettacolo avvivato da troppe simpatiche manifestazioni dell'ingegno umano [...] lo sviluppo di ogni teatro adibito a varietà si risolve con geniali programmazioni, continuate con un certo gusto e frenando quel bimbo capriccioso e irrequieto che si chiama pubblico, al quale è d'uopo ricondurlo sul sentiero della serenità ogni volta che incorre in alcun errore. Ogni direzione deve conoscere il suo

«Si lamenta l'impresario che il teatro più non va / ma non sa rendere vario lo spettacolo che dà / “ah, la crisi! “Ma cos'è questa crisi? Ma cos'è questa crisi? Metta in scena un buon autore / faccia agire un grande attore e vedrà... / che la crisi passerà! [...] Si lamenta Nicodemo della crisi lui che vò / nel casino di Sanremo a giocare al Baccarat: “ah, la crisi sa... capirà la crisi oh...” / [...] E perfìn la donna bella alla crisi s'intonò / e per far la linea snella digiunando sospirò: / “ah, la crisi... oh signora la crisi”», Rodolfo de Angelis, *Cos'è questa crisi*, 1933.

¹⁸ L'autore si riferisce qui alle canzoni presentate durante la Festa di Piedigrotta di cui parleremo più avanti.

pubblico seguirlo e disciplinarlo onde ispirare fiducia negli spettacoli che gli si offrono, i quali devono sempre giustificare lautamente il prezzo del biglietto d'ingresso.

Si parla di pubblico da disciplinare, le cose quindi sono cambiate da quando nei primi anni del varietà lo spettatore era terreno su cui sperimentare e verificare i propri numeri, ma era anche parte attiva dello spettacolo, con i suoi consensi o con il diniego. La crisi sta anche qui allora, in un pubblico più disciplinato che iniziava a instradarsi verso quel genere più accomodante e di puro intrattenimento che era la Rivista – di fatto più congeniale all'idea di cultura fascista. Lo diceva Cesare Zavattini «c'era in Italia la grandissima tradizione del variété, che era un terreno di sperimentazione e innovazione continua, mentre nel teatro ufficiale c'era la noia di Novelli»¹⁹.

La Federazione italiana di artisti di varietà

Torniamo ai primi anni del Novecento quando all'esibizione di bellezza e giovinezza negli anni dei fasti del varietà fa da contraltare un futuro di miseria e dimenticanza. Gli artisti lo sanno, e guardano con timore le sorti dei loro colleghi caduti in sfortuna. Sanno che è un vortice in cui c'è rischio di cadere tutti: una ruga di troppo, la voce che traballa, un minimo infortunio segnano la fine. Ma non si tratta solo dell'avvenire. Il presente, quello di scritture private, trattazioni con l'impresario e percentuali sempre più onerose da concedere all'agente di turno rendono il mestiere ricco di inciampi²⁰. «Il Café chantant» si fa in questi anni portavoce del malcontento ma anche terreno di scambio e relazione. Quelli del primo decennio del Novecento sono anni di un proliferare di federazioni e il mondo del varietà non fa eccezioni. Sulle pagine della rivista infatti i fautori della “Federazione italiana degli artisti di varietà” troveranno ampi spazi per poter fare proselitismi. Sembra davvero una “chiamata alle armi” quella con cui alcuni artisti si rivolgono ai colleghi, ai lettori, agli impresari, agli agenti.

¹⁹ Prendo questa citazione da Claudio Meldolesi, *Fra Totò e Gadda*, Roma, Bulzoni, 1987, p. 21.

²⁰ A proposito dei contratti e delle scritture teatrali cfr. Valentina Venturini, *Appunti sulle scritture teatrali*, materiali scaricabili all'indirizzo <http://www.teatroestoria.it/materiali/contrattiteatrali.pdf> e ancora della stessa autrice Id., *Le compagnie di Raffaele Viviani attraverso contratti e scritture (1916-1920)*, «Teatro e Storia», n. 23, anno XVI, 2002, pp. 245-309.

«Il Café Chantant», anno X, n. 19, 8 ottobre 1906, Mario B. Paoli, *Leggi che mancano*

Codici, leggi, regolamenti, testi unici, trattati giuridici di ogni genere ve ne sono in Italia... piuttosto troppi che pochi. Peraltro, se da un lato dobbiamo constatare una sovrabbondante attività legislativa, non è men vero, da altro lato, che molte esplicazioni, molti fatti, molti interessi della vita umana sono del tutto sprovvisti di leggi, le quali pur sarebbero indispensabili a coordinarli e a tutelarli. Essi si rilasciano completamente in preda all'arbitrio degli interessati oppure si coprono sotto le ali di una consuetudine che, spesso, è peggiore dell'arbitrio medesimo. Un esempio tipico di questa deplorevole incuria dei nostri legislatori si ha nel *café-chantant*, precisamente per ciò che si attiene ai rapporti giuridici fra gli impresari e le artiste di canto. – Oh! Mio dio – Ecco l'obiezione immediata di migliaia di puritani incoscienti – sarebbe grazioso che il Senato e la Camera dovessero perdere il loro tempo prezioso ad occuparsi delle canzonettiste. Quelle sono buone per mostrare al pubblico, la sera, un corpo più o meno bello, sempre poco vestito o per assassinare le orecchie degli spettatori con le loro stonature. Ma quanto ai loro interessi non è necessario che se ne preoccupi il Parlamento... esse li sanno curare benissimo per conto proprio. [...]. Io non amo fare del sentimentalismo, né abbandonarmi a riflessioni melanconiche sopra la vita sfrenata delle canzonettiste, che quasi sempre maschera un profondo dolore e un indicibile sconforto, [...] esse si trovano in condizioni di gran lunga peggiori e più precarie di tutti gli altri artisti drammatici e lirici.

Difatti mentre a un artista drammatico è garantito un contratto regolare, a scadenza più o meno lunga, che lo assicura economicamente prescindendo dalla sua abilità e dal favore di cui gode la sua arte, le cantanti del caffè concerto sono quasi sempre scritturate *sub conditione*. E la condizione è che si assegni all'artista un termine molto breve durante il quale dovrà guadagnarsi il favore del pubblico. È facile intuire come questo meccanismo possa prestarsi a ricatti. L'arte e la bellezza sono merci di scambio, terreno di un gioco che dimentica del tutto la dimensione ludica, e si fa gesto amaro per chi lo subisce. Questo è un aspetto della ricerca che va a toccare più l'ambito socio-economico, ma che è difficile ignorare e su cui spesso gli studi tornano. Se Claudio Meldolesi ha definito quelle degli attori come *microsocietà*²¹, è perché – come suggerisce Raimondo Guarino: «colse il momento in cui una storia minore e misconosciuta poteva, ragionando su di sé, proporsi come la sfera di una conoscenza necessaria [...]». Oltre l'apparente ricerca di un dibattito interdisciplinare su

²¹ Claudio Meldolesi, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più in «Inchiesta»*, n. 67, gennaio-giugno 1984, pp. 102-111, ora in Claudio Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani, Mirella Schino, Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

metodi e dimensioni, a distanza di venticinque anni, il testo sulla microsocietà si legge come una geniale coniugazione degli opposti, articolata tra comunità microscopiche, tempi del mondo, tempi del teatro, singolarità dell'attore»²².

«Il Caf  Chantant», anno X, n. 19, 8 ottobre 1906, Mario B. Paoli, *Leggi che mancano*

Anche gli impresari spesso hanno l'abitudine di pretendere tutto dalle loro scritturate: e un rifiuto qualsiasi li fa uscire dai gangheri e li spinge alla vendetta. N  solo per ragioni – diciamo cos  – sentimentali si determinano i dissapori tra impresario e canzonettista. Si danno non di rado anche casi di persecuzioni ispirate al fatto che l'artista noncurante di cercarsi adoratori e soprattutto pagatori nel suo pubblico, d  conseguentemente poco o punto contributo al *restaurant* e alla *bucette* annessi ai caff -concerto. E il proprietario che non vede intorno alla sua scritturata lo scintillio dello champagne ed il successivo pagamento di un lauto conto, si sente ferito a sangue nei suoi interessi. E ci  che ho detto   una minima parte di quanto potrebbe dirsi sull'argomento. [...] Ne si dica, lo ripeto: le canzonettiste sono donne fuori dalla legge perch  mostrano le gambe. Dopo tutto, almeno, hanno il coraggio di mostrarle in pubblico o perlomeno anche in pubblico. Chi sa? Se le mostrassero solo in privato, potrebbero, con qualche diritto annoverarsi tra le «signore della buona societ »!

Non manca di certo l'ironia, ma questa sottolinea quanto chi sta dall'altra parte nelle sale da caff  concerto non sia poi cos  lontano dalla gente "rispettabile" che si trova altrove. Anzi abbiamo gi  detto quanto lo spettatore del variet  sia uno spettatore "normale", e tra le sua fila iniziano presto a farsi vedere anche «fanciulle e dame», pur sempre accompagnate.

Nel gennaio del 1908 cominciano ad apparire sulle colonne del giornale nuove dichiarazioni a favore di una federazione artistica. Razzi mette a disposizione del «proletariato artistico» le prime pagine del suo giornale, facilitando in tutti i sensi la circolazione di idee, e pianando le controversie. «Il dado   ormai tratto» la Federazione appare l'unica lodevole aspirazione, la cui mancanza in Italia appare una «vergogna» (gennaio 1908).

E sono i nomi pi  famosi a dichiararlo in pagina: Adolfo Narciso²³ (fu-

²² Raimondo Guarino, *L'isola di Claudio Meldolesi. Sulla "microsociet " e una storia a parte che diventa necessaria*, «Teatro e Storia», anno XXXI, n. 31, 2010, pp. 43-60, la cit.   a p. 43.

²³ Adolfo Narciso (Napoli, 1870-1948) appartenne alla corrente letteraria della cosiddetta "Scapigliatura napoletana". Eletto presidente della F.A.V.I. (Federazione Artisti di Variet  Italiani), nel 1909 tenne numerose conferenze di propaganda. Dai testi di Narciso si delinea la condizione degli artisti del variet , che tanto dovettero battersi per il riconoscimento dei loro diritti. Narciso fu anche cantante e macchietista; si esib 

turo presidente della F.A.V.I.), Nicola Maldacea²⁴, Leopoldo Fregoli²⁵, Gennaro Pasquariello²⁶.

Cosa ha fatto Pasquariello? Che decide Maldacea? Davvero il cav. Fregoli farà qualcosa? Avanti dunque! Spero che Peppino Villani ed Agostino Riccio daranno il loro valido e potente appoggio. Auguro al caro Bambi la gioia di riavere la sua adorata mamma in florida salute e così contare fra noi un altro propagandista. Ed Alfieri? Gill? Castagna? Diego Giannini ed Albin, il valoroso poeta ed artista, cosa fanno? Ed il gentil sesso?²⁷

La Federazione di lì a poco entrerà nella sua fase risolutiva «scosso che è l'abituale torpore il riassopirsi ritornerebbe a danno e a vergogna nostra». A Firenze Fregoli e Maldacea si incontrano per discutere le basi. Quest'ultimo anticipa persino il suo rientro dal Sud America e porta con sé la formale assicurazione di messa a disposizione di Gennaro Pasquariello. Tra le donne la prima ad aderire è Antonietta Rispoli²⁸ «vestale della canzonetta» che sin dall'inizio assicura il suo appoggio. In molti inviano lettere al giornale in pro della federazione («siamo troppo indietro ad altri rimasti») e anche i proprie-

spesso all'*Eldorado-Santa Lucia*, un locale dove si alternavano i maggiori cantanti e attori napoletani.

²⁴ Nicola Maldacea (1870-1945) fu comico del varietà italiano, canzonettista e attore brillante, dal 1891 s'impose con le sue macchiette (Il tenentino, L'elegante, Il superuomo, Il candidato politico) o altre riprese dal popolo. Scrissero per lui, tra gli altri, Salvatore Di Giacomo, Ernesto Murolo, Trilussa.

²⁵ Leopoldo Fregoli (1867-1936) fu attore, sceneggiatore, macchietista e famoso trasformista italiano. L'arte del trasformismo, da lui perfezionata e portata alla sua massima espressione, ebbe con questo artista la sua piena manifestazione in Italia. Le sue esibizioni sono un ottimo caso di studi per guardare ai rapporti che intercorrono fra teatro e cinema agli inizi del Novecento. Cfr. Luigi Colagrecò, *Gli spettacoli di Leopoldo Fregoli fra teatro e cinema* in http://www.trax.it/olivieropdp/ateatro2002/fregoli.htm#_edn1 e Leopoldo Fregoli, *Fregoli raccontato da Fregoli Le memorie del mago del trasformismo*, Milano, Rizzoli & C. Editori, 1936.

²⁶ Gennaro Pasquariello (1869-1958) inizialmente macchietista napoletano, si dedicò presto alla canzone napoletana, di cui divenne uno dei massimi interpreti. I primi significativi successi li ottenne lontano dalla città natale, a Milano, ma senza mai abbandonare il dialetto originario. Insieme a Elvira Donnarumma fu probabilmente uno dei più importanti esponenti del repertorio napoletano. Cfr. la voce "Gennaro Pasquariello" sul biografico Treccani di Francesca Romana Rietti, [http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-pasquariello_\(Dizionario-Biografico\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-pasquariello_(Dizionario-Biografico)).

²⁷ Aldofo Narciso, *Pro federazione artistica*, «Il Café Chatant», anno XII, n. 54, febbraio 1908.

²⁸ Antonietta Rispoli, cantante napoletana di cui si hanno poche notizie. Fu la prima interprete della canzone *Comme facette mammeta*, seconda classificata al Festival di Piedigrotta (1906) che divenne poi cavallo di battaglia di Elvira Donnarumma.

tari delle sale riconoscono come le loro fortune potrebbero consolidarsi grazie alla «cooperazione degli artisti che non può che renderli lieti di un avvenire assicurato e moralmente più elevato».

Quando la Federazione appare ormai costituita, «Il Café Chantant» pubblica le sedute del consiglio. È necessaria infatti una commissione che rediga il regolamento interno e che modifichi qualche articolo dello statuto e dei rappresentanti. Le parole del poeta Libero Bovio, nel giugno del 1909, sono di fatto quelle di un reduce vittorioso da una guerra.

«Il Café Chantant», anno XIII, n. 24, 26 giugno 1909, Libero Bovio, *La conferenza di Libero Bovio*

La parola è un'arma un mezzo di conquista come ogni altro, forse più efficace di ogni altro. Tanto può la parola che non vi ha grande rivoluzione che non sia stata per tre quarti provocata dai tribuni popolari. [...] è vivo nostro desiderio però che ognuno di voi diventi un propagandista, che ognuno di voi si avvalga di questa meravigliosa arma di conquista, che è la parola, per indurre i compagni diffidenti ad unirsi intorno alla vostra bandiera verso cui si protendono mille braccia lontane come verso una nuova grande difesa; su cui levano gli occhi commossi, le labbra benedicienti i più vicini, i quali seppero issarla sulla piccola altura del loro bel sogno. [...] La vostra libertà, i vostri diritti, la vostra emancipazione da condizioni sociali ingiuste, la missione che ciascuno di voi deve compiere, qui sulla terra, dipendono dal grado di educazione che vi è dato raggiungere. Senza educazione voi non potete scegliere giustamente tra il bene ed il male; non potete acquistare coscienza dei vostri diritti; non potete definire a voi stessi la vostra missione.

«Il Café Chantant», anno XIV, gennaio 1910, Adolfo Narciso, *F.A.V.I. Esultiamo!...*

Come sono belle le vittorie del lavoro, della comunità di ideali! Esse rappresentano i trionfi delle evoluzioni moderne, l'ultimatum ai prepotenti!

Ho ancora qui, d'innanzi sul mio tavolo: tante lettere di valorosi artisti che furono in un'epoca non lontana feroci avversari della Federazione. In esse mi raccontano abusi ricevuti da qualche impresario e chiedono aiuto alla nostra Federazione riconoscendola opera santa e famiglia di artisti!

E quanti ringraziamenti e benedizioni di ammalati che hanno visto al loro capezzale il medico che si è interessato alla loro salute, il compagno che gli ha recato il soccorso finanziario! E questi artisti hanno pianto di gioia mormorando: non siamo più soli nella vita! Ieri appunto, un'artista intelligente che si era federata più per convenienza che per altro regalandomi spesso qualche frizzo ironico o canzonatorio a proposito del mio entusiasmo, mi scriveva una lettera da farmi piangere per la gioia. In essa, mi descriveva il conforto ricevuto dalla Federazione in occasione della sua malattia. [...] Oggi intanto, quello che abbiamo asso-

dato è che non vi sono più deboli, perché questa parola l'abbiamo cassata come distruggeremo l'altra: prepotenza! Oh! come ogni artista dovrebbe accorrere ad iscriversi in questa affettuosa famiglia senza mai dimenticarla un istante e se tutti arriveranno a comprendere che uniti saremo forti: abbattendo gli ultimi ostacoli che qualche retrogrado ancora ostinatamente ci frappone!

Il contratto unico, la tessera personale, e con quel che segue, sono i capisaldi del nostro programma. Ma non ci illudiamo, per attuarlo abbiamo bisogno di collettività con una massa potente, cosciente, agguerrita, la quale ad un cenno sia pronta pure a qualche sacrificio, muovendosi come se fosse un solo uomo. [...] Il nostro ambiente ha i suoi difetti ma possiede pure grandi virtù che niuno potrà negargli e tra queste in prima linea il gesto impulsivo di generosità!

L'educazione è l'arma, negli anni in cui il teatro aspira allo statuto d'arte, anche il varietà reclama il suo spazio. È un periodo di splendore, anche se poi le cose cambieranno presto, ma ora c'è bisogno della legittimazione e di assicurarsi il futuro. La Federazione dà voce a una «falange» di artisti che non si curavano dell'avvenire e noncuranti di chi si arricchiva col loro lavoro; tenuti in minimo conto, vessati in deplorabili modi e spesso descritti come «un covo di prostitute e lenoni». Non hanno invece garanzie mediche, un lusso di cui pochi possono godere. Soprattutto le donne. Nel brano che segue Adolfo Narciso parla di Fanny Camolli, «giovane e bella» finita presto in miseria, morta «nella lontana America».

«Il Café Chantant», anno XIII, n. 24, 1909, Adolfo Narciso, *Pro Favi*.

Dipenderà ora dal nostro contegno passare dal platonismo ad un campo più pratico. Non defezioni per niuna ragione. Solidarietà, non ci facciamo adescare da compensi privati! Non invidie! Qui ci è gloria per tutti, capite! [...] Alla federazione! E sia ancora benedetta... Non così poté dire la povera Fanny Camolli che ricordo giovane e bella, piena di vita ed eleganza in questo stesso creato un dieci anni or sono. Desiderata e sospirata da tutti i giovani deleganti dell'epoca. Morta nella lontana America in una fredda corsia di un ospedale, sola, senza un'amica, fuggita dai suoi adoratori, perché il terribile male ne avea distrutte le bellezze [...] Non vorrei seguitare su questi soggetti dolorosi che impressionano i vostri teneri i cuori; ma non posso dimenticare altri due nostri poveri defunti amici: Linda Saffo ed Emanuele Morelli, la prima morta in un ospedale di Torino lasciando una cara bambina, l'altro in una misera casetta qui in Napoli rimanendo sul lastrico la vedova e quattro poveri piccini! Anche qui fu straziante l'agonia perché pensarono ai poveri orfanelli che rimanevano soli al mondo. Di questi fatti non ne registreremo più. Oggi la Federazione è in grado di accorrere al capezzale dei suoi figli e portargli subito la parola di conforto sia morale che finanziaria. Giorni sono, il nonno dei tre orfanelli Rizzo, ai quali la Federazione passa un sussidio mensile di lire quaranta perché la madre, nostra compagna in arte, restò sotto le macerie di Messina, venne a chiedere il nostro aiuto per un nipotino grave ammalato. E noi mandammo subito il medico sig. De Rienzi che

prodigò tutte le più affettuose cure al piccino. Ma ciò non bastò ed il Consiglio desiderò che mi fossi recato io stesso ad assicurarmi della realtà dei fatti. Cosa che esegui con entusiasmo e trovai il bambino in buone condizioni. [...] Basterebbero solo questi fatti per dire la Federazione mirabile edificio.

«I nostri artisti». Si parla di varietà nelle riviste di teatro?

Si potrebbe percorrere tutta una storia sugli artisti di varietà che guadagnano il favore dei quotidiani nazionali o delle riviste di teatro d'alto livello. Una storia raccontata da un altro pubblico, più sofisticato, che frequenta anche le sale minori. Ripetiamolo di nuovo, il pubblico si muove, è curioso, non è confinato a un solo genere; Mussolini stesso ama il varietà e nel 1922 dopo la marcia su Roma ascolta la diva del momento Anna Fougez esibirsi nel *Fox Trot di Mussolini* su testo di Rodolfo De Angelis²⁹. Nel momento della presunta crisi, più economica ed organizzativa che artistica, non ci stanchiamo di ripeterlo, gli artisti di varietà ricercano una legittimazione al di fuori del pubblico che già li ama.

Ne «Il Café Chantant» i redattori riportano con un pizzico di esibita fiera gli articoli che i maggiori quotidiani nazionali dedicano ai «loro» artisti. Li definiscono «propri», perché creature nate sui fogli illustrativi, spinti dalle pubblicità o dai brevi trafiletti, figli legittimi delle riviste del varietà. E allora dalla «Stampa» di Torino, al «Piccolo di Trieste», ai periodici specialistici come «Comoedia», è un susseguirsi di articoli, che la redazione del più piccolo «Café Chantant» va a ripescare per pubblicarli a sua volta: «felici che i nostri artisti siano degni di cronache di quotidiani»:

«Il Café Chantant», anno XXX, n.19, 10-25 ottobre 1926, Orio Vergani, *Confessione degli uomini volanti*³⁰

Gli occhi dell'uomo volante si sono varie volte incontrati con i miei, nel corso della serata. Una delle abitudini professionali degli uomini volanti è di non parlare. Assuefatti a lavorar lassù, con la testa in basso e il corpo lanciato nel vuoto, entro aloni di luce che li staccano da tutto il resto del teatro, credono, forse, che

²⁹ Rodolfo De Angelis fu una delle voci più importanti del teatro di varietà in Italia. Attore, cantante, poeta, pianista e compositore, ma anche organizzatore, capocomico e pittore, fautore di un teatro di varietà futurista insieme a Filippo Tommaso Marinetti. È stato autore di importanti volumi sul teatro di varietà che percorrono le vicende in una chiave non solo aneddotica. Vedi nota 41 in questo stesso saggio e cfr. la scheda su Anna Fougez in questo stesso dossier.

³⁰ Come si legge nelle righe che lo precedono, questo articolo di Orio Vergani era apparso sul «Corriere della sera», s.d.

la loro parola non possa giungere agli spettatori. Mandano soltanto certi *op-là!* prima del salto; una voce che balza dal silenzio per riaffondarvi subito, come un delfino che vien fuori tra un'onda e l'altra. Gli occhi nordici dell'uomo volante, incontrandosi con i miei mentre il loro padrone si incipria le mani col dado di magnesite, hanno cominciato a dirmi qualche cosa. È rimasto nella pista fino all'ultimo. Ha fatto, con cinque compagni, l'apparizione secondo lo stile classico dei circhi, ultimo nella fila indiana dei ginnasti vestiti di aderenti magliette bianche. Camminano, traditi dalla morbida segatura della pista, con un passo molle e affondato, come di gente appena scesa dal letto che si trovi sotto i piedi un terreno soffice e malfido. [...] nessuno parla. Portano a spasso il torace dai solidissimi rilievi, i bicipiti anormali, il ventre incavato come una vanga. Par d'averli altre volte incontrati. [...] Le donne hanno nascosto i muscoli sotto una carne di pasta rosea e levigata, che si giurerebbe di mandorla e di rosa dolce come quella delle lokumie di Galata, fatta proprio per ingannare gli esperti. [...] Intanto, i cavi sono stati tesi fino all'estremo dagli inservienti in viola. L'anziano li ha toccati come se fosse stato certo di trarne un suono dolce e profondo. Gli altri guardano su, al soffitto altissimo, alle sbarre nichellate dei trapezi, come se qualcuno li avesse chiamati. Poi, uno alla volta, salgono di polso per la fune rivestita di rosso. Nelle poltrone la gente si assesta. Sulla pista le luci si spengono: si accendono quelle lassù. Si guarda dall'ombra del basso come per un comodo spionaggio. Uno, due, tre quattro, cinque. Eccoli sulla pedana aerea, al livello del loggione, ritagliati come bianche sagome da bersaglio; strana creatura con dieci gambe e dieci braccia, affacciata sul vuoto come una quadriga.

Siamo i sei uomini volanti: Carol, Fritz, Joseph, Edith, Gertrude e il piccolo William. [...] Siamo gli ultimi superstiti di una generazione di sogni infantili. I trapezi sono la nostra zattera aerea. Lassù, crescendo, siamo diventati sei uomini volanti. Non ci conoscevano prima; ma ci eravamo incontrati al tempo dei lunghi sonni sugli origlieri freschi dell'infanzia. Il piccolo William, che fa ancora di questi sogni ci dà, in proposito, le informazioni della nuova generazione. Accettiamo per questo senza pena la fatica e il pericolo di oggi. Domani, dopodomani o stasera stessa, forse il laccio della realtà potrà sciogliersi. Volteremo bruscamente le spalle, signori, alla legge della gravitazione universale; e saremo gli unici a non meravigliarsene. Si spalancherà il soffitto del teatro. I trapezi precipiteranno nella rete floscia. Noi continueremo lassù, nell'atmosfera notturna, i nostri bianchi voli precisi, salendo sempre più in alto, sempre più in alto, balzando bianchissimi sulle pedane della notte, inutilmente inseguiti dai raggi parabolici dei riflettori e dalle grida di richiamo degli impresari corsi sul tetto. Spariremo all'orizzonte, fuggendo verso i sobborghi, e come nuovi piccoli sistemi planetari andremo a compiere bianchi perielii attorno ai comignoli delle officine.

Per questo mi fermo talvolta, la sera nelle piazze, innanzi ai teatri popolari che ospitano i circhi equestri. Scrosci di applausi e soffi di musica vengono dai lucernari aperti nella cupola. Guardo lassù, aspettando che gli uomini volanti, bianchi vengano fuori nel nero della notte, guidati da fili invisibili, come i fantocchini alti un palmo che certi silenziosi venditori col berretto da ciclisti fanno ballare sui marciapiedi appartati delle sagre. Siedo al caffè di fronte, con una lunga bibita.

Dalla «Stampa» di Torino arriva poi la riflessione del direttore Gigi Michelotti su una «nostra» divetta del tutto simile, o forse anche più grande della famosa Mistinguette. Il paragone con le dive parigine – lo sappiamo – è talmente esibito che le “nostre” italiane spesso francesizzano i loro nomi o si ingegnano nel trovarne di evocativi. Pensiamo ad Anna Fougez³¹, nome d’arte di Maria Annina Laganà Pappacena che a nove anni era già famosa e divenne ben presto la diva per eccellenza. Questo è solo un esempio, nell’articolo che segue si parla invece di Isa Blulette, nome d’arte di Teresa Ferrero, *chanteuse* e diva:

«Il Café Chantant», anno XXI, n. 2, 25 gennaio 1927, Gigi Michelotti, *La nostra Mistinguette* [articolo ripreso dalla «Stampa» di Torino]

Una sera al Teatro Balbo un artista per la sua serata d’onore riceveva trentacinque *corbeilles* di fiori. Il palcoscenico fu trasformato in un giardino. Si calcola che siano stati inviati all’artista quella volta per 25.000 L. di fiori. Chi era l’artista che aveva avuto questa eccezionale fiorita di omaggi, un numero così strabocchevole e mai visto di *corbeilles*? Eleonora Duse?!

Era Isa Blulette, e il Teatro quella sera – a prezzi anch’essi di eccezione – fece un pienone come nessuna artista della scena riuscì né riuscirà mai a fare. Isa Blulette è oggi la “divette” di gran moda. È stata chiamata la Mistinguette italiana. Anzi, si è arrivati a ritenerla... “migliore” dell’artista francese, perché meno complicata e più spontanea: la francese più cerebrale, la nostra più sentimentale. Multiforme, vivace, pronta e molto sensibile, con una gran facilità di apprendere e di assimilare: totale, la celebrità. E con la celebrità tutto l’inevitabile, il bello e il buono: la ricchezza e gli adoratori, gli impresari che la disputano e le colleghe che la invidiano, il lusso delle clamorose interviste e delle sensazionali rivelazioni sulla sua vita e sui suoi miracoli.

Se scorriamo gli elenchi di articoli di questo tipo³², anche negli anni in cui il successo del varietà sembra aver ormai lasciato posto alla Rivista si nota come sia per lo più la canzone ad attrarre gli interessi di chi scrive: ad aver raccontato l’Italia nell’Ottocento era stato il melodramma, ora in pieno

³¹ Cfr. la scheda dedicata ad Anna Fougez in questo stesso dossier.

³² Su «Comoedia»: Anton Giulio Bragaglia, *Nobiltà del varietà*, 1930 11 XI “29-30); Maldacea. *Ricordi di un “divo” di varietà: La Faraone, La Fougère, Tortajada*, 1932, n. 8, 1932; Luciano Ramo, *Passione e morte del “varietà”*, n. 19-20, 1931; Erba Savino, *L’opera e la rivista*, n. 7, 1928; Enrico Serretta, *Storia della “rivista”*, n. 6, 1931; Libero Bovio, *La canzone di Napoli*, n. 7-8, 1928; Ernesto Murolo, *Cantanti e interpreti della canzone napoletana*, n. 17-18, 1928; Federico Petriccione, *La canzone di Napoli non muore, ma...*, n. 13-15, 1931; Ernesto Murolo, *Elvira Donnarumma e il suo primo debutto*, n. 15-16; Id., *Mario Costa e la canzone napoletana*, n. 19-21; Id., *Salvatore Di Giacomo*, n. 5, 1934.

Novecento sembra essere la canzonetta a racchiudere i desideri della gente e restituire istantanee dell'immaginario collettivo. Rispetto al quadro generale del varietà è quindi la canzone che (messi da parte i nomi noti di Petrolini e Viviani) sembra traghettare il successo di questo genere. Anna Fougez amava dire che nello spettacolo di varietà la situazione drammatica è tutta compresa «nel breve respiro di una o due strofe» all'interno di una canzone³³. La rapidità dello svelamento di una situazione drammatica avviene in un giro d'accordi che «palpita e incalza con rapidità», è esattamente quel che accade nelle scene centrali del dramma di prosa³⁴. Anche per questa ragione, unita alle precedenti che ho esposto sopra, ho ritenuto opportuno riferirmi a un caso emblematico e rilevante nel panorama nazionale della canzone di varietà. Ma la prima impressione è che nazionale non sembri affatto.

La festa di Piedigrotta e la canzone napoletana

Lo avevamo detto all'inizio, ed è il motivo per cui la parola *chantant* ha un suo peso nella storia più variegata del varietà: è anche il fascino della *canzone* infatti che seduce e rapisce il pubblico, che appassiona ed entusiasma chi guarda e ascolta. Dietro un motivetto che si memorizza facilmente la canzone arriva nelle case col canticchiare di chi l'ha ormai imparata, con i dischi e gli spartiti. Questo potere bisogna tenerlo a mente negli anni della propaganda fascista³⁵.

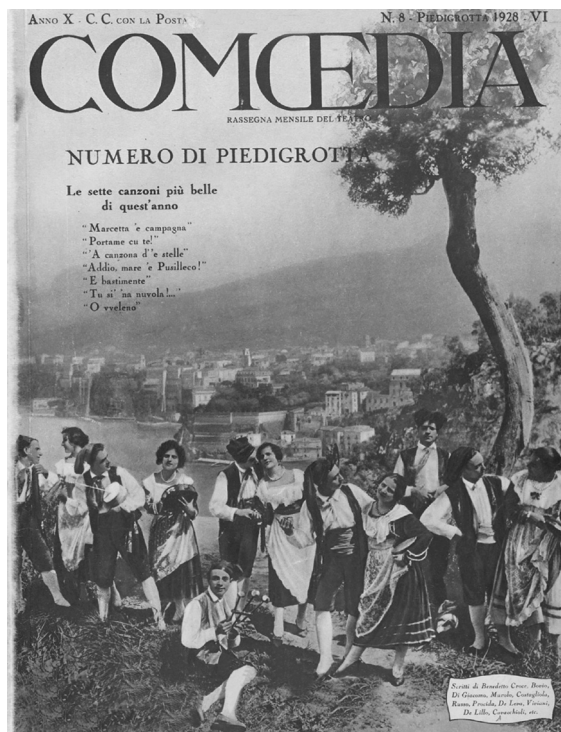
Quello della Festa di Piedigrotta è un grande evento spettacolare, tra antropologia, folklore e teatro. È anche fucina per artisti, veicolo per la diffusione delle canzoni che di lì a poco avrebbero girato in tutta la nazione, nelle sale da caffè concerto, e in quelle di varietà. Durante il Ventennio il governo fascista provò a consegnare all'opera Dopolavoro l'organizzazione della festa. Si provò a ostruire l'effervescenza della manifestazione popolare, arginando gli eccessi e ridimensionando l'avvenimento. Sono però gli stessi anni in cui numerose riviste non sanno resistere al richiamo dell'evento. Quando nel 1928 la rivista «Comoedia» decide di dedicare un intero numero (quello dell'ago-

³³ Ripeto qui quello che Mirella Schino nota nella scheda *Teatro maggiore e teatro minore* che precede queste pagine.

³⁴ Cfr. *Follie del Varietà*, cit., p. 76.

³⁵ Ce lo racconta bene un libro uscito oltre vent'anni fa in un'edizione clandestina e poi ripubblicato nel 2003, Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere! Fascismo e società italiana nelle canzoni e nelle riviste di varietà (1935-1943)*, Napoli, Liguori Editore, 2003. È una storia raccontata attraverso la canzoni e le riviste di varietà che non si limita solo all'analisi dei testi delle canzoni ma che studia a fondo i meccanismi della censura in periodo fascista.

sto-settembre) alla festa di Piedigrotta, a Napoli, non sta solo difendendo una “tradizione”, ma piuttosto ha chiaro come nel vasto mondo del varietà e del caffè concerto sia proprio il magnetismo della canzone a decretare il successo. Ne è esempio la popolarità di Elvira Donnarumma e di Gennaro Pasquariello illustri interpreti della canzone napoletana che facevano impallidire quella di altri artisti.



Copertina di «Comoedia», anno X, n. 8, Piedigrotta 1928

Già la «Tribuna Illustrata» (settimanale del quotidiano «La Tribuna») per ben tre volte aveva riservato le copertina a colori alla festa piedigrottesca, nel 1893, nel 1902 e infine nel 1907. Ancora molti decenni prima, fuori dai confini italiani, la rivista settimanale «L'Illustration» fondata a Parigi nel 1843 da Thomas Charton, Adolphe Jeanne e Alexandre Paulin aveva dedicato ben due pagine alla *La fête de Piedigrotta, à Naples* (Parigi, n. 603, 16 Settembre 1854). Riviste dunque che brillano per gusto e raffinatezza, ma anche per una totale inclinazione verso il teatro di prosa, quello maggiore. Quando nella rivista «Comoedia» appaiono quindi i colori di un ensemble canoro e

danzante – in un tono seppia miteggiante – sembra che ci si sia arresi allo splendore del sole.

La canzone napoletana aveva già da tempo invaso i teatri d'Italia, le sale minori, ma non solo. Il sapore folkloristico aveva fatto spazio alla vivacità dei fasti piedigrotteschi. Nel teatro tutto questo è segno di uno spettacolo che cerca la spinta innovativa, la sorpresa, le idee nel ricco serbatoio del mondo del varietà.

Le origini della festa sono antichissime legate forse persino ai rituali pagani dedicati a Priapo³⁶. Poi nel corso dei secoli ai riti propiziatori pagani si sostituiscono quelli cristiani in omaggio alla Madonna di Mergellina. I festeggiamenti di Piedigrotta non si fermano neanche nel 1867 quando la città di Napoli è stretta nel morsa del colera, il «Giornale di Napoli» anzi si preoccupa di contenere ogni notizia allarmante per non fiaccare le presenze. Nella notte tra il 7 e l'8 settembre tutta Napoli accorre ad assistere alla sfilata dei carri illuminati, raffiguranti paesaggi e angoli suggestivi della città. La sera poi, in quello che oggi definiremo un vero e proprio festival della canzone, si esibiscono cantanti con i loro nuovi brani, gli stessi che di lì a poco andranno per tutte le sale dei caffè concerto d'Italia – e non solo. Si potrebbe pensare a una vera e propria transumanza di artisti verso terreni più floridi.

È dall'Ottocento che quindi vengono composte canzoni appositamente per Piedigrotta³⁷. Un evento di risonanza nazionale che nasconde non poche eccentricità e assorbe i cambiamenti delle generazioni sempre rinnovandosi. Alle fumanti *lampatelle ad olio* subentrano le lampadine elettriche per ornare e illuminare le vie del Rione; e se molte cose sembrano cambiare "l'anima napoletana" rimane sempre tale: «esuberante di tenerezza e di amore» con schiere di poeti a suo fianco. A Piedigrotta tra un piatto di *marazze* e l'immancabile *parmigiana* si stringono «nodi d'amore» e la Chiesa della Madonna trascurata per dodici mesi prende la sua rivincita per una sera.

³⁶ Nel 2007 sulla Festa di Piedigrotta è stata allestita una ben curata mostra *Luci di Piedigrotta Editoria e Pittori*, Napoli, Palazzo Reale, 6-23 settembre 2007, grazie all'Assessorato regionale al turismo e ai beni culturali, alla biblioteca nazionale Vittorio Emanuele III, alla sezione Lucchesi Palli, all'emeroteca Tucci, alla soprintendenza per i beni architettonici per il paesaggio e per il patrimonio storico, artistico ed etnoantropologico di Napoli e provincia, e all'Azienda autonoma di soggiorno cura e turismo di Napoli.

³⁷ Tra i musicisti: Pasquale Mario Costa, Ernesto De Curtis, Camillo De Nardis, Umberto Giordano, Leopoldo Mugnone, Evemero Nardella, Ernesto Tagliaferro, Francesco Paolo Tosti. Tra i poeti: Libero Bovio, Salvatore Di Giacomo, Michele Galdieri, E. A. Mario, Eduardo Scarpetta, Raffaele Viviani. E poi i famosi interpreti che gireranno per l'Italia: Mimi Aguglia, Bice Ardea, Ester Baroni, Leo Brandi, Tina Casigliana, Elvira Donnarumma, Anna Fougez, Nicola Maldacea, Gilda Mignonette, Gennaro Pasquariello, Antonietta Rispoli.

Il direttore di «Comoedia», Enrico Cavacchioli, decide quindi di impreziosire le 56 pagine della sua rivista con articoli di Libero Bovio, Aniello Costaglioli, Enrico De Leva, Luigi de Lillo, Salvatore di Giacomo, Pasquale Ruocco, Ernesto Murolo, Saverio Procida, dell'ex ministro Ferdinando Martini. Ad arricchire la proposta c'è la ripresa di un famoso articolo di Benedetto Croce che rispondeva ad alcune sollecitazioni di Salvatore Di Giacomo riguardo la nascita della festa.

«Comoedia», anno X, n.8, 1928, Benedetto Croce, *La chiesa e la festa di Piedigrotta*³⁸

Mio caro Di Giacomo

Mi chiedete un articolo *storico* su Piedigrotta: cosa facile e difficile. Facile perché gli scritti finora pubblicati sulla Chiesa e sulla festa sono numerosissimi, e, in un'ora di tempo, si può imbastire con essi un articolo *storico*. Difficile, perché, nonostante questo cumulo di carta stampata, tutti i punti principali della storia della Chiesa e della festa, restano oscuri; e a voler dire qualche cosa di veramente nuovo e conclusivo, non solo bisognerebbe istituire ricerche speciali, ma bisognerebbe avere la fortuna di imbattersi in documenti finora sconosciuti ed importanti. [...] Infatti, lasciando da parte i minuti aneddoti, quali sono le prime domande che il curioso si propone quando rivolge la sua attenzione a Piedigrotta? Queste: Quando fu edificata la chiesa? Qual è l'origine della festa popolare? E, in ispecie, intorno alla festa: quando cominciò l'uso della «parata» militare che ne formava un tempo una delle maggiori attrattive? E quando cominciò l'uso delle «canzoni» che le conservano ancora una certa attrattiva e sono il solo legame che unisca la festa del volgo all'interessamento generale della cittadinanza napoletana? [...] Più oscura di quella parata origine della gara di canzoni, che alcuni ingenui credono ancora che si faccia la notte dal sette all'8 settembre sotto alla grotta. Che si cantassero canzoni a Piedigrotta, sin da tempi antichissimi, è probabile: ma nessuno ne parla. L'attenzione fu rivolta su quelle canzoni nel 1835 quando Raffaele Sacco fece, in quell'occasione, cantare la sua, col famoso ritornello: *Te voglio bene assaie e tu nun pienza a me*. Queste canzoni hanno dato poi origine negli ultimi anni a una fioritura letteraria piedigrottesca di giornali e numeri unici, che rappresenta una nuova festa – vogliamo chiamare festa? – aggiunta all'antica, popolare. E voi, caro Di Giacomo che di questa ultima fase di Piedigrotta siete *magna pars*, scrivetene i ricordi; altrimenti anche di essa resteranno oscure le origini della storia, come della Chiesa, della festa, della parata e delle canzoni. E credetemi sempre vostro aff.mo

Benedetto Croce

³⁸ Articolo apparso precedentemente in «Napoli Nobilissima», 7 settembre 1892.

E così dal 1835, quando la canzone *I te voglio bene assaje* – musicata probabilmente da Gaetano Donizetti – ottiene un clamoroso successo, gli editori musicali cominciano a interessarsi della *canzonetta* spingendo quella che oggi è più nota come canzone di Piedigrotta. Anzi, nascono e proliferano un gran numero di nuovi editori: La Casa Editrice Santojanni nata nel 1896 che continua la sua attività fino al 1935; Piedigrotta Pierro, che dà alle stampe centinaia di titoli – celebre la sua Collezione Minima – in cui convivono pubblicazioni in dialetto napoletano e testi di economia e giurisprudenza, opere letterarie e saggi di storia e filologia, e il cui catalogo comprende autori come Di Giacomo, Croce, Russo, D'Annunzio, Scarpetta, Nitti, Colajanni, Fogazzaro, Serao, De Amicis, Zola, Rostand; Piedigrotta La Canzonetta: il cui lavoro di esordio è il numero unico “Le Maschere a Piedigrotta” che, riscossa un'accoglienza di pubblico molto favorevole, incoraggia il giovane editore a stampare canzoni; Piedigrotta Polyphon e Gennarelli: che raduna i nomi più prestigiosi della canzone napoletana non disdegnando, però, nemmeno i più giovani. Piedigrotta Mario: di proprietà del musicista poeta E. A. Mario; Piedigrotta Santa Lucia: che nel 1924 assume Libero Bovio come direttore e si circonda di nomi celebri; Piedigrotta Bottega dei 4: non solo un'impresa commerciale ma una fucina di idee e di talenti.

«Comoedia», anno X, n. 8, 1928, Ernesto Murolo, *Cantanti e interpreti della canzone napoletana*

Sì, è vero la canzone ha avuto il suo periodo aureo quando le cantattrici si chiamavano: Emilia Persico (credo che il cuore del nostro maggior Poeta abbia ancora un palpito giovanile a questo nome...), Ersilia Sampieri (ricordo le ansie amorose di Libero Bovio in un rigido inverno a Milano); Carmen Marini, Amelia Faraone (taci cuore mio...), Nina de Chamertj, Olimpia Davigny (o versi e sospiri non gittati al vento di «Don Ferdinando Russo»); Antonietta Rispoli, Gina de Chamerj, Maria Borsa, la decana, tutta candida ora e sempre vestita a nero per la morte del suo unico figliuolo, e Luisella Viviani, che, in seguito, doveva rappresentare una delle più sane e vive energie del nostro teatro d'arte. Ma la gloria di quel periodo nulla toglie all'importanza dei singolari interpreti di oggi, i quali, con una sensibilità più tormentata, con uno spirito di osservazione più vivo e profondo, hanno rinverdito, man mano è andato trasformandosi, fino a spogliarsi interamente di quella tenera ingenuità che era il prodotto del tempo, e che rappresentava la genuina espressione di un popolo più spensierato e gaudente. Intanto una nuova poesia andava facendosi strada e alla voce degli istintivi, si sostituiva quella di poeti autentici, fiorita sul prodigioso albero digiacomiano. Fu allora che nel campo ancora pieno dei napoletanissimi accenti di Massa, di Diego Giannini, cominciò a delinearsi la potenza espressiva di Gennaro Pasquariello, cui fu buona compagna Elvira Donnarumma. Entrambi segnano una nuova epoca, un nuovo genere, un nuovo indirizzo della canzone napoletana. Periodo fastoso anche questo, la cui semina doveva poi, dare un così cospicuo raccolto.

Dai due maestri una fioritura di meravigliose energie venne fuori. Non più sospirosi cantanti dalle malinconiche «stese», ma, ecco che ci troviamo di fronte ad autentici temperamenti di artisti, che imprimono un segno definitivo a una più moderna espressione, che talvolta richiede più vibrazione dell'anima che virtuosità vocali. ... Nè vanno trascurati i più giovani, pieni di talento e di entusiasmo ai quali è affidata la custodia di una tradizione che non teme colpi di piccone poiché la canzone si immedesima con l'anima stessa della città divina «*ca si nun canta, more...*». [...] I canti della mia terra ancora sanno che possono strappare una lagrima. Sere or sono Libero Bovio, Elvira Donnarumma, io e qualche altro artista eravamo riuniti in un piccolo salotto; al piano sedeva Ernesto Tagliaferri. Una giovane donna tutta anima e tutta occhi sospirava, per noi soltanto, una canzone napoletana. Ad un certo momento sentimmo un brivido alle reni ed ognuno di noi cercò lo sguardo dell'altro. Avevamo tutti gli occhi umidi di pianto. La cantatrice si chiamava Anna Fougez.

Di Anna Fougez, la diva per eccellenza, parleremo più avanti, di fatto quella degli interpreti è una storia che andrebbe indagata non per dovizia biografica o aneddotica, ma perché ci pare che il varietà e la canzone vivano anche nelle storie di chi quei motivi scanzonati li ha resi celebri. Storie di singoli, schegge impazzite ed euforiche che nei singoli numeri, nelle personali esibizioni, arricchivano questa sarabanda del varietà. Poche pagine più avanti sempre sul numero di «*Comoedia*» risponde Pasquale Ruocco con un bell'articolo su *Napoli e i suoi poeti*, senza nascondere un certo sdegno nei confronti della canzone italiana che in quegli anni risente piuttosto delle influenze jazz d'oltreoceano

Sudano i fuochi a preparar canzoni. Dal Golfo napoletano, come da una fucina azzurra, partono gli aerei stormi delle canzoni nuovissime. Napoli ne ronza come un alveare; dal fulvo agosto al cerulo settembre, l'aria è tutta vibrante dei ritornelli della fresca progenie canora. E ogni anno a Piedigrotta – questa moderna epifania del canto – corre su tutte le bocche, fra i ritornelli sciamanti, il vecchio esasperante ritornello: la canzone è morta. Ma veramente noi non abbiamo l'animo di cantare il «*De profundis*» alla nostra canzone. La canzone napoletana non muore perché ha le sue radici nell'anima armoniosa di un popolo. Quella che declina e si corrompe è la cosiddetta «canzone italiana» che – discesa dalla nobiltà di romanza al ruolo di bassa canzonetta e acconciamente costellata di termini esotici e rime barbariche – agonizza sul ritmo cannibalesco degli ultimi baldi epilettici. La canzone napoletana segue la sua grande tradizione e i continuatori non sono indegni dei maestri³⁹.

All'interno del numero vengono poi descritti gli strumenti piedigrotteschi: il *putipù*, una pignatta coperta da una pelle di tamburo alla quale si attac-

³⁹ Ernesto Murolo, *Napoli e i suoi poeti*, «*Comoedia*», anno X, n. 8, 1928.

ca una canna; il *triccabballacche*: definito così nel dizionario napoletano di Raffaele D'Ambra quello strumento di legno che si compone di tre bastoncini cilindrici, uguali, non di rado torniti; poi lo *scetavaiasse*: una canna spaccata che fa da cassa di violini con un pezzo di legno e sega che fa da archetto; e poi *tofa*: una conchiglia nella quale si doveva soffiare forte per fare uscire il suono. Sono piccoli oggetti che restituiscono tutto il sapore di un mondo affascinante e che conosce il potere d'affiliazione dei suoi conterranei.

Piedigrotta è la gioia degli scugnizzi che si sviluppano dei germi guerreschi e se le menti sono ancora piene delle eroiche gesta di Orlando, del teatro di Donna Peppa, essi ne traggono idee ed esempi e nel silenzio di un *vascio* o in un chiassuolo o in un cortile si lavora febbrilmente a preparare la *parure* per andare alla festa. Chi prepara gli *scetavaiasse*, chi pensa alla reboante *caccavella*, chi ai *patipù* chi ai *triccabballacche*, chi agli immancabili elmi di cartone e carta colorata, alla bandiera ai lumi, insomma a tutta quella congerie di oggetti e strumenti necessari per *mettere 'a coppa* di fronte agli altri ragazzi del quartiere. La sera della festa si elegge un condottiero che, con aria austera comanda:

*Jammo neh, approximate 'o passo
Ma mettiteve a ffelara,
Tiene bona sta bannera
Sono forte te-te-te!*

E partono per ritornare all'alba stanchi, assonnati, ma carichi di uva, fichi d'India, castagne e immagini delle madonna⁴⁰.

Poi spartiti e testi di canzoni, approfondimento sui cantanti, i poeti e parolieri, i compositori. Un numero che descrive al meglio l'arcipelago di professionalità che si articolano intorno alla festa che non è presunzione pensare come miccia per la diffusione della canzone nel varietà in Italia.

«La canzone? È tutto ed è nulla: è un soffio leggero e può diventare una leva potente: brilla di tutti i colori dell'iridi; donde viene non si sa, dove va non si conosce; ha una fragile esistenza e intanto resiste all'urto degli avvenimenti e al trascorrere degli anni» dice Libero Bovio. Certo è che «violente tempeste di jazz-band» in quegli anni offrono un colpo sensibile a questa tradizione. Anche se la «canzone nostra» sempre resiste, sorretta sicuramente da «direttive» tutte campaniliste e nazionaliste dettate dal fascismo. È qualcosa di molto simile alla battaglia per un repertorio di autori tutto italiano nel campo della prosa⁴¹.

⁴⁰ F. Cargiulo, *Piedigrotta*, «Il Cafè Chantant», ottobre 1909.

⁴¹ Cfr. in questo stesso dossier il saggio di Mirella Schino.

«Il Café Chantant», anno XXI, n. 1, 1927, Alfredo Chimenti, 1926

1926. Con alterna fortuna ancora un anno è passato per il vecchio buon varietà che langue ma non muore in virtù di un'altra dose di genialità con cui gioca il proprio ruolo nel mondo teatrale cosmopolita, fra manifestazioni d'arte che in molti casi hanno una linea profondamente umana. Larve di germi malefici e gnomi da leggenda, privi di cognizioni tecniche e di coscienza, scorrazzano in infernale sarabanda, attorno al magro albero di una inesistente cuccagna varietistica, con diritti più o meno discutibili e disonesti quasi sempre. Del vecchio e glorioso caffè concerto nulla ha sopravvissuto, il tempo ha cancellato ogni forma della serena semplicità che caratterizzava le trattative degli affari. L'armonia tra datori di lavoro e artisti, la colleganza che univa la famiglia, gloria e fasto delle prime canore battaglie. [...] Alla conquista delle scene italiane scesero i gruppi di nuove falene assetate di fiori e di applausi, bellezze plastiche di orizzonti lontani, nudi accentuati, fragranze di rosee carni, profumate di aromi ed essenze floreali esotiche, ricchi guardaroba di danze e canti ove il geniale e il grottesco risaltano senza tregua accanto alla linea scultorea leggermente sfiorata di lascivia. [...]

L'anno che è morto ci tolse anche qualche leggiadro fiore passato dal Varietà alla Rivista. Nulla di più grato si può concepire del mirabile teatro costruttore di fecondi germi per più vasti trionfi. [...]

Scuola di temperamento, magistero superiore d'arte promiscua è e resterà sempre questo nostro varietà. Nell'ambito della canzone non invano è passato l'anno. Ogni musicista, ogni poeta ha spaziato col suo vivido ingenio nel campo della pura vena melodica, vestendo di notte soggetti vibranti di amore patrio, dolci al cuore dei pubblici. [...] E il primato che resta non è uno dei meno notevoli offerto da questa terra dei suoni e dei canti, alla gente d'oltre confine, a coloro che ci invidiano anche cielo e musica. Noi vogliamo ancora sentirci decantare cantori sublimi, supremi concepitori di ritmi deliziosi, gente che impugna la spada e la cetra con la stessa grazia, con la stessa foga. Le irruenze degli *jazz-band* non contamineranno la musica pianeggiante serena dolcissima delle nostre melodie: *chesto è pane d'a casa nostra*. Le importazioni di nudi esotici non ci faranno amare diversamente il sensualismo; le deviazioni passeranno come passarono i ludi dei circhi romani, mentre noi resteremo innamorati delle nostre canzoni, che parlano al cuore e alla mente: oggi, domane e sempre.

In questi anni, quelli del ventennio fascista, si rintraccia anche una certa distanza tra la canzone napoletana e quella italiana. Più malinconica e romantica la prima male si adatta allo spirito "maschio" fascista. Come detto altrove la canzone è veicolo mediatico e ottimo strumento di propaganda⁴² più della stampa. Molti autori di canzonette riportano nei loro testi messaggi propagandistici entusiastici, e non si sottraggono a quel che il Duce sembra loro richiedere, neanche troppo velatamente. Abbiamo parlato di Anna Fougez che

⁴² Rimando ancora al libro Pietro Cavallo, Pasquale Iaccio, *Vincere!*, cit.

canta il *Fox Trot di Mussolini* di Rodolfo de Angelis alla presenza del duce, ma anche la canzone *Una volta non c'era Mussolini* (1933) è indice dei tempi che corrono, un testo inequivocabile che però presenta degli interessanti inserti sonori all'avanguardia, con voci reali registrate dal parlamento:

Una volta non c'era Mussolini (1933)

testo di Rodolfo de Angelis

Una volta il Parlamento
discuteva di sovente
ma non concludeva niente!
Solamente era dovere
del compagno battagliero,
far cadere il Ministero
Una volta... non c'era Mussolini:
"La parola all'onorevole... Basta...
Dimissioni... Farabutti...
Mascalzoni... abbasso il Ministero...
La seduta è sciolta"
Oggi invece che abbiamo Mussolini:
"Il decreto legge è approvato all'unanimità...
Viva il duce... viva il duce...
Una volta scioperare
era un modo di far festa
con annessa la protesta.
Scioperavano il tranviere,
l'autista, il ferroviere
e perfino il panettiere!
Una volta... non c'era Mussolini:
[Tromba che suona la carica della polizia.
Rumori di folla]
"Scioglietevi!..."
Oggi invece... che abbiamo Mussolini:
[Rumori prodotti da tram, treni ecc.]
Una volta molte donne
agli amati maritini
non donavano bambini!
Rinunciavano al sorriso
dell'infanzia, che è la gioia
per scansare qualche noia!
Una volta... non c'era Mussolini:
[solitario "uè, uè, uè"]
Oggi invece... che abbiamo Mussolini:
[coro di "uè, uè, uè"]

Più tardi anche la canzone di guerra diventerà un vero e proprio genere, a quel punto la distanza con quella napoletana sembrerà incolmabile. Sono anche gli anni in cui al teatro di varietà si sostituisce la Rivista, forse genere di spettacolo più prevedibile, mansueto, ordinato, adatto allo spirito fascista. Il chiasso di fondo sembra spegnersi e il pubblico prende posto in un contesto che lo vorrebbe più addestrato. Si perde in parte quell'immediatezza e continuità che aveva caratterizzato i fasti del varietà di inizio secolo, e di cui come spettatori mancati ma con interesse storiografico cerchiamo ancora il sapore tra materiali bio-bibliografici⁴³.

Queste pagine hanno voluto raccogliere una serie di indizi, che con cura andranno distillati in una ricerca successiva. Per ora si può pensarli come una traccia di riserva con cui guardare al varietà attraverso le voci dei suoi diversi interpreti, quelli minori. Minori, di un teatro minore. Non vuole essere uno slogan, affatto. Piuttosto una storia di transumanze, di poche persone costrette a muoversi, in solitudine per lo più. Anche questa è un'altra storia rispetto alle compagnie girovaghe del teatro maggiore, che viaggiano in gruppi più o meno numerosi. Un altro indizio, un'altra forma di distanza, teniamone conto.

⁴³ A questo proposito sono imprescindibili i volumi di Rodolfo De Angelis, vero cronista di quello che abbiamo definito, ma senza supponenza, "teatro minore": *Caffè concerto. Memorie di un canzonettista*, Milano, Edizioni S.A.C.S.E., 1940; Id., *Storia del Café-chantant*, Milano, Il Balcone, 1946; Id., *Café-Chantant. Personaggi e interpreti*, a cura di Stefano De Matteis, Firenze, la Casa Usher, 1984, pp. 81-89.

ANNA FOUGEZ, DIVA DEL VARIETÀ

Scheda

(di Doriana Legge)

Anna Fougez (1894-1966), nome d'arte di Maria Annina Laganà Pappacena, fu per quarant'anni diva indiscussa del teatro di varietà in Italia. Nacque a Taranto e debuttò all'età di otto anni in un café chantant a Ventimiglia. Divenne presto famosa, una vera bambina prodigio. Il pubblico napoletano vide in lei una versione in miniatura della celebre cantante Eugénie Fougère (che i napoletani avevano battezzato «la Fougè»). Gli zii le suggerirono di sfruttare questa identificazione attraverso il nome d'arte "Fougez". Da quel momento la vita di questa diva e *chanteuse* è un succedersi di riconoscimenti e trionfi: quelli al teatro Mastroieni di Messina in un repertorio di canzoni napoletane o nell'operetta *I milioni di Arlecchino* di Riccardo Drigo, o al Trianon di Roma.

Anna Fougez si presentava snella e slanciata, aveva uno sguardo profondo e accattivante, esaltato da due grandi occhi neri e capelli fluenti bruni, un neo sulla guancia sinistra che calcava con il trucco. Le registrazioni testimoniano di una voce non certo eccezionale, ma nel teatro minore il successo è il favore del pubblico a decretarlo; e con la sua bellezza sofisticata, lontana da quella delle altre artiste del varietà, con la sua eleganza e l'intelligenza con cui orchestrava le sue apparizioni, non fu difficile imporsi sulle scene. Si è detto altrove³⁹ che il successo delle artiste di varietà era in genere precario, molto spesso fugace. La notorietà e il favore del pubblico erano facili a impennarsi su vette da cui spesso si rotolava giù rapidamente.

Fougez riuscì dove altre avevano fallito, con un'intelligente elaborazione di strategie e accorgimenti che le permisero di essere diva incontrastata delle scene per decenni. Il suo splendore non fu solo bellezza e lustrini, ma anche un'acuta scelta del repertorio e di musicisti che fossero più adatti all'immagine che di se stessa voleva creare. Questo aspetto non è da sottovalutare, e altrove lo abbiamo detto: proprio la mancanza di professionalità da parte delle giovani e presunte dive spesso gettate sulle scene ancora bambine era il fragile terreno su cui spesso cadevano. Fougez fu in grado di costruirne uno più solido su cui facilmente esibire le sue capacità, reagire alle provocazioni, battere le rivali e riempire le schiere di amanti respinti.

Il celebre paroliere e compositore E. A. Mario scrisse per lei la canzone *Vipera*, di certo uno dei suoi più indiscussi successi che agli inizi degli anni Venti ne fece l'artista più pagata del varietà in Italia. («Vipera, vipera,/ sul

³⁹ Vedi il mio saggio in questo stesso dossier.

braccio di colei/ che oggi distrugge tutti i sogni miei/ sembravi un simbolo:/ l'atroce simbolo/ della sua malvagità»).

In questi anni il viavai di dive dal varietà al cinema è prassi comune, i primi film di Fougez sono *Le avventure di Colette* (1916), *L'immagine dell'altra* (1919), *La vita e la leggenda* (1919), *L'ultima recita di Anna Parnell* (1919-1920), *La serenata di Schubert* (1920), *Il fallo dell'istitutrice* (1920), *L'oltraggio* (1920), *Senza colpa* (1921) e *Fiore selvaggio* (1921), di cui fu autrice insieme a Gustavo Serena.

Fuori dall'Italia, a Parigi, incontrò la famosa attrice e cantante Mistinguett (Jeanne Bourgeois) e il suo compagno René Thano, ballerino di tango con cui presto iniziò una storia d'amore.

Poi la grande Storia, nel 1922, alla vigilia della marcia su Roma, presso il teatro San Martino di Milano, alla presenza di Mussolini, Anna Fougez cantò un «Fox-Trot di Mussolini» su testo di Rodolfo de Angelis:

Fox-trot di Mussolini (1922)

testo: Rodolfo de Angelis

Interprete: Anna Fougez

Prima il foxtrot si danzava in società
nei club, negli hotel, nei tabaren, nei varietà
al suon d'una jazz band o d'una piccola orchestrin
si foxtrottava notte e dì,
mattin e sera e mozzodì.
Adesso che al governo c'è Benito Mussolin
a fare il presidente con l'archetto ed il violin
appena che han sentito che suonate il da far
ognuno ha già imparato a foxtrottar

Ad un suo va
tutti ballan, tutti ballano il foxtrot
foxtrot di qua, foxtrot di la
foxtrot di su e di giù
si vede un foxtrottar questor, prefetti, ambasciator
e i deputati poverini allor che suona Mussolini
per non sbagliar, si dan da far
e foxtrottano a votar
Ed in qualunque minister
oggi da 'mani a ser
dai capi in giù fino agli uscer
si balla che è un piacer
e gli impiegati che son li

già si lamentano così:
c'è da svenir, c'è da morir
con Mussolin, con Mussolin, con Mussolin
nei ministeri non si può più dormir.

Per le ferrovie, per le poste e i centralin
che bella suonata ha preparato Mussolin
il passo di lumaca certamente cambierà
in ogni ufficio sopra e sot'
per quello svelto del foxtrot
e signorine a chi doman vorrà telefonar
risponderanno a tempo di foxtrot senza esitar
pronto, pronto, dica, come? Sette ottantatrè
ma subito anche il sedici, se vuole il ventitré.

Drin, drin, drin! Drin, drin, drin!
che foxtrot balleranno al centralin
foxtrot di qua, foxtrot di la
per ogni piatto
si vedrà correre il postin a tempo di foxtrot
e con i vagoni tutti pieni
foxtrotteranno anche i treni
l'orario allor delle stazion
non sarà più un opinion.
Foxtrot di qua, foxtrot di la
foxtrot di sopra e sot'
anche la mira salirà a tempo di foxtrot
e ancor gli amici d'oltremar
impareranno a foxtrottar
che Mussolin da lezion
e fa girar, foxtrottar e lavorar
per il gran ben della nazion.

Sarebbe ingenuo non riconoscere il legame di molti degli artisti di quegli anni con il fascismo, a volte dichiarato, spesso esibito, Fougez è di fatto una delle voci d'Italia e di conseguenza molte delle canzoni di cui si fa interprete, o scritte da lei stessa, esibiscono l'appartenenza al regime (*L'emigrante e Impulso*).

Per quale motivo tutto questo successo? Alla base non c'è mai quell'intenzione di assecondare il gusto del pubblico, ma piuttosto di crearne uno che si allontani dalle mode trite. Come farlo? Disegnando i suoi stessi costumi, usando seta, raso e veli, ventagli, pellicce e piume come fossero materie su cui modellare un nuovo gusto che andava a imporsi come alternativa a quello parigino.

Ci sono poi gli eccessi da diva, i cambi d'abito – a volte eccessivi – nel corso dell'esecuzione di un solo brano (come nel *Fox-trot delle piume* o nello *Shimmy delle stelle*). Si presentava sulle scene accompagnata sempre dallo stesso motivetto introduttivo «Anna Fougez. Signor – vi si presenta qua – per danzar, per cantar...». Aveva un repertorio drammatico e brillante: *Abat-jour*, *Addio Signora*, *Il fox-trot delle lucciole*, *Cade la neve*, *Cuore andaluso*, *Santa Lucia luntana*, *'A tazza 'e caffè*, *Amanti*, *La Java della rosa*. I suoi autori preferiti furono Gino Simi e Vincenzo Valente (*Vezi di donne*, *Leggenda dell'ombrello*, *Kadigia*).

Quando i fasti del varietà cominciarono a sbiadire, Fougez capì presto che «l'albero della cuccagna»⁴⁰ si era trasferito altrove: nel 1928 creò dunque, insieme all'impresario Angelo Bigiarelli e a René Thano, *La Grande Rivista Italiana*. È stata questa la prima vera alternativa italiana alla *revue* francese, Fougez ne fu non solo primadonna, ma anche impresaria restituendo quindi alla figura della donna un primato che si era perso con il finire della stagione delle grandi capocomiche nel teatro di prosa.

Trionfo italico (Teatro Quirino, 12 dicembre 1928), *Donne ventagli e fiori* (1928), *Si vede tutto* (1928), *Ah, le donne birichine*, *Yo-yo che passione*, *Gira, si gira, si rigira*, *A 2000 km ora*, *Queste son cose che non succedono mai*, *C'è sotto una donna*, furono spettacoli in cui quadri patriottici si alternavano e fondevano con altri più esotici e accattivanti. Fougez scrisse nel 1931 un'autobiografia, *Il mondo parla e io passo*, (Roma, 1931), dove emerge un repertorio di ricordi e aneddoti. Ma non solo. Lo spirito critico e l'acume interpretativo di alcuni gangli della geografia dello spettacolo in Italia, sono descritti in maniera chiara e limpida da Fougez in queste righe.

Sul finire degli anni Trenta, ancora famosa, ma in modo non indiscusso, aveva progettato una grande tournée a Parigi. Non se ne fece nulla, la guerra interruppe bruscamente i propositi e Fougez si ritirò dalle scene, con il suo amante, René Thano, che divenne il suo secondo marito. Morì a Santa Marinella, vicino Roma, l'11 settembre 1966⁴¹.

⁴⁰ Faccio riferimento al sottotitolo del mio saggio per questo dossier, ripreso da Alfredo Chimenti, 1926, «Il Cafè Chantant», anno XXI, n. 1, 1927.

⁴¹ Una piccola bibliografia di riferimento sulla figura di Anna Fougez: «Comoedia», 1° luglio 1923; «La canzonetta», 21 dicembre 1927; «Il Brillante», 14 dicembre 1928; «Giornale di Sicilia», 12 gennaio 1929; «La Nazione», 10 marzo 1929; Rodolfo De Angelis, *Cafè concerto*, Milano, S.A.C.S.E., 1940; Rodolfo De Angelis, *Guida alla Rivista*, Milano, 1953; *Anna Fougez* in *Enciclopedia dello spettacolo*, vol. V, coll. 570-572, 1954; Dorian Legge, *Pappacena*, *Maria Annina Laganà*, *Dizionario Biografico degli Italiani dell'Enciclopedia Treccani* - Volume 81 (2014); Luciano Ramo, *Storia del Varietà*, Milano, Garzanti, 1956; Sebastiano Di Massa, *Il café-chantant e la canzone a Napoli*, Napoli, Fiorentino, 1969; Leo Pantaleo, *Il mondo parla io resto. Il volto, la linea, il fascino, le*

«Ecco una creatura che non è salita dal basso, ma che è discesa dall'alto, da una razza signorilissima. L'origine nobile appare non solo nei segni esterni ma nel singolare ritmo della vita morale. Piena di ombre e di sussulti, di repugnanze improvvise e di infantili abbandoni, di capricci maliziosi e crudeli e di esultante generosità, la vita interiore di Anna Fougez è la più ricca e la più complessa che si possa immaginare. Ognuno che le abbia un po' vissuto a fianco, finisce con dire: "questa è la più singolare figura di donna ch'io abbia incontrato nella mia vita, quella che non s'impara mai a conoscere". C'è infatti ogni giorno una sorpresa nuova, una rivelazione nuova. Dice "la mia maschera l'offro a tutti come una mascotte, ma il cuore mio è nella casa mia"⁴².



Fig. 7. Ernesto Lapadula, «Il dramma». Didascalie a p. 377.

canzoni, la magia del "mito" più popolare del varietà fra le due guerre, Taranto, 1986; Stefano De Matteis, *Il teatro delle varietà: lo spettacolo popolare in Italia dal café chantant a Totò*, Firenze, La Casa Usher, 2008.

⁴² Florizel, «In penombra», anno I Fasc. 6, novembre 1918.



Fig. 8. Bruno Angoletta, «Il dramma». Didascalie a p. 377.

Andrea Scappa
IL CASO CAMPANILE
L'AMORE FA FARE QUESTO E ALTRO
1930-1933

L'amore fa fare questo e altro, la prima commedia di Achille Campanile, viene rappresentata dalla compagnia drammatica diretta da Guido Salvini tra l'ottobre 1930 e gli inizi dell'anno seguente. Lo spettacolo dopo il debutto milanese fa tappa a Torino, Firenze e Genova. Le reazioni sono contrastanti, sostenitori e detrattori si danno battaglia. Si assiste ad altro clamore nel giugno 1933 quando la Compagnia Za-Bum N. 8 riporta in scena al Teatro Barberini di Roma la pièce in tre atti per una sola sera privandola dell'ultima parte a causa dei contrasti degli spettatori.

Attraverso la storia di questa polemica teatrale, dei fischi, degli applausi e delle prese di posizione, di uno spettacolo che naufraga risulta possibile indagare l'insinuarsi pirotecnico di Campanile¹ tra le scene del Ventennio, il suo sguardo dissacrante e scanzonato sul vecchio teatro e la proposta di un umorismo diverso e unico.

Il gruppo di materiali qui preso in considerazione è costituito da lettere, recensioni e articoli di difesa. La maggior parte delle recensioni, soprattutto quelle relative al 1930-31, provengono dal fondo Guido Salvini custodito al

¹ Sulla figura di Achille Campanile gli studi fondamentali sono: Oreste del Buono, *Introduzione*, in Achille Campanile, *Opere. Romanzi e racconti. 1924-33*, Milano, Bompiani, 1989, pp. VII-XXX; Oreste del Buono, *Fortuna critica*, in Ivi, pp. 1521-1534; Caterina De Caprio, *Achille Campanile e l'alea della scrittura*, Napoli, Liguori, 1990; Barbara Silvia Anglani, *Giri di parole. Le Italie del giornalista Achille Campanile (1922-1948)*, Lecce, Piero Manni, 2000; Giorgio Cavallini, *Estro inventivo e tecnica narrativa di Achille Campanile*, Roma, Bulzoni, 2000. Sul teatro di Achille Campanile si veda: Donatella Marchiori, *Aspetti del teatro di Achille Campanile*, «Biblioteca teatrale», n. 4, 1986; Ferdinando Taviani, *Commedia corta. Oppure lunga una vita – per figurarsi il teatro di Achille Campanile*, in Achille Campanile, *L'inventore del cavallo e altre quindici commedie*, Milano, BUR, 2002, pp. 5-40; Ferdinando Taviani, *La freddura in azione, sul teatro di Achille Campanile*, in *Granteatro. Omaggio a Franca Angelini*, a cura di Beatrice Alfonzetti, Daniela Quarta, Mirella Saulini, Roma, Bulzoni, 2002, pp. 349-372; Ferdinando Taviani, *Campanile (e Alessandro d'Amico)*, in Ferdinando Taviani, *Uomini di scena uomini di libro. La scena sulla coscienza*, Roma, Oficina Edizioni, 2010, pp. 261-286; Florinda Nardi, *L'umorismo nel teatro italiano del primo Novecento: Peppino De Filippo e Achille Campanile*, Manziana, 2007.

Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Le principali lettere analizzate in questo contributo invece fanno parte di carteggi editi².

Campanile legge con ironia, eleganza e leggerezza il teatro dei suoi tempi. Tutti sono intenti ad osservare la superficie del suo umorismo, a prenderlo sul serio, a disquisirne, a stabilire paragoni con Petrolini e Cami, a sezionarne i meccanismi, mentre la sua è una presa in giro, uno sberleffo al pubblico addomesticato, alle commedie che vanno per la maggiore, al teatro che gli appare vecchio o stantio.

Doppia iniziazione. Salvini incontra Campanile

Nel 1930 siamo di fronte a due esordi: la prima direzione per Guido Salvini³ di una sua compagnia e il primo testo teatrale di forma più ampia rispetto all'atto unico per Achille Campanile.

Con il suo gruppo di attori Salvini si propone di mettere in scena un repertorio nuovo, attuale, vario e tra i testi scelti ci sono due novità italiane, molto diverse tra loro, non ancora andate in scena: *L'isola meravigliosa* di Ugo Betti, una fiaba dai toni moderni, e *L'amore fa fare questo e altro* di Achille Campanile. Nella formazione creata da Salvini ci sono Amelia Chellini, Vittorio De Sica, Giulio Donadio, Umberto Melnati, Antonio Pierfederici, Stefano Sibaldi, Checco Rissone e Giuditta Rissone. Una compagnia che tiene insieme attori navigati, la Chellini esperta caratterista e Donadio maestro del genere comico, e interpreti giovani ma estremamente dotati come De Sica e la Rissone.

Campanile negli anni Venti si specializza come freddurista, si fa conoscere con le sue "tragedie in due battute" e scrive le farse *Cinquanta la gallina canta*, *Ciambellone fatale* e *L'inventore del cavallo* rappresentate tra il febbraio e l'aprile del 1925 da Anton Giulio Bragaglia al Teatro degli Indipendenti di Roma.

Ci sono alcune lettere inviate da Salvini a Campanile nel corso dell'estate 1930 mentre quest'ultimo sta scrivendo il testo. Di seguito se ne prenderanno in esame due. Nella prima Salvini dimostra di essere un profondo conoscitore del sistema teatrale italiano e mette in guardia Campanile sui possibili rischi economici nell'affidarsi a «monopolizzatori e piazzisti» disonesti per la circuitazione

² Per approfondire e ampliare la ricerca, per trovare conferme e delineare ulteriori ipotesi, per stabilire nuove connessioni sarebbe opportuna la consultazione del Fondo Vittorio De Sica, depositato presso la Cineteca di Bologna, e dell'Archivio privato Achille Campanile. Tale consultazione si è rivelata impossibile al momento della redazione del presente scritto in quanto entrambi sono in fase di inventario e di catalogazione.

³ Su Guido Salvini si veda: Marina De Luca, Daniela Vanni, *Guido Salvini o della nascita della Regia in Italia*, Bari, Edizioni dal Sud, 2005; Federica Roncati, *Guido Salvini: nota biografica*, «Teatro e Storia», anno XXIV, n. 31, 2010.

della sua commedia. Il regista propone allo scrittore di occuparsi personalmente della vendita dello spettacolo nel nostro Paese e all'estero. In altre lettere dello stesso periodo affiorano tracce delle dinamiche di negoziazione tra regista, attori e autore che influiscono sulla costruzione della commedia, sulla concatenazione delle scene, sulla tipologia dei personaggi e sullo spazio a loro riservato. Nel mese di agosto Salvini raccomanda l'inserimento nel testo di un personaggio che possa essere interpretato dalla Rissone, la prima attrice, particolarmente dotata nel genere comico-sentimentale, oppure tiene a precisare che Donadio è esperto nella parte di promiscuo, De Sica «fa bene tanto il primo attor giovane, quanto e forse meglio, le parti comiche di carattere»⁴, e che Melnati si presenta come un «brillante similissimo a Sergio Tofano»⁵. Inoltre, evidenzia la necessità di invecchiare⁶ di qualche anno il personaggio di Rosalinda così da poter attribuire alla Chellini la parte di madre-caratteristica. È una fitta rete di rapporti basata sui ruoli e dal diverso peso gerarchico. Le richieste di rimaneggiamento del testo, come l'aggiunta di battute o la dilatazione di una scena, proseguono anche quando sono cominciate le prove della commedia. È interessante notare come Salvini chieda a Campanile di poter associare in locandina la dicitura «scrittore umorista» al suo nome sfruttando il successo dei suoi romanzi e di precedere lo spettacolo con una sua «chiacchierata comica» per predisporre benevolmente gli spettatori. Non si tratta di semplici strategie promozionali, ma di segnali che ci indicano quanto siano alte le aspettative sullo spettacolo e quanto *L'amore fa fare questo e altro* sia un'opera teatrale fuori dagli schemi per un pubblico come quello milanese.

Guido Salvini ad Achille Campanile, 1930, Milano⁷

Caro Campanile,

ho ricevuto il Suo espresso e mi pare che il titolo vada *benissimo*. “L'amore” sta sempre bene in testa ad una commedia di Campanile.

Io ometterei, se Lei crede, il *d* di “questo ed altro”; mi sembra che “questo e altro” sia più snello, ma mi rimetto naturalmente a quanto Lei deciderà.

E ora aspetto con moltissima ansia la commedia. Le unisco una lettera di Barbera. Le sarò grato se vorrà rispondere Lei direttamente.

Ho interessato i miei amici di Parigi, Londra, Praga, Monaco e Budapest, alla

⁴ Guido Salvini, Lettera a Achille Campanile, Milano, 31 agosto 1930, in *Urgentissime da evadere: viaggio nel '900 attraverso la corrispondenza di Achille Campanile*, a cura di Angelo Cannatà e Silvio Moretti, Torino, Nino Aragno Editore, 2010, p. 125. Le lettere di Guido Salvini a Achille Campanile da qui in poi citate provengono dall'Archivio Achille Campanile e sono state pubblicate da Angelo Cannatà e Silvio Moretti nel loro volume sui carteggi dello scrittore.

⁵ Guido Salvini, Lettera a Achille Campanile, Firenze, 18 agosto 1930, in Ivi, p. 124.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Ivi, p. 121.

Sua commedia, e credo di poterLe essere utile sia in Italia come all'estero. A questo proposito Le volevo dire che se Lei non ha impegni con i vari monopolizzatori e piazzisti, tipo Giordani ecc., io Le consiglierai, per il momento di soprasistere. Non fanno che portarLe via dei danari senza combinare nulla. Posso benissimo occuparmene io direttamente perché ritengo che se la commedia avrà successo con la mia compagnia e con la mia messinscena, cioè con questa modesta collaborazione ch'io potrò darLe, ciò servirà già da ottima etichetta, e potrò io stesso consigliarla ad altri con conoscenza di causa.

Se poi Lei vorrà riconoscere a suo tempo la mia opera come altri autori hanno fatto e fanno seguendo il principio esposto da Baty e sostenuto da D'Amico che il "metteur en scene" è non un creatore ma un ricreatore, farà quello che crede. Ma tengo a dichiararLe fin da ora che questa non è una *condizione* e che è più che sufficiente al mio entusiasmo la sua amicizia e la sua considerazione. Io sono, grazie a Dio, un artista, sebbene modesto, ma non uno speculatore. E ora... Mi mandi subito la commedia e mi creda

Suo Guido Salvini

Guido Salvini a Achille Campanile, 9 ottobre 1930, Milano⁸

Caro Campanile,

ho iniziato le prove della Sua commedia. Ho da chiederle, per ora, due cose.

1° Donadio ha scelto per sè la breve ma succosa parte del Bandito Preoccupazione e siccome è l'unico attore meridionale che abbia in compagnia, ne sono lietissimo, ma bisognerebbe per farlo contento, che Lei *allungasse* un poco la sua scena che del resto è una delle più belle della commedia, in modo da renderlo più importante. Non troppo, per non guastare l'armonia dell'atto, ma poco.

2° Ho distribuito Isabella, la servetta del 1° atto alla nostra prima attrice giovane, molto bellina, vivace e brava. Si è naturalmente offesa di avere una parte così breve, ma io l'ho ammansita promettendole che Lei avrebbe trovato il mezzo di aggiungerle una diecina di battute. Penso che non guasterebbe, anzi aggiungerebbe colore se si facesse entrare in qualche modo, nella scena del salto della quaglia in modo che arrivasse a finire in terra anche lei. La può caratterizzare, farla pettegola, linguacciuta e pupattola nello stesso tempo. Avendo a disposizione un'attrice utile nel genere comico è bene sfruttarla. Ma occorre che mi mandi *subito* queste aggiunte.

E ora altri due piaceri.

a) l'Amministratore vorrebbe che nei grandi manifesti che faremo, sotto il Suo nome si mettesse una specie di richiamo alla sua rinomanza di *scrittore umorista* per far ben capire al pubblico che si tratta proprio dello stesso Campanile dei romanzi. L'idea è barocca, ma dal punto di vista pratico non è sbagliata. Mi dica Lei come dobbiamo mettere e non lesini... per modestia, in aggettivi. Avevo pensato, per non mettere la solita storia: commedia in tre atti e 9 quadri, di scrivere così ad esempio: "Commedia in molti quadri e due intervalli" (o pause o riposi).

⁸ Ivi, pp. 127-128.

Oppure Commedia comica ecc. Oppure Commedia tutta da piangere in 9 quadri di *Achille Campanile umorista*.

Pensi Lei e mi sappia dire subito.

Quando viene? Ci farà il grande favore di far precedere lo spettacolo da una sua chiacchierata comica? Sarebbe un enorme richiamo, disporrebbe bene il pubblico... ma lo vorremmo sapere per annunciarlo.

La Commedia potrà andare in scena per una dozzina di giorni. Sarebbe bene che Lei venisse almeno 4-5 giorni prima.

Mi risponda subito, la prego e si abbia tutti i miei saluti.

Guido Salvini

Prima nazionale. Un panino prosciutto cotto e tartufi di traverso

L'amore fa fare questo e altro debutta il 17 ottobre 1930 al Teatro Manzoni di Milano. Nella locandina si annuncia che anche l'autore prenderà parte alla rappresentazione e c'è grande attesa in città. Infatti Campanile si è fatto conoscere dal pubblico milanese comparando già da una decina d'anni con i suoi scritti sulla terza pagina di quotidiani e su periodici e con la pubblicazione dei suoi primi romanzi, *Ma cos'è questo amore?* e *Se la luna mi porta fortuna* nel 1927, e *Giovanotti non esageriamo!* (e sia detto anche alle ragazze) nel 1929.

Al Manzoni ha luogo una prima elettrica: fazioni opposte pro e contro l'autore, gridi, parti di commedia inascoltabili per il frastuono, attori che continuano a recitare con fatica fino alla fine, discussioni e tafferugli che si riversano tra un atto e l'altro, l'intervento delle forze dell'ordine e le lodi a Pirandello e Niccodemi.

Si entra nel vivo di quella serata attraverso le parole dello stesso Campanile e di due spettatori d'eccezione, Cesare Zavattini e Luigi Pirandello.

Campanile propone dal suo punto di vista il racconto della burrascosa prima in un articolo apparso sulla «Gazzetta del Popolo» e lo trasforma in uno straordinario pezzo umoristico. I panini al prosciutto cotto e tartufi che Campanile mangia durante la rappresentazione dietro le quinte scandiscono il progredire della serata. Alle prime battute quando esplode nella sala del Manzoni una «tempesta di sibili» e un «uragano di applausi» il boccone gli va di traverso e sta quasi per strozzarsi. Il secondo panino lo rimette in tasca velocemente perché Salvini lo spinge fuori dal sipario per i saluti al termine del primo atto. Infine, nel pieno dei contrasti, dal terzo panino, che Campanile sta per addentare, cade il prosciutto in terra. Con questa epopea alimentare Campanile riesce a ottenere una sintesi perfetta dell'andamento della serata.

Da lettura di questi tre scritti scaturiscono alcune considerazioni. In primo luogo, si ha la possibilità di assistere da due diversi punti di osservazione

a uno stesso momento del debutto milanese: l'acclamazione rivolta dagli spettatori a Pirandello e a Niccodemi presenti in un palchetto. Campanile li definisce «vegliardi» e sostiene che l'ovazione ottenuta dai due è uno dei principali successi della loro carriera. Sono parole di scherno verso due monumenti, verso un certo tipo di teatro. A sua volta Pirandello, scrivendo a Marta Abba, sottolinea il suo gesto di indicare e rendere visibile agli spettatori la presenza di Niccodemi, quasi a voler rimarcare una distanza tra gli autori di teatro. Non di poco conto sono le sue righe di apprezzamento per la recitazione e per la regia che vanno ad aumentare lo scarso valore attribuito alla figura e al lavoro di Campanile. È uno scontro tra autori teatrali puri e un commediografo *contaminato*, che viene dalla carta stampata, dalle rubriche umoristiche, dai romanzi umoristici, dalle farse. È anche uno scontro generazionale, tra padri e figli. Campanile e Salvini sono giovani, trentenni, che vogliono smuovere il teatro, o almeno provarci. Anche quel teatro che li ha formati e fatti crescere e a cui ritorneranno come nel caso di Salvini. Uno scontro che si profila persino nella trama della prima commedia campaniliana: Leonora e Battilocchio da una parte, Rosalinda e Alvaredo insieme ai banditi dall'altra.

Risultano poi significative alcune annotazioni di Campanile in merito alle difficoltà economiche delle compagnie drammatiche che devono fare i conti con un pubblico disinteressato, stanco e assuefatto a proposte spettacolari che puntano sul consenso facile e garantito e a quelle opere che, spacciate per originali, ripresentano i soliti schemi e le solite trovate. Pirandello rivela alla Abba come la stessa compagnia di Salvini sia a rischio fallimento. *L'amore fa fare questo e altro* si configura in questo contesto di estrema precarietà un ultimo tentativo per risollevare le sorti del complesso di attori, ma, intanto, il regista è già intenzionato a riprendere le rappresentazioni del pirandelliano *Questa sera si recita a soggetto* che gli aveva dato in passato riconoscimento e guadagni. Inoltre, Pirandello sostiene che la difficile sopravvivenza economica delle compagnie sulle scene milanesi in quel periodo è dovuta al fatto che sono «già tutti sazi di questo sapor di caramella che solo il Tòfano si forza con la sua agrezza stonata a mitigare, e non ci riesce».

Zavattini nella sua lettera a Sandro Minardi accusa Campanile di essere uno sterile imitatore di Petrolini.

«Gazzetta del Popolo», 14 novembre 1930, Achille Campanile, *A proposito de "L'amore fa fare questo e altro"*⁹

⁹ Museo Biblioteca dell'Attore, Genova, fondo Guido Salvini, ritagli stampa.

Come forse sapete, è stato rappresentato tempo fa, al «Manzoni» di Milano, un mio lavoro teatrale *L'amore fa fare questo e altro*. Ma non potete saper tutto. I giornali sono stati un poco frettolosi.

Vi dirò, dunque, che, appena alzatosi il sipario...

Occorre premettere che avevo fondato qualche speranza su questa commedia. Pensavo: forse, dopo la rappresentazione, sarò portato in trionfo per le vie della città. E, cullato da questa visione, me ne stavo dietro le scene, mangiando un panino con prosciutto cotto e tartufi, perché – la prova generale essendo terminata molto tardi – non c'era stato il tempo di pranzare e avevo una fame pari soltanto alla sete di gloria che mi tratteneva in teatro.

Come me, altri, fra le quinte, speravano. Gli attori, già truccati, s'aggravano nella penombra ripetendo mentalmente la parte e ciascuno cullava un sogno nel cuore: il sogno di tutte le prime rappresentazioni. Si sa che il teatro non va troppo bene. Poveri attori! Sono pieni di entusiasmo e di passione. Ma il pubblico, generalmente parlando, si disinteressa del teatro, gl'incassi sono meschini, in molti casi non c'è nemmeno la gloria, a incoraggiare i sacrifici, e l'avvenire è pieno d'incognite. Dal successo d'una commedia, tutto potrebbe a un tratto esser preso come in un vortice e portato su, su, e ne verrebbero gloria e fortuna per ognuno. Questo è il sogno che balena alla mente degli attori, ogni volta che sta per alzarsi il sipario su una novità. Sogno che tre ore dopo è silenziosamente e mestamente sfumato di fronte all'indifferenza di un pubblico scarso, che non si scuote – e gli si può dar torto? – alle vecchie situazioni che da anni è abituato a ritrovare in quasi tutte le novità che si rappresentano.

Per la mia commedia, il caso era diverso: un teatro gremito, non una poltrona vuota, dieci persone in ogni palco, il loggione stipato; un pubblico nervoso e impaziente che batteva i piedi sollecitando l'alzarsi del sipario.

Dunque, folli speranze. C'era persino un attore, il bravo Francesco Rissone, il quale, dovendo sposarsi tra giorni a Torino, sperava nel successo, che, risparmiandogli le prove di altri lavori, gli avrebbe dato il tempo di celebrare le nozze. Così tutti, fino all'ultima comparsa, fino al suonatore di fisarmonica scritturato per l'occasione, covavano in cuore la loro speranzella segreta.

Su questo, squillò un campanello, si spensero i lumi e pianamente s'aprì il sipario. Nel silenzio succeduto ai clamori della pubblica impazienza, s'udì la voce della signorina Rissone che diceva la prima battuta, poi quella di De Sica, che diceva la seconda. Dietro le quinte tutti, affratellati – come sempre avviene in queste circostanze – tendevan l'orecchio col cuore sospeso. Io, stando in ascolto, biascicavo piano piano il mio panino col prosciutto cotto e i tartufi.

Ma a un tratto sto per strozzarmi, il boccone mi va a traverso. Che succede? Non siamo ancora alla terza battuta che scoppia una tempesta di sibili e un uragano di applausi. Ma perché? Se abbiamo appena cominciato? Niente; è il pubblico che «contrastà». Ci sono due partiti: uno che approva freneticamente e un altro che rugge indignato.

Da questo momento non si sente che clamore di battaglia.

Alla fine dell'atto, grida, applausi chiasso. Mi chiamano. Guido Salvini, direttore della Compagnia, mi spinge fuori dal sipario. Intasco frettolosamente un secondo panino col prosciutto cotto e i tartufi ed esco cinque o sei volte a salu-

tare. Durante il secondo e il terzo atto, i clamori continuano, anzi crescono. In loggione si svolgono pugilati. Si viene a sapere che ci sono stati degli arresti. Naturalmente, non si sente una battuta. A un certo punto gli spettatori ostili cominciano ad applaudire. Salutare respicenza? No. Si applaude Pirandello e Niccodemi in palco. I due simpatici vegliardi si inchinano ripetutamente. È questo uno dei maggiori successi della loro carriera. Qualcuno grida: «Viva Pirandello!» Io vorrei arrischiare un timido: «Viva Campanile!», ma ho paura che riconoscano la mia voce.

Per colmo di sciagura, mentre ferveva la battaglia ed io addentavo un terzo panino, è sgusciato fuori e cascato in terra il prosciutto cotto.

Così s'arriva alla fine, cala il sipario, ma il pubblico non se ne va. Fermo al suo posto, continua a battere per dieci minuti buoni. Gli attori salutano, ringraziano, cominciano a spogliarsi, ma la folla non si muove e il baccano d'inferno continua. Ma che vogliono? Vogliono l'autore. Che mi vorranno fare, in nome del Cielo! Finalmente esco e la tempesta cresce. Vedo spettatori protesi dai palchi, che mi applaudono furiosamente, a rischio di cadere in platea, altri che tentano [di] scavalcare le ringhiere e agitano il pugno verso di me, inferociti, con l'evidente intenzione di uccidermi. Alcuni, rossi, congestionati, gridano: Bravo! Altri si scambiano insulti sanguinosi. Faccio segno di voler parlare, ma il chiasso m'impedisce di dir mezza parola.

Avrei voluto tenere questo discorsetto:

«Signori, evidentemente c'è dell'esagerazione. Il mio lavoro non aveva la pretesa di scatenare né l'entusiasmo rumoroso degli uni, né l'ira funesta degli altri, e tanto meno aspirava a far nascere una battaglia quasi cruenta fra voi. Esso non aveva che la gentile intenzione di divertirvi. Per gli uni non c'è riuscito? Sbadigliino, sibilino. Per gli altri c'è riuscito? Sorridano: è fatto. Ma, per carità, non venite alle mani e, soprattutto non chiedete a gran voce la testa dell'autore. Basta, la battaglia c'è stata, e clamorosa. Ma vorrei pregarvi di un favore: voi, ora, dopo aver fatto tanto chiasso, ve ne andrete soddisfatti alle vostre case, a dormire; io invece, mi dirigerò a passi gravi e lenti verso l'ufficio del telegrafo. Debbo comunicare l'esito della commedia al mio vecchio padre, (in verità, mio padre è tutt'altro che vecchio e guai a dirgli una cosa simile. Ma in quella circostanza non avrei potuto esprimermi diversamente, ché di nessun effetto sarebbe stato il dire: debbo telegrafare al mio giovine padre, ecc. ecc.) che, a Roma, nella mia casa lontana, attende notizie con ansia. Mio padre è un po' come i più turbolenti fra voi. Non approva del tutto le mie manifestazioni artistiche. Ogni tanto mi dice: Ma che vai facendo... ecc. Tra parentesi: io credo ch'egli mi consideri un po' il disonore della famiglia. Ora, se gli telegrafo: «Un'iradiddio», chi lo sente, quando vado a casa? Mi par di vederlo: «Te lo dicevo, io! Tu non mi vuoi dar retta, vuoi far sempre di testa tua, eccetera, eccetera». Ecco, dunque, quello di cui vorrei pregarvi: fischiate, applaudite, strepitate, fate pure a pugni, se vi fa piacere, ma consentitemi di telegrafare a mio padre questa sola parola: «Trionfo». Se per caso lo incontrate – è un elegante signore di media statura, che mi somiglia, porta la caramella all'occhio destro e le ghette bianche – se lo incontrate, dunque, non gli dite nulla, non gli fate capire... Ch'egli non sappia mai. Grazie, signori, e buona notte».

Ma, purtroppo, i clamori m'impedirono di tenere questo discorsetto e allora, per

veder di calmare i più facinorosi col miraggio di aggiungere alcune scene supplementari alla mia commedia, dissi, soltanto:

«Se siete buoni, ve ne facciamo un altro pezzetto».

Nemmeno questo valse a calmare i litiganti. Così, mentre i due partiti continuavano a battagliare, dovetti dirigermi a lenti passi verso il telegrafo per trasmettere, invece di una, due parole: «Fischi, applausi». [...]

Cesare Zavattini a Sandro Minardi, 4 ottobre 1930, Milano¹⁰

Caro Sandro,

[...] Campanile? La commedia andò male – era giusto. Nel primo atto tre o quattro cosette trovate avevano ben disposto gli spettatori ma era anche il buono, materia fredduristica, esternissima; gli altri due atti precipitarono e tra momenti di un cattivo gusto incredibile ti posso assicurare che il biasimo fu generale – il buono che c'era, era tutto di *riconoscibilissima, inequivocabile* imitazione *petroliniana*. Dissi sempre che Campanile senza Petrolini non si capisce. Anche i suoi libri mi piacciono sempre di meno; e ti spiego: certi libri di Cami, *Memorie del Dio Padre*, *Le avventure del barone di [Le avventure del barone Crac: storie comiche senza precedenti]*, *La scoperta dell'America*, ecc. che Marotta mi presta (con altri umoristi di cui ho una vasta collezione) mi hanno aperto gli occhi. Non ha, il nostro Campanile, *una riga* originale. Ma, a parte ciò, che cosa c'è dietro l'umorismo di Campanile? È esterno in un modo esemplare. Tanto che non può che ripetersi, sì che la parodia del luogo comune che lui ama fare, è diventata, mercé sua, un luogo comune. Ma torno a Petrolini, Petrolini, Petrolini. Io stesso ho vergogna d'aver scritto *certi pezzetti* ma ero in buona fede. Per fortuna ne ho molti altri (te lo dico in un orecchio) e tu stesso potresti elencarli che sono miei, miei, miei, *inconfondibili*. Perciò ho fiducia, caro Sandro – perché ho un' *intimità*, se si può dire, mentre Campanile è estroverso e *superficiale*. *Furbo come pochi*, romano nella pratica, ingegno giornalistico di *primo ordine*, resta sempre un uomo rispettabile e apprezzabile – ma la critica, che granchi. Palazzeschi ha detto che l'umorismo di Campanile è... *drammatico!!!* Nella commedia dove ha cercato di porre dei contrasti drammatici è cascato nel macabro disgustoso e nell'operetta: il parere è mio e delle centinaia di letterati che erano in teatro, perfino di quelli che erano disposti alla migliore accoglienza, e di quelli intimoriti dalla critica. [...] Bisognerebbe che cominciasse nuova esperienza di vita adesso. Ma è troppo tardi. Campanile sarà sempre l'uomo del giorno (forse) ma frivolo, frivolo, un frivolo truccato, intelligente, ma buffonesco. Lui entra nel comico, non nell'umorismo – per entrare nell'umorismo non basta *comprendere* certe cose e contrasti della vita, bisogna *sentirli*. Bisogna, soprattutto, non *copiare*. All'umorista ripugna copiare perché quanto esprime è sempre una parte della sua personalità. Campanile copia coscientemente (vi sono delle pagine prese di peso da Cami ecc. ecc.).

¹⁰ Cesare Zavattini, *Una, cento, mille lettere*, a cura di Silvana Cirillo, Milano, Bompiani, 1988, pp. 22-23.

Luigi Pirandello a Marta Abba, 17 ottobre 1930, Milano¹¹

[...] Jeri sono stato al Manzoni perché Salvini vuol rimettere in iscena “Questa sera si recita a soggetto” e riprenderlo qui a Milano venerdì o sabato della settimana ventura. Le cose gli vanno malissimo, tant’è vero che prima della commedia “Alla prova” di Lodsda [sic] (che è andata benino) si trattò anche di sciogliere la compagnia. Chiarella non entra né punto né poco nella combinazione: la Compagnia è stata messa su coi denari rubati del Chellini e qualche esiguo apporto di altri e coi pochi quattrinucci risparmiati dalla Rissone; ma pare che ormai abbiano dato fondo a tutto il capitale. Questa sera daranno un’enorme scempiaggine del Campanile, che vorrebbe essere spiritosa, e non sanno come la piglierà il pubblico. Se sarà un tonfo, non è improbabile che non coli a picco anche la compagnia, il che sarebbe un peccato perché ha buoni elementi, specialmente quel De Sica (amico della Rissone) e il Sibaldi e anche l’attore brillante Melnati.

Al Trianon la Compagnia Almirante Pagnani Besozzi non fa un soldo, a quanto mi dicono: ma hanno dietro il gruppo Sininberghi. Ottima stagione, nonostante i ripetuti fiaschi o i fiaschi assieme a successi (come quello di jerisera) sta facendo invece la nuova Niccodemi, entrata (almeno per ora) nelle grazie del pubblico; ma a quanto ho sentito dire al Savini nessuno crede che questo favore del pubblico durerà, perché son già tutti sazi di questo sapor di caramella, che solo il Tòfano si forza con la sua agrezza stonata a mitigare, e non ci riesce. [...]

Luigi Pirandello a Marta Abba, 18 ottobre 1930, Milano¹²

[...] Ieri sera ho assistito al Manzoni al fiasco colossale di quella scipita buffonata del Campanile. Ero in un palco con Niccodemi. Ad un certo punto, inaspettatamente, tutto il teatro si rivolse verso me e cominciò a gridare “Viva Pirandello”, tutti sorsero in piedi, improvvisandomi una grande dimostrazione che durò cinque minuti, tra ovazioni senza fine. Io allora, interpretando che quella dimostrazione era per protesta contro la scempiaggine del lavoro, indicai Niccodemi che mi sedeva dietro, un po’ nascosto, lo trassi avanti nel palco, e allora tutti si misero ad applaudire anche a Niccodemi che, poverino, commosso e piangente, mi stringeva la mano. Poi cominciò, tra un delirio di fischi che non ti dico, il terzo atto della commedia che non arrivò alla fine. La messa in iscena del Salvini era però ottima, e bisogna dire la verità, anche la recitazione degli attori, senza suggeritore, perfetta: capivo che si trattava d’una facile caricatura stilizzata, senz’ombra di coerenza e di verità. Mirabile, a ogni modo, che nessuno si sia perduto in mezzo a quella tempesta di fischi e di urli, tra le continue beccate. [...]

¹¹ Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, 1995, pp. 547-549.

¹² Ivi, pp. 549-551.

Genere commedia. Le recensioni

«Il Corriere della sera», 18 ottobre 1930, Articolo non firmato, “*L’amore fa fare questo ed altro*” quadri di A. Campanile¹³

Alla luce della ribalta le battute appaiono come in una vetrina luminosa: e non possono nascondere la loro rispettabile età, la loro essenza di luogo comune, la loro modestia. Se non frizzano cadono nella sala quasi fossero di piombo. Né l’intonazione dell’attore riesce a renderle leggere e aeree, se son dense e gravi: anzi più l’attore le dice bene, e meglio se ne rivela il difetto. [...] Il lavoro era già apparso una farsa stanca. La caricatura non ha preso rilievo e la comicità dal gioco verbale ha dato solo al primo atto qualche scintilla. La povertà dell’invenzione ha avvolto gli altri due in un’atmosfera di tedio.

«Il Popolo d’Italia», 18 ottobre 1930, P., “*L’amore fa fare questo ed altro*” tre atti di Achille Campanile

Possiamo riassumere questo lavoro? A dir il vero, il riassunto non può dare una idea precisa di una commedia, che risulta molte volte da contrasti verbali e da semplici figurazioni sceniche. Spesso è una truccatura, è un gesto o un tono di voce che fornisce l’elemento all’umorismo teatrale del Campanile: la trama è quindi, in un lavoro come questo, soltanto uno dei diversi coefficienti scenici, collegato a tutti gli altri. [...] Se al nome del professore Battilocchio si sostituisce quello di uno dei tanti Zanni della vecchia Commedia dell’Arte, molte scene non avrebbero bisogno di essere modificate. Per esempio, il terrore per il patibolo, la buffa avidità di cibi, l’ostentazione di un falso sapere e la serie di umiliazioni d’ogni specie subite per amore, sono tutti motivi tipici del vecchio teatro; e quel terribile brigante, più che una satira del romanticismo ottocentesco, sembra l’ultimo travestimento dei molti Capitani Spaventa, Matamoros, Ammazasette cari alla fantasia del nostro Seicento. Ma le vecchie maschere italiane avevano il merito di essere allegre, semplici, divertenti. Questa vena spontanea della gaiezza è mancata al Campanile. Mentre l’umorismo ingenuo della vecchia maschera sorgeva dal fatto che, anche nella beffa, lo Zanni era *persuaso* di quel che diceva – l’umorismo dei personaggi del Campanile vuol sorgere invece dall’interiore contraddizione di ciascuna figura. Ogni personaggio è, in atto, la beffa di sé stesso: rivela di voler prendere certi atteggiamenti, per costruire a sé medesimo quella tale fisionomia grottesca.

Achille Campanile e il suo monocolo sono inseparabili. Lo testimoniano foto e caricature dell’autore. Non ce n’è una in cui Campanile non porti inca-

¹³ La presente recensione e quelle che seguono, salvo diversa indicazione, fanno parte dei ritagli stampa del fondo Guido Salvini, MBA.

strata nell'orbita dell'occhio quella lente che gli consente di vedere meglio, attraverso e all'inverso. Il monocolo è per lui quasi un prolungamento del corpo, un ponte tra sé stesso e il mondo che lo circonda. È in quell'oggetto che si annida il suo modo di leggere e tradurre la realtà. Dunque, il meccanismo di visione del monocolo potrebbe esserci d'aiuto per spiegare l'umorismo di Campanile. Un umorismo che è stato spesso accostato in maniera forzata ed inesatta a Jerome, Palazzeschi, Cami. Tipologie di umoristi da cui Campanile continuamente fugge.

Per Cesare Vico Lodovici l'umorismo campaniliano è contraddistinto da «il tono di un ottimismo senza fede, che gioca a rovescio le immagini del vero, di questo gioco, il più delle volte si appaga, perché, da questa inversione nasce, in realtà, un grottesco quasi infantile, che muove al sorriso cordiale, chi non sia proprio di pessimo carattere»¹⁴. In una medesima direzione Mario Ferrigni sostiene che «la comicità di Achille Campanile è delle più eterogenee: egli fa tesoro della freddura che allega i denti, del giuoco di parole, dell'incongruenza, dell'antitesi, della falsa logica, della ripetizione automatica di motivi in contrasto col discorso: gesti inopportuni, spostamenti di tono o di tempo in frasi musicali o verbali»¹⁵.

Con il monocolo è possibile raddoppiare e rovesciare la realtà, isolare e ingrandire le piccole cose, le brutture e le perle, i tic e i modi di dire. Togliendo la lente dall'occhio si torna a vedere, all'improvviso e violentemente, il mondo così com'è, senza pretese. Questo doppio sguardo qualifica l'umorismo di Campanile che è al tempo stesso diretto e superficiale, concavo e convesso, asciutto nei suoi ghirigori, caustico, rapido, e che si consuma spesso per autocombustione. Secondo Pietro Pancrazi l'umorista Campanile dispensa un riso vuoto e scemo. Illuminante risulta essere la sua indicazione:

Intorno ai motti di Campanile c'è il vuoto, e risuonano e schioccano con la stessa innocenza degli schiaffi e delle legnate sulle teste dei clowns. Il suo riso spesso nasce da un giuoco di parole, da un *truismo* preso sul serio. [...] Campanile ha due gran qualità: è ricco, inesauribile, ed è breve, ha il dono, raro sempre, dell'epigramma. [...] C'è, in questo scrittore, un fare brusco e tronco, un gusto d'essere schietto e magari volgare, una voglia di tagliar corto nelle questioni lunghe, di veder chiaro in quelle buie, di esser semplice nei problemi intricati, di ridurre le cabale in soldoni, un frequente romanesco sottintendere o dire *piantala!*, insomma si nasconde in lui un sodo e popolare buon senso; e questo piace, questo

¹⁴ Cesare Vico Lodovici, *Teatro dei Teatri. L'isola meravigliosa – La fine del protagonista – Un umorista inglese di buona lega – Campanile in mezzo alla tempesta – ovvero – uno spettacolo contro l'altro*, «Radiocorriere», anno VI, n. 45, 8-15 novembre 1930, p. 13.

¹⁵ Mario Ferrigni, *Diversi modi di ridere*, in Mario Ferrigni, *Cronache teatrali 1930*, Milano-Roma, Edizioni Fratelli Treves, 1932, pp. 235-236.

serve. In un'aria greve come quella d'oggi in una letteratura così singolarmente sprovvista del senso del ridicolo, e in cui basterebbe stringere appena i tempi e allargare i gesti perché molti drammi e tragedie si cambiassero in farse (e non nacque così il primo grottesco?), l'umorismo smaccato e tondo di Campanile può servire di reagente. Infine, per chi ne avesse scandalo, il riso di Campanile porta con sé il suo correttivo, la sua salute. È così rarefatto, è tanto spinto, che già contiene in sé la canzonatura, la satira di sé stesso. [...]»¹⁶

Silvio d'Amico si pone sulla stessa linea di Pancrazi affermando che Campanile è «l'artista della scemenza; il consequenziario degli equivoci, impossibili, dei giochi di parole scambiati per realtà, delle montagne che camminano, e dei castelli che fanno le capriole. [...] Campanile è l'estremo portato d'una intelligenza decadente che, per troppo raffinarsi, arriva contenta all'idiozia»¹⁷.

Gli innumerevoli resoconti della prima alimentano l'interesse del pubblico nelle città dove lo spettacolo deve ancora arrivare. La pièce a Torino riceve la stessa contrastata accoglienza di Milano. A Firenze e a Genova, invece, va meglio. Da queste parti il malcontento si innesca soltanto in alcuni passaggi della commedia e finalmente le doti da commediografo di Campanile cominciano ad essere comprese. *L'amore fa fare questo e altro* è una commedia in tre atti. La trama¹⁸ nel suo svolgersi è facilmente intuibile dallo

¹⁶ Pietro Pancrazi, *Un modo di ridere*, «Corriere della sera», 4 agosto 1927.

¹⁷ Silvio d'Amico, *Il teatro italiano*, Milano, Fratelli Treves Editori, 1937, p. 264.

¹⁸ Qui la trama della commedia: «Il signor Alvaredo, padre di Leonora e di Carluccio deve trovare un professore per il suo bambino. Leonora ha un innamorato incontrato per via il quale è professore. Chi, meglio di lui, può istruire Carluccio, che è uno svogliato? Anzi, il signor Alvaredo ha trovato un ottimo espediente per riuscire a far avvicinare il figlio da un insegnante; far vestire il professore da bambino; in tal modo, mentre giocherà con Carluccio lo ammaestrerà. Il professore, innamorato come è di Leonora accetta, ma la moglie di Alvaredo, Rosalinda, divisa da lui perché troppo romantica, vuol far rapire il suo figliuolo. Fungeranno da rapitori: il bandito Terrore e la fida ancella Gertrude, entrambi vecchi. Causa la scarsa luce e la vista incerta, i due però confondono il professore con Carluccio e lo portano a Rosalinda. Leonora crede che il ratto non sia avvenuto per un errore di persona, e ritiene che la madre volesse involarle l'oggetto amato. La cosa è chiarita, ma il professore, per tornare in città, è costretto ad indossare gli abiti di Terrore. La polizia sguinzagliata da Alvaredo sulle tracce dei rapitori, scambia (dato il costume che indossa) il professore con il famoso bandito Terrore e lo conduce in prigione dove il disgraziato insegnante fa un pauroso sogno in cui lo dovrebbero decapitare. Fortunatamente, data la forte somma che chiede il boia per il taglio della testa, gli viene commutata la pena nel taglio dei capelli essendo per questo la spesa più moderata. Al risveglio trova l'amata Leonora che, con il padre, ha ottenuto la sua liberazione. Il signor Alvaredo, dopo non poche dispute, si ricongiunge con la consorte ed il professore, in premio, ottiene la meritata gioia: quella di sposare Leonora», (Articolo non firmato, «*L'amore sa [sic] fare questo ed altro*» di Campanile al «*Manzoni*» di Milano, «La Stampa», 18 ottobre 1930).

spettatore poiché l'intreccio è scoperto e non si basa sull'effetto sorpresa. Del resto l'opera trova la sua forza nel susseguirsi incalzante di freddure, giochi verbali, slittamenti di senso, personaggi paradossali e canzoni da varietà. Nelle loro critiche i principali recensori danno conto dei limiti e dei pregi della commedia.

Qualche spettatore della prima invita a coprire con veli scuri i busti di Paolo Ferrari, Pietro Cossa, Giuseppe Giacosa, Gerolamo Rovetta e di Eleonora Duse, che si trovano nell'atrio del Teatro Manzoni. Il motivo è semplice. Secondo alcuni quei grandi artisti non dovrebbero assistere alla rappresentazione di opere ritenute di *bassa levatura* come quelle di Campanile e alle battaglie di disapprovazione a esse correlate. È una profanazione di quel tempio dell'Arte drammatica. Non si accorgono che quello orchestrato da Campanile è un teatrino di marionette grottesche che fa lo sberleffo ai modi di un teatro ormai in via di dissoluzione. Attraverso la recitazione caricaturale degli interpreti vengono messi alla berlina i cliché del vecchio teatro: i toni melodrammatici, il birignao, la potenza vocale, l'impostazione declamatoria. Il brigante anziano, sordo e con la vista andata, maldestro e dal passo dinoccolato, che invece di rapire un bambino porta via un professore mascherato da marinaretto, esempio del tipico rovesciamento di senso compiuto spesso da Campanile nelle sue opere¹⁹, non è altro che una parodia di Ermete Zacconi. Quel Zacconi che Silvio d'Amico inserisce tra gli artisti di un mondo che sta scomparendo nel suo *Tramonto del grande attore*, pubblicato un anno prima, nel 1929. La sferzante critica mossa da Campanile e sostanziata dagli attori di Salvini, in grado di parodiare i grandi attori del passato, non sembra però essere decifrata dalla maggior parte dei critici e dagli spettatori. Dalle parole di qualche critico emergono invece, come abbiamo visto e vedremo ancora, considerazioni in tal senso:

«Gazzetta del Popolo», 14 novembre 1930, E. Ber [Eugenio Bertuetti],
Una tempestosa prima di Campanile al Teatro di Torino

[...] Che Achille Campanile avesse tanti ammiratori non sapevamo. Quando ieri sera dopo il teatro vedemmo uomini dabbene rincorrersi per strada urlando e folli gruppi di studenti – studenti in legge, non in lettere – venire trafelati al giornale per chiedere al placido autore una firma sulla tessera, capimmo che il mondo ha una gran voglia di ridere ancora, che siamo matti e giovani nonostante la crisi universale, che la vita è bella.

Ma forse lo è anche la commedia. Chi può dire? Il primo atto ci ha diverti-

¹⁹ Campanile già nel 1920 su «L'Idea Nazionale» presenta un'inedita figura di bandito rispetto a quella classica che appare in certa letteratura e in certo spettacolo. Nel suo pezzo l'autore immagina di intervistare un vecchio bandito ricoverato all'ospedale.

ti. Il secondo ha un inizio parodistico sgargiante, sfacciato, petrolinesco. Poi s'è perso entro gli scrosci e i gorghi dell'allegro temporale. Il terzo rimane e rimarrà un mistero. Che cosa dicessero e facessero quegli attori lassù fra il continuo vertiginoso mutare di scene di luci di atteggiamenti, nessuno potrà mai dire. Ed ecco uno spettacolo nuovo, che merita d'essere studiato e perfezionato. Crediamo si possano trarre da questo genere di mimica, sullo sfondo drammatico d'una folla impazzita, effetti sorprendenti. Noi, ad esempio, non avremo pace fino a quando non troveremo risposta al seguente enigma: perché mai fra tanti battimani e urla e fischi quella valigia nuova, di cuoio giallo, che passava da un attore all'altro, e intorno alla quale sembrava fissa l'attenzione d'ognuno? [...]

I tratti satirici – a parere nostro efficacissimi qua e là, come lo «sfottò» del «mat-tatore» vuoto e truculento, del melodramma, della commedia borghese – sono fatti apposta per infiammare da una parte e invelenire dall'altra. Il pubblico doveva accorgersi, ad esempio, che certe stupidità non erano di Campanile, ma le avevamo sentite le mille volte in bocca ad attori grossi così in commedie arcia-plaudite. Iconoclastia? No, per carità: sorridente menimpippismo d'ogni luogo comune, gusto di rovesciare la stupidità altrui a costo di sembrarne i responsabili. Ma così facendo si pestano tanti piedi, e allora ecco le pedate, ma ecco anche le approvazioni, cioè il pandemonio.

«La Nazione», Firenze, 24 dicembre 1930, Cipriano Giachetti, *«L'amore fa fare questo ed altro»*

Quel che voleva fare e dire Campanile si poteva agevolmente supporre da chi aveva letto qualcuno dei suoi anche troppo celebri romanzi; nella commedia non ci ha detto niente di diverso; soltanto, la commedia non è il libro; comunque la si consideri, la commedia ha pur bisogno di un contenuto; quando questo manca si può esser sicuri che non basterebbe tutto lo spirito dell'universo a reggerla in piedi: ora, nella commedia di Campanile manca appunto la commedia: ci sono delle scene, molte scene, dove dei personaggi grotteschi mettono in parodia – e spesso felicemente – i vecchi «clichè» del teatro, della recitazione, della vita; e le scene talora son piacevoli, le scemenze fanno ridere, le battute non di rado arrivano al segno, ma tutto questo sfoggio d'amenità – non sempre a dire il vero, di ottima lega – finisce per perdersi nel vuoto desolante sul quale il lavoro tenta invano di puntellarsi.

Ma è proprio il caso di discutere e di prendere sul serio le due pause e i molti quadri di Achille Campanile? Il primo a meravigliarsene sarebbe l'autore, che ha per principio di non prender sul serio nulla, e il quale ha ben diritto di scrivere dei romanzi che non sono affatto romanzi e delle commedie che non sono delle commedie, finché il pubblico lo legge, lo va ad ascoltare e magari ci si diverte e ci ride, come, innegabilmente, ha riso ieri sera: si potrebbe, caso mai, osservare che il pubblico d'oggi è diventato assai di manica larga, ma con questo non vorrei precisamente censurare né il romanziere né il commediografo.

«Giornale di Genova», 6 gennaio 1931, S. G., *“L'amore fa fare questo ed altro” di Campanile*

[...] Intanto, quel pubblico e quella critica che vuol la decapitazione di Campanile autore di teatro, senza discussione e senza intender verbo, ha torto (e qui vedo il lampo della mannaia sul capo mio). Perché Campanile non dovrebbe scrivere una bella e comica commedia? Lo può benissimo e, certo, in avvenire, lo farà: E lo farà servendosi precisamente di quei mezzi umoristici che formano il suo carattere, di quegli elementi anticonvenzionali che abbiamo visto ieri e verso i quali, con la dovuta temperanza e con i doverosi criteri di selezione, il sottoscritto lascia veleggiare le sue simpatie. [...] Il suo umorismo, in questo lavoro e in gran parte della sua opera narrativa, ha due toni: uno è il tono giornalistico ebdomadario, quello che si risolve in *boutades* più o meno scelte, più o meno eleganti, più o meno spontanee, ed è quello che meno conta e che meno ha da fare con l'umorismo. L'altro è il tono scemo, è la stupefazione cretina, è l'imbambolimento clownesco, ottenuti con certi ritorni insistenti e monotoni di battute, con certe ginnastiche esclusivamente dialettiche di derivazione (non dico imitazione) bontempelliana, e questo è il carattere più vivo del Campanile. Di qui nasce il suo modo caricaturale, di qui nascono certe sue visioni ironizzanti. [...]

Insomma pare a me che l'umorismo di Campanile possa avere buona efficacia sul teatro ma solo al patto di essere elemento secondario, in una vicenda normale, di avere una funzione di commento, non una parte di protagonista. In altre parole misura occorre, e se volete un paradosso, Campanile ha da essere un po' meno Campanile.

Pel resto, come opinione personale, valga quel che valga, il primo atto mi è piaciuto e il secondo anche, ma assai meno: è l'atto, questo, in cui le intenzioni parodistiche di un certo spirito romantico e di certi modi abitudinari dell'ottica borghese, sono più evidenti, ma assumono un sapore rivistaiolo di facile effetto e di mediocre valore. Nel primo invece, l'ambientazione, di gusto quasi marionettistico, è divertente, e certe bizzarie, quali le scene che passeggiano, il telefono che cade dal soffitto, concorrono a creare il clima rivoluzionario, l'atmosfera del meneimpippo, l'ironica tendenza al capovolgimento dei vari aspetti della vita normale. [...]

Parliamo invece dell'interpretazione: è stata perfetta e il Campanile ha trovato in questi artisti, collaboratori di eccezione. Che stilizzazione gustosa, che esatta intonazione di accenti, che accortezza e sapore di movenze aveva ieri Giuditta Rissone! E il De Sica, con quale armonia caricaturale, con quale semplicità e misura seppe esprimere il grottesco buffo del professor Battilocchio! E chi non sa che la signora Chellini mette in ogni personaggio il personale carattere di un'arte viva e bella? Bravissima anche ieri. Né dimenticheremo il Melnati, natura comica di fortissima espressione, né il Bianchi che tratteggia bravamente la parodia di un grande attore nostro [Zacconi]. [...]

«Il Nuovo Cittadino», Genova, 6 gennaio 1931, Vice, *Dal fiasco al successo ovvero sia una commedia di Campanile*

[Campanile] ci ha mostrato come si scriva una burlesca commedia per ragazzi anche all'infuori della perfezionata ricetta di «Sto». Inversioni, capovolgimenti, audacie dialettiche, paradossi puerili, giuochi di parole, banalità, lazzi – espressioni grottesche, caricaturali, parodistiche – beffe alla tecnica, riabilitazione delle marionette, inni alla «rivista», numeri di varietà: questo ci ha dato Campanile, in breve, in fretta con un'agilità che stordisce e irrita, con una disinvoltura di meneimpippo, da geniale facciatosta, su un ritmo sincopato dall'elettricità con intermezzi di corti circuiti e di vacue barzellette.

La favola? Ma non è da raccontare. Basterà dire che il dialogo è sostenuto a un'andatura da idrocorsa per scuola aviatoria di alta velocità, ma senza un neo: voglio dire senza parole dubbie e senza il menomo equivoco.

«Il Secolo XIX», 6 gennaio 1931, C. P., “*L'amore fa fare questo ed altro*”. *Seconda serata al “Giardino d'Italia”*

[...] Una volta ammesso questo genere di spirito, che non si arresta al *calembour*, intendiamoci, ma prende una situazione che par logica, e poi te la capovolge, te la rivolta, di una cosa seria ne fa una ridicolissima, con l'invenzione della battuta, da per finire non lo contesto, ma messa lì in quel punto, che meglio non ci sarebbe; una volta ammesso tutto questo, Campanile ha ragione. [...]

Anche dove il quadro e la battuta hanno una rassomiglianza con certi quadri di rivista, anche dove l'abbandono della frase è troppo evidente. Per me quello che conta del lavoro, è un *quid* che non so nemmeno io bene definire, ma che traspira la novità assoluta; un'atmosfera diversa che non è quella della *pochade*, ma è, essenzialmente quella della parodia, del grottesco, superando Chiarelli di molti cubiti. In ciò è l'originalità campaniliana. [...]

Come io non dimenticherò mai più la scena della parodia di un ghigliottinamento, vista ier sera, riuscita in pieno. E vi garantisco che arrivare a tal punto, bisognava proprio che la spina dorsale del lavoro fosse bene a posto.

[...] La commedia è di una recitazione difficilissima. Bisogna, insomma, creare il clima per cui la battuta risulti umoristica. E fu recitata da tutti molto, ma molto bene. La commedia, quando la situazione fila comune, ha la dizione naturale usuale, quando poi l'episodio prende il suo romantico e drammatico, allora il *diapason* è quello della tragedia alfieriana in parodia. Tipo: *Ah fellon ti scosta!* – [...] *Scostomi, o Pinco, e tu favella. – Io favellar? Vaneggi. Deh ne perdona... – Perdon... Giammai non fia...* –

Ieri sera chi ha dato tale diapason è sempre stata la signora Chellini; la qual cosa vuol dire, alla perfezione. Inarrivabile interprete. Non ha mai stancato in quella parte terribile, e se l'è portata fino all'ultimo con una grazia piena di seduzione. Di modo che trovato immediatamente il *la*, l'accordo fu raggiunto. E si arrivò alla fine, con piacere. Ricordo ancora la Rissone e il Bianchi in una parodia zacconiana perfetta. Bene il Melnati ma egli si sorvegli; da quando l'ho sentito parmi che egli caschi nell'imitazione di Tofano. Grave pericolo. Non avendo il programma spiaceci non poter nominare gli altri, tutti bravi e fusi.

1933. Autore vs Attore

Nel giugno 1933 al Teatro Barberini di Roma la Compagnia Za-Bum N. 8²⁰, che comprende tra gli altri De Sica e la Rissone, decide di chiudere la stagione proponendo *L'amore fa fare questo e altro*.

Come al debutto milanese della commedia di tre anni prima, tutti i biglietti vengono venduti e la sala è piena all'inverosimile. Anche stavolta una parte degli spettatori scatena un feroce disappunto. Dopo la fine del secondo atto gli attori interrompono la pièce e la sostituiscono con *Navigliana*, rivista di Oreste Biancoli e Dino Falconi, con la quale hanno ottenuto un discreto successo nelle serate precedenti. Questo repentino e brusco cambio di programma viene letto come un affronto degli attori verso l'autore e la sua commedia. La recensione di Silvio d'Amico e quella pubblicata su «Il Tevere» restituiscono l'atmosfera della serata. D'Amico, prendendo le difese di Campanile, sostiene che in lui convivono due elementi opposti: da una parte una malinconia e una pensosità che traspare soprattutto nei suoi romanzi, dall'altra un umorismo idiota, fine a sé stesso, tutta superficie, che si risolve fuggacemente nell'assurdo e nel surreale. È di questo sapore l'umorismo che connota la commedia.

Dall'articolo su «Il Tevere» emerge che ne *L'amore fa fare questo e altro* proposto dalla Za-Bum viene inserita una canzone del maestro Vittorio Masccheroni. Quello che può apparire come un dettaglio di poco conto genera invece una serie di domande: quanto la versione della commedia del 1933 differisce da quella del 1930-31? Quanto la connotazione rivistaiola della pièce è enfaticizzata? E come la Za-Bum ingloba attori di prosa nel suo meccanismo? Che tipo di contaminazione si genera? Sono quesiti ai quali non è ancora possibile dare una risposta, ma che lasciano aperte delle future prospettive di ricerca.

Il sostegno a Campanile arriva anche dalle pagine del giornale satirico «Marc'Aurelio», dove in tre numeri consecutivi, quello del 14, il 17 e del 21 giugno 1933, vengono raccolti in difesa dell'autore articoli e dichiarazioni di letterati e uomini di teatro, tra cui Massimo Bontempelli, Arnaldo Frateili e Luigi Pirandello. Bontempelli ritiene che «la mancata solidarietà da parte della Za bum – che non ha capito l'onore di essere fischiata con Campanile – è stata scandalosa. Sarebbe una bella occasione per stabilire una buona volta che i comici hanno anche dei doveri verso l'autore»²¹. Frateili evidenzia che è d'obbligo per gli attori stabilire un patto di solidarietà con gli autori, accusa gli interpreti della Za-Bum di aver agito per «servilismo» nei confron-

²⁰ Cfr. la scheda Za-Bum in questo stesso dossier.

²¹ Massimo Bontempelli, Telegramma, in *Lo scandalo Za Bum n. 8. La vasta eco della nostra protesta nel mondo giornalistico e teatrale. Insegnamenti e sperabili profitti*, «Marc'Aurelio», anno III, n. 49, Roma, 21 giugno 1933.

ti del pubblico e quest'ultimo di aver rivolto la sua disapprovazione contro la commedia e non verso il comportamento della compagnia. Si pone sulla stessa scia Pirandello che al giornale invia un sintetico pensiero nel quale si unisce alla condanna dell'inaudito contegno della Za-Bum soprattutto perché «è stato sempre vanto degli Attori italiani resistere impavidi e solidali con gli Autori nelle serate tempestose del teatro». Così Pirandello, che in occasione della prima milanese di *L'amore fa fare questo e altro* aveva mostrato il suo disappunto verso l'autore, sembra riconciliarsi con Campanile.

«La Tribuna», 11 giugno 1933, Silvio d'Amico, *Campanile e Za-Bum, al teatro Barberini*²²

Anche di Campanile si è detto (e si dirà dopo il suo ultimo volume, *Cantilena all'angolo della strada*) che ha due facce: quella della 'idiozia' contenta di sé, e quella della contemplazione malinconica, con senso della vanità del mondo, pensiero della morte, eccetera. Anzi è ben probabile che, agli occhi del lettore tradizionale, sia proprio questo secondo Campanile, pudicamente pensoso, l'umorista vero: anche per lui si ricanterà il «ridi, pagliaccio!», e le sue pagine più delicatamente accorate serviranno a far trovare un nobile significato anche nelle sue freddure.

Ma, senz'affatto negare la lirica grazia di coteste pagine, fra cui come tutti sanno ce n'è d'assai belle, noi persistiamo a credere che la modernità, originalità e personalità del Nostro sia in quell'altre: ossia nei momenti buoni delle sue risate 'sceme', dove si ride e basta. L'arte di Campanile non è quella del crepuscolare; è l'arte pura del clown: acrobazie nell'impossibile e logica dell'assurdo. Lì è stata la sua 'rivelazione', lì sono le fonti del suo successo. E a un tale stile, di puri rabeschi e ghirigori, senza nessunissima significazione 'umana', Achille Campanile s'è essenzialmente attenuto in questa 'commedia' (*sic*), *L'amore fa fare questo ed altro*, da lui riproposta imperturbabilmente, dopo le celebri catastrofi di Milano e di Torino, al pubblico di Roma.

[...] iersera il pubblico, probabilmente lo stesso che quando legge Campanile si manda a male dalle risa, ad ascoltarne le stesse battute dal palcoscenico diventò, almeno in gran parte, idrofobo. Il nostro lettore non s'aspetti dunque un resoconto della commedia: se ne capì alla meglio il prim'atto, interrotto a metà dai primi fischi, ma concluso con ben tre chiamate agli interpreti; se ne intese molto male il secondo, che procedette tra un frastuono d'inferno; e non si seppe né si saprà mai niente del terzo, perché i furiosi *basta* impedirono agli attori di proseguire.

[...] De Sica dovette venir fuori, ad annunciare non solo che si rinunciava al terz'atto, bensì anche (e fu un'esagerazione, lo spettacolo annunziato era una 'prima' di Campanile) che si sarebbero fatti di lì per lì, come si fecero, due quadri

²² Silvio d'Amico, *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Edizioni Novecento, 2003, pp. 737-738.

di *Navigliana*. Sicché *L'amore fa fare questo e altro* prende posto, con l'*Hernani* e il *Più che l'amore*, fra i più grandi fiaschi del secolo.

Campanile può, a suo modo, andarne orgoglioso: corsero perfino i pugni, e di conseguenza, i carabinieri: non ci aveva implicitamente promesso una serata divertentissima? E tale fu. [...]

«Il Tevere», 10-11 giugno 1933, Vice, *Tutto nulla e qualche cosa: "L'amore fa fare questo e altro" di Achille Campanile al Barberini*

Achille Campanile qui raffigurato nell'abito da cerimonia col quale avrebbe voluto presentarsi al pubblico ieri sera, alla fine della rappresentazione, non era malauguratamente in teatro. Se avesse potuto assistere alla conclusione dello spettacolo, certo si sarebbe affacciato sul boccascena, con quel suo sorriso sornione e canzonatore, per ringraziare il pubblico dell'impegno feroce prodigato a prendere sul serio uno scherzo.

Per quel che abbiamo potuto sentire, fra le beccate le grida i fischi vocali e strumentali, la commedia è costruita con quell'umorismo originale intelligente e paradossale che ha reso celebre Campanile romanziere. [...]

Nella sala zeppa gli spettatori tranquilli e neutrali erano poche dozzine. Sono da registrare numerose cazzottature e scambi di pedate, insulti di vario genere e in particolare le furie di un giovanotto del campo ostile che scambiando per avversario un agente di polizia invitante all'ordine, gli ha sferrato un pugno in un occhio ed è stato regolarmente condotto in guardina.

A certo punto la confusione fu tale e l'accecamiento così completo, che persino una canzone del maestro Mascheroni, idolo delle folle, interpretata da Vittorio De Sica, divo dei più frenetici trionfi, inserita nella commedia, non bastò a placare gli urlanti. Fu allora che uno spettatore taciturno e tranquillo si levò coraggiosamente per ammonire «Signori non fate confusioni! Questa è una canzone del maestro Mascheroni!».

Ma il pollice verso era decretato senza pietà e il sipario dovette chiudersi prima che la commedia finisse.

Il complesso «Za Bum N. 8» fu come al solito ammirevole.

«Navigliana! Navigliana!» si reclamava intanto a gran voce. E solo quando alcuni quadri della fortunata rivista furono rappresentati, tornò il sereno e le labbra delle signore si schiusero al dolce sorriso.

«L'amore fa fare questo e altro» non si replica.

«Marc'Aurelio», anno III, n. 47, 14 giugno 1933, A. G. R., [Anton Germano Rossi] *Lo scandalo Za Bum!*

Intendiamo segnalare al pubblico, il contegno della Compagnia Za bum, nella rappresentazione di «L'amore fa fare questo e altro» di Achille Campanile.

Gran piena al Barberini in quel venerdì del 9 giugno 1933! Una folla elegante e ansiosa occupava tutti gli ordini di posti: il botteghino segnò un incasso favoloso!

La Compagnia Za bum, che incassava normalmente dalle 4 alle 5000 lire, aveva dunque di che rallegrarsi per essere riuscita a convincere Achille Campanile a dare il suo lavoro.

L'avv. Mattoli che a questo proposito aveva inviato reiterati e supplichevoli telegrammi all'autore deve essere stato giudicato testa assai fina, e deve essersi sicuramente aggrato fra le quinte, con i pollici nel panciotto, il ventre in fuori, e zuffolando allegre canzoni.

[...] De Sica e Melnati, gli attori, gli interpreti del lavoro che aveva riempito il loro scarso borsellino, del lavoro che era stato loro affidato, si sono "impressionati".

Dando una prova più unica che rara di "debolezza" in preda ad un panico stranamente contrastante con la sicura baldanza con la quale lanciano da anni al pubblico, i lazzi più sbiaditi, le trovate più canute, terrorizzati dall'idea di perdere il cioccolatino degli applausini con il quale il pubblico dei varietà li vizia da anni, hanno tentennato, sono impalliditi, si sono scusati... hanno ripudiato autore e commedia, sono fuggiti, e sono ricomparsi alla ribalta con un altro lavoro.

Si è visto il De Sica, pallido, curvo, ridere verde, con gli occhi, con le mani, con tutto il portamento invocare dal pubblico di parer contrario il perdono, far capire che sì... aveva sbagliato, aveva ceduto ad una debolezza... che lo sapeva bene che Campanile non si doveva rappresentare... che se fosse stato per lui... giusto proprio giusto, aveva sbagliato, e che rimedierebbe. Cosa volevano? Un altro lavoro? Subito: senz'altro, s'immaginino! Basta che non facessero così, che non lo guardassero... con quei fischi, che lo riapplaudissero, come sempre... come era abituato... come è a lui necessario... Qualunque cosa purché gli volessero bene... e al diavolo quel Campanile scocciatore... quel Campanile che gli aveva procurato la cassetta favolosa.

Questo il contegno incredibile, questo l'atteggiamento, che crediamo, nessuna compagnia teatrale che tenga al suo buon nome, si sognerebbe di avere.

Questi gli elementi del nostro teatro, questo il fegato di coloro che dovrebbero essere i primi e diretti collaboratori degli autori italiani: questi i componenti di una compagnia, alla quale, dopo aver annoiato le platee di banalità straniere, non rimane che sciogliersi.

«Marc'Aurelio», anno III, n. 48, 17 giugno 1933, A. G. R. [Anton Germano Rossi], *Lo scandalo Za Bum* N. 8. *Gli Accademici d'Italia Pirandello e Bontempelli aderiscono alla nostra protesta. L'inaudito contegno degli attori – Lo scioglimento della Compagnia*

[...] Chi rompe una tradizione che è, come ricorda S. E. Pirandello, stata sempre vanto degli Attori Italiani, quella di resistere impavidi e solidali con gli autori nelle serate tempestose di teatro, compie un tradimento, offende una classe, insidia lo sviluppo del teatro italiano, e denuncia un certo marcio che è nella situazione teatrale attuale.

Non occorrono davvero, per vincere l'attuale situazione del teatro italiano, at-

toretti che intendano il proprio mestiere come una semplice passeggiata fra un viale cosparso di buone paghe e di successini facili, sicuri e garantiti!

L'inopportunità del gesto compiuto da De Sica, Melnati e compagnia non poteva, poi, che produrre altri inconvenienti. È infatti accaduto semplicemente questo: Il pubblico che è accorso numeroso alla rappresentazione di «L'amore fa fare questo e altro» di Achille Campanile, ha pagato per vedere il lavoro di Campanile, ed era stato attratto dagli striscioni, dagli annunci, dagli avvisi, dalle locandine, che portavano ben chiari e visibili i caratteri del titolo della commedia e dell'autore.

Quando il sig. De Sica, nella battaglia che si è ingaggiata tra platea e palcoscenico, ha voltato le terga, ha ripudiato la bandiera che gli era stata affidata, ed è ritornato per portare al... nemico onde placarlo, doni e ostaggi, cioè un altro lavoro, ha offeso oltre l'autore, anche un delicato principio finanziario: infatti i diritti di autore interamente spettanti all'autore di «L'amore fa fare questo e altro» e che il pubblico aveva già pagati, sono stati divisi con l'autore del secondo lavoro rappresentato, che non figurava in cartellone e che è stato all'ultimo momento denunziato alla Società degli Autori.

Non vi è chi non veda la delicatezza della cosa per quello che riguarda i principi della difesa dei diritti di autore, e come ciò costituisca materia abbondante per intentare da parte dell'autore una causa di risarcimento danni, alla Compagnia Za Bum N. 8.

Pensiamo che vi siano dei doveri morali, un senso di responsabilità, dei punti d'onore negli attori italiani, che siano stati gravemente offesi da De Sica, da Melnati e dalla Compagnia «Za Bum N. 8».

Pensiamo che l'autore italiano che affronta la ben difficile prova del pubblico, abbia il diritto di sentirsi circondato dalla stima, dalla solidarietà, di chi con lui divide il cimento, e che mentre guarda bene in faccia la terribile idra dalle cento teste, non debba temere di sentirsi pugnalato alla schiena: pensiamo che un autore italiano sia stato offeso, insultato, tradito, danneggiato da De Sica, da Melnati, dalla Compagnia «Za Bum N. 8».

Pensiamo che ci sia anche un pubblico offeso, sia quella parte che, in minoranza, ma dotato di eccezionali mezzi moltiplicatori di suoni (clackson, trombe da automobili ed altri oggetti sonori che un qualunque spettatore non tiene normalmente nelle proprie tasche) produsse una disapprovazione notevole; sia l'altra che in maggioranza, ma sprovvista di adeguati mezzi per applaudire proporzionalmente, si gustava la commedia e ci si divertiva.

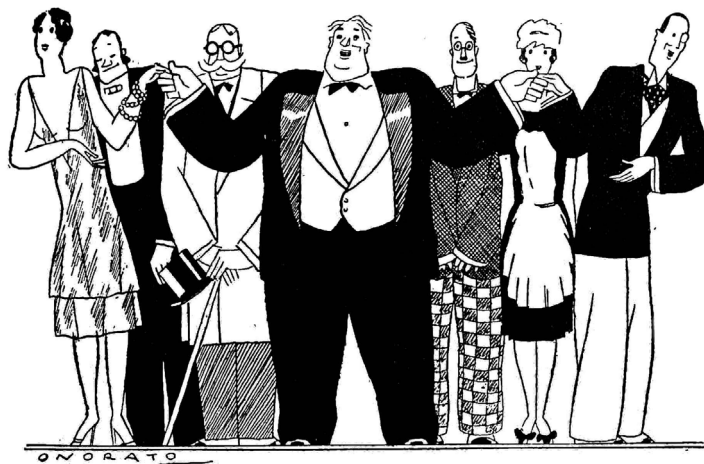
Pensiamo che De Sica, Melnati e compagni, poveri cari cocchi di un pubblico da varietà, se avessero avuto la fortuna, quella sera, di un apparecchio cinematografico pronto per la ripresa, e avessero potuto eternare la «fifa» che era sui loro volti, avrebbero fatto una scena comica da valere dei milioni.

Pensiamo anche che tutto questo non rimarrà completamente impunito.

La Compagnia «Za Bum» si è sciolta.

Quel che il paragone tra le recensioni e i commenti alle due messinscene ci mostra è interessante. In tutti e due i casi, almeno apparentemente, ci si trova davanti ad alcuni elementi: la sorprendente quantità di pubblico che

accorre e il teatro strapieno, una battaglia tra sostenitori e detrattori dell'umorismo, che inizia in sala e continua sui giornali, e ha toni di non prevedibile clamore, e un filo sotterraneo che riguarda gli attori che interpretano la commedia. Qui sta la vera differenza tra i due gruppi di recensioni: per il primo, il filo sotterraneo è la caricatura a Zacconi, o più in generale al vecchio teatro, permessa dal clima generale "moderno", dal tipo di compagnia, dal contesto dell'umorismo di Campanile. Nel secondo, invece, è la constatazione ripetuta di un gesto poco coraggioso, di un timore, di un eccessivo consenso degli attori al rifiuto del pubblico che viene presentato come una novità rispetto al mitico coraggio degli attori italiani nei loro incontri e scontri con il pubblico.



Fuori gli autori!

Fig. 9. Umberto Onorato, «Il dramma». Didascalie a p. 377.

ZA-BUM
Scheda
(di Andrea Scappa)

Za-Bum può essere considerato probabilmente l'unico vero esempio di contaminazione tra teatro "maggiore" e teatro "minore", portato avanti con logica e sistematicità. C'erano stati due precedenti importanti che avevano visto il tentativo di una rivista per attori di prosa: *Turlupineide* di Renato Simoni nel 1908 e *Triangoli* messo in scena da Dario Niccodemi con Luigi Cimara, Elsa Merlini e Ruggero Lupi nel 1930. Quest'ultimo esperimento teatrale, scritto da Oreste Biancoli e Dino Falconi, costituisce il modello di quel nuovo tipo di spettacolo su cui la Za-Bum decide di puntare.

Za-Bum è un'impresa di spettacolo nata nel 1927 dall'incontro di due uomini che provengono dall'ambito economico e creativo del teatro: da un lato Mario Mattoli, procuratore e segretario della società teatrale milanese Suvini-Zerboni, dall'altro Luciano Ramo, caricaturista, disegnatore, giornalista e impegnato nella realizzazione di testi, scene e costumi per le riviste d'attualità politica. L'unione delle differenti competenze professionali di Mattoli e Ramo risulta prolifica per lo sviluppo di quel carattere d'innovazione con cui la Za-Bum si impone. La sua attività avviene in maniera continuativa fino alla metà degli anni Trenta attraverso la formazione di dieci compagnie indicate con una numerazione progressiva. Gli spettacoli della Za-Bum, che si contraddistinguono per l'estrema cura degli allestimenti e per il coinvolgimento di nomi importanti, in poco tempo grazie a un intenso battage pubblicitario ottengono un rapido seguito. Fin dai suoi esordi la Za-Bum comprende una doppia anima: la Za-Bum drammatica e la Za-Bum rivista. Nel primo caso viene proposto un repertorio più tradizionale con la partecipazione di attori affermati come Irma Grammatica, Raffaele Viviani, Memo Benassi, Andreina Pagnani, Renzo Ricci. Tra il 1928 e il 1930 le principali rappresentazioni sono *Il processo di Mary Dugan* di Bayard Veiller, *K 41* di Luigi Chiarelli, *Il cerchio della morte* di Enrico Cavacchioli, *Campo di maggio* di Giovacchino Forzano, oltre ai classici, *La porta chiusa* di Marco Praga e *Come le foglie* di Giuseppe Giacosa. Negli stessi anni la Za-Bum per quanto riguarda la rivista presenta *Il sabato del villaggio*, *Soldati 1898*, *Vent'anni dopo*, *Visitare gli infermi*, atti unici di Oreste Biancoli e Dino Falconi, e produce spettacoli che arrivano dall'estero, *Broadway* di George Abbott e Philip Dunning e *Wunderbar* di Géza Herczeg e Karl Farkas, ai quali prendono parte le sorelle Mignone, Milly e Mity. Nel caso di quest'ultime si tratta di riviste a grande spettacolo che uniscono canzoni, prosa e balletti seguendo un unico tema narrativo e che costituiscono per Mattoli e Ramo un prototipo da cui partire per compiere quel rinnovamento del genere spettacolare da loro prefigurato.

e attuato. I due soci con la coppia di autori Biancoli e Falconi, che lavorano per la Za-Bum già da alcuni anni in uno stretto sodalizio artistico, decidono di creare una rivista bonificata dagli eccessi del varietà e dell'avanspettacolo, priva di contenuti politici, che vede l'immissione di una comicità garbata ed edulcorata, una connotazione parodistica sia a livello di struttura complessiva sia di singola scena, e l'alternanza di brani di recitazione, numeri musicali e *sketch* interpretati da attori di prosa. Nella loro proposta il tentativo di coniugare alto e basso, di contaminare lo spettacolo popolare con gli interpreti della scena drammatica mira a conquistare un pubblico più ampio, quello dei grandi teatri. Così all'inizio del 1931 Mattoli e Ramo scritturano Vittorio De Sica, Giuditta Rissone e Umberto Melnati, giovani attori, delusi e sfiancati dagli insuccessi della compagnia drammatica diretta da Guido Salvini e costretta a sciogliersi. A loro si aggiungono altri attori che danno forma e sostanza a questa nuova formula di rivista a partire da *Lucciole della città*, parodia del film di Charlie Chaplin *Luci della città*, che nel 1931 gira tutta la penisola e resta in cartellone ben otto mesi, e proseguendo negli anni successivi con *Tredes corn*, *Le nuove lucciole*, *Lo so che non è così*, *La dolce vita*. Gli interpreti della Za-Bum, sperimentandosi in uno spettacolo a più livelli, danno prova della loro grande versatilità, soprattutto nel canto. Alcune canzoni, con i testi di Luciano Ramo e le musiche di Vittorio Mascheroni, diventano veri e propri tormentoni come *Stramilano* del 1929, interpretata da Milly in *Varietà Za Bum*, e *Lodovico*, scritta per *Le lucciole della città* e portata al successo da De Sica. Parallelamente alla scena i brani musicali e i testi teatrali della Za-Bum godono di una diffusione autonoma: le canzonette suscitano grande apprezzamento a livello radiofonico e discografico mentre molti dei testi sono pubblicati sulla rivista specializzata «Il dramma».



Fig. 10. Erberto Carboni. Pubblicità. Didascalie a p. 377.

Patricia Gaborik

THE VOICE OF THE INSTITUTION
THE INSPECTOR GENERAL, NICOLA DE PIRRO
ONE HIERARCH'S WRITINGS IN «SCENARIO» AND THE
RHETORIC OF FASCIST THEATRICAL MANAGEMENT
(1932-1939)

Nicola De Pirro, Theatre Inspector and then Director General of Theatre, became a hierarch of substantial power and influence, but we know relatively little about him. (Single investigations provide only bits and pieces of information, and there is no entry on him, for instance, in either the Treccani encyclopedia or biographical dictionary). This article aims to provide a more complete profile of the man who presided over spectacle in its various forms, as we shall see, for the central 30 years of the 20th century – under Mussolini but also for the DC. The exploration of the rhetoric of fascist theatrical management through De Pirro's articles in «Scenario» seeks to 1., enrich our understanding of De Pirro's approach to his position, 2., draw out the multi-layered logic of the regime's management of theatrical production and personnel, and 3., provide some basis of comparison for post-fascist theatrical management, as De Pirro would return to the helm in 1948 under the Giulio Andreotti.

Born on August 24, 1898 in Calabria, Nicola De Pirro was an *ardito* in the Great War, a *squadrista*, and early adherent of fascism, having joined the movement in July of 1920 and participated in the 1922 March on Rome. Though an attorney by profession, he demonstrated interest in fascist cultural matters early on, acting as chief editor of (and very occasional contributor to) «Critica fascista», the journal directed by Giuseppe Bottai. De Pirro would eventually earn the *sciarpata littoria* for early adhesion and years of high-level service to the regime. His activities in governmental offices spanned several spheres, often having to do with the regulation of labor, his law expertise: the syndicates, youth organizations, and finally and most consistently, theatrical offices. In 1925 he became *sindaco* of the *Opera Nazionale Balilla*; from 1928, Secretary General of the *Federazione nazionale degli industriali dello spettacolo*¹; in 1929 he became commander of the *Giovani fascisti* and

¹ Referencing various Acs files, Emanuela Scarpellini cites Ministerial decree of May 11, 1928 that gives De Pirro this position, while his personal file in the Archivio Centrale dello

member of the directorate of the *Federazione dei fasci di Roma* (until 1931), from 1930 a member of the *Consiglio provinciale della Corporazione dello spettacolo*. He was judged favorably, although ultimately not selected, when up for the appointment of Federal Secretary of the Urbe in 1933.

When the film and theatre journal «Scenario» was born in February of 1932, De Pirro was its co-director, along with Silvio d'Amico; already an editor at «Critica fascista» and working with d'Amico in the Corporation, De Pirro was a reasonable choice for such a role. From this point, his credentials as an expert in the regulation of *spettacolo* only grew: he would join the Italian delegate at the annual Universal Theatre Society meeting, and in 1935 was named head of the Theatre Inspectorate, under the Auspices of the Ministry of Press and Propaganda, a position that transformed into the Director General of Theatre under the Ministry of Popular Culture. As will be discussed further below, following this appointment, d'Amico left sole directorship of «Scenario» to De Pirro.

Among theatre folk, De Pirro's assignment was met with skepticism: as one police informant noted, the general consensus was that «De Pirro is not at all competent, especially when it comes to music, and he lacks the necessary preparation to fill such an important post».² Although the gossip reported by spies in general (that is, not just in De Pirro's case) tended toward the excessively mean-spirited, reports such as these provide a counterpoint to secondary studies of the music and opera world of the *Ventennio*, which note the apparent open-mindedness of the Director General toward experimental music. One of the chief accusations leveled against De Pirro, in fact, was that he supported – even to an embarrassing point – the composer Gian Francesco Malipiero more because they were friends than because he was capable of appreciating his art: «recently at the Opera Theatre, when one of Malipiero's works was not well received, De Pirro, at the theatre, made a big show of applauding, provoking the resentment of the other spectators. Which in turn provoked some rather inappropriate comments from De Pirro»³.

Stato (ACS), Rome, Ministero dell'Interno, Polizia politica (POL POL.) *fascicoli personali*, De Pirro, Nicola, apparently misdated the appointment to 1926 (Emanuela, Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 55).

² «De Pirro non sarebbe affatto competente soprattutto per quanto riguarda la musica e mancherebbe di quella preparazione necessaria per ricoprire un posto di tanta importanza». Informant's report, dated April 9, 1935. ACS, POL POL., *fascicoli personali*, De Pirro, avv. (A folder to be distinguished from the «De Pirro, Nicola» listed above.)

³ «Quando recentemente alla Reale della Opera fu dato un lavoro di Malipiero che ottenne le generali disapprovazioni, il De Pirro, presente in teatro si affaticava ad applaudire provocando anche il risentimento di altri spettatori. Ciò che provocò da parte del De Pirro frasi ben poco parlamentari», *Ibidem*.

Still, in time, De Pirro rose to the challenges of his post. Persons as expert as d'Amico believed in his good theatrical taste, competency, and practicality («chiaro senso pratico»)⁴. These would be necessary, for the Director General's powers were all-encompassing, both behind the scenes and in the public eye. He oversaw the formation of troupes (dictated in part by workers' protections including salary regulation), their agreements with theatre managers, and the selection of repertoire (which overlapped with censorship concerns and was conditioned by protectionist and politically-motivated measures that set numbers on Italian and foreign plays to be performed). At home and abroad he was often the regime representative at important theatrical events, which could mean taking part in delegations to various conferences (like the SUT); speaking about the theatre abroad, as he did in 1938 at the Italian Cultural Institute in Budapest; presiding over important premiers or the opening of the theatrical season; attending the 1934 Volta Convention on the theatre, etc. De Pirro was necessarily involved in the regime's programming of various *teatro per il popolo* initiatives, like the *Carri di tespi* and *Sabato teatrale*, both judged highly successful by regime superiors⁵, and had a say in ongoing and frequent discussions about the refurbishing and building of theatrical spaces.

Along with Bottai, for instance, De Pirro worked on the creation of an Italian National Theatre, an ambitious project spearheaded by such figures as d'Amico and Luigi Pirandello. These plans went ahead in fits and starts: typically, economics were cited as the chief difficulty in realizing them. (Both Pirandello's and d'Amico's proposals for such an institution imagined not just a single playhouse in the capital, but at least two or three in other key cities, so costs would have indeed been onerous.) Despite De Pirro's indications to Pirandello in 1936 that the required millions had been found and the project would be realized for 1939, it never came to fruition (if fascist temperance, Pirandello's death, the war, or some combination of all these was more to blame is anyone's guess)⁶.

⁴ Silvio d'Amico, *Che cosa fanno ispettorato e corporazione*, now in Alessandro d'Amico and Lina Vito (eds) *Cronache*, 4 voll., Palermo, Novecento, 2001-05, vol. 4.1, p. 232.

⁵ See for instance, Bottai's comments in a 1937 radio address, originally reprinted in «Il Dramma» and reported by Pietro Cavallo, *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990, p. 215n. For a discussion of the importance of the *Carri di tespi* in the Dopolavoro's broader leisure-organization scheme, see Victoria De Grazia, *The Culture of Consent: Mass Organisation of Leisure in Fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

⁶ The entire development (and non-development) of the National Theatre project is seen from Pirandello's perspective in Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, ed. Benito Ortolani, Milano, Arnoldo Mondadori, 1995.

The substantial lack of resources for important performance endeavors was a major problem that De Pirro had seen from the very first days of his appointment, and he apparently even spoke too freely about it, as we know once again from internal records noting that he tended to tell whoever asked that the situation was dire: «We have to say that everything is going fine», he lamented, «but to the contrary, unfortunately, things are going terribly, and there is no hope at all for help or other financial resources. We don't have a dime, and nevertheless, crazily, they want and they order us to do all sorts of things that, materially speaking, cannot be done»⁷. De Pirro's vision was less grandiose, probably as a result of that practicality d'Amico praised, but seemingly committed; the latter, in fact, in *What the Inspector and Corporation Do*, a 1936 article about the proceedings of a recent encounter of these two entities with the *Duce* – underscored that De Pirro had on this occasion, as often in the past, recommended swift action when it came to renovations: «the difficult conquest must be made gradually, taking careful stock of opportunities large and small, but without delay».⁸ The stasis that often resulted from the gap between projection and realization was a major source of disappointment for the sector, but even if d'Amico would never have prioritized in the same way – and, indeed, before they became collaborators with «Scenario», their disagreements at times went public – De Pirro remained in his eyes an «enthusiastic, intelligent, and diligent colleague» («solerte, intelligente, e diligente collega»)⁹.

The responsibilities of his office meant that De Pirro would at least cross paths, if not work closely, with important thespians. Partly, this was social: close with d'Amico as he was, he could often be found in his company, for evenings out or stays in the country, along with Bottai, Pirandello and Marta Abba, Massimo Bontempelli and Paola Masino, and Corrado Pavolini (a talented young colleague of d'Amico's but, of course, also brother to the in-

⁷ «Abbiamo l'imposizione di dover dire che tutto va bene, ma invece purtroppo le cose vanno malissimo e senza speranza alcuna di aiuti od altre risorse finanziarie. Siamo completamente alla miseria, e ciononostante pazzamente si vuole e ci si ordina di fare tante cose, che materialmente non si possono fare». Informant's report dated May 19, 1935. ACS, POL POL fascicoli personali De Pirro, Avv.

⁸ «La difficile conquista va attuata per gradi, seguendo accortamente le maggiori o minori opportunità, ma senza indugio». Silvio d'Amico, *Che cosa fanno ispettorato e corporazione*, cit., p. 232.

⁹ Silvio d'Amico, *Il milione di Cenerentola* (25 February 1931), now in *Cronache*, cit., p. 458. He references *Il milione del Signor Bonaventura*, an article recently written by De Pirro for «Lo spettacolo italiano» on funding issues; De Pirro responded in kind with *Il milione di Cenerentola (lettera aperta a Silvio d'Amico)*, again in «Lo spettacolo italiano» Anno II, n. 2 (February 1931), p. 45. Their polemic was heated, if nonetheless respectful. For d'Amico's many grievances, see *Il teatro non deve morire*, Roma, Eden, 1945.

famous hierarch Alessandro) and his wife. And so, if De Pirro once complained that *capocomici* ran directly to Mussolini when they wanted some advantage,¹⁰ he, too, was frequently sought out for assistance in several types of situations. Over time, he gained a reputation for being capable and, more importantly, powerful.

Pirandello, for example, solicited him when he fell into conflict with CINES over the production of *Acciaio*, a screenplay he wrote with Marta Abba in mind but that was so extremely altered by director Walter Ruttmann that it no longer required the actress' participation. Wondering whether it would be possible to litigate for damages, Pirandello suspected (and was correct) that De Pirro could not officially pursue a case, as it would constitute a conflict of interest with his official position in the Syndicate, but could provide wise counsel or intervene in other ways. They did not know each other well at the time, so, Pirandello mused, «I don't know how trustworthy he is. But he appears to be devoted to me, and I see that – at least in conversation – he is frank, and says what he thinks. Perhaps he would be a good intermediary, as able to *threaten* effectively, if needed, as he seems to be». Picking back up the topic later in the same letter, he continued, «We need someone tactful and resolute, who would know how to conduct the deal firmly and reasonably. I think De Pirro could be suitable».¹¹ Initially impressed with De Pirro's strategy, Pirandello would lose faith in him when CINES would not – and could not be forced to – comply with their demands. From that moment on, believing that De Pirro was not particularly married to their cause, the *maestro's* opinion of him would grow increasingly suspect. In his reporting to Abba in 1935 that De Pirro had been named Inspector, «as someone devoted to me» («come persona a me devota») and put in charge of his project for a State Theatre, his doubt was subtly but clearly expressed: «you know De Pirro. He made the most open declarations of fidelity and devotion...»¹². As we've seen, such doubts were well-justified.

Others appreciated him more, especially because – despite his squadrist past – he seemed reasonable, and not especially militant in his fascism when

¹⁰ Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 145.

¹¹ «Non so quanto ci sia da fidarsene. Mi si mostra devoto, e vedo che – almeno a parlare – è franco e senza pelli sulla lingua. Forse come intermediario sarà buono, capace come dimostra d'essere di *minacciare*, all'occorrenza, efficacemente»; «Ci vuole una persona risoluta e di tatto, che sappia condurre l'affare, con fermezza e con calma. Io credo che il De Pirro potrà essere adatto», Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., letter 320915, pp. 1032-33.

¹² «Tu conosci il De Pirro. Mi fece la più aperta dichiarazione di fedeltà e di devozione...» Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., letter, 350408, p. 1197.

it came to artistic matters. A handful of iconoclasts, Anton Giulio Bragaglia and impresario Remigio Paone (a suspected anti-fascist and indeed, later, partisan), for instance, sung his praises¹³. A frustrated Alberto Savinio was another who placed his faith in De Pirro when hoping to save the financing that was – at least it was rumored – about to be pulled from a production of *Capitano Ulisse* because the company was slow to take final shape. Savinio wrote to Lamberto Picasso, company head, «There seems to be a misunderstanding or ill will from somebody here. I wrote immediately to De Pirro. Go see him, explain the situation to him, and get rid of this obstacle»¹⁴. De Pirro's position was different this time than it was with Pirandello: he oversaw all such questions, and so his decision-making power was definitive. The confidence with which Savinio assumed that De Pirro would resolve the problem suggests, if nothing else, a sense on the intellectual's part that De Pirro would be inclined to act in his favor, even against formal regulations. This is not necessarily to imply a sort of favoritism for Savinio and his set (mutual friend and colleague to many of the personages listed above), but rather to underscore the sense that the Director General often acted in the interests of art. Such an appraisal has already been advanced by one specialist, who describes De Pirro as a «staunch supporter of the artistic ends of the theatre, [he was] intent on exploiting his broad powers so as to have a profound impact on the art»¹⁵.

Especially significant about the Savinio event, however, is its date: 1948, when De Pirro was eventually reappointed to the position of Director General by new Christian Democratic undersecretary Giulio Andreotti – a gesture not uncommon but nonetheless as offensive to the entire left-wing swath of the performing arts community as it was contrary to the spirit of the 1944 law on epurations that had, indeed, initially deposed him. And, truth be told, contrary

¹³ Maria Procino Santarelli, *Eduardo dietro le quinte: un capocomico-impresario attraverso cinquant'anni di storia, censura e sovvenzioni (1920-1970)*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 103. Paone, it should be noted, was investigated along with De Pirro; he, too, was absolved. See also John C.J. Waterhouse, *Gian Francesco Malipiero (1882-1973): The Life, Times, and Music of a Wayward Genius*, Amsterdam, Harwood, 1999. An expanded and substantially revised edition of *Gian Francesco Malipiero* published in Italian, Turin, Nuova ERI, 1990.

¹⁴ «Qui c'è forse un equivoco o il malvolere di qualcuno. Ho immediatamente scritto a De Pirro. Lo vada a trovare, gli spieghi la situazione e veda di togliere di mezzo l'ostacolo». Alessandro Tinteri, *Savinio e lo spettacolo*, Bologna, Il Mulino, 1993, p. 160.

¹⁵ «Convinto assertore delle finalità artistiche delle scene, [era] deciso a sfruttare gli ampi poteri di cui era dotato per incidere a fondo sulla realtà artistica», Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 164. She further notes that he was supported in his efforts by Ciano when he was Minister, who had theatrical interests of his own.

to what seems to have been the predominant spirit of Nicola De Pirro. The Director General made a request in 1937 to rejoin the militia; and for a period in 1941, he actually did absent himself from DG duties (and from writing in «Scenario») to fight in the war. In the midst of dreadful losses, De Pirro was called to arms on July 13, 1943 and assigned his head editor Mario Corsi to direct «Scenario» (events announced on the front page of the August issue). However, just before his arrest on July 25, 1943, Mussolini then ordered the immediate appointment of De Pirro as *Consigliere di stato* – one can only assume that this was to protect him from heading off to battle. De Pirro did not, however, go north to the Republic of Salò. Instead, he became one of the many super-fascists targeted by the regime's enemies and the subject of a handful of anonymous letters sent to officials urging investigation into his corrupt practices. The most impressive of these is one addressed to Badoglio just a week prior to the armistice, in which the author claims that anyone in the theatre industry could confirm that De Pirro was «the worst of the rotten» («il peggio marcio») around: «he drained millions, which he hid in foreign banks and partly in the Worker's Bank (Florence branch). Clean the place out!!!!!!! »¹⁶. One would imagine that these were simple attempts to displace him for the sake of political enmity, if it weren't for the fact that decades later, in 1966, De Pirro was indeed incriminated for *peculato in concorso* after a three-year investigation into subventions given by his office. He was absolved of the accusations in 1972¹⁷.

By the *Alto commissariato per le sanzioni contro il fascismo*, De Pirro was twice judged unfit for continued service – in an initial 1944 ruling and then in a 1945 response to the defendant's appeal. Most incriminating was his exuberant commitment to Mussolini's movement even before the March on Rome. But two noteworthy details emerged in the deliberations about him. First came the understanding that, regardless of any discipline-specific competencies it may or may not have required (and that De Pirro may or may not have had), the role of Director General «is in and of itself a political appointment», and so, while the subject in question protested that he was appointed for his skills rather than his sympathies, the commission retained that within a ministry that «intended to direct performance toward cultural and propagandistic functions, [...] the nomination of its leader could only be driven by political considerations»¹⁸. Secondly, when De Pirro protested the initial ruling

¹⁶ «Ha succhiato milioni che ha nascoste in banche straniere e in parte a quella del Lavoro (sede di Firenze). Fate pulizia!!!!!!!!!!» Anonymous letter to «Eccellenza Badoglio, Capo del Governo», marked received September 1, 1943. ACS, POL. POL. *fascicoli personali* De Pirro, Nicola.

¹⁷ Daniela Manetti, entry on «Remigio Paone», Treccani *Dizionario Biografico degli Italiani*, Vol. 81, 2014. Consulted online November 24, 2016.

¹⁸ «è carica di per se stessa politica»; «intendeva indirizzare lo spettacolo a funzioni

on several grounds, even a proven claim to have carried out partisan activity after September 8 did not excuse his prior service to Mussolini's regime. As the document read, «his claim to have conducted partisan activity can be considered reliable, but such activity does not appear to be of substance and proportion enough to act as attenuating factor in front of the considerable sum of charges deriving from articles 12 and 14» of the July 27, 1944 law that held punishable the active participation in fascist political life.

But then, flying in the face of these appraisals, Andreotti gave De Pirro his old job back, and would vindicate his choice many years later – during a commemoration of the late Eduardo De Filippo – with the claim that theatre people rejoiced in it, for De Pirro was a reserved and honest person («una persona schiva e onesta»), and greatly esteemed («circondato da grande stima»)¹⁹. Bottai, who had worked so closely with De Pirro throughout the *ventennio*, saw it as a personal victory, «like an acknowledgment that we were not all, in short, a pack of incompetents» («come di un riconoscimento che non eravamo tutti, insomma, un branco di incapaci»)²⁰. The ex-censor Leopoldo Zurlo in his 1952 memoir wrote of De Pirro only in passing, and in fairly neutral terms, painting a picture nonetheless of a man «of taste», a diplomatic and indulgent administrator. All innocuous ways of describing someone currently in office and an at least sub-textual approbation of Andreotti's choice.

Perhaps we learn most about De Pirro and his conduct as DG, however, from the private words of Silvio d'Amico, whose vigilant dedication to the theatre was unquestionable. When De Pirro returned to his post in the spring of 1948, his friend took the opportunity to congratulate him and to offer some affectionate but firm advice. «You are intelligent, you are loyal, you know the environment you're going back to being boss of, and you have the most sincere desire to work for art and art alone», d'Amico prefaced his other more difficult remarks. But, he continued,

culturali e propagandistiche, [...] la nomina del reggitore non poteva essere ispirata che da considerazioni politiche.» And following: «si può ritenere attendibile la sua affermazione di collaborazione partigiana, ma questa non si manifesta di entità e proporzioni tali da poter costituire discriminante in confronto al ragguardevole complesso di addebiti che deriva dagli art. 12 e 14...» Report on the meeting of the Central commission for epurations, March 21, 1945. Acs, Ministero dell'Interno, Alto commissariato per le sanzioni contro il fascismo (1944-47), III.22. sf2.

¹⁹ Elio Testoni, ed. Testimony of Giulio Andreotti, *Eduardo De Filippo. Atti del convegno di studi sulla drammaturgia civile e sull'impegno sociale di Eduardo De Filippo Senatore a vita*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004, p. 152.

²⁰ Giuseppe Bottai, letter to Giuseppe Fanelli, dated April 29, 1948, in *Diario 1935-44*, Giordano Bruno Guerri (ed.), Milano, BUR Rizzoli, 2001, p. 603.

you hold as your fundamental norm that of pleasing as many people as possible. I believe that it's better to do the opposite. In art, the vast majority of it, in all epochs and in all countries, is constituted of the mediocre, the bad, and the worst; when it comes to art, you need to go to the intelligent minority. You can't hope to make Ruggi and Bragaglia, Benelli and Guerrieri, Viola and d'Amico all happy at the same time; you need to decide. If you want to pull the Italian theatre out of the chasm into which it's sinking, you need to be courageous and dive, I'm not saying, not at all, into the arms of a faction, but, at least generally speaking, towards those you admire²¹.

Particularly meaningful about these words in light of Bottai's interpretation of events – and in light of the general image of fascism as *onagrocazia* – was the implacable d'Amico's faith in De Pirro's dedication to the theatre, and presumably the "right kind" of it. Although he had had much to say about the regime's failures, d'Amico's criticism here is not so much of its having had wrong principles, but having lacked the character to carry out the right ones. The director of the National Academy was no stranger to necessary and convenient compromise, so his perspective is all the more telling.

Strangely enough, though, given De Pirro's evident tendency to try to please, d'Amico also warns him against disrespectful treatment of the theatre people he worked with. To judge by his observations, the Director General was not a very likeable guy! De Pirro had treated an important writer «like garbage» («come uno straccio»), and several actresses were known to complain about his speaking offensively («in modo offensivo») to them. Women, it seems, were a weak point for the hierarchy. Informers reported about his «unbridled need for flings with women» («lo sfrenato bisogno di avventure femminile»)²², while Pirandello scoffed in a letter to Marta Abba:

²¹ «Tu sei intelligente, sei leale, conosci bene l'ambiente di cui torni a capo, e hai il più sincero desiderio di lavorare per l'arte e per quella sola»; «tieni per norma fondamentale quella di accontentare più gente possibile. Io credo che convenga fare il contrario. In arte, la stragrande maggioranza, in tutte le epoche e in tutti i paesi, è costituita dai mediocri, dai cattivi, e dai pessimi; in arte bisogna andare incontro alle minoranze intelligenti. Tu non puoi sperare di contentare ad un tempo Ruggi e Bragaglia, Benelli e Guerrieri, Viola e d'Amico; bisogna che tu decidi. Se vuoi cavare il teatro italiano dal baratro in cui sta affondando, devi essere coraggioso e buttarti, non ti dico affatto in braccio a una fazione, ma, almeno genericamente, dalla parte di quelli che stimi». Letter from Silvio d'Amico to Nicola De Pirro, conserved in the Fondo d'Amico at the Genova Actor's Museum and reprinted in Raffaella Di Tizio (ed.) *Documenti dal fondo d'Amico*, in a vaster collection entitled *Nascita dell'Accademia*, in the materials section of the website http://www.teatroestoria.it/materiali/La_nascita_dell'Accademia.pdf, pp. 187-88.

²² Informant report dated September 6, 1943, ACS, POL POL *fascicoli personali*, De Pirro, Avv.

De Pirro (Of all people, go figure!) was being indignant about what happens on this beach and in this Hotel “Excelsior”: hard to stomach, he says: [...] all of these gentlemen occupied with all of the ladies in residence; at night, in all the corridors, a constant coming and going through all the doors [...] I told him that, frankly, I hadn’t seen any of that, in the days that I spent at the “Excelsior”, but perhaps that is because I didn’t have his eye for discovering it and didn’t go wandering the corridors at night. But enough of this insipid talk, which turns the stomach, just hearing it from somebody like De Pirro²³.

Such were the ways, it seems, of the Catholic, married with children, old-new Director General of Theatre. (Who certainly did not lack the chance for encounters with women of the stage).

Post-1948, De Pirro worked under the auspices of the Ministry of Tourism and Spectacle, reporting to the *Presidenza del consiglio*. His role continued to be an important one, as he took part in the film and theatre censorship commission, wielding along with Andreotti enormous power over stage and screen. Perhaps the most notorious case in which he was involved was the one that prompted Vitaliano Brancati’s pamphlet *Ritorno alla censura*, a scathing attack on DC censorship practices, which, he claimed, resembled fascism’s but were in the end even worse. Brancati had been moved to write the attack when a seven-member commission that included De Pirro prohibited his play *La governante*. Initially reluctant to approve the script, when De Pirro learned of the campaign the playwright was mounting to draw attention to the matter, he personally made cuts and amendments to the text (as Zurlo before him) that would – he pledged to Andreotti – make it suitable for public performance and thereby avoid both scandal and Brancati’s ire. He was not successful. But he would support the cause of Anna Proclemer in 1956 when she would once again seek the *nulla osta* for a posthumous production of the play (Brancati had passed away two years earlier). Proclemer, like several others who had come into contact with De Pirro, found him to be the approachable one²⁴. Certainly De Pirro redeemed himself among most sets, perhaps if only

²³ «De Pirro (proprio lui, figuraTi!) se n’è venuto indignato di ciò che avviene su codesta spiaggia e in codesto albergo “Excelsior” [Castiglioncello (Livorno)]: cosa da stomacare, dice: [...] tutti i signori occupanti delle signore villeggianti; la notte, in tutti i corridoi, un entrare e uscire da tutte le porte [...] Io gli ho detto che veramente non avevo veduto nulla di tutto questo, nei giorni che avevo passato all’”Excelsior”, ma forse sarà stato perché io non avevo i suoi occhi per scoprirlo e non andavo di notte in giro per i corridoi. Ma lasciamo questi insulsi discorsi, che danno un urto di stomaco, solo a sentirli fare da un De Pirro». Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., letter 340812, p. 1142.

²⁴ The irony in this case was that the two functionaries to support Brancati’s case were Cesare Vico Lodovici and De Pirro, the two ex-fascists who returned to the analogous ministry. For a full account of this event and the complications of post-fascist DC censorial

because he kept on with his efforts to please as many as possible, including the great left-wing theatre makers of the new generation, like Grassi and Strehler; even Ivo Chiesa, long-time head of the Stabile di Genova, for some years along with Luigi Squarzina, remembered De Pirro as one who actually cared about the theatre²⁵.

In addition to the prose theatre and opera worlds, the Directorship had jurisdiction over the cinema. De Pirro was thus also heavily involved in running the *Centro Sperimentale del Cinema*, of which he officially became president in 1948 (even if effective control would remain in the hands of his colleagues) when it was decided that Umberto Barbaro, as a communist, should be replaced. In 1950, De Pirro became special commissioner, and was in part responsible for the crucial 1955 statute that expanded the center's operations beyond production to protection of native cultural patrimony. As late as 1963, he presided over a project to fuse the *Accademia d'Arte drammatica* and the CSC: a project, however, never realized.²⁶ That same year, having reached the age of 65, he retired. As noted, accusations of *peculato* shadowed the years after his retirement, but he was eventually acquitted. De Pirro died in 1979.

«Scenario» as De Pirro's megaphone

As noted above, when «Scenario» was born in 1932, d'Amico and De Pirro were its co-directors. The monthly magazine was independent, and was too varied in its content and point of view to be categorized as a regime publication *per sé*; and yet, as Mirella Schino has rightly observed,

with such a pair directing it, in '32 «Scenario» seems to be a magazine that is at least indirectly blessed by the regime. It can allow itself to be a militant magazine. Even better: it is, or at least believes itself to be, the incarnation of one train of thought on theatrical reform at least semi-officially approved by the regime²⁷.

administration, see Patricia Gaborik, *Il censore censurato*, in, *Atlante della letteratura italiana*, Sergio Luzzatto and Gabriele Pedullà (eds.) Vol. 3, Torino, Einaudi, 2012, pp. 786-92.

²⁵ Maria Pia Fusco, *Addio, senza alcun rimpianto*, «La Repubblica», August 4, 1993, consulted online, April 8, 2017.

²⁶ Gian Piero Brunetta recounts this period in *Il cinema neorealista italiano: Storia economica, politica, e culturale*, Roma-Bari, Laterza, 2003.

²⁷ «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

Nowhere is this more clearly evidenced than in the April 1935 article announcing the creation of the Inspectorate and De Pirro's placement at its head: «At this point everybody knows the battles "Scenario" has fought for the necessary renovation of our theatre; nor would it be possible to hide our obvious satisfaction about what is a clear recognition of our cause. Which is of course that of the Italian's theatre»²⁸.

D'Amico's later claim that he left directorship to De Pirro in 1936 when the latter became Inspector – «intuiting that any freedom of judgement, on those pages, had become impossible, I abandoned it»²⁹ – must be understood within this fuller context (and recalling his and De Pirro's friendship, even if they seemed more distant in this period than in the past). Indeed, given his authority and dwelling in high circles, d'Amico already carried a heavy weight of his own. As spies assigned to him would note in a 1939 report, he was known as the «high priest of Italian theatre» and, although this detail pertains to a later period than the magazine's founding, as «director of the Royal Drama Academy, thus an entity of the State, his words have always been taken as those of the more or less official mouthpiece of the executive spheres».³⁰ A publication in their hands, then, could hardly escape such status. But if this relationship disturbed Silvio d'Amico enough to make him leave the directorship, De Pirro instead took full advantage of it.

Following is a sampling of articles from «Scenario» that we may attribute to Nicola De Pirro either because he signed his own name or because they are authored by «Scenario» in the period of his solo directorship (the one exception is noted below). The scope is not to exhaustively represent his point of view, but to trace the various ways De Pirro used the publication to finesse his position. We see, first, the development of one man's career: we see how he viewed his role and how «Scenario» could function as an extension of it; but even more, we get a glimpse of his sense of self and its evolution over time.

riforma teatrale almeno ufficiosamente approvata dal regime», Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», anno XXV, n. 3, 2011, pp. 169-212 (qui 175).

²⁸ «Le battaglie combattute da «Scenario» per il necessario rinnovamento della nostra Scena, ormai son di pubblica ragione; né ci sarebbe possibile tacere una ovvia soddisfazione per questo non dubbio riconoscimento della bontà della nostra causa. Che è poi quella del Teatro italiano»: *L'Ispettorato del Teatro*, «Scenario», anno IV, n. 4, April 1935, p. 183.

²⁹ «intuendo che ogni libertà di giudizio, in quelle pagine, era ormai diventato impossibile, io lo abbandonai». Silvio d'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 32.

³⁰ «direttore dell'Accademia dramm. Reale, quindi statale, le sue parole sono sempre interpretate portavoce ufficioso delle sfere dirigenti». Informant's report dated March 3, 1939. ACS, POL POL *fascicoli personali*, d'Amico, Silvio.

Points 1 and 2 below address these personal aspects in particular. Secondly, through De Pirro's journalist stances, we are able to interpret, at the very least, his vision of the Ministry and the regime's role in the hoped-for theatrical reform. De Pirro's evolution in many ways mirrors that of the Theatre wing and, above it, the Ministry and the regime. Namely, these articles allow us to trace an increasing "activism" – especially from an artistic point of view – as the *ventennio* progressed. These more explicitly political dimensions, though overlapping with 1 and 2, are the focus of points 3 and 4.

1. Most striking, especially in light of the magazine's "*ufficiosità*", is De Pirro's use of it as a platform to speak to two publics at once: to his high-er-ups and to the theatrical community. The mobility of position he sought, and attained, can be seen even in the choice to sign some articles with his own name and others with the seemingly impersonal signature of «Scenario». Most of these articles were sorts of reports from the underground of fascist offices, usually the Inspectorate or the Corporation, confusing the issue of whether «Scenario» was observing and judging the regime's endeavors or if the government was using the publication as a means of communication to the sector. With De Pirro in the middle – and as author or at least authorizer of each article – it could, of course, be one or both. In this way, De Pirro crafted an image of himself as a go-between, a champion of the thespians' cause with the government, but also the representative who knew which government line needed to be held and when. It is not at all impossible that his working life in the syndicates had profoundly shaped his approach to his job and that, therefore, he presented himself as a mediator precisely because that is how he saw his position.³¹

Particularly illustrative of this approach is the article that appeared in the July 1932 issue, *Conquiste della corporazione dello spettacolo* (*The Conquests of the Performance Corporation*), reproduced below, where it is unclear if it is the regime making conquests *on behalf of* theatre folk or *of* them. This is an effect produced, at least partly, by De Pirro's linguistic choices. The reform of the theatre, desired by regime officials and thespians alike, would be just one of many «battles» of the so-called revolution. De Pirro writes

³¹ As a side note, it is worth underscoring that there was no monolithic "regime viewpoint" on the theatre for De Pirro to hold: debates on practical and aesthetic issues alike were rife throughout the period, so it was never as simple as artist vs. regime. But, the columns of «Scenario» could be used to good effect on the readership: not only did De Pirro have control over the picture of any situation he presented, the mention of the right Minister's praise, of or Mussolini himself, was a way to imply – whether it was honest or not – that De Pirro's opinion might be the preferred one "where it counted" in any disagreements that arose.

proudly – and, it could seem, as a man of the theatre – of the praise received by Minister Bottai for «our» corporation. But when he shifts into speaking of the «discipline» necessary in the sector, the point of view seems instead to be that of the *gerarca* called in to impose an order that the industry has been unable to create for itself:

Many have felt the need for a disciplining of supply and demand of labor in the artistic realm; but ideas on how to enact it are completely discordant. With the rise of Fascism, on one hand, began a take-no-prisoners assault on all the parasitic forms of theatrical labor, which, like all battles, has seen attempts, errors, and even defeats.

But, he argued, «the first and most noteworthy step toward the desired discipline» had been taken; and if not all solutions to all problems had been found, he noted, the path was clear. Concluding the article, De Pirro shifts again, noting that what the Corporation wants to do will require, above all, legislative means and «we have no doubt that these will be granted». Here, then, he assumes that mediating middle position. His is the voice of the Corporation, the go-between for the industry and Mussolini's government. He speaks reassuringly to his artist-companions while also sending a pointed message to the higher powers about what to do for the good of the Art.

2. Over time, De Pirro writes and signs more articles. His pieces appear occasionally from 1932 to 1938, and then multiply from 1939 onward (with a silent period in 1941 when he enlisted). It is not, however, only the quantity of articles that changes over time. He also begins to address aesthetic issues. He does so at first abstractly and tentatively, and most often in the context of his typical business-report-like articles, as in the February 1933 piece *L'ufficio di collocamento dello spettacolo* (*The Performance Placement Office*) where he vindicates the particularity of artistic work, defending the rights of company heads to select their own troupe members against the Syndicate offices that would have liked tighter control over distribution of employment; or in the August 1935 piece, a reproduction of the first radio speech he gave in his new role, where he stresses that «the Inspectorate naturally cannot occupy itself only with economic and professional problems: the artistic factor is essential for the life of the Theatre».³² By 1938, however, he strikes out boldly, with an article such as *Verso il teatro di domani* (*Towards the Theatre of Tomorrow*, May, below), which was a written version of the concluding remarks he had

³² «l'ispettorato naturalmente non può preoccuparsi solo di problemi economici e professionali: il fatto artistico è essenziale per la vita del Teatro». *L'Ispettorato del Teatro*, August 1935, cit.

delivered in a speech at the Italian Cultural Institute of Budapest on March 24. Here he claimed that a new (fascist) spirit was afoot and that perhaps

the signs of this new spirit are in the phenomenon of a reaching out to the people that the Italian theatre is doing through the Thespian Trucks, Theatrical Saturdays, and the rebirth of so many open-air shows. The entities charged with organizing the theatre in Italy are sensitive to these new orientations, from which the Italian theatre might take the new path that history asks of it. The epoch of the Bourgeois theatre being concluded, perhaps tomorrow this art form can once again become one of the maximum expressions of civic and social life, the rite and festival of a people spiritually united to hear the poet's song³³.

From this point on, De Pirro's tendency to speak explicitly about new directions – as a reflection of social changes but also an imperative – became consistent; and it would seem that the very fact of his increased and increasingly substantive writing signals both private and public developments. On a private level, Nicola De Pirro (the attorney who found himself at the apex of theatrical programming that would have been more appropriate in the hands of what we today call an artistic director), evidently gained confidence in himself and his own expertise over the years. He had been given power in 1935; by 1939, it would seem, he had come to believe he also had authority.

3. As the above commentary on the July 1932 article suggests, De Pirro's writings were thoroughly steeped in fascist rhetoric and ideology; in them we see an amalgam of many of fascism's core principles, and how these concepts would be applied in the theatrical sector. Mussolini's totalitarian-revolutionary ambitions are salient, as are the approach to them that would be taken. If the theatre was so crucial to fascist cultural schemes «for its social ramifications» (as De Pirro wrote in the July '32 piece), we see in his language that its institutions and individuals would be treated as any other: they would be subjected to reclamation (*bonifica*) and discipline, and their devotion to the State was expected. A most striking example of the condescension that came with such an approach is offered in the aforementioned August 1935 article, in which the novice Inspector notes that «those likeable people, actors [...] are, both collectively and as individuals, a bit difficult to deal with. All those people who live the Theatre and for the Theatre aren't very easy either». The discipline enacted on them, in fact, would be a «continuous, slow, progressive action»³⁴. Actors, in particular, bothered De Pirro: nearly a decade later, in

³³ Nicola De Pirro, *Verso il teatro di domani*, «Scenario», anno VII, n. 5, pp. 247-249.

³⁴ «Ora bisogna confessare che quelle simpatiche persone che sono gli attori, [...] sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficile a trattare. Né sono facili tutti

June of 1943, in a piece entitled *Il giuoco delle parti* (*The Rules of the Game*), he continued to rail against their lack of discipline and sense of responsibility, even while praising their talents and legitimizing their artistic aspirations. Although this article dates to the period beyond my focus here, it is worth citing also because it speaks to a troubling continuity already addressed elsewhere in this dossier: as we have seen in Raffaella Di Tizio's commentary on «Il Selvaggio», such an attitude was prevalent among the more intransigent fascists; and yet, as crucially underscored in Mirella Schino's prologue, such prejudices were hardly isolated within the walls of the fascist house³⁵. Indeed, we must think not only that they were part and parcel of the sector's "crisis", but that they conditioned the regime's interventions and, especially, the ways they spoke of them. Note, for example, how De Pirro implies that supposedly selfish behaviors created a need to reeducate actors:

It is necessary on one hand to appeal to those few already illustrious actors whose love for the art is bigger than that which they have for themselves, to the point that they, as the late Duse implored, make themselves collaborators of the writer, even at the cost of personal sacrifice. But, on the other hand, we need to educate a large batch of new actors that is inspired from the start, as much as possible, to this unusual love, of subordination and of discipline, offering them in compensation the certainty of working in companies that provide everyone with the satisfaction of a most noble nature, that of participating in a first-class artistic activity³⁶.

This sort of work was being done, De Pirro continued, in d'Amico's academy; but true improvement of the sector would only occur, he noted,

gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispektorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice». *L'Ispektorato del Teatro*, August 1935, cit.

³⁵ Mirella Schino further completes the picture of the tensions surrounding actors and their increasing power as *capocomici* in *Sette punti fermi*, part of a previous dossier in *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, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, annale 2008, pp. 29-39 (especially 36-38).

³⁶ «Occorre da un lato fare appello a quei pochi fra gli attori già illustri i quali sentano un amore per l'arte più grande di quello che hanno per sé stessi, fino al punto di farsi, come implorava l'ultima Duse, collaboratori dell'autore, anche a costo di sacrifici personali. Ma, dall'altro lato, occorre la formazione di un'ampia schiera di attori nuovi, a cui fino dai primi passi sia per quanto è possibile ispirato questo insolito amore, della subordinazione e della disciplina, offrendo loro in compenso la certezza di sboccare in formazioni teatrali che diano a tutti una soddisfazione della più nobile natura, quella di partecipare a una attività artistica di gran classe», Nicola De Pirro, *Il giuoco delle parti*, «Scenario», anno XII, n. 6, June 1943, pp.185-86.

when multiple schools, producing hundreds not dozens of these responsible artists would be formed. The question goes beyond the scope of this essay and dossier, of course, but how and whether remnants of this vision of responsibility impacted the ways and means of governmental sponsorship under the DC, and still under De Pirro, are questions to be further explored.

In a fascist context, the extent to which these efforts could contain a certain level of “violence” was a matter of course – and implicit in De Pirro’s language. De Pirro’s early adherence to fascism seems important here: for a *squadrista*, violence was both real and rhetorical, and accepted as a proper method of achieving political goals. Even a journal like «Critica fascista», which under a so-called “revisionist” fascist like Giuseppe Bottai theoretically represented the less intransigent, more intellectual and “enlightened” set, took for granted that the new order would be imposed if necessary. And so in a column of «Aforismi Mussoliniani», it could reproduce a quotation by the *Duce*, «when the masses are wrong, one must go against the masses»³⁷. De Pirro’s prose frequently encapsulates this mindset. As noted above, the ambiguity of the Conquests article – by or of the thespians – and the suggestion that it was the regime’s structures that would shape them up makes this clear. Consistently, implicitly, the celebration of struggle at fascism’s core returns in the squadrist-cum-editor’s writing.

The «Scenario» article announcing the creation of the Inspectorate and De Pirro’s appointment celebrated a victory, but cautioned, «the field to be cultivated is, we will not say virgin land – if that were true, we would merely need to seminate it – but, unfortunately, land still covered with numerous and crumbling residues of the past. We must first demolish, then rebuild»³⁸. The fascist revolution, they stressed, would be massive, enduring, continuous; but more than a reminder that the work would take time, this was a recalling of the spirit of *bonifica*. When the Theatre Inspectorate was created on April 11, 1935, the regime’s much-vaunted reclamation of the Agro Pontino was in full force: in just three days, the first anniversary of Sabaudia’s inauguration would arrive. The language of reclamation had permeated the fascist imaginary and was spendable, it seemed, in every area of intervention.

In the articles officially and solely De Pirro’s, the language of fascism’s youthful and reconstructive powers girded the continuation of the same logic.

³⁷ «Quando la massa ha torto bisogna andare ‘contro’ la massa», «Critica fascista» Anno II, n.14, 15 July 1924, p. 538 (but originally from «Il Popolo d’Italia»).

³⁸ «Il campo da coltivare è, non diremo un terreno vergine – se così fosse, basterebbe ararlo e seminarlo – ma, purtroppo, un terreno tuttora ingombro di innumerevoli e crollanti residui del passato. Bisogna prima abbattere, e poi ricostruire», *L’Ispektorato del Teatro*, April 1935, cit.

In his speech and corresponding August 1935 article, the analogy was clear. Like the *Opera nazionale combattenti* rid the marshes of malaria, so too would the Duce's plans free the theatre of ill bodies and minds: the state of affairs was miserable, and «a good part of this misery is thanks to the broken and spoiled mentality» of the theatre people (one sees why d'Amico would reprimand his attitude years later). «But I am optimistic», he continued: «The force of persuasion of the fascist systems and the unparalleled prestige of our Chief are virtually infallible remedies, which will surely cure the Italian Theatre, and lead to its rescue»³⁹. Put another way, if the Agro Pontino had been born of the labor of regime and *popolo* alike, so, too, would the reclamation of the theatre depend on everyone's dedication and, chiefly, non-egoism. Here was a vindication of Giovanni Gentile's ethical state, in which the new Italy would be built also thanks to the will of its citizens and their *faith* in the project. De Pirro's repeated admonition of those who live for the Theatre is just that: a reminder not to ask what the country can do for you, but what you must do for your country. On this point, and the appeal to faith in the creed, it is worth citing the article in which «Scenario» celebrated the fascist decennial in October of 1932, although it must be considered co-signed by De Pirro and d'Amico (the opening article of the issue, there was no signature). «Believers in Art», it calls out,

Let us salute October 28 for what it is: seal on the first decade of the Revolution, the beginning of an activity both the same and different in all of the fields where the Italian spirit today ferments. Our time is not a time of ivory towers. The artist of the Italian Twentieth Century does not ignore twentieth-century Italy. Especially if he is an artist of the Theatre: that is to say, of that art which, born from rite, will not live today – in any of its forms, from the stage to the screen, or even those devices that transmit invisible spectacles to those far away – if it does not appeal to a public's passion⁴⁰.

³⁹ «[U]na buona parte di cotesta miseria è dovuta alla mentalità guasta e viziata di coloro che vivono nel Teatro e per il Teatro. Ma io sono ottimista. La forza della persuasione degli ordinamenti fascisti ed il prestigio senza pari del nostro Capo sono rimedi pressoché infallibile, che guariranno certamente e condurranno a salvamento il Teatro Italiano», *L'Ispettorato del Teatro*, August 1935, cit.

⁴⁰ «Credenti nell'Arte, salutiamo la data del XXVIII Ottobre per quello che è: suggello al primo decennio della Rivoluzione, inizio d'un attività uguale e nuova, in tutt' i campi dove lo spirito d'Italia oggi fermenta. Il nostro non è il tempo delle torri d'avorio. L'artista del Novecento italiano non ignora l'Italia del Novecento. Soprattutto se sia un'artista del Teatro: di quell'arte cioè che, nata dal rito, anche oggi non vive – in qualunque delle sue forme, dalla scena allo schermo, e sino all'apparecchio che trasmette ai lontani la rappresentazione invisibile – se non facendo appello alla passione d'un pubblico», *Decennale*, «Scenario», anno 1, n. 9, October 1932, s.p.

A likewise representative article in which nearly all these linguistic tropes return is *Verso il teatro di domani*, below.

4. If Nicola De Pirro's writings offer insight into his sense of self and the evolution of his work as Director General over the years, these mirror in many ways the intensification and expansion of the regime's (and the Ministry of Popular Culture's) intervention in theatrical enterprises. They also show the espousal of a very specific aesthetic approach, if not exactly style.

As regards the intensification, two observations seem productive. First is the fact that De Pirro had overseen the development of several theatrical programs with which the regime was rather pleased. First among these were the *carri di Tespi*, which predated De Pirro's management, having been implemented in 1929, but carried on steadily and with much fanfare throughout the 30s. Several «theatre for the masses» projects were erected or largely taken over by the government – the *Istituto nazionale del dramma antico*, *sacre rappresentazioni* and *concerts*, the *Sabato teatrale* program that offered inexpensive tickets for the working masses to the important theatres, and major festivals like the *Maggio Musicale Fiorentino*, etc⁴¹. Many of these initiatives fell under the operations of the *Opera Nazionale Dopolavoro* and developed in conjunction also with the Ministry of Instruction; they were all a result of the regime's efforts to «andare al popolo», as the slogan famously went. They were designed, that is, to reach broader swaths of the population and to bring, if not always higher culture, a high quality of performance to popular audiences. On one hand, it was satisfaction with progress that spurred them on. Conversely, in the wake of encounters with Nazi officials in Germany, there was a sense that more could be done; Mussolini would grow increasingly angry with the failure to “break” the bourgeoisie of their bad habits, and he would also suggest that one bastion of resistance to him was, precisely, the theatre⁴².

The restlessness contained within such observations, however, points to another area of debate regarding the role of theatrical performance in Mussolini's Italy: if there was to ever be a “fascist theatre,” what would that mean? What would it look like? (“How much propaganda was too much propaganda?” was just one of many queries.) And so, in step with the intensification of efforts and De Pirro's more frequent writing came a greater willingness to have his say

⁴¹ For a geographic and quantitative survey of these initiatives, see Patricia Gaborik, *Lo spettacolo del fascismo*, in Sergio Luzzatto and Gabriele Pedullà (eds.) *Atlante della letteratura italiana*, cit., pp. 589-613.

⁴² Galeazzo Ciano, *Diario 1937-1943*, Renzo De Felice, ed., Milano, Rizzoli, 2006 [1980], 56 and 139. On Mussolini's mounting anger against the bourgeoisie, see in particular Emilio Gentile, *Fascismo di pietra*, Roma-Bari: Laterza, 2007, especially Chapter 10, «Gli italiani non sono romani».

in the aesthetic debates that had begun over a decade before – «Critica fascista» had hosted a major exploration of the topic in 1926-27 – and still raged.

Even the most exigent of theatre intellectuals, from Pirandello and Bontempelli to d'Amico and Renato Simoni, had accepted in some form the idea that the theatre's future lie in making it appreciated and accessible to larger audiences. But, of course, «going to the people» meant something different to all of them; whereas Bontempelli for instance was intrigued by various «theatre of the masses» projects, which could even be performed for thousands at a time, d'Amico insisted time and again that if the popular classes were wanted in the theatres, one had simply to make the tickets to existing good prose performance affordable. Most of this set was not surprisingly adverse to the development of propaganda theatre, understood as drama that specifically explored fascist themes and values, and the types of historical plays championed by Giovacchino Forzano, whose parallels to the present day were too easily drawn. The opinion was shared by hierarchs like Bottai and De Pirro; even if, in the late thirties, he would preside over an expansion of more militant experiments (which Alessandro Pavolini championed).

From the start, as in the piece celebrating the *Decennale*, the eventual direction was foreshadowed. In that and other writings that underscored the «social» mission of the theatre and, indeed, the *responsibility* of theatre artists to communicate with their fellow citizens, the groundwork was laid for more insistent remarks in later years. A rather unique piece in this regard is the largely theoretical exploration De Pirro offered in *Socialità essenziale del teatro* (*The Essential Sociality of the Theatre*) in July of 1939, where he argues that the theatre's capacity to preach common ideals is its aesthetic foundation («fondamento estetico»). Any theatre that was not a force of expression for such shared values was a self-negation, really, not even art («negazione di sé stesso, quindi arte falsa, non arte»), he argued, vindicating a civic function that predated the artistic one: «We could come to admit», he wrote, «that the theatre is, in its evolution, sociality and community before it is art»⁴³.

Read in conjunction with the other pieces already referenced here and two earlier pieces from this same year, *Teatro Anno XVII* (*Theatre Year XVII* January) and *Ritrovamento dei valori essenziali* (*The Rediscovery of Essential Values*, March) it is clear that De Pirro is not calling for mass production of agit-prop or anything similar. Instead – and perfectly in line with the intellectuals he spent his time with – he suggests a harnessing of the ritual,

⁴³ «Si potrebbe giungere ad ammettere che il teatro sia, nella sua evoluzione, socialità e popolarità prima che arte.», *Socialità essenziale del teatro*, «Scenario», anno VIII, n. 7, p. 295.

primordial power the theatre was believed to hold. In January⁴⁴, writing of a more poetic, musical, and even religious theatre, «a force of fancy that transforms reality into a myth» («una forza di fantasia che trasforma la realtà in mito») he is quite obviously seconding the thought of Bontempelli, prominent novelist, dramatist, theorist, Academic of Italy, and, after Pirandello's and D'Annunzio's death in 1936 and 1938 respectively, the regime's go-to public intellectual on literary matters. (Bontempelli, whose direction of the literary journal «900» is also discussed in Di Tizio's piece in this dossier, had already advanced these ideas in the «Critica fascista» debates, and in 1938 released his *Avventura novecentista*, an essay collection that furnished a large block of theatrical theory written by him between '26 and '38)⁴⁵.

In March⁴⁶, De Pirro's references to «the history of our stock as adventure and destiny» («la storia della stirpe come avventura e come destino»), to the importance of the classics, and the «great breath» («grande respiro») of the theatre and renovated spaces, further recall not only Bontempelli but also the romantic-political theatrical palingenesis D'Annunzio argued would come from open-air spaces – D'Annunzio who is remembered in a box alongside De Pirro's article, on the first anniversary of his death. Such observations by De Pirro at this point are the culmination of those earlier, more generic comments against the so-called bourgeois theatre; the insistence on a move toward more spectacular theatre of the masses was also a declaration to «Scenario» readers that the fruits of Mussolini's war on the middle class, its self-image, and its comfortable life could be seen in the theatrical «conquests» already made – and would continue. As an increasingly confident De Pirro pitched it, this was the victory of fascism's culture of consent. This was the regime giving the people what it wanted: «Thus, the public has told us frankly that it will come back to the theatre: but only as long as they are given things worthy of being heard and seen. Joy for the eyes and joy in the heart; spiritual joy, that is, that doesn't come from a game but from a revelation: an intimate and profound joy»⁴⁷.

⁴⁴ Nicola De Pirro, *Teatro Anno XVII*, «Scenario», anno VIII, n. 1, January 1939, p. 3.

⁴⁵ Cfr. «Critica fascista», anno IV, n. 22, 15 November 1926, pp. 416-17; Massimo Bontempelli, *L'Avventura novecentista. Selva polemica (1926-1939)* (Firenze: Vallecchi, 1938). For Bontempelli's theatre and Bontempelli on the theatre outside of the confines of «900», see my *Watching the Moon and Other Plays*, New York, Italica Press, 2013.

⁴⁶ Nicola De Pirro, *Ritrovamento dei valori essenziali*, «Scenario», anno VIII, n. 3, March 1939, p. 99.

⁴⁷ «Dunque il pubblico ha detto chiaro e tondo che al teatro ci torna: ma al patto che gli si diano cose degnissime di essere ascoltate e viste. Gioia degli occhi e gioia del cuore; gioia, s'intende, spirituale, che non venga da un gioco ma da una rivelazione: gioia intima e profonda», in *Ibidem*.

DUE INTERVENTI PER «SCENARIO»

Scheda

(di Patricia Gaborik)

1. Nicola De Pirro, *Conquiste della corporazione dello spettacolo*, «Scenario», anno I, n. 6, giugno 1932, pp. 44-45.

La riunione del Consiglio della Corporazione dello Spettacolo tenuta a metà di giugno è stata, in un anno e mezzo di vita, la quinta; ma ha avuto una particolare importanza perché questa volta concludeva sei mesi buoni d'attività. E dalla relazione del lavoro che, in questi sei mesi, la Presidenza ha compiuto in collaborazione con le Associazioni sindacali, s'è avuta la riprova della vitalità di questo che è, come tutti sanno, il primo Istituto corporativo di categoria costituito dal Regime.

Che l'esperimento di questa Corporazione sia stato, da un punto di vista generale, pienamente felice, è provato non solo dalle lodi fattene dal Ministro Bottai, intervenuto all'ultima seduta della sessione; ma anche dall'ultimo Consiglio Nazionale delle Corporazioni, dove i principali rappresentanti delle grandi Confederazioni sollecitarono la costituzione di nuove corporazioni di categoria, fondandosi appunto sull'esempio, e sulle conquiste, della nostra. Conquiste che qui sarebbe lungo, e probabilmente noioso, esaminare una per una; tanto più che non mancheranno occasioni di tornare, in seguito, sui singoli argomenti. Ma oggi vogliamo, a ogni modo, rammentarne una, che ha una sua storia e un suo significato.

Si tratta dell'istituzione di quelli "Uffici del collocamento" per gli addetti allo Spettacolo, la quale può ormai considerarsi un fatto compiuto.

Si ricorderanno le discussioni, le polemiche, e le battaglie pro e contro il cosiddetto "mediatorato teatrale": duravano da non so quanti lustri. La necessità d'una disciplina della domanda e dell'offerta di lavoro nel campo dell'arte era sentita da molti; ma i pareri sul modo d'attuare erano più che mai discordi. Con l'avvento del fascismo cominciò, da un lato, la lotta senza quartiere a tutte le forme parassitarie del lavoro teatrale, la quale, come tutte le lotte, ha dovuto procedere attraverso tentativi, errori, e anche sconfitte. Dall'altro lato, alla pura e semplice sostituzione dei mediatori privati mediante uffici di collocamento, si opponevano, specie tra i datori di lavoro, preoccupazioni di indole tecnica, e prevenzioni anche giustificate, di cui era impossibile non tenere conto.

Il Fascismo è riuscito ad aver ragione anche di queste opposizioni; e precisamente perché i suoi campioni erano sovente coscienze oneste, aventi forse l'unico torto d'essersi arrestate a formule e a schemi tecnici d'una mentalità via via superata dai tempi nuovi. Tutti hanno finito col convincersi che, come regime totalitario, il Fascismo non ammette che in alcun campo possan sus-

sistere elementi sottratti al controllo dello Stato. E il campo del Teatro, per i suoi risultati sociali, interessa squisitamente il Regime. Non era possibile che la distribuzione del lavoro fra gli artisti si lasciasse in perpetuo all'arbitrio di pochi maneggioni. Si pensi che se in qualche sezione dello Spettacolo (Teatro Lirico e Drammatico) si doveva combattere un tipo di monopolio commerciale che vincolava a un tempo datori di lavoro e prestatori d'opera, in qualche altra sezione (Teatro di Varietà) ci si trovava a fronte di figure, o figurì, che non potrebbero qualificarsi con nome diverso da quello puro e semplice di sfruttatori. E si ricordi che a qualche centinaio di questi signori l'anno scorso fu necessario far negare la licenza d'esercizio, per ragioni d'indole esclusivamente morale, ricorrendo all'intervento nientemeno che della Polizia.

La Corporazione dello Spettacolo ha affrontato il problema con l'animo di superare tutte le sue grosse difficoltà. Bisogna riconoscere che i tempi nuovi le sono venuti incontro. Ormai anche fra i datori di lavoro, iniziative di carattere privato come il Consorzio Italiano dell'Opera Lirica, si erano messe in prima fila nell'attività diretta a demolire il vecchio mondo teatrale. Dal canto loro gli uffici del Ministero delle Corporazioni avevano condotto indagini estremamente obiettive, procurando un materiale ricchissimo, e atto a fare tutte le luci sulla situazione. Di questi vari elementi ha potuto valersi con l'intelligenza, la dirittura e la tenacia che ognuno gli riconosce, il Presidente della Corporazione on. Pierantoni, al cui tatto si deve la graduale eliminazione di tutti i punti di contrasto fra le Associazioni sindacali. Pertanto, la sostituzione degli uffici di collocamento al vecchio mediatorato privato è cosa ufficialmente decisa: gli uffici saranno in piena attività fra qualche mese.

Il primo e più notevole passo verso l'auspicata disciplina, di cui parlavamo cominciando, fra domanda e offerta di lavoro. Il che non vuol dire, poiché Roma non fu fatta in un giorno, che il problema sia già tutto e definitivamente risolto. A ciò occorre anche la buona volontà degli artisti, i quali dovranno ricordarsi d'evitare tutte le altre forme larvate di mediazione, come sono la "procura" e la "rappresentanza". Né d'altra parte è detto che anche su questa materia la corporazione non possa emanare nuovi provvedimenti.

Si veda, intanto, quel che è già accaduto nei rapporti tra il Sindacato degli Artisti Lirici e il Consorzio Italiano dell'Opera Lirica. Dopo la notizia che gli uffici di collocamento stanno per costituirsi, è bastata una riunione sindacale per chiarire ogni equivoco, e per riconoscere al Consorzio una funzione decisiva ai fini dell'abolizione del mediatorato lirico. Si è, cioè, fatto un altro passo innanzi verso quella chiarificazione dei rapporti, che le divergenze avevano alquanto intorbidato.

D'altra parte lo strumento vivo e valido della desiderata disciplina è la Corporazione stessa. La composizione del suo Consiglio è tale che niente potrebb'esser migliore per la conciliazione d'ogni possibile divergenza sul terreno organizzativo e sindacale. La presenza dei rappresentanti di tutti gli

interessi in contrasto crea un controllo reciproco, per cui non v'è questione che non sia considerata da tutti i punti di vista. Di qui la conseguenza che, di tutti i problemi finora messi in discussione in quel Consiglio, si può dire che ciascuno abbia trovato con relativa facilità – se non la sua soluzione pratica, la quale non sempre dipende dalla sola volontà del Ministero, delle Associazioni e degli Enti rappresentati nel Consiglio – una chiara soluzione teorica; e cioè la precisa indicazione della via da seguire.

A percorrere rapidamente, volta per volta, cotesta via, e cioè a fornire alla Corporazione i mezzi per un'attività realizzatrice assai più intensa, occorrerebbe ormai, a giudizio di molti, modificare o completare le norme che oggi la reggono, in modo da collegarla più intimamente, e con efficaci sanzioni, a tutta l'organizzazione amministrativa dello Stato. Ciò chiede l'esperimento fatto in un anno e mezzo di vita; e lo stesso Presidente on. Pierantoni, nel suo discorso iniziale, accennò a questa esigenza.

Perché la Corporazione possa, da tutte le sue premesse, arrivare a tutte le sue conclusioni, e realizzarle fascisticamente, le occorrono i mezzi, soprattutto, legislativi. Non abbiamo nessun dubbio che questi le verranno concessi.

2. Nicola De Pirro, *Verso il teatro di domani*, «Scenario», anno VII, n. 5, maggio 1938, pp. 247-49.

Della conferenza su «Il Teatro italiano contemporaneo», che Nicola de Pirro ha tenuto il 24 marzo scorso all'Istituto di Cultura Italiana di Budapest, offriamo ai nostri lettori il brano di chiusa, in cui si prospettano i lineamenti del Teatro italiano di domani, quali è dato ravvisarli nelle aspirazioni dei giovani e nelle tendenze che affiorano nella nuova società italiana.

Nel periodo delimitato nei termini temporali dell'opera di Luigi Pirandello siamo giunti a tracciare un rapido quadro dell'ultimo ventennio del teatro italiano. Abbiamo cioè tentato di passare in rassegna i giorni trascorsi. Dobbiamo dunque guardare per un momento ai «giorni ancor non nati», non con pretese di profezia, ma perché sono già palesi e definiti i segni di un nuovo orientamento.

Il Teatro che abbiamo fin qui particolarmente esaminato batteva in breccia – lo abbiamo visto – i valori ideali del secolo decimonono e dissolveva il mondo morale di questo secolo borghese ormai privo della sua unità organica.

La polemica ideale si era venuta così esaurendo.

Restaurato in Italia un nuovo ordine sociale che non investe soltanto una parte dei rapporti pratici, ma si approfondisce in tutta la vita della Nazione come un sistema di civiltà basato su nuovi principi etici e ideologici, tutti i problemi spirituali vengono rielaborati sotto la visione di nuove certezze e sulla scorta di una ritrovata fede.

Non poteva certo il Teatro rimanere estraneo a questo vasto movimento di spiriti; vediamo infatti in Italia da qualche anno il paese maturare dei segni di un totale rinnovamento del Teatro, che forse sarà rinnovamento più radicale e profondo di quanto oggi ci sia dato di supporre legittimamente.

Sarebbe forse prematuro cercare questi segni nelle opere, anche dei giovanissimi, che non possedendo ancora una personalità sicuramente formata, non possono neanche valersi di una chiarezza di motivi nuovi nettamente definiti. Nella evoluzione dell'arte lente sono le conquiste; perciò possiamo anche considerare gli stati d'animo di scontentezza e di irrequietudine come i segni preparatori della creazione.

Intanto in Italia da qualche anno si discute appassionatamente di Teatro; e attraverso queste discussioni, attraverso polemiche rimaste talvolta famose, si sono venute determinando alcune idee direttrici e alcuni postulati che raccolgono la completa adesione dei giovani e di coloro che, non più giovani, sono tuttavia attenti ai problemi attuali.

I segni più chiari di questo processo d'orientamento si sono avuti nella manifestazione dei Littoriali della cultura e dell'arte, che ogni anno raccolgono, in numerosi concorsi e convegni suddivisi per materie singole, il meglio della gioventù fascista universitaria. Nei quattro convegni di teatro svoltisi finora sono stati discussi quattro temi che hanno permesso di definire organicamente la posizione dei nostri giovani rispetto al problema del Teatro.

Non soltanto una generica stanchezza per il Teatro normale, o l'intolleranza di motivi superati si è venuta definendo, ma si è innanzi tutto riconosciuta la funzione sociale del Teatro come espressione della spiritualità unitaria di tutto un popolo.

Non un Teatro quindi che si rivolga a ristrette cerchie di pubblico o particolari caste, ma un Teatro che risponda all'intimo spirito della società e si adegui alla realtà del tempo. È questo innanzi tutto il segno di una aspirazione ad uscire dai chiusi contrasti dell'individuo per ritrovare una più larga ed intima risonanza emotiva nel mondo ideale del popolo.

Ma si badi bene di non dedurre in questo una tendenza verso un'arte collettiva o di una politicità esteriore. I giovani dei Littoriali, in ciò subito affiancati dalla più larga opinione comune, hanno decisamente contrastato qualsiasi forma di asservimento dell'arte e del teatro alle contingenti necessità politiche.

Il Teatro, si è detto, è una forma di arte essenzialmente sociale e quindi politica per necessità, e nel senso vero e più largo della parola, soltanto quando sia, prima di tutto, artisticamente varia. E la migliore e più efficace propaganda è pur sempre quella che si attua attraverso la pura creazione artistica, la quale non può essere che espressione di un mondo ideale in cui tutto un popolo si ritrova e si accomuna.

Si è affermata così la necessità di un Teatro largamente e intimamente popolare, ma di quella popolarità che è solamente dell'arte grande ed eterna;

e l'aspirazione comune si è riassunta e definita nelle parole del Duce: "e il Teatro deve essere destinato al popolo, così come l'opera teatrale deve avere il più largo respiro che il popolo richiede".

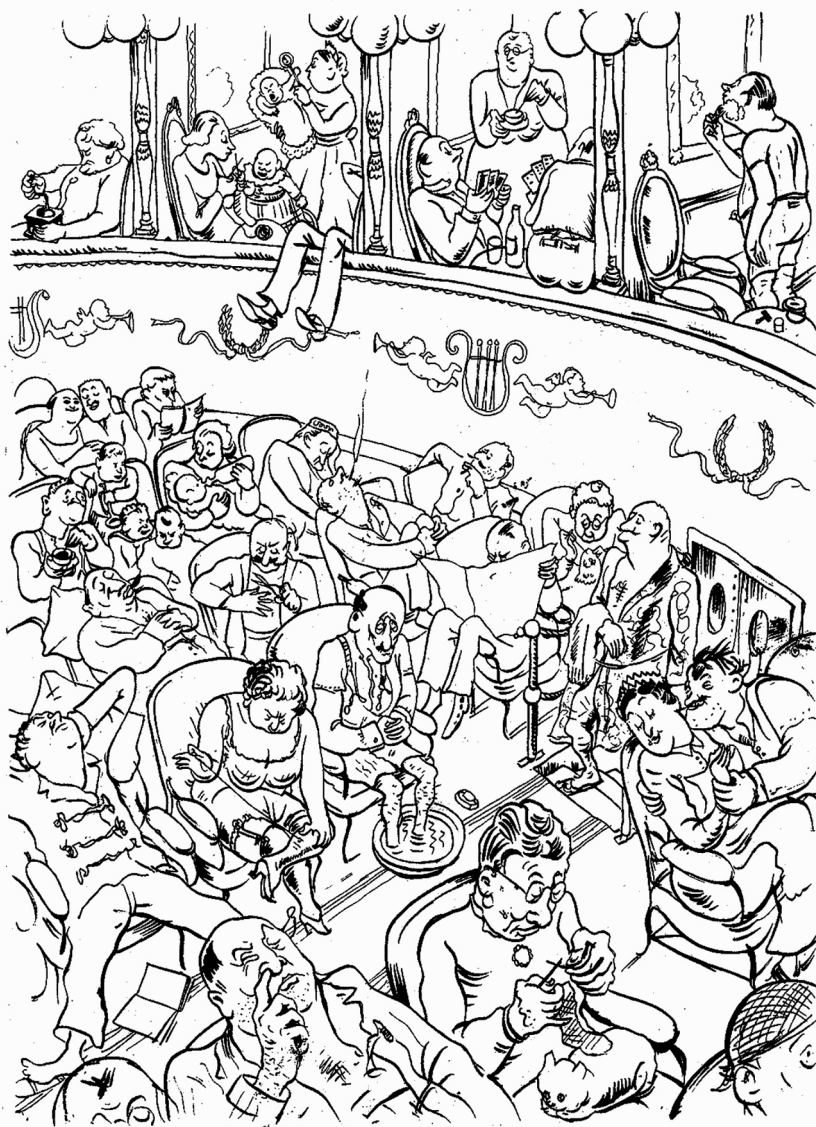
Questa larga e immediata adesione tra scena e platea non può essere certamente occasionale; ma richiede che l'opera di poesia rappresenti e racchiuda in sé il mondo etico e ideale verso cui tendono il comune sentire e il travaglio della società. Un simile Teatro presuppone quindi, ed innanzi tutto, una fede; ed è per tale ragione che i nostri giovani hanno tanto insistito nel concetto della religiosità del Teatro, intesa nel senso di capacità a creare una comunione di spiriti; e questa religiosità vogliono scaturita da un'arte fatta di certezze, cioè intimamente e profondamente classica nella affermazione dei principi naturali e delle forze eterne.

Risulta da questa ricerca di motivi e da questa nuova visione una opposizione netta al Teatro intellettuale e così detto raffinato, a tutte le forme sceniche di complessità esteriore, a tutti i motivi drammatici che nascono da un ripiegamento dello spirito su se stesso: è un bisogno di certezza; di guardare con occhi sgombri alla vita nei suoi contrasti elementari e naturali; un bisogno di pacata armonia – quello che sentono i giovani – di serenità che non esclude il tormento ma lo riscatta dal perdersi nella inutilità e nella cerebrabilità. Forse i segni premonitori di questo nuovo spirito sono nel fenomeno di avvicinamento al popolo che, con i Carri di Tespi e il Sabato teatrale, e ancora con il rifiorire degli spettacoli all'aperto, il Teatro italiano sta compiendo. Gli organi preposti alla sistemazione del Teatro in Italia sono attenti a questi orientamenti nuovi dai quali forse il Teatro italiano prenderà il nuovo corso che la storia gli impone. Chiuso il periodo del Teatro borghese, potrà forse domani quest'arte tornare ad essere una delle massime espressioni della vita civile e sociale, rito e festa, di popolo spiritualmente unito ad ascoltare il canto del poeta.



Figg. 11-12. Luciano Ramo, pubblicità. Didascalie a p. 377.

BEATA INTIMITÀ



Se a teatro ascoltassimo l'opera come l'ascoltiamo per radio
a casa nostra.

Figg. 13. Giuseppe Novello, *Il signore di buona famiglia*, p. 85. Didascalie a p. 377.

Giulia Taddeo
ISTITUZIONE DANZA:
UNA POLEMICA GIORNALISTICA
1932-1934

È stata chiamata «guerra di gonnellini»¹. È stata una violenta polemica giornalistica sulla danza svoltasi fra il 1932 e il 1934 sulle colonne di alcuni fra i principali quotidiani e periodici italiani. A scendere in campo furono, da un lato, i difensori della danza “classico-accademica” e, dall’altro, i sostenitori della danza “moderna”. Oggetto del contendere era decidere la superiorità artistica dell’una sull’altra e, soprattutto, stabilire quale delle due dovesse essere praticata all’interno delle istituzioni teatrali italiane (palcoscenici e scuole), il tutto a partire dal tempio della tradizione coreica nazionale: La Scala. Fin dagli inizi, tuttavia, gli argomenti in gioco saranno molti, dato che a questioni di ordine estetico e culturale si accompagnerà la difesa di interessi strettamente privati da parte di intellettuali e uomini di teatro che, oltre ad occuparsi di danza in ambito giornalistico, erano anche sentimentalmente legati alle protagoniste delle vicende da cui, come vedremo, l’intera polemica prende concretamente le mosse.

Agli occhi dello storico della danza, queste poche indicazioni sono forse già sufficienti a suscitare curiosità attorno alla polemica, che porta alla ribalta del discorso giornalistico un argomento, la danza, certo estremamente marginale (o, meglio, presente in maniera fortemente carsica) nella stampa del tempo: forse che la danza finisce al centro dell’attenzione della cultura dominante? Siamo di fronte a una qualche repentina e travolgente rivoluzione nell’ambito delle pratiche della danza, capace di suscitare un dibattito in quello che era il più autorevole e culturalmente (auto)rappresentativo fra i mezzi di comunicazione? Si pongono qui i presupposti per la nascita di una proto-critica della danza italiana che, com’è noto, si sarebbe affermata solo nel Secondo Dopoguerra?

Niente di tutto ciò naturalmente, come tempi e modi della polemica dimostreranno più avanti.

¹ L’espressione deriva dal titolo di un articolo di Marco Ramperti pubblicato sull’«Ambrosiano» del 9 novembre 1933.

Eppure analizzare questo breve e rissoso scontro giornalistico all'interno di un dossier in larga parte dedicato alle pratiche di osservazione, pensiero e presa di parola sul teatro e sulla danza, può stimolare una riflessione che, muovendo da questioni di ambito coreico e teatrale, guarda anche ai temi e alle politiche culturali del fascismo, al suo linguaggio, ai suoi miti. Proverò ora a passare in rassegna questi campi di indagine (salvo poi tornare su alcuni di essi anche nei paragrafi che seguono) immaginandoli disposti l'uno dentro l'altro come cerchi concentrici.

Solo apparentemente più impalpabile è la dimensione degli atteggiamenti, delle posture, dei toni dello scontro: essa penetra in ogni pagina del dibattito e si traduce in una contrapposizione violenta, irosa, un po' sguaiata. Un modo di confrontarsi che non ammette finezze e sfumature, che non poggia necessariamente su un'autentica cultura della danza (del resto quasi assente nell'Italia del tempo), e che si insabbia in una dialettica spesso rozza, in cui vince colui che infligge il colpo più violento, o più basso. Uno stile, un modo di porsi che cala sui testi della polemica come una cappa pesante e che, del tempo fascista, ci restituisce forse l'odore acre, con le sue parole d'ordine (due su tutte: *italianità* e *tradizione*), la retorica manipolatrice, la discrezionalità, i personalismi. Ma anche l'irruenza come modo di essere, come attitudine elementare in cui confluiscono tanto gli scetticismi rispetto alle politiche culturali fasciste (fra i contendenti, come si dirà, figura anche Walter Toscanini², figlio di Arturo, storico del balletto e appassionato collezionista di materiali sulla danza, il cui atteggiamento verso il regime sarà quantomeno laico), quanto la fede cieca in esse. In questo costante urlarsi addosso, si può rischiare di perdere il segno e di rubricare il tutto come mera *bagarre* fra uomini potenti. Ciò è vero, lo vedremo, ma solo in parte.

Restringendo lievemente il raggio d'osservazione si intravede l'asse teorico-concettuale da cui si sviluppa l'intera polemica: la contrapposizione, in danza, fra "classico" e "moderno". Si tratta notoriamente di una dialettica, quella fra classicità e modernità, che informa di sé la cultura del tempo fascista generalmente intesa, ma che, com'è ovvio, assume una sostanza e un significato particolari nel momento in cui si intreccia con la pratica della danza e con le riflessioni prodotte su di essa, soprattutto in sede giornalistica.

² Sulla figura di Walter Toscanini si veda almeno Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, «Chorégraphie», n. 10, anno V, 1997, pp. 31-49; Id., *Il sogno classicista di Walter Toscanini nella danza italiana tra le due guerre*, in *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di Cristian Muscelli, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 197-221; Id., *Walter Toscanini, bibliophile and collector, and the Cia Fornaroli Collection of the New York Public Library*, «Dance Chronicle», n. 3, 2005, pp. 323-362.

In un'Italia che almeno fino alla Seconda Guerra Mondiale non potrà vantare né una critica né un'editoria di danza, è evidente come le categorie del classico e del moderno risultino pericolosamente incerte, scivolose, definite più per bisogno di leggere e classificare pragmaticamente il reale che per volontà di analizzarlo, interpretarlo, storicizzarlo.

Ecco allora che, da una parte, la nozione di "classico" appare al contempo circostanziata e ambigua. Circostanziata, in quanto rimanda a una tecnica (quella classico-accademica, definitivamente codificata, anche in Italia, da Carlo Blasis all'inizio dell'Ottocento e, in seguito, da Enrico Cecchetti) e a un genere (il "ballo", caratterizzato da intrecci vivaci e spesso favolistici, musiche accattivanti, scenografie sfarzose e ampia presenza della componente virtuosistica, specie sotto forma di ballabili di gruppo e pezzi di bravura solistici) ben precisi; ambigua, dal momento che in questo snodo storico il termine allude anche a un immaginario grecizzante (che, in Italia, si intreccerà anche alla mitica immagine di Roma imperiale) e a pratiche coreiche derivate tanto dalle danze d'ispirazione greca di Isadora Duncan quanto dalla ritmica del maestro ginevrino Émile Jaques-Dalcroze; esse erano presenti soprattutto nei teatri all'aperto, sia all'interno degli allestimenti di tragedie greche sia sotto forma di concerti di danza a se stanti.

Tuttavia all'interno della polemica qui in esame il termine "classico" sarà impiegato dall'uno e dall'altro schieramento prevalentemente nella prima accezione.

Dall'altra parte, è questo un momento in cui, in Italia, il concetto di "moderno" è formulato e discusso essenzialmente per via negativa, a partire dall'opposizione rispetto alla prima declinazione dell'idea di classico appena suggerita: si tende cioè a considerare "moderna" ogni forma di danza che non ricorra alla tecnica accademica e che non si coaguli attorno alla formula spettacolare del ballo (o del balletto), il tutto senza praticare particolari distinzioni fra quelle danze che la storiografia ha poi teso a definire "libere" (si pensi a Isadora Duncan e ai suoi epigoni), quelle derivate dalla ritmica dalcroziana o quelle legate all'*Ausdruckstanz* mitteleuropea. Moderno è, tautologicamente, ciò che appare diverso dalla tecnica accademica e dal balletto. Da un certo punto di vista, moderno finisce per coincidere anche con "novità", con ciò che arriva per ultimo in ordine di tempo, anche se destinato a durare poco più di una stagione.

Stante questa incertezza concettuale, nella polemica il moderno è presentato da un lato come un'infausta minaccia per le tradizioni artistiche nazionali e, dall'altro, come sinonimo di apertura, possibilità, mutamento: la danza del tempo fascista, affermano infatti i partigiani della modernità, deve porsi in ascolto dei bisogni del proprio tempo e allontanarsi dai convenzionalismi di matrice ottocentesca. Al bando dunque scarpette da punta, tutù e pantomima, e al loro posto si sostituisca una danza fatta di piedi nudi, comodi pepli *à la grecque* e attitudini espressive libere da rigide codificazioni.

La posta in gioco di questo scontro in apparenza un po' ozioso fra classicità e modernità è però alta: stabilire, se non altro grazie alla prestigiosa voce della stampa, quale sia la danza rappresentativa del tempo fascista e dell'identità nazionale. Come si vedrà, è a partire dal tema dell'italianità dell'arte che questa polemica si sintonizza su questioni di portata più ampia rispetto a quelle, pur essenziali, delle tecniche e delle formule di spettacolo.

Ulteriore livello di riflessione è poi quello costituito dalla posizione che la polemica assume nel campo della storia della danza italiana del primo Novecento. Tornerò più avanti su questo punto, dopo aver messo chiaramente in campo attori e circostanze dell'azione. Occorre dire finora, però, che l'interesse storiografico di questa vicenda non risiede tanto nell'impatto diretto che essa ebbe nelle pratiche, nelle tendenze, nei modi di pensare. In un panorama giornalistico estremamente laconico (quando non completamente muto) in fatto di danza e, più in generale, in una situazione culturale in cui ben pochi sembrano voler prendere pubblicamente parola sull'argomento, la polemica è interessante perché riesce a far emergere punti di vista, pulsioni e convincimenti che, pur con tutte le accortezze necessarie quando ci si confronta con un dibattito viziato come questo, aiutano lo storico a seguire la direzione che la danza italiana stava seguendo durante il periodo fascista tanto sul piano pratico, quanto su quello del pensiero.

Quello che maggiormente interessa, al di là del rumore, degli slogan e delle invettive, è il fatto che in entrambi gli schieramenti si sente l'urgenza di un cambiamento, vada esso nella direzione del recupero aggiornato della tradizione classico-accademica o dell'apertura alle sperimentazioni moderne: la danza italiana, cioè, ha bisogno di rinnovare profondamente forme e contenuti, ma, soprattutto, necessita di assumere una fisionomia *novencentesca*, adatta a un momento storico e a un pubblico che da tempo aveva smesso di entusiasarsi per essa. Una presa di coscienza insomma, che certo era stata sollecitata dal confronto con la scena internazionale e che proprio con il fascismo giunge a maturazione. Rispetto a tutto ciò, l'indagine storiografica attorno a un episodio apparentemente futile come la «guerra di gonnellini» assume la funzione di una sorta di prova del nove, momento di verifica, per lo studioso, di processi che emergono solo carsicamente dalla stampa italiana del primo Novecento e che, in questa rumorosa *querelle*, trovano un momento di illuminante conflagrazione.

Ultimo fra i cerchi concentrici di cui parlavo prima, i fatti, o meglio il *casus belli*. La polemica è scatenata dalla nomina della danzatrice moderna Jia Ruskaja³ a co-direttrice della Scuola di Ballo del Teatro alla Scala: alla

³ Jia Ruskaja, nome d'arte di Evgenija Fëdorovna Borisenko (Kerč', 1902 – Roma, 1970), giunge in Italia a seguito della Rivoluzione d'Ottobre dopo aver ricevuto una

rusa, cui non sarebbe mai mancato l'influente appoggio del Regime (non da ultimo grazie alla relazione sentimentale, poi culminata nel matrimonio, con il potente direttore del «Corriere della Sera» Aldo Borelli), era stato infatti affidato un corso di danze libere che avrebbe dovuto integrare quello di danza accademica tenuto dalla scaligera Ettorina Mazzucchelli. Questa decisione proveniva dalla nuova Commissione del Teatro, nominata il 28 giugno 1932 dal Prefetto di Milano. Il coordinamento di questo organismo spettava a Marcello Visconti di Modrone (al tempo Podestà di Milano nonché figlio di Uberto, mecenate della Scala succeduto a Guido, attivo fino al 1918) e al presidente della Provincia Jenner Mataloni, destinato a guidare la Scala per ben dieci anni (divenendone il primo Sovrintendente nel 1936) e, rispetto alla polemica qui in esame, sempre pronto a difendere pubblicamente il proprio operato. Difficile cogliere l'autentico indirizzo, almeno in fatto di danza⁴, di

formazione che comprendeva studi classici e musicali. Debutta nel 1921 in un recital di danze presso la Casa d'Arte Bragaglia e, successivamente, si afferma come danzatrice e coreografa presso il Teatro Sperimentale degli Indipendenti. Dopo aver dato alle stampe, nel 1927, il volume *La danza come un modo di essere* (Milano, I.R.A.G.), nel 1929 apre una scuola privata a Milano e, nel 1932, giunge a condividere la direzione della Scuola di ballo del Teatro alla Scala, dove cura gli insegnamenti di danza ritmica e di 'orchestica'. Abbandonate le scene nel 1934 e aperta una nuova scuola di danze moderne a Milano, si dedica con sempre maggiore assiduità all'attività di maestra e coreografa e arriva a presentare il proprio gruppo di danzatrici nei principali teatri italiani (tra cui il Teatro Reale dell'Opera di Roma) e nelle più importanti manifestazioni artistiche nazionali (come il Maggio Musicale Fiorentino). Collabora a più riprese con le organizzazioni giovanili femminili del PNF e nel 1936 rappresenta la danza italiana durante le Olimpiadi di Berlino. Nel 1940 ottiene la direzione, a Roma, della prima Regia Scuola di Danza, che in seguito diverrà l'Accademia Nazionale di Danza e che vedrà Ruskaja nel ruolo di direttrice fino al 1970, anno della morte. Qui ha modo di approfondire e sviluppare il suo metodo di insegnamento e di scrittura del movimento, la 'Orchesticografia'. Per approfondimenti si veda almeno il capitolo *La danzatrice della nuova Italia* in Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danze e società 1900-1945*, Perugia, Edimond, 2001, pp. 145-181. A ciò si aggiungano Flavia Pappacena, *L'orchestico-grafia di Jia Ruskaja*, «Chorégraphie. Studi e ricerche sulla danza», n. 10, 1997, pp. 53-84 e Marialisa Monna, *Giuliana dai capelli di fuoco: memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia nazionale di danza*, Torino, Nuova Eri, 1990.

⁴ Secondo quanto annunciato dalla stampa già nel luglio del 1932, quella di mettere in scena un ballo grande di tradizione ottocentesca, ovvero *Sieba* (con Attilia Radice come protagonista), rappresentava la prima scelta di programmazione, almeno per ciò che concerneva la danza, compiuta dalla nuova Commissione. Sul quotidiano «Il Regime Fascista» così si commenta la decisione: «Si potrà discutere se l'economia del teatro moderno permetta oggi, e permetterà ancor di più in avvenire, di sopportare il costo di questi dispendiosi spettacoli che richiedono spese considerevoli di interpreti, di costumi, di tecnici, di scene: e se invece non convenga cercare formule di spettacolo più moderne». Cfr. Articolo non firmato, «*Filanda magiara*» e «*Sieba*» al Teatro alla Scala, «Il Regime Fascista», 15 gennaio 1933.

questa commissione dall'impronta estremamente politica⁵, la quale – come emerge dai testi riportati di seguito – avrebbe ufficialmente dichiarato di voler integrare la tradizione ballettistica della Scala con danze di orientamento moderno, il che, sulla carta, avrebbe giustificato la scelta di assegnare a Jia Ruskaja la direzione della Scuola di Ballo.

Allo stesso tempo, però, Cia Fornaroli⁶, ballerina di formazione scaligera che nel 1929 aveva ereditato nientemeno che da Enrico Cecchetti⁷ l'incarico di direttrice della Scuola di Ballo della Scala e che aveva formato una classe di eccellenti ballerine (tra le quali si distingueva, per perizia tecnica e duttilità interpretativa, Attilia Radice), vedeva improvvisamente interrompersi il proprio incarico, con il mancato rinnovo del contratto. Sebbene io non sia in possesso di documenti capaci di stabilire con certezza la causa scatenante di questo allontanamento, è certo inevitabile rilevare una coincidenza di situazioni che militavano a sfavore della permanenza di Cia Fornaroli alla Scala: oltre agli appoggi politici di Ruskaja, che certo dovevano aver avuto un peso nel far ricadere su di lei la scelta della commissione scaligera, era noto il legame di lunga data che Fornaroli intratteneva con la famiglia Toscanini, dapprima attraverso la collaborazione professionale con Arturo, che la coinvolse nelle stagioni al Metropolitan di New York negli anni Dieci e poi mediante il rapporto sentimentale con Walter, con il quale instaurerà una relazione destinata a durare tutta la vita. È dunque molto probabile che, dopo l'aggressione bolognese ad Arturo Toscanini nel 1931 con il conseguente distacco dalle scene italiane, la direzione scaligera tendesse a sciogliere i rapporti con una figura che al maestro era sicuramente molto vicina⁸. Occorre però notare che

⁵ Dopo l'improvvisa scomparsa di uno dei membri, Carlo Tarlarini, sarebbe stato inserito in commissione anche un rappresentante del Ministero dell'Economia Nazionale.

⁶ Su Lucia (detta Cia) Fornaroli (1888-1954) si veda Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1945*, cit., pp. 243-268.

⁷ All'indomani della morte di Cecchetti (avvenuta il 13 novembre 1928) di cui era stata allieva e assistente, Cia Fornaroli, come peraltro emerge dagli archivi della Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione: *Cia Fornaroli and Walter Toscanini Papers*, box. 1) riceveva dal Teatro alla Scala l'incarico di seguire le classi che erano state affidate al maestro. Alla missiva di Angelo Scandiani, datata 24 gennaio 1929, in cui le veniva affidato simile compito, Cia avrebbe risposto (secondo un dattiloscritto che, come molti altri testi conservati nell'archivio newyorkese, era stato sicuramente redatto da Walter Toscanini e datato 1 febbraio 1929) chiedendo anche di essere nominata Direttrice della scuola stessa, al fine, si legge, di «provvedere affinché non venissero modificati i sistemi e gli insegnamenti del compianto Maestro Cecchetti conservando alla scuola l'unità di metodo necessaria».

⁸ Di questa opinione è peraltro Patrizia Veroli, quando afferma: «Cia “paga” la sua vicinanza, tramite Walter, ad Arturo Toscanini e alla sua ardente fede di democratico. Nel suo settennio di direttore, egli ha mantenuto la politica al di fuori del teatro, tenendo bal-

Fornaroli aveva conservato il proprio incarico ancora per tutto il 1932, quando, dopo l'approvazione del nuovo regolamento dell'Ente Autonomo nel settembre 1931, La Scala era comunque guidata da un consiglio direttivo in cui figuravano già i nomi di Visconti di Modrone e di Mataloni.

Lo stesso Walter Toscanini⁹, che non avrebbe risparmiato pesanti critiche alla politica culturale fascista nel corso della polemica (come del resto avrebbe fatto anche Paolo Fabbri, brillante critico di danza milanese, che nel novembre 1933 sarebbe convolato a nozze con la già citata Attilia Radice), ancora nel 1932 nutriva le migliori speranze per l'avvenire della danza alla Scala e le esprimeva senza mezzi termini nella rivista «La danza», da lui stesso fondata, prodotta e diretta assieme a Paolo Fabbri e rimasta al solo numero campione, pubblicato quasi in contemporanea con il saggio della Scuola di Ballo della Scala, ovvero pochi giorni prima che la notizia della nomina di Ruskaja si diffondesse.

Si comprende allora come l'apertura del tempio della tradizione ballettistica italiana a un'artista straniera che non aveva ricevuto alcuna formazione accademica e che poteva contare sul sostegno del Regime, avesse immediatamente generato malumori e indignazioni, al punto che, sulla stampa, si vennero a creare due schieramenti nettamente contrapposti: da un lato, coloro che, considerando la Scala come il baluardo della tradizione coreica italiana e ravvisando nel metodo Cecchetti l'unica forma di addestramento tecnico capace di formare danzatori degni di questo nome, ritenevano nociva e inaccettabile l'introduzione di metodi didattici estranei rispetto a quelli tradizionali; tra costoro spiccavano ovviamente Walter Toscanini e Paolo Fabbri. Dall'altro lato, invece, figuravano coloro che dichiaravano l'urgenza di un rinnovamento nei metodi e nelle forme della danza alla Scala, non solo percepita come mera esibizione di virtuosismi privi di consapevolezza interpretativa e profondità espressiva, ma anche sentita come estranea rispetto a quegli orientamenti moderni dell'arte che anche in Italia (e, aggiungerei, nell'Italia fascista) era ormai necessario cominciare a seguire. Nelle fila dei modernisti militavano personaggi come Anton Giulio Bragaglia¹⁰, che aveva sostenuto con furore

danzosamente testa a Mussolini. La Ruskaja profitta del nuovo corso, che per il Teatro alla Scala significa adesione alle direttive del partito e acquiescenza al volere dei suoi uomini». Cfr. Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria...*, cit., p. 264.

⁹ Occorre comunque notare, secondo quanto ancora una volta sostenuto da Patrizia Veroli, che, al ritorno dalla prima guerra mondiale, il ventunenne Toscanini aveva sostenuto l'aggressiva politica mussoliniana. Cfr. Ivi, p. 252.

¹⁰ Per ciò che concerne il rapporto fra Bragaglia e la danza si rimanda a Patrizia Veroli, *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, a cura di Giannandrea Poesio e Alessandro Pontremoli, Roma, Aracne, 2008, pp. 11-19 e

gli esordi di Jia Ruskaja negli anni Venti ospitandola presso lo Sperimentale degli Indipendenti e firmando a suo nome accaniti contributi giornalistici in difesa della danza moderna, e Marco Ramperti, autore, nel 1927, della prefazione al volume di Ruskaja, che certamente non lo stese di suo pugno, *La danza come un modo di essere*. A entrambi, come emergerà chiaramente in seguito, veniva indirizzata l'accusa di aver avuto una personale *liaison* con l'artista russa.

I confini del dibattito, che vedrà comunque nella situazione della Scala il proprio principale obiettivo polemico, non mancheranno di allargarsi al panorama della danza italiana generalmente inteso: l'attualità, infatti, fornirà ripetutamente delle occasioni per rinfocolare lo scontro e dare adito a velenosi botta e risposta, il tutto almeno fino all'autunno del 1934, quando cessa l'incarico Ruskaja presso l'istituto scaligero.

Stando alle fonti di cui dispongo attualmente¹¹, la fine della collaborazione parrebbe legata dalle lacune della russa sul piano didattico, che avrebbero generato malumori e ostilità.

Un finale sostanzialmente aperto, anche se non è difficile immaginare come, nel tempo, la mancanza di una formazione accademica da parte di Ruskaja possa aver determinato un suo allontanamento dalla Scala, le cui concrete esigenze produttive, tanto sul piano del ballo quanto su quello dell'opera lirica, si rivolgevano fondamentalmente verso la danza di tradizione classico-accademica.

Le coordinate dello scontro: luoghi, temi, contesti

Classico e moderno, pubblico e privato, legittimo e illegittimo, autentico e contraffatto: forse nell'intento (quasi sempre maldestro) di smarcarsi dalla loro costitutiva ambiguità, i testi della polemica tendono a posizionarsi lungo l'asse di elementari manicheismi e, se si eccettuano i contributi pubblicati sulle testate periodiche, trovano posto soprattutto nella cornice della Terza

a Giulia Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, dicembre 2013, www.danzaericerca.unibo.it/ (u.v.: 17/04/2016).

¹¹ Cfr. Articolo non firmato [ma Walter Toscanini], *La Scala e le danze esotiche*, «Perseo», n. 21, anno V, 1 novembre 1934. Dai documenti della Cia Fornaroli Collection, inoltre, emerge anche come le allieve della Scala manifestassero insoddisfazione presso le proprie famiglie rispetto ai metodi di insegnamento impartito nella scuola di ballo (Cfr. Dance Division, New York Public Library for the Performing Artes, folder: *La Scala School, Correspondance*).

pagina¹², vero e proprio luogo d'elezione, in epoca fascista, per le notizie di argomento coreico, assumano esse la forma della cronaca o quella, ben più variegata, dell'articolo culturale e dell'elzeviro.

Rispetto alla polemica qui in esame si vede come sulla medesima pagina compaiano, specie sotto forma di lettere al giornale, posizioni diametralmente opposte, anche se – e occorre rimarcarlo con decisione – tutte inserite all'interno di testate sostanzialmente allineate.

Ciò lascia presupporre, accanto alla relativa varietà d'espressione riservata sulla stampa a problematiche di carattere artistico, anche una più generale collocazione del dibattito nel perimetro di una riflessione sull'arte fascista *tout court*, soprattutto rispetto alla questione, accennata più sopra, dell'opposizione classico-moderno.

Al di là delle incertezze epistemologiche rilevate in precedenza e nonostante le implicazioni personali di quello che potrebbe sembrare solo un battibecco tra uomini influenti, corre l'obbligo di sottolineare come i temi della classicità e della modernità della danza animassero nel profondo la riflessione e l'attività culturale dei protagonisti della polemica (o almeno di alcuni di loro): la difesa della danza classica o di quella moderna, per quanto spesso generata da vicende e interessi privati, costituiva lo spunto per iniziative quali stagioni teatrali, campagne giornalistiche, pubblicazioni, attività collezionistica, che, vere e proprie eccezioni nel panorama culturale del tempo, ci aiutano a comprendere quanto fosse frammentata e contraddittoria la percezione della danza nell'Italia fascista.

Pensiamo, giusto per citare un modernista “di punta”, al caso di Anton Giulio Bragaglia, che almeno dalla metà degli anni Venti aveva iniziato a difendere e divulgare, tanto attraverso le stagioni del Teatro degli Indipendenti quanto sulle colonne di riviste come «Comoedia», le ragioni di una danza profondamente anti-accademica, caratterizzata dal rifiuto radicale della tecnica e degli stilemi della danza classica e volta al raggiungimento di un'espressività che si voleva (utopisticamente) libera, diretta, immediata. Questo ideale era personificato da quelle «danzatrici autobiografiche, puramente liriche»¹³ che apparivano capaci di abbandonarsi senza remore al sentimento e di lasciare che la propria azione danzata venisse totalmente trasfigurata dall'emozione. Di quest'interprete

¹² La varietà di formati e l'ampiezza discorsiva caratteristica di molti degli articoli di ‘terza’ pubblicati attorno alla polemica, mi ha spinto a preferirli rispetto alle cronache dei singoli eventi, i quali comunque risultano costantemente richiamati nei testi riportati di seguito e, ove necessario, anche in specifiche note di commento.

¹³ Cfr. Anton Giulio Bragaglia, *Scultura vivente*, Milano, L'Eroica, 1928, p. 8. Bragaglia aveva già fatto ricorso a questa espressione in due articoli giornalistici: *Tersicore esoterica: la danza d'espressione*, «Comoedia», anno VIII, n. 4, 20 aprile 1926, e *Tersicore mistica e la danza sensuale*, «La Tribuna», 17 febbraio 1927.

ideale, Jia Ruskaja era, per Bragaglia, una delle principali incarnazioni. Negli anni della polemica, la riflessione bragagliana sulla danza si fa più articolata e meno radicale, aprendosi ai problemi della formazione coreutica, del repertorio, dell'impiego della pantomima all'interno dello spettacolo coreografico¹⁴. In questo stesso periodo, inoltre, il nazionalismo di Bragaglia diviene ancor più smaccato rispetto al decennio precedente, soprattutto in materia di danza e di scenografia: il tentativo è quello di dimostrare come le principali sperimentazioni teatrali e coreiche al tempo condotte in Europa traessero ispirazione dall'esempio italiano, con un campionario di rimandi che spaziava dalla Commedia dell'Arte al Futurismo passando per Salvatore Viganò. Fra le righe della polemica, allora, occorrerà leggere anche questo tipo di istanze, le quali se da una parte finiscono per essere strumentalizzate dalla rigidità dello scontro verbale, dall'altra ne rappresentano una non trascurabile spalla teorica.

Altro esempio non meno significativo è, sul versante dei classicisti celebri, quello di Walter Toscanini, il cui avvicinamento al mondo della danza data sicuramente dal 1919, anno in cui nasce la relazione con Cia Fornaroli. Da subito la passione per la danza classica, certo originata dalle proprie vicende sentimentali, si intreccia con una variegata attività culturale. Se ci si concentra solo sugli anni della polemica (senza dunque considerare quanto accadrà con il trasferimento negli Stati Uniti e la costruzione della Cia Fornaroli Collection presso la New York Public Library for the Performing Arts), non si può non notare come, oltre a farsi organizzatore di una compagnia di balletto (i Balletti di San Remo, attivi nel 1933 con la stessa Fornaroli come coreografa), Toscanini fosse anche particolarmente presente nel campo del giornalismo e del collezionismo.

Si pensi almeno al pionieristico progetto di periodico interamente consacrato all'arte di Tersicore, con la già menzionata pubblicazione della rivista «La danza» nel 1932. Rimasta al solo numero di saggio, «La danza» costituiva uno strumento di colta e astuta celebrazione della danza classica italiana attraverso il perseguimento di due strategie parallele e complementari, costituite, da un lato, dalla costruzione di un apparato teorico volto ad affermare la superiorità della tradizione accademica sulle tendenze moderniste e, dall'altro, dalla presentazione in chiave divulgativa della scuola scaligera (ma con un piccolo spazio anche per quella del Teatro Reale dell'Opera di Roma) e delle sue migliori allieve. Anche in questo caso, le posizioni assunte da Toscanini all'interno della polemica, ben lungi dall'essere estemporanee e arbitrarie, si integrano coerentemente con un ben più ampio complesso di iniziative culturali.

¹⁴ Come peraltro è possibile riscontrare nel volume, in due tomi, Anton Giulio Bragaglia, *Evoluzione del mimo*, Milano, Ceschina, 1930.

Dal punto di vista del discorso giornalistico e teorico sulla danza, quelli di Bragaglia e di Toscanini sono esempi importanti non soltanto per il ventaglio di considerazioni, rimandi, e riflessioni che riescono a mettere in campo; la loro importanza risiede anche in quello che lasciano in ombra, vale a dire quel brulichio di brevi cronache, trafiletti e articoli anonimi che rappresentavano i luoghi in cui, al tempo, era consuetudine parlare di danza. L'altra faccia della medaglia, insomma, rispetto alle eccezionali prese di posizione che accendono la polemica qui analizzata. Come accennavo in precedenza, infatti, per tutta la prima metà del Novecento non è possibile rilevare, in Italia, la presenza di una critica di danza professionista e "ufficiale", il che rende lo sguardo di quanti si occupavano dell'argomento in sede giornalistica irrimediabilmente esterno, in quanto legato talvolta a critici musicali, talaltra a giornalisti non necessariamente sensibili alla danza. Simile assenza di professionismo, di un linguaggio d'ordine e di categorie estetiche regolarmente impiegati, consente di avere una presa maggiore su modi di pensare e percepire la danza socialmente condivisi, intercettando, cioè, punti di vista informali e più vicini a un sentire diffuso dal basso.

Rispetto a questo un po' sconnesso mosaico di sguardi, la polemica si pone come un momento di sistematizzazione concettuale e linguistica, rendendo manifesto il senso di una transizione, di un cambio di passo, di una soluzione di continuità: l'inizio degli anni Trenta, infatti, vede il passaggio da un'indefinita varietà di forme, linguaggi e luoghi della danza a una maggiore polarizzazione, nelle pratiche come nel discorso teorico e giornalistico, attorno agli ambiti della danza classico-accademica da un lato e di quella moderna dall'altro.

Questo processo, stagliandosi su uno sfondo di costanti criticità (culturali, economiche, artistiche, didattiche) che ne determinano il carattere spesso incerto e altalenante, si era già innescato almeno dalla fine della guerra ma, nella polemica, trova un momento di catalizzazione ed esasperazione. All'indomani del primo conflitto mondiale, infatti, pubblico, cronisti e commentatori sono ormai consapevoli dell'obsolescenza delle forme del ballo teatrale: ben lungi dall'abbandonare questa formula spettacolare, preziosa eredità del passato, essi ne reclamano però una riforma che, pur non tradendo i criteri di grandiosità e piacevolezza della visione caratteristici del gusto italiano in fatto di danza, riuscisse tuttavia a porre rimedio all'insensatezza di intrecci spesso raffazzonati, al pressapochismo di alcuni allestimenti realizzati in economia, alla cattiva preparazione di molti corpi di ballo (certo legata alla chiusura di tutte le principali scuole, fra cui, tra il 1917 e il 1921, anche di quella della Scala) e all'assenza, resasi manifesta già sul finire del secolo XIX, di vere e proprie "dive" della danza. Al contempo, i Ballets Russes¹⁵ avevano

¹⁵ Un utile riferimento sui Ballets Russes in Italia è stato fornito da Eleonora Egizi

già dato prova di una possibilità alternativa, nonché profondamente “organica”, di concepire lo spettacolo coreografico, e la cultura italiana, dapprima spaccata tra fascinazione e rifiuto, troverà già nella prima metà degli anni Venti, il modo di introiettare simile esperienza artistica traendone lo spunto per intervenire sui problemi di fragilità drammaturgica e incoerenza linguistica che connotavano il ballo teatrale di tradizione. Al tempo stesso, l’uscita dalla guerra mondiale rappresenta un momento di straordinaria affermazione per le danze di società, in particolar modo quelle di matrice afroamericana, e, parimenti, per lo spettacolo leggero, agito prevalentemente nella cornice dei caffè-concerto e aperto anche a forme di danze esotiche e d’avanguardia che circolavano in Europa, suscitando grandi curiosità e apprezzamenti.

Gli anni Venti, insomma, si aprono su un panorama coreico variegato il quale, per larga parte del decennio, mostrerà non soltanto la danza dei grandi teatri lirici (soprattutto la Scala e, più avanti, il Teatro Reale dell’Opera di Roma), ma anche quella praticata sui palcoscenici d’avanguardia (talvolta a metà fra sala teatrale e sala da ballo, come il Teatro degli Indipendenti di Anton Giulio Bragaglia), nei teatri d’eccezione (luogo deputato per le esibizioni dei raffinati coniugi Sacharov¹⁶ o per le prime performance delle allieve di Jaques-Dalcroze), nei teatri all’aperto (sempre più tendenti a ospitare esperienze di ascendenza dalcroziana o legate all’*Ausdruckstanz*) e, non da ultimo, nei luoghi del varietà.

Simile polimorfismo, cui si lega chiaramente una concezione allargata di ciò che al tempo era considerato “danza”, sembra tuttavia cambiare forma tra la fine degli anni Venti e l’inizio degli anni Trenta. È allora che in corrispondenza del progressivo stabilizzarsi del regime, la situazione della danza italiana va incontro a una sorta di timida ripresa in termini produttivi e, al contempo, a una specie di ritorno all’ordine. Questo avviene tanto nelle pratiche quanto nel discorso giornalistico, dato che, in scena come sulla carta stampata, le diverse manifestazioni di danza, di cui si distinguono con sempre maggiore chiarezza analitica i tratti costitutivi, sembrano definirsi lungo la contrapposizione classico-moderno.

Se allora, per quanto riguarda il ballo tradizionale, si assiste a tentativi di ammodernamento che investono sostanzialmente la dimensione della drammaturgia (con le esperienze, ad esempio, dei balli ideati dal drammaturgo e librettista Giuseppe Adami alla Scala, in cui il virtuosismo degli interpreti e la

nel dossier di «Teatro e Storia» *L’anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio della grande regia in Italia tra il 1911 e 1934*. Cfr. Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 123–148.

¹⁶ Sui Sacharov, rimando al saggio di Samantha Marenzi contenuto in questo dossier.

grandiosità dell'allestimento dovevano inserirsi in un'azione coerente, comprensibile e tesa a snellire i passaggi narrativi e pantomimici necessari alla comprensione della vicenda)¹⁷, le danze moderne dominano l'ambito educativo e quello del teatro all'aperto, come emerge dal successo degli allestimenti siracusani di tragedie greche cui prendevano parte gruppi di danzatrici in larga parte di formazione dalcroziana, o dall'eccezionale esperienza delle "Olimpiadi della Grazia", riunione delle principali scuole europee¹⁸ svoltasi a Firenze nel 1931.

Questa polarizzazione appare in linea con l'ambivalente politica artistica del fascismo, tesa a mantenersi al contempo moderna, in quanto sostenitrice delle "sane" danze praticate nei teatri all'aperto, e tradizionalista, senza dunque abbandonare l'ambito del balletto, espressione di tradizioni e orgoglio italici ma anche oggetto dei più sentiti apprezzamenti da parte del pubblico. Essa, inoltre, indica una tendenza alla normalizzazione che, rintracciabile anche in altre forme d'arte¹⁹, vede nella polemica uno snodo non determinante eppur funzionale, nonché capace di fornire, agli occhi dello studioso, il riflesso di dinamiche culturali altrimenti difficilmente analizzabili o comunque emergenti solo in maniera incostante nel discorso giornalistico del tempo.

Nello specifico, l'episodio scatenante la polemica può rappresentare, in realtà, una sorta di momentaneo scompaginarsi delle dinamiche in atto, le quali finiranno per essere sostanzialmente riconfermate dallo scontro e per trovare, in esso, un momento di definizione dei propri tratti e termini costitutivi.

A ben vedere, inoltre, la stessa parabola artistica di Jia Ruskaja tenderà sì a indirizzarsi verso un esplicito recupero delle forme tradizionali del balletto, ma, ed è opportuno rimarcarlo con forza, si caratterizzerà anche per una sorta di costante (e astuta) mediazione fra linguaggi coreici moderni da un lato, e i gusti, le tendenze, il "sentire" italiani dall'altro.

Indipendentemente dal palese reintegro della tecnica classico-accademica praticato verso la fine degli anni Trenta, cioè, Ruskaja sembrerebbe ricorrere a stilemi coreici moderni con l'intento di creare un linguaggio di movimen-

¹⁷ Tra questi il più celebre è sicuramente *Vecchia Milano* del 1928, esempio di ripresa del ballo grande tradizionale in cui, accanto a ballabili e grandiosi espedienti scenografici, si ricercava la comprensibilità e la scorrevolezza della vicenda sia grazie alla complessiva organizzazione dei linguaggi della scena, sia mediante il lavoro interpretativo dei danzatori, chiamati a una consapevolezza del proprio personaggio e a un'espressività verosimile e vicina, forse, a quella del cinema coevo.

¹⁸ Vi partecipavano le scuole di Elisabeth Duncan, Margaret Morris, Dorothee Gunter, Getrude Bodenwieser, Minnie Smolkova, Marussia e Nadia Yartzeff.

¹⁹ Si pensi, ad esempio, a quanto accade nell'ambito delle arti visive, come dimostrato da Elena Pontiggi in *Il ritorno all'ordine*, Milano, Abscondita, 2005.

to teso, da una parte, a incarnare un immaginario di ascendenza greco-romana chiaramente affine alla retorica di regime, e, dall'altra, ad allargare lo spettro delle possibilità liriche della danza. Quelli messi in scena da Ruskaja, allora, sarebbero corpi capaci di veicolare l'emozione attraverso atteggiamenti verosimili (o, come si era soliti dire, "naturali") che, anche quando palesemente ingenui, dovevano comunque apparire più intensi e comunicativi rispetto alla stereotipata pantomima del balletto, dalla quale, a fatica, proprio in questi anni si tentava di svincolarsi attraverso una gestualità maggiormente ispirata al teatro di prosa e, soprattutto, al cinema.

Senza mai sfiorare il furore interpretativo dell'*Ausdruckstanz*, che in Italia non sarebbe mai stato compreso e accettato pienamente, infatti, le interpreti di Ruskaja suggerirebbero una libertà tecnica e interpretativa ancora in larga parte inedita in Italia, ma che non avrebbe tardato a trovare sia alcuni luoghi d'elezione, come i teatri all'aperto, sia una via di accesso al balletto di matrice ottocentesca, ormai avviato verso un lento ma inesorabile aggiornamento delle proprie forme.

È evidente come tutto ciò si inserisca in un ampio processo di normalizzazione e sistematizzazione che, però, non implicherà, nelle pratiche e nei discorsi giornalistici, chiusure nette e radicali. Come le vicende della danza continueranno a dimostrare almeno fino alla seconda guerra mondiale, classico e moderno troveranno anche momenti di apertura reciproca, contribuendo a plasmare quello che si potrebbe definire come *sguardo italiano* sulla danza del primo Novecento, caratterizzato, indipendentemente dalle categorizzazioni estetiche, da una ricerca inesausta di piacevolezza della visione e, al contempo, dal bisogno di ravvisare, nel corpo che danza, una qualche forma di controllo e di addestramento, in virtù della quale riuscire a interfacciarsi senza inquietudini e pudori con una presenza, quella del danzatore, la cui fisicità si richiedeva fosse comunque profondamente trasfigurata dalla tecnica.

I testi della polemica

Tra i primi a parlare dell'avvicendamento fra Cia Fornaroli e Jia Ruskaja alla direzione della Scuola di Ballo della Scala è «Il Regime Fascista» che, nell'agosto del 1932, pubblica un contributo firmato Coribante²⁰ e intitolato *Battaglia a passo di danza*.

Dopo un'introduzione in cui dà conto del Concorso Internazionale di

²⁰ L'identità dell'autore di questo contributo doveva certo essere nota agli altri protagonisti della polemica, ma allo stato attuale del mio lavoro non sono stata in grado di definirla.

Coreografia di Parigi, che aveva seguito con entusiasmo apprezzando soprattutto l'opera vincitrice, ovvero *Il Tavolo Verde* di Kurt Jooss, l'autore prende posizione rispetto alle polemiche che si erano scatenate non appena i giornali milanesi avevano dato notizia dell'ingresso di Ruskaja alla Scala.

In particolare, le ire dei tradizionalisti e dei partigiani di Cia Fornaroli – tra le poche figure autorizzate, in Italia, all'insegnamento del metodo Cecchetti – erano state suscitate da un articolo del «Corriere della Sera» datato 27 luglio 1932, nel quale si dichiarava che la nomina di Jia Ruskaja ed Ettorina Mazzucchelli a direttrici della Scuola di Ballo della Scala mirava a garantire «la continuazione della tradizione della gloriosa scuola del Cecchetti»:

«Il Regime Fascista», 7 agosto 1932, Coribante, *Battaglia a passo di danza*

[...] Io sostengo che [...] questa battaglia non sarà affatto conclusiva dal punto di vista artistico e che il rimodernamento della scuola coreografica non può venire né dal metodo Cecchetti-Fornaroli, né dal metodo Ruskaja-Mazzucchelli.

Ho il preciso convincimento che tutti questi metodi sono completamente superati e ne ebbi la prova al Concorso internazionale di coreografia al quale ho assistito a Parigi [...]. Ma in modo assoluto risultò da quel concorso che la moda non è più per il ballo alla francese, né per il ballo all'italiana, né per le danze così dette classiche, né per i balletti russi. È inutile cercare di nascondere, la danza sta diventando sempre più una ginnastica!²¹

[...] Ginnastica, dunque, ginnastica, che si completa nelle più audaci acrobazie fatte di leggerezza e di rapidità, ecco il solo indirizzo della danza di oggi e di domani: ecco il solo metodo che risponde ai gusti ed allo stile dell'età presente; età che, per quanto riguarda gli esercizi e le arti del corpo, è sportiva, cioè preferisce una forza elastica di muscoli alla classica ginnastica degli atteggiamenti delle piroette: ecco, se si vuole rinnovare, il solo indirizzo possibile.

²¹ Al principio degli anni Trenta si manifesta, nel discorso giornalistico sulla danza d'espressione (ovvero sulla forma di danza maggiormente rappresentata al concorso parigino cui ci si riferisce qui), una tendenza a soffermarsi sugli aspetti formali del movimento e a ravvisare, nell'azione del corpo danzante, una preparazione atletica che, talvolta percepita nei termini di vera e propria *tecnica*, rendeva questo tipo di danza meno oscuro e intellettualistico rispetto a quanto era accaduto nel decennio precedente. Per tutti gli anni Venti infatti di fronte alle prime manifestazioni italiane dell'*Ausdruckstanz*, cronisti e commentatori avevano spesso mostrato un senso di straniamento verso una danza che, arte del corpo, sembrava prendere in carico significati e interrogativi di ordine squisitamente intellettuale. Al di là delle valenze igienico-sportive che, in piena epoca fascista, erano certo attribuite a una pratica corporea come la danza e, in particolar modo, alla danza cosiddetta libera, occorre però notare come l'urgenza di ravvisare una forma di allenamento nel corpo danzante caratterizza l'approccio del giornalismo italiano indipendentemente dai differenti generi coreici di cui rende conto.

A distanza di quindici giorni dalla pubblicazione di questo articolo, Anton Giulio Bragaglia prende la parola e, ancora una volta dalle colonne de «Il Regime Fascista», si lancia in una panoramica delle principali tendenze coreiche degli ultimi anni nella quale, assumendo un pieno distacco dal Futurismo, sembra difendere i valori del corpo contro quei tentativi di riforma della danza che, al principio del Novecento, avevano puntato tutto sugli aspetti scenografici e decorativi dello spettacolo coreografico, senza tener conto delle istanze di natura squisitamente fisica che sono alla base di qualsiasi ricerca sulla danza. Come ho già detto, all'inizio degli anni Trenta Bragaglia sta attraversando una fase particolare del proprio percorso di critico e teorico della danza, in quanto, dopo le infuocate prese di posizione anti-accademiche degli anni Venti, sta ora rivolgendo la propria attenzione anche verso problematiche più tradizionali, come l'importanza della pantomima, il problema del coordinamento e dell'esaltazione della componente espressiva nelle danze di gruppo, la questione dell'insegnamento della danza in Italia e, non da ultimo, quella del mantenimento dell'efficacia interpretativa al succedersi delle diverse repliche di uno spettacolo. Per quanto riguarda l'articolo in esame, vale la pena di riportarne almeno il seguente passo:

E la danza? La povera cenerentola delle muse, è ancora trascurata da noi – come volevasi ricordare – dai propositi decorativistici o architettonici di movimentazione ritmica delle scene. Tanto i fautori dei veri «balletti decorativi», quanto i teorizzatori delle nuove danze e pantomime, (siano futuriste o espressioniste o immaginiste e o comechessia), dimenticano strada facendo, precisamente l'oggetto fondamentale di simili ricerche: l'arte mimica, l'arte coreica, dico. Avrò qualche ragione anche Nicola Guerra!

E qui siamo sempre a quel punto: confusione e ignoranza nella distinzione tra *Coreo* e *Scenografia*! Pare impossibile, ma pure è così. Non c'è fessoide teatraleggiante che (come letterato o poeta o critico in fregola di farsi autore, o cronista, pittore, decoratore e verniciatore purchessia) il quale non creda di riformare o rivoluzionare la coreografia, lavorando intorno ai consueti pasticci e imbrogli scenografomani!²²

All'inizio di settembre è ancora una volta «Il Regime Fascista» ad accogliere un contributo legato alla polemica. Stavolta a prendere la parola è Walter Toscanini che, nascosto dietro la firma di Cia Fornaroli²³, sigla una

²² Anton Giulio Bragaglia, *Stato della danza in Italia*, «Il Regime Fascista», 21 agosto 1932.

²³ L'attribuzione di questo e altri testi alla penna di Toscanini, verificabile anche consultando i materiali di lavoro dello stesso Walter custoditi presso la Cia Fornaroli Collection della New York Public Library for The Performing Arts, è stata dimostrata da Patrizia Veroli in *Baccanti e dive dell'aria...*, cit. Come ricorda Veroli, Cia Fornaroli arriverà a lamentarsi con Walter Toscanini di quest'uso, al punto che, in una lettera del 28 luglio 1931, gli rimprovererà con durezza («mi sconcerta il pensiero che tu lo faccia passare per

lunga lettera intitolata *Discussioni scaligere: per la danza italiana* in cui, al di qua di considerazioni di ordine contingente, sembra prendere corpo un vero e proprio programma di riforma della danza classico-accademica in cui sono lucidamente analizzate molte delle carenze che caratterizzavano soprattutto l'ambito della didattica, come l'assenza di classi maschili e di una formazione culturale a tutto tondo per i danzatori. La pubblicazione di questo testo è in verità frutto di un travagliato scambio epistolare fra Toscanini e il «Corriere della sera». A seguito della pubblicazione del già citato articolo del «Corriere della sera» datato 27 luglio 1932, Fornaroli (ma in realtà Walter Toscanini) inviava al direttore Borelli una breve missiva (poi pubblicata, nonostante l'iniziale rifiuto da parte del direttore del giornale) in cui precisava che solo lei stessa, insieme ai danzatori scaligeri Enrico Mascagno e Vincenzo Celli, era autorizzata, in Italia, all'insegnamento di un simile metodo. Il botta e risposta con il «Corriere della sera», continuato anche sotto forma di corrispondenza privata fra Toscanini e Borelli²⁴, sarebbe poi approdato, oltre che nel già citato articolo *Battaglia a passo di danza*, proprio nel testo che segue:

«Il Regime Fascista», 7 settembre 1932, Cia Fornaroli [ma Walter Toscanini], *Discussioni scaligere: per la danza italiana*

[...] Il metodo Cecchetti, è semplicemente *l'alfabeto, il sillabario e la grammatica della danza classica*.

Ora, sino a prova contrarla, vi saranno mille e più metodi differenti più o meno pratici e buoni d'insegnare a dei ragazzi l'alfabeto, il sillabario e la grammatica italiana, ma a nessuno è mai venuto in mente di rimodernare l'alfabeto e la grammatica italiana o d'introdurvi nuovi segni modernistici e nuove leggi.

[...] Se si vuole davvero far qualche cosa di «intelligente» e di serio si chiede non un rimodernamento dei metodi di studio, che sono modernissimi, ma una integrazione di studii intellettuali [...].

Il vero guaio è che in Italia mancano i «coreografi»: ma la colpa non è del metodo Cecchetti, ma semplicemente del fatto che da quaranta e più anni a questa parte non vi è una scuola pubblica di danza per uomini²⁵ che possano e vogliano

farina del mio sacco») di aver finto che sia stata addirittura lei a redigere il libretto per uno dei Balletti di San Remo.

²⁴ I documenti di questo scambio epistolare sono conservati presso la Cia Fornaroli Collection, nella sezione *Cia Fornaroli and Walter Toscanini Papers*.

²⁵ Sembra darsi qui per scontato che la coreografia fosse arte riservata esclusivamente al sesso maschile. Sarà tuttavia proprio Cia Fornaroli, seppur complice il contributo ideativo e organizzativo di Walter Toscanini, la coreografa dei Balletti di San Remo. L'assenza di classi maschili, e la conseguente pratica del travestitismo, saranno più volte oggetto di biasimo anche da parte di Paolo Fabbri, che le additerà come motivo di incongruenza drammaturgica all'interno dello spettacolo coreografico.

seguire la professione del ballerino per dedicarsi poi alla composizione coreografica. E non si diventa coreografi senza essere stati ballerini, cioè senza conoscere l'a. b. c. della danza.

[...] Non si deve quindi pretendere di condannare la scuola e il metodo di insegnamento di Cecchetti sol perché da noi è mancato il coreografo che abbia saputo mettere in evidenza cosa si può ottenere dalle allieve di Cecchetti con idee e visioni coreografiche nuove, moderne!

[...] In quanto al fatto, che Coribante lamenta, del Congresso Coreografico Internazionale di Parigi al quale partecipavano diciannove società e scuole d'ogni paese a nazione e nessuna italiana, io mi permetto ricordarle che a Firenze, cioè proprio in casa nostra e con i nostri denari, vennero invitate tutte le possibili e immaginabili scuole più o meno espressionistiche, moderniste, avveniriste, illusioniste del mondo della danza, e le due uniche scuole veramente italiane di Milano e Roma non lo furono! Sui risultati delle così dette «Olimpiadi della Grazia»²⁶ non pochi giornali italiani espressero allora quello che era il giudizio del pubblico, e si mostrarono poco benevoli per tutti questi (mi permetta di chiamarli così) «isterismi» della danza dai quali s'ingenerava solo un senso grande di monotonia e di noia! [...]

Oppure il Corpo di Ballo dell'Ente Autonomo con un ballo di un musicista italiano, che, coi criteri adottati sin qui alla Scala, deve essere realizzato e inscenato coreograficamente da un tedesco o da un russo (a piacere), interpretato da una famosissima ignota principessa afgana o siamese²⁷, con contorno di qualche altro primo ballerino russo e di un'altra dozzina di danzatori tedeschi o russi? Con

²⁶ In verità i giudizi della stampa furono nel complesso positivi. Lo stesso Paolo Fabbri si troverà a esaltare le scuole di Mary Wigman e Dorotee Günther per la solida preparazione tecnica delle loro allieve: «Questo stuolo vigoroso di Amazzoni non aspetta che lo scandire del tempo per lanciarsi nella danza come in un turbine [...] queste giovani gettano un ponte che riunisce l'atletica all'arte, il muscolo alla trasfigurazione». Cfr. Paolo Fabbri, *Danze a Boboli: Wigman e Günther*, «Il Secolo. La Sera», 6 giugno 1931.

²⁷ Si sta alludendo qui a Leila Bederkhan, protagonista di *Belkis, regina di Saba*, «azione coreografica in sette quadri» di Claudio Guastalla per le musiche di Ottorino Respighi, andata in scena alla Scala il 23 gennaio 1932 con le coreografie di Leonid Mjasin. Il ballo, che tra ginecei luccicanti, violente tempeste, sfavillanti padiglioni e giardini lussureggianti narrava la vicenda biblica del lungo viaggio della regina di Saba attraverso il deserto per incontrare l'affascinante re Salomone, prevedeva la presenza di un Narratore e di un coro femminile: sia le parti parlate che quelle cantate erano riportate nel libretto dello spettacolo, in cui, a margine del testo che spiegava l'azione, si trovava anche la suggestiva indicazione dei momenti di danza pura, quali, fra gli altri, la «Mimica e danza dell'araba fenice», la «Selvaggia danza guerresca», la «Danza mistica», la «Danza del Tamburo». Chiudeva l'azione una «Danza orgiastica». Tra i principali motivi di fascino era la presenza della curda Leila Bederkhan (1903-1986), allora nota come interprete di danze moderne d'ambientazione assira o egizia. Il programma di uno suo *recital* andato in scena alla Salle Pleyel di Parigi il 4 dicembre 1930 e conservato presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, sezione *The Walter Toscanini collection of research materials in dance*, vol. 2), riporta l'indicazione di un brano intitolato proprio *Belkis, reine de Sabe*.

questi criteri sarebbe davvero stata una bella affermazione di arte coreografica italiana... all'uno per cento!

[...] Basato sulle famose leggi della «divina proporzione» ritrovate da Leonardo da Vinci il metodo Cecchetti ha codificato e perfezionato tutte le leggi dell'equilibrio e della danza della nostra più pura tradizione stabilendo che tutti i movimenti del corpo umano danzante dovessero svolgersi, per mantenere una purezza assoluta di linee e di atteggiamenti, entro due cerchi immaginari (uno verticale ed uno orizzontale) che circoscrivono due quadrati intersecati da rette e diagonali, così come Leonardo inquadrò in un circolo ed in quadrato la perfezione dell'anatomia dell'uomo. Ora difficilmente si potrà trovare credo, metodo di danza più italianamente armonico e semplice di questo che dà al danzatore tutte la possibilità di sviluppare i suoi gesti in una quasi matematica perfezione di successioni di atteggiamenti tutti egualmente plastici e perfetti.

Con il contributo di Piovene parzialmente riportato di seguito prende corpo la posizione assunta dal quotidiano «L'Ambrosiano» all'interno della polemica, vale a dire quella della difesa della fusione fra tecnica e espressività, fra metodo classico e metodo moderno, seppur, come si vede, con una preferenza per quest'ultimo. Come accadrà anche più avanti, questo articolo cerca in inquadrare la contrapposizione fra classicisti e modernisti all'interno di una più vasta riflessione circa il potenziale lirico della danza *tout court*, il che, lo si diceva in apertura, rappresenta una delle tendenze forti della riflessione giornalistica sull'argomento:

«L'Ambrosiano», 12 ottobre 1932, g. p. [ma Guido Piovene], *La Ruskaja e la danza*

Nella vecchia scuola scaligera, con Jia Ruskaja, nulla andrà perso di buono, molto sviluppato ed aggiunto. È falso credere che il suo insegnamento segnerà un prevalere vizioso della tendenza interpretativa sull'esperienza tecnica ed accademica. La Ruskaja dovrà compiere alla Scala, anzitutto, opera di coltura. Lo studio della musica dovrà condurre a quell'esatta corrispondenza dei passi e dei tempi, indispensabile per ogni interpretazione ritmica degna, che nella Scala di ieri forse ha difettato. Lo studio delle figurazioni pittoriche e plastiche dei musei dovrà avvezzare a capire storicamente le danze eseguite. L'ottenuta aderenza, che è insieme tecnica e interpretativa, della danzatrice e della musica, potrà rendere adatto il corpo di ballo scaligero ad intonarsi a un sentimento musicale qualsiasi, eroico o doloroso, religioso o giocondo, al modo stesso di una sinfonia: mentre nel passato nella Scala ha prevalso il ballo decorativo su musica decorativa, come dimostra la tendenza a generalizzare il ballo sulle punte, inadatto ad esprimere sentimenti gravi, che deve invece essere usato solo quando sia il caso. La necessità di interpretare la musica, moltiplicando le difficoltà tecniche, porterà anche a perfezionare il corpo di ballo dal lato ginnastico: e a questo l'insegnamento della Ruskaja è ben preparato.

Polemica nella polemica può essere considerato il botta e risposta che vede protagonisti Paolo Fabbri²⁸ e Walter Toscanini nell'ottobre del 1932 su «Il Secolo. La Sera». Nel clima incandescente originatosi attorno alla presenza di Jia Ruskaja alla Scala, Fabbri pubblica un articolo intitolato *Addio alle chiacchiere inutili* nel quale, in maniera piuttosto insolita rispetto al suo usuale piglio polemico, sembra volersi tirare fuori dal dibattito giornalistico (a suo dire quantomai inutile e incapace di colpire l'attenzione del pubblico spingendolo a interessarsi alle vicende della danza) per proclamare l'urgenza di agire concretamente e, a tal fine, lancia addirittura l'ipotesi di una Corporazione dei danzatori. Per i danzatori, infatti, Fabbri auspica la possibilità di studiare quotidianamente senza grossi oneri economici, vagheggia l'integrazione della formazione tecnica con studi di carattere teorico e, soprattutto, ricerca sistemi mediante i quali assicurare agli artisti di Tersicore un'occupazione costante, dignitosa e relativamente autonoma dalle logiche produttive dei grandi enti lirici. Tutto ciò è senza dubbio pienamente condiviso da Walter Toscanini, il quale, però, in questa occasione si schiera contro Fabbri non condividendone la polemica circa la *verbosità* ormai creatasi attorno ai problemi della danza italiana: l'invasione del tempio della danza classica – la Scala – da parte di

²⁸ Può forse valere la pena, a questo punto, aggiungere qualche indicazione biografica su Paolo Fabbri. Critico di danza del quotidiano milanese «Il Secolo. La Sera» sicuramente attivo all'inizio degli anni Trenta, il nome di Paolo Fabbri, sposato alla danzatrice Attilia Radice e paladino della danza classica di tradizione italiana, si lega non solo alla stesura di numerosi articoli in cui la difesa delle tradizioni coreiche nazionali si fonde con una considerevole consapevolezza storiografica e con una singolare capacità di analisi della tecnica accademica, ma anche all'ideazione di progetti di spettacolo e di studio sui balli popolari. Ad ogni modo, sono estremamente scarse le notizie biografiche su questa singolare figura e in larga parte desumibili dalla stampa del tempo. Quanto alle sue origini, ad esempio, il periodico inglese «The Dancing Times» (con cui collabora certamente, in qualità di corrispondente dall'Italia, tra l'ottobre 1934 e il giugno 1935) dichiara: «Energetically active in contemporary political journalism, this young writer comes from a ancient and celebrated dynasty of dramatic artists» (cfr. de Vincent Pascal, *Ballets in Italy*, «The Dancing Times», settembre 1935). Rispetto sue posizioni politiche, invece, la stampa italiana lo definisce «camerata» (cfr. Articolo non firmato, *Le nozze di un collega*, «Il Secolo. La Sera», 25 novembre 1933). Nel suo brevissimo percorso di critico e organizzatore, sostanzialmente circoscritto al primo quinquennio degli anni Trenta, Fabbri ha proposto una via alla danza del proprio tempo che tentava di ripensare dall'interno le tradizioni coreiche nazionali e che, senza mai sposare né la fastosa estetica del 'ballo grande' né tantomeno la multidisciplinarietà organica dei Ballets Russes, faceva delle potenzialità del corpo messo-in-forma dalla tecnica accademica il fulcro del proprio interesse. La centralità attribuita al corpo del danzatore classico sul piano della critica come su quello della pratica scenica – evidentemente mutuata dalle posizioni teoriche del critico André Levinson, che avrebbe personalmente conosciuto per il tramite di Paul Valéry (cfr. Paolo Fabbri, *André Levinson*, «Il Secolo. La Sera», 15 dicembre 1933) – rende Paolo Fabbri un vero e proprio unicum nel panorama culturale del tempo fascista.

una straniera priva di preparazione accademica, sostiene Toscanini, non può certo essere passata sotto silenzio, ma, al contrario, è necessario che quanti, come lo stesso Fabbri, possiedono le competenze necessarie in materia di danza denuncino l'impreparazione di quei sedicenti artisti moderni che altro non sarebbero se non abili oratori. In una lettera pubblicata su «Il Secolo. La Sera» insieme alla risposta di Fabbri (*Coda alle chiacchiere inutili*, 20 ottobre 1932), Toscanini fa sfoggio di tutta la propria erudizione di bibliofilo ricordando alcuni casi illustri in cui la produzione di parola attorno alla danza ha prodotto risultati impareggiabili sul piano teorico così come su quello pratico.

A partire dal febbraio del 1933, Walter Toscanini trova un luogo privilegiato in cui condurre la propria crociata in favore della danza classica italiana, ovvero il periodico di arte e letteratura «Perseo». Qui può seguire e commentare liberamente l'attività di Ruskaja alla Scala e, soprattutto, ha modo di esporre con agio il proprio punto di vista sulla danza.

«Perseo», anno IV, n. 4, 1 marzo 1933, Sigma [ma Walter Toscanini], *Per una metafisica delle gambe alla Scala*²⁹

[...] Dopo che [...] l'italianissimo «metodo Cecchetti» e l'italianissima artista che lo insegnava vennero messi alla porta, il pubblico della Scala appena poté manifestare la sua opinione, la prima sera in cui venne rappresentato il ballo *Sieba*³⁰, decretò un trionfo alla signorina Radice, allieva italianissima del Cecchetti e della Fornaroli. E quando vide che le allieve della scuola riformata dopo due o tre mesi dal nuovo insegnamento, avevano dimenticata e perduta l'elementare sincronia dei movimenti [] il pubblico della Scala si convinse che la scuola riformata era stata... riformata male!

All'indomani della prima rappresentazione un giornalista scrisse una frase che ebbe ventiquattro ore di successo: disse che la signorina Radice: «aveva riconfermata la fede del pubblico scaligero nella danza italiana, come se ella puntasse la spada d'oro di *Sieba* contro i barbari che hanno forzate le porte». Bisogna rettificare: nessuno ha forzate le porte, che furono spontaneamente aperte dalla Direzione dell'Ente Autonomo: per quanto – ci risulta per certo – le stesse porte della scuola siano state poi chiuse dalla stessa Direzione, durante il mese che

²⁹ A questo articolo risponderà apertamente il commissario scaligero Jenner Mataloni in una lettera pubblicata sempre su «Perseo» con il titolo di *Una rettifica dell'Ente Autonomo della Scala*. In essa, fra l'altro, si legge: «In tema di danze, d'Accademie, d'insegnamenti ecc., il mondo non è finito con la fine del valoroso Cecchetti né le aspirazioni e le speranze artistiche possono esaurirsi nella statica contemplazione o nella eterna applicazione di un metodo unico per quanto invidiabile ed inimitabile esso sia».

³⁰ *Sieba* era andato infatti in scena nel gennaio del 1933 con le coreografie di Giovanni Pratesi e l'allestimento scenico di Caramba. I protagonisti sono Attilia Radice, Placida Battaggi, Gennaro Corbo, Carletto Thieben ed Ermanno Savaré.

durarono le prove del *Sieba*: provvedimento, con ogni probabilità, non suggerito dalla persuasione che l'insegnamento, qual è ora impartito nella scuola riformata, tornasse molto giovevole alle allieve che dovevano presentarsi al pubblico nel ballo manzottiano!...

Il clima di tensione creatosi attorno alla Scala e, parimenti, il peso che il discorso giornalistico aveva ormai assunto agli occhi della direzione del teatro, emergono con chiarezza in un episodio del giugno 1933, quando un gruppo di allieve della Scuola di Ballo viene improvvisamente licenziato. Fabbri rende nota la vicenda, evidentemente di carattere interno, pubblicando un articolo in cui, oltre ad assumere i toni accusatori caratteristici di questi anni, svela alcune dinamiche attive nell'istituto scaligero interrogandosi sul Regolamento dell'ente e sulle sue più recenti applicazioni. Dopo aver riportato la lettera di lamentele dell'avvocato Angelo Muzio, padre di una delle diciannove fanciulle (tutte appartenenti ai corsi inferiori, vale a dire dal primo al quarto) esonerate per «mancanza di disposizione» e «fisico inadatto»³¹, Fabbri, pur ricordando come rientrasse nei diritti della Direzione della Scala la possibilità di allontanare le aspiranti danzatrici non considerate all'altezza dell'istituto (il che, peraltro, rientrava in quanto previsto dal Regolamento della Scuola che i genitori delle allieve erano chiamati a sottoscrivere), rintraccia l'anomalia del provvedimento in quanto segue:

Il vero vizio di forma del provvedimento sembra piuttosto consistere nel fatto che la esclusione sia stata decisa prima degli esami annuali di cui è detto nell'articolo 11 del Regolamento. Avendo utilizzato le 19 ballerinette durante tutta la stagione, equità e regola volevano che una loro eventuale incapacità fosse provata secondo regolamento in sede d'esami. Ma abbiamo ormai direttamente constatato che l'articolo 11 è un articolo-burletta: l'anno scorso una Commissione esaminatrice somministrò bocciature e compilò classificazione senza che Direzione dell'Accademia ne facesse alcun conto; quest'anno – avvocata anticipatamente alla Direzione attuale della scuola la competenza selezionatrice degli esami – il saggio annuale si avvierà più che mai ad essere una festiciola di famiglia. [] la Direzione attuale della scuola ha *in pectore* una esclusione assai più grave di coteste: quella della danza classica italiana, sostituita dalla pedagogia russo-svizzera³².

³¹ Così si legge nel dattiloscritto di una lettera che Muzio avrebbe inviato in data 10 giugno al Duca Visconti di Modrone. In questa come in altre missive indirizzate ai vertici della Scala si sottolinea l'inettitudine delle due insegnanti, ma in particolar modo di Ruskaja, e l'insoddisfazione che le allieve avrebbero manifestato in merito presso le proprie famiglie. Questi documenti sono conservati presso la Cia Fornaroli Collection (DD-NYPLPA, folder: *La Scala School, Correspondance*).

³² P. F. [ma Paolo Fabbri], *La Scuola di Ballo alla Scala. Una discussione per il Regolamento*, «Il Secolo. La Sera», 22 giugno 1933.

Ancora una volta pretesto per rimarcare l'indebita infiltrazione di personaggi e metodi didattici estranei alle tradizioni scaligere, l'episodio fornisce a Fabbri l'occasione per denunciare l'irregolare funzionamento della scuola, nella quale gli esami, previsti dal Regolamento come principale strumento di selezione delle allieve, erano ormai stati privati di qualsiasi valore.

Queste ostilità si intrecciano con quelle legate agli esami e al saggio finale della Scuola di Ballo del 1933, che per Ruskaja costituivano le prime vere occasioni di mostrare il valore del proprio metodo didattico. All'indomani degli esami, allora, Fabbri firma una durissima cronaca³³ in cui senza mezzi termini sottolinea come lo spettacolo ideato da Ruskaja contraddicesse sotto ogni aspetto ciò che un saggio di danza dovrebbe essere: «Per brevità e dovere di cronaca ci limiteremo a dire che questa maestra ci ha presentato delle allieve penosamente impegnate in una ginnastica che aveva contorcimenti volta a volta da scaricatori di porto, da invase [sic] e da ossesse [...] e da lunatiche un po' piagnone»³⁴. Simile asprezza di toni si rintraccia poi nello scambio epistolare, pubblicato di seguito alla cronaca appena citata, tra Fabbri e Jenner Mataloni, in cui trova posto un attacco frontale del critico nei confronti della

³³ L'articolo di Fabbri, datato 30 giugno 1933, fa riferimento agli esami svoltisi il 29 giugno senza la presenza del pubblico e non al saggio finale del giorno successivo. Gli esami si svolgono infatti davanti ai soli commissari e, stando alle parole del «Corriere della sera» (cfr. Articolo non firmato, *Il saggio della scuola di ballo davanti al pubblico degli invitati*, «Corriere della sera», 30 giugno 1933), a cinque soli giornalisti, tra i quali, appunto, lo stesso Fabbri. Il programma di danze presentato, tuttavia, risulta essere lo stesso in entrambe le occasioni. Alla serata partecipa anche il cronista de «Il Regime Fascista», il cui resoconto sarà ampiamente negativo sia in relazione al programma tradizionale (coordinato da Mazzucchelli) sia rispetto alle danze classiche di Ruskaja. Egli parlerà infatti di una vera e propria crisi strutturale della didattica coreica alla Scala, lamentando l'eccessiva penetrazione di danzatrici e maestre straniere in Italia (nel caso della Scala, l'arrivo di Ruskaja metteva a repentaglio, insieme agli insegnamenti tradizionali, anche una «milanesissima prerogativa artistica»), le pesanti carenze nell'ambito della danza classico-accademica («[...] è proprio nell'insegnamento della danza classica all'italiana e non in quello della mimica ritmica alla tedesca che la scuola ha rivelato oggi la sua decadenza») e, non da ultimo, la sostanziale inconsistenza delle danze moderne («[...] le allieve della Ruskaja piacquero meglio, pur nella monotonia degli esercizi, grazie allo sfoggio, cui quei "numeri" danno occasione, di mosse suggestive e di giovanili nudità»). Si veda: Articolo non firmato, *Gli esami dell'Accademia scaligera*, «Il Regime Fascista», 30 giugno 1933.

³⁴ Paolo Fabbri, *La scuola di ballo della Scala. Il saggio finale*, «Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933. Un punto di vista diverso è, ancora una volta, quello di Guido Piovene che, su «L'Ambrosiano» del 1° luglio 1933, continua a difendere una posizione di conciliazione fra classico e moderno in un articolo intitolato *L'Accademia di ballo della Scala. Bilancio di un insegnamento*: «Il nuovo insegnamento ha portato nelle allieve una passione, un entusiasmo che prima non conoscevano. [...] L'italianità del ballo scaligero così si conferma, assorbendo il meglio dell'insegnamento europeo».

Direzione scaligera, particolarmente considerevole tendendo conto del fatto che colpiva un istituto posto sotto il parziale controllo dello Stato fascista:

«Il Secolo. La Sera», 30 giugno 1933, Jenner Mataloni – Paolo Fabbri, *Un chiarimento al commissario*.

[...] Il nostro gioco è chiaro e scoperto: infirmare la competenza dell'attuale Direzione scaligera a rappresentare – come vorrebbe far credere – la tutela dell'arte nazionale in questo campo, ritorcere certi atteggiamenti polemici – che confermiamo ad onta di certe mezze smentite ufficiose fornite senza voler parere – dai quali l'arte italiana è uscita denigrata e calunniata; provare la mancanza di valore e di coerenza artistica di certi metodi – rappresentati da certe persone – i quali si gabellano per spirituali e moderni e non sono che dilettanteschi e meschini per vent'anni di successive e clamorose bancarotte artistiche.

Sempre alle parole di Paolo Fabbri si lega poi un velenoso botta e risposta dell'autunno del 1933, durante il quale scendono in campo, oltre allo stesso Fabbri, anche Anton Giulio Bragaglia e Marco Ramperti³⁵: sono questi i momenti forse più duri, nonché carichi di attacchi meramente personali e talvolta futili, dell'intera polemica.

Tutto nasce dalle ultime righe della cronaca che Fabbri riserva alle recite milanesi – ospitate nell'ambito della Triennale – della Compagnia dei Balletti

³⁵ Ancora una volta mi pare opportuno integrare le indicazioni fornite finora con ulteriori riferimenti biografici sulla figura di Ramperti, attualmente quasi sconosciuta nell'ambito degli studi teatrali. Marco Ramperti (Novara, 1887 – Roma, 1964) inizia negli anni Dieci la propria carriera giornalistica presso il quotidiano «L'Avanti» dove si occupa, fra l'altro, di arti visive. Al principio degli anni Venti intraprende l'attività di critico drammatico presso «L'Ambrosiano», «Il Secolo» e, dal 1929, «L'illustrazione italiana». Esercita in seguito anche la professione di critico cinematografico, collaborando con riviste come «Mirabilia film», «Cine-Stampa», «Film» e con il quotidiano «Il Secolo. La Sera». Intellettuale dai multiformi interessi, oltre che personaggio indomito e polemico non di rado al centro di duelli e querele, nel 1925 inizia a collaborare con «La Stampa» dove dà vita a una vastissima e variegata produzione giornalistica e cura, nel 1927, la rubrica *Luoghi di danza*, incentrata sulle danze di società. Fra le altre testate che lo accolgono come collaboratore occorre ricordare poi «La Lettura», «Il Secolo XX», «Comoedia» e «Scenario». Attivo anche come prolifico e apprezzato romanziere (sua inoltre la prefazione al saggio *La danza come un modo di essere* della danzatrice Jia Ruskaja), riceve il plauso, fra gli altri, di Gabriele D'Annunzio. Nel 1941 è corrispondente per «La Stampa» in Germania, da dove invia contributi per la rubrica *Aspetti della Germania in armi*. Tornato in Italia, e fino alla fine del conflitto mondiale, pubblica numerosi articoli in cui sostiene la necessità di continuare a combattere a fianco degli alleati tedeschi. Ciò gli costerà un processo per collaborazionismo filotedesco e la condanna a sedici anni di detenzione, poi ridotti a soli 15 mesi. Muore a Roma nel 1964 a seguito di un'operazione chirurgica.

di San Remo guidati da Cia Fornaroli: dopo aver lucidamente rilevato vizi e virtù della proposta artistica in questione, infatti, Fabbri ricorda come il programma presentato da Fornaroli comprendesse anche il balletto *La bajadera dalla maschera gialla* di Francesco Santoliquido, andato in scena dieci anni prima presso il Teatro Eden con la regia di Anton Giulio Bragaglia e, differentemente da quanto accadeva con il presente allestimento, protagonista di un palese insuccesso, certo dovuto – sebbene Fabbri non vi faccia esplicito riferimento – all’interpretazione della protagonista Jia Ruskaja:

«Il Secolo. La Sera», 17 ottobre 1933, Paolo Fabbri, *I balletti di San Remo*

Per finire: non sappiamo a quale proposito è stato ricordato che la prima rappresentazione milanese della *Bajadera* di Santoliquido avvenne effettivamente al Teatro Eden parecchi anni or sono. Zelo di informazione per zelo di informazione, confermeremo la cosa: aggiungendo che quella lontana interpretazione ottenne nella nostra città un memorabile insuccesso: l’opera di Santoliquido si è presa invece oggi una discreta rivincita. Il tempo, si sa, aggiusta ogni cosa.

Aperta e immediata la reazione di Bragaglia, che trova spazio sempre sulle colonne de «Il Secolo. La Sera» sotto forma di lettera al direttore (accompagnata da una breve missiva a sostegno di Bragaglia firmata da Santoliquido) ed è seguita dalla relativa risposta di Fabbri. Oggetto del contendere è ovviamente l’esito dell’edizione 1923 di *La bajadera dalla maschera gialla*, discusso non solo attraverso l’ampio rimando – singolare in un momento storico che non vedeva la presenza di una critica di danza professionista – alle cronache del tempo, ma anche mediante insinuazioni e attacchi di natura puramente personale:

«Il Secolo. La Sera», 27 ottobre 1933, Anton Giulio Bragaglia – Paolo Fabbri, *Bragaglia, gli “Indipendenti” e la “Maschera gialla”*

[Così Bragaglia]:

[] Ma perché avrebbe dovuto incontrare così *memorabile insuccesso* la mia vecchia edizione della *Bajadera*? Oh bella, per aggiungere un ramoscello d’alloro alla vetusta gloria della signora Fornaroli. Perché Paolo Fabbri, è amico della Fornaroli, paladino del *tutù* e congiurato della sua congregazione.

[] Il guaio però è che, stavolta, ci sta di mezzo il mio lavoro... Dunque mi dispiace, ma la mia galanteria – in malora l’egoismo! – non riesce a sacrificarmi. Debbo quindi rivendicare il vivissimo successo che la *Bajadera* ebbe a Milano come a Roma, a Torino e a Venezia. Poiché si tratta soltanto di Milano io mi limiterò a citare i giornali milanesi. [...]

La *Sera* di Milano 11 giugno 1923 descriveva «La Maschera Gialla di Santo-

liquido *ghignolescamente efficace*» e parlava della «anguiforme Ruskaja, un pacchettino di nervi e di muscoli, di eccezionale mobilità flessuosa, di cui certi atteggiamenti paradossali sembrano che sospendano per lei le leggi ordinarie della gravità e dell'equilibrio». [...]

Il *Secolo* del 10 giugno 1923 (firma R. M., cioè Marco Ramperti) scriveva di «Ja Ruskaja dal corpo di ferula e dagli occhi di basilisco, ineffabilmente flettibile, tortile, espressiva e suggestiva, nei cento contorcimenti delle membra asciutte. Penso che la *Maschera Gialla* sia piaciuta grazie a quegli occhi, pieni di una luminosa cattiveria e a quei piedi scarni ma sapienti, piedi da tavolino spiritico». [...]

Il *Corriere della Sera* (10 giugno 1923) a sua volta definiva la *Bajadera* «un balletto vestito di una musica suggestiva nel quale furono ammirate la Ruskaja e la Amari danzatrici agilissime ed espressive».

[...] Quel che si sta facendo ora, a San Remo e alla Triennale, io l'ho fatto tredici anni fa. Eclissarmi a dirittura con manovre di svalutazione, non si può senza nera ingiustizia.

[risponde Fabbri]:

[...] *Cui bonum?* In omaggio a quale Dulcinea – ottimo Bragaglia – ella si scaglia, novissimo cavaliere dalla trista figura, contro quell'innocente mulino a vento che io mi sono, scambiandolo per un mostro di calunnia e di denigrazione?

[...] Perché a teatro, egregio Bragaglia, quella sera c'ero anch'io e i rumori del pubblico e i fischi e gli zittii li ricordo tanto bene che mi pare di averli ancora nell'orecchio. [...] E giacché si è messo a spigolare Renato Simoni, non ometta questo:

«Lo spettacolo è finito bene, ma era cominciato male. *La Fantasma...* parve insignificante come invenzione e come interpretazione, sebbene la musica, che era di vecchie canzoni italiane del secolo XVI, fosse molle e gentile. Il pubblico fece udire qualche applauso, ma le disapprovazioni furono più numerose. Il balletto che seguì, *La maschera gialla* del maestro Santoliquido, ebbe sorti un po' migliori».

[...] È poi un vero peccato che dalla sua raccolta di ritagli sia andato smarrito un articolo di Sua Eccellenza Ettore Romagnoli, pubblicato sull'*Ambrosiano* addì 11 giugno 1923 sotto il titolo: *È arrivato un bastimento*. Ne ricavo quello che riguarda la *Bajadera*:

«Di tutt'altro carattere naturalmente, ma anche molto pittoresca ed espressiva quella (*musica*) scritta dal maestro Santoliquido per *La maschera gialla*. E qui danzò la Ruskaja, e con un'arte e un vestito che avrebbero dovuto entusiasmare gli spettatori. Ma gli spettatori rimasero freddi, qui come nella *Fantasma*, come nel *Motivo giapponese* che venne in seguito. Perché è inutile. Con un osso scarnito e molte spezie, un cuoco ingegnoso può combinare un discreto brodo: ma da un ciottolo, conditelo fin che volete, nessuno caverà mai nulla».

[] Ma Ramperti è più fine umorista di quanto lei, Antongiulio Bragaglia, finga di non intendere [...]: «Lunghe striscie [sic] traverso i manifesti annunciano il «grande successo» del Teatro degli Indipendenti, e c'è nel vanto appena un'ombra di perdonabile esagerazione».

[...] «Tra applausi, chiasso, interruzioni, si sono svolti anche i tre nuovi balletti:

inespressivo e pretenzioso quello del Pratella *La guerra*, eseguito dalla Ruskaja; superficiali e approssimative le *Pièces enfantines* di Casella, nonostante le intenzioni ironiche della coppia Ruskaja-Ikar. Meglio riuscita, in *Modo di tango*, la caricatura di questa danza, ballata dall'Amari e dall'Ikar».

Mi piange il cuore a dirlo, oggi come oggi: è il *Corriere della Sera* del 19 giugno del 1923. Ciò stabilito, mettiamo a posto – ottimo Bragaglia – qualche altra faccenda.

[...] Lei mi rimprovera di essere amico della signora Fornaroli: orbene, può essere che io lo sia. Ma non allo stesso modo che lei è amico, poniamo, della signora Ruskaja [...]. La mia amicizia invece (e non la riservo ad una sola persona) è una rosa che ha le sue spine. [...] Ha capito, Bragaglia? Come paladino del *tutù* e membro di questa santa Congregazione ho un odio tutto cavalleresco e confessionale contro la massoneria degli incensatori (e degli autoincensatori), degli accaparratori di incarichi e di gloria; ma anche un poco di indulgenza (perché no?) per i simpaticissimi burloni sovvertitori di carte in tavola, per i quali i fiaschi – a distanza di tredici anni – si mutano in successi. Questo mio è un modo come un altro di essere 'indipendente'.

Le asprezze di tono rilevate qui si stemperano già il 3 novembre, quando «Il Secolo. La Sera» ospita un nuovo scambio epistolare tra Bragaglia e Fabbri. Ancora fermi sulle proprie posizioni e ormai inclini a velare di diplomazia illazioni e veleni, i due contendenti sembrano attestarsi sul riconoscimento della profonda diversità che li separa.

Questa tregua apparente è destinata a durare ben poco. Ritenendo di essere stato impropriamente chiamato in causa da Fabbri, che lo definiva non un critico, ma un «umorista» incapace di emettere giudizi competenti e meditati sull'arte della danza, Ramperti firma su «L'Ambrosiano» un articolo durissimo e intriso di pesanti insinuazioni nei confronti del matrimonio di Fabbri con Attilia Radice. Ancora una volta la dimensione personale si intreccia con vere e proprie lezioni di etica professionale, le insolenze e i moralismi procedono a braccetto con la riflessione su ciò che la critica di danza dovrebbe essere:

«L'Ambrosiano», 9 novembre 1933, Marco Ramperti, *Guerra di gonellini*

[...] Paolo Fabbri è per la tradizione, per il ballo dei padri. [...] Forse, in suo furore, egli non se n'è accorto: rispondendo a Bragaglia, il quale sosteneva che certi suoi balletti moderni presentati all'Eden dieci anni fa, con la Ruskaja appunto ed altri attori di pregio, ebbero successo ed influsso – anche se il consenso volgare non fu, non potendo essere, unanime [...], il satiretto Paolo à [sic] voltato quelle mie critiche in canzone, asserendo che non si dovevano prendere senza riserva, e, se ò [sic] letto bene, neppure sul serio, trattandosi dei saggi d'un umorista. Ma non è così; e ci tengo, chiaro e netto, a dichiararlo. [...] In sede critica le mie opinioni, buone o cattive, non sono scherzo né follia. Quegli elogi

a Bragaglia, alle sue iniziative e ai suoi coadiutori, erano, quali restano, franchi, espliciti, ragionati, leali. Il Fabbri à [sic] fatto male a metterlo in dubbio. Non andrò a cercare la Radice in questo male. [...]

Solitario il Fabbri, ormai, nella nostalgia del ballo che fu. [...] E dove più vivono le grandi danzatrici in gonnellino? Il Fabbri stesso non ne conosce; o per lo meno non ne conosce che una: Attilia Radice. [...] Paolo Fabbri esagera un tantino nel vedere in lei l'alfa e l'omega di Tersicore. Ora le esagerazioni io le accetto, ma soltanto in poesia. Leggerò volentieri, domani, un carne di Paolo per Attilia: e sia pur acceso, irradiato di tutte le iperboli, come al tempo idillico in cui Musset celebrava la Taglioni, o il Prati la Essler, «ammirata nell'uno e nell'altro emisfero». Oggi, delle semplici cronache scritte per tutti nella prosa di tutti, le vorrei più misurate, e tali da non essere sospette, da parte dei malevoli, d'umorismo, così come il collega à [sic] sospettato le mie.

Il giorno immediatamente successivo alla pubblicazione dell'articolo di Ramperti, Fabbri risponde al suo avversario scagliandogli contro una pesante accusa di incoerenza, da cui l'appellativo di "Girella", ovvero di colui che cambia costantemente opinione. Si noti poi come i due battibecchino anche a proposito dell'originalità delle proprie posizioni: da un lato come dall'altro, l'accusa è quella di aver trovato nel celebre critico russo-francese André Levinson un riferimento da seguire fin troppo pedissequamente.

«Il Secolo. La Sera», 10 novembre 1933, Paolo Fabbri, *Le battaglie coreografiche del prode Girella*

[...] L'importante, ai fini della discussione e dell'arte, è questo: che Ramperti ha scritto nel 1926, sullo stesso *Ambrosiano* di ieri, un articolo purtroppo non dimenticato in difesa della vecchia danza tradizionale: è stato pubblicato nel febbraio e si intitola «In punta di piedi». L'autore – guarda un po' – se la prende calda contro il suo compare di oggi – sicuro, è lo stesso Antongiulio Bragaglia! – e indovinate perché? Perché si è permesso di dissentire in argomento di danza da André Levinson!

Sapete l'opinione che Ramperti aveva nel 1926 circa quello che ieri chiamava, spregiativamente, «il circonciso di Parigi»? Orbene, leggete:

«Non c'è in tutta Europa chi s'intenda e scriva di danza come Andrea Levinson... un russo-ebreo, un irrequieto, un complicato, un modernissimo... provatevi a seguirlo nelle sue adorabili "croniques [sic] de danse" tra i vari giornali di Francia e d'Europa che se le contendono. [...] Sì, penso anch'io che bisognerà richiamare le nostre silfidi d'un tempo; e sian pure le convenzionali che ancora vent'anni or sono i ragazzi ritagliavano nella carta velina per impiccarle ai paralumi. Questo ritorno è prossimo. [...] (La danza classica) converte la vita, bellezza e tragedia, in ideogrammi plastici, che senza aver nulla a vedere col gesto descrittivo e oratorio esprimono sinotticamente, maestosamente, ciò che è in noi d'ineffabile».

[...] E poi c'è dell'altro: che non è vero che io mi sia solo [...] sullo sperduto re-

lito della danza classica, veleggiando disperatamente con un sottanino di garza. [...]

Lewitan, il direttore della rivista tedesca *Der Tanz* non certo sospetto nel passato di tenerezze per la danza tradizionale, mi invitava alla collaborazione due anni or sono con seguenti ragguagli:

«Noi siamo ora per tendenza “ballettofilì”, perché anche in Germania negli ambienti più avanzati si va facendo strada la convinzione che non è possibile una riforma coreografica dissociata dalla tecnica classica del balletto e della danza tradizionale, base indispensabile di ogni evoluzione».

La lettera è qui sul tavolo, a disposizione di chi vuol vederla. E in Inghilterra? La Duncan, la grande isterica prediletta da Ramperti, non vi ha mai attecchito, come sempre vi han fallito tutti i tentativi di secessione modernista o germanizzante. La *masseuse* Margaret Morris è sola contro tutta la trionfante schiera dei *Ballet Club* (e si chiamano *Camargo Society*, *Cecchetti Club* – nomi italianissimi – come italianissimo è quello della *Cecchetti Branch* della Imperiale Associazione degli insegnanti di danza classica). E i tradizionali balletti classici di Montecarlo, diretti dall'allievo di un tradizionale maestro italiano, Leonida Massine, proprio quest'anno ottengono a Londra – in una serie di rappresentazioni durate quattro mesi – un trionfo paragonabile soltanto a quello del Diaghileff dell'epoca d'oro. E l'America? [...] si è inventata e creata una delle più particolari espressioni della danza moderna: quelle *Rash Albertina Girls* che indossano tradizionali scarpette di raso e danzano sulla punta dei piedi. E così via di seguito.

E finiamola poi di far credere che la signora Ruskaja sia la vittima di una mia presunta partigianeria o di un malanimo soltanto personale. Ho detto già che non mi curerei né punto né poco di lei, se non ci fossi spinto da certi atteggiamenti apologetici di certi malinformatissimi esaltatori. Io sono costretto a tenermi ai fatti, e i fatti sono questi: che questa direttrice di Accademie di ballo non ha mai saputo ballare e tanto meno insegnare la danza. Ha fatto carriera come mima col «Teatro degli Indipendenti» attraverso una serie, come abbiamo visto, di sconcertanti insuccessi. Questa Minerva della sapienza coreografica non ha lasciato in dieci anni né il ricordo durevole di un'interpretazione né un'allieva: Minerva è sterile. [...] ³⁶

Il 1934 è, per Ruskaja, l'ultimo anno di attività come docente presso la Scuola di Ballo della Scala. La polemica prosegue a questo punto in maniera più indiretta rispetto a quanto rilevato fin qui, con i contendenti che continuano a difendere il proprio punto di vista senza però affrontare direttamente il problema della più o meno opportuna presenza della russa alla Scala. In questo panorama spicca però Walter Toscanini, che, quasi una voce solista, porta avanti strenuamente la propria opera di difesa e divulgazione dei valori della

³⁶ Secondo un trafiletto estrapolato dalla «Vita Nuova» di Trieste del 25 novembre 1933, il regolamento di conti tra Fabbri e Ramperti sarebbe culminato in un duello svoltosi fuori dai confini italiani.

danza tradizionale italiana dalle colonne di «Perseo». Muovendosi nella cornice di un periodico, Toscanini ha modo di sperimentare numerosi formati e linguaggi, spaziando dalla cronaca alle rubriche, dalle rassegne bibliografiche alla pubblicazione di inediti.

La notizia dell'allontanamento di Ruskaja dalla Scuola di Ballo della Scala sarà chiaramente accolta con gioia da Toscanini³⁸, che peraltro smette di collaborare a «Perseo» nel dicembre dello stesso anno.



Fig. 14. Umberto Onorato, «Il dramma». Didascalie a p. 377.

³⁸ Cfr. Articolo non firmato [ma Walter Toscanini], *La Scala e le danze esotiche*, «Perseo», n. 21, anno V, 1 novembre 1934.

DANZA E FASCISMO. UNA BIBLIOGRAFIA

Scheda

(di Giulia Taddeo)

Nel complesso, il panorama degli studi dedicati alla danza in Italia durante l'epoca fascista è arido e frammentato. Prima allora di illustrare la selezione di titoli che possiamo ricondurre al tema "danza e fascismo", vale la pena di riportare alcuni stralci della voce "danza" stilata da Patrizia Veroli per il *Dizionario del fascismo* (a cura di Sergio Luzzatto e Victoria de Grazia, Torino, Einaudi, 2002-2005), affinché possa fornire alcune linee-guida alle quali ricondurre anche quei testi che, come vedremo più avanti, trattano la questione della danza durante il fascismo solo in maniera indiretta o marginale.

Partendo dall'assunto che il Regime intendesse "fascistizzare" la danza, seppur senza seguire una strategia univoca e coesa, Veroli si sofferma non solo sulla relazione tra fascismo e balletto classico, ma anche sul tema della danza come pratica ginnica e strumento di irregimentazione del sesso femminile. Scrive infatti:

Nel primo dopoguerra, in un clima di rivendicazioni di genere e di effervescenza consumistica, nuove forme di danza moderna avevano iniziato a svecchiare e a sprovincializzare un gusto fortemente condizionato dalla programmazione teatrale e dalla struttura didattica delle due principali scuole di ballo – esclusivamente femminili – legate ai teatri, quella della Scala di Milano e quella dell'Opera di Roma. Dopo la presa del potere, il fascismo restò abbastanza estraneo al balletto come genere teatrale, forse nel timore di non poterlo forgiare a sua immagine o di non poterlo utilizzare a fini di consenso, date le sue antiche tradizioni. Sebbene con ritardo rispetto alla Chiesa cattolica, il regime elaborò tuttavia una politica del corpo a fini eugenetici che conobbe la sua realizzazione di massa nei saggi ginnici dell'Onb. Mirando a costruire donne forti, sane fattrici della razza, serene madri di guerrieri, lavoratrici immuni dallo spettro dell'isterismo, il fascismo favorì la diffusione – all'interno dell'Onb, dell'Onmi, dell'Ond e poi dell'Accademia di educazione fisica di Orvieto – della ginnastica ritmica, un training ideato dal viennese Émile Jaques-Dalcroze agli inizi del Novecento. Ma quello che all'estero costituì uno dei maggiori strumenti di lavoro per i danzatori moderni, in Italia fu inteso unicamente come palestra di consenso indirizzata alle donne.

Su un piano più squisitamente estetico, invece, l'autrice accenna all'intreccio fra la poetica di Isadora Duncan e l'immaginario latineggiante che nutriva la retorica fascista, il tutto per arrivare a presentare la figura della danzatrice Jia Ruskaja, la quale, da emblema di una danza modernamente espressiva, finisce per recuperare le forme e gli stilemi della danza classico-accademica:

Nella seconda metà degli anni venti si erano intanto avviate alcune esperienze teatrali e didattiche moderniste che si rifacevano a Isadora Duncan e alla sua danza libera, ispirata a un modello figurativo antico-greco da lei ritenuto garanzia della nobilitazione culturale della danza e della danzatrice. La crescente pervasività dei simboli del fascismo rese naturale in Italia la sostituzione della grecità con l'antica Roma: pertanto si affermò teoricamente un'idea di danza classica che da un lato si presentava agli antipodi della danza classico-accademica utilizzata dal balletto, dall'altro lato cercava nelle sculture e nei bassorilievi dell'antichità modelli da copiare solo passivamente. [...] In questa atmosfera andò maturando il fenomeno che maggiormente avrebbe connotato il fascismo nell'ambito della danza: l'ascesa della russa Eugenia Borisenko, in arte Jia Ruskaja. Affermatasi come danzatrice moderna, ella si rese presto disponibile ad assorbire e propagare i simboli utilizzati dal regime per ottenere la nazionalizzazione delle donne (Jia Ruskaja, *La danza come modo di essere*, Milano 1928): con uno slittamento ideologico di importanti conseguenze, nei primi anni trenta Ruskaja ripudiò il modernismo e abbracciò la danza classico-accademica, ammantandola tuttavia di un apparato retorico che faceva passare per rivoluzionario e assolutamente inedito quanto non era che un aggiornamento delle regole da secoli vigenti nell'ambito del balletto. L'accorta politica di Ruskaja venne premiata dal regime con la fondazione di una Regia accademia di danza (1940).

I temi suggeriti da Patrizia Veroli – come la ritmica nelle scuole, la carriera di Ruskaja, la situazione (e la crisi) del balletto – attraversano ovviamente anche la bibliografia su danza e fascismo, rispetto alla quale si nota come particolarmente rare risultino le monografie, mentre più numerose appaiono le ricerche che, legate ad aspetti, figure o episodi specifici, sono racchiuse nella dimensione dell'articolo o del capitolo di libro.

In entrambi i casi è spesso necessario rintracciare e comporre spunti e informazioni sull'Italia fascista all'interno di indagini che abbracciano finestre temporali non necessariamente coincidenti con il Ventennio e che non vedono nel fascismo il proprio principale oggetto di studio, come nel caso delle ricerche su Futurismo, Ballets Russes, Milloss.

Per quanto riguarda le monografie è possibile citare:

Maria Elisa Monna, Giuliana Penzi, *Giuliana dai capelli di fuoco. Memorie della danzatrice che ha scritto nella storia le favolose vicende dell'Accademia nazionale di danza*, Torino, Eri, 1990 (solo nelle parti sul primo Novecento).

Patrizia Veroli, *Milloss. Un maestro della coreografia tra espressionismo e classicità*, Lucca, Libreria Italiana Musicale, 1996 (solo nelle parti dedicate all'Italia);

Id., *Baccanti e dive dell'aria: donne, danza e società in Italia 1900-1950*, Perugia, Edimond, 2001;

Iaria Piccolo, *Ileana Leonidoff. Lo schermo e la danza*, Roma, Aracne, 2009 (solo nelle parti dedicate all'Italia);

Daniela Tortora Margoni, *Danza pittura musica: intorno ai sodalizi degli anni*

Quaranta: Dallapiccola, Milloss, Petrassi, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2009 (solo nella parte su Milloss);

Giulia Taddeo, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017.

Per quanto riguarda articoli e capitoli di libro si vedano invece:

Adele Blundo, *I Balletti Russi a Roma e a Napoli*, in *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 435-450.

Carla Cafiero, *I Balletti Svedesi in Italia*, in *Viaggio lungo cinque secoli*, a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, «La Danza Italiana» (Quaderno 1), 1998, pp. 85-105.

Ilaria Danieli, *Rosalie Chladek a Siracusa e le prime forme della diffusione in Italia delle idee di Jaques-Dalcroze*, in *Creature di Prometeo: il ballo teatrale dal divertimento al dramma. Studi offerti a Aurel M. Milloss*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Leo S. Olshki, 1996, pp. 345-359.

Eleonora Egizi, *La compagnia dei Balletti Russi di Djagilev in Italia*, in *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, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 123-148.

Flavia Pappacena, *L'orchesticografia di Jia Ruskaja*, «Chorégraphie», anno V, n. 10, 1997, pp. 53-84.

Elena Grillo, *La danza libera in Italia negli anni Venti*, «Chorégraphie», anno I, vol. 1, 1993, pp. 98-106.

Giovanni Lista, *La danza futurista in La danza delle avanguardie: dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Harling*, a cura di Elisa Guzzo Vaccarino e Gabriella Belli, Milano, Skira, 2005, pp. 27-38.

Silvia Poletti, *Il Novecento*, in *Storia della danza italiana. Dalle origini ai giorni nostri*, a cura di José Sasportes, Torino, EDT, 2011, pp. 251-306.

Daniela Rizzi, *Djagilev, i russi e l'Italia*, in *Omaggio a Sergej Djagilev. I Ballets Russes (1909-1929) cent'anni dopo*, a cura di Daniela Rizzi e Patrizia Veroli, Salerno, Università di Salerno-Vereja Edizioni, 2009, pp. 55-76.

1900-1950: alla ricerca dell'Ottocento perduto, a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, «La Danza Italiana» (Quaderno 2), 1999.

Nadia Scafidi, *La danza nel liceo femminile di Giovanni Gentile*, «Chorégraphie» (nuova serie), n. 2, 2002, pp. 131-152.

Alberto Testa, *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia fra le due guerre*, «Chorégraphie», anno V, n. 7, 1997, pp. 73-94 [ora in Id., *Sulla danza: memorie, riflessioni*, Bologna, Massimiliano Piretti editore, 2012].

Id., *Una testimonianza viva: la coreografia in Italia durante la seconda guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra*, «Chorégraphie», anno V, n. 8, 1997, pp.

83-107 [ora in Id., *Sulla danza: memorie, riflessioni*, Massimiliano Piretti editore, Bologna 2012].

Elisa Vaccarino, *In Italia: sentieri interrotti. Tra danzatrici moderne e Balli Russi*, in *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 407-415.

Id., *Il dibattito su danza e balletto in Italia*, in *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 459-471.

Id., *I futuristi e la danza*, in *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 417-424.

Id., *I Balletti Russi a Torino e Milano*, in *La generazione danzante: l'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, a cura di Silvia Carandini e Elisa Vaccarino, Roma, Di Giacomo, 1997, pp. 451-458.

Giannina Censi: danzare il futurismo, a cura di Id. Elisa Vaccarino, Milano, Electa, 1998.

Patrizia Veroli, *Walter Toscanini e i Balletti di Sanremo*, «Chorégraphie», anno V, n. 10, 1997, pp. 31-49.

Id., *Enrico Cecchetti direttore della Scuola di ballo del Teatro alla Scala, Viaggio lungo cinque secoli*, «La Danza Italiana» (Quaderno 1), a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, 1998, pp. 107-122.

Id., *La danza e il balletto moderno dal futurismo a Milloss*, in *La danza moderna. I fondatori*, a cura di Elisa Vaccarino, Milano, Skira, 1998, pp. 73-102.

Id., *Il sogno classicista di Walter Toscanini nella danza italiana tra le due guerre*, in *In cerca di danza. Riflessioni sulla danza moderna*, a cura di Cristian Muscelli, Genova, Costa&Nolan, 1999, pp. 197-221.

Id., *The futuristic aesthetic and dance, International Futurism in art and Literature*, a cura di Günther Berghaus, Berlin-New York, de Gruyter, 2000, pp. 421-448.

Id., *Corpi docili e macchine da guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, «Cairon. Revista de Ciencias de la Danza», n. 7, 2001, pp. 29-44.

Id., *La danza e il fascismo. Anton Giulio Bragaglia e Jazz Band (1929)*, in *L'Italia e la danza. Storie e rappresentazioni, stili e tecniche tra teatro, tradizioni popolari e società*, a cura di Giannandrea Poesio e Alessandro Pontremoli, Roma, Aracne, 2008, pp. 11-19.

Id., *Coreografare la patria perduta. Boris Romanoff in Italia*, in *Passi, tracce, percorsi. Scritti sulla danza italiana in omaggio a José Sasportes*, a cura di Alessandro Pontremoli e Patrizia Veroli, Roma, Aracne, 2012, pp. 205-218.

Id., *I Ballets Russes in Italia*, in *I Balletti Russi di Diaghilev tra storia e mito*, a cura di Patrizia Veroli e Gianfranco Vinay, Roma, Accademia Nazionale di Santa Cecilia, 2013, pp. 181-197.

Francesca Ponzetti

CESARINA GUALINO
E I SUOI DIARI DEGLI ANNI VENTI

L'immagine più famosa di Cesarina Gualino è quella ritratta da Felice Casorati che la riproduce come nuova icona della danza moderna: al centro del quadro con le mani congiunte e il nastro da danzatrice sulla fronte. Moglie di Riccardo Gualino, industriale biellese e illuminato mecenate¹, Cesarina Gurgo Salice merita uno studio personale, considerando la centralità della sua figura e l'influenza che la sua formazione artistica ha avuto evidentemente nella ideazione, se non anche nella costituzione dei teatri del marito.

Su di lei c'è ancora molto da scrivere e soprattutto da leggere, vista la mole di ricordi che la signora Gualino, morta nel 1992 all'età di cento-due anni, ha lasciato nei suoi diari, ai quali si aggiungono lettere, ritagli di giornali e fotografie. La centralità della sua figura però non emerge se non al tramonto, quando le ombre si allungano su quegli *esperimenti nobili* che furono appunto i teatri di Gualino negli anni Venti² e si manifesta attraverso le pagine dei suoi diari, quelli rinvenuti dal nipote Riccardo Gualino Jr. alla sua morte. Nessuno durante la sua lunga vita aveva sospettato l'esistenza di questi piccoli quaderni stampati a Firenze da Giannini & Son con il motto in calce *Nulla dies sine linea* e la scritta – *A condensed, comparative record for five years – A line a day* – una linea al giorno a cominciare dal 1 gennaio 1923:

1 gennaio 1923. Lieto principio d'anno! M.me Briger e M. Rakmanof colle danze ed il virtuosismo pianistico iniziano e chiudono il primo giorno dell'anno. Come intermezzo una calma giornata passata intorno al camino; liete storie di poliziotti americani, un po' di fascismo, molto De Mur³!

¹ Per un inquadramento generale della figura di Riccardo Gualino, si veda: Pier Francesco Gasparetto, *Sogni e soldi. Vita di Riccardo Gualino*. Torino, Nino Aragno, 2007.

² Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio*, «Teatro e Storia», n. 31, 2010.

³ La trascrizione del quaderno che raccoglie i diari dal 1923 al 1930 è pubblicata sul sito di «Teatro e Storia» insieme ad altri materiali raccolti nell'Archivio Gualino di Roma: una cronologia degli anni torinesi, i programmi del Teatro Odeon (1923), del Teatrino Privato (1925-1929) e del Teatro di Torino (1925-1930), le recensioni degli spettacoli.

Sintetica, schiva, naif, altera, pudica e pure sistematica. Cesarina scrive ogni giorno, non una, ma cinque righe sul suo diario, allineando, dal 1923 e per oltre dieci anni, i capitoli di un racconto sintetico e scabro, fatto di istantanee, virgulto delle più ampie esperienze artistiche europee. Quando inizia a scrivere ha trentatré anni. Intorno a lei si era formata una fitta rete di relazioni amicali e di interessi e passioni personali. Casa Gualino era frequentata, come attestano i diari, da molte e note personalità politiche, artistiche e culturali. Frequentatori assidui erano Lionello Venturi, Guido Maggiorino Gatti, Gigi Chessa, Jessie Boswell, e le sorelle Bella Hutter e Raja Markmann. L'inglese Jessie Boswell, giunta a Biella nel 1906, era entrata in casa Gualino dieci anni dopo come dama di compagnia. Diplomata alla Royal Academy of Music di Londra, ben presto però si ritroverà a ricoprire un ruolo più importante di quello inizialmente assegnatole. Allieva di felice Casorati, Jessie, dopo aver preso parte, unica donna, all'esperienza del Gruppo dei Sei⁴, lascerà casa Gualino nel 1928 per dedicarsi completamente alla pittura. L'intensa amicizia che ha legato Cesarina e Jessie è attestata dalla fitta corrispondenza tra le due⁵. Nel gennaio 1920 in casa Gualino arriva anche Bella Markman (poi maritata Hutter), non ancora ventenne, in fuga dalla rivoluzione russa, diplomata presso il Conservatorio di Kiev e allieva di Niuta Bodik, che dirigeva una delle prime scuole di danza di stile duncaniano. Due anni dopo giunge in Italia anche la sorella, Raja, già esperta danzatrice. Qualche anno prima i Gualino avevano ospitato anche Léon e Samuel Gourevitch, soci di Riccardo Gualino nell'impresa russa, con le loro figlie Sonia, Vitia e Raissa (quest'ultima, attrice e ballerina, nel 1924 si trasferisce a Roma dove conosce e sposa, nel 1927, Giorgio De Chirico), e la nipote Sana Misrach.

«Cesarina – scrive Beatrice Marconi – è attratta da queste sue coetanee più emancipate, sentimentali e chiassose, che fuggono il dolore e che rallegrano la sua casa con musiche, canti e scarpette da ballo»⁶. È con loro

Cfr. *Il caso Gualino*, a cura di Francesca Ponzetti, http://www.teatroestoria.it/materiali/Il_caso_GUALINO.pdf.

⁴ Com'è noto del Gruppo dei Sei facevano parte Darius Milhaud, Arthur Honegger, Francis Poulenc, Germaine Tailleferre, Georges Auric e Louis Durey.

⁵ Mirella Bandini, *Il carteggio Jessie Boswell-Cesarina Gualino durante gli anni del confino politico nella colonia di Lipari e di Cava dei Tirreni (1931-32)*. La pubblicazione è contenuta nel catalogo (Milano, Fabbri, 1993) della mostra curata dalla stessa Mirella Bandini, «I Sei pittori di Torino 1929-1931», Torino, Mole Antonelliana, 1993. Le lettere originali sono conservate presso gli archivi privati della famiglia Gualino a Roma. Sulle frequentazioni artistiche di Cesarina Gualino si veda anche *Cesarina Gualino e i suoi amici*, a cura di Beatrice Marconi e Maurizio Fagiolo dell'Arco, catalogo della mostra (Roma, 3 giugno - 3 luglio 1997), Venezia, Marsilio, 1997. All'interno di questo catalogo, cfr. in particolare Beatrice Marconi, *Torino, la danza i diari (1920-1929)*, in Ivi, pp. 127-130.

⁶ Cfr. *Cesarina Gualino e i suoi amici*, cit., p. 126.

che Cesarina condivide il suo tempo e la volontà di farsi sostenitrice, presso la cerchia dei suoi amici, di quello spirito nuovo acquisito durante i suoi “viaggi di formazione” in giro per l'Europa.

Dalla lettura dei diari emerge l'eclettica figura di una donna moderna, anticonformista, passionale a volte superba e isterica. Sempre circondata da amici, parenti, familiari, artisti, e divisa tra le sue diverse dimore (Sestri, Cereseto e Torino), Cesarina studia il russo, stampa le sue fotografie, eccelle nell'arte del batik, danza per i suoi invitati, suona il piano, studia solfeggio e fa lezioni di ritmica con Luigi Ernesto Ferrara, unico italiano presente al terzo corso di ginnastica ritmica tenuto da Jaques-Dalcroze a Ginevra nell'agosto del 1908. Solo due anni prima l'inizio dei diari, Cesarina aveva frequentato a Deauville, in Normandia, il collegio ginnico del capitano di marina Georges Hébert, dove, in quegli anni, attraverso il cosiddetto «metodo naturale», si formavano molte ballerine. Cesarina è a Deauville anche nel giugno 1922, ma mentre le sue compagne di viaggio (Vitia Gourevitch, Bella e Raja Markmann) vi rimangono ancora alcuni mesi per completare la loro formazione, lei ritorna a casa, dove, nel settembre dello stesso anno, dopo aver rifiutato l'aiuto del capitano Hébert, organizza da sola una “palestra” nel Castello di Cereseto. È il primo importante nucleo che negli anni seguenti determinerà la rinascita e la diffusione del balletto moderno con la scuola di danza diretta da Bella Hutter e Raja Markmann.

Il 21 aprile 1923 Cesarina scrive sul suo diario: «Vengono Bella e Vitia e combiniamo per Parigi». A Parigi Cesarina prende lezioni di danza alla scuola di Jeanne Ronsay, ballerina, coreografa e insegnante di “danza libera” sull'esempio di Loïe Fuller e Isadora Duncan. Le lezioni della Ronsay, definite da Cesarina «molto interessanti», si svolgono principalmente nel primo pomeriggio e qualche volta di mattina. Sul loro contenuto e sulla modalità di svolgimento poco o nulla c'è nei suoi diari. Solo brevi accenni sulle lezioni di improvvisazione e movimenti orientali; poi nient'altro se non orari e indicazioni varie. Poche righe che inseguono la vitalità di quei momenti così intensi catturandoli in esili immagini.

Nel suo soggiorno parigino, Cesarina, raggiunta spesso dal marito Riccardo, visita musei e antiquari e frequenta teatri. Il 7 maggio scrive: «Sera al Vieux Colombier. Stupendo!». Solo una breve frase che però, acquista un respiro più ampio se si pensa che sei anni più tardi il regista francese Jacques Copeau sarebbe stato ospite, per la prima volta in Italia, proprio dei coniugi Gualino, prima presso il loro teatro privato in via Galliari e poi nel Teatro di Torino.

Ancora una volta il diario scandisce momenti di vita quotidiana e li sintetizza in poche ed esili righe che ne fanno solo intendere il peso. Il peso di un riflesso al quale è difficile dare una forma che puntualmente sfugge.

Cesarina è sempre accanto al marito, ma è anche sempre altrove, fuori dal suo tempo, dai luoghi che pure frequenta, lontana da quella *high society*

che pure alimenta insieme a lui. È nello spiraglio di questa opposizione che il microcosmo di Cesarina, quello dei suoi diari, si riempie di suggestioni creative. Da questo vuoto, la danza, la pittura, il teatro e la poesia emergono come dalla camera oscura emergono le sue fotografie.

Lo studio, o semplicemente la lettura di questi diari, fa emergere un mondo minore, nel senso di poco conosciuto perché raccontato sottovoce, quasi impercettibile alla storiografia. Ai nomi altisonanti di alcuni artisti spesso si sostituisce l'accento al loro nomignolo familiare o a un loro vezzo; ai grandi successi viene preferita la pratica del teatro e della danza.

Più forti però ne escono le figure amiche che frequentano casa Gualino in quegli anni. E più forte ne esce il lavoro artistico di Cesarina perché carico di allenamenti e sperimentazioni, di prove, di legami lavorativi e amicali. In questo piccolo mondo attira coloro che bramano starle vicino e, insieme a loro, "*autour de sa chambre*", Cesarina danza, dipinge, stampa fotografie e insieme a lei danzano e dipingono gli stessi artisti che trovavano spazio poi sui palcoscenici dei teatri voluti insieme al marito, Riccardo Gualino.



Figurini di F. Casorati per l'*Orfeo*:
Sopra: *Euridice* - Sotto: *La Speranza*.

Fig. 15. Felice Casorati, «Scenario».
Didascalie a p. 377.

Samantha Marenzi
DANZA E TEOSOFIA
SULLO SFONDO DEL FASCISMO
LA FORMAZIONE DI CESARINA GUALINO NELLE LETTERE
DAL 1922 AL 1929

Ginnastica fisica, ginnastica spirituale

L'imprenditore Riccardo Gualino e sua moglie Cesarina Gurgo Salice hanno rivestito un ruolo importante nella cultura italiana della prima metà del Novecento. La Torino degli anni Venti li ha visti collezionisti, mecenati, animatori di attività festive, teatrali e culturali: una corte moderna, epicentro dell'arte e modello di internazionalismo, eleganza e valori progressisti. La loro attività è stata oggetto di studi basati sui materiali dei due principali archivi che ne conservano i documenti, quello privato di Roma¹, e quello dell'Università di Torino². Il lavoro sui documenti ha fatto emergere la figura di Cesarina Gualino, la quale oltre a promuovere, finanziare, proteggere l'arte l'ha anche praticata, apprendendo tecniche e creando contesti di condivisione che le hanno permesso di non restare confinata in un raffinato dilettantismo. Pittrice attiva a Roma dalla metà degli anni Trenta, nel decennio precedente, con molta dedizione e un confronto continuo coi professionisti di mezza Europa, la sua attività principale è stata la danza.

Questo contributo presenta alcuni materiali conservati nell'archivio romano. Si tratta di una trascrizione preliminare di lettere, quasi priva di annotazioni critiche ma commentata: una ricognizione di materiali che mostra

¹ I documenti raccolti in questo contributo provengono dall'archivio privato conservato a Roma dalla famiglia Gualino, a cui farò riferimento con l'abbreviazione A. G. seguita, dove è presente, dal codice delle cartelle. I miei ringraziamenti vanno a Riccardo Gualino Jr per il lavoro che ha svolto nella conservazione e organizzazione dei materiali, per le autorizzazioni, ma soprattutto per le indicazioni e i racconti, e ringrazio suo figlio Matteo per la disponibilità.

² Si tratta dell'Archivio Guido M. Gatti – Sub-fondo M. Fini, conservato nella Biblioteca di Arte, Musica e Spettacolo del Dipartimento di Studi Umanistici, Università degli Studi di Torino, che non è stato oggetto di questa ricognizione, e il cui inventario è consultabile a questo link: http://www.teatrotorino.unito.it/images/pdf/inv_subfondo_fini.pdf.

diversi livelli dietro a quella che sembra essere una pratica di danza come passatempo colto, ambizione di bellezza fisica e di grazia. Mentre aggiunge elementi alla biografia artistica di Cesarina Gualino fa apparire le linee di tensione che confluiscono nei percorsi di apprendimento della danza al di fuori della formazione professionale, e ancora oltre mostra il paesaggio delle istanze sociali e filosofiche che sottendono la diffusione della danza come arte, non come mestiere. Tra queste c'è la ricerca spirituale, che crea canali sotterranei in grado di far apparire gli stessi temi da un lato all'altro del mondo, da un ambiente all'altro, da un linguaggio all'altro. Nel caso dei carteggi di Cesarina Gualino questo mondo è caratterizzato da una branca della teosofia, ma è solo il sintomo di una ricerca diffusa che mette in relazione culture diverse creando una comunità internazionale e invisibile di cui si può far parte con diversi gradi di coinvolgimento. Una comunità che condivide, soprattutto, una mentalità³. Quello di Cesarina Gualino è un esempio concreto dei legami tra ricerca spirituale e sperimentazione artistica, quell'intreccio che in alcuni casi ha visto la danza come dimensione pratica di percorsi esistenziali, come strumento per mostrarli anche (ma non necessariamente) al pubblico del teatro.

Nel caso Gualino, è necessario mantenere il doppio sguardo: un occhio sul dettaglio (le dinamiche del suo microcosmo, i rapporti e le attività della sua comunità), l'altro sul quadro d'insieme in cui si colloca: l'Italia fascista. Sono due livelli che, osservando i documenti privati, sembrano non toccarsi mai. Questa distanza tra il piano biografico e quello storico è un sintomo interessante. Dalle lettere di Cesarina appare un mondo fuori dalla storia, un mondo molto grande in termini di istanze e relazioni, che si realizza nel mondo molto piccolo della cerchia di amiche che anima le sue attività artistiche, ma che in nessuna delle due versioni coincide con la misura del mondo reale delimitato dal regime.

Tra i documenti conservati nell'Archivio Gualino di Roma ho posto l'attenzione sulle lettere che riguardano la formazione di Cesarina. Questo ha determinato la scelta degli interlocutori e dell'arco cronologico: dal 1922 al 1929, un periodo che funziona come un cono di luce proiettato su diversi sfondi: quello della sua formazione come danzatrice al confine tra professionismo e diletantismo, quello del suo percorso spirituale al seguito delle stesse persone che la iniziano alla danza, e quello dell'avvento e il consolidamento del fascismo come costituzione non solo di un regime politico, ma di

³ Mirella Schino ha fatto emergere l'importanza che questa «mentalità diffusa», di cui fanno parte dai movimenti spiritualisti e pacifisti alle istanze di rinnovamento politico e sociale, assume nella identificazione del pubblico del teatro del Novecento, oltre naturalmente a caratterizzare, in modo più o meno esplicito, la ricerca di alcuni maestri. Cfr. il suo *L'età dei maestri*, Roma, Viella, 2017, in particolare pp. 32-33.

un quadro ordinatore di tutti gli aspetti della cultura, della società, della fede, dell'economia.

La formazione di Cesarina si è intrecciata alle sue attività di fotografa, pittrice, organizzatrice e al suo ruolo di mecenate e musa, e si è svolta nella collettività di un piccolo gruppo e nella dimensione privata delle sue case e dei suoi teatri. Il gruppo ha condiviso metodi di ginnastica, lezioni, ma anche attività ludiche, modalità relazionali, affettive, pedagogiche; ha condiviso la ricchezza economica e percorsi senza prezzo: la crescita spirituale, l'arte, l'emancipazione. I carteggi che ho scelto sono quelli relativi a questo gruppo, comprensivo dei maestri. Sono lettere ricevute, che lasciano affiorare dei mondi se lette in trasparenza con le informazioni sugli interlocutori e coi diari di Cesarina, pubblicati proprio in occasione di un altro Dossier di «Teatro e Storia» sugli anni del fascismo⁴. Lettere e diari, due facce di un cammino personale che è insieme percorso interiore ed esperienza collettiva.

Tra le lettere che Cesarina ha ricevuto ho scelto quelle di Bella (Markman) Hutter, Vitia Gourevitch, Clotilde e Alexandre Sakharoff, Cynthia Maugham, Marcelle de Manziarly, Rosa Bianca Talmone e pochi altri. Basandomi su documenti privati ho deciso di riferirmi alle protagoniste dei carteggi coi loro nomi propri, sia per restituirne la dimensione personale, sia per evitare ripetizioni e confusioni con i cognomi dei mariti. Bella e Vitia, le *russe*, hanno un ruolo centrale nella formazione di Cesarina. Non solo si pongono come intermediarie tra i maestri e lei, ma sono le amiche con cui condividere l'esperienza dell'educazione del corpo, dalla ginnastica alla danza. Le amiche con cui sperimentare la vita fuori dagli schemi della società, come faranno nella selaggia e allo stesso tempo iper-disciplinata «Palestra» di Georges Hébert.

La ginnastica di Hébert, creatore del «metodo naturale», si opponeva agli aspetti spettacolari e competitivi dello sport, mobilitava accanto al movimento fisico il rapporto con la natura, e ragionava in termini di educazione fisica e di alfabetizzazione a una cultura del corpo. Nei primi decenni del

⁴ La trascrizione dei diari di Cesarina Gualino 1923-1930 è raccolta in *Il caso Gualino*, a cura di Francesca Ponzetti, all'interno della sezione *L'Italia e la regia* che pubblica sul sito <<http://www.teatroestoria.it/materiali.php>> i materiali raccolti nel progetto di ricerca sulla «Ricezione del teatro della Grande Riforma europea nell'Italia degli anni del "Ritardo"». Tra i risultati di quella ricerca 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, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008. A *Il caso Gualino* (d'ora in poi indicato con questa dicitura), rimando per le citazioni dai diari e per gran parte delle informazioni utilizzate in questo contributo: http://www.teatroestoria.it/materiali/Il_caso_GUALINO.pdf. Ai diari degli anni 1933-1937 (inediti) è riferita la scheda raccolta in questo dossier.

Novecento la sua ginnastica trova una straordinaria diffusione al di fuori degli ambienti agonistici e sportivi, parallelamente a un altro metodo che travalica i propri confini disciplinari, la ritmica di Émile Jaques-Dalcroze, che esplora il movimento come traduzione fisica della musica, e che pure Cesarina Gualino pratica regolarmente. Movimento organico ed esercizio ritmico sono due pratiche di formazione e addestramento a un uso espressivo del corpo che trova nella danza le risposte formali ed estetiche. Quello dei protagonisti della nuova danza è un arcipelago denso, costellato di nomi, metodi e stili che condividono molte istanze della cultura coreutica nata al di fuori della tecnica del balletto, ma si differenziano nelle esperienze singole e nella rete di relazioni e valori che ogni danzatore mette in forma nella sua esperienza spettacolare e pedagogica. Clotilde e Alexandre Sakharoff sono parte di questo arcipelago e di questa cultura, a cui contribuiscono attraverso gli elementi della loro formazione, pittorica e intrecciata alla ricerca nell'arte astratta quella di lui, russo e legato agli ambienti artistici monacensi dei primi anni del Novecento, coreutica e arricchita dagli influssi della cultura del corpo tedesca quella di lei, che subito dopo il suo esordio come danzatrice aveva collaborato con il regista Max Reinhardt. I Sakharoff avevano trascorso gli anni della guerra in Svizzera, tra Losanna e Ginevra, dove si erano ritrovati con il compositore Igor Stravinskij, l'inventore e impresario dei Balletti Russi Sergej Djagilev e parte della sua compagnia, i pittori Aleksej von Javlenskij e Marijana von Verevkin, e il pedagogo, creatore della ritmica, Émile Jaques-Dalcroze. Danzatori di grande fama, proprio negli anni Venti i Sakharoff consacrano il loro successo con tournée mondiali, costruendo una lunghissima carriera che li vedrà attivi fino agli anni Cinquanta, quando si stabiliranno in Italia con dei progetti di insegnamento. Sono i veri maestri di Cesarina, insieme alla loro allieva Cynthia Maugham, che garantisce una continuità al percorso formativo quando i due non possono soggiornare in Italia. Anche Cynthia si lega al gruppo della Gualino, e con lei sua sorella Daphne, pittrice, che nel 1931, dopo aver studiato con lui, sposerà Felice Casorati, uno degli artisti più vicini ai Gualino insieme a Gigi Chessa e al critico e storico dell'arte Lionello Venturi, docente in quegli anni all'Università di Torino. A presentare i Sakharoff a Cesarina è Marcelle de Manziarly, pianista e compositrice, il cui nome è strettamente legato a quelli di Igor Stravinskij, per l'amicizia di questo con la sua maestra Nadia Boulanger e per il rapporto che lei stessa stabilirà col compositore russo, e di Jiddu Krishnamurti. Se il nome di Stravinskij segnerà la sua storia di compositrice negli anni Quaranta in America⁵, negli anni Ven-

⁵ Rimando agli studi di Franco Carlo Ricci, in particolare al saggio *Marcelle de Manziarly (1899-1989), Igor Stravinskij (1882-1971) e il Sacre du printemps*, «Nuova Rivista Musicale Italiana», n. 2, aprile-giugno 2005, pp. 248-282, dove sono pubblicate alcune lettere di Stravinskij alla Manziarly.

ti, mentre vive a Parigi, Marcelle è membro attivo dell'Ordine della Stella d'Oriente, l'organizzazione nata in seno alla Società Teosofica per riunire coloro che credevano nell'avvento di un nuovo Messia, un Maestro del Mondo, individuato nel giovane indiano Jiddu Krishnamurti. Marcelle non è solo una sua seguace. È una sua amica intima, fa parte della "famiglia" stretta intorno a lui negli anni del doloroso processo di iniziazione di colui che, nel 1929, rinuncerà al ruolo messianico e si farà maestro libero da sette e organizzazioni, da religioni e regole di discepolato. Gli anni dal 1922 al 1929 corrispondono al suo cammino nel ruolo di Messia, di cui le lettere di Marcelle a Cesarina costituiscono una strana testimonianza, privata e intrecciata ai progetti di musica e di danza.

Sullo sfondo storico italiano gli anni dal 1922 al 1929 segnano un arco politico preciso, che si chiude coi Patti Lateranensi e la stretta politica tra potere temporale e potere spirituale, e si intreccia con le conseguenze della crisi economica mondiale e con un cambiamento di passo del regime, che sarà molto diverso negli anni Trenta.

Nell'Archivio Gualino l'arco cronologico 1922-1929 corrisponde a otto cartelle di lettere ricevute da Cesarina⁶, che farò dialogare con qualche altro documento proveniente da altri faldoni, e con la costellazione di eventi e persone che tracciano la mappa di questo percorso, dove la danza lega la ginnastica fisica a quella spirituale, la dimensione pubblica a quella privata, l'arte alla vita quotidiana, fornendo riti e regole a una piccola comunità.

Cartella millenovecentoventidue. Lettere da «La Palestra»

Sul numero di gennaio del 1930 de l'«Éducation physique», la rivista su cui l'ex Ufficiale di Marina Georges Hébert elabora l'apparato teorico di quella che chiama la sua dottrina, appare una storia del «metodo naturale» che copre venti anni di sviluppo, dal 1904 al 1922⁷. Parte dalla visione dei gabbieri, gli acrobati dell'aria impegnati in un lavoro che li rende atleti completi scevri da antagonismi e esibizionismi. Nei suoi viaggi Hébert conosce il pericolo e scopre l'impreparazione dei giovani a fronteggiare le difficoltà, quelle della guerra, ma anche quelle della vita. Intravede con lucidità i rischi di una mala-educazione dell'essere umano nella sua interezza, corpo e carattere, ol-

⁶ Le cartelle di lettere sono archiviate soltanto con il riferimento dell'anno.

⁷ *La naissance et le développement d'une doctrine* è riportato come *Appendice VI* nella riedizione del 1947 del volume Georges Hébert, *L'éducation physique ou l'entraînement complet par la méthode naturelle*, Paris, Librairie Vuibert, pp. 175-191 (prima edizione, senza appendici, 1912).

tre che le ricadute ideologiche di una formazione ginnica votata all'agonismo, alla competizione, alla spettacolarizzazione della forza. Con l'intenzione di «ricreare gli uomini»⁸ elabora un piano di riforma dell'insegnamento della ginnastica nella Marina francese, a cui si dedicherà fino al 1913, l'anno in cui partecipa al Congrès international de l'éducation physique⁹. Lì mostra i risultati della sua tecnica e della sua strategia pedagogica su bambini, adolescenti e adulti. Hébert non si presenta al Congrès con atleti selezionati ma con gruppi di allievi nelle diverse fasi della formazione. Oltre ad ottenere una consacrazione negli ambienti della ginnastica, conquista una vasta popolarità che gli permetterà, dopo la mobilitazione e la direzione tecnica del Collège d'athlètes a Reims, di estendere il suo metodo agli scopi riabilitativi e poi, finita la guerra, di applicarlo al di fuori dall'esercito, in particolare dedicandosi all'educazione fisica dei bambini e delle donne. All'inizio degli anni Venti il metodo esce quindi dal contesto militare e anche da quello propriamente sportivo: divulga una cultura del corpo al di là delle professioni, mira alla formazione di educatori, mostra le sue potenzialità per un uso espressivo del movimento. Ne è l'esempio l'adozione nella scuola di Jacques Copeau¹⁰, che lo utilizza, come aveva fatto con la ritmica dalcroziana, per la formazione dei suoi attori. Teatro, infanzia, ragazze: questi i territori in cui deborda il metodo all'inizio degli anni Venti, quando nasce l'idea de «La Palestra», inizialmente formata da campi di allenamento, presto trasformata in una istituzione di educazione fisica e morale mirata alla formazione del carattere e basata sull'esercizio, sul lavoro manuale e sul rapporto con la natura. Ne aprono diverse sedi, alcune stabili, altre attrezzate come campi estivi, a cui partecipano anche allieve straniere.

Nella primavera del 1922, tra le ragazze straniere alla «Palestra» di Deauville, in Normandia, ci sono le russe Bella e Raja Markman e Vitia Gourevitch e l'italiana Cesarina Gualino, che aveva seguito dei corsi già nel 1921. La disciplina è rigida, il lavoro intensivo, il tempo scandito dai turni di pulizia. Eppure per le donne è un'esperienza di libertà: ammirano le statuarie insegnanti che propongono loro un modello di bellezza nuovo, ne invidiano la forza, il coraggio e l'agilità, si abbandonano a una fascinazione estetica che è anche un'ambizione esistenziale, e professionale. Inoltre stabiliscono complicità e rivalità, si espongono e si misurano con i limiti e le abilità, con la volontà e con

⁸ Ivi, p. 177.

⁹ Al Congrès parigino (17-20 marzo 1913), che proponeva una mostra oltre che gli interventi e le dimostrazioni, erano rappresentati i due metodi contrapposti di ginnastica militare, quello di Hébert e quello di Joinville (ufficialmente riconosciuto), la ginnastica svedese e quella alle corde, la ritmica dello svizzero Jaques-Dalcroze, la ginnastica ellenica rappresentata da Raymond Duncan, la ginnastica inglese callistenica di Bettina Hart.

¹⁰ Cfr. Franco Ruffini, *Teatro e boxe*, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 72.

l'esperienza del cambiamento dei loro corpi. Cesarina rientra in Italia nel mese di giugno mentre Bella e Vitia, che erano arrivate con lei all'inizio del mese, vi restano fino alla metà di settembre, partecipando alla riorganizzazione della «Palestra» nei cambi dei gruppi di allieve, e approfondendo la formazione. Il progetto di cui si fanno intermediarie è l'apertura di una sede in Italia, ma anche l'acquisizione del metodo per potersi esercitare da sole, trasformando l'apprendistato in una pratica. È questo il nodo delle lettere che mandano a Cesarina nell'estate del 1922, scritte quasi sempre sulla carta intestata della «Palestra» in un italiano mescolato al francese in uso nella scuola¹¹.

A. G. – Bella Markman, 10-11/06/1922¹²

Cesarinoshka cara,

oggi è domenica ed è quasi una settimana che sono di nuovo qua.

La Palestra è completamente cambiata. Vitia dice che dopo la nostra partenza per Parigi la vita qui era abbastanza noiosa. Bisognava preparare tutto nella casa, cucire, dipingere, fare *les balons* e ancora un mucchio delle cose noiose insomma; poi dice che faceva molto freddo, il cielo era grigio, etc. Ebbene devo dire che io ero molto fortunata, perché dal giorno del mio arrivo tutto era cambiato. Ora la vita qui è *deliziosa*. Tutto è organizzato, le lezioni sono molto più interessanti, le nuove *monitrices* sono... donne per sbaglio. Saltano, corrono *à deux pattes* e *à quatre* con una certa velocità da fare perdere coraggio a noialtri, povere deboli creature. C'è una, M.^{elle} Odmare, coi muscoli meravigliosi, io non faccio niente altro che di guardarla e... invidiarla. E poi è una persona che ha fatto *vivere* la Palestra. Fa tutto lei. Le lezioni, i giochi, il programma di tutto il giorno è talmente *élevé*, e talmente divertente, che malgrado tutto il tempo occupato, e una *grandissima severità*, siamo proprio contente. Delle volte siamo stanche, stanchissime, ma guai se una è in ritardo per qualche lezione o per la tavola [...] sarà punita per una settimana.

Mi fa ridere della volte Hébert che pare di aver dimenticato che ha a che fare con le signorine e signore, crede che siamo soldati in tuniche. È straordinario questo Hébert. È sempre uguale, è molto simpatico, ma è proprio straordinario come sa

¹¹ In questa ricognizione le lettere a Cesarina Gualino sono soltanto presentate, quasi senza annotazione critica. La trascrizione non è integrale: si tratta di una selezione e di documenti su cui ho operato dei tagli. Ho conservato il linguaggio, comprensivo di parole inventate o nate dal multilinguismo di chi scrive (in questi casi i corsivi sono miei). Sono invece intervenuta sugli errori di ortografia, e su quelli di grammatica che rendono faticosa la lettura.

¹² La lettera è datata al mese di giugno ma i contenuti fanno pensare a un errore, e che sia stata scritta a luglio. Queste lettere da Deauville sono piene di descrizioni di attrezzi e indicazioni su dove procurarli, come realizzarli, o con cosa sostituirli per replicare gli allenamenti del metodo naturale. Una lettera di Bella del 9 settembre, che non trascrivo, riporta dettagliate istruzioni corredate da disegni.

tutto, vede tutto, e come sorveglia ogni *girl*. Ora prendiamo ogni giorno lezione di canto e di danza. Viene un professore che impara tutto. Scrive la musica per il coro e l'orchestra, impara la mandolina, chitarra, "flageolet", etc., e soprattutto solfeggio... Hébert è sempre lì ad ascoltare, a guardare, e si figuri, Cesarinoshka, cosa devono fare delle povere Belle, che non hanno voce e devono cantare. E Hébert che guarda nella bocca! In ogni modo io l'ho coscientemente aperta... e dopo la lezione del solfeggio Hébert comincia subito a dire: *ah comme on sent l'absence de M.^{me} Gualino*.

[...] Oggi ho rampicata la corda fin al filo. N'è vero come sono brava? (e anche Vitia lo fa quasi come io). Oggi sono proprio orgogliosa. Ho guadagnato un grande [parola illeggibile] al nostro "signor monaco" [...] perché lui diceva che nessuno potrà partire con la barca, *sola*, senza aiuto di qualunque altro col vento e l'agitazione del mare che abbiamo avuto. E bene io ho fatto una grande lotta col mare e finalmente sono riuscita a partire. Sono proprio "fiera" oggi!

Ora basta delle cose fisiche parliamo un [po'] dell'"anima". La mia con tutti questi esercizi col mare e il sole ora va benissimo se non un [po'] di nostalgia per le persone che mi sono care.

Sarebbe ancora molto molto meglio se io avessi la mia cara Cesarinoshka per esempio.

E lei cara come sta? [...] Ora devo finire perché Hébert mi reclama. È molto esigente con me e mi vuol fare ballare in 8 giorni (abbiamo una rappresentazione) e mi fa molto lavorare.

Entre nous, lui vorrebbe lasciarmi come *monitrice* per la partita musicale di danza ed amministrazione e più tardi anche per le lezioni. Mi ha fatto già una proposta di andare con loro *dans le midi* per questo inverno. Come lei piace questa idea Cesarinoshka, mi ha proposto anche di pagare, io non ho dato ancora la risposta, ma questa idea non mi dispiace.

A. G. – Vitia Gourevitch, 30/06/1922

Mia cara piccola Madaming,

mi pare che con lei e con Bella è partita la bella e allegra vita della Palestra. Se lei fosse qua e vedesse il Collegio adesso, lei non potrebbe riconoscerlo.

È completamente cambiato. Ho capito, che l'occhio severo del padrone è più pesante del piombo, e che, *hélas!* l'apollo è meno attraente che nella mitologia.

[...] Dopo avervi accompagnato ho aspettato M. Hébert et M.^{elle} Moreau. Con loro è venuto l'umore triste e serio alla Palestra. [...] Siamo poche e tristi. A tavola non si parla, non ridono, non scherzano. Tutto il giorno si lavora silenziose e separate. La signorina Thiallier aveva ragione dicendo che si diverte meglio in giugno. Le lezioni d'*entraînement* sono anche melancoliche. Poi piove. Preferisco non scrivere per non annoiarla.

[...] Sono adesso così sola e mi pare davvero che sono in un convento. L'umore è così teso delle volte, specialmente quando c'è M. Hébert che non so dove mettermi. Vivo coi ricordi del tempo passato con lei. Non lo dimenticherò mai.

A. G. – Vitia Gourevitch, 17/07/1922

Mia buona cara Madaming,
mi ha fatto un tal piacere la sua lettera, che subito sono [...] salita sulla corda fino alla traversa di legno, ho stupito tutte le monitrici e allieve che mi hanno lanciato dei grandi *hurrah!* È vero che scesa giù avevo il piede in sangue, ma lo stesso, che progresso! Sono davvero felice.

Siamo qui 13 monitrici e 8 *pensionari* interni, tutte brave e gentili. Ma davvero forte c'è una, della quale Bella ed io siamo innamorate. Non ho mai visto in vita mia una donna atleta come questa. Una statua greca in vita. Che muscoli! E guardandola penso sempre a lei perché so che anche lei diventerebbe la sua ammiratrice. Si chiama Audemars e davanti a lei sento tutta la mia nullità fisica. La vita che facciamo è poco diversa da quella che abbiamo fatto prima, soltanto è più agitata e severa. Alla fine del giorno siamo davvero stanchissime, ma di una stanchezza che lei conosce bene, Madaming, sana e buona.

[...] M. Hébert ci fa camminare come una guarnigione di marinai e delle volte è veramente poco amabile e fa delle volte complimenti poco gentili. Però non è cosa facile far camminare tante donne! Hébert ha tanta voglia che lei venisse qua e sempre dice che debbo scrivere a lei come si lavora bene adesso e che bisogna venire l'anno prossimo, ma stare per il mese di luglio; anche tutte le monitrici vogliono che venisse più tardi per vederla. Credo che lei ha davvero ragione di amare di più la vita naturale. Così peccato che lei non è qua! [...]

Stasera ho visto M. Hébert. Lui ha tanta voglia d'installare una Palestra in Italia, ma non sa dove; vuol sapere il suo consiglio. Mi ha pregato di scriverle se lei potesse venire per qualche giorno a Deauville per vedere com'è la Palestra adesso, poi m'ha domandato dove si potrebbe trovare un terreno in Italia. Io gli ho detto che non sono abbastanza pratica e domanderò consiglio a lei.

A. G. – Bella Markman, 27/07/1922

Cara Cesarinoshka

[...] Stamattina appena alzata ho subito cominciato la grande pulizia. Lei lo sa benissimo, che qui non si può fare pulizia più di una volta la settimana. Dunque mi sono lavata come di solito nella casseruola, poi ho lavato [...] *les culottes* e *les tunique* poi tutte le camere e finalmente viene la pulizia dell'anima scrivendo alle mie care amiche. [...] Ieri sera sono stata con Hébert fino alle 11 e mezza! Si figuri lo stupore di tutte le monitrici perché è severamente proibito da lui stare più tardi di 10. Dunque siamo stati così tardi, abbiamo parlato delle cose molto interessanti (di lei in particolarità). Sono certa, queste cose la interessano anche. Abbiamo parlato della Palestra che Hébert vuole assolutamente aprire in Italia o *dans le midi* in modo che si potrà vivere e lavorare tutto l'anno come a Deauville. Dal giugno fino a ottobre qui, dall'ottobre fino marzo nell'altra Palestra e poi dal marzo fino giugno fare *une tournée (comme les bohémiennes)* per dare qualche dimostrazione. Questo è il suo piano.

[...] Dice che vorrebbe tanto trovare un terreno in Italia e dice che appena tro-

vata la terra con una piccola casa, subito lui manderebbe due-tre monitrici e si potrebbe subito cominciare a lavorare. Allora io [ho] pensato di scriverle cara Cesarinoshka e domandare in che parte di Italia sarebbe il più bello di fare la Palestra. Hébert ieri sera m'ha pregato di domandarle se a lei piace questa idea e se potesse dare un consiglio. Lui vorrebbe tanto che lei Cesarinoshka si occupasse di questo e se lei piace di essere la direttrice lui sarebbe sicurissimo che la sua Palestra italiana *marchera à merveille*. Sono sicura anch'io. Dunque si tratta Cesarinoshka di trovare la terra *à louer* circa 100, 120 metri in un posto dove non fa freddo e vicino all'acqua (preferibile mare). Tutto il resto si fa in *quelques* giorni. Nello stesso tempo lui cerca una villa qui in Francia *dans le midi* e se sarà trovato io ho deciso di rimanere con lui come monitrice, non importa che non sono atleta, che una quantità di lavoro fuori di atletismo, e mi piace talmente il suo metodo e questa vita naturale che sarò felice di poter lavorare con lui. [...] Ma come sarebbe più bello di essere in Italia, però non è vero Cesarinoshka? [...]

Giovedì saranno le dimostrazioni. Lavoriamo come le pazze tutto il giorno. Ci sono qualche monitrice che fanno delle cose fantastiche. È così bello da vedere! Ma non pensi Cesarinoshka che siamo sempre brave bambine. Delle volte facciamo delle cose proibite, è così divertente! Per esempio facciamo una piccola serata nella camera mia con un thè e con dei dolci e siamo a chiacchierare fin le 11-12, [...]. Oppure andiamo la sera fare una passeggiata sulle colline, è tanto bello e poi invece di venire per la porta entriamo per la finestra, [...].

A. G. – Bella Markman, 19/08/1922

Dopo il pranzo «patate di qua, patate di là, patate in quantità».

Cara piccola Cesarinoshka,

[...] Ora le racconterò un po' del nostro lavoro. È tanto tanto interessante! Facciamo sempre qualche cosa di nuovo. Ho tanta voglia di venire a Cereseto per farle vedere e per lavorare insieme. Ero così contenta cara Cesarinoshka di leggere nella sua lettera che lei ci chiama in Italia. [...] A proposito della Palestra in Italia c'è molto cambiamento. Anch'io non potrò occuparmi della Palestra come credevo prima, perché Soniescka¹³ me lo [ha] *proibito* assolutamente.

A. G. – Vitia Gourevitch, 1/09/1922

Mia buona, cara, piccola, Baby. [...]

Certo adesso si sta anche molto bene qui, ma non si diverte come prima. C'è più ordine, si lavora di più, ma l'occhio severo e esigente del padrone cade sui nervi di ciascuno. Perché M. Hébert con le monitrici non è sempre *commode* e loro sono delle volte tristi.

¹³ Sonia Gourevitch è la sorella maggiore di Vitia, ed esercita sulle due ragazze una certa autorità.

Sono così felice, Madaming di sapere che potremo continuare nostra ginnastica in Italia, lei non può immaginare. Adesso mi sento venire forte e sento crescere miei muscoli, poi faccio molti progressi. Vi farò vedere quando ci rivedremo. Poi ci sono nuovi giochi che faremo vedere nella sua Palestra, per es. Basketball, etc. Dove ha installato la sua palestra? *En plein air* o in una camera? [...] La vita qui è sempre la stessa. Facciamo *entraînement*, due volte per settimana, il martedì e il giovedì, *démonstrations*. C'è qui una monitrice che è così buona e che mi piace tanto. Sa per la ginnastica è magnifica, è una delle più forti donne di Francia. Se potesse venire in Italia. Adesso debbo finire perché è tardi, e sono di servizio, debbo mettere la tavola.

In casa Gualino tutti vengono coinvolti nella ginnastica. Il progetto di un istituto di Hébert in Italia, diretto da Cesarina, non si concretizzerà, ma l'idea di un'attività pedagogica prende vita attraverso l'intermediazione di Bella e Vitia che Cesarina convince (senza molta fatica) a tornare in Italia e iniziare a trasmettere il metodo a lei e alle persone della sua cerchia. A Cereseto prende vita una pratica continuativa, una palestra domestica che incontrerà altri metodi passando dalla ritmica dalcroziana fino ad approdare alla danza, e che condurrà all'apertura della scuola di Bella a Torino, nel 1923. Da questo momento l'ambiente di Cesarina è una enclave privata, ma collettiva, all'avanguardia per la formazione della danza.

Scriva Bella, forse da Torino a fine settembre, degli esercizi con sua sorella Raja, danzatrice già esperta, che introduce nelle tecniche ginniche esercizi di plastica e di improvvisazione.

A. G. – Bella Markman, s.d. [18/09/1922]

Cin-cin cara cosa fai? Come dormi? Che faccia hai? Guardami di stare bene, dormire bene, non pensare alle brutte cose e avere la faccia bella rosa, come mi piace a me. Raja ha detto che questa è la condizione la più importante per fare bene la plastica, sennò dice, non ti darà lezione.

Non sai Cesarinoshka come le nostre lezioni sono diventate interessanti. Facciamo ogni giorno oltre la plastica improvvisazioni. È divertentissimo. Raja ci dà dei piccoli temi ritmici e noi dobbiamo inventare qualche soggetto e interpretarlo plasticamente. Delle volte vengono fuori delle cose da morir da ridere. Vitia ieri m'ha quasi ucciso sul serio ed io nel difendermi (anche sul serio) son caduta per terra. Raja è rimasta molto contenta dell'esecuzione, ma io ho un gran livido e due graffi nella memoria di questa improvvisazione. Ogni volta che ridiamo pensiamo a te. Che peccato che non siamo insieme. Oggi arriva Sonieska, così tra pochi giorni forse saprò dirti quando veniamo.

Nel periodo trascorso a Deauville Cesarina scatta una serie di fotografie, un vero diario visivo non solo delle attività ma della vita alla «Palestra».

L'album che le raccoglie¹⁴ è un documento straordinario per i suoi contenuti e per la sua natura. È Cesarina a realizzare le foto, e probabilmente anche a stamparle nella camera oscura a cui talvolta allude nel diario. L'album apre la questione di Cesarina fotografa, e dei documenti interni ai processi di formazione. Degli strumenti, espressivi o ricreativi, a cui si è dedicata, Cesarina ha appreso le tecniche. Padroneggiare le tecniche, avere il controllo dei linguaggi, guardare ai meccanismi che sottendono al volo creativo, fa di questa ricca mecenate e raffinata musa una presenza anomala nella cultura italiana del suo tempo. Ma non sembra fare un utilizzo artistico della fotografia: la usa come strumento della memoria. Le foto delle amiche lontane, la circolazione di immagini come amuleti dell'affetto che va alimentato nella distanza, il desiderio di immortalare i momenti e possederne le tracce, sarà una caratteristica di questi anni. Nel caso delle foto a Deauville questa prassi si arricchisce di alcuni aspetti sostanziali. Nelle foto un piccolo battaglione di donne appare nelle regulate esercitazioni sportive, con gli attrezzi e nei giochi di gruppo, e poi nella sfrenatezza delle danze al mare, coi capelli sciolti e i corpi resi selvaggi dal vento e dalla sabbia della spiaggia normanna. Appaiono in tunica, fuori dal mondo e dal tempo, nelle loro tende da campo arredate come salottini, con le foto dei mariti sul comodino, e i secchi d'acqua fredda per l'igiene. È insieme una visione del futuro, con donne libere, emancipate, e del passato, naturale, arcaico, terroso. Sono fotografie belle. Una verticale sul bagnasciuga. Una corsa sfrenata coi piedi nell'acqua. Il ritmo della disciplina, e il tempo della liberazione.

Le foto di Deauville sono anche la testimonianza diretta di come funzionava la formazione al metodo naturale, mostrando l'importanza del contatto con la natura inteso come addestramento a uno stile di vita, e la compresenza di ginnastica e danza, di sport (con e senza attrezzi, individuale e di gruppo) e di espressione corporea (improvvisazioni all'aperto e strutturazione di balli per le dimostrazioni). Cesarina le spedisce a «La Palestra», dove vengono molto apprezzate. Yvonne Moreau, che nel frattempo ha sposato Hébert, la ringrazia delle «eccellenti fotografie» e la invita ancora ai corsi, in Normandia in estate o nel sud in inverno, a Bormettes, dove è stato allestito un campeggio per la stagione fredda. «Parliamo spesso di voi – le scrive – poiché avete lasciato un bellissimo ricordo a La Palestra»¹⁵.

¹⁴ A. G. – Cartella B68.

¹⁵ Alla lettera, datata 10 gennaio 1923, è allegata la partecipazione di matrimonio.

Cartella millenovecentoventitré. Il diario, le lettere e la ritmica di Jaques-Dalcroze

Nel gennaio 1923 Cesarina inizia a scrivere il suo diario: poche righe al giorno in cui annota le prove delle danze, gli esercizi di plastica, le lezioni di ritmica. Questa è la quotidianità intrecciata alle lezioni di solfeggio e di russo, ai nomi delle persone care e degli artisti frequentati, ai momenti passati a posare per loro, agli spettacoli visti e agli argomenti di discussione.

I suoi insegnanti di ritmica sono i coniugi torinesi Ferrara, che hanno studiato con Jaques-Dalcroze (nel 1908 Luigi Ernesto era stato l'unico italiano ai corsi di Ginevra) e per primi ne avevano portato in Italia il metodo, tentando di introdurlo nelle scuole e di diffonderlo come pratica educativa sia musicale che corporea. Già nel 1909 Ferrara aveva fondato una scuola dove si insegnava la ritmica: tra l'educazione musicale e l'educazione fisica, si apriva lo spazio della danza¹⁶.

La formazione di Cesarina si compone quindi in questo periodo dello studio della ritmica con l'unico italiano accreditato, del metodo naturale di Hébert di cui continua a praticare gli esercizi, e della danza plastica che Raja Markman porta dalla Russia.

A fine gennaio Bella sposa Egon Hutter e parte con lui. I primi mesi dell'anno sono costellati dalle sue lettere da Vienna e Berlino, dove cerca di costruire la sua nuova vita, e il suo ruolo di moglie (in una lettera di febbraio Egon scherza: «non posso immaginare la mia piccola Bella in funzione di padrona di casa [...]. Per il pranzo una nuova figura di danza, les “préludes” de Rachmaninoff per la cena, i colori di batik per una nuova tunica e soltanto durante la notte ho la pace...»). Le due notizie che la entusiasmano di più sono la decisione, in primavera, di tornare a Torino, e l'incontro, a Vienna, col metodo di danza di Ellen Tels, che nel 1919 era arrivata da Mosca con alcune danzatrici della sua compagnia (tra cui Mila Cirul¹⁷), e aveva aperto una scuola sul suo metodo. Ellen Tels, dopo aver studiato la tecnica del balletto con Mikhail Mordkin, aveva messo a punto uno stile di danza pantomimica basata sui principi espressivi di François Delsarte e che partiva da spunti let-

¹⁶ Sugli articoli del Ferrara come promotore di una ritmica agganciata alla fisiologia a differenza di autori che vi scorgevano le possibilità espressive e artistiche di una nuova danza cfr. Patrizia Veroli, *Corpi docili e macchine di guerra. La metamorfosi della ginnastica ritmica dalcroziana dallo stato liberale al fascismo*, p. 6, relazione sissco scaricabile da <http://www.sissco.it/download/attivita/veroli-relazione.doc>.

¹⁷ Nell'Archivio Gualino figura un libretto informativo in lingua tedesca su Mila Cirul corredato da alcune splendide fotografie di Grete Kolliner, il cui studio viennese era noto per le immagini pubblicitarie di attori e danzatori. Il libretto (cartella B40), è autografo e datato al gennaio 1925.

terari per un utilizzo plastico e teatrale dei movimenti¹⁸. Un'altra tecnica e nuovi esercizi si aggiungono al repertorio che Bella raccoglie per condividerlo poi in Italia con Cesarina e le altre.

A. G. – Bella Markman, 21/02/1923

Dunque prima di tutto devo darti la spiegazione di queste lezioni plastiche. Capi-sci naturalmente che appena son arrivata a Vienna ho cominciato subito a cercare la mia amica Mura che balla. [...] Era una grande gioia, ci siamo subito raccontate una e l'altra tutto quello che riguarda la danza, la plastica ritmica ecc. Dunque lei è [da] quasi tre anni nella scuola di Ellen Tels (che ho già visitato e che mi piace moltissimo) ha anche il suo corso e dà le lezioni private. Io senza riflettere un istante ho chiesto di venire anche a prendere le lezioni, senza sapere se lei è brava o no. L'indomani era la lezione, e ti confesso Cin-cin che son rimasta stupefatta, meravigliata di Mura. È straordinaria! E poi è anche molto carina ed è fatta magnificamente bene, e poi insegna anche benissimo. [...] Ho deciso di andare da lei ogni giorno e di scrivere tutto per non dimenticare, poi faremo a Torino insieme, son delle cose difficilissime.

Il 1923 per Cesarina è un anno importante. Tornata Bella e intensificato il lavoro di danza (ritmica, plastica, composizione), stretti in modo sempre più consistente i rapporti con gli amici pittori che assistono alle danze, ritraggono, discutono, ragionano, creando la dimensione culturale che è la quotidianità di casa Gualino, l'anno vede un soggiorno parigino costellato di incontri straordinari e caratterizzato da un nuovo periodo di formazione, e l'apertura del primo teatro dove sperimentare una programmazione. Il 5 maggio partono Cesarina, Raja, Vitia e Bella, il giorno dopo sono già da Jeanne Ronsay per pianificare le lezioni. Seguace della Duncan, la Ronsay aveva arricchito il suo vocabolario coreutico con alcune tecniche di danza orientale, e partendo da una concezione della danza come incontro tra forma plastica e forma musicale, aveva strutturato una teoria e un rigido metodo di lavoro («l'arte senza metodo non è altro che un divertimento triviale, e chi affronta il palcoscenico ha il dovere di presentare al pubblico un'arte nutrita dal duro lavoro, dal sacrificio e dalla fatica»¹⁹). Il 7 Cesarina e le russe iniziano a

¹⁸ Su Ellen Tels cfr. Karl Eric Toepfer, *Empire of Ecstasy: Nudity and Movement in German Body Culture, 1910-1935*, University of California Press, 1997, pp. 179 e sgg; e Jacqueline Robinson, *Modern Dance in France: An Adventure 1920-1970*, London, Taylor Francis Ltd, 1998, pp. 60-61.

¹⁹ Traduco da un frammento del discorso di Jeanne Ronsay all'Archivio Internazionale della Danza nel 1953, citato in Jacqueline Robinson, *Modern Dance in France: An Adventure 1920-1970*, cit., p. 90. Allo stesso volume rimando per le informazioni sul percorso artistico della Ronsay.

studiare con lei e, raggiunte da Venturi, vanno al Louvre, che in quegli anni è la meta privilegiata non solo di artisti e scultori ma di danzatori che traggono ispirazione dall'iconografia classica, e la sera al Vieux-Colombier, il teatro di Copeau. I primi tre giorni danno un'idea del ritmo della loro vita parigina. Nel frattempo prendono nuove lezioni da Hébert, e tramite Alexandra Balachova conoscono altre tecniche di allenamento. Il 25 maggio Riccardo Gualino scrive alla moglie²⁰ che ha preso in affitto un vecchio teatro: è l'Odeon, che in un brevissimo periodo di attività (ottobre-dicembre 1923) ospiterà Mary Wigman e i Sakharoff. Il 27 maggio, Cesarina annota sul diario: «Andiamo al "Service sans Doctrine" di Raymond Duncan. Ambiente e funzione molto interessante. Dopo pranzo visita a Mlle Manziarly. Interessantissima. Prova dei nostri balli alle 21 da Isadora Duncan. Interessante ma perversa»²¹. Al «Service» compra due tuniche dipinte a mano da Raymond Duncan, una sorta di corrispettivo coreutico dell'abito Fortuny²² che Cesarina indossava, presumibilmente, nelle serate mondane. Giornata simbolica, crocevia del destino che intreccia, nella sua vita, la danza alla ricerca spirituale. È un intreccio a cui Cesarina giunge andando al di là di un superficiale interesse per la danza. Più ancora che l'incontro coi Duncan, è la Manziarly a dirottare il suo destino. Si tratta di Marcelle, Mars nelle lettere, d'ora in poi protagonista dei carteggi conservati nell'Archivio. Nel 1923 Mars, di una decina d'anni più giovane di Cesarina²³, è già pienamente coinvolta nelle attività dell'Ordine della Stella d'Oriente, che vede in Krishnamurti il nuovo Messia. Un sogno di Bella Hutter sembra preannunciare questo incontro. Era descritto in una lettera da Berlino del 27 marzo. La usiamo come sponda per un rapporto non documentato, quello tra Bella e Marcelle, probabilmente molto profondo se è vero che Bella chiamerà il suo primo figlio Marcel in omaggio all'amica teosofa²⁴.

A. G. – Bella Markman, 27/03/1923

L'altra notte ho sognato che tu hai avuto un figlio. Questo figlio era di una bellezza indescrivibile e appena nato si è messo subito in piedi, era grande come un bambino di 4 anni e sembrava un angelo di Botticelli. C'era tanta gente intorno a lui e tutti ascoltavano a occhi spalancati quello che lui diceva. Rina che stava

²⁰ Cfr. *Cesarina Gualino e i suoi amici*, cit., p. 131.

²¹ *Il caso Gualino*, p. 78.

²² Una fotografia del vestito è riportata nel catalogo *Cesarina Gualino e i suoi amici*, cit., p. 24.

²³ Marcelle de Manziarly era nata a Kharkov, in Russia, nel 1899. Cesarina (Gurgo Salice) era del 1890, nel 1907 aveva sposato Riccardo Gualino da cui aveva avuto due figli, Lili, cieca dalla nascita (1908), e Renato (1912).

²⁴ *Cesarina Gualino e i suoi amici*, cit., p. 134.

vicino a me mi disse: «si capisce che solo Baby²⁵ e nessun altro ha dato al mondo un profeta che salverà l'umanità e farà diventare tutto il mondo felice». Io mi sono inginocchiata davanti al bambino e tutti gli altri idem. Poi non mi ricordo più.

Dal 1923 nelle lettere inizia a entrare un altro mondo, attraversato dalle immagini dei sogni e dalle vie tracciate dal destino. Ad agosto, una lettera di Rosa Bianca Talmone, teosofa, introduce questo piano del discorso, che d'ora in poi coinvolgerà tutte le amiche e scorrerà parallelo al progetto della danza.

A. G. – Rosa Bianca Talmone, 27/08/1923

Madamin tanto cara,
rivivo ancora con il pensiero e con il cuore le ore che ho passato nella sua casa ospitale, che è stata l'oasi del mio soggiorno al mare, e con dolcezza ritorno alle nostre chiacchierate e ai nostri progetti e ringrazio lei... e il karma, di avermi permesso di avvicinarla di più. La vita ha qualche cosa di così strano nelle sue molteplici esplicazioni, che sempre ce ne sfugge il senso più reale mentre ci muoviamo un poco come burattini, non completamente consci di ciò che dobbiamo fare. Le anime s'incontrano e si lasciano dietro un ritmo ignoto a noi, che non ne vediamo che gli effetti, e si scambiano qualche volta senza neppure accorgersene messaggi e doni! È vero, madamin?

Così io, ho tanto ricevuto da lei. Avevo anch'io il mio dono e il mio messaggio da darle, in parte glieli ho dati, ma non tutti. E non è caro pensare che ho ancora in serbo tante cose per Madamin! Non rida, neh, con il suo riso squillante, delle mie idee del "dare e avere", lei che sa parlare agli animi mentre le bocche chiacchierano banalmente!

Dopo il loro incontro a Parigi, Cesarina invita Marcelle de Manziarly a trascorrere un periodo in Italia, nel loro castello a Cereseto. Sarà il primo di una serie di soggiorni, l'inaugurazione di una intesa intellettuale e di una lunga amicizia. Arrivata in Italia il 16 settembre, Marcelle partecipa a tutte le attività di casa Gualino: fa ginnastica con Cesarina ed esegue al piano le sue composizioni, progetta le musiche per le nuove danze di Bella, partecipa agli esperimenti di suggestione e alla lettura delle carte ad opera di Riccardo Gualino, anima insieme a Rosa Bianca delle discussioni sulla teosofia che Cesarina trova interessantissime. Scattano fotografie e fanno progetti di lezioni di danza (coi Sakharoff) e di ritmica (con un professore dell'Istituto Dalcroze). Il 29 settembre Marcelle riceve una lettera che la richiama a Parigi. L'1

²⁵ Baby è uno dei nomignoli con cui viene chiamata Cesarina, che nelle lettere è anche Cesarinohka o Cin-cin per Bella, Madaming per Vitia, per Mars sarà Dianoushka in omaggio a Diana cacciatrice, per Lu Milani, le cui lettere intime e appassionate non figurano in questa mia ricognizione, è Chiocciolina. Riccardo è sempre Baby-boy.

ottobre Cesarina la accompagna alla stazione, e due giorni dopo scrive «Sto meglio, ma non posso abituarmi alla mancanza di Mars»²⁶.

Marcelle appartiene a un mondo sfaccettato. Sua madre, Irma de Manziarly, è il referente dell'Ordine della Stella in Francia. Scrive articoli, organizza spostamenti e residenze di Jiddu Krishnamurti e di suo fratello Nityananda, di quest'ultimo si prende cura con grande energia. Nityananda è tisico. Irma si occupa della sua salute e lo porta da un famoso medico naturista, il Dott. Paul Carton, che curerà anche Krishnamurti. L'apparizione di questo medico nella cerchia dei teosofi è interessante, perché il suo nome è noto anche per il suo sostegno al «metodo naturale» di Hébert, di cui ha sperimentato la ginnastica sui bambini²⁷. Il grande naturista è una figura che sta all'incrocio tra le esperienze di educazione fisica (la ginnastica, il nudismo, il vegetarianesimo, il contatto con la natura, il potere curativo degli elementi naturali quali l'acqua, il sole, l'aria, i cibi) e i percorsi di ricerca spirituale, di cui negli anni Venti Krishnamurti è l'incarnazione e il simbolo, anche per chi non crede all'avvento di un nuovo Messia.

La vicenda di Krishnamurti aveva spaccato la società teosofica. La svolta messianica, unita a un maggiore interesse per la politica, dall'emancipazione femminile ai diritti dei lavoratori, ha caratterizzato la direzione di Annie Besant, succeduta nel 1907 alla fondatrice Helena Blavatsky. Direzione segnata anche dallo scandalo che ha travolto la Società nel 1906, dopo le accuse di istigazione di minori alla masturbazione rivolte a Charles Leadbeater, educatore e importante membro della Società. Alle dimissioni di Leadbeater era seguito un suo reinserimento nella Società e l'insediamento del maestro nella sede indiana, ad Adyar, dove nel 1909 vede in un ragazzino un po' ottuso, figlio di un collaboratore, il predestinato. Krishnamurti viene istruito, attorno a lui si organizza una macchina di preparazione sua, e dei seguaci che dovranno accoglierlo. Rifiuta di lasciare l'India senza il fratello a cui è più legato e con lui viene condotto in Occidente, dove studia e impara i costumi inglesi, e intanto intraprende i diversi gradi di iniziazione ai misteri esoterici di cui Leadbeater è guida e intermediario coi Grandi Maestri. Attorno a lui si stringono alcune famiglie. Lady Emily Lutyens in Inghilterra e Irma de Manziarly in Francia sono le due donne che maggiormente rivestono un ruolo "famigliare" per i due fratelli, che crescono con le rispettive figlie: Mary e Betty Lutyens, Marcelle (che le amiche teosofe chiamano Mar), Yolande (Yo) e Germaine (Mima) de Manziarly. La cerchia conta pochi altri nomi, ragazze americane e giovani indiani fanno parte del gruppo stretto che non condivide solo le

²⁶ *Il caso Gualino*, p. 83.

²⁷ Si veda, tra le appendici alla citata edizione del 1947 del volume di Hébert, *L'opinion d'un grand médecin*, pp. 235-237.

occasioni pubbliche e religiose, ma anche vacanze, ritrovi, vita privata. Emily e Irma, queste due “matri”, esprimono bene quello che la Società Teosofica ha costituito per molte donne, che hanno ricoperto allo stesso tempo ruoli affettivi e organizzativi, famigliari e intellettuali, usando il loro denaro, la loro cultura, e un bene molto prezioso: il tempo. Se fin dalla sua fondazione (New York, 1875) la Società Teosofica aveva contribuito ad alimentare un nuovo modello femminile, sia attraverso il carisma della Blavatsky, sia perché nel suo seno nascevano rapporti intellettuali e amicali tra donne che ampliavano la rete di relazioni spesso limitata al circuito famigliare, la presidenza della Besant rende consapevoli ed espliciti i legami tra teosofia e femminismo²⁸. Questo è un punto di contatto con la ginnastica, e tra movimenti spiritualisti e danza, che andrebbe indagato per mettere a fuoco zone di intersezione tra ricerche che hanno visto uno straordinario coinvolgimento delle donne e che hanno condiviso l'intento di creare un dialogo nuovo tra religione e scienza (la teosofia), e tra universo interiore e meccanica corporea (la nuova danza).

La svolta messianica della Società guidata dalla Besant, e la presenza, al suo fianco, di Leadbeater, hanno innescato una serie di scismi nel movimento teosofico. Oltre alla creazione di una Lega Indipendente che fonderà sedi in tutto il mondo, negoziando modalità di relazione con la Società Teosofica ufficiale, la frattura più rilevante è quella che ha luogo in Germania, dove Rudolf Steiner si dimette da responsabile della sezione tedesca e nel 1913 fonda l'Antroposofia, che pure vedrà una straordinaria diffusione, in particolare per le strategie educative. Non è questa la sede di approfondimenti ma Steiner resta un riferimento importante nel discorso sul movimento corporeo come pratica spirituale. Tra gli esoterici è colui che in modo più netto coinvolge il corpo e il suo potenziale espressivo nell'indagine sulla conoscenza dell'uomo attraverso il metodo dell'Euritmia.

Tra la deriva nordica, che coinvolge i miti della tradizione germanica, e quella orientale, che guarda alla filosofia indiana, la Società Teosofica italiana cercherà una tradizione esoterica nazionale, volgendo lo sguardo all'ermetismo e al neo-platonismo rinascimentale²⁹. L'avvento del fascismo, e la sua progressiva svolta cattolica, segnerà la fine di tali ricerche, pur restando la Società italiana fortemente caratterizzata dai riferimenti agli intellettuali e ai maghi del Cinquecento, da Pico della Mirandola (che dà il nome ad alcune

²⁸ Su questo il volume di riferimento è Lucetta Scaraffia, Anna Maria Isastia, *Donne ottimiste. Femminismo e associazioni borghesi nell'Otto e Novecento*, Bologna, Il Mulino, 2002, in particolare la prima parte.

²⁹ Cfr. Marco Pasi, *Teosofia e antroposofia nell'Italia del primo Novecento*, in *Storia d'Italia. Annali 25. Esoterismo*, a cura di Gian Mario Cazzaniga, Torino, Einaudi, 2010, pp. 569-598.

sezioni) a Giordano Bruno (di cui Annie Besant sosteneva di essere la reincarnazione).

La Società Teosofica italiana, di fronte alla vicenda Krishnamurti, riproduce la scissione fondando la Lega Teosofica Indipendente, diretta da Decio Calvari. L'aspetto nazionale di questa biforcazione sarà il diverso atteggiamento delle due organizzazioni nei confronti del regime fascista. Come la massoneria, con cui la Società Teosofica ha molti legami, la spaccatura in due anime si traduce in un conflitto tra correnti complici del regime e ambienti progressisti e internazionalisti, quando non apertamente antifascisti.

Se l'avvento del fascismo era stato ben accolto anche dalle frange liberali e laiche, nel 1923 il regime inizia a mostrare un'altra faccia anche in materia di spiritualismo e di religione. Ne è un esempio la Riforma Gentile del sistema scolastico, che agisce in particolare sull'educazione religiosa e su quella fisica impartendo l'obbligo dell'insegnamento della dottrina cattolica alle scuole elementari, e introducendo l'insegnamento della ritmica nei licei femminili.

Il 26 dicembre Cesarina scrive nel suo diario: «Resto in casa dove discutiamo la riforma Gentile»³⁰. È uno dei rari riferimenti al mondo esterno e agli eventi politici. Al centro dei diari e delle lettere c'è un altro mondo, intrecciato ad altri mondi.

Il primo documento di Marcelle de Manziarly conservato tra i carteggi di Cesarina consiste in un foglio indirizzato al marito, dove la teosofa, entusiasta del soggiorno italiano, scrive che niente avviene per caso e che grandi cose si stanno preparando in cui i Gualino avranno il loro ruolo, e in una lettera a lei, nella quale appaiono tutti i fili che attraverseranno la loro amicizia. Mars ha appena lasciato i suoi amici italiani e a breve tornerà da loro. Le scrive da Parigi:

A. G. – Marcelle de Manziarly, 4/10/1923

Chère Diane chasseresse,

Je suis arrivée ici bien triste de vous avoir quitté tous. J'ai rêvé de vous tous la nuit dans le train. Et je me suis émerveillée une fois de plus sur l'extraordinaire certitude qui a le Destin lorsqu'il vous met en contact avec les êtres qui doivent collaborer avec vous.

Ma première pensée a été de trouver les Sakharoff. La volonté du Destin est telle, que je les ai vus le lendemain de mon arrive. Lorsque je leur ai raconté mon étrange expérience, ils ont été bouleversés. Ils m'ont dit qu'ils avaient tant pensé à moi, qu'ils n'avaient qu'un désir: d'aller travailler en Italie, et m'ont dit qu'ils auraient peut-être un engagement pour Turin!

³⁰ *Il caso Gualino*, p. 87.

Ils meurent d'envie de faire votre connaissance, et ce sont eux qui m'ont prié de vous envoyer un télégramme pour vous prier de venir!

Je suis si étonnée que je suis sûre que quelque chose d'important et de grand se prépare. D'habitude, les Sakharoff ne s'enthousiasment sur personnes et sur rien, et je me demandais avec anxiété comment je pouvais les intéresser et tout est venu de soi-même. Je vais les revoir ce soir, ils m'ont invitée à dîner avec eux, et nous parlerons encore de tout cela.

Il faut que vous veniez. Tout est si étrange que vous ne devez pas laisser échapper une occasion pareille qui peut-être ne se répétera pas.

*Si vous avez les Sakharoff avec vous vous pouvez tout faire, parce que ce sont eux seuls qui peuvent donner la nouvelle renaissance de la danse*³¹.

Ils partent le 10 pour Londres où ils dansent, et puis voyagent beaucoup ensuite. Venez, nous avons beaucoup de choses à accomplir ensemble, et il est temps de se mettre au travail.

Je ne peux pas vous dire que grande joie j'ai eu de vous retrouver. Je pense à vous comme à une amie de toujours.

Rappelez-vous qu'il ne faut jamais laisser passer par inattention un signe significatif du Destin. Et nous devons être prêts, si nous voulons accomplir quelque chose de grand.

Merci pour tout ce que j'ai eu par vous. Je n'oublierai pas cette merveilleuse expérience.

J'envoie des flots d'amitié à toutes les déesses de l'Olympe, et je vous demande de venir.

Je pense à vous – Mars

Soltanto i Sakharoff possono far rinascere la danza. A guidare Cesarina verso di loro, e a metterli in contatto, non è un maestro di danza, di ritmica o di ginnastica. È una teosofa. Quanto gli ambienti dell'arte e della danza fossero intrecciati alla Società Teosofica e ad altre correnti religiose e spirituali è cosa nota. È sufficiente nominare l'esperienza di Monte Verità per evocare la rete di incroci e incontri, attraversati da correnti politiche libertarie e progressiste.

La formazione spirituale di Alexandre può essere associata alla sua formazione artistica e pittorica nella Monaco dei primissimi anni del secolo al fianco dei membri del Cavaliere Azzurro, e al centro della comunità dei russi in Germania. Clotilde arriva invece dalla cultura tedesca del corpo e del movimento. Tra le influenze della danza a loro contemporanea (oltre ai contatti diretti, ad esempio con Laban e Wigman, ce ne sono molti indiretti, come le reinterpretazioni di Clotilde del *Fauno* che, dal 1912, portava il marchio raffinato e selvaggio di Nijinskij), del teatro (a spingere Alexandre verso la danza, mentre studiava pittura, è stata la visione della Duse e di Sarah Bernhardt), tra la pittura e la visione plastica del corpo nello spazio (l'arte astratta come risultato di una

³¹ Il corsivo è mio.

‘necessità interiore’, ma anche l’arte greca osservata al Louvre, e quella del Rinascimento italiano che sarà la sorgente di molte coreografie dei Sakharoff), tra la poesia (la vicinanza con Rainer Maria Rilke) e i legami con gli ambienti della teosofia (che questa ricognizione di materiali testimonia), l’avventura dei Sakharoff riesce a contenere tutte le correnti che alimentano la grande ondata di rinnovamento della danza. Non solo le estetiche, ma le tecniche. Basti pensare alle loro *Danze religiose*, molto lente e incentrate sulla potenza espressiva delle pause: le pose e i gesti delle figurazioni pittoriche italiane trecentesche e rinascimentali che diventano in questi corpi vivi e allenati una danza al limite tra il movimento e l’immobilità. Le immagini, il ritmo, lo spirito³².

Il 13 ottobre Marcelle scrive a Cesarina la lettera che in qualche modo inaugura una nuova fase del suo apprendistato, e apre un cammino doppio al seguito di nuovi maestri.

A. G. – Marcelle de Manziarly, 13/10/1923

Chère Diane chasseresse,

J’ai reçu votre lettre, [...]. Ne vous étonnez pas si vous allez passer maintenant une grande crise morale. Vous allez peut-être beaucoup souffrir, et sentir de plus en plus fortement que vous n’avez pas d’air pour respirer. Mais *sachez* que cette crise est *momentanée*. Il y a en vous un élément qui cherche, qui se tend vers la lumière, qui voudrait agrandir l’horizon de son idéal. Et ceci se fait toujours par la souffrance, pas une souffrance intérieure, que l’on ne peut expliquer, mais qui est celle de l’oiseau prisonnier qui croit qu’il est si simple de partir dans l’espace, qui prend son vol et se blesse à la vitre, nous avons tous cet obstacle en nous.

Je n’ai pas eu besoin de beaucoup parler de vous avec vous-même, car j’ai tout compris tout de suite. J’ai eu un rêve de vous les premiers jours de mon séjour à Cereseto, alors que je ne vous connaissais presque pas, et vous m’avez dit ce qu’était lourd dans votre vie.

Je le sais, mais le seul moyen d’acquérir un total équilibre intérieure est d’aller plus haut; de s’élever au dessus des petites choses terrestres, des petites joies terrestres, des petites peines terrestres, et de voir la vie du haut d’une montagne, en essayant sans cesse de tuer sa propre personnalité qui a si peu d’importance.

Les grandes, les vrais, les belles joies arrivent seulement lorsqu’on a fait le sacrifice absolu de sa personnalité. Et qu’on s’est transformé en instrument, prêt à accomplir ce que le destin nous a dit d’accomplir.

Chaque petite croix que vous marquerez avec souffrance sur votre cœur deviendra une marche qui vous aidera à monter plus haut. Et la joie sera d’autant plus

³² Sui due danzatori rimando allo studio di Patrizia Veroli, *I Sakharoff. Un mito della danza fra teatro e avanguardie artistiche*, Bologna, Edizioni Bora, 1991.

grande, che dolorosa était la souffrance. Et la lumière sera d'autant plus éclatante que sombre était l'obscurité.

Une fois qu'on a entrevu le sentier de la vie spirituelle on ne peut faire autrement que de le suivre, il est parfois très pénible et on se sent parfois très seul, mais il renferme aussi de telles joies, et de telles présences de lumière.

Je ne peux pas même vous dire que je vous plaindrai si vous souffrez beaucoup. Non, je pense que s'est un privilège car je sais si bien à quoi tout cela mène, et à quelle paix intérieure, mais le chemin est long, et il faut avancer avec une patience inlassable pour arriver au but, d'où une nouvelle route est tracée devant vous.

Cette lettre est bien philosophique, mais je sais que vous êtes à un moment difficile.

Lisez et comprenez vraiment «Aux pieds du Maître». Tout est renfermé dans ce petit livre si simple.

Je suis si contente de penser que les Sakharoff viennent à Turin et que vous les connaîtrez. Ils sont si intéressants comme êtres.

Chère Diane-chasseresse, je pense à vous bien souvent. Et je voudrais tant que vous trouviez ce que vous cherchez d'une façon si intense, et qui fait que la vie prend un sens profond et beau.

Ai piedi del Maestro era uscito nel 1910, e raccoglieva i messaggi che Krishnamurti aveva ricevuto dai Grandi Maestri, con cui il suo corpo astrale era entrato in contatto durante la prima iniziazione sotto la guida di Leadbeater. Questo piccolo libro³³, che per la sua stessa natura pone il problema del discepolato, del rapporto coi maestri e della trasmissione degli insegnamenti, affronta i temi centrali di ogni percorso spirituale. La capacità di discernere tra reale e irreale, la padronanza della mente e delle azioni, la facoltà di riconoscere i confini tra le attitudini soggettive e la conquista di una dimensione universale: sono precetti semplici, ma hanno il potere di agire sulle coscienze, e di unire gli uomini tra loro. Per Marcelle non costituiscono una fede ma uno stile di vita, una qualità dei rapporti, una realtà. Prima del soggiorno in Italia aveva trascorso parte dell'estate a Ehrwald, nel Tirolo austriaco, insieme a Krishnamurti, Nityananda e alle persone a loro più care. Lì aveva assistito alle crisi e alle alterazioni della coscienza durante le quali Krishnamurti, assente dal suo corpo, si faceva tramite di saperi e messaggi che il fratello e gli amici

³³ Il libretto, firmato col nome iniziatico Alcione, aveva conosciuto una straordinaria diffusione, ma aveva anche attirato le critiche di occultisti ed esoteristi, oltre che dei teosofi contrari alla svolta messianica. Sullo scisma causato dall'*Affaire Alcyone* si veda la reazione di due noti teosofi dichiarata nel volume Eugène Lévy, *Madame Annie Besant et la crise de la Société Théosophique. Précédé d'une lettre de M. Edouard Schuré*, Paris, G. Dussardier & P. Frank, 1913. Per una critica alla teosofia interna agli ambienti esoterici rimando al noto volume di René Guenon, *Le théosophisme, histoire d'une pseudo-religion*, Paris, Éditions Traditionnelles, 1921.

trascrivevano³⁴. Il cammino verso la consapevolezza (non solo il suo) è per lei un'esperienza concreta e condivisa.

A novembre Mars progetta di tornare in Italia per presenziare al primo incontro tra Cesarina e i Sakharoff. Intanto, fornisce informazioni sulla scuola di Dalcroze, di cui sua madre era stata allieva frequentando assiduamente i corsi dell'Istituto parigino di ritmica in Rue de Vaugirard, insieme agli attori del Vieux-Colombier, alla giovane poetessa Mireille Havet, ad alcuni scrittori della nascente «Nouvelle Revue Française»³⁵.

A. G. – Marcelle de Manziarly, s.d.

Chère Diane,

malgré votre silence peu encourageant, et qui me fait presque croire que vous avez oublié tous nos beaux projets, je viens vous annoncer que je fais tout au monde pour venir vous voir en même temps que les Sakharoff. [...] Cela m'intéresserait beaucoup d'être là pour votre contact avec les Sakharoff. Et si je peux venir vous voir j'en serai très heureuse. [...]

J'ai vu Rosa-Bianca, mais elle ne m'a donné aucunes nouvelles sensationnelles. Écrivez-moi vite, Diane. Je pense si souvent à vous, et serai si heureuse de vous revoir tous. [...]

J'ai oublié de vous dire que je me suis informée pour un professeur de rythmique. Il paraît que le règlement de l'Institut de Rythmique est que l'on ne peut avoir de certificat si on ne passe pas au moins une année à Genève. D'autre part, il paraît qu'il n'y a personne de vraiment intéressant.

Alors, il vaudrait mieux que vous écriviez à Dalcroze, 44 Terrassière, Genève, pour lui expliquer votre cas, et ce qu'il vous conseille de faire.

³⁴ Cfr. Mary Lutyens, *The Life and Death of Krishnamurti*, London, Murray, 1990, e Radha Rajagopal Sloss, *Lives in the Shadow with J. Krishnamurti*, London, Bloomsbury Publishing Ltd, 1991. Entrambe queste biografie, pubblicate poco dopo la morte di Krishnamurti avvenuta nel 1986, sono scritte da donne interne alla cerchia più stretta, ma non della prima generazione. La Lutyens è una delle figlie di Lady Emily. Apre il libro spiegando che è cresciuta nei precetti della teosofia fin dalla nascita. Come Marcelle de Manziarly, partecipa alla vita della Società tramite sua madre, e da ragazza è nel nucleo di amici più stretti dei due fratelli indiani, di cui fanno parte anche il giovane Rajagopal Desikacharya e l'americana Rosalind Williams. Questi ultimi, che si sposeranno nel 1927, sono i genitori della seconda autrice, la cui pubblicazione fa un certo scalpore per la rivelazione di una presunta relazione sentimentale tra sua madre e Krishnamurti. La stessa autrice accenna a una storia d'amore, nel 1920, tra lui e Marcelle de Manziarly, naufragata di fronte all'atteggiamento, inizialmente molto rigido, che Krishnamurti aveva nei confronti del matrimonio.

³⁵ Sulla diffusione della ritmica in Francia cfr. Alfred Berchtold, *Émile Jaques-Dalcroze et son temps*, Paris, l'Âge d'Homme, 2000, in particolare pp. 167 e sgg. Sui legami tra Irma de Manziarly e gli ambienti letterari parigini si veda anche Emmanuelle Retailaud-Bajac, *Mireille Havet. L'enfant terrible*, Paris, Grasset, 2008.

Nel novembre 1923, insieme a Mars, i Sakharoff arrivano a Torino per pianificare un percorso formativo dedicato a Cesarina e alle sue compagne. Un insegnamento mirato che si snoderà in una serie di soggiorni italiani destinati ai cicli di lezioni e affiancati dalle esibizioni al Teatro di Torino. Questo primo incontro del 1923 vede i Sakharoff impegnati in tre serate all'Odeon, (13-15 novembre) dove presentano un programma di dieci danze³⁶. Il 13 sulla «Gazzetta del Popolo» si legge che i «Sakharoff hanno raggiunto le più alte vette nell'arte della danza» e ne vengono elogiate le scelte musicali ed estetiche che esaltano la perfezione dei gesti e dei movimenti rendendo la visione delle loro danze «uno dei più squisiti e raffinati godimenti artistici»³⁷. È evidente che il loro linguaggio coreutico si mescola con quello visivo, e che questo aspetto trova molto sensibile l'ambiente di Cesarina, dove il lavoro sulla danza è nutrito da uno scambio fecondo con i pittori e i critici che frequentano casa Gualino.

Che siano giornate intense lo si evince anche dalle annotazioni sul diario. L'11 novembre arrivano Mars e i Sakharoff, e Venturi partecipa alle presentazioni e alle cene. Il 12 Cesarina li definisce «interessantissimi», il 13 ne annota il successo. Trascorre il suo tempo con Mars, e prova i suoi balli. Il 14, «Serata all'Odeon coi Sakharoff interessanti molto specialmente nei costumi che sono anche troppo belli». Come è noto, li disegna Alexandre. Ancora il 15, «Prova dei balli. [] serata all'Odeon coi Sakharoff». La danza invade il tempo e l'attenzione di Cesarina. Il 16 «Dopo cena i Sakharoff vedono i nostri balli e ne sono stupiti specialmente per la composizione». Infine, il 17 «I Sakharoff per il thè. Grandi progetti per una scuola di ballo»³⁸. Intanto, Bella Hutter ha aperto ad allieve esterne le sessioni di lavoro, dando vita a quella che a oggi viene considerata la prima scuola di danza moderna in Italia. Insegna alle giovani, e impara con Cesarina che è al centro di questo processo. Il diario del 21 novembre riporta di una lezione di plastica tenuta dall'amica russa, e di una di ritmica, a cui partecipa Mars, che è abilissima. Sono tutte ragazze impegnate in percorsi formativi e disposte a condividere i saperi coltivati tra le iniziazioni spirituali e l'esercizio fisico.

Dal rientro di Mars a Parigi il carteggio si fa regolare. Avviato il progetto di danza, attraverso le lettere si costruisce una solida amicizia, e un cammino di conoscenza. All'inizio di dicembre Cesarina annota che sta leggendo un

³⁶ *Visione del quattrocento* (Frescobaldi); *Danse sainte* (Bach); *Gavotte* (Bach); *Chinoiserie* (Kreisler); *Caprice de cirque* (Kreisler); *Réverie* (Borodine); *Pavane Royale* (Cuperin); *Danseuse de Delphes* (Debussy); *Chanson negre* (Guion); *Valse romantique* (Chopin).

³⁷ Cito da *Il caso Gualino*, pp. 29-30.

³⁸ Ivi, pp. 85-86.

libro di Leadbeater interessantissimo, poi riceve da Mars domande e indicazioni, l'auspicio di vederla uscire dalla sua crisi acuta, il consiglio di tenersi occupata, di coltivare l'entusiasmo. «E i vostri sogni? Avete avuto delle visioni? [] Non è curiosità. È un immenso interesse risvegliato ogni volta che sento che avviene un lavoro occulto o interiore [] Lavorate alla danza?». Infine le ricorda che la rinascita dell'arte italiana non può venire che da lei. «Non è un compito piccolo da intraprendere, ma è meglio vedere le cose in grande che accontentarsi dei piccoli limiti che si dà la gente. Buon anno, cara Diana»³⁹.

Cartella millenovecentoventiquattro. I Sakharoff, Mussolini e Krishnamurti

A. G. – Alexandre Sakharoff, 14/01/1924

Cher Monsieur Gualino,

Mr. Meckel vient de nous dire avec quelle gentillesse vous avez consenti à nous aider financièrement dans notre initiative des futures représentations à Paris. Nous vous remercions de tout cœur et voudrions que vous sachiez que ces représentations ont pour nous une très grande importance; c'est peut-être le moment le plus décisive de notre carrière artistique. Et voilà que grâce à vous nous pouvons préparer soigneusement ces représentations sans nous occuper trop du côté matériel. Mr. Meckel nous a fait part aussi du désir de Madame Gualino de travailler avec nous très prochainement. C'est avec grand plaisir que nous viendrons à Turin à cette intention. Dans quelques jours la distribution de notre temps sera faite et nous vous communiquerons l'époque exacte quand ces leçons peuvent avoir lieu.

Organizzazione delle date torinesi, pianificazione di un progetto pedagogico mirato e di lungo respiro, finanziamento per un ciclo di creazioni. Il 1924 si apre sul consolidamento di un rapporto tra i Gualino e i Sakharoff che abbraccia diversi aspetti dell'esperienza della danza, quello performativo, quello del passaggio di saperi e della formazione, quello puramente creativo e comprensivo degli aspetti pratici ed economici. Dopo le 'trattative' col Signor Meckel, i Sakharoff arrivano il 15 febbraio, e si fermano fino al 14 marzo. Cesarina e Bella vanno a prenderli alla stazione e il giorno dopo iniziano le lezioni, a cui, tra sessioni torinesi e parigine, riusciranno a dare continuità. I Sakharoff entrano a far parte della loro vita: cenano insieme, vanno a teatro, frequentano Venturi, Casorati, gli amici e le amiche, conoscono i Ferraria che impartiscono ancora a Cesarina le lezioni di ritmica, vanno a Cereseto. Mars

³⁹ Lettera del 23/12/1923. Le traduzioni delle lettere sono mie.

questa volta è rimasta a Parigi. In due lettere di questo periodo⁴⁰ ripercorre i momenti passati insieme, evocando l'immagine dell'ultimo soggiorno in Italia, «voi così tormentata, io così impotente». Risponde, evidentemente, a una lettera in cui Cesarina le descriveva con grande entusiasmo il faticoso lavoro coi Sakharoff. È felice di aver intrecciato i fili del loro destino, provocando un incontro importante. Sarebbe volentieri partita coi due danzatori per assistere al lavoro e tornare in quella casa piena di meraviglie e di bellezza, da cui gli impedimenti materiali la tengono lontana. Fa i conti con la realtà Mars, anche se è una realtà che sembra scorrere fuori dalla storia. Ma ricorda a Cesarina che da lei dipende la rinascita artistica dell'Italia, e si raccomanda, come fa spesso, di lavorarci su.

Già il 20 aprile si ritrovano a Parigi. Cesarina e Bella vengono raggiunte da Venturi e nei giorni successivi assistono alle prove e alle serate dei Sakharoff, i quali presentano loro Cynthia Maugham, che li sostituirà nelle lezioni nei periodi di tournée. Maugham è l'allieva prediletta, che può usare il loro nome e tramandarne il metodo. È anche un'attiva teosofa.

«Thè in casa dei Sakharoff. Serata di balli da Raymond Duncan con Venturi e Mars. Facciamo delle matte risate»⁴¹, scrive Cesarina il 24 aprile, e già il giorno dopo sono in sala con Cynthia, e il 28 coi Sakharoff, che apprezzano i progressi. A luglio è la volta dei Sakharoff in Italia, stavolta a Sestri, nella casa al mare, dove le lezioni si alternano a bagni d'acqua e di sole, gite in barca. Il 10 luglio si legge sul diario «Lezione dei Sakharoff. Lavoriamo tutto il dopopranzo alla tunica di Mars. Il sig. Sakharoff tenta di fare un ricamo con poco successo. Arrivo di Mars alle 11 di sera»⁴².

Nell'estate del 1924 Mars non si unisce al gruppo che trascorre le vacanze con Krishnamurti sulle Dolomiti. Tranne lei e alcuni nuovi amici italiani, il gruppo è lo stesso di Ehrwald, e per le ragazze che c'erano anche l'anno prima vengono stabiliti i passaggi della prima iniziazione, che andranno a compiere in Australia con Leadbeater. Mars, invece, progetta di andare in India. Le lettere a Cesarina scritte nell'intervallo tra gli incontri parigini e l'estate a Sestri disegnano i fili che si intrecciano nelle loro vite: la danza, la musica, la teosofia, la sperimentazione di strategie collettive per la crescita personale. Tecniche dell'amicizia, che si affiancano alle altre tecniche che queste donne apprendono, insegnano e padroneggiano per costruire una vita armoniosa.

Una lunga lettera dà il sapore della sua vita parigina e dell'intreccio tra arte e religione, tra bellezza e dimensione spirituale, che lei percepisce soprattutto nella musica, ma che riguarda anche la danza. Così racconta di concerti

⁴⁰ Le due lettere sono dell'11 e del 28 marzo 1924.

⁴¹ *Il caso Gualino*, p. 94.

⁴² Ivi, p. 95.

oscillando tra mondanità ed esperienza mistica, e dei Balletti Russi «che hanno di russo solo il nome poiché, a parte Stravinskij, non danzano che opere di musicisti francesi moderni», e cedono alle regole della moda, del divertimento e dello spettacolo⁴³. Marcelle vede con chiarezza il discrimine tra intrattenimento e arte, tra il piano estetico e la profondità delle motivazioni. Nell'ambiente di Cesarina, dove porta i Sakharoff, trova un universo culturale affine alla sua comunità religiosa, e sul piano affettivo, oltre che su quello organizzativo, si divide tra i due.

A. G. – Marcelle de Manziarly, 23/06/1924

Chère Diane,

Les Sakharoff partent le 1^{er} Juillet je crois, mais moi malheureusement je ne peux pas partir avec eux.

M.^{me} Besant, Krishna, Nitya arrivent le 7 Juillet, je resterai pour les voir et partirai le 8 au soir, ce qui fera que je me jetterai dans vos bras le 9 Juillet, 7 heures après les Sakharoff. Je suis triste de ne pas arriver avec eux mais je dois voir Krishna pour parler de certaines choses avec lui, je pense que je ne le verrai pas cet été, et il y a un an que ne l'ai pas vu.

Je pense à Sestri, à vous, à la mer, au soleil, aux fleurs et me réjouis de penser que je serai bientôt avec vous tous.

Que faites-vous, ma lointaine, comment allez-vous, ma dédaigneuse.

J'espère que vous ne serez pas trop lointaine et dédaigneuse avec nous et que vous serez gentille et mignonne.

À bientôt, Dianoushka, et nous ferons de la gymnastique.

L'estate di Sestri è un momento felice, di danza e discussioni e progetti e legami. Cesarina allestisce una camera oscura e stampa le fotografie che scattano nelle giornate piene di lavoro e di festa. Mars è la madrina della barca che varano. Dal diario si capisce che il rapporto tra le due è forte e dialettico, attraversato da grandi passioni, da un senso del destino, da un combattimento tra i desideri personali e una specie di obbligo di condivisione. Mars torna a Parigi il 25 agosto, e all'inizio di ottobre parte per Adyar. Trascorrerà in India circa un anno e mezzo. In vista del grande congresso per i cinquanta anni della Società Teosofica, coinvolta nelle attività centrali dell'Ordine della Stella d'Oriente nel cuore del suo quartier generale, Mars partecipa alla vita della casta più alta dell'organizzazione. Seppure sorvolando sulle notizie più importanti e sul suo percorso spirituale, nelle lettere a Cesarina, a cui scrive su pregiati fogli di carta giapponese, articola una narrazione spontanea che costituisce, oltre che un interessante documento personale, una straordinaria

⁴³ Lettera del 25/05/1924.

testimonianza su quella che negli anni Venti è una delle più grandi organizzazioni religiose, progressiste e educative del mondo. Proprio in India prenderà vita il progetto di Krishnamurti di fondare scuole e università, che sorgeranno in diversi paesi andando a costituire, insieme ai metodi pedagogici di Steiner e della Montessori, uno dei più interessanti esempi di formazione laica basati sulla fratellanza, sulla pace, sull'indagine spirituale dell'essere umano. Krishnamurti, Steiner, Montessori⁴⁴: tutti e tre legati alla teosofia, e allo stesso tempo indipendenti.

I preparativi per la partenza in India sono impegnativi. Il 12 settembre Mars scrive a Cesarina una lettera di saluti⁴⁵ e raccomandazioni ad avere pazienza, ad aprirsi a ciò che la circonda in questi anni che definisce di tentativi e di convalescenza.

Sa che quello con l'Oriente e con la sua comunità in quel luogo di fondazione è un incontro importante.

Le lettere che riceve dall'India mostrano una Cesarina fragile, in procinto di realizzare il suo scopo che è sì una conquista personale, ma è legato, anche, all'arte e al suo ruolo nella società. Sono lettere che mostrano anche la difficoltà del racconto. Nel periodo che Marcelle trascorre in Oriente sia lei che Cesarina realizzano degli obiettivi importanti nei loro rispettivi progetti. Che si tratti di iniziazioni spirituali o di esordi di danza, della costruzione di un paradiso in terra basato sull'amore e sulla fratellanza o di un mondo di bellezza e arte assorbito in ogni aspetto della vita quotidiana, a entrambe mancano le parole per dire la sostanza. Le lettere fotografano la superficie di questi due mondi e li tengono in comunicazione tra loro. Osservandole in trasparenza, qualcosa vibra dietro l'apparenza di ciò che descrivono.

Alla narrazione degli eventi si sovrappone quella delle visioni e dei sogni. Mars racconta che sua madre scorge nella fotografia di Cesarina qualcosa delle sue vite precedenti, e descrive Krishnamurti, una presenza luminosa,

⁴⁴ Ad Adyar, nella sede centrale della Società Teosofica, Maria Montessori trascorrerà gli anni dal 1939 al 1949, dopo la rottura con Mussolini e col regime fascista e al riparo dalla guerra. Sugli anni indiani e sui suoi legami con Massoneria e Teosofia cfr. Paola Giovetti, *Maria Montessori. Una biografia*, Roma, Edizioni Mediterranee, 2009.

⁴⁵ Marcelle ricorda a Cesarina di andare a trovare Isabelle Mallet (a cui, stando al diario, aveva già fatto visita il 28 aprile 1924). La Mallet dirigeva il *Bulletin de l'Ordre de l'Étoile d'Orient* e teneva a Parigi incontri di teosofia molto frequentati (ad esempio da Coco Chanel e il suo compagno Boy Capel). Figura importante dell'Ordine, costretta su una sedia a rotelle, in lutto da anni la perdita del suo uomo, è presso di lei che i Manziarly avevano conosciuto Krishnamurti. Sulla Mallet cfr. Rhonda Garelick, *Mademoiselle: Coco Chanel and the Pulse of History*, New York, Penguin, 2014, e Mary Lutyens, *Krishnamurti. A life*, New York, Penguin, 2005, che raccoglie i tre libri *The Years of Awakening* (1975), *The Years of Fulfilment* (1983) e *The Open Door* (1988).

trasparente, attraverso cui riescono a esprimersi gli esseri supremi; Cesarina lo vede in sogno e nei carteggi confrontano i tratti di questa guida che quando sarà il tempo, dice Mars continuamente, anche lei conoscerà.

Attraverso le descrizioni di Adyar⁴⁶, dove i Manziarly occupano una grande casa immersa nella natura, non distante da quella della Besant, attraverso i racconti degli usi, dei cibi, della musica indiana, del vecchio pianoforte su cui studia e compone ispirandosi alla Cabala, attraverso gli accenni ai libri importanti, al lavoro di organizzazione dei congressi, Marcelle lascia vedere a Cesarina qualcosa che le parole non sanno dire ma che rivela, come sfondo di un'esperienza privata, l'immenso paesaggio dei temi che riguardano l'umanità. Un respiro ancora più ampio di quello che viene considerato, parlando dei Gualino, uno scorcio d'Europa nell'Italia fascista.

Dai documenti emerge un vivace scambio di relazioni ed esperienze che resiste al tempo e alle distanze. I Sakharoff scrivono a Cesarina⁴⁷ che Cynthia Maugham arriverà in Italia a fine novembre per portare avanti il lavoro di formazione, e nelle lettere parlano del viaggio di Marcelle e rievocano l'estate di Sestri che i personaggi di questa ricognizione, ora sparsi in diversi paesi, hanno trascorso tutti insieme. Guardando da vicino questo mondo, che è insieme piccolo e molto grande, rischiamo di dimenticare lo sfondo. Proprio a Torino, il 1924 si era aperto con la distruzione dei locali della loggia massonica ad opera di ignoti in camicia nera. Non è un caso isolato, ed è un esempio piccolo di quello che sta succedendo nel paese, dove ad aprile il partito di Mussolini aveva vinto le elezioni, e dove il 10 giugno una squadra fascista aveva rapito e assassinato Giacomo Matteotti.

Cartella millenovecentoventicinque. Tra diletantismo e professionismo

Il 22 gennaio Mars dall'India scrive a Cesarina: «Io lavoro, l'atmosfera è così bella e pura, tutti gli sforzi, tutti i pensieri convergono verso gli Esseri superiori, si è fuori dalla vita reale». In altre lettere era emerso questo aspetto di sentirsi a casa anche se in paesi lontani perché protetti dalla realtà condivisa, liberi di vivere secondo regole altre, di mettere in pratica, nella quotidianità, una filosofia, un credo, un'etica⁴⁸, senza che questo crei un contrasto con la

⁴⁶ In un telegramma Mars invia a Cesarina l'indirizzo a cui mandare la posta, ed è quello della sede della Theosophical Society, Adyar, Madras, South India.

⁴⁷ Si tratta di due lettere del 26 ottobre e del 13 novembre 1924.

⁴⁸ Scriveva Marcelle in una lettera del 24 novembre 1924: «Comme tout paraît naturel ici, la Théosophie y règne en maître admise par tout le monde, elle n'est pas cette petite chose ridicule aux yeux de tout le monde, et qu'on cache au fond de soi, malgré que les êtres ne sont pas meilleures ou pires que partout ailleurs».

società, o addirittura costituisca, come sarà in Italia, un reato. Dieci giorni prima questa lettera, a Roma, Mussolini aveva presentato alla Camera il disegno della legge sull'Attività delle Associazioni, Enti e Istituti. È la legge n° 2029, approvata nel novembre del 1925, con la quale il regime fascista vieta le società segrete. Sebbene non venga nominata è chiaro che la destinataria dell'atto repressivo, che avrà conseguenze su tutto l'associazionismo, è la massoneria. Molti massoni avevano aderito al fascismo e i rapporti tra le logge e il regime erano stati stretti. Non è questa la sede di approfondimenti⁴⁹, basti accennare alla spaccatura che divide la massoneria romana (che incarna una divisione nazionale) tra il Grande Oriente d'Italia, detta di Palazzo Giustiniani, di tradizione mazziniana e di indirizzo democratico, e la Serenissima Gran Loggia, detta di Piazza del Gesù, il cui Sovrano Gran Commendatore Raul Palermi aderì da subito al fascismo (tra l'altro finanziando la marcia su Roma), e ne approvò la svolta cattolica. Al di là delle adesioni e delle scissioni, anche la massoneria sottovalutò inizialmente il fascismo, leggendolo come provvisorio argine ai movimenti rivoluzionari e considerandolo un'occasione di rinnovamento della classe politica. Ma tra il 1923 e il 1925 nelle due logge si assiste a una vera guerra ideologica, con le espulsioni di dissidenti e la concentrazione di antagonisti nella loggia di Palazzo Giustiniani, sempre più dichiaratamente antifascista e soggetta a incursioni di squadristi che ne distruggono la sede e ne oltraggiano i simboli, a pestaggi, fino alla legge che la vieta, mentre il regime assorbe la cerchia del Palermi in altre strutture del partito.

La Società Teosofica, che ha stretti legami con la massoneria (ricordiamo che si deve alla Besant l'istituzione di una loggia massonica femminile), non è coinvolta dalla legge del 1925 perché non è una società segreta. Nei suoi numerosi organi di stampa appaiono le liste degli affiliati, i nomi dei referenti delle diverse sedi nelle varie città e i loro contatti. Ma la legge evidenzia il cambiamento del clima. Già nel 1922 la Società era rappresentata da due correnti, con la Lega Indipendente che si opponeva alla via della Besant e che da subito si era dimostrata favorevole al regime⁵⁰. Il numero di dicembre del 1925 di «Ultra», la rivista di Decio Calvari, pubblica la trascrizione integrale del discorso di Mussolini su San Francesco. La lega, e la rivista, riuniscono i rappresentanti dell'esoterismo italiano che aderiscono al fascismo: è l'antichera del Gruppo di UR (creato da Arturo Reghini e Giovanni Colazza e poi

⁴⁹ Per le informazioni e la bibliografia di riferimento rimando al volumetto di Anna Maria Isastia, *Massoneria e Fascismo. La repressione degli anni Venti*, Firenze, Libreria Chiari, 2003.

⁵⁰ Cfr. Marco Rossi, *La teosofia di fronte al fascismo*, in *Esoterismo e Fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*, a cura di Gianfranco de Turreis, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006, pp. 53-58.

guidato da Julius Evola, che secondo molti ha spodestato i fondatori). L'altra corrente della teosofia, quella ufficiale, che conta anche in Italia il numero di iscritti maggiore, è posta sotto controllo dalla polizia politica⁵¹, sia per individuare membri aderenti alla massoneria, sia a causa degli elementi progressisti democratici e internazionalisti che la caratterizzano.

Il delitto Matteotti aveva provocato le prime reazioni al regime anche da parte dei tanti che ne avevano votato la fiducia di governo. Ricordiamo qui, per non perdere l'orientamento in questa mappa cronologica costituita da materiali disparati, soltanto il *Manifesto degli intellettuali antifascisti* che appare su «Il Mondo» il 1° maggio del 1925, sollecitato da Giovanni Amendola, scritto da Benedetto Croce, in risposta al *Manifesto degli intellettuali fascisti* redatto da Giovanni Gentile (che nel '24 si era dimesso dall'incarico di Ministro della Pubblica Istruzione) e apparso su diversi quotidiani. Amendola il teosofo, il marito dell'artista futurista Eva Kuhn, l'antifascista, più volte aggredito fino al pestaggio del luglio del 1925, a cui di fatto non sopravviverà⁵².

A marzo Croce frequenta la casa dei Gualino. Cesarina ne annota le visite, le chiacchierate e le conferenze a cui lei e la sua cerchia assistono, parallelamente alla vita teatrale che si fa più intensa, con l'apprendimento del metodo Dalcroze che Cesarina (e ora anche Bella) pratica assiduamente coi Ferraria, con le lezioni di Cynthia, ma soprattutto con l'apertura di due teatri, quello privato di Via Galliari, inaugurato il 27 aprile, e il più ufficiale Teatro di Torino, che inaugura il 26 novembre. Nel teatrino, che sotto al palcoscenico ha una palestra per prove, lezioni e allenamenti, a maggio arrivano Mary Wigman e le danzatrici di Dalcroze. È un salto straordinario che coinvolge la pratica, la diffusione della danza, e che amplia e rinsalda la rete dei rapporti sia con gli artisti, sia col pubblico che dopo lo spettacolo visita la collezione di opere d'arte dei Gualino, passa la serata a casa loro discutendo e creando un'altra comunità, più estesa della cerchia degli amici ma chiamata ad osservarne le regole. Lo si vede dai carteggi, che si arricchiscono di messaggi di ringraziamenti, di commenti agli spettacoli, di attestazioni di stima e di richieste di aiuto ad artisti emergenti.

Da aprile l'attività per il teatrino è frenetica, e coinvolge Venturi, Chessa, Casorati. Il 18 Cesarina scrive sul diario che i Sakharoff le danno il permesso

⁵¹ Sui fascicoli aperti dalla polizia fascista su Krishnamurti e sul movimento teosofico, ora consultabili all'Archivio Centrale dello Stato a Roma, rimando a Michele Beraldo, *Krishnamurti nell'occhio della polizia politica*, in Ivi, pp. 67-74.

⁵² Amendola morirà a Cannes dopo le cure a Parigi e in Provenza nell'aprile del 1926, mentre sua moglie è internata in una casa di cura. Cfr. Eva Kuhn, *Vita con Giovanni Amendola*, Firenze, Parenti, 1960, e più in generale sui legami tra teosofia e movimento futurista, Simona Cigliana, *Futurismo esoterico*, Napoli, Liguori Editore, 2002 (prima edizione Roma 1996).

di ballare: è un'importante legittimazione dell'attività performativa del gruppo, che nel teatrino si esibirà in diverse occasioni. Inizia dunque la fase delle composizioni di danza. Cesarina scrive musiche e passi, Chessa realizza i costumi, le scene sono semplici e neutre, come vuole la danza di quegli anni. Nel diario annota le serate di Mary Wigman, di cui assiste alle prove, e poi, il 15 maggio, l'arrivo di Dalcroze con le allieve. «Ci domanda di prendere parte alla dimostrazione»⁵³, e così va in scena con le ritmiste e studia col maestro. Gli spettacoli hanno un grande successo. Anche Dalcroze è molto soddisfatto, come scrive a Riccardo Gualino in una lettera sulla carta intestata dell'Istituto di Rue de Vaugirard.

A.G. – Émile Jaques-Dalcroze, s.d.⁵⁴

Cher Monsieur,

Je tiens à vous dire à quel point j'ai été touché et ému de votre généreuse et artistique initiative et de l'accueil charmant que vous avez bien voulu nous faire, à ma méthode, à mes élèves et à moi. Je suis bien reconnaissant aussi à Madame Gualino d'avoir bien voulu me prêter un précieux concours, ainsi que celui des élèves qu'elle hospitalise dans votre superbe maison. Je remporte une joie [parola illeggibile] à cette visite, au cours de laquelle j'ai pu admirer tant de chef d'œuvres picturaux, en de locaux admirables, et je vous félicite avec ferveur de votre attachement à la cause de l'art. J'ai eu l'occasion de raconter en plusieurs milieux artistiques de Paris, les merveilles de votre installation, de votre théâtre, de la distribution architecturale de vos salles. Vous rendez à l'art italien comme à l'art international des services inestimables et vous jouez ainsi un rôle très important dans l'histoire de votre ville et de votre pays.

Finalmente, il 6 giugno, Cesarina si esibisce nel teatrino privato insieme alle allieve della scuola di Bella Hutter e Raja Markman. «Giornata tranquilla. Non comincia l'agitazione fino alle 9 quando entriamo nei nostri camerini. Gran batticuore, ma le nostre danze hanno un grandissimo successo! Molti bellissimi fiori»⁵⁵. La disponibilità di un palcoscenico, e la creazione di un gruppo legato

⁵³ *Il caso Gualino*, p. 105.

⁵⁴ Cartella B67.

⁵⁵ Ivi, p. 106. Questo il programma, accompagnato da Luigi Perracchio al pianoforte: Jaques-Dalcroze, *Gioco* (Cesarina Gualino – Bella Hutter); Saint-Amans, *Ritmo Greco* (Raja Markman – Bella Hutter – Cesarina Gualino); *Driade* (Cynthia Maugham); Edvard Grieg, *Marcia funebre* (Cesarina Gualino); Franz Schubert, *Valse* (Raja Markman); Luigi Perracchio, *Pipistrello* (Cynthia Maugham); Sergej Vassilievič Rachmaninov, *Amazzoni* (Bella Hutter – Raja Markman – Cesarina Gualino); Sergej Vassilievič Rachmaninov, *Incubo* (Bella Hutter – Cynthia Maugham – Cesarina Gualino – Raja Markman); Debussy, ... *eccentric* (Raja Markman); *Danza Guerriera* (Cynthia Maugham); Debussy, *Passpied*

alla scuola delle sue amiche, rende possibile questa dimensione anomala della pratica della danza. Cesarina apprende diverse tecniche, dedica alla formazione tempo ed energia in misura quasi maggiore rispetto a danzatrici professioniste. Siamo di fronte a una strana forma di dilettantismo che stabilisce con la danza professionale dei legami inediti, e molto fecondi. Cesarina non solo svolge un ruolo importante nella diffusione della danza in Italia, ma contribuisce al cambiamento della percezione e dell'opinione del pubblico italiano nei confronti di questa pratica. La posizione sociale e culturale di Cesarina, che si presenta in scena con la sua tunica leggera, in un gruppo tutto femminile e nel contesto elettivo del suo teatrino, costituisce l'esempio e il modello di un altro rango della danza. Non solo perché si tratta di una danza colta, di cui gli esempi non mancavano. È anche la trasversalità tra professionismo e dilettantismo ad aprire un nuovo spazio, mostrando la possibilità di una pratica educativa seria e continuativa che non ha il palcoscenico come unico approdo. Una danza che si può studiare come si studia la musica (e in questo l'influenza del metodo di Dalcroze è straordinaria), considerata fondamentale per la formazione sia personale che culturale, non necessariamente professionale⁵⁶. Nell'attività di Cesarina emerge l'articolazione di una cultura fisica che comprende la via della ginnastica come necessità salutare ed estetica, la via della plastica come strumento di acquisizione dell'eleganza e della grazia che i nuovi costumi richiedono alle donne, la via delle forme di aggregazione femminile, la via dell'espressività, che apre i problemi più grandi e che conduce alla sfera interiore, connettendo la danza come addestramento estetico al movimento corporeo come manifestazione di impulsi e indagine di sé: tra il dilettantismo e il professionismo si apre la via della danza come pratica rigeneratrice e cammino spirituale. Di fronte ai pregiudizi sulle danzatrici non è chiaro se sia meno decoroso mostrare il corpo

(Bella Hutter); Cyril Scott, *Sfinge* (Cesarina Gualino); Debussy, *La Danse de Puck* (Cynthia Maugham – Raja Markman – Cesarina Gualino – Bella Hutter). Si veda la scheda di Stefano Baldi sul teatrino privato di casa Gualino, parte del lavoro sui documenti dell'archivio torinese raccolti nel sito <http://www.teatrotorino.unito.it/> che affianca il volume a cura di Stefano Baldi, Nicoletta Betta, Cristina Trincheri, *Il Teatro di Torino di Riccardo Gualino (1925-1930). Studi e documenti*, cit.

⁵⁶ È interessante una lettera che Cesarina riceve nel 1926 dal pittore Giulio Operti: «Avendo letto il resoconto delle danze da lei egregiamente eseguite [...] mi rivolgo alla di lei ben nota cortesia, non conoscendo altre persone che potessero ciò farlo, per un sommo favore. Ho una figliola tredicenne appassionatissima e con grandissima inclinazione per i balli classici, facilitata in ciò dalla conoscenza della musica, alla quale ho promesso, se studiava con profitto [...] che per premio mi sarei interessato di trovare una insegnante di ciò pratica. Per questo motivo le sarei oltremodo grato se lei volesse [...] indicarmi la persona seria a ciò adatta, non volendo rivolgermi alla solita maestra di danza teatralizia perché non corrisponde ai miei intendimenti, sia per non mettere la mia piccola a contatto di certi ambienti».

o mostrare lo spirito, è infatti la dimensione espressiva ad essere minacciosa, l'aspetto teatrale della pratica coreutica. Ad agosto, quando i Sakharoff saranno di nuovo in Italia per un'altra sessione di lavoro, verranno mostrate loro le danze e questi ne faranno la critica, apprezzando alcune composizioni (*Sfinge*). Il dialogo coi maestri fa progredire il percorso che passa dall'apprendimento alla composizione di pezzi destinati alla scena. È un passo importante verso la coreografia, e verso una nuova attitudine nei confronti della sua attività di danzatrice che, seppure sempre destinata al suo teatrino privato, inizia ad assumere dei contorni più netti, perdendo progressivamente gli aspetti del dilettantismo.

Intanto Mars è ancora in India, da dove scrive a Cesarina con regolarità, raccontando la sua vita a Adyar, descrivendo i paesaggi, passando dalle frivolezze sugli abiti e i gioielli delle donne indiane agli accenni alle vite delle persone che appartengono alla sua comunità religiosa. Riceve notizie sulle danze e sulla programmazione teatrale a cui è ansiosa di assistere e di partecipare, progettando di comporre le musiche per le danze future. Racconta delle iniziative culturali e dei concerti tenuti in India per raccogliere i fondi necessari alle attività dell'Ordine. Prima tra tutte, l'apertura di una università a Madanapalle, la città natale di Krishnamurti, che Mars descrive come «l'apostolo della gioia e della bellezza». Intanto i Manziarly intraprendono una tournée indiana nella quale visitano città e villaggi, programmano incontri con Gandhi e Tagore, preparano il grande evento per il giubileo della loro organizzazione. Mars non entra troppo nei dettagli ma accenna a un telegramma che chiama con urgenza sua madre in America e agli spostamenti della famiglia e dei membri della comunità. Dalle sue biografie sappiamo che in quei giorni Krishnamurti è partito dalla California, dove assisteva suo fratello, sempre più malato. Ha acconsentito a lasciarlo per partecipare alla Convention indiana dedicata ai cinquant'anni della Società Teosofica soltanto perché Irma de Manziarly si è messa in viaggio per dargli il cambio. È mentre raggiunge l'India che viene avvertito della morte di Nityananda. È un momento difficile per la comunità sia per questo lutto, sia per i dissapori con Leadbeater e i suoi nuovi protetti, tra cui George Arundale, che diventerà, nel 1934, il presidente della Società Teosofica. Il 28 dicembre ha luogo la Convention, seguita dal congresso dell'Ordine della Stella: Krishnamurti appare trasfigurato, sembra abitato da una energia sconosciuta e le tensioni interne passano in secondo piano di fronte all'impressione condivisa da tutti i membri, di una autentica trasformazione che lo rende molto più autorevole e carismatico. Mars non racconta la Convention, che in una lettera successiva definirà «magnifica e ispiratrice»⁵⁷, ma ne scriverà per una rivista dell'Ordi-

⁵⁷ A. G., lettera del 31 dicembre 1925.

ne⁵⁸. Sui periodici della Società Teosofica appaiono quasi tutte le trascrizioni dei discorsi di Krishnamurti, le cronache dei convegni, le tematiche su cui si animano studi e dibattiti. È un materiale sterminato, interessante dal punto di vista documentario, per l'eterogeneità dei contenuti e per i profili degli autori. Da un primo censimento non sembra che la danza sia stata spesso oggetto di interesse. Questo rende ancor più interessante il lungo articolo che Irma de Manziarly dedica ai Sakharoff⁵⁹ sulle pagine di «The Theosophist», dove li definisce dei poeti capaci di far apparire la realtà nel suo aspetto trasfigurato, di mostrare l'essere umano perfetto e mettere chi guarda nelle condizioni di credere in lui. È qui che iniziamo a vedere i nessi profondi tra la danza artistica e una religione laica che attraversa le *élite* intellettuali del primo Novecento, e a scorgere lo strato indicibile di un insegnamento spirituale che passa attraverso gli esercizi fisici.

Il 31 dicembre Mars annuncia a Cesarina il suo ritorno in Europa. Viaggerà da sola. Spesso, durante il soggiorno indiano, si è separata dalla madre e dalle sorelle godendo della solitudine per «digerire tutto il nutrimento spirituale»⁶⁰ delle giornate trascorse ad Adyar, con Krishnamurti e la Besant, che considera una donna di straordinario magnetismo⁶¹. Una delle caratteristiche di questa comunità è sicuramente il ruolo che vi svolgono le donne, e l'indipendenza di cui godono le giovani. Dedizione e disciplina sono l'altra faccia di autonomia e libertà.

Cartella millenovecentoventisei. Tersicore divina

All'inizio dell'anno Cynthia Maugham, l'intermediaria del percorso di formazione coi Sakharoff, compie il passo decisivo verso la sua carriera come solista. Danza nel teatrino privato insieme a Bella, Raja e Cesarina, ma nel frattempo Alexandre Sakharoff la induce⁶² a intraprendere un cammino professionale che la porterà sui palcoscenici di Londra e, negli anni successivi, di Ginevra, dove alcuni critici hanno annotato le tracce del suo passaggio⁶³. A

⁵⁸ Marcelle de Manziarly, *Adyar pendant la Convention. Décembre 1925*, «Bulletin de l'Ordre de l'Étoile d'Orient», n. 2, Avril 1926, pp. 20-27.

⁵⁹ Irma de Manziarly, *Danced poetry: Clotilde and Alexandre Sakharoff*, «The Theosophist», n. 10, July 1925, pp. 511-516. Si veda la relativa scheda in questo dossier.

⁶⁰ A. G., lettera del 15 aprile 1925.

⁶¹ Cfr. la lettera del 24 Novembre 1924, A. G.

⁶² Cynthia ne scrive a Cesarina il 1° febbraio, alludendo al discorso di Sakharoff e raccontando con emozione la pianificazione delle date. La lettera è erroneamente archiviata tra quelle del 1925.

⁶³ Si legge ad esempio sul «Journal de Genève» del 30-05-1930, nell'articolo *Cyn-*

marzo debutta a Losanna. In primavera viene scritturata nel londinese «Arts Theatre Club», dove divide le serate di spettacolo con Yvette Guilbert, cabarettista e cantante, icona della Belle Époque parigina, la rossa che attraversa i quadri di Henri de Toulouse-Lautrec e che alla metà degli anni Venti aveva circa sessant'anni. Cynthia è entusiasta. Crea nuove danze e tiene in repertorio le pièces realizzate sulle musiche di Alfredo Casella⁶⁴, che arricchisce con nuove figurazioni. Il 3 maggio scrive che i Sakharoff non le danno loro notizie, e inizia a percepire il distacco dei maestri. Nella stessa data questi, insieme a Rosa Bianca, mandano invece un telegramma a Cesarina, che il giorno prima aveva compiuto trentasei anni. Da due danzatori e una teosofa riceve un augurio, che è anche una preghiera.

A.G. – Clotilde e Alexandre Sakharoff e Rosa Bianca Talmone del 3 maggio [1926]⁶⁵

Tersichore divine bénis ta fille Cesarine pour son jour de naissance garde lui ta plus belle danse.

Il 1926 è l'anno della danza. Al Teatro di Torino arrivano il 5 gennaio i balli di Loïe Fuller, «divertenti ma non molto belli»⁶⁶ annota Cesarina, che li rivede il giorno successivo, dopo la lezione di Ferrara. Inizia a configurarsi l'eterogeneità dei riferimenti che forma la cultura della danza dei primi decenni del Novecento, e che arriva nell'Italia fascista attraverso l'attività di Cesarina, che in questo periodo compone danze corali e assolo, e partecipa all'organizzazione dei balletti per l'*Alceste* di Gluck, uno dei grandi successi del Teatro di Torino. Vede prove, spettacoli, lezioni e partecipa attivamente al punto da professionalizzare non solo la sua pratica, ma il suo sguardo sulla danza. Inoltre ha spettatori d'eccezione: mentre le compone mostra le sue danze agli amici pittori. Venturi e Chessa partecipano a queste creazioni che vedono nascere e crescere, delle quali discutono. Si crea una lingua di lavoro, un vocabolario condiviso da chi fa e da chi guarda. Una doppia corrente che alimenta l'azione

thia Maugham à la Comédie de Genève firmato R. V.: «Si ses danses rappellent assez souvent celles des Sakharoff, ce n'est pas que Cynthia Maugham cherche à les imiter; elles sont la manifestation plastique – coïncidence qui n'a rien d'extraordinaire – d'un tempérament, de goûts semblables, l'expression esthétique d'une attitude mentale identique».

⁶⁴ Compositore molto legato a Venturi e Casorati, Casella nel 1933 sarà il direttore d'orchestra alla prima esecuzione del *Concerto per pianoforte* di Marcelle de Manziarly al Festival della Société Internationale pour la Musique Contemporaine, a cui lei stessa parteciperà come solista.

⁶⁵ Cartella B5.

⁶⁶ *Il caso Gualino*, p. 110.

e la visione. Cesarina va sempre in scena davanti a un pubblico di persone che in qualche modo conosce, e che la conoscono. Dalle fasi di lavoro davanti a coloro che appartengono alla sua cerchia, e che condividono la sua sensibilità, fino alle serate nel teatrino privato, a cui il pubblico accede su invito, si assiste, su scala diversa, a un meccanismo insieme privato e sociale che ha i suoi riti e le sue regole. A marzo, quando sono di nuovo a Torino, Cesarina mostra le sue danze ai Sakharoff, che sono per lei i veri maestri non solo perché hanno stabilito un rapporto di formazione esclusivo, ma perché dalla loro approvazione dipende la decisione stessa di continuare a danzare.

Mentre i Sakharoff sono dai Gualino, Krishnamurti è a Parigi con Mars, che nelle lettere scrive dell'impatto con l'Europa dopo il viaggio in Oriente. Alla fine di maggio Cesarina la raggiunge a Parigi, dove con lei, Venturi e i Sakharoff vede i Balletti Russi (che a dicembre di quello stesso anno si esibiranno al Teatro di Torino) e i Fratellini al Cirque d'Hiver, poi, per quasi tutto il mese di giugno, le due amiche sono insieme a Chatou.

Dopo il lungo periodo trascorso insieme, riprendono i carteggi. Le lettere di Mars che vanno dal luglio al dicembre del 1926 ruotano attorno ai due grandi temi della sua vita: le attività legate a Krishnamurti con la comunità a cui il suo cammino spirituale la tiene legata, e il rapporto con la musica che richiede scelte solitarie fatte di lavoro quotidiano e, anche in questo caso, di relazione coi maestri. A luglio partecipa al ritiro a Castle Eerde, in Olanda, col gruppo ristretto dell'Ordine della Stella prima dell'apertura del grande congresso annuale, il Campo di Ommen. Durante il ritiro Krishnamurti parla ogni mattina con loro, che trascrivono il cuore del suo insegnamento e intanto preparano il Campo, che ospiterà circa 2000 persone. È insieme un grande sforzo organizzativo e un'esperienza profonda, come scriverà Mars, che parlerà di un momento fuori dal tempo, sospeso in una «specie di eternità»⁶⁷. Per i teosofi il Campo olandese del 1926 segna una svolta di indipendenza da parte di Krishnamurti, il quale introduce nei suoi discorsi un criterio di libertà che mina lo schema del percorso iniziatico e lo allontana dalla Società Teosofica. È una tendenza che si rinforzerà negli anni e che vedrà sempre Ommen come teatro delle dichiarazioni pubbliche. Il progressivo rifiuto del ruolo del Guru costituisce un messaggio forte soprattutto per i seguaci più stretti, che vedono rifiutata la loro devozione. È un insegnamento sull'insegnamento, sui modi e i processi di trasmissione dei saperi. Mars non accenna a questi cambiamenti nelle lettere dall'Olanda a Cesarina, le quali dopo quelle dall'India, portano sul suo scrittoio la seconda tappa di una geografia importante per la Società Teosofica, che ha

⁶⁷ Lettera dell'11/08, scritta su una bella carta decorata. In una lettera precedente, del 6/07, Marcelle descriveva l'atmosfera dei giorni di ritiro.

sedi in tutto il mondo ma di alcune fa dei luoghi elettivi: Adyar, Ommen, Ojai, da cui pure Marcelle scriverà.

Tornata da Ommen Marcelle riprende a dedicarsi al pianoforte con la sua maestra Nadia Boulanger, da cui soggiorna fuori Parigi. Studia, compone, allena i suoi «muscoli musicali», come scrive in una lettera del 31 agosto: «Penso soprattutto che il prossimo inverno sarà fruttuoso, nella solitudine severa di Chatou, talmente desidero concentrarmi e fare solo una cosa, la mia musica []. Non c'è niente di più magnifico al mondo che il lavoro con uno scopo spirituale, e la ricerca della bellezza. Sono certa che mi comprendiate». Marcelle trascorre il periodo autunnale in Italia, da cui torna con «le mani e il cuore pieni di bellezza, d'arte e di verità»⁶⁸, poi si installa da sola nella casa di Chatou, dove conduce una vita solitaria, semplicissima, ai limiti dell'ascetismo. È nell'isolamento totale e nell'immersione nel lavoro che inizia a vedere la forma musicale come punto di equilibrio tra l'anima e il pensiero. Ne scrive in toni ispirati il 10 dicembre a Cesarina, la quale il giorno successivo, insieme a Cynthia, Bella, Raja, va in scena nel teatrino privato. Nel programma⁶⁹ figura la sua danza dal titolo *Grigio*, musicata da Marcelle.

Cartella millenovecentoventisette. Danza e salute

A.G. – Marcelle de Manziarly, 15/01/1927

Ma chère Dianoushka,

[...] j'ai vu Cynthia qui m'a raconté avec tous les détails possibles le succès fou de votre soirées.

Si vous saviez combien je suis heureuse chaque fois que vous accomplissez quelque chose de beau et de réussi, cela me fait une folle joie. Je suis bien émue de penser que griggio [sic] est une si belle danse.

⁶⁸ Lettera del 5 novembre 1926, scritta su una carta decorata con un grande pesce in stile giapponese.

⁶⁹ Prima Parte – Mac Dowell, *Folletto* (Bella Hutter); Neruda, *Berceuse* (Raja Markman); Schumann – Ibert, *Tre Danze*; Scott, *Lotusland* (Cesarina Gualino); Kreisler, *Tambourin* (Raja Markman); Sammartini, *Canto Amoroso* (Bella Hutter); Francis Poulenc, *Mouvements Perpétuels* (Cynthia Maugham); Claude Debussy, *Danse Sacrée – Danse Profane* (Cesarina Gualino); Seconda Parte – Kreisler, *Valse* (Cynthia Maugham); Ignoto del XVI secolo (Respighi), *Danza Cristiana* (Cesarina Gualino); Johannes Brahms, *Bal-lata* (Bella Hutter); Modest Petrovič Musorgskij, *Danse du poussin*; De Manziarly, *Grigio* (Cesarina Gualino); Fryderyk Chopin, *Ecossaises* (Cynthia Maugham); Bach, *Preludio in fa minore* (Cesarina Gualino – Bella Hutter); Bach, *Fuga in fa minore* (Cesarina Gualino – Bella Hutter – Raja Markman – Cynthia Maugham).

Quand vous recevrez ma lettre Cynthia sera probablement de retour chez vous et peut-être les Sakharoff. J'espère que vous allez bien travailler et faire quelque chose d'aussi bien en mai.

Je passe ma drôle d'hiver, bien intéressant. Petit à petit, et très peu à peu je avance. Les mois de Novembre et Décembre n'ont pas été faciles, et maintenant je me sens devenir plus forte que la solitude, [...]. Je commence à distinguer des formes vagues dans l'agonie de mes soucis artistiques, je ne me brise plus la tête contre les murs, mais je reprends espoir, quoique la réalisation et la création n'ont jamais été aussi lentes. Cette année de solitude, et de retour en moi, m'est nécessaire à tous les points de vues, je m'en rends compte si clairement. Et je suis heureuse de ma vie parce qu'elle est ce qu'elle devait être, et c'est donc l'harmonie.

Je ne m'amuse absolument pas, trop peu même, quelques fois un cinéma quand mon cerveau me fait mal. Mais si vous saviez, Diane, comme c'est intéressant d'assister à la peine et au travail de la petite graine qui pousse sous terre pour aller vers la lumière et produire de belles formes, et de branches qui donnent de l'ordre aux fatigues. Cela rassemble au Sacre du Printemps de Stravinsky, inévitable et qui fait mal de partout comme les membres des enfants qui passent trop vite.

[...] Travaillez bien et soyez heureuse, que cette année nouvelle soit vraiment un début de quelque chose de neuf, de créatif, de vivant, même si vous souffrez les mêmes affres que moi.

Seppure in una cerchia ristretta e selezionata, le danze di Cesarina diventano pubbliche. Raja era già una danzatrice esperta, Bella insegna, Cynthia ha intrapreso la sua avventura di solista. Cesarina si esibisce soltanto nel suo teatro, costituendo una tale anomalia da aggiungere nuovi elementi alla discussione che va man mano crescendo nella società italiana sull'educazione fisica femminile. Il dibattito sulla ginnastica e sulla danza verte sugli aspetti eugenetici, sul metodo che senza virilizzare le donne le educa, le tempri, ne sviluppi la grazia e faccia di loro delle madri sane per figli, loro e della patria, sani, oltre che delle mogli ferme, salve dall'isterismo e dalla debolezza nervosa che caratterizzava le donne delle generazioni precedenti. Quella della ginnastica femminile italiana è una storia fatta di anticipazioni, come la scuola torinese per educatrici aperta nel 1867, e di ritardi, come l'Accademia di Orvieto aperta nel 1932⁷⁰. Nel mezzo c'è sia la propaganda fascista, sia il

⁷⁰ Quella della ginnastica è naturalmente una questione importante. Segnalo soltanto i volumi che ho usato come riferimenti per la storia dell'educazione fisica femminile, per il rapporto tra ginnastica e fascismo e per i legami tra ginnastica e danza: Angela Teja, *Educazione fisica al femminile*, Roma, Società Stampa Sportiva, 1995; *Accademiste a Orvieto*,

riflesso di quella cultura del corpo che in altri paesi europei rompe i confini tra scelte di vita e strategie espressive. Nella discussione italiana confluiscano la diffidenza nei confronti dell'arte coreutica, che sollecita la sfera delle emozioni, delle tensioni nervose, delle pulsioni passionali e dell'immaginazione, tutto ciò che la ginnastica, e un buon utilizzo della ritmica, dovrebbero aiutare a controllare. Vi confluisce il riferimento all'antichità, che domina le ricerche coreutiche dei primi decenni del secolo ma che nell'Italia fascista si tinge di presupposti nuovi⁷¹, e nel dibattito sulla ginnastica appare come riferimento estetico sia per i metodi di allenamento della cosiddetta callistenia, sia per la ricerca di una bellezza riscontrabile nelle ipotetiche modelle degli artisti dell'antichità, che mostravano i loro corpi flessuosi e muscolosi, asciutti e forti, a dimostrazione di un'attività fisica mirata. Le danze di casa Gualino, penetrano in questo dibattito non appena si espongono al pubblico e a una certa critica. Due articoli illustrati conservati nell'Archivio ne portano le tracce: uno è tratto da «Vita femminile», un settimanale per e sulle donne, l'altro da «Olimpionica», una delle riviste sportive promosse dal regime⁷². Qui la danza è antico rito che ravviva la cultura classica, oppure pratica di salute e igiene, soprattutto nell'allenamento all'aperto, dove l'aspetto medico fa da antidoto a quello artistico-espressivo.

Mentre in casa Gualino Cesarina e Venturi ragionano su possibili danze impressioniste, che subito lei prova a eseguire in sessioni di improvvisazione, mentre una nuova sessione coi Sakharoff, che arrivano a marzo, aggiunge un altro tassello alla formazione delle ragazze, mentre torna ad esibirsi Mary Wigman, su cui il gruppo anima grandi discussioni, e si preparano nuove danze e saggi delle allieve di Bella, mentre un nuovo successo accoglie, il 4 maggio, le danze di Cesarina e le altre al teatrino privato⁷³, Mars, a Parigi,

a cura di Lucia Motti e Marilena Rossi Caponeri, Perugia, Quattroemme, 1996; Patrizia Veroli, *Baccanti e dive dell'aria*, Città di Castello, Edimond, 2001; Gigliola Gori, *Italian Fascism and the Female Body*, London and New York, Routledge, 2004.

⁷¹ Questo discorso meriterebbe tutt'altro respiro. Mi limito a indicare gli autori più importanti che hanno aperto la via del ragionamento sull'allenamento femminile in relazione alla società, alla politica, al rapporto tra corpo e spirito, e al canone estetico, spesso recuperato dall'antichità o dalla pittura rinascimentale: Michelangelo Jerace, Emilio Baumann, Angelo Mosso, Giuseppe Poggi-Longostrevi. Per i relativi riferimenti bibliografici cfr. Angela Teja, *Educazione fisica al femminile*, cit.

⁷² Cartella B69. Vedi la relativa scheda in questo dossier.

⁷³ Programma: Prima Parte – Bach, *Passo a due* (Bella Hutter – Raja Markman); Nieman, *Fantasie* (Cesarina Gualino); Kreisler, *Valse* (Cynthia Maugham); Nieman, *Ting-a-lin* (Bella Hutter); Neruda, *Berceuse* (Raja Markman); Darius Milhaud, *Corcovado* (Cynthia Maugham); Bach, *Preludio e fuga* (Cesarina Gualino – Bella Hutter – Raja Markman – Cynthia Maugham). Seconda Parte – Casella, *Dichiarazione* (Cesarina Gualino – Cynthia Maugham); Kreisler, *Tambourin* (Raja Markman); Nikolaj Karlovič Medtner,

si ammala, ed entra in una fase di perdita di controllo del suo corpo e del suo stato di salute che segnerà un periodo lungo, durante il quale può viaggiare di rado, e lo fa soltanto per gli appuntamenti importanti dell'Ordine della Stella. Di Cesarina, sempre circondata da persone e al centro di progetti, vediamo invece il corpo agile, muscoloso e delicato posare per i quadri di Jessie Boswell, che intanto studia con Casorati, aderisce al Gruppo dei Sei, e partecipa alla Biennale di Venezia nel 1926 e nel 1928. L'amica inglese, che ha un ruolo attivo nelle attività ludiche (come le mascherate) e artistiche di casa Gualino, fissa la figura di Cesarina, è spettatrice privata delle sue improvvisazioni di danza, e partecipa alla ginnastica. Probabilmente anche alle lezioni di ritmica, ancora tenute regolarmente da Ferrara. Il metodo Dalcroze e la sua applicazione nella danza continua ad avere un ruolo importante nel progetto Gualino, che col Teatro di Torino ha l'occasione di ospitare molte prestigiose compagnie. I diari di dicembre inanellano commenti su Gaston Baty, La Argentina, il Gruppo Kratina (allieva di Dalcroze e Laban), Rosalia Chladek (coreografa e pedagoga formatasi a Hellerau), Gertrude Bodenwieser (insegnante all'Accademia di Vienna). Alcuni di questi danzatori assistono alle prove di Cesarina, aprendo uno scambio di sguardi e commenti che rende più che professionale un progetto amatoriale. Nella cartella di lettere del 1927 figurano alcuni documenti sulla danza, firmati, oltre che da Cynthia Maugham, dalla Kratina, da Jia Ruskaja, che dal 1926, frequentando casa Gualino, aveva visto delle danze in prova, e dai Sakharoff. Alcuni forniscono informazioni, altri soltanto un sapore dei destini e dei rapporti, dei percorsi di persone così diverse tra loro che in nome della danza ruotano attorno alla figura di Cesarina Gualino.

A.G. – Cynthia Maugham, 10/03/1927

Chère Madame Gualino,

[...] vous savez que j'aime tant danser avec vous. Mes plans ne sont pas encore fixés mais je pense aller à Londres au mois de mai. Le directeur de théâtre dont je vous ai parlé est ici avec sa femme. Ils sont tout à fait charmants, et les choses sont en train de s'organiser. Hier soir j'ai dansé huit danses à une grande soirée donnée par la Comtesse Constantini, c'est une charmante américaine mariée à un Italien. Ils ont été très emballés et pourront m'obtenir des soirées à Paris et ailleurs. À part cela je m'amuse comme une folle!

Scorci (Bella Hutter); Ottorino Respighi, *Danza Cristiana* (Cesarina Gualino); Beethoven, *Eccossaise* (Cynthia Maugham); Sammartini, *Canto amoroso* (Bella Hutter); Isaac Albéniz, *Serenata* (Raja Markman); Schumann, *Zig-zag* (Cesarina Gualino); Maurice Ravel, *Rassegnazione* (Cesarina Gualino – Bella Hutter – Raja Markman – Cynthia Maugham).

A.G. – Jia Ruskaja, 5/05/1927

Gentile Signora Gualino,

Il loro invito, indirizzato all'Ambrosiano, mi è stato recapitato solo stamane.

Mi è dispiaciuto moltissimo perché questo saggio di danze unico avvenimento del genere in Italia, mi avrebbe assai interessato e sarei stata lietissima di intervenire.

La ringrazio infinitamente del loro ricordo e dell'invito cortesissimo [...].

A.G. – Alexandre Sakharoff, 14/11/1927⁷⁴

Chère Madame Gualino,

bien des pensées affectueuse de Stockholm, où nous terminons une tournée en Scandinavie, qui est un pays merveilleusement beau. Nous allons d'ici à Munich, où nous avons quelques jours d'intervalle et d'où nous vous écrirons plus longuement. Nos meilleurs amitiés à vous et Mr. Gualino de nous deux.

A.G. – Clotilde Sakharoff, 12/12/1927⁷⁵

Chère Madame Gualino, nous avons reçu votre carte ici et espérons bien vous voir à Paris, où nous serons vers le 19 pour quelques jours. Le 29 nous nous embarquons à Gênes pour Alexandrie, le 5 janvier est notre premier spectacle en Égypte. Espérons que votre projet d'y aller se réalise et assez vite pour que nous nous voyons là-bas. En tout cas à bientôt à Paris et toutes nos amitiés pour vous et Mr. Gualino.

A.G. – Valeria Kratina, 30/12/1927

Gentilissima Signora, non vorrei mancare di ringraziarla ancora per la sua gentile accoglienza.

Lei non può immaginare quanto piacevole sia per me trovare in Italia una persona come lei che non soltanto con interesse ma anche di gusto cerca di portare in alto la nostra arte.

Cartella millenovecentoventotto. La ginnastica ritmico-estetica femminile

La struttura dei «saggi di danza» presentati al teatrino privato è quella dell'alternanza tra pezzi a solo, a due e a tre, e coreografie corali, sempre al

⁷⁴ Cartella B5.

⁷⁵ Cartella B5. La cartolina, inviata da Nancy, raffigura Alexandre Sakharoff.

suono del pianoforte di Luigi Perracchio, e a volte del violino di Edmea Gurgo Salice. Gli inviti alle serate sono molto eleganti, appositamente stampati, e riproducono disegni originali di Felice Casorati (l'invito al saggio dell'11 dicembre 1926), di Gigi Chessa (invito per il 4 maggio 1927). Alcune fotografie conservate in archivio ritraggono il gruppo di danzatrici in pose plastiche davanti a uno sfondo scuro: indossano lunghe e castigate tuniche chiare, alzano le braccia in gesti espressivi e si dispongono nello spazio come in una composizione pittorica dai misurati equilibri tra le parti del quadro, tra vuoti e pieni, tra primo piano e sfondo. Le loro figure appaiono come qualcosa di molto antico, eppure così moderne. Appaiono emancipate ed europee, ma non in contraddizione col recupero della danza come apprendimento di tempra e grazia. Cesarina riceve delle lettere interessanti in questo senso, da Amalia Musso, l'unica che nomina, tra le numerose carte di questi anni, Benito Mussolini.

A.G. – Amalia Musso, 16/01/1928

Di Lei, gentile signora, ne sentii parlare lo scorso anno da una squisita voce di giovane donna, e lessi di Lei e del suo teatro di danze, squarci di vera poesia, pungendomi il cuore per non poter essere spettatrice delle sue geniali e luminose presentazioni.

Sono fortunati coloro che possono gustare la sua arte e godere l'influsso dei suoi raggi di bellezza.

Nella mia sfera d'azione educativa, da tempo mi dedico con amore all'arte degli atteggiamenti e dei movimenti, di quelli che sono tutto una armonia, che esprimono la più pura grazia femminile, che ingentiliscono lo spirito coll'eleganza delle forme e la finezza espressiva e sorridente del volto. Non atteggiamenti e movimenti insignificanti, aridi, ma tali da esprimere i sentimenti dell'animo e rivelare il senso intimo, musicale, che ciascuno ha in sé, in relazione alla propria intuizione e al proprio temperamento.

Da poco ho scritto un libro di ginnastica ritmico-estetica femminile perché riesca d'aiuto a chi insegna la ginnico-ritmica alle bimbe e giovinette, e desti nella gioventù femminile non solo la passione per ogni genere di sport, ma anche l'arte vera delle armoniose movenze e di quelle squisite forme statuarie che resero divini i capolavori dell'arte greca.

A Lei, Ill.ma Signora, maestra di grazia, che a Torino è la viva suscitatrice del linguaggio euritmico, io mi permetto offrire l'umile lavoro mio, ben fortunata se lo gradirà e vorrà leggerlo soffermandosi in specie sull'ultima parte che riguarda l'*improvvisazione*. Parte originalissima che vorrei, col tempo, ampliare.

Le sarò ben grata se colla sua alta influenza vorrà degnarsi di incoraggiare qualche Istituto di educazione e qualche famiglia della buona società ad acquistare il mio volumetto per quelle giovinette che vengono istruite in casa e per cui è di norma l'eleganza scioltezza dei modi.

Il libro è stato apprezzato e aggiungerò senza falsa modestia ammirato da molti competenti. Lo stesso nostro Grande Duce a cui ne feci umilmente omaggio si degnò ringraziarmi ed esprimermi il suo vivo gradimento.

La Musso si era diplomata alla Regia Scuola Superiore Normale di Ginnastica. Prima aveva insegnato l'educazione fisica per vocazione, come lei stessa dichiara nell'introduzione al volume di cui parla a Cesarina⁷⁶. Dopo il diploma iniziò a insegnare nelle scuole medie, affinando il suo metodo e presentando saggi annuali a dimostrazione dell'utilità di un insegnamento che trasmetteva non solo abilità fisica ma, soprattutto, il «garbo e la gentilezza»⁷⁷. Il libro, una guida per chi insegna «ad esplicare il bello che è in noi», si apre con un decalogo i cui principi di base sono l'attenzione che le insegnanti devono riservare alla progressione degli esercizi (dai più semplici ai più complicati), l'organicità dei movimenti (a cui deve partecipare tutto il corpo anche se l'azione è localizzata), e l'equilibrio tra bellezza e utilità del gesto. Infine la misura della difficoltà di esecuzione: «la bellezza è semplice», scrive la Musso. Segue la distribuzione delle parti dell'insegnamento: Preliminari, Andature, Progressioni, Figurazioni, Improvvisazione. Il volume è corredato di disegni e fotografie che ne fanno un vero manuale pratico. Nel 1930 la Musso pubblica *Danze Espressive Figurazioni Ritmiche*⁷⁸, una evoluzione del primo libro che raccoglie sequenze «adatte per feste scolastiche», con una «aggiunta di Progressioni di Ginnastica Ritmica per Piccole e Giovani Italiane e per Balilla». In apertura l'autrice pone un capitolo dal titolo *Educazione fisica in unione a quella estetica e spirituale*: all'importanza dell'esercizio fisico per il corpo l'autrice aggiunge le necessità spirituali ed estetiche a cui lo sport fornisce risposte adeguate per lo sviluppo sociale delle ragazze. Non è questa la sede per soffermarsi sul metodo della Musso, sull'evoluzione dei suoi principi da un volume all'altro e su come alcune istanze della danza entrino a far parte dei criteri della ginnastica assimilati dall'ideologia fascista. Segnalo soltanto l'interesse di questa dimensione spirituale dell'esercizio ginnico che intreccia i percorsi delle danze espressive e dell'educazione ritmica. L'ambiente di Cesarina mostra le ricadute teatrali di questo intreccio di tecniche,

⁷⁶ Amalia Musso, *Ginnastica ritmico-estetica femminile: educazione degli atteggiamenti e dei movimenti*, Torino, Silvestrelli e Cappelletti, 1927. In una lettera del 4 marzo la Musso ringrazia Cesarina «del godimento intellettuale e artistico che mi ha generosamente procurato. Sono ancora pervasa di ammirazione [...] per l'esecuzione impeccabile e geniale delle sue coadiutrici; per lo squisito senso di eleganza che l'insieme della rappresentazione (scelta delle danze, abbigliamento indovinatissimi e lussuosi, effetti di luce, ecc.) offriva all'occhio avido di bellezza».

⁷⁷ Ivi, p. 6.

⁷⁸ Il volume è edito da S. Lattes & C ed è ampiamente illustrato.

utilizzate non in termini educativi ma formativi. Al di là dei diversi gradi di esperienza, le quattro danzatrici che si esibiscono nel teatrino privato appaiono come le sacerdotesse di un culto della danza che si celebra nel suo tempio.

La prima frattura nel cuore del suo gruppo riguarda l'allontanamento dei Sakharoff da Cynthia, di cui questa parla a Cesarina nel mese di febbraio. All'inizio di aprile la coppia torna a Torino e dopo alcune serate che riscuotono meno successo del solito dichiarano di non volersi più occupare di Bella Hutter. Dalle righe del diario arriva l'eco di un grande smottamento. I maestri prendono le distanze dalle allieve, dal loro abbandono si può trarre l'occasione di una emancipazione, ma il cambiamento degli equilibri può causare una disgregazione.

L'anno è caratterizzato da due visioni di danza. Una è quella delle sorelle Braun, a Torino da settembre a dicembre. L'altra è quella delle allieve di Isadora Duncan della scuola di Mosca, che Cesarina vede a New York. Isadora, di cui la Gualino annota che sta leggendo l'autobiografia, era morta a Nizza l'anno precedente. Da nessuno di questi incontri nascerà un'alternativa all'allontanamento dei Sakharoff in quanto maestri, dopo il quale Cesarina, attorno a cui il gruppo ruotava ma che era l'unica a non aver coltivato un'attività al di fuori di questo, sarà l'unica a smettere di danzare.

Un cerchio più grande circonda però quello più piccolo del gruppo di danzatrici, ed espande i loro legami. Ne sono traccia le lettere di Cynthia e di Mars⁷⁹, l'una orientata verso la carriera di danzatrice, l'altra ancora in combattimento col suo corpo, entrambe sempre più legate all'Ordine della Stella, dove il corpo è considerato il luogo delle reincarnazioni, il veicolo delle forze supreme.

Cartella millenovecentoventinove. Copeau, il Concordato e il discorso del Messia

A marzo del 1929, al Teatro di Torino con *Illusion* e nel teatrino privato con *L'École des maris*, arriva Jacques Copeau coi suoi Copiaus. La stampa registra il passaggio di questa «accolta di fedeli»⁸⁰ radunati attorno a un

⁷⁹ Dopo le belle lettere su carta giapponese che caratterizzavano la corrispondenza di Marcelle, quelle di questo periodo sono scritte a matita e anche materialmente portano le tracce dei contenuti: gli aggiornamenti sul suo stato di salute sia fisica che nervosa, i lunghi periodi di cure in Svizzera, i viaggi per le attività dell'Ordine nonostante la debolezza. Le lettere di Cynthia della primavera e dell'estate del 1928 sono invece piene di riferimenti ai suoi spettacoli, ai suoi progetti, e ai rapporti con Krishnamurti e con i Sakharoff.

⁸⁰ *La compagnia di Jacques Copeau a Torino*, «Corriere della sera», 21 marzo 1929 (*Il caso Gualino*, p. 55).

«mistico del teatro»⁸¹. Ne scrive anche Silvio D'Amico, paragonando la sua scuola a una comunità monastica⁸² che mira «alla conquista di una verità superiore, essenziale ed eterna; che cerca cioè di raggiungere, nella recitazione, qualcosa d'assoluto e d'universale»⁸³. D'Amico dedica un articolo alla scuola e uno agli spettacoli, e chiude con un'immagine forte, sovrapponendo il mecenatismo di Gualino alla corte dove recitava Molière, ora rimesso in vita dal maestro francese per la prima volta in Italia. Al suo ritorno, Copeau annota sul diario: «Retour d'Italie où nous avons joué pour la première fois, à Turin, *L'École des maris* et *L'Illusion*. [...] Dieu m'accorde la paix, et avec elle la joie. Il me rapproche de ceux qui m'entourent, pour fonder l'autorité sur la patience et la charité»⁸⁴.

Del teatrino privato è l'ultima alzata di sipario⁸⁵, e sembra tirare le somme di qualcosa che va al di là dell'avventura di una sala di spettacoli, e che riguarda i processi di formazione, il modo in cui in questi l'esercizio travalica la sua finalità: utilità e bellezza, corpo e spirito. Scriveva Franco Ruffini, designando le due sponde di un cammino destinato all'attore:

Tra la forma della danza e la realtà del lavoro può essere compreso il percorso pedagogico di Copeau [...]. All'inizio, il corpo aggraziato del "metodo ritmico" di Émile Jacques-Dalcroze, musicista e pedagogo.

Alla fine, il corpo efficiente del "metodo naturale" di Georges Hébert, maestro di ginnastica e tenente di vascello⁸⁶.

Anche la formazione di Cesarina si snoda in queste due dimensioni. Ma dove approda?

A febbraio del 1929 il Regno d'Italia e la Santa Sede firmano gli accordi noti come Patti Lateranensi. Il regime fascista e la chiesa cattolica stipulano un concordato che, tra le altre cose, mina sensibilmente la libertà di culto. Il 24 maggio, nella seconda giornata di dibattito al Senato, Benedetto Croce pronuncia l'unico discorso contrario al concordato, tra gli schiamazzi e le continue interruzioni. Si fa portavoce di un piccolo gruppo di senatori liberali,

⁸¹ Eugenio Bertuetti, *Les Copiaus du Vieux Colombier al "Torino"*. «*L'Illusion*» di Jacques Copeau, «Gazzetta del popolo», 22 marzo 1929 (*Il caso Gualino*, p. 58).

⁸² Silvio d'Amico, *La scuola di Jacques Copeau*, «La Tribuna», 22 marzo 1929 (*Il caso Gualino*, p. 68).

⁸³ Silvio d'Amico, *Le recite torinesi di Jacques Copeau*, «La Tribuna», 23 marzo 1929 (*Il caso Gualino*, p. 69).

⁸⁴ Jacques Copeau, *Journal 1916-1948*, Paris, Seghers, 1991, p. 275.

⁸⁵ Il teatro di Torino chiuderà invece la programmazione a dicembre del 1930 con uno spettacolo di Kabuki.

⁸⁶ Franco Ruffini, *Teatro e Boxe*, cit., p. 71.

davanti ad alcuni “spettatori” nelle tribune e alla quasi totalità dell’assemblea favorevole, ma il suo discorso non è soltanto politico. Croce, che nella nota risposta del giorno successivo Mussolini definirà un «imboscato della storia», rifiuta l’idea di fare delle questioni religiose degli strumenti per raggiungere obiettivi politici. Pone un problema storico (sarà dileggiato dal duce per preferire il racconto all’azione, il conoscere al fare), e un problema spirituale. Il discorso di Croce⁸⁷ segna l’inizio di una serie di azioni repressive contro i firmatari di messaggi di solidarietà. Pensiamo solo a Barbara Allason, scrittrice e docente di letteratura tedesca molto amica di Cesarina, di cui viene inter-

⁸⁷ Benedetto Croce, dal discorso al Senato del Regno, 24 maggio 1929: «La ragione che ci vieta di approvare questo disegno di legge non è, dunque, nell’idea della conciliazione, ma unicamente nel modo in cui è stata attuata [...]. (*Interruzioni-Commenti*). All’annuncio dell’avvenimento fu subito detto [...] che la politica ecclesiastica che lo Stato italiano inaugurava col Concordato era, nei suoi principi, l’abbandono di quella per ottant’anni seguita dal Risorgimento e nella Italia una. (*Rumori vivissimi*). Ciò è vero; ma non è, storicamente, tutta la verità. Perché l’intera verità storica è che il Risorgimento italiano ha le sue prime origini alla fine del Seicento e fu segnato dalla lotta e dall’ascesa del pensiero e delle istituzioni laiche di fronte alla Chiesa. [...] Questo tratto originario della nuova Italia non si perse mai, neppure quando si formò un partito nazionale-liberale-cattolico, che accolse uomini insigni, da tutti ancor oggi ricordati e venerati, e un poeta che si chiamò Alessandro Manzoni. [...] La conseguenza di quel movimento fu [...] la libertà riconosciuta alla Chiesa nell’ambito dello Stato italiano. [...] la Chiesa, per effetto del nuovo ordine, non solo poté svolgere la sua opera e la sua propaganda, ma ottenne una considerazione di rispetto [...] che le era venuta meno in Italia per secoli presso i migliori. Una prova sola, ma fulgida vi addurrò a conferma del mio detto: la letteratura italiana, la quale da Dante a Foscolo, e anzi fino al Carducci della prima epoca, è tutta nella lirica e nell’oratoria, nella satira e nella commedia, risonante di accenti anticlericali, spesso feroci o sarcastici. Or bene: questi accenti si spensero quasi del tutto nella letteratura della nuova Italia [...]. Si obietterà che ben persisteva l’anticlericalismo della massoneria. Ma esso era l’altro estremo, e voleva fornire il contrappeso, del nero clericalismo; e l’opinione prevalente si mostrava severa all’uno come all’altro, e più forse all’anticlericalismo [...]. Consapevoli del passato, solleciti dell’avvenire, noi guardiamo con dolore la rottura dell’equilibrio che si era stabilito. Non già che io tema [...] il risorgere in Italia dello Stato confessionale, che porga il braccio secolare al Santo Uffizio e riaccenda i roghi (*Rumori vivissimi*), o che dia validità all’Indice dei libri proibiti, o risottometta l’educazione della gioventù ai concetti gesuitici. [...] Il pensiero moderno, adulto e robusto, sfida simili assalti [...]. Ma certo, ricominceranno spasimanti e sterili lotte su fatti irrevocabili e pressioni e minacce e paure, e i veleni versati nelle anime dalle pressioni, dalle minacce e dalle paure. [...] chi tutta la sua vita ha fatto professione di studi storici, deve ancora una volta protestare contro la violenza o l’abuso che è di moda esercitare nel nome della «storia», trasferendo una congettura e immaginata, e sia pure non improbabile, storia dell’avvenire al presente, e sottraendosi così al fastidioso compito, e pieno di responsabilità, di ricercare e fare semplicemente, nel presente, il proprio dovere». Cito da *Gli atti dell’Assemblea Costituente sull’articolo 7*, a cura di Aldo Capitini e Piero Lacaita, Manduria-Perugia, Lacaita, 1959. Il discorso di Croce è alle pp. 71-76.

cezzata la lettera privata a Croce che le costa l'interdizione all'insegnamento. Uno degli ambienti più colpiti da questa lunga ondata sarà infatti quello dei torinesi aderenti a Giustizia e Libertà, il movimento fondato a Parigi da alcuni esuli antifascisti proprio nel 1929.

Sempre nel 1929 diventa Ministro dell'Educazione Nazionale quel Balbino Giuliano che era stato membro della Società Teosofica italiana e aveva pubblicato un libro che voleva riconsegnare il Neo-platonismo di Ficino alla tradizione esoterica⁸⁸ strappandolo a quella cattolica in cui lo aveva innestato la lettura di Arnaldo Della Torre⁸⁹. È sotto il ministero di Giuliano che Giovanni Gentile si farà promotore dell'obbligo di giuramento di fedeltà al regime per i docenti universitari. A parte una manciata di professori prossimi alla pensione, solo in dodici rifiuteranno di firmare. Tra loro c'è Lionello Venturi, che emigrerà a Parigi nel 1932, seguito, l'anno successivo, dai Gualino⁹⁰.

Ancora nel 1929, il 3 agosto, su un piano molto distante dalla politica italiana, al congresso annuale di Ommen, Krishnamurti scioglie pubblicamente l'Ordine della Stella e rinuncia al suo ruolo messianico. Abbandona la missione che era ufficialmente iniziata nel 1922, data della sua nascita spirituale a Ojai, in California. Il suo discorso⁹¹ di scioglimento dell'organizzazione è un grande inno alla libertà, un esempio di umiltà che farà di lui un maestro

⁸⁸ Balbino Giuliano, *L'idea religiosa di Marsilio Ficino e il concetto di una dottrina esoterica*, Cerignola, Scienza e diletto, 1904.

⁸⁹ Arnaldo Della Torre, *Storia dell'Accademia Platonica di Firenze*, Firenze, Regio Istituto di Studi Superiori Pratici e di Perfezionamento, 1902.

⁹⁰ Sugli accenni alla vita dei Gualino negli anni Trenta rimando alla scheda sui Diari 1933-1937 in questo dossier.

⁹¹ Jiddu Krishnamurti, dalla dichiarazione di scioglimento dell'Ordine della Stella, Ommen, Agosto 1929: «La verità, essendo illimitata, non avvicinabile per mezzo di alcun sentiero, non può essere organizzata; né si dovrebbe formare alcuna organizzazione per condurre o costringere gli uomini a seguire una via particolare. Se comprendete questo, vedrete come sia impossibile organizzare una fede. Una fede è una questione puramente individuale, e non si può né si deve organizzarla. Se così fate, essa diventerà una cosa morta, cristallizzata; diventerà un credo, una setta, una religione da imporsi agli altri. [...] Non m'interessa che d'una cosa essenziale: liberare l'uomo. Desidero liberarlo da ogni gabbia e da ogni timore, e non fondare religioni o nuove sette, né proclamare nuove teorie e nuove filosofie. [...] Non ho discepoli, non ho apostoli, né sulla terra, né nel regno della spiritualità. [...] Il mio solo interesse è rendere l'uomo assolutamente, incondizionatamente libero». Cito da Irma de Manziarly, Carlo Suarès, *Saggio su Krishnamurti*, Genova, Lattes, 1929. Il discorso di scioglimento è alle pp. 54-67. Nell'edizione italiana è coinvolta Rosa Bianca Talmone, che in una lettera del 16 dicembre scrive a Cesarina: «ho molto da fare per quel libro di Suarès e di Krishnamurti che sto pubblicando, ho da accontentare tanti padroni che stanno ai 4 angoli dell'Europa». Suarès, figura importante della cultura esoterica della prima metà del Novecento, dirigeva con Irma de Manziarly la rivista mensile «*Les Cahiers de l'Etoile*».

ancor più riconosciuto in tutto il mondo. Krishnamurti firma un capitolo straordinario nella storia del pensiero religioso. Scioglie tutti i fili, infrange le aspettative, dissipa gli investimenti. Si mette al fianco dei suoi seguaci. Tra loro, ancora Mars, che nel mese di ottobre parte per la California. Ojai, Arya Vihara, la “casa” di Krishnamurti, che vi morirà nel 1986. Anche Marcelle morirà lì, nel 1989.

Marcelle parte per la California. Nel momento in cui si imbarca scrive un biglietto a Cesarina, la sua cara Diana. «Vado a ritrovare il sole [...] ora che qui arriva l'inverno»⁹². Non è una metafora, sta parlando di sé, ma sembra il presagio, o l'augurio, di un destino non solo suo. Lascia alle spalle un mondo al tramonto sapendo che è tempo di ricostruire. Il suo corpo, la sua salute, la sua indipendenza, la sua carriera di musicista, e anche la comunità e i modi di alimentare e preservare un contesto che non ha più un capo, non ha più una formula, una regola. È tempo di cercare nuovi equilibri tra la disciplina e la libertà.

Nel 1929 Cesarina inizia a dipingere. Sarà l'attività della vita, e probabilmente nel suo processo di traduzione dell'esperienza in figura non ci sono solo le influenze, gli insegnamenti e gli incoraggiamenti degli amici pittori. Ci sono le esperienze di chi è stata dall'altra parte della tela. C'è la percezione della sua figura, e c'è la sua danza. Ai metodi dell'esercizio fisico vanno aggiunti gli insegnamenti dei Sakharoff, e del mondo da cui essi provengono: quello della danza, ma anche quella rete sotterranea e internazionale della teosofia, che come un canale trasmette modi di pensare da un paese all'altro, trasmette intuizioni, ricerche e conoscenze da un ambiente all'altro, trasmette saperi e domande che passano attraverso i filosofi e arrivano ai pittori, attraversano il teatro e penetrano nelle organizzazioni politiche, filtrano dai cammini personali e ricostruiscono una enorme e invisibile comunità.

Nel 1929, nessuna danza va in scena nel teatrino privato. Disgregata la comunità delle amiche con cui praticare il culto della danza, Cesarina non si esibirà più. La fine del suo piccolo mondo coincide con la fine dei mondi più grandi, o almeno con la loro trasformazione. Dopo la crisi economica del 1929 il mondo non sarà più lo stesso, e i Gualino ne pagheranno le conseguenze dirette, intrecciate al conflitto tra la politica imprenditoriale di Riccardo Gualino (che viene arrestato per bancarotta fraudolenta il 19 gennaio 1931

⁹² La lettera è del 9 ottobre. Nella cartella d'archivio del 1929 sono conservate ancora due lettere di Marcelle, una scritta da New York il 20 ottobre e una senza data, scritta da Arya Vihara, Ojai, California. Marcelle ne descrive il paesaggio, i tramonti, il clima. Dopo alcuni mesi tornerà in Europa, e frequenterà ancora Cesarina a Parigi, dove i Gualino vivranno nel 1933, e poi a Roma, dove si trasferiranno dal 1934. Marcelle resterà fedele a Krishnamurti e trascorrerà, dopo la guerra, gran parte della sua vita in America, proprio a Ojai.

e condannato a due anni di confino) e la politica economica del regime. E a cambiare sono anche il fascismo, quel mondo iperreale che i documenti di Cesarina lasciavano sfocato sullo sfondo, e la teosofia, quel mondo parallelo fatto di legami universali, sia internazionali che ultraterreni.



Fig. 16. Luigi Bompard. Danzatrici. Didascalie a p. 377.

I SAKHAROV SU «THE THEOSOPHIST»

Scheda 1

(di Samantha Marenzi)

La Società Teosofica e le organizzazioni nate nel suo seno animano in tutto il mondo numerosi periodici. Sulle riviste, che pubblicano e traducono in diverse lingue i discorsi dei maestri, le descrizioni dei grandi eventi collettivi, le trascrizioni dei discorsi tenuti nei congressi e nelle conferenze, si sviluppa il continuo dibattito sui temi di interesse di questa grande comunità internazionale. Sono riviste su cui si produce pensiero, si fa ricerca, si pubblicano i contributi di studi legati ai temi delle religioni, delle dottrine, delle scienze e delle filosofie delle diverse civiltà, indagini storiche e culturali, che spaziano nei più diversi campi del sapere, e dell'arte come manifestazione dello spirito dell'umanità. Non sono molti gli articoli sulla danza. Questo che appare su «The Theosophist» nel luglio del 1925 è firmato da Irma de Manziarly, referente dell'Ordine della Stella d'Oriente in Francia, per cui svolge una intensa attività sia pratica e organizzativa che intellettuale e divulgativa. Le sue tre figlie, e in parte il suo unico figlio maschio, sono tutte coinvolte nelle attività dell'Ordine e fin da piccole crescono secondo i valori della teosofia. Avranno anche loro dei ruoli importanti nell'organizzazione. Tutte svolgono anche attività artistiche, in particolare Marcelle, l'amica di Cesarina Gualino, nota pianista e compositrice. Tutte, come anche la madre, praticano la ritmica di Jaques-Dalcroze accanto alla loro educazione musicale. L'articolo di Irma de Manziarly radica il nome dei Sakharoff nel terreno della teosofia. Li conosce, e li riconosce come i portatori di un valore poetico e spirituale, di una verità e di una bellezza di cui il corpo si fa tramite, come era nell'idea dei teosofi. Il corpo come veicolo di presenze, come sede di diverse vite, come strumento di manifestazione di qualcosa di universale e invisibile. Il corpo come luogo attraversato da forze divine che la danza traduce in forma, rendendole vive e visibili.

Irma de Manziarly, *Danced Poetry: Clotilde and Alexandre Sakharoff*, «The Theosophist», n. 10, July 1925, pp. 511-516.

ART is one of the symptoms of a given epoch.

Through art the subconscious, the subliminal, finds its expression. If there is a transcendence which *can* be defined as supreme Beauty, Good and Truth, the roads to it appear as Art, Religion and Science. The Art, Religion and Science of a Nation indicate its cultural level, one being as important as the two others.

Very few minds are capable of a synthetic representation and therefore our ideas about the state of the world are defective. It is not enough just to know these three

fields, one must recognize their most characteristic and representative expressions in order to be able to form a right judgment. New expressions are those which possess the most far-reaching effects, being revelations of new possibilities, new realms. Often eccentricities, which are only the last exaggerated consequences of old demonstrations and, as such, deprived of truth, are taken for new discoveries and hide the new conquest. Is there not more new art in the sovereign painting of a Roerich, for example, than in some crazy Cubist productions? Proust probably discovered a more novel path than the Dadaists or Surrealists. And does not Schönberg possess more original possibilities than Eric Satie? But the public is not able generally to establish such differences and does not at once assign the right place to the creators.

In a time of transition and preparation of the future, as is our time, it is difficult to possess a right evaluation, the old measures being no longer good. How can one ask the public to show enough intuition, to possess already a new measure, for example, for such artists as the Sakharoffs?

Much has been said about Dance in our days strongly influenced by Terpsichore. One knows about its antiquity, its religious aspect in Egypt, India, Persia; among savage tribes; or in the Christian worlds, where it slowly evolved into "Mysteries" and sacred drama. Gradually Dance became secularised and the romantic ballet appeared in Italy; but after a comparatively short success in Europe a certain deterioration, degradation, took place, until lately when the modern revival in Russia proved to what height the artistic standard of the ballet can reach. At the same time we witness a renaissance of individual classic Dance, for example, Isadora Duncan and Ruth St. Denis. In all these achievements much talent is to be found, but the whole significance of Dance is not yet revealed. It has not yet gained its rightful place among the other arts as an equally sacred representation of the higher Inner World. There is a certain depreciation attached to it, the degraded forms of it hiding its true meaning. The special condition of this art, its close association with the human body, may be one of the reasons for this state of things.

For a long period, under the influence of materialistic thought, everything related to the body seemed to be opposed to Spirit and to be relegated to the exclusive display of sensuousness. The appearance of Dalcroze's Eurythmic was already a correction of this erring conception; a new freedom, a new ideal, was revealed to the world. Eurythmic may create a new school, a new tradition, unfettered by the old prejudice; but we still possess very few highly cultured dancers, capable of proving that the aim of Dance is not only to be an expression of emotions but a transfiguration of the body. Dance is truly the most human art; but man must not be regarded as a higher animal, but as a God in the making, for it to find perfect expression.

The dancer possesses as his medium, as his instrument, his own body; he lives the duality of creator and creation; he is complete in himself and even music is accessory to him. Without denying the link between music and dance, dance is not *dependent* on the former.

Alexandre Sakharoff began to dance his own inner silent music – as did others – and only because that was too lofty, too pure, for the public, who could not catch the meaning of it, he added outward explicative instrumental music. But, even now, both Clotilde and Alexandre Sakharoff seem much more to determine the music than follow it. We have to reverse the ordinary position in order to understand the secret

of their art. For them the difficulty is to find appropriate music for their inner Eurythmie. Above all, their creations are revelations of their inner poetical world. To express means to possess, and it is precisely what the Sakharoffs possess which is so precious. Their spiritual life is a reflection of the world of Beauty, and they express it in its whole purity. There is no literary mixture to be found, no eccentricities, no acrobatism, and none of the so-called originality which is so often nothing more than ugliness and poverty of imagination. By them no declaration or manifesto is given out. Simplicity, which means perfection, and synthesis, the synthesis of highest technique and deepest inspiration, are the features of their art.

Technique has to be acquired in order to be master of all difficulties. Inertia is transformed into motion; dullness into a conscious alertness of every part of the body; weight and gravity are counterbalanced by muscular strength acting as a spring. But at the same time all the opposites have to be retained, for all contrasts have to be used – weight and lightness, slowness and alacrity, repose and movement. Was it not Alexandre Sakharoff who revealed to the impatient West the beauty of slow steps and gesture? It is of a higher order to grasp this beauty as seen in its supreme expression in the Japanese NO dances. Absolute rest does not exist; there is only a movement so slow that to our short-living consciousness it appears as inaction. Through the Sakharoffs one becomes aware of the relativity of acceleration, and one wishes to see them as well in a dance of immobility – a stone changing in shape through æons, or in a representation of the unstable curling of incense smoke, immaterial and evanescent – for one is sure their revelations of both would be beautiful.

The mystery of time, space and rhythm is ever present; in Dance the dancer solves it by his sacred function. The Sakharoffs are aware of the sacredness of Dance, and not the slightest detail is overlooked by them or left to chance. They create their costumes and every tint, colour, material, line and fold has to serve the one purpose. Each posture, gesture, movement, is intensified by them. Sound, movement, colour, line, rhythm, all serve the Spirit, becoming the expression of it. And still there is no trace of superficial symbolism or artificial values. There is free creation and an immense richness of imagination. A proof of it lies in the changes made in the costumes of the different dances. Some time ago Clotilde Sakharoff danced her sacred dance in which her slightly bent body looks like an ivory Madonna clad in the traditional blue dress – blue and silver, like an evening star in a summer sky. But later she wore shaded pink and a blue veil; another nuance was made visible and she appeared as the virgin of the dawn. The same dances evolve continually new features, through such slight alterations, which underline a new conception of the same idea. And these details, these nuances, are so perfect that they do not distract from the cardinal thing – the representation of the Inner World of Beauty.

When one looks at the Sakharoff one knows that there exists somewhere a world of perfect Beauty, one almost forgets our own state of chaos, where fragments of beauty are lost in heaps of ugly rubbish. The Sakharoffs' art reasserts the reign of Beauty; shows the perfect man, and makes us believe in him.

The Sakharoffs have discovered their own measure, their own rhythm, as all really creative artists do; and so they create freely, without imitation or fear. Once the inner rhythm, the inner measure, the inner starting-point is discovered, the specific style appears. We may call the Sakharoffs' style poetical, because in their art every-

thing appears in its poetic, transfigured aspect.

They are essentially poets.

Their poetry is deep and big.

Alexandre Sakharoff is able to dance an Epoch, a Country, a Spiritual State. When he appears in the hieratic stiff brocade of his *quattrocento* dance, his gliding steps, the attitudes of his body evoke not only the Italian Primitives but also Dante and Petrarch. We take part in their poetical world and understand something more of it. In the "Serenade" his slim silhouette in dusky velvet does not dance a given Spanish dance, but express Spain, its hot nights when the lover appears as a shadow ready to vanish, and all its wealth of passion, danger, death and love. The sumptuous feathers and silks of the "Grand Siècle", sweeping, curling, following every undulation of the capricious steps and bows, depict the refinement and complexity of that century.

Everything acquires poetry through them, even the slightly grotesque "Danse Nègre", which, danced by any other than Clotilde Sakharoff would appear as a witty caricature; in her expression there is just enough humor to make it pathetic. Not to speak of Debussy's "Petit Berger" or "Ronde Printannière", which are the very essence of poetry, without the slightest sentimentality or banality.

If only the public possessed more knowledge, if only it were better prepared to appreciate, to gain a new insight into things. Because truly the Sakharoffs are initiators and reveal the soul of things.

Novalis says in his *Fragments*; "There is a special sense for poetry and a poetical state which is in us. Poetry is absolutely personal and therefore indescribable. The one who does not know, who does not feel directly what poetry is – to him no idea of it can be given. Poetry is only poetry".

To come across dancers who possess this poetry, who are highly evolved and near to the Spirit, who create synthetically and express their inspiration by the nobility of their souls, their trained, cultivated minds and skillful bodies, is a very rare privilege. How fail to recognize in them messengers, bearers of glad news – the triumph of Spirit in perfect beauty; and how not apply to them Isaiah's words; "How beautiful upon the mountains are the feet of him that bringeth good tidings"...



Fig. 17. Piero Bernardini, «Il dramma». Didascalie a p. 377.

I DIARI DI CESARINA GUALINO 1933-1937

Scheda 2

(di Samantha Marenzi)

Come i diari degli anni Venti, il quaderno che raccoglie le annotazioni di Cesarina Gualino dal 1933 al 1937 riporta in ciascuna pagina una data in alto (giorno e mese) e una divisione in cinque parti scandite dagli anni (da compilare). A leggere una pagina, senza seguire la linea cronologica, si percorrono cinque giornate di cinque anni diversi: una vertigine di luoghi, nomi, attività. Lo stile asciutto è lo stesso dei diari del decennio precedente. Quasi nessuna informazione sui pensieri e sul mondo interiore, piuttosto una lista di eventi disseminata di indizi, perché le persone che attraversano quelle pagine sono i personaggi di un ambiente. La vita descritta è diversa da quella degli anni torinesi. Dopo il periodo di confino di Riccardo Gualino¹, la famiglia si stabilisce a Parigi, poi a Roma. Il suo arresto in seguito allo scandalo della banca Oustric, il cui crollo determinò la rovina di Gualino che la aveva utilizzata come prestanome per speculazioni internazionali, ha segnato una pagina rara nei rapporti tra regime e capitalismo. L'avversione di Mussolini per l'ambiente liberale torinese e lo scontro sulla rivalutazione della lira del 1926, a cui Gualino fu il solo imprenditore a opporsi, avevano caratterizzato la sua posizione di fronte al fascismo, che era stata e restò ambigua, e che con la grande crisi economica del 1929 si era fatta improvvisamente vulnerabile. Durante il confino del marito, e il sequestro dell'impero edificato negli anni Venti, Cesarina smette di tenere i suoi diari, che riprendono il 1 gennaio 1933 in Costa Azzurra. Presento qui l'esempio di alcune giornate da cui emergono fratture e continuità con gli anni Venti e coi temi esplorati negli altri contributi al dossier. La scelta delle giornate è arbitraria. Serve a mostrare come è fatto questo documento, e le possibilità di lettura che comporta (seguendo le pagine, o, più logicamente, seguendo gli anni). Ma è anche una scelta orientata verso le figure apparse nei carteggi presentati, o che pongono il problema dei rapporti col regime.

Nelle attività di Cesarina Gualino annotate nei diari degli anni Trenta la pittura e il disegno, soprattutto di mobili, sostituiscono la danza², che si fissa

¹ A seguito dell'accusa di bancarotta fraudolenta, Gualino fu inviato al confino a Lipari prima (1931) e a Cava de' Tirreni poi (1932). Fu rilasciato nel 1933.

² Negli anni Trenta Cesarina Gualino, che si dedica alla pittura e al design, non danza più. A Torino, dopo i sequestri del teatro dei Gualino e la disgregazione del loro ambiente, Bella e Raja Markman avevano proseguito l'attività della scuola e nel 1933 furono invitate per tenere dei corsi al Centro Sperimentale di Cinematografia e all'Accademia Nazionale di Arte Drammatica diretta da D'Amico. Su questo, e sulla biografia artistica della Gualino

a volte sulla tela diventando soggetto dei quadri. Cesarina continua solo a praticare la ginnastica, di cui non indica il metodo.

Le case sono ancora universi di bellezza e di relazioni, Cesarina le arreda con gusto e con una attitudine professionale, facendone l'ambientazione studiata della sua vita familiare, sociale, e personale. Gli amici e le amiche sono portatori di mondi che si intersecano con il suo; alcuni sono gli stessi degli anni passati: i Venturi e i Gourevitch in particolare nel periodo trascorso a Parigi (dove Cesarina frequenta i corsi di pittura all'Accademia Calorossi), Marcelle de Manziarly sia a Parigi che durante un lungo soggiorno romano di Krishnamurti del 1937, che lei segue con parte della sua famiglia e alcuni amici, e ancora Lu Milani; altri sono nuovi, oppure nuovo è il loro ruolo nella vita di Cesarina. Ad esempio, a Roma ritrova la germanista e scrittrice Barbara Allason, che nel 1929 si era schierata con Benedetto Croce a proposito del suo discorso in Senato contro i Patti Lateranensi, e per questo era stata privata della libera docenza e dovette lasciare la cattedra di letteratura tedesca all'Università di Torino. Con lei, la famiglia e il gruppo di intellettuali antifascisti cui appartiene si sposta a Roma, dove in alcuni casi affronta il carcere e i processi. Queste storie, note, di antifascismo si legano alle altre storie che abbiamo letto nelle lettere di Cesarina Gualino degli anni della sua formazione da danzatrice, pochissimi anni prima, nelle quali il fascismo sembrava essere solo uno sfondo lontano. Sono storie che qui osserviamo da una prospettiva laterale per individuare altri strati illuminati dalle tracce biografiche, per vederne lo spessore: un intreccio articolato e complesso celato dal grande quadro geometrico della cultura del regime fascista.

A. G. – Diari 1933-1937, 2 febbraio

1933 – Giovedì – Parigi – Telefonata dei Sakharoff – Con Sonia³ rivedo l'esposizione Vlaminck⁴ – Poi alla Salle Gaveau dove dopo una conferenza vedo danzare i Sakharoff con grandissimo piacere

1934 – Venerdì – Roma – Ancora dipinto le cornici – Thè da Lu⁵

1935 – Sabato – Roma – Dipinto un inchiostro di china in bianco e nero: "lezione di danza". Arrivo di Baby Boy da Torino [...]

pittrice, rimando al catalogo a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Beatrice Marconi, *Cesarina Gualino e i suoi amici*, Venezia, Marsilio, 1997.

³ Sonia Gourevitch, che Cesarina Gualino frequenta quasi quotidianamente nell'anno che trascorre a Parigi (1933).

⁴ Maurice de Vlaminck era stato, con André Derain e Henri Matisse, una delle anime del gruppo dei Fauves.

⁵ Luisina Milani.

1936 – Domenica – Roma – La Sig.ra Allason e Lallo⁶ a colazione. Pioggia diretta. Tutti al cinema [...]

1937 – Martedì – Roma – [...] – a vedere degli alloggi [...]

A. G. – Diari 1933-1937, 18 febbraio

1933 – Sabato – Parigi – Con B Boy visitate 2 esposizioni – Bellissimo Gauguin – A pranzo con noi da Viking Venturi – Cinema

1934 – Domenica – Roma – A messa in una delle chiese di rito armeno – A casa tutto il giorno – Con Anita raccolgo e mangio degli aranci – Thè da Lu con Emma Cuzzi⁷ [...]

1935 – Lunedì – Roma – [...] Ginnastica – Dipinta una natura morta con zucca, lampada e forbice su di un tavolino (in bianco e nero) arrivo di Anita

1936 – Martedì – Roma – Lettere – [...] faccio delle commissioni (Provviste di colori che non si avranno più per le sanzioni)

1937 – Giovedì – Roma – [...] Incomincio a dipingere un paesaggio dalla finestra dello studiolo [...]

A. G. – Diari 1933-1937, 4 marzo

1933 – Sabato – Parigi – Con B boy a piedi fino al Jeu de Paume [...] – Io lui e Venturi da Paul Rosenberg⁸ che ci mostra la sua splendida collezione di Braque, Picasso, Matisse, Cezanne

1934 – Domenica – Roma – A Centocelle dove visitiamo il campo – A S. Pietro per un'altra canonizzazione – Gita a Ostia e Fiumicino [...]

1935 – Lunedì – Palermo⁹ – Gita a S. Maria di Gesù – Partenza – Ci fermiamo a Cefalù – Visita della Cattedrale e del Museo – Partenza – Cenetta improvvisata

⁶ Giancarlo Wick, fisico, allievo di Enrico Fermi, è il figlio di Barbara Allason e di Federico Carlo Wick. Lallo appare spesso nei diari di questi anni, come anche Anita Rho. Nipote e collaboratrice di Barbara Allason, anche lei germanista e traduttrice, aveva frequentato con la zia gli ambienti di Giustizia e Libertà, e aveva partecipato alle attività clandestine. Quella di Giustizia e Libertà e dell'impegno antifascista di questo gruppo di torinesi legati a Piero Gobetti e Benedetto Croce è una vicenda conosciuta, a cui accenno qui brevemente per inquadrare i personaggi del diario di Cesarina di questo periodo. Il marzo 1934 è infatti il momento dell'ondata di arresti che coinvolge Anita Rho, la zia, Giuliana Segre (che ha fatto i loro nomi), e soprattutto Leone Ginzburg al cui processo le donne saranno chiamate a testimoniare. Del 18 marzo 1934 è la lettera della Allason a Mussolini, in cui dichiara che non svolgerà più attività politica.

⁷ Giovane allieva triestina di James Joyce, è tra le ragazze che potrebbero prestare i tratti all'amore misterioso descritto nel poemetto *Giacomo Joyce* (1914, pubblicato postumo nel 1968). Negli anni Trenta Emma è spesso a Roma.

⁸ Si tratta del famoso mercante d'arte parigino.

⁹ I Gualino viaggiano dal 22 febbraio al 5 marzo in Sicilia, visitando Taormina, Siracusa, Agrigento e Palermo.

1936 – Mercoledì – Roma – Al Campo dè Fiori con Lu e la Sig.ra Cecchi¹⁰ – Compere divertenti – [...] – Ginnastica – Arrivo della mamma
 1937 – Giovedì – Roma – Con Mars e B boy visito le chiese di S. Marco [...] S. Stefano Rotondo – La Villa Celimontana – Commissioni con Anita mentre Mars va alle riunioni di Krishna¹¹ [...]



Fig. 18. Bruno Angoletta «Il dramma». Didascalie a p. 377.

¹⁰ Tra le frequentazioni romane ci sono i Cecchi: Leonetta, con cui Cesarina Gualino dipinge (sono noti i loro reciproci ritratti), ed Emilio, il primo critico d'arte a parlare pubblicamente di Cesarina pittrice, attirando l'attenzione sui suoi lavori al di fuori del circuito privato.

¹¹ Krishnamurti tenne a Roma un ciclo di incontri (monitorati dalla polizia politica) dal 26 febbraio al 15 marzo 1937. (Cfr. Michele Beraldo, *Krishnamurti nell'occhio della polizia politica*, in *Esoterismo e Fascismo. Storia, interpretazioni, documenti*, a cura di Gianfranco de Turreis, Roma, Edizioni Mediterranee, 2006, pp. 67-74). Tra le organizzatrici ci sono Cordula (Lina) Poletti e Eugenia Rasponi, la cui posizione sociale e le dichiarazioni a favore del governo sembrano una garanzia. Si tratta della Poletti scrittrice, femminista e dichiaratamente omosessuale, che era stata legata a Sibilla Aleramo e amica di Eleonora Duse, da sempre vicina agli ambienti esoterici, oltre che a quelli femministi, letterari, e teatrali. Non sembra che Cesarina Gualino segua gli incontri, ma in questi giorni frequenta assiduamente il gruppo che segue il maestro indiano a Roma e che lei conosce, tramite Marcelle, da molti anni: tra loro Yolande de Manziarly e i coniugi Suarès.

UN ARTICOLO SULLE DANZE DI CESARINA GUALINO

Scheda 3

(di Samantha Marenzi)

Nell'Archivio Gualino di Roma è conservata una cartella di ritagli stampa che raccoglie articoli e fotografie sui saggi di danza tenuti da Cesarina Gualino, Bella Hutter, Raja Markman e Cynthia Maugham nel teatrino privato di Via Galliari. Si tratta di pagine strappate da periodici illustrati di cui non è trascritto l'anno né il numero. Le riviste da cui gli articoli sono tratti sono sintomatiche del dibattito che si sviluppa in Italia sul corpo, in particolare delle donne, e la sua educazione, quindi sulla ginnastica femminile come strumento per temprare il carattere, curare i nervi, rinforzare la razza e allo stesso tempo acquisire grazia e bellezza. Le danze di casa Gualino sono osservate in questa prospettiva, dove l'igiene e la fisiologia fanno da antidoto all'eroticismo, la scienza all'arte, il controllo del corpo all'espressione delle passioni.

L'articolo qui riportato è apparso su «Olimpionica», una delle riviste sportive promosse dal regime che iniziò le pubblicazioni nella primavera del 1927 e probabilmente le terminò l'anno successivo¹. L'autore è un medico, il Dottor Angelo Viziano², che negli anni Trenta, quando il problema dell'educazione fisica femminile avrà trovato risposte concrete nelle strategie formative del regime³, firmerà diversi articoli sul rapporto tra ginnastica e salute, e tra donna e sport. L'articolo di Viziano, dal titolo Danze ritmiche, è corredato da fotografie che ritraggono le danzatrici all'aperto, nelle sessioni di allenamento o ferme davanti alla natura, e nella palestra, in pose plastiche e con le allieve di Bella Hutter. Le didascalie alle foto sono molto curate, più interpretative che descrittive. Sotto alla prima immagine, una bellissima fotografia di un salto col corpo che fa un arco all'indietro e proietta la sua ombra sulla sabbia, con sullo sfondo il cielo, il mare e delle barche a vela in rada, vicinissime alla riva, la didascalia recita: «Bella Hutter, in una danza che simboleggia un prepotente desiderio di elevazione». Poi, sotto a una serie da tre, i nomi dei soggetti Raja Markmann⁴, Donna Cesarina Gualino e

¹ Cfr. Maddalena Carli, «Olimpionica». Tra "fascistizzazione" e "italianizzazione" dello sport nella propaganda fascista dei tardi anni Venti, «Memoria e Ricerca», n. 27, gennaio-aprile 2008.

² Viziano era stato allievo di Gustavo Quarelli, un antesigano della Medicina del lavoro.

³ Si pensi all'Accademia di Orvieto, aperta nel 1932.

⁴ In questo articolo, e in alcune altre fonti, il cognome delle russe è ortografato Markmann, piuttosto che nel modo più diffuso Markman. Lo riportiamo qui in conformità con la fonte originale.

Cynthia Maugham, in «Danze e vita all'aperto». Ancora, sotto al confronto tra una foto delle danzatrici all'aperto e una con le allieve nella palestra, «Visioni antiche e moderne» e poi, a commento di una foto in interno con le tre in posa plastica, lo sfondo nero e i corpi intrecciati, l'autore informa: «un quadro della Danza delle amazzoni». Tra antico e moderno, danza e vita, visioni e quadri, prepotenti desideri di elevazione, si articola il vocabolario per parlare di una danza il cui valore è che si pratica soprattutto fuori dai teatri, non perché non preveda la rappresentazione, ma perché questa è solo il momento dimostrativo di un percorso educativo che non coincide del tutto, o non solamente, con le ambizioni artistiche. Una danza che l'autore definisce "medica". Senza trucchi e abbellimenti.

Ancora due fotografie corredano l'articolo. Nella prima «Bella Hutter, figura quasi evanescente nella dolcezza di uno scenario lacustre», nell'ultima «Raja Markmann, la danzatrice dalle braccia "volanti"». Le due russe, che allenano il corpo e diletano lo spirito delle giovani allieve della loro scuola, educando una piccola élite di giovani italiane.

A. G. – Cartella B69 – Dott. A. Viziano, *Danze ritmiche*, «Olimpionica», s.d.

– «Il desiderio suo è pure nostro, ma purtroppo non può essere soddisfatto. Queste giovani allieve, appena la stagione lo permette, lasciano la città per lidi di mare o di campagna. La compagine così si scioglie. Troppo rigida è d'altronde a Torino la stagione invernale per eseguire le danze all'aperto».

– «Guardi, guardi però questi documenti. Sono fotografie del nostro gruppo, a Deauville, a Sestri ed in altri luoghi ancora. Vede? Danziamo all'aperto; viviamo all'aperto...». Così Donna Cesarina Gualino ribatté una mia obbiezione al metodo di quelle danze ritmiche, che Bella Hutter e Raja Markmann, con impareggiabile vocazione, insegnano ad una élite di giovanissime signorine della nostra più distinta società nelle sale della magnifica Villa di via Gallieri.

[...] difatti alle ultime lezioni e se nell'artistico teatrino, ove le fanciulle eseguivano un saggio, si udivano in quel meriggio di primavera i canti serali dei passerotti novizi, ormai troppo tardo era il loro invito all'uscire all'aperto, all'aria libera, nel terso verdeggianti, sotto gli alberi fioriti, a compiere in piena natura salti, corse, piroette, passi musicali.

C'è nella danza di Bella Hutter e di Raja Markmann, oltre che un'arte propria di gentilezza, di espressione, di senso estetico raffinato, armonizzante il dinamismo dei movimenti con la raffigurazione statica, qualcosa di più, qualcosa di meglio accetto forse ancora agli occhi del critico insolito che esamina le cose ed i fatti dal piedistallo della fisiologia e della patologia.

Ed io ho veduto in quella danza ritmica molte cose che mi hanno soddisfatto.

Sono rispettate le leggi naturali dell'organismo in sviluppo e favoriti i mezzi per rendere giovevole alla salute (sia detto ad onor del vero) l'esercizio della danza stessa.

Ho assistito volentieri e di proposito a lezioni ed a prove generali, penetrando

nella realtà, nel consueto, osservando lo svolgimento degli esercizi quotidiani, quello che è fatto senza artificio, senza correttivi coreografici, senza truccature occasionali, che avrebbero potuto alquanto velare il giudizio di un tecnico dell'educazione fisica e della danza medica.

Lo sguardo d'assieme, la visione di quelle fanciulle libere nelle tuniche sottili e cerulee, non di inciampo ai loro movimenti, suscitavano un senso di godimento artistico e spirituale allo spettatore.

Ma l'osservazione specifica di ogni piccola danzatrice, recata ai muscoli in contrazione ed in rilassamento, al moto rapido alternato a pause di moderata lentezza, riparatrice dello sforzo di una battuta energica, all'educato ritmo respiratorio, mi diceva che anche in quelle danze si possono riscontrare dei fattori non trascurabili per un armonico sviluppo dell'organismo femminile.

Memore delle polemiche non ancora spente sulla efficacia della danza ritmica, con l'eco tuttavia chiaro delle accese parole in favore od ostili, ho osservato, senza preconcetti, soprattutto un gruppo di allieve in allenamento. Confesso che non mi aspettavo tanto di buono. Pensavo che Bella Hutter e Raja Markmann, comprese su tutto di un fine artistico e scenico, non potessero curare i postulati nostri; invece, forse appunto per bene conseguire gli stessi intendimenti loro, le due elette della danza si preoccupano dei buoni ammaestramenti appresi nello studio della ginnastica libera dell'Hébert e li trasfondono nelle discepole.

Sicché queste danzano come canterebbero una canzone nata nel loro cuore, in una perfetta sincinesia del corpo e del cervello.

La danza di Bella Hutter e di Raja Markmann, la danza che donna Cesarina Gualino, con trasporto e chiara comprensione ama e favorisce e propaganda nella sua piccola ed originale corte di giovani fanciulle, è una danza nata da un bisogno interiore di esseri privilegiati e fondata su tre capisaldi: il senso artistico, il senso musicale, il senso ginnico.

I tre elementi si fondono insieme in un cromatismo di sfumature, senza bruschi passaggi, ma con un'armonia spontanea, piena di naturalezza.

L'armonia che conquide chi assiste ad una di quelle danze ritmiche la scopriamo anche nei moti interni dei giovani corpicini e la rintracciamo nei flussi circolatori e respiratori delle danzatrici.

Oh, quanta distanza separa la danza ritmica dal ballo, cui purtroppo si è abituati ad assistere oggi!

No, non abbiamo nella scuola dell'Hutter e della Markmann i moti convulsi, gli spasmodici atteggiamenti provocanti o nascenti da un demone di sensualità.

E se la visione dei quadri che le danzatrici formano nelle loro raffigurazioni vi piace, voi sentite che non è la gamba ignuda, la seta morbida che vi attraggono, ma il vostro senso estetico toccato, la comprensione del sentimento che quegli esseri muove.

Non un muscolo del loro volto trasalisce, le contrazioni dei vari gruppi muscolari paiono dipartirsi da un capo di inserzione e fluire all'altro come un'onda lieve ora, mossa più rapidamente di poi. Una corrente percorre quegli organismi che si muovono, che si flettono, che si torcono sull'uno e su l'altro fianco, senza sforzo, che reclinano il tronco in addietro, in avanti, che or corrono, or balzano, che eseguono insomma una ginnastica libera, eppure inquadrata nei limiti consentiti dalla fisiologia.

Bella Hutter e Raja Markmann, che insegnano, e Donna Cesarina Gualino che

favorisce non col solo dono del mecenatismo, ma con vera competenza, non ignorano dunque i dati fondamentali, sui quali deve poggiare un metodo di danza che rimanga ben lontana da quelle forme di ballo, sempre condannabili dai medici e dagli igienisti, ma che abbia invece, come uno sport salutare, la dote di giovare allo sviluppo del corpo dilettaando lo spirito.

In casa Gualino vi è un artistico teatrino per le accademie, per le serate di gala, riservate ad una stretta cerchia di intenditori; ma vi sono pure le sale adatte per la scuola di danza, per gli esercizi preliminari, e tutto è curato con perfetta sapienza ed igiene. Dalla cubatura degli ambienti in rapporto al numero delle allieve, dalla cura del pavimento si da permettere il calpestio a piedi nudi e si da non sollevare il minimo pulviscolo, dalla sobrietà delle pareti alla favorita ventilazione, tutto ciò che un igienista può e deve pretendere è saggiamente osservato.

In un ambiente simile, anche se non siamo all'aperto, una danza ritmica, ove gli esercizi ginnastici siano razionalmente distribuiti per tutte le parti dell'organismo, non porterà certo ad inconvenienti nella salute, ma contribuirà senza dubbio allo sviluppo del corpo.

Sviluppo che sarà favorito da quel metodo razionale che Bella Hutter e Raja Markmann fanno seguire con scrupolosa severità da tutte le allieve.

La preparazione alla danza comprende difatti esercizi alla sbarra, agli anelli, al trapezio, flessioni sugli antipiedi, torsione del tronco, salto, brevi corse e brevi marce e, quel che tanto conta, ginnastica respiratoria.

Il massaggio, la doccia ed altri mezzi attivatori delle forze dell'organismo sono eseguiti con giusta conoscenza di causa.

Una danza che voi vedete effettuare con grande naturalezza è così l'estrinsecazione di una serie di movimenti ben combinati ed armonizzati con i principii fisiologici dell'organismo.

Se la Scuola saprà mantenere il suo metodo e vorrà mettere in primo piano anche il valore che un tale genere di danza può avere nel campo della educazione fisica femminile (col favorire lo sviluppo del sistema muscolare, rinforzando pure i muscoli addominali – la cui importanza nella donna è intuitiva –, coll'opporli alle deformazioni dell'apparecchio scheletrico e specialmente della colonna vertebrale, col rendere più elastiche le articolazioni, e con l'aiutare pure lo sviluppo dell'apparato polmonare), sarà sempre ben encomiabile ed io mi riterrò lieto di essere sceso dall'Olimpo della Medicina pura per occuparmene.



Fig. 19. Bruno Angoletta «Il dramma». Didascalie a p. 377.

IL GRUPPO DI RICERCA

Questo Dossier è frutto del lavoro di otto studiosi. È stato curato da cinque di loro. Si pone come primo passo di una nuova ricerca, ma ha un precedente nel passato, è un'altra puntata di una ricerca che «Teatro e Storia» ospita ormai da anni. Il risultato collettivo più importante è stato il Dossier *L'Anticipo italiano* («Teatro e Storia», n. 29, del 2008) curato sempre da me, insieme a un gruppo di studenti, dottorandi e dottori di ricerca dell'Università dell'Aquila. Ci sono stati negli anni successivi, molti interventi individuali, a partire sempre da quella prima ricerca collettiva (saggi di Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Francesca Ponzetti e miei). Da questo punto di vista è una ricerca che ha ormai quasi dieci anni di vita. A questo nuovo primo passo mi hanno spinto soprattutto Raffaella Di Tizio e Doriana Legge, che qui ringrazio, vista la ricchezza, almeno dal mio punto di vista, dei risultati.

Per una nuova tappa, non bastavamo però certamente solo noi tre. Ci volevano altri studiosi, ma non solo: ci volevano altre prospettive, altri punti di vista. Le persone che hanno partecipato a questa seconda tappa collettiva provengono da ambienti di studio differenti. Sono tutte molto più giovani di me, e si sono formate nei dottorati di quattro università diverse, Roma Tre, La Sapienza, Bologna, L'Aquila. Rappresentano (quasi) la totalità di dottori di ricerca che in questi ultimi anni si sono occupati in diversissimi modi del teatro negli anni del fascismo. Una di loro, Samantha Marenzi, non si è invece mai occupata di fascismo, ma ha studiato i cambiamenti nel mondo europeo della danza a inizio Novecento, ed era quindi la persona più indicata per esplorare il mondo anomalo dei Gualino.

Alcuni di loro sono studiosi veramente giovani (come Andrea Scappa, che non ha ancora concluso il suo dottorato di ricerca), oppure studiosi “giovani”, tra virgolette, cioè giovani solo ai nostri occhi di senior, oppure semplicemente non incardinati, come Patricia Gaborik o Samantha Marenzi. O sono intermedi, come Raffaella Di Tizio, Doriana Legge, Giulia Taddeo. Non sono però niente affatto giovani dal punto di vista della ricerca: per questo presento per ognuno di loro un brevissimo profilo e l'elenco dei loro principali lavori relativi all'argomento che hanno scelto:

Raffaella Di Tizio, addottorata nel 2016 all'Università degli Studi dell'Aquila con la tesi *L'opera dello straccione di Vito Pandolfi. Il mito di Brecht nell'Italia fascista*. Laureata nel 2010 in Studi teatrali con una tesi di ricerca condotta presso la Biblioteca dell'Attore di Genova, dedicata al pensiero critico e alle realizzazioni di Silvio d'Amico (*Silvio d'Amico. Il sogno di un teatro d'arte – La nascita di una scuola*). Raffaella Di Tizio sta attualmente lavorando a un volume dedicato a Vito Pandolfi e alla prima ricezione di Bertolt Brecht in Italia, osservata in particolare attraverso l'episodio emblematico del saggio di diploma di Pandolfi come regista all'Accademia d'Arte Drammatica nel febbraio del 1943 (che all'autore tedesco si riferiva chiaramente, pur senza farne il nome). Una ricerca che ha permesso di continuare a indagare anche la figura di d'Amico, nella cui scuola poteva realizzarsi un teatro molto diverso da quello di cui è considerato il padre.

Principali pubblicazioni: *L'opera da quattro soldi di Vito Pandolfi*, «Teatro e Storia», n. 37, 2016, pp. 251-276; *La creazione di un monopolio*, recensione di Alber-

to Benedetto, *Brecht e il Piccolo Teatro. Una questione di diritti* (Milano, Mimesis, 2016), «L'Indice dei Libri del mese», ottobre 2016; curatela del volume di Gigi Bertoni, *Il pane degli attori. Trentacinque anni di lavoro col Teatro Due Mondi*, Faenza, Teatro Due Mondi, 2016; «Lavoravo all'Omsa»: dalla cronaca al teatro, pensando a Brecht, in *L'oralità sulla scena. Adattamenti e transcodificazioni dal racconto orale al linguaggio del teatro*, a cura di Maria Arpaia, Angela Albanese, Carla Russo, Napoli, Università degli studi di Napoli «L'Orientale», 2015, pp. 307-314; *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383; *Dalla protesta alla proposta: il viaggio semantico del Valle Occupato*, all'interno del *Dossier Valle. Gli anni dell'Occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, a cura di Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia, «Teatro e Storia», n. 34, 2013, pp. 143-258, qui pp. 189-195; *Della vocazione di un edificio teatrale, o del Valle Occupato in poche parole*, Ivi, pp. 221-228; *La nascita dell'Accademia d'Arte Drammatica*, raccolta e presentazione critica di materiali scelti dal Fondo Silvio d'Amico del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, online dal 2011 sul sito di «Teatro e Storia»: http://www.teatroestoria.it/doc/materiali/La_nascita_dell'Accademia.pdf.

Patricia Gaborik, addottorata nel 2003 alla University of Wisconsin – Madison (USA), con la tesi, *Between the Avant-Garde and Fascist Modernism: Massimo Bontempelli's Theatre, 1916-1949* e all'Università di Roma La Sapienza nel 2013, con la tesi *Mussolini, Man of the Theatre*. Attualmente insegna presso la American University of Rome.

Patricia Gaborik sta ora lavorando a un volume dal titolo provvisorio *Mussolini, Fascism, and the Theatre*. Il libro racconta la storia di Benito Mussolini: un politico che per tutta la vita e in momenti diversi ha svolto letteralmente, le funzioni di critico, drammaturgo, censore e impresario. Un uomo che amava il teatro: aveva recitato a scuola, da bambino, e aveva portato Donna Rachele a teatro la sera che avevano deciso di sposarsi. Probabilmente il nome di sua figlia deriva proprio dall'eroina di Ibsen, Hedda Gabler. Andò a teatro a vedere *Il cigno*, di Molnar, mentre la sua milizia in camicia nera marciava su Roma.

Principali pubblicazioni: *Il censore censurato*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, a cura di Sergio Luzzatto e Gabriele Pedullà, Torino, Einaudi, 2012, pp. 786-92; *C'era Mussolini*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, cit., pp. 533-40; *Un dialetto nazionale*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, cit., pp. 589-613; *Lo spettacolo del futurismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, vol. 3, cit., pp. 408-22; *La Donna Mobile: Massimo Bontempelli's Nostra Dea as Fascist Modernism*, «Modern Drama», n. 50. 2, 2007, pp. 210-32; *The Duce's Directors*, in *Vanguard Performance Beyond Left and Right*, a cura di Kimberly Jannarone, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2015, pp. 37-59; Patricia Gaborik e Andrea Harris, *From Italy and Russia to France and the US: 'Fascist' Futurism and Balanchine's 'American' Ballet*, in *Avant-Garde Performance and Material Exchange. Vectors of the Radical*, a cura di Mike Sell, Basingstoke UK, Palgrave, 2011, pp. 23-40; Patricia Gaborik e Andrea Harris, *FuturBalanchine*, in *Il futurismo nelle avanguardie. Atti del convegno Internazionale di Milano*, a cura di Walter Pedullà, Roma, Ponte Sisto, 2010, pp. 631-51; *Italy: the Fancy of a National Theatre?*, in *National Theatres in a Changing Europe*,

a cura di S.E. Wilmer, Basingstoke UK, Palgrave, 2008, pp. 138-50; *Mapping Futurism: Performance in Rome and Across Italy, 1909-1915 with a Coda on Interwar Calabria*, in *The History of Futurism. The Precursors, Protagonists, Legacies*, Lanhan (Maryland), Lexington Books, 2012, a cura di Geert Buelens, et.al, pp. 129- 49; Massimo Bontempelli, *Watching the Moon and Other Plays*, trad. e cura di Patricia Gaborik, New York, Italica Press, 2013

Doriana Legge è docente di discipline dello spettacolo all'Università degli studi dell'Aquila. Nel 2014 ha conseguito il titolo di dottore di ricerca in Generi Letterari presso l'Università degli studi dell'Aquila, con la tesi *Inseguendo I carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità* dove ha indagato il periodo che va dagli inizi degli anni trenta fino al dopoguerra e oltre, attraverso la figura del drammaturgo Beniamino Joppolo.

Si è occupata della figura di Tatiana Pavlova in Italia durante gli anni del fascismo (*Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata* in «Teatro e Storia», anno XXVI, n. 4, 2012) e della raccolta di materiali consultabili sul sito http://www.teatroestoria.it/materiali/Pavlova_Il_caso.pdf (i materiali comprendono recensioni, articoli e la trascrizione di una rara intervista degli anni Sessanta a Tatiana Pavlova). Recentemente ha pubblicato per il Biografico Treccani la voce dedicata all'artista di varietà Anna Fougez (Doriana Legge, *Pappacena, Maria Annina Laganà*, Dizionario Biografico degli Italiani dell'Enciclopedia Treccani - Volume 81 - 2014). È anche musicista e compositrice per cinema e teatro, tra i recenti lavori la sonorizzazione dal vivo del film muto *Cenere* (1916) di Febo Mari con Eleonora Duse, e la composizione di musiche per i cortometraggi di silhouette della pioniera dei film di animazione Lotte Reiniger.

Principali pubblicazioni: *Ira Aldridge; Teatro gay; La responsabilità del teatro* in Eugenio Barba, Nicola Savarese, *I Cinque Continenti del Teatro*, Edizioni di Pagina, 2017; *Ricci, Renzo*, Dizionario Biografico degli Italiani dell'Enciclopedia Treccani – Volume 87 (2016); *L'ultimo spettacolo. Lehman Trilogy di Massini letta da Ronconi*, in «Teatro e Storia», n. 37, 2016; *Pappacena, Maria Annina Laganà*, Dizionario Biografico degli Italiani dell'Enciclopedia Treccani - Volume 81 (2014); curatela insieme a Raffaella Di Tizio, Samantha Marenzi, Francesca Romana Rietti, Gabriele Sofia del *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione. Nove schede, cinque saggi e un prologo*, in «Teatro e Storia», anno XXVI, n.5, 2013; *Una chiamata alle armi. Nuove modalità del Valle per un intervento culturale*, Ivi, pp.171-175, *Dal Centro Nazionale di Drammaturgia Italiana Contemporanea agli ex teatri di cintura passando per il Valle*, Ivi, pp. 214-220; *Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata* in «Teatro e Storia», anno XXVI, n. 33, 2012; Carla Arduini, Doriana Legge, Fabrizio Pompei, *Milano, 1974-1980: storia di Santa Marta, Centro Sociale* in «Teatro e Storia», anno XXV, n. 32, 2011, pp. 82-105).

Samantha Marenzi, addottorata con una tesi su Antonin Artaud (Università Roma Tre), svolge periodi di ricerca in Francia dove lavora sui manoscritti e sui carteggi inediti del gruppo di giovani riuniti attorno al poeta francese nei suoi ultimi anni di vita. Su questo, e sui rapporti di formazione e di apprendistato, pubblica il volume *Antonin Artaud e Colette Thomas. Personaggi della vita e persone del teatro* (Bulzoni, 2013). Specializzata in fotografia analogica insegna per diversi anni pratiche di camera oscura

e tecniche antiche di stampa. Dal 1996 si forma come danzatrice con alcuni maestri del Butoh giapponese e dal 2009 collabora con la Akira Kasai Dance Company di Tokyo.

Dopo il dottorato intraprende un progetto di ricerca sui rapporti tra arti visive e arti performative. Dal 2014 è docente a contratto di Iconografia del teatro e della danza presso il Dams dell'Università Roma Tre. Assegnista di ricerca al terzo rinnovo presso il Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo dell'Università Roma Tre, sta attualmente lavorando a un volume sui rapporti tra danza e fotografia nei primi venti anni del Novecento.

Pubblicazioni: *Autoritratto. Dal dentro del corpo*, «YOD. Cinema, comunicazione e dialogo tra saperi», n. 3, ottobre-dicembre 2009; *Nota su Colette Thomas e Antonin Artaud*, «Teatro e Storia», n. 30, 2009; *Trasformazioni – rassegna internazionale di danza butō. Fotografia di un'esperienza*, (curatela e introduzione), Roma, Editoria & Spettacolo, 2010; *Colette Thomas et Louis Jouvet – Théâtres, vies et écritures*, «Midi», n. 37, juin 2012; *Lettere per un apprendistato. Colette Gibert Thomas e Louis Jouvet. 1938-1940. Dossier*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012; *Arnold Genthe e Isadora Duncan. Fotografare il ritmo, danzare le immagini*, in «Imago», n. 7/8, 2013; *Teatro, occupazioni e istituzioni. Geografia romana di un decennio*, contributo al *Dossier Valle. Gli anni dell'occupazione*, «Teatro e Storia», n. 34, 2013; *L'autoritratto come performance. Il caso Woodman*, «Biblioteca Teatrale», n. 107-108, 2013; *L'impronta del fauno. Una danza nascosta nelle fotografie di Adolf de Meyer*, «Teatro e Storia», n. 35, 2014; *Corpo, spirito, immagine. Il Kamaitachi di Eikoh Hosoe e Tatsumi Hijikata*, in *Le religioni e le arti. Percorsi interdisciplinari in età contemporanea*, a cura di Sergio Botta e Tessa Canella, Brescia, Morcelliana, 2015; *Azione e visione. Appunti per una riflessione su teatro e fotografia*, «Teatro e Storia», 36, 2015; *Body as a place of poetry: memory and imagination in Antonin Artaud*, in *Performance Studies international Fluid States 2015 Tohoku, Japan. Beyond Contamination: Corporeality, Spirituality, and Pilgrimage in Northern Japan. Select conference proceedings*, edited by Peter Eckersall, Tokyo, Keio University Art Center (KUAC), 2016; *Dance and words. Introduction*, saggio introduttivo al *Dossier Butoh-fu. Dance and words* edited by Samantha Marenzi, in «Teatro e Storia», n. 37, 2016.

Francesca Ponzetti si è laureata nel 2008 con una tesi dal titolo *L'insegnamento di Jacques Copeau e la sua influenza sull'Italia degli anni Venti*, sulla presenza e sulle ricadute della Grande Regia in Italia negli anni del ritardo; nel 2004 la sua tesi triennale (*La metamorfosi. Da Kafka a Cronenberg*) era stata inserita all'interno del programma "Premio Pescara" 2004 dedicato a Floria Sigismondi; nel 2003 partecipa al Progetto Operativo Regionale in "Progettazione e organizzazione di manifestazioni teatrali, artistiche e culturali" tenuto dalla dott.ssa Silvia Taranta dell'ETI (Ente Teatrale Italiano); dal 2009 al 2010 vince una borsa di studio presso l'Università degli studi dell'Aquila – Dipartimento di culture comparate – per il progetto "*La ricezione della regia europea in Italia, 1919-1940*"; dal 2010 al 2012 presta volontaria collaborazione presso l'Archivio di Stato di Pescara riordinando il Fondo Prefettura, serie XIII "Amministrazione della provincia, dei comuni, degli enti pubblici di assistenza e beneficenza e di altri enti locali"; ha operato, per fini di ricerca, anche sull'archivio privato di Riccardo Gualino presso la casa romana del nipote Riccardo Gualino Junior. Attualmente è assistente giudiziario presso il Ministero della Giustizia.

Pubblicazioni: *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e dissilluzione*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, dossier a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», anno XXII, n. 29, 2008, pp. 157-170; Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio in «Teatro e Storia», anno XXIV, n. 31, 2010.

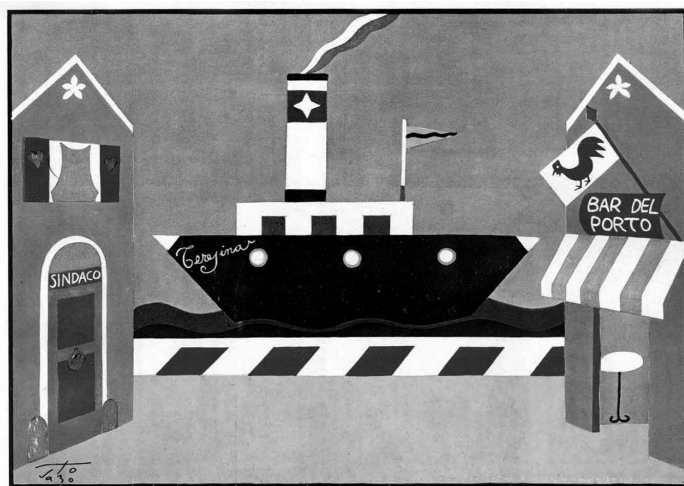
Andrea Scappa sta per terminare il suo dottorato in Musica e spettacolo presso l'Università di Roma Sapienza con un progetto di ricerca che indaga aspetti e snodi significativi che qualificano gli intrecci tra la tradizione attorica e la nascente regia in Italia dagli anni Trenta al secondo dopoguerra. In particolare, al centro del suo studio sta l'interazione tra pratica attorica e regia. Partendo dall'individuazione come casi di studio di una serie di attori (Rina Morelli, Andreina Pagnani, Paolo Stoppa), provenienti da famiglie d'arte o dal "mestiere-scuola" delle compagnie, che hanno lavorato con alcuni registi (Guido Salvini, Ettore Giannini e Luchino Visconti), la ricerca si propone di individuare modalità di adattamento e di resistenza. È in corso di stampa il suo saggio *Gerardo Guerrieri e la Compagnia Morelli-Stoppa: il lavoro drammaturgico per Oh, che bella guerra! del 1964*.

Giulia Taddeo è dottore di ricerca in Cinema, Musica e Teatro presso il Dipartimento delle Arti dell'Università di Bologna, dove, nel 2015, ha discusso una tesi dal titolo *All'opera ha fatto seguito il ballo: danza e stampa nell'Italia fascista*. Nel 2017 ha pubblicato il volume *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista* (Milano, Mimesis, 2017). Qual è stato l'atteggiamento della stampa del tempo fascista nei riguardi della danza teatrale? Quali i discorsi, le istanze e l'immaginario che, sull'argomento, emergono dalle colonne di quotidiani e periodici? Il volume affronta simili questioni mediante l'analisi di un'imponente mole di documenti che, quasi totalmente inediti, compongono un volume corale in cui, accanto ad anonimi cronisti, prendono parola anche illustri intellettuali e uomini di teatro, il tutto sempre mantenendo un punto di vista, volutamente e proficuamente minore, sul corpo che danza.

Principali pubblicazioni: *Sguardi dal Novecento: il mito dell'antiregola Salvatore Viganò negli scritti sulla danza di Anton Giulio Bragaglia*, in *Ritorno a Viganò*, a cura di José Sasportes e Patrizia Veroli, Roma, Aracne Editore, 2017, pp. 331-346; *La critica di danza come oggetto di studio: note preliminari attorno al caso dell'Italia fascista*, «Recherches en danse», n. 5, 2016, danse.revues.org/1342; *"L'ora di Dalila": danza e società post-bellica nel giornalismo italiano degli Anni Venti*, atti del Convegno Internazionale "La guerra nella cultura e nella società italiana dal Novecento ai giorni nostri" (Budapest, 17-18.9.2015), in «Nuova Corvina. Rivista di Italianistica», n. 28, 2015, pp. 50-62; *Note sulle fonti della ricerca in danza. Lo strano caso della stampa italiana di epoca fascista*, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 7, autunno 2015, <http://danzaericerca.unibo.it/>, pp. 137-191; *Afasie e strategie: appunti di metodo attorno a una (quasi) critica di danza italiana*, atti delle giornate di studio "La danza nei dottorati di ricerca italiani: metodologie, saperi, storie" (Bologna, 24-25.10.2013), in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», (speciale) n. 6, marzo 2015, <http://danzaericerca.unibo.it/>, pp. 37-46; *Il posto del corpo. Anton Giulio*

Bragaglia teorico di danza tra le due guerre, in «Danza e Ricerca. Laboratorio di studi, scritture, visioni», n. 4, dicembre 2013, <http://danzaericerca.unibo.it>, pp. 57- 116; *Prove di critica: la danza in Comoedia tra illustrazione e approfondimento*, atti del Convegno Nazionale “Comoedia e lo spettacolo italiano fra le due guerre” (Chieti, 7.5.2013), in «Studi medievali e moderni», n. 2, 2013, pp. 193-222.

Quanto a me, **Mirella Schino**, mi sono occupata del teatro italiano tra le due guerre a partire dalla mia tesi di dottorato, più di trent’anni fa. Perfino da prima ancora, attraverso i miei primi studi sulla Duse. È stato un filone non prioritario nei miei studi, ma mi ha accompagnato tutta la vita. Poiché però qui sono tornata, da altro punto di vista, su molti dei territori che avevo già esplorato, ho elencato i miei lavori principali sull’argomento nella nota 6 del mio intervento.



Scena di Sfo (S. Tofano) per la 4ª parte della tetralogia di Bonaventura, *L'ISOLA DEI PAPPAGALLI*, CON BONAVENTURA PRIGIONIERO DEGLI ANTROPOFAGI, che si rappresenterà nella prossima stagione.

Fig. 20. Sergio Tofano. «Scenario». Didascalie a p. 377.

TEATRI-DI-MATITA

Didascalie a cura di Mirella Schino

Fig. 1, p. 59

Angelo Bioletto, illustrazione per Nizza & Morbelli, *2 anni dopo. Continuazione de "I quattro moschettieri"*, illustrazioni di Angelo Bioletto, Perugia: Perugina, Sansepolcro: Buitoni, 1937. p. 141.

Su questo volume e i cicli di trasmissioni radiofoniche da cui prende vita, cfr. la didascalia alla fig. 4. Il disegno umoristico di Bioletto illustra le considerazioni dei due autori (Angelo Nizza e Riccardo Morbelli) sulle motivazioni da cui nascono le danze “duncaniane” e sul piacere che procurano. A modo loro, sono anch’esse una piccola testimonianza: «Eccoti che un bel giorno una signora, della quale si è sentito molto parlare, dice: – Che fa quel tempio inoperoso? Perché non ci facciamo le danze sul pronao? – [...]. Arrivili. Ti siedì. Cipressi. Musica nascosta. A un tratto esce una giovinetta, che corre qua e là, scalza, discinta, invasata. Vorrebbe essere la primavera. Difatti finge di prendere ipotetiche farfalle. Poi arrivano le amiche, tutte scalze (e i calzalai hanno da morir di fame?), vestite di garza, agitando scompostamente veli e altri aggeggi. Si mettono in fila con la testa celata dal braccio. Questo vuol dire *dolore* (c’è scritto anche nel programma, lire 2)».

Fig. 2, p. 66

«Il dramma», n. 202, 15 gennaio 1935, disegno non firmato, p. 35.

Fig. 3, p. 113

«Il dramma», n. 186, 15 maggio 1934, disegno non firmato, p. 4.

Le immagini che abbiamo scelto non sono illustrazioni per il nostro testo. Sono quasi tutti disegni *per* il teatro, teatri-di-matita: illustrazioni per riviste teatrali, o scenografie, o lavori estranei al teatro (per esempio per la pubblicità) di persone legate al teatro (come Luciano Ramo, di cui abbiamo scelto un disegno per la pubblicità dello Strega). Qualche volta, come nei casi di Bioletto, di Bompard o di Novello, possono essere anche immagini di teatro. Non c’è stato spazio o tempo o forse per portare avanti, per questo dossier, anche una ricerca sulle immagini, che tuttavia ci appaiono tanto imprescindibili da farci decidere almeno di mettere qualche immagine. Non hanno mai connessioni con i diversi interventi o con le schede: stanno qui perché hanno accompagnato la nostra ricerca, e per ricordarci quanti punti in-

terrogativi ancora permangono, quanto ancora avremmo da indagare. Servono però anche a restituirci almeno in minima parte un sapore del teatro: sono prodotti pensati per élite, sono prodotti giusti per il teatro e per gli appassionati di teatro, hanno poco a che fare con la grafica o le immagini che durante il Ventennio vengono immaginati per le grandi masse. In queste didascalie ci limiteremo, come già si è visto, a dare poche informazioni essenziali, su illustratori e immagini. Mentre questo numero era in bozze è stato pubblicato, su Ridenti, *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 per quel che riguarda una attenta analisi delle copertine, cfr. gli interventi di Maria Ines Aliverti e Silvia Mei.

Fig. 4, p. 121

Pubblicità: la bellissima Paola Borboni, da molti ritenuta la più seducente e la più elegante (non la più brava) attrice italiana del momento, famosa per le sue costosissime *toilettes*, in una pubblicità di lassativi: un oggetto di pubblicità che adesso sembrerebbe improprio per una primadonna di tanto *glamour*. Il disegno non ha firma, ma sembra “alla Onorato”, il modello sembrano cioè essere le celebri caricature di Onorato. L’abbiamo preso dal «Corriere della sera» del 7 ottobre 1936.

Fig. 5, p. 132

Angelo Bioletto, illustrazione per Angelo Nizza, Riccardo Morbelli, *2 anni dopo*, p. 143. Cfr. anche fig. 1.

Cantano Aramis, Athos e D’Artagnan e lo stonato Porthos: «Noi siamo i prodi figli di Dumasse;/ della paura chi se ne impipasse?/ Chiunque, non appena ci guardasse/ vedresse che noi siamo i Moschettieri», e poi brindano a gran voce «Bordò puro per i moschettieri del re... e Borgogna annacquato per quelli di Riciliù», battuta a cui fa seguito una oceanica risata e una nota degli autori: «Questa battuta non fa ridere affatto, ma a quel tempo si rideva anche per meno. Leggete le famose trascrizioni delle Commedie dell’arte, tanto vantate dai comici, e se riderete vi offriremo il pranzo». *I quattro moschettieri* (Nizza & Morbelli, illustrazioni di Angelo Bioletto, Perugia: Perugina, Sansepolcro: Buitoni, 1935), e il suo seguito, *2 anni dopo*, sono un caso celebre. Nascono come trasmissione radiofonica per ragazzi nel 1934. Si allargano rapidamente a un pubblico per adulti, è uno dei primi successi esplosivi della radio, continuano, con quattro edizioni, fino al 1937, si trasformano in due libri (1935 e 1937), e in figurine (tratte dalle illustrazioni di Bioletto) da collezionare e raccogliere in album. I punti di partenza erano due: una riscrittura comica dei romanzi di Dumas e una straordinaria pubblicità della Perugina e della Buitoni. Erano trasmissioni piene di battute, canzoni e allusioni, anche letterarie (nei loro viaggi incontrano Tarzan o l’Abate Faria, in un viaggio per

mare incontrano «la naufraga modello '91» che ha «sparse le trecce morbide sull'affannoso petto», la bellissima spia Mata Hari muore strangolata dalla propria sciarpa che si è infilata nelle ruote del treno). Alla radio, i quattro interpreti erano stati scelti anche per la loro capacità di cantare, o almeno (come Porthos, Umberto Mozzato) di essere stonati in modo vigoroso e comico. Il primo interprete di D'Artagnan (Vico Barattieri) era stato cantante di operetta, forse il più celebre dei diversi Athos, Aldo Masseglio, era cantante jazz. Il più amato dei quattro personaggi, Aramis con la erre moscia, era Nunzio Filogamo, ex-attore di prosa: diventerà una star della radio, e le canzoni che vi interpretava diventeranno dischi di successo. Le musiche originali del programma erano di Egidio Storaci, ma spesso le parole delle canzoni venivano messe su musiche pre-esistenti, come nella canzone di presentazione appena citata, che è «da cantarsi sull'aria di *Tre* di Mascheroni». Il geniale illustratore dei due volumi è Angelo Bioletto. Disegnatore, pittore, scultore, vignettista satirico e grafico, lavorerà (nel '40) al secondo lungometraggio europeo, *La rosa di Bagdad*, e collaborerà con la Disney. Per un breve periodo, perché non riusciva a vedersi come autore disneyano. Nato nel 1906 (morirà nel 1986) non aveva neppure trent'anni quando la trasmissione era iniziata. Prima era stato vignettista umorista per «La Stampa»

Fig. 6, p. 163

«Scenario», n. 8, settembre 1932, p. 39.

Le immagini sono parte del sapore di una rivista: è una di quelle ovvietà che poi si dimenticano spesso. Le immagini di «Scenario» sono tutte diverse da quelle de «Il dramma» (stiamo parlando dello «Scenario» dei primi anni, quello di D'Amico, tutto diverso da quello di De Pirro). Forse non c'è la stessa bellezza e cura grafica, ma i disegni sono interessanti e rappresentativi, scelti per comunicare una precisa idea di teatro e di cosa dovesse essere una rivista teatrale. Sono però solo una minoranza delle illustrazioni, costituite per la maggior parte dalle fotografie. Lo spazio che vien loro dato indica la modernità e la ricchezza della rivista, nata nel '32, mentre «Il dramma» è del 1925: le foto sono più costose da pubblicare, e hanno anche bisogno di una tecnica complessa, che si sviluppa più velocemente negli anni Trenta. Una massiccia presenza di foto sembra quindi essere di per sé un indice dello sfarzo, della modernità, della novità della rivista. Quanto alla scelta delle illustrazioni non fotografiche, come abbiamo detto, è significativa. È costituita soprattutto da scenografie, bozzetti, stampe o disegni di paesi lontani, di civiltà remote, dalla Cina o dal Giappone fino alla misteriosa e famosissima civiltà teatrale sovietica: tutte immagini che fanno parte dell'orizzonte mentale nuovo, europeo, ampio e arioso che D'Amico vuole proporre ai suoi lettori. La riproduzione della scenografia che qui proponiamo fa parte di un lunghissimo intervento dello stesso Marchi *Introduzione alla scenografia*, uno di quegli articoli che

fanno presumere delle somiglianze intenzionali tra primi numeri di «Scenario» e la bellissima rivista di Craig, «The Mask».

Fig. 7, p. 213

«Il dramma», n. 16, 16 marzo 1927, disegno di Ernesto (detto anche Bruno) Lapadula, p. 46.

Nessuno di questi disegni *racconta* o ci mostra il teatro. Ma come possiamo capire la penna di Ridenti senza aver in mente i disegni che costituivano la cifra stilistica della “sua” (e di Pitigrilli) rivista, la qualità, bellezza e organicità delle immagini che illustravano rubriche e *pièces* nella rivista? Il risultato non può non affascinare (ecco perché «Il dramma» è la fonte di gran lunga principale dei nostri teatri-di-matita). Neppure questa è una immagine legata all’argomento del testo che la precede, il *café chantant*, anche se lo sembra. È una illustrazione per una delle rubriche de «Il dramma». Può però essere utile a ricordare come nel “teatro minore” o “*tabarin*” venivano in genere inseriti tutti gli spettacoli anomali – il che poteva comprendere forme disperate, da un concerto jazz ai Balletti Russi. Non abbiamo mai scelto le immagini che qui presentiamo per i loro autori, ci siamo limitati a selezionare quel che ci colpiva. Solo dopo, abbiamo scoperto che, almeno nei casi di disegni siglati, si trattava sempre di disegnatori molto celebri (Silvia Mei ha decodificato per noi le sigle dei disegnatori de «Il dramma», la ringraziamo di cuore). Ernesto Lapadula è stato soprattutto architetto, era un allievo di Piacentini. Nel ’30 aderisce al movimento italiano per l’architettura razionale, di cui è stato un protagonista. Ha vissuto tra Italia e Argentina. È stato anche urbanista, illustratore e vignettista, pittore. Quando disegna questa immagine ha venticinque anni. Nel ’37 collabora al progetto (che però fu poi piuttosto modificato) di quello che i romani hanno soprannominato il “Colosseo quadrato”, cioè Palazzo della civiltà italiana.

Fig. 8, p. 214

«Il dramma», n. 75, 1° ottobre 1929, disegno di Bruno Angoletta, p. 2.

Le storie dei disegnatori sono interessanti. Bruno Angoletta, per esempio, è quello che ha inventato il soldato Marmittone per il «Corriere dei piccolli», con cui collaborava: allo scoppio della Grande Guerra si era arruolato volontario, aveva avuto ferite e medaglie, era stato prigioniero in Boemia. E’ stato disegnatore, pittore e fumettista, uno dei principali. Nato nel 1889, morto nel 1954, è stata una figura centrale tra gli illustratori di libri e riviste, per la qualità del suo disegno, la lunghezza della carriera, la quantità di riviste e case editrici con cui collabora. Ha fondato e diretto con Beltramelli la rivista «Giro giro tondo», ha collaborato con le maggiori testate giornalistiche, da «La Donna» a «L’asino», da «Guerin Meschino» a «Il primato artistico italiano». È stato uno dei grandi scenografi del Teatro dei piccoli di Vittorio Podrecca, altro

argomento che sarebbe fondamentale studiare a fondo, e ha fatto scenografie per i grandi teatri lirici. Sul problema delle illustrazioni per l'editoria italiana, rimandiamo al volume di Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, Usher, 2010, nuova versione arricchita del suo classico studio del 1988. Di Paola Pallottino è anche la bella voce su Angoletta per il Dizionario Biografico degli Italiani.

Fig. 9, p. 237

«Il dramma», n. 34, 15 gennaio 1928, disegno di Umberto Onorato, p. 42.

Su Umberto Onorato non ci sarebbe stato bisogno di mettere informazioni: è stato probabilmente il più celebre, uno dei più grandi e dei più riconosciuti disegnatori di teatro del periodo, giornalista e cartellonista, illustratore di libri e riviste. E poi scenografo e costumista (soprattutto, anche se non solo, per quel che riguarda la Rivista di varietà). Molte novità teatrali italiane di questi anni passavano per la scenografia, per i cartelloni, per gli aspetti visivi. Soprattutto per quel che riguardava la Rivista o il varietà, il teatro lirico, il teatro per bambini. Nel corso della sua vita, Onorato (1898- 1967) ha collaborato con «Il dramma», «La donna», «Le maschere», che gli commissiona schizzi di attori in azione, presi durante lo spettacolo (cfr. la voce di Domenico Proietti per il Dizionario Biografico degli italiani), e poi anche «Le grandi firme», «Marc' Aurelio», «La Tribuna», «La Tribuna illustrata», «Il Travaso» e molte altre testate.

Fig. 10, p. 240

Erberto Carboni: pubblicità per le sigarette egiziane Matossian.

Questa immagine non ha veramente nulla a che fare con il teatro, ma è così bella (specie a colori, tutta giocata sull'arancio, verde e crema) che l'abbiamo messa lo stesso. Aprire un discorso sulla pubblicità in quegli anni è rischioso: sono temi molto esplorati. Il che però non impedisce il piacere o la sorpresa che si può provare guardando, uno a fianco all'altro, i disegni di teatro o per il teatro e quelli, anch'essi bellissimi, e spesso delle stesse firme, per la pubblicità. Carboni (1899-1984), per l'appunto, è uno dei principali collaboratori de «Il dramma», è stato un grafico internazionalmente celebre, architetto, designer, illustratore, caricaturista, pittore e scultore. È stato il creatore di alcune linee di pubblicità famosissime, ha lavorato per la Shell, la Olivetti, più tardi per la pasta Barilla e per la RAI, per cui, negli anni Cinquanta, conia loghi, slogan e sigle per le trasmissioni. Abbiamo presa questa pubblicità da un numero de «Il dramma», 1° gennaio 1933.

Figg. 11-12, p. 267

Luciano Ramo: pubblicità per il liquore Strega (1925).

Le due pubblicità del liquore Strega sono una creazione di Luciano Ramo (1886-1959), disegnatore elegante, ma anche caricaturista (soprattutto

di attori e musicisti) e pupazzettista politico, uno dei fondatori della Za-Bum (su cui si veda la scheda di Andrea Scappa) autore di canzoni famose, e di un bel libro sul varietà (*Storia del varietà*, Milano, Garzanti, 1956). Una delle cose che perfino questa piccolissima raccolta di immagini può farci capire è lo stretto rapporto tra il teatro “minore” non artigianale e quella cultura visiva innovativa e quotidiana insieme che era propria alla pubblicità, alla grafica, alla scenografia d'avanguardia. Molti di questi disegnatori si occupano infatti anche dei cartelloni (come l'atelier Ramo, fondato nel 1913), e delle scenografie, specie, come ho già detto, di varietà e lirica, e di qualche teatro anomalo. Permetterebbero di aprire un discorso sulla innovazione visiva a teatro, importante anche perché in Italia venne in genere confuso e considerato coincidente con la grande innovazione europea della “regia”. Ramo si dedica alla scenografia soprattutto dal '15, in particolare per quel che riguarda il varietà. Prima della Grande Guerra, Ramo era considerato uno dei principali caricaturisti di musicisti e attori (specie per il settimanale «In galleria», che ha anche diretto tra il 1907 e il 1908). Anche le sue pubblicità erano celebri, e nel 1915 venne invitato all'Università popolare di Milano a tenere una conferenza su “L'arte della réclame”, che poi sarà anche pubblicata nel 1917. Il discorso sulla pubblicità in questi anni è complesso, ricordiamo soltanto due punti, noti, però utili da ricordare in questo contesto: a volte le pubblicità per una rivista erano fatte dai disegnatori della redazione stessa, in modo da rimanere organica rispetto alla qualità e al tipo di illustrazione complessiva; il peso che ha la pubblicità per un nuovo modo di pensare per immagini (una diffusione capillare del futurismo passa attraverso le illustrazioni pubblicitarie disegnate o influenzate dai pittori futuristi, il manifesto di Deplero *Il futurismo e l'arte pubblicitaria* è del 1931). Quelli pubblicitari sono, insomma, disegni che devono essere visti insieme agli altri, si sposano con gli altri. Abbiamo preso queste due immagini dai primi numeri de «Il dramma».

Fig. 13, p. 268

Giuseppe Novello, *Il signore di buona famiglia*, Milano, Mondadori, 1934, p. 85.

Novello (1897-1988), principalmente pittore, ma anche illustratore celebre in Italia e all'estero, pubblicò il suo primo libro, *La guerra è bella ma scomoda*, nel '29, insieme a Paolo Monelli. È un libro bello, capace di ironia drammatica, sia pure non nel modo dei grandi disegni sulla guerra di Giuseppe Scalarini. Novello era stato alpino nella prima guerra mondiale, fu di nuovo tra gli alpini nella seconda, avrà una medaglia d'argento nel corso della campagna di Russia, venne arrestato dopo l'armistizio e mandato in un campo per ufficiali. Restò nel lager due anni, essendosi rifiutato di aderire alla Repubblica di Salò. Le immagini di spettacolo del suo libro più celebre, *Il signore di buona famiglia*, sono soprattutto immagini del pubblico. Quella che abbiamo scelto è

una geniale rappresentazione del teatro come spostamento – fisico e mentale – dalla propria quotidianità. Potremmo dire, visto il periodo: dalla radio.

Fig. 14, p. 298

«Il dramma», n. 34, 15 gennaio 1928, disegno di Umberto Onorato, p. 37.

Su Onorato cfr. la didascalia alla fig. 9. «Il dramma» è interamente consultabile on-line (<http://archivio.teatrostabiletorino.it/>).

Fig. 15, p. 306

«Scenario», n. 1, gennaio 1935, p. 16, costume di Felice Casorati per l'*Orfeo*.

Fig. 16, p. 356

Luigi Bompard, *Danzatrici. 30 disegni*, Milano, Ceschina, 1935, pagine non numerate.

Avremmo dovuto mettere questo disegno di Bompard a fianco delle danzatrici “duncaniane” disegnate da Bioletto (fig. 1). Di padre francese e madre italiana, Bompard (1879-1953) è stato pittore, illustratore, acquafortista, cartellonista, inizia come Art Nouveau italiana, influenzato da «Jugend», ma poi sembra rassegnarsi a un segno piacevole e un po’ facile, come si può vedere anche da questo solo esempio. Tuttavia, il volume da cui viene il disegno è interessante, anche perché le trenta “danzatrici” che raffigura sono di tutti i tipi: dal tutù della copertina si passa a danze spagnole o vagamente africane, si va dalle danze di tabarins a quelle classiche, con una buona percentuale di danze indefinitamente moderne. Forse questa indifferenza è segno di apertura mentale, forse è un appiattimento, ma senza dubbio è interessante. Anche un altro aspetto della scelta della danza da parte di Bompard è a modo suo significativo: quel che a lui sembra interessare – come nota con un certo entusiasmo Lucio D’Ambra nella sua prefazione al volume – è la danza come espressione massima della bellezza, carnalità, sensualità di un corpo di donna. Potremmo dire che per Bompard il corpo femminile è una danza di opposizioni, in senso garbatamente erotico: lo disegna seminudo, rilevando i muscoli delle gambe, forti e tesi, e insieme la grazia fin troppo morbida di fianchi, seno, schiena. Tra dolci sventolii di drappaggi evanescenti.

Fig. 17, p. 361

«Il dramma», n. 177, 1° gennaio 1934, disegno di Piero Bernardini

«Il dramma» sancisce e insieme determina un modo nuovo di pensare al teatro, più leggero e più moderno, più ironico, intelligente e forse inconsistente. Questo disegno di Piero Bernardini per una *pièce* di Rosso San Secondo è un po’ una sintesi degli aspetti più affascinanti di questo cambiamento. Bernardini (1891-1974), pittore e disegnatore è un altro dei grandi protagonisti

dell'illustrazione di questo periodo, collabora con numerosissime testate, da «Comoedia» al «Corriere dei piccoli» a «Le grandi firme», da «Il dramma» a «La donna». È stato un grande illustratore di moltissime edizioni importanti di libri che vanno da *Pinocchio* ad *Alice nel paese delle meraviglie* a *Le avventure di Guerino il Meschino*, da *Il barone di Münchhausen* a *Don Chisciotte della Mancia*.

Fig. 18, p. 365

«Il dramma», n. 75, primo ottobre 1929, disegno di Bruno Angoletta, p. 16. Cfr. la didascalia alla fig. 8.

Fig. 19, p. 370

«Il dramma», n. 75, primo ottobre 1929, disegno di Bruno Angoletta, p. 30.

Fig. 20, p. 376

Scenografia di Sergio Tofano, «Scenario», n. 8, settembre 1932, allegato al numero. Una delle ricerche sugli anni del fascismo che bisognerebbe proprio fare riguarda il teatro per bambini: in primo luogo le marionette di Podrecca e Sergio Tofano, Sto, attore così amato, così innovativo, capocomico. E grande. Oltre che, come è noto, creatore del Signor Bonaventura, tanto personaggio di teatro quanto fumetto per il «Corriere dei Piccoli», illustratore e scrittore di libri per bambini. Scenografo e caricaturista.

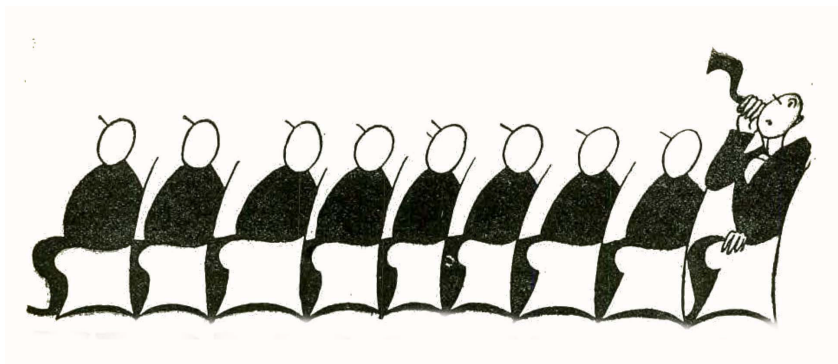


Fig. 21

Fig. 21, p. 384.

«Il dramma», n. 102, 15 novembre 1930, disegno non firmato, p. 46.