

BIBLIOTECA TEATRALE - MEMORIE DI TEATRO/40

Aldo Roma

TEATRO, AMATORIALITÀ, FASCISMO

Storie e problemi 1925-1940



BULZONI EDITORE

BIBLIOTECA TEATRALE
Fondata e diretta da Ferruccio Marotti

BIBLIOTECA TEATRALE
Studi e Testi
Diretta da Luisa Tinti

LA COMMEDIA DELL'ARTE
Storia, Testi e Documenti
Diretta da Ferruccio Marotti

MEMORIE DI TEATRO
Diretta da Mirella Schino e Valentina Venturini

AUDIO-VIDEOTECA TEATRALE
Diretta da Valentina Valentini

MEMORIA DI EDUARDO
Diretta da Paola Quarenghi

DANZA
Diretta da Silvia Carandini e Vito Di Bernardi

ESTETICA E POLITICA DELLA PERFORMANCE
Diretta da Aleksandra Jovičević e Annalisa Sacchi

STRUMENTI
Diretta da Antonella Ottai

QUADERNI DI DIONYSOS
Studi di Iconografia Teatrale
Diretta da Renzo Guardenti

TEATRO NEUROSCIENZE SCIENZE DELL'UOMO
Diretta da Clelia Falletti e Luciano Mariti

ARCHIVIO GERARDO GUERRIERI
Viaggi nel paese del teatro
Diretta da Stefano Geraci

TEATRO NEL SOCIALE
Diretta da Guido Di Palma e Irene Scaturro

CONSIGLIO SCIENTIFICO

Paul Allain (University of Kent, Canterbury), Eugenio Barba (Odin Teatret),
Helga Finter (Justus Liebig-Universität Gießen), Leszek Kolankiewicz
(Università di Vasavia), Bonnie Marranca (direttore di PAJ),
Didier Plassard (Université de Montpellier Paul-Valéry),
Silvia Carandini, Vito Di Bernardi, Guido Di Palma, Clelia Falletti,
Stefano Geraci, Renzo Guardenti, Aleksandra Jovičević, Luciano Mariti,
Ferruccio Marotti (presidente), Antonella Ottai, Paola Quarenghi,
Annalisa Sacchi, Irene Scaturro, Mirella Schino, Luisa Tinti,
Valentina Valentini, Valentina Venturini.

BIBLIOTECA TEATRALE

MEMORIE DI TEATRO / 40

Diretta da: MIRELLA SCHINO, VALENTINA VENTURINI

Aldo Roma

TEATRO, AMATORIALITÀ, FASCISMO

Storie e problemi 1925-1940

BULZONI EDITORE

Questo volume è stato pubblicato con il contributo del progetto PNRR - M4C2 - I1.1 - PRIN 2022 - SH5 - 2022CFA3L8 - *Women, theatre, fascism*, finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU, Codice CUP F53D23007540006, diretto da Mirella Schino e ospitato dall'Università degli Studi Roma Tre - Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo.



Questa pubblicazione è accessibile gratuitamente sul sito web dell'editore ed è depositata e consultabile nel repository istituzionale *Anagrafe della ricerca d'Ateneo* dell'Università degli Studi Roma Tre al permalink <https://hdl.handle.net/11590/534477>

In copertina: Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Casarsa della Delizia (PN), 1932. Archivio storico del Comune di Casarsa della Delizia. Consultabile online sul sito web del Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, all'URL <<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/attivita/mostre/scopriamo-la-mostra-pillola-n5-listanza-teatrale-2/>>.

L'autore è a disposizione degli aventi diritto con i quali non gli è stato possibile comunicare per le eventuali omissioni o richieste di soggetti o enti che possano vantare dimostrati diritti sulle immagini riprodotte.

TUTTI I DIRITTI RISERVATI

È vietata la traduzione, la memorizzazione elettronica, la riproduzione totale o parziale, con qualsiasi mezzo, compresa la fotocopia, anche ad uso interno o didattico. L'illecito sarà penalmente perseguibile a norma dell'art. 171 della legge n. 633/1941.

ISBN 978-88-6897-385-8

© 2026 by Bulzoni Editore
00185 Roma, Via dei Liburni, 14
<https://www.bulzoni.it/>
bulzoni@bulzoni.it

SOMMARIO

Introduzione

- 11 L'AMATORIALITÀ A TEATRO NEL FASCISMO COME PROBLEMA STORIOGRAFICO
- 11 Una fotografia di teatro
- 12 Teatro e amatorialità
- 17 L'Opera nazionale dopolavoro come osservatorio sul teatro nel Ventennio
- 23 L'amatorialità nel Ventennio, le sue fonti, le sue stratificazioni

Capitolo I

- 31 L'OPERA NAZIONALE DOPOLAVORO E LA FASCISTIZZAZIONE DEL TEMPO LIBERO
- 32 L'OND e il suo funzionamento
- 39 La norma e la prassi, ovvero la coercizione
- 41 Assimilazione, inglobamento, resistenze

Capitolo II

- 51 IL MOVIMENTO FILODRAMMATICO NELL'ORGANIZZAZIONE DELLO STATO FASCISTA
- 53 L'OND, la crisi del teatro e i primi interventi nel settore filodrammatico
- 62 I concorsi filodrammatici
- 71 Le recite di propaganda
- 75 Le recite «di collegamento»
- 81 I regolamenti filodrammatici
- 88 Le Federazioni provinciali delle filodrammatiche
- 95 Verso la stretta
- 100 Il problema del repertorio
- 105 Amatorialità e professionismo negli anni Trenta

Capitolo III

- 115 AL DI LÀ DEL DOPOLAVORO
- 120 Liuccia Becker Masoero e il suo esordio teatrale
- 122 La filodrammatica “Corona ferrea” e il contesto amatoriale monzese
- 125 Becker Masoero, pubblicista per «Varietas»
- 129 Teatro, riviste e salotti letterari nella Milano degli anni Trenta
- 133 Tra l'addio alla “Corona ferrea” e la direzione della «Rassegna femminile italiana»
- 140 Amatorialità e sperimentazione
- 146 La svolta propagandistica: gli epiloghi

Capitolo IV

- 151 TEATRO, AMATORIALITÀ E MONDO CATTOLICO
- 158 La nascita di «Theatrica», una rivista militante
- 171 Eva Tea e la cultura storico-artistica del tempo
- 179 L'amatorialità a teatro negli anni Trenta attraverso le pagine di «Theatrica»
- 198 Lo spettacolo di regime e la fine della rivista

Conclusioni

- 209 COSA RIMANE E COSA MANCA

Appendice

- 217 DOCUMENTI E MATERIALI
- 243 Fonti e bibliografia
- Nota editoriale, 243 – Sigle e abbreviazioni, 243 – Fonti normative, 244 – Fonti archivistiche, 246 – Periodici e annuari, 246 – Fonti a stampa, 248 – Banche dati e fonti online, 252 – Studi e ricerche, 252
- 265 Indice dei nomi e dei titoli dei testi drammatici

Introduzione

L'AMATORIALITÀ A TEATRO NEL FASCISMO COME PROBLEMA STORIOGRAFICO

Una fotografia di teatro

Una fotografia ritrae un gruppo di persone che posano all'aria aperta. Indossano abiti borghesi, qualcuno porta una divisa – sembrano costumi di scena utilizzati per una recita o una prova appena conclusa. Sono per la gran parte giovani, poche donne e molti uomini disposti in due file: le donne siedono in primo piano; gli uomini stanno in piedi alle loro spalle, tranne due, che sono ai lati delle donne, uno accovacciato in basso, l'altro disteso sull'erba. Tra le donne c'è un bambino. Posano in modo composto, ordinato, con un atteggiamento fiero, solenne, ma al tempo stesso rilassato, come se fossero in un ambiente e in una situazione per loro molto familiari.

Che quel gruppo sia una compagnia di teatranti è probabilmente la prima cosa che il nostro sguardo rileva. La dimensione teatrale è suggerita subito da ciò che nella fotografia è in secondo piano, lo sfondo, che però occupa oltre metà dell'inquadratura. Il gruppo di donne e uomini sta posando davanti a un sipario alla greca, piuttosto modesto, fatto con diverse falde di stoffa cucite insieme. L'arco scenico che incornicia il sipario è più imponente, benché realizzato forse con materiali effimeri, verosimilmente pannelli di legno o cartone dipinto: sui montanti laterali sono raffigurati due grandi fasci littòri; sul fronte superiore campeggia la scritta «Dopolavoro ferroviario» in caratteri geometrici modernisti, con al centro un emblema fascista.

Questa fotografia, riprodotta in copertina, risale al 1932. Ci parla di un particolare contesto in cui, in Italia, il teatro era praticato per diletto nelle ore libere dal lavoro. Il gruppo ritratto potrebbe essere una qualunque compagnia di attrici e attori dilettanti della provincia italiana; sappiamo invece che si tratta della Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Casarsa della Delizia, in Friuli-Venezia Giulia, il paese d'origine di Susanna Colussi, la madre di Pier Paolo Pasolini. Nella fotografia ci sono anche loro: Pasolini è il bambino seduto tra le due donne al centro; sua madre gli è accanto, a destra nella foto, con un braccio dietro la schiena del figlio poggiato sullo schienale della sedia.¹

Il contesto che la fotografia documenta è quello di una pratica teatrale non professionistica largamente diffusa nell'Italia del Ventennio, che incise in modo significativo sulla cultura del tempo e sulle forme di socialità anche di donne e uomini che, come Pasolini, avrebbero ricoperto un ruolo decisivo nella vita intellettuale italiana del secondo dopoguerra. Questo libro indaga in quali modi si configurò l'amatorialità nel teatro italiano durante il fascismo, in particolare negli anni centrali del regime.

Teatro e amatorialità

Dire *amatorialità a teatro* può sembrare lo stesso di *teatro amatoriale*, ma non è del tutto vero. Specialmente nel senso comune, *teatro amatoriale* rischia di richiamare alla mente

¹ La fotografia, abbastanza nota, è già stata pubblicata in ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999, p. 53, ed è consultabile online nel post *Scopriamo la mostra – Pillola n° 5: L'istanza teatrale*, sul sito web del Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, all'URL <<https://www.centrostudipierpaolopasolinicasarsa.it/attivita/mostre/scopriamo-la-mostra-pillola-n5-listanza-teatrale-2/>>.

un'estensione del teatro che riguarda soprattutto la drammaturgia e gli spettacoli.

Al centro del mio studio ci sono invece alcune modalità in cui l'amatorialità si esprime durante il Ventennio. Questo libro costituisce un primo stadio di una ricerca molto più ampia, e in quanto tale non rappresenta un tentativo di ricostruzione sistematica; qui propongo invece un'indagine per casi, episodi, tracce biografiche: storie, al plurale, anche minute o marginali, ma che consentono di sollevare questioni più ampie e mettere a fuoco problemi più generali. Non si tratta di un approfondimento esaustivo, quanto piuttosto di un primo tentativo di perlustrazione (e dunque questo libro va considerato un primo bilancio provvisorio e parziale) di un territorio tanto esteso quanto poco frequentato dagli studi teatrali, almeno nella direzione che questo libro propone.

La cornice in cui tutte queste storie si collocano è quella dell'Italia negli anni del fascismo, di un Paese cioè la cui realtà era segnata dalla presenza «di una dittatura, di un regime totalitario che mira a sostituirsi globalmente all'iniziativa personale, e vuole pensare al posto delle teste che fino a quel momento avevano immaginato e organizzato il teatro», per dirla con Mirella Schino.² Se questo è vero per tutto ciò che riguardò il sistema teatrale professionistico, lo fu a maggior ragione, come si vedrà, per quello amatoriale.

Parlare di "sistema teatrale" per l'emisfero dell'amatorialità potrebbe sembrare di primo acchito azzardato o improprio, soprattutto se ci limitiamo a osservarlo attraverso il filtro del luogo comune per cui si crede che gli spettacoli realizzati dalle compagnie dilettantesche fossero una copia sbiadita delle produzioni professionistiche, con esiti circoscritti perlopiù alla dimensione locale. Ferdinando Taviani ha già evidenziato la capi-

² MIRELLA SCHINO, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 47-84: 72.

tale importanza dell'amatorialità nella storia delle culture teatrali, suggerendo che vada invece considerata come «un fenomeno di lunga durata, chiaramente riscontrabile dalla seconda metà del Cinquecento fino alla Seconda guerra mondiale». Ha inoltre acutamente osservato che

[i] dislivelli interni di cultura che segnano la differenza fra l'emisfero professionistico e quello amatoriale producono energia sia tramite le contrapposizioni e gli attriti che per la fitta rete di ponti e sottopassaggi che assicurano i continui contatti ed i travasi a livello drammaturgico, di stili recitativi, di esperimenti di messinscena.³

A livello storiografico questa indicazione di metodo appare ormai sufficientemente acquisita per svariati campi d'indagine, come le corti, le accademie e i collegi di formazione d'età moderna.⁴ Per quanto riguarda la questione dell'amatorialità durante il Ventennio, molto resta ancora da fare per ricostruire e comprendere appieno la portata di quella «fitta rete di ponti e sottopassaggi» che in effetti emerge anche negli anni del fascismo. In continuità con questa prospettiva, il mio studio contribuisce a colmare tale lacuna, muovendo dall'assunto che una piena comprensione del teatro nel suo tempo non possa che passare, necessariamente, anche attraverso lo studio delle configurazioni dell'amatorialità.

Studiare le pratiche del teatro significa innanzitutto interrogare le loro condizioni di esistenza nelle coordinate elementari con cui si rendono possibili e comprensibili: lo spazio e il tempo. La questione dello spazio agisce come un prisma che rifrange

³ FERDINANDO TAVIANI, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal "dilemma" di Osanai Kaoru: teatro eurasiano, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», XIX, n. 26, 2005, pp. 263-313, ora in Id., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 267-309: 281-282. Il modo in cui impiego il termine *emisfero* nel corso del volume è tratto dall'uso che Taviani ne fa in questo saggio.

⁴ Cfr. *ivi*, p. 281.

le pratiche teatrali nelle molteplici sfaccettature che esse assumono – e in questa sede se ne esplorano alcune che l'amatorialità a teatro presenta negli anni del fascismo. La questione del tempo è più delicata, soprattutto perché costituisce il discrimine più netto tra l'emisfero del professionismo e quello dell'amatorialità.

Professionisti e dilettanti potevano condividere le stesse tecniche, talvolta con una stessa profondità di conoscenza. Potevano raggiungere risultati talvolta equivalenti sul piano dell'efficacia scenica, come molte testimonianze di "spettatori professionisti" sembrerebbero comprovare. Potevano arrivare a calcare le tavole dei medesimi palcoscenici, come si vedrà in diversi casi affrontati nel libro. Contrariamente a quanto ci si aspetterebbe, anche la dimensione economica e quella organizzativa, che nei sistemi teatrali professionistici erano certo essenziali per la continuità e la remunerazione del lavoro, incidavano in modo determinante sulle possibilità e le risorse dei gruppi amatoriali.

In maniera differente, quasi opposta, operava invece il tempo in quanto principio ordinatore della quotidianità dei professionisti e dei dilettanti. Il tempo del teatro per i professionisti tendeva a plasmare globalmente, senza soluzione di continuità, tutti gli aspetti della loro esistenza, in un modo spesso impercettibile per gli spettatori.⁵ Il tempo dell'amatorialità era invece quello che veniva *dopo* il lavoro, quello sottratto alle occupazioni e alle incombenze quotidiane: i dilettanti si dedicavano alle prove nelle ore serali, andavano in scena nei giorni festivi, perlopiù (ma non necessariamente) nella propria città e, quando ne avevano uno, nel proprio teatro, con una regolarità assai minore

⁵ Sul rapporto tra tempo e professionismo attorico, soprattutto in prospettiva storiografica, il riferimento è CLAUDIO MELDOLESI, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in *Id.*, *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani – Mirella Schino – Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77, in partic. 66 ss.

di quanto non accadesse ai professionisti e con margini di variabilità che dipendevano dai ritmi della vita e delle sue necessità. Tutto questo ha conseguenze diverse, ma assume un rilievo sostanziale nel nesso che lega amatorialità e fascismo, almeno per come questo rapporto si delineò nella sua fase iniziale.

Nelle sue pretese totalitarie il fascismo ambì a tradurre la sua volontà ed esigenza di controllo in apparati, norme e istituzioni, che coinvolsero non soltanto la sfera pubblica e politica, ma anche quella associativa, relazionale e privata delle italiane e degli italiani. La formula mussoliniana del «tutto nello Stato, nulla al di fuori dello Stato, nulla contro lo Stato», poi ripresa e variamente declinata in più occasioni, condensava appunto questa aspirazione all'onnipresenza del regime in tutti gli aspetti della vita italiana.⁶ Ciò riguardò anche la dimensione del tempo libero dal lavoro, sulla quale il fascismo esercitò un'azione di disciplinamento, indirizzo e controllo mediante un'apposita istituzione, l'Opera nazionale dopolavoro (OND), creata sulla scia dei molti enti parastatali che in quegli anni sorsero per rendere capillare l'infrastruttura del regime e tradurne le aspirazioni totalizzanti in forme amministrative – a tal proposito mi limito, sulla scorta di quanto ricordato dallo storico delle istituzioni Guido Melis, a richiamare a scopo esemplificativo gli enti «creati per assistere i vari comparti del mondo produttivo e professionale, gli istituti culturali e di educazione, quelli di formazione, quelli di propaganda politica, gli enti settoriali dell'industria e del commercio, più tardi (con la politica autarchica degli anni Trenta) gli enti preposti al controllo delle produzioni, garanti del mantenimento degli standard e del rispetto dei prezzi, detti anche “enti corporativi”».⁷

⁶ Com'è noto, Mussolini pronunciò questa frase, riportata poi in prima pagina da «Il Popolo d'Italia», 29 ottobre 1925, nel discorso tenuto alla Scala di Milano in occasione del III anniversario della marcia su Roma.

⁷ GUIDO MELIS, *Prefazione* a ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro. Tempo libero dei lavoratori, assistenza e regime fascista 1925-1943*, Bologna, il Mulino, 2014, pp. 7-12: 8.

L'Opera nazionale dopolavoro come osservatorio sul teatro nel Ventennio

L'OND nacque nel 1925, ma sulla base di un precedente ufficio, con l'obiettivo dichiarato di razionalizzare e uniformare, su tutto il territorio nazionale, le singole iniziative concepite nell'ambito delle pratiche ricreative. Avrebbe dovuto occuparsi principalmente di educazione artistica, cultura popolare, educazione fisica e assistenza sociosanitaria: il progetto si collocava dunque all'incrocio tra la valorizzazione di attività ludiche e culturali e lo sviluppo di un sistema di welfare da attuarsi attraverso incentivi alla fruizione di spettacoli teatrali e cinematografici, alla radiofonia e più in generale ai consumi culturali, ma anche con il coordinamento di attività sportive, gite ed escursioni, insieme a un ventaglio di misure assistenziali che andavano dalla consulenza previdenziale alle agevolazioni su prestazioni sanitarie. In particolare nel campo della promozione culturale, l'OND assunse inoltre uno spiccato slancio educativo, puntando sulla creazione e il potenziamento di biblioteche popolari, bande musicali e scuole corali, e sull'organizzazione di corsi di formazione artistica e tecnica e, per le donne, di economia domestica.

In questo quadro si colloca anche l'azione che l'OND esercitò nei riguardi dei gruppi teatrali amatoriali – le filodrammatiche che sin dal secolo precedente avevano rappresentato uno dei sistemi teatrali più floridi e diffusi della penisola, ma che, ancor prima dei loro fini ricreativi, costituivano per la società del tempo innanzitutto una forma di aggregazione.⁸ Per il tramite dell'OND, il regime mirò a esercitare, come si vedrà, una disciplina e un controllo capillare sulle modalità associative, sui rapporti gerarchici tra coloro che vi potevano far parte, sulla configura-

⁸ Si veda a tal proposito la prospettiva "interna", elaborata in pieno fascismo, che traspare nelle voci di ALBERTO MANZI, *Filodrammatici o dilettanti*, e ARTURO MARPICATI, *Dopolavoro*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, voll. XV e XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1932, *ad vocem*.

zione statutaria, sulla vita interna e le pratiche che le filodrammatiche adottarono.

La dimensione normativa e organizzativa che contraddistinse l'azione del regime sul movimento dopolavoristico è stata probabilmente l'oggetto privilegiato della storiografia sul fascismo. Questa enfasi va certamente compresa alla luce degli enormi sforzi che il regime mise in atto in quel contesto per conquistare e occupare gli spazi e il tempo liberi dal lavoro.

Anche le ricerche che hanno riguardato lo specifico ambito teatrale si sono mosse in questa direzione – di riferimento, anche per la mia indagine, sono gli scritti di Emanuela Scarpellini e Gianfranco Pedullà. Presupposto di questi studi sono state le imprescindibili considerazioni proposte da Victoria de Grazia su *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista* (1981), risultato della prima ricerca sistematica sull'OND condotta con gli strumenti della storia sociale e della storia culturale.⁹ Questi studi forniscono una fondamentale chiave di lettura per comprendere le modalità, gli strumenti e l'efficacia degli interventi del fascismo: evidenziano soprattutto l'azione propugnata dall'OND diretta a fascistizzare la cultura teatrale delle compagnie filodrammatiche mediante un massiccio (ed esoso) dispiegamento di mezzi propagandistici. D'altro canto, la propaganda di regime e la necessità di costruire, assicurarsi e mantenere un consenso trasversale sembrano non esaurire la lettura critica del fenomeno dell'amatorialità per come emerge da un ventaglio di fonti più ampio e disomogeneo di quanto non fosse il già ricco e prezioso

⁹ VICTORIA DE GRAZIA, *The culture of consent. Mass organisation of leisure in fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, trad. it. *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981. Sull'azione dell'OND nei riguardi delle filodrammatiche si vedano EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, in partic. pp. 101-115; GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 136-143, 155, 175-176 e *passim*. Si veda anche PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Milano, Res Gestae, 2022.

apparato documentale su cui la storiografia teatrale si è finora basata. Si osserva innanzitutto come il regime attribuisse al teatro amatoriale lo statuto di un vero e proprio sistema di produzione spettacolare, un sistema altro, parallelo ma in taluni casi in rapporto osmotico con quello professionistico (o *militante*, com'è spesso definito nelle fonti coeve).¹⁰

L'indagine realizzata da Victoria de Grazia ha avuto, tra gli altri, il merito di spostare l'asse dell'interpretazione storiografica sul terreno, allora non ancora troppo battuto dagli studi sul fascismo, delle pratiche sociali, dei consumi culturali e delle forme concrete dell'azione con la quale il regime avrebbe conquistato il consenso delle italiane e degli italiani, mediante il dispiegamento di un eccezionale apparato propagandistico, di cui l'OND, nella lettura di de Grazia, avrebbe rappresentato una delle articolazioni più efficaci e pervasive. In questa prospettiva vanno letti i progetti di modernizzazione sociale e le iniziative di accesso ai consumi culturali, tra i quali rientrano ad esempio l'istituzione del Sabato teatrale, con cui ci si proponeva «di accostare le masse popolari al teatro, allo scopo di elevarne la cultura attraverso un sano diletto», riservando per quella giornata una selezione di spettacoli a prezzi calmierati;¹¹ o la trovata dei carri di Tespi, grazie ai quali grandi strutture teatrali itineranti erano trasportate su diversi autocarri che raggiungevano trionfalmente le province della penisola, anche quelle più sperdute (così si voleva, quantunque ciò non sempre accadesse), per ospitare,

¹⁰ Basti pensare a come *Lo spettacolo in Italia*, l'annuario statistico pubblicato dalla SIAE a partire dal 1936, pur distinguendo le produzioni spettacolari anzitutto per genere (prosa, teatro dialettale, lirica, concerti, operetta, varietà etc.), ne presentasse i dati ripartendoli secondo la tipologia del sistema produttivo (compagnie primarie, regolari, d'oratorio, afferenti all'OND e alle altre organizzazioni del PNF).

¹¹ Regio decreto-legge 28 dicembre 1936, n. 2470, *Istituzione del «Sabato teatrale»*, art. 1.

una volta montate, una selezione di produzioni liriche e di prosa, recitate col concorso di professionisti o filodrammatici.¹²

L'attenzione per questo tipo di iniziative e, più in generale, la capacità dell'OND di intervenire anche positivamente sulle pratiche del tempo libero e sui consumi culturali rischiano però di contribuire a consolidare l'immagine di un ente "anomalo", che già all'epoca era percepito come «la "più volontaria, la meno fascista" delle organizzazioni di massa del regime» – così l'OND fu definita nel 1933 in una fonte dell'ufficio politico del Partito comunista riportata da de Grazia.¹³ Seppur indicativa di una controversa ma diffusa percezione coeva, è un'immagine che rischia di condurre a una svalutazione del peso dell'intervento coercitivo da parte dello squadristo fascista, che certamente vi fu e spesso fu violento. D'altro canto, il problema del consenso non è semplicemente riducibile in tutto e per tutto né alla coercizione del regime né alle dinamiche di adesione attiva e passiva al fascismo da parte delle italiane e degli italiani – come precisato dagli studi di Emilio Gentile, il consenso va inteso «non come libera e critica partecipazione, ma come *adesione di fede*: attraverso la pratica dei riti, con la costante opera di indottrinamento catechistico da parte del partito e dello Stato» che la propaganda alimentò e normalizzò, inscrivendola anche in dispositivi di socializzazione e in pratiche disciplinate di partecipazione.¹⁴

¹² Del funzionamento del Sabato teatrale, istituito nel 1937, e dei carri di Tespi, progettati dall'architetto Antonio Valente e in circolazione dalla fine degli anni Venti, in questo libro non me ne occupo. Rimando su questo a EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 109-115, 249-258 e *passim*; GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 172-180 e *passim*; GIOVANNI ISGRÒ, *Antonio Valente architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1988.

¹³ VICTORIA DE GRAZIA, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, cit., p. 270.

¹⁴ EMILIO GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 149; cfr. anche ID., *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Roma-Bari, Laterza, 2001 e ID., *La via italiana*

Nel complesso dell'organizzazione dell'offerta ricreativa che tramite l'OND il regime si propose di razionalizzare e potenziare, questi dispositivi assunsero soprattutto la forma di processi di istituzionalizzazione e burocratizzazione. Il graduale percorso di irrigidimento dell'apparato dell'OND e al contempo la sua espansione e ramificazione su tutto il territorio nazionale andarono di pari passo con l'incorporazione e la ricomposizione di strutture associative preesistenti e la promozione di nuovi circoli, chiamati a operare all'interno di un nuovo contesto di regolamenti e procedimenti amministrativi che sempre più innervarono la vita quotidiana e le attività delle associazioni dipendenti. A questi processi di inquadramento cui furono sottoposti i circoli dopolavoristici è dedicato il primo capitolo di questo libro: vi ripercorro brevemente i principali tratti della fascistizzazione del dopolavorismo per com'è stata interpretata dalla storiografia che si è occupata della storia culturale e istituzionale dell'OND, e affianco la lettura di alcune fonti anche inedite particolarmente esemplificative di come le pressioni politiche e sociali, dirette e indirette, agissero nel concreto e su scala locale rimodellando i margini di autonomia delle pratiche associative.

È a partire da questo sfondo che prende le mosse il capitolo successivo, in cui approfondisco i progetti, gli orientamenti e gli effetti determinati dall'azione dell'OND nei riguardi del movimento filodrammatico. Sul piano della retorica istituzionale, gli interventi inizialmente proposti e realizzati dall'ente furono ammantati di un duplice fine: da un lato, furono presentati ovviamente nel quadro dell'intento più ampio di elevazione culturale delle masse che l'OND avrebbe dovuto favorire; dall'altro miravano a una radicale e sistematica modernizzazione delle

al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista, Roma, Carocci, 2018. Si veda anche il bilancio storiografico sulla questione proposto da ANNA TONELLI, *Fascismo e classi medie: un dibattito storico ancora aperto*, «SocietàMutamentoPolitica», IV, n. 7, 2013, pp. 115-128.

pratiche amatoriali, da perseguirsi attraverso la promozione e la diffusione di una “nuova” cultura teatrale.

Per raggiungere questo ambizioso obiettivo l'ente puntò dapprima sull'istituzione di concorsi e di scuole di recitazione e scenotecnica, nonché sulla creazione di feconde occasioni di osmosi con l'emisfero del professionismo. Col tempo, tuttavia, anche sul versante dell'amatorialità si estesero quei processi di burocratizzazione che, dietro l'esigenza di una maggiore efficienza qualitativa e organizzativa dei complessi filodrammatici, imposero una stringente disciplina dei criteri che governavano la loro formazione e le loro attività. A livello periferico, le funzioni di controllo e coordinamento sui gruppi amatoriali furono attribuite alle Federazioni provinciali delle filodrammatiche, istituite a partire dal 1927 presso i Dopolavoro provinciali e chiamate a vigilare sulle compagnie attive nei territori di loro competenza per garantire il rispetto delle direttive emanate a livello centrale. Delle premesse e degli esiti di tale impianto, passando al vaglio progetti, episodi, reti di relazioni, atti regolamentari, se ne discute approfonditamente in questo secondo capitolo. Come si avrà modo di osservare, ciò che emerge è un'enorme macchina burocratica che contribuì a innervare un reale sistema teatrale, capillarmente diffuso tra centro e periferia, potenzialmente capace di competere con le compagnie professionistiche, e a tratti di complicarne la già difficoltosa vita.

Tenere costantemente presente l'emisfero dell'amatorialità è di fondamentale importanza per una ricostruzione non parziale della storia del teatro: trascurare l'amatorialità significherebbe infatti comprendere solo metà del fenomeno-teatro. È a partire da questa prospettiva che si coglie appieno tanto la massiccia mobilitazione di risorse messa in campo dal regime a sostegno dell'attività filodrammatica, quanto le dinamiche che stavano investendo in quegli anni anche il teatro professionistico.

L'amatorialità nel Ventennio, le sue fonti, le sue stratificazioni

La questione delle fonti attraverso le quali studiare l'azione concreta dell'OND e, più in generale, la cultura teatrale e le attività delle compagnie filodrammatiche in epoca fascista è spinosa, ed è una delle possibili ragioni alla base dell'apparente parzialità dei bilanci storiografici sinora condotti – vista l'impossibilità di reperimento delle carte degli uffici centrali dell'OND, che purtroppo a oggi risultano disperse.¹⁵ Un'indagine più estesa e sistematica di quella qui proposta potrebbe fondarsi, al rovescio, su un campione significativo di documenti prodotti dagli uffici centrali dell'OND e trasmessi alle Prefetture e Questure sparse sul territorio nazionale, i cui fondi sono in buona parte sopravvissuti e di norma si trovano pervenuti per versamento agli Archivi di Stato territorialmente competenti. Sarebbero poi da tenere in considerazione, come ho potuto verificare nel corso della ricerca che è alla base di questo libro – lo si vedrà soprattutto nei primi due capitoli con gli episodi relativi al contesto della provincia di Prato –, anche gli archivi degli uffici periferici dell'OND, conservati però in minore quantità a seguito del disfacimento del regime, dei danni prodotti dalla guerra e da altri eventi catastrofici.¹⁶ Sarebbero anche

¹⁵ Cfr. ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro*, cit., p. 21. È verosimile che l'archivio dell'OND sia andato incontro alla stessa sorte di altri archivi di uffici trasferiti al Nord a seguito della costituzione della Repubblica sociale italiana, «subendo, dopo il 25 aprile 1945, ulteriori azioni di saccheggio, sottrazione, occultamento e distruzione» (GIOVANNI DE LUNA – LINDA GIUVA, *Un monumento di carta. La Segreteria particolare del duce, 1922-1943*, Milano, Feltrinelli, 2024, p. 16). Cfr. anche GUIDO MELIS, *Storia dell'amministrazione italiana*, Bologna, il Mulino, 2020, pp. 371-381.

¹⁶ Partire dagli archivi degli uffici periferici della pubblica amministrazione è un'indicazione di metodo che si ricava dal citato lavoro di Elena Vigilante, che ha studiato il caso della Basilicata. Nell'Italia repubblicana liberata, la denominazione dell'OND fu modificata in quella di Ente nazionale assistenza lavoratori (ENAL). L'ente fu soppresso nel 1978.

da esaminare gli archivi degli uffici, degli enti e delle imprese pubbliche (i Ministeri e i Comuni, ad esempio, o le Ferrovie dello Stato) e, soprattutto nel Norditalia ma non solo, quelli delle imprese private che organizzarono al loro interno i Dopolavoro aziendali, nell'ambito dei quali l'attività filodrammatica fu dal fascismo promossa con particolare determinazione.¹⁷

Oltre alle fonti archivistiche, vi è poi la pubblicistica diffusa dallo stesso ente: il bollettino ufficiale mensile degli uffici centrali e i notiziari diramati dai Dopolavoro provinciali, contenenti atti, provvedimenti, comunicazioni e informazioni di carattere normativo o amministrativo; gli annuari con i resoconti dell'attività svolta anno per anno; la rivista illustrata *Gente nostra*, l'organo ufficiale dell'OND, che fu estremamente diffuso e concepito per un pubblico più ampio; i volumi divulgativi dedicati a questioni specifiche o pubblicati per certe occasioni o ricorrenze.¹⁸ Si tratta di una quantità davvero notevole di materiali a stampa che risultano di grande utilità, e difatti sono stati largamente esplorati per ricostruire la storia istituzionale dell'OND e la sua azione nei vari ambiti di proprio interesse. Sono tuttavia fonti che vanno maneg-

¹⁷ Il Dopolavoro ferroviario fu istituito con regio decreto-legge 25 ottobre 1925, n. 1908, che prevedeva la creazione di un Ufficio centrale e di una commissione, la quale, in conformità con le disposizioni dell'OND, avrebbe dovuto elaborare, attuare e verificare l'applicazione delle direttive concernenti l'attività dopolavoristica, che sarebbe stata a carico del bilancio annuale delle Ferrovie dello Stato. Sul versante aziendale, il Dopolavoro della FIAT è stato indagato da VICTORIA DE GRAZIA, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, cit.

¹⁸ Il *Bollettino ufficiale* dell'OND uscì a partire dal 1927; il settimanale *Gente nostra* dal 1929 al luglio del 1943, subentrando a *Il Dopolavoro*, ch'era stato pubblicato dal 1924. Dall'aprile del 1931, inoltre, *Gente nostra* inglobò *L'illustrazione fascista*, il supplemento de *Il Popolo d'Italia* fondato nel novembre del 1928 e diretto da Arnaldo Mussolini, fratello minore del duce (cfr. VICTORIA DE GRAZIA, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, cit., pp. 47, 340). L'*Annuario dell'Opera nazionale dopolavoro* fu invece redatto solo per gli anni 1937-39; dati utili sugli spettacoli filodrammatici si ricavano anche dagli annuari statistici pubblicati dalla SIAE (cfr. *supra*, nota 10). Alcune pubblicazioni speciali uscite sotto gli auspici dell'OND sono segnalate nel già citato volume di Victoria de Grazia, p. 340.

giate con cautela, essendo state prodotte con un tono spiccatamente autocelebrativo e per scopi apertamente propagandistici.

Per documentare la vita e le attività delle compagnie filodrammatiche e per osservare più in generale la questione dell'amatorialità durante il Ventennio fascista è invece fondamentale lo spoglio delle riviste, non solo quelle dedicate al teatro – come *Comoedia*, *Il dramma*, *Scenario*, o rivolte con un'attenzione particolare ai filodrammatici come *Teatro per tutti* di Ossip Félyne –, ma anche quelle più generaliste di informazione e cultura, come *L'illustrazione italiana* o *Lidel*. Ci sono persino i quotidiani locali, che agli spettacoli delle compagnie filodrammatiche riservavano, spesso non senza un certo campanilismo, un'attenzione considerevole, talvolta superiore a quella dedicata alle produzioni delle compagnie professionali – ciò si riscontra con evidenza nei periodici delle piccole città di provincia, dove le compagnie di giro si fermavano con minor frequenza rispetto ai centri urbani maggiori.

Lo spoglio di alcune riviste espressamente rivolte a un pubblico femminile e, in definitiva, appartenente ai ceti medio-alti – dunque un segmento sociale diverso da quello degli operai e degli impiegati che abitualmente frequentava i Dopolavoro – consente di intravedere dell'emisfero amatoriale una morfologia decisamente più composita di quanto la storiografia teatrale abbia sinora rilevato. Tra le pagine di periodici come *Cordelia* o *Varietas* si coglie infatti una stratificazione di livelli nell'amatorialità a teatro non del tutto riconducibile, e senz'altro non riducibile, all'azione dell'OND. Sono livelli intermedi, un po' in ombra rispetto alle reti delle filodrammatiche dopolavoristiche, dalle quali potevano differire anche molto; erano contesti per certi versi più simili ai teatri d'arte, con cui condividevano una certa propensione verso la sperimentazione, ma al contempo erano privi di una vera e propria spinta nella direzione del professionismo.

Il terzo capitolo di questo libro è dedicato proprio a queste zone d'ombra, che erano situate in quel territorio di confine tra l'iniziativa privata dei salotti culturali, i modi e le consuetudini

proprie della socialità borghese (come le pratiche benefiche e filantropiche) e le riviste nelle quali quel mondo trovava un canale di autopromozione ma anche di partecipazione civile e sociale. Se lo studio dell'amatorialità dopolavoristica fa emergere preponderantemente la dimensione della rete filodrammatica, istituzionale e istituzionalizzata, l'indagine si sposta qui verso le configurazioni più fluide e frastagliate di un'amatorialità che si esprime in circuiti culturali, alimentati da specifiche forme di relazionalità sociale e radicati prevalentemente in contesti urbani. Poiché tali circuiti erano sostanziati proprio dai rapporti interpersonali, un approccio microstorico volto a ricostruire particolari traiettorie biografiche si rivela quanto mai proficuo per far affiorare e comprendere la stratificazione delle pratiche e dei contesti teatrali che le sole fonti istituzionali non permettono di cogliere.

Secondo questa prospettiva, nel capitolo affronto, tra i molti possibili, il caso di Liuccia Becker Masoero, una dilettante che negli anni Trenta si mosse tra l'OND monzese (dove giunse addirittura a dirigere una filodrammatica) e una pluralità di cenacoli, associazioni e salotti intellettuali di area soprattutto milanese. Il suo itinerario, oltre a offrire un osservatorio privilegiato sulla complessità e sull'eterogeneità dell'emisfero amatoriale durante il Ventennio al di là degli assetti che si produssero nell'ambiente dopolavoristico, consente di dar conto del ruolo cruciale svolto dalle donne, in un contesto in cui la dimensione amatoriale costituiva anche un'occasione di partecipazione attiva alla sfera culturale, e talvolta anche di concreta autonomia creativa.

Esiste però almeno un ulteriore consistente livello di pratiche e discorsi attorno al teatro, altrettanto vitale e capillare, che afferisce al mondo cattolico. È un territorio nel quale il teatro dei dilettanti si configurò come un dispositivo educativo e comunitario di lunga durata, sostenuto da una fitta rete associativa e alimentato da un vero e proprio arcipelago di periodici specializzati – come *Controcorrente* e *Scene e Controscene* – che non si limitarono a registrare l'attività delle filodrammatiche d'oratorio,

ma concorsero a legittimarla, posizzionarla e a riformularne le finalità, costruendo attorno a essa un lessico, una retorica e un orizzonte di senso alternativi rispetto a quelli dominanti nel contesto dell'OND. Non a caso il regime guardò con crescente preoccupazione all'espansione di questo sistema, percepito come un concorrente diretto sul terreno della formazione delle coscienze e della gestione del tempo libero.

Di questo vivacissimo territorio nel quarto capitolo offro uno spaccato a partire dall'analisi di *Theatrica*, una rivista mensile illustrata fondata nel 1935 a Milano da don Giuseppe Polvara nell'ambito della Scuola d'arte Beato Angelico, e animata soprattutto da una donna, Eva Tea, storica dell'arte e figura poliedrica della cultura del tempo, il cui contributo ne indirizzò in modo sostanziale gli orientamenti. Lo spoglio sistematico di questo periodico, che si distinse per una postura insieme militante e criticamente avvertita, consente di cogliere non soltanto i termini del dibattito interno al mondo cattolico sulla rinascita del proprio teatro, ma anche uno sguardo dissonante sulla produzione spettacolare del tempo, compresi gli allestimenti promossi direttamente dal regime: ne emerge come il mondo cattolico non si limitasse a difendere una visione morale del teatro, ma tentasse di elaborare e proporre, con strumenti concettuali, modelli organizzativi e propositi di rinnovamento della drammaturgia, una propria idea alternativa di cultura teatrale.

I percorsi battuti in questa ricerca sono dunque tre: l'OND, e il rapporto tra la sua dimensione centrale e quella locale attraverso l'esempio di Prato; l'itinerario di Liuccia Becker Masoero; il cantiere cattolico di *Theatrica*. Nel primo caso lo sguardo procede dall'alto, seguendo la stratificazione amministrativa e normativa con cui il fascismo disciplinò la vita associativa delle filodrammatiche; negli altri due casi il punto di osservazione, per così dire, si rovescia, e mette a fuoco dal basso iniziative realizzate (o anche solo immaginate) in contesti differenti – le reti della socialità urbana e il mondo della cultura cattolica, che col fascismo ebbero un rapporto controverso e ambivalente.

I tre percorsi mi pare delineino una cartografia dell'amatorialità a teatro nel Ventennio, dalla quale emergono alcuni dei principali livelli di articolazione del fenomeno. È una cartografia, come già anticipato, necessariamente provvisoria e che non pretende di esaurirne la morfologia, ma che suggerisce – almeno lo spero – un modo diverso e più complesso di pensarlo nella Storia.



Questo libro è il risultato di uno studio svolto nell'ambito del progetto di ricerca PRIN 2022 *Donne, teatro, fascismo*, diretto da Mirella Schino. Alcune delle sue parti sono frutto di una rielaborazione e di un ampliamento successivi di tre testi apparsi nel dossier *Donne, teatro, fascismo*, a cura di Mirella Schino, pubblicato nella rivista *Teatro e Storia*.¹⁹

Nel corso di questa ricerca ho ricevuto innumerevoli stimoli dal confronto con molte colleghe e colleghi che hanno condiviso spunti di riflessione e preziosi suggerimenti, sia nella quotidianità del lavoro per il progetto PRIN sia nelle occasioni di dialogo organizzate nell'ambito delle sue attività. Ringrazio sinceramente Edoardo Camilletti, Livia Cavaglieri, Raffaella Di Tizio, Roberto Fiorentino, Dorian Legge, Bernadette Majorana, Samantha Marenzi, Laura Mariani, Raffaele Rezzonico, Serena Sansoni, Andrea Scappa, Simona Silvestri, Gabriele Sofia (al quale sono grato anche per i consigli offerti durante la stesura di questo testo), Martina Storani, Giulia Taddeo, Valentina Venturini.

Il mio debito più grande è con Mirella Schino, che nel guidare il gruppo di lavoro ha seguito e incoraggiato con generosità e acribia lo sviluppo di ogni ricerca individuale, favorendo

¹⁹ ALDO ROMA, *Al di là della propaganda. Liuccia Becker Masoero e l'amatorialità a teatro durante il fascismo*, in *Donne, teatro, fascismo*, cit., pp. 95-121; ID., *Teatro, amatorialità e fascismo: l'Opera nazionale dopolavoro*, ivi, pp. 123-135; ID., *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro. Otto documenti*, «Teatro e Storia», XXXIX, supplemento online al n. 46, 2025, pp. 55-81 (consultabile sul sito web della rivista).

gli scambi e le intersezioni tra le nostre indagini. Senza il suo sostegno questa ricerca probabilmente non avrebbe neppure preso forma: le sono grato per il supporto, i confronti e le osservazioni, che sono state determinanti per chi, come me, si accostava per la prima volta allo studio del teatro nel fascismo.

Il mio lavoro quotidiano è stato reso più semplice grazie al personale degli archivi e delle biblioteche che ho frequentato nel corso della ricerca. Per la dedizione, la cordialità e la disponibilità con cui hanno agevolato il reperimento e la consultazione dei materiali, ringrazio il personale dell'Archivio centrale dello Stato, dell'Archivio di Stato di Milano, dell'Archivio di Stato di Prato e della Biblioteca di storia moderna e contemporanea; Elena Catozzi della Biblioteca Museo Teatrale SIAE; Valentina Corridori della Biblioteca Alessandrina di Roma; Marco Guardo, direttore della Biblioteca dell'Accademia nazionale dei Lincei e Corsiniana; Pierluigi Mutarelli della Biblioteca "Giovanni Macchia" della Sapienza Università di Roma; Gian Domenico Ricaldone, responsabile archivista del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova; Silvia Ruffini della Biblioteca delle arti dell'Università Roma Tre.

Un ringraziamento speciale lo devo a Silvia Carandini, Loretta Innocenti e Annamaria Corea per l'attenta rilettura e i commenti a una prima versione di questo testo; nonché a Donatella Orecchia e alle colleghe e i colleghi della Consulta universitaria del teatro, in particolare del tavolo di lavoro su Documentazione dello spettacolo dal vivo, archivi e strumenti di ricerca, e alle colleghe e i colleghi dell'Università Roma Tre e della Sapienza Università di Roma, con cui ho avuto occasione in questi ultimi anni di intrecciare feconde discussioni sui problemi del trattamento delle fonti.

Il confronto con le studentesse e gli studenti del corso di Laurea magistrale in Scritture e produzioni dello spettacolo e dei media (cinema, teatro, danza) della Sapienza Università di Roma e in DAMS Teatro, Musica, Danza dell'Università Roma Tre ha costituito uno stimolo costante e ha offerto occasioni in cui mettere alla prova alcune ipotesi di lavoro.

Nessuna formula potrebbe esprimere appieno la gratitudine verso la mia famiglia, le mie amiche e i miei amici, e soprattutto verso Marco, per il suo sostegno incondizionato, che in questi anni non è mai venuto meno, e per avermi assicurato lo spazio fisico e mentale necessario perché questo lavoro potesse concludersi.

Tuscania, gennaio 2026

Capitolo I

L'OPERA NAZIONALE DOPOLAVORO E LA FASCISTIZZAZIONE DEL TEMPO LIBERO

Quando Mussolini prese il potere nell'ottobre del 1922, il sistema teatrale formato dalle compagnie amatoriali stava attraversando un momento di rinascita dopo l'inevitabile contrazione degli anni della Prima guerra mondiale. Soprattutto, ma non solo, nell'Italia centrosettentrionale erano state costituite nuove formazioni filodrammatiche, e altre erano state ripristinate nell'ambito dei circoli ricreativi e degli oratori cattolici. Lo stesso era avvenuto nelle società di mutuo soccorso e nelle Case del popolo, nonché nei Dopolavoro delle medie e grandi imprese che iniziavano a sorgere sul modello di quanto si stava realizzando nelle più avanzate aziende straniere.

Come accadde negli altri contesti della cultura, dell'economia e della società, anche l'emisfero dell'amatorialità teatrale fu oggetto dell'azione messa in campo dal regime per conseguire la tanto bramata completa fascistizzazione dello Stato, necessaria alla compiuta realizzazione della Rivoluzione fascista. Anche nel caso della pratica amatoriale del teatro, ciò comportò l'avvio di un processo di istituzionalizzazione e, di conseguenza, di progressiva, elefantica burocratizzazione. Questo processo di fascistizzazione dell'emisfero dell'amatorialità fu affidato a un apposito ente, l'Opera nazionale dopolavoro, istituito nel 1925 – significativamente, il 1° maggio, il giorno della Festa del lavoro abolita da Mussolini due anni prima – con lo scopo «di promuovere il sano e proficuo impiego delle ore libere dei lavoratori

con istituzioni dirette a sviluppare le loro capacità fisiche, intellettuali e morali».¹

L'organizzazione dell'OND e le sue modificazioni nel corso del Ventennio, così come l'impatto che l'ente ebbe sulla società e la cultura italiane sono stati oggetto di alcuni importanti studi, di cui in questo primo capitolo riassumo sommariamente alcuni snodi principali. Sulla scorta di alcuni episodi esemplari documentati da una selezione di fonti anche inedite, propongo di approfondire e ampliare l'orizzonte di osservazione sull'ente e sulla sua azione nei confronti della vita associativa del tempo, riposizionando lo sguardo rispetto a quel paradigma storiografico che ha ricondotto l'OND a un dispositivo impiegato programmaticamente dal fascismo soprattutto per finalità propagandistiche e di costruzione del consenso. Pur senza negare tale dimensione, in questo capitolo si sottolinea l'esistenza di meccanismi di controllo, pressione e coercizione, spesso anche minuti, che attraversarono le pratiche associative, e che sono irriducibili alle sole logiche della costruzione del consenso.

L'OND e il suo funzionamento

L'OND non fu il frutto dell'attuazione di un'idea di Mussolini; fu piuttosto il risultato dell'incorporazione di un progetto che l'ingegnere torinese Mario Giani aveva avviato nel primo dopoguerra, e che aveva trovato poi il sostegno della Confederazione dei sindacati fascisti, al cui interno nel 1923 era stato costituito un Ufficio centrale del Dopolavoro.²

¹ Regio decreto-legge 1° maggio 1925, n. 582, *Istituzione dell'Opera nazionale del dopolavoro*, art. 1.

² Sul contesto socioculturale in cui si colloca il movimento dopolavoristico, resta fondamentale quanto documentato da VICTORIA DE GRAZIA, *The culture of consent. Mass organisation of leisure in fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press,

La storiografia delle istituzioni – in particolare con gli studi portati avanti da Elena Vigilante che a lungo si è occupata della storia dell'OND – ha notato come il nuovo ente in prima battuta agì inglobando «vecchi circoli preesistenti, magari di diversa e opposta matrice politica», ma inquadrati ora all'interno di una struttura parastatale, fortemente gerarchizzata e capillarmente distribuita su tutto il territorio nazionale.³ A livello periferico l'OND fu articolata infatti in Commissariati provinciali, dipendenti dalla Direzione generale, e in Commissariati circondariali (poi comunali), subordinati a quelli provinciali e chiamati a loro volta a espletare funzioni di indirizzo e controllo sugli eventuali circoli rionali, frazionali e rurali, nonché sui singoli sodalizi ricreativi aderenti all'OND. La scelta dei dirigenti degli uffici periferici teneva solitamente conto delle forze politiche, sindacali e culturali presenti sul posto; in questo modo si rispondeva all'esigenza di coinvolgere coloro che avrebbero potuto avere un qualche interesse nell'organizzazione e nella gestione del movimento dopolavoristico, e di favorire così il radicamento dell'ente sul territorio.⁴

1981, trad. it. *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981. Si vedano anche i numerosi contributi sul dopolavorismo nel mondo, molti dei quali a firma di Giani, apparsi già nelle prime annate del periodico *La Stirpe*, la rivista delle corporazioni fasciste, che fino alla nascita, nel 1927, del bollettino dell'OND includeva le rubriche curate dall'Ufficio centrale del Dopolavoro.

³ ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro tra spinte totalitarie, retorica corporativa e amministrazione ordinaria*, «Le Carte e la Storia», XXVIII, n. 1, giugno 2022, pp. 74-82: 74. Per uno studio più ampio della storia istituzionale dell'ente si rimanda a EAD., *L'Opera nazionale dopolavoro. Tempo libero dei lavoratori, assistenza e regime fascista 1925-1943*, Bologna, il Mulino, 2014.

⁴ Oltre agli studi di Vigilante, si vedano i documenti pubblicati nel «Bollettino del lavoro e della previdenza sociale», XLV, n. 3, marzo 1926, pp. 241-243 (sull'organizzazione dell'OND); n. 4, aprile 1926, pp. 319-320 (sul funzionamento delle Commissioni centrali) e pp. 320-323 (sullo statuto per il disciplinamento degli uffici provinciali).

Sebbene fosse sorto come ente dotato di personalità giuridica propria, inizialmente sottoposto alla vigilanza del Ministero per l'economia nazionale, già alla fine del 1926 l'OND subì una prima riforma statutaria: tra le altre cose, si prevedevano una riduzione degli organi esecutivi, l'accentramento del controllo governativo (con l'attribuzione della nomina dei vertici dell'ente al Capo del Governo), e la contestuale politicizzazione della struttura, sancita dall'ingresso formale del segretario del PNF, nella persona di Augusto Turati, quale vicepresidente dell'OND. Parallelamente, la nomina degli organi direttivi periferici fu attribuita ai segretari federali del PNF territorialmente competenti.⁵

Questa prima riforma condusse al contempo a una moltiplicazione dei servizi in capo alla Direzione generale dell'OND, presso la quale furono istituite diverse Commissioni centrali a carattere consultivo, composte da «cittadini autorevoli», selezionati in qualità di rappresentanti di organizzazioni o in virtù della loro specifica competenza professionale o attitudine personale, con il mandato di «compilare il programma di ogni branca di attività dell'Opera».⁶ Gli ambiti di intervento demandati alle commissioni coprivano l'ampio e variegato spettro dei settori coinvolti nell'universo dopolavoristico – «assistenza legale e materie giuridiche; sanitarie; insegnamento professionale; educazione fisica e sport; cultura popolare; propaganda agricola e forestale; musica e canto; propaganda sociale; filodrammatica; cinematografia; radiofonia; escursionismo; abitazioni economiche; dopolavoro delle industrie; dopolavoro marinaro».⁷ Un'analogha proliferazione degli apparati

⁵ Regio decreto 11 novembre 1926, n. 1936, *Riforme allo statuto dell'Opera nazionale dopolavoro*. Su questa prima riforma si veda l'analisi condotta in ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro*, cit., pp. 50-65.

⁶ *Le norme per il funzionamento delle Commissioni centrali*, «Bollettino del lavoro e della previdenza sociale», XLV, n. 4, aprile 1926, pp. 319-320: 319, artt. 1-2.

⁷ *L'organizzazione dell'Opera nazionale del Dopolavoro*, ivi, n. 3, marzo 1926, p. 242.

amministrativi si registrò anche in periferia, dove i Commissariati provinciali furono dotati di uffici articolati in settori corrispondenti a quelli della Direzione generale, e furono affiancati da Ispettorati interprovinciali con funzioni di vigilanza sull'attività dei Dopolavoro locali.

Una radicale svolta nell'assetto dell'OND si consumò nel maggio del 1927, quando un successivo provvedimento legislativo dispose lo scioglimento di tutti i suoi organi esecutivi e il trasferimento delle loro competenze al solo segretario Turati, nominato commissario straordinario. Rispondendo a un preciso disegno politico di completa sottomissione dell'ente alle direttive del PNF, la nuova riforma concentrava in un'unica figura commissariale l'intero complesso delle competenze fin lì ripartite tra gli organi esecutivi. Pur presentato come una necessaria misura di efficientamento amministrativo, il provvedimento fu all'origine di un processo di crescente burocratizzazione, operante anche a livello periferico. Come infatti rilevato da Vigilante,

Fu sempre invocando l'urgenza di una riorganizzazione della struttura improntata ai principi dell'unità di comando, della semplificazione dell'ente e della riduzione delle spese che si mise mano alla risistemazione degli organismi periferici. Purtroppo, nel concreto, essi avrebbero acquisito una struttura ben più complessa. Venne, difatti, prevista, in ciascuna provincia, l'istituzione di direttori (con funzioni di assistenza, inquadramento e propaganda), presieduti dal segretario federale e coincidenti, inizialmente, coi delegati dei datori di lavoro e dei lavoratori, coi segretari dei Fasci locali e coi dirigenti delle associazioni di dipendenti dello Stato presenti sul territorio.

Lungo gli anni Trenta questa organizzazione sarebbe divenuta particolarmente articolata, prevedendo alla base della piramide strutture di pertinenza comunale, rette dal relativo segretario politico del PNF e responsabili dell'attività dopolavoristica del territorio. Nel dettaglio il direttorio provinciale si sarebbe presto assestato su una composizione che includeva le figure cardine dello Stato corporativo, mentre i dopolavoro cittadini sarebbero stati chiamati a svolgere un compito di coordinamento e vigilanza non semplice su quei gruppi e su quelle

associazioni iscritti al dopolavoro (e non infrequentemente create dal dopolavoro), a loro volta dotati di strutture complesse.⁸

Agli uffici provinciali e comunali che costituivano l'apparato amministrativo dell'OND furono negli anni coattivamente annesse le organizzazioni incaricate della gestione del tempo libero, tanto quelle esistenti quanto quelle fondate in seguito a iniziativa sia pubblica sia privata. Oltre ai Dopolavoro aziendali e quelli appartenenti alle pubbliche amministrazioni, furono gradualmente confederate all'OND numerosissime compagnie filodrammatiche, sodalizi sportivi, ma anche corali, bandistici e cinefili, nonché i circoli assistenziali, culturali e più genericamente ricreativi.

Inizialmente non si trattò di un sistema apertamente coercitivo, dal momento che non furono resi formalmente obbligatori né l'affiliazione all'OND dei Dopolavoro sorti in ambito privato né, più in generale, il tesseramento dei lavoratori – fossero essi dipendenti pubblici o privati – ai propri circoli di riferimento. In diversi contesti aziendali si ha però notizia di pratiche di tesseramento “involontario” o non del tutto consapevole. Un operaio del Gruppo Ercole Marelli, un'azienda operante nel settore elettrotecnico con sede a Milano, denunciò sulle colonne de «L'Unità» le modalità con cui egli e i suoi colleghi dello stabilimento di Sesto San Giovanni si ritrovarono «iscritti a questa nuova società»:

Tre settimane fa, mentre eravamo intenti al nostro lavoro, fece il giro del reparto un capo il quale ci invitò ad andare tutti in cortile. Quando fummo riuniti nel cortile, in attesa di sapere cosa si volesse da noi, compare una macchina fotografica con tre uomini. Due di questi si preoccupano di metterci bene in fila; l'altro ad un certo punto schiaccia

⁸ ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro*, cit., pp. 73-74. Per le trasformazioni occorse all'OND a seguito di questa seconda riforma, si veda, ivi, il capitolo II dedicato a *Il decennio del commissariamento 1927-1937*, pp. 71-113.

il bottone... e noi siamo bell'e passati tutti "in gruppo" all'Opera nazionale dopolavoro.

Una settimana dopo, siamo chiamati uno per uno da un impiegato della direzione, il quale ha l'incarico di farci ritirare "spontaneamente" la tessera. L'impiegato ci dice che non c'è nulla da perdere perché le quote per quest'anno le paga la ditta.

Qualcuno ha voluto finalmente chiedere che roba fosse questo Dopolavoro: gli si è risposto che si tratta di un grande beneficio per gli operai: lo Stato fa degli sconti speciali sulla ferrovia alle comitive di almeno dieci iscritti al Dopolavoro. Dimodoché se si vuol risparmiare andando in ferrovia, bisogna mettersi insieme almeno in dieci. Ci sono poi altre facilitazioni, informa l'impiegato: per esempio ribassi di tariffa al cinematografo, sempre per le comitive, si capisce.

Al cinematografo ove vado io, qualche volta, qui a Sesto pago una lira, ma la tessera qui non vale perché i cinematografi dove si pratica la riduzione sono a Milano. Sono tutti cinematografi questi dove si paga fino ad otto lire l'entrata normale. Ammesso dunque che ci facciano la riduzione del 50 per cento, dovremmo noi operai di Sesto riunirci in comitiva e andare a Milano per spendere quattro volte di più di quello che spendiamo qui.⁹

Il complesso di facilitazioni economiche e assistenziali era stato pensato anche per incentivare l'adesione dei lavoratori all'OND, per cui chi fosse stato in possesso della tessera avrebbe potuto godere dell'accesso agevolato a strutture sportive, attività ricreative, spettacoli, colonie estive, viaggi organizzati e addirittura a prestazioni di assistenza medica, configurando in tal modo un sistema di welfare diffuso, la partecipazione al quale era resa certo altamente conveniente.¹⁰ Eppure, al di là di questi incentivi materiali, è bene ricordare come l'adesione all'OND

⁹ UN GIOVANE OPERAIO, *Il dopolavoro alla Marelli di Sesto*, in *Corrispondenze operaie*, rubrica, «L'Unità», III, n. 257, 29 ottobre 1926. In merito alle tariffe ferroviarie, si veda anche la simile testimonianza, sollecitata da questo intervento e apparsa nella medesima rubrica, a firma L'EX COLONIALE COMUNISTA, *In che consiste il Dopolavoro*, ivi, n. 259, 31 ottobre 1926.

¹⁰ Cfr. VICTORIA DE GRAZIA, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, cit., pp. 175-190.

fosse sostenuta anche da un'implicita pressione sociale, poiché il non essere tesserati poteva alimentare sospetti ed essere interpretato come un potenziale indizio di dissenso o di non totale allineamento al regime. La capillarità dell'ente e il progressivo imporsi del tesseramento come passaggio di fatto obbligato alimentarono l'ambizione di inquadrare la classe lavoratrice entro un unico, disciplinato fascio. D'altro canto, quella stessa pervasività al tempo stesso rese gli ambienti dopolavoristici un potenziale territorio per l'opposizione clandestina, in particolare quella comunista, che vi intravedeva un luogo da presidiare e in cui infiltrarsi per intercettare bisogni, discorsi e malcontenti dei lavoratori – si veda a tal proposito il Doc. 1 riportato in appendice a questo volume, recante un intervento pubblicato nel 1936 sul supplemento de «L'Unità» e che esortava i compagni comunisti a entrare nei Dopolavoro, a legarsi ai dopolavoristi e addirittura a puntare ai posti di direzione.¹¹

¹¹ Si trattava in realtà dell'eco di una linea d'intervento che il Partito comunista aveva già definito negli anni precedenti, volta a incentivare un'azione segreta dal di dentro delle organizzazioni del regime, proprio perché lì erano più facilmente avvicinabili ampie fasce di lavoratori e della gioventù proletaria. Notizie sugli orientamenti del partito erano diramate in tal senso attraverso la stampa clandestina e la contropropaganda destinate anche alla circolazione all'estero, dov'erano monitorate dai servizi d'informazione fascisti. Si veda ad esempio il telegramma inviato nell'aprile del 1930 alla Direzione generale della Pubblica sicurezza da Giacinto Auriti, ministro plenipotenziario alla Legazione italiana a Vienna, in cui si riportava un articolo intercettato da Rudolf Modrich (Rodolfo Modrini), commissario dell'Ambasciata incaricato della sorveglianza politica: «Il Dopolavoro abbraccia la gioventù proletaria. È qui che occorre fare opera di propaganda disfattista. Non è necessario, all'uopo, che i comunisti entrino nel Dopolavoro. Occorre soltanto stabilire di caso in caso quanti compagni debbano entrare illegalmente nell'organizzazione per compiere opera disfattista. Il Dopolavoro abbraccia un milione e mezzo di soci, per cui i comunisti devono far parte attivamente nel Dopolavoro, avvicinare la gioventù, per modo da poterla deviare su altra strada con un lavoro assiduo. È compito del comunismo di combattere con ogni arma le organizzazioni avversarie e questo lavoro può essere fatto nel modo migliore dentro alle stesse organizzazioni socialiste ed in prima linea nel Dopolavoro. Non agendo in seno a queste organizzazioni difficilmente si può guadagnare la gioventù proletaria. I mezzi legali per un'opera

La norma e la prassi, ovvero la coercizione

Riguardo all'azione diretta del PNF sull'ente, ancora Vigilante raccomanda di non confondere il controllo politico esercitato sull'OND con «il controllo praticato su tutta la socialità del tempo libero dei lavoratori», e ricorda che talune forme associative mantennero margini di autonomia amministrativa e funzionale rispetto all'inquadramento imposto dall'ente – la storica delle istituzioni fa riferimento in particolare alle società di mutuo soccorso, che continuarono a dipendere dal Ministero delle corporazioni, al Dopolavoro ferroviario, a quello postelegrafonico e a quello del personale delle “privative”, che «permasero sotto la vigilanza dei rispettivi ministeri».¹² Come però testimonia l'ulteriore documentazione emersa nel corso di questa ricerca e su cui si tornerà diffusamente più avanti, l'azione delle strutture locali del PNF dimostrò la sua pervasività anche nei confronti di quei gruppi dopolavoristici formalmente indipendenti dall'OND, ma che nondimeno finirono per risentire della morsa del potere fascista.

Particolarmente esemplificativo di come il PNF potesse agire in questo senso è un caso riguardante la Super-Iride di Prato, una ditta di coloranti per tessuti (ancora oggi esistente), che tra il dicembre del 1930 e il marzo del 1931 fu oggetto di pressanti richieste del Fascio locale affinché al suo interno fosse costituito un Dopolavoro aziendale. Dopo un paio di missive ricevute e lasciate senza risposta, dal canto suo il presidente del Consiglio di amministrazione della ditta, replicò cercando di motivare la propria reticenza adducendo ragioni pratiche:

distruttiva sono impossibili. Tuttavia non mancano mezzi illegali, che il comunismo saprà adottare»; ACS, *Ministero dell'interno, Direzione generale Pubblica sicurezza, Divisione Affari generali e riservati. Archivio generale, Categorie annuali, 1930-1931*, b. 411, cat. K/1B, *Propaganda comunista fra la gioventù e nelle organizzazioni Dopolavoro*, prot. n. 7692 del 3 maggio 1930.

¹² ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro*, cit., pp. 19-20.

[...] ben pochi potrebbero essere gli aderenti: poiché molta parte delle nostre maestranze risiede fuori dalla città di Prato, e partecipa ai gruppi locali dell'OND – e quindi la costituzione di un gruppo presso la sede presenta la difficoltà, quasi insormontabile, di un numero di aderenti troppo esiguo per qualsiasi utile manifestazione.

Ciò non bastò tuttavia a evitare un'azione intimidatoria da parte di Riccardo Banci Buonamici, commissario circondariale dell'OND e al contempo segretario politico del PNF di Prato, che al cauto diniego dei dirigenti della Super-Iride rispose con un aspro richiamo alle direttive del partito:

Ci sorprende veramente il vostro modo di agire, poiché, se questo Commissariato circondariale ha giustamente insistito per la costituzione del gruppo aziendale anche in codesta spettabile ditta, ha insistito prima di tutto perché le direttive del PNF, creatore dell'OND, desiderano, anzi esigono in certo qual modo che ogni buon lavoratore, ogni buon italiano si iscriva al Dopolavoro [...].¹³

Questo episodio consente di cogliere con particolare chiarezza la distanza fra il dettato normativo e la sua applicazione concreta: se, sul piano formale, e soprattutto in ambito privatistico, l'adesione all'OND era rimessa alla libera iniziativa, nella prassi essa risentiva delle dinamiche coercitive messe in atto dalle strutture periferiche del partito. La previsione normativa che riconosceva ai datori di lavoro la facoltà di costituire o meno un dopolavoro aziendale risultava così svuotata di significato, essendo l'omissione o il ritardo nell'adesione interpretati dal potere politico come indici di scarsa disciplina o di latente opposizione al regime.

¹³ Lettera di Ruggero Benelli a Riccardo Banci Buonamici (Gu:g-DREN; Prato, 12 marzo 1931), in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 2, ins. 8; minuta della nota di Banci Buonamici a Benelli (Prato, 26 marzo 1931), ivi, prot. n. 107/1.

Assimilazione, inglobamento, resistenze

La distanza fra norma e prassi, quando colta nella quotidianità dei contesti locali, rivela come l'adesione all'OND fosse sostenuta da dispositivi di controllo e coercizione non esplicitamente contemplati dagli statuti dell'ente. Proprio la dimensione locale consente di cogliere con maggiore precisione anche le forme concrete e spesso indirette con cui l'inquadramento dopolavoristico intervenne su associazioni preesistenti al fascismo, riducendone progressivamente i margini d'autonomia e ricomponendole entro rigidi assetti gerarchici. Emblematiche in tal senso sono alcune vicende che interessarono la Società corale "Guido Monaco", un'organizzazione appunto di antica fondazione e di riconosciuto prestigio nel panorama musicale e teatrale pratese, su cui mi soffermerò nelle prossime pagine. Sono tasselli importanti di una storia che, seppur entro un quadro circoscritto, consentono di osservare da vicino il graduale processo di assimilazione e inglobamento dell'associazionismo locale nell'orbita dell'OND. La storia della "Guido Monaco" nel corso degli anni Trenta è particolarmente significativa anche per i rapporti di forza che permette di cogliere all'interno dell'amatorialità a teatro: la società corale fu infatti coinvolta in una baruffa con una filodrammatica pratese, un episodio – come si vedrà – che lascia intravedere come il disciplinamento imposto dall'OND non operasse soltanto per via normativa o tramite l'assorbimento dei sodalizi, ma anche attraverso frizioni e competizioni locali capaci di comprimere l'autonomia ed esautorare la libera iniziativa di un'associazione di lunga tradizione in conflitto con le nuove gerarchie dopolavoristiche.

Nata nel 1878 come sodalizio filarmonico tra artigiani locali, la "Guido Monaco" rappresentava, ancora alla fine degli anni Venti, uno dei consorzi più dinamici della socialità pratese.¹⁴

¹⁴ Sulla storia di questo ente si vedano GIAMPIERO GUARDUCCI, *Prato e la "Guido Monaco". Cento anni di storia, 1878-1978*, Prato, Stabilimento grafico E. Rindi,

All'inizio degli anni Trenta la Società corale "Guido Monaco" si affiliò all'OND, e avviò nella sala teatrale della propria sede la realizzazione di stagioni filodrammatiche che ebbero una certa rilevanza, dapprima ospitando stabilmente una compagnia locale – il Gruppo filodrammatico "Ferdinando Paolieri", anch'esso federato all'OND –, assumendone poi l'organizzazione a seguito di una controversia occorsa con la filodrammatica che segnò l'interruzione dei rapporti tra i due organismi. Sorto in apparenza per ragioni economiche ma più verosimilmente per questioni di potere, il contrasto fu risolto con l'intervento di Cesare Parenti, segretario politico del Fascio di Prato e commissario comunale dell'OND, sollecitato da un esposto dei dirigenti del Gruppo filodrammatico "Ferdinando Paolieri" presentato nel novembre del 1933 a Leone Ciullini, vicepresidente del Dopolavoro provinciale di Firenze.¹⁵

Nell'inverno del 1932-33 le iniziative promosse dalla "Guido Monaco" avevano attraversato una fase di forte crisi. Le veglie e le serate danzanti offerte ai propri soci avevano registrato incassi modesti; «disastrosi» sul piano finanziario erano stati i risultati di una stagione filodrammatica affidata dal comitato dei festeggiamenti della società corale alla compagnia Caserani-Zamora-Stauperno, diretta da Dante Nello Carapelli,

1978; SERGIO NANNICINI, *La Società corale "Guido Monaco" a Prato*, Lucca, S. Marco Litotipo, 2003. Sulla musica e il teatro a Prato durante il Ventennio si vedano ROBERTO FIORAVANTI, *La musica a Prato dal Duecento al Novecento*, Prato, Azienda autonoma turismo, 1973 (per la "Guido Monaco" cfr. in partic. pp. 363-368); più in generale, sulla cultura del tempo si veda *Prato, storia di una città*, sotto la dir. di Fernand Braudel, vol. III: *Il tempo dell'industria (1815-1943)*, a cura di Giorgio Mori, Prato - Grassano (Bagno a Ripoli), Comune di Prato - Le Monnier, 1988.

¹⁵ Una copia dell'esposto fu trasmessa in allegato alla nota inviata da Ciullini a Parenti (Firenze, 29 novembre 1933), ora conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 4, ins. A/2, prot. n. 446/A-2 del 1° dicembre 1933 in entrata. Da questo documento sono tratte le citazioni riportate nel corpo del testo qui di seguito.

per la quale la filodrammatica percepiva dalla “Guido Monaco” 320 lire serali, a fronte di un incasso di 60-70 lire.

In questo difficile contesto, nel febbraio del 1933 la “Ferdinando Paolieri” ottenne, dietro il pagamento di 90 lire, l'uso della sala teatrale della società corale per organizzare «l'annuale festa dei filodrammatici». L'evento riscosse un successo inatteso sia per la qualità artistica sia per l'affluenza di pubblico, tanto da indurre i filodrammatici ad avanzare la proposta ai dirigenti della “Guido Monaco” di costituirsi quale sezione autonoma della società corale. L'accordo fu raggiunto il 20 marzo: in cambio dell'uso della sala per le prove e gli spettacoli, la filodrammatica avrebbe versato un canone annuo di 300 lire e una percentuale sugli incassi delle serate, e si sarebbe inoltre impegnata a costituire una biblioteca e a curare una programmazione culturale di richiamo. Il cassiere della “Guido Monaco”, Alberto Bardazzi, si era persino spinto a garantire il versamento del canone qualora i filodrammatici fossero riusciti a riportare il pubblico alle serate sociali. Stando a quanto riportato dagli stessi filodrammatici, i loro sforzi furono ben ripagati: non solo le recite registrarono regolarmente il tutto esaurito, ma il pubblico era tornato anche a frequentare le serate danzanti organizzate dal comitato dei festeggiamenti, che fruttarono alla società corale «un utile di alcune migliaia di lire».

Al termine della stagione, proprio quando l'attività teatrale si avviava a consolidarsi e i filodrammatici iniziavano a lavorare alla costituzione della biblioteca, il custode della “Guido Monaco” comunicò loro che, su disposizione di Bardazzi, essi non avrebbero più potuto accedere alla sede. Le reiterate richieste di chiarimenti inoltrate dai filodrammatici rimasero senza risposta: non solo erano stati privati di una sede, ma erano stati anche pubblicamente screditati, «espulsi come persone disoneste, senza saperne la ragione». Per questo, rivendicando di essere il solo gruppo che, nel Comune di Prato, avesse svolto «una maggiore attività artistica ed organizzativa, ed il più anziano del Comune [...] anche se composto esclusivamente di giovani»,

il Gruppo filodrammatico “Ferdinando Paolieri” presentò un esposto al Dopolavoro provinciale di Firenze – e quest’ultimo lo inoltrò all’OND di Prato –, per lamentarsi di esser stato trattato come «un semplice e meschino “tirapiedi”, del quale si può comodamente disfarsi dopo averne spremute le energie».

Come anticipato, la vicenda si concluse con l’intervento delle autorità fasciste pratesi che cercarono di mediare tra le istanze espresse dalle due parti in causa. La soluzione fu più semplice del previsto. Sebbene la Società corale “Guido Monaco” avesse espresso l’«impossibilità di continuare ad ospitare nei propri locali un altro gruppo passivo, mentre la corale stessa, che versa[va] in condizioni non troppo floride, tenta[va] con ogni mezzo di rialzare le proprie sorti finanziarie», il Gruppo filodrammatico “Ferdinando Paolieri” dal canto suo aveva trovato nel frattempo un’altra sede in cui svolgere la propria attività.¹⁶ Una risoluzione pacifica, dunque, e apparentemente priva di ripercussioni. Eppure, il tono aspro della polemica sollevata dai filodrammatici col loro esposto lasciava presagire attriti più profondi, destinati a riemergere periodicamente e a richiedere nuovi interventi delle autorità fasciste.

All’origine del contrasto fra le due organizzazioni vi era stato innanzitutto uno scontro generazionale. Da un lato, una compagine di elementi filodrammatici poco più che trentenni, determinati nel voler conquistare uno spazio autonomo nel panorama culturale cittadino, evidentemente forti anche dell’appoggio da parte dell’amministrazione dopolavoristica pratese – tra i dirigenti della “Ferdinando Paolieri” vi erano Giotto Tempestini e Alfredo Giordano Ciatti, rispettivamente classe 1897 e 1901, i quali nel 1929 avevano ricoperto posizioni apicali nel Dopolavoro filodrammatico pratese, essendone stati l’uno direttore e l’altro fiduciario del Direttorio incaricato dei rap-

¹⁶ Minuta della nota inviata da Parenti a Ciullini (Prato, 14 dicembre 1933), conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 4, ins. A/2, prot. n. 446/A-2.

porti con i gruppi del circondario.¹⁷ Dall'altro lato vi era invece una società con oltre cinquant'anni di storia, espressione di una socialità prefascista, di base mutualistica e cooperativa, che il regime si stava sforzando di assoggettare e controllare. I giovani del Gruppo filodrammatico "Ferdinando Paolieri", al contrario, ostentavano disciplina, rispetto per le gerarchie del potere, fedeltà alle direttive dell'OND, e si dimostravano pronti a denunciare all'autorità fascista ogni presunta irregolarità o torto subito – cosa che, nel corso degli anni, alcuni di loro in effetti fecero ripetutamente.

Seppur formalmente integrata nella rete dell'OND, alla quale aveva aderito forse anche per ragioni di opportunità, la Società corale "Guido Monaco" doveva apparire un soggetto ambiguo, ma al contempo troppo radicato nel tessuto sociale cittadino per essere semplicemente soppresso. Dopo la controversia con il Gruppo filodrammatico "Ferdinando Paolieri", la società corale continuò a promuovere una ricca programmazione musicale e filodrammatica, ospitando numerosi complessi che circuitavano nella provincia. Tuttavia, si può sospettare che fosse divenuta oggetto di una crescente attenzione da parte delle autorità fasciste locali. La sua libertà d'intervento dovette certo annullarsi a seguito della compressione di ogni forma di autonomia che si ebbe col progressivo inasprimento delle regolamentazioni dopolavoristiche – ma ciò riguardò tutti i circoli ricreativi affiliati all'OND. La fascistizzazione degli enti preesistenti come la "Guido Monaco" investì non solo le loro strutture organizzative, ma finanche, e violentemente, il loro passato e la loro stessa identità. Di lì a poco, infatti,

¹⁷ Per l'atto di nascita di Tempestini cfr. ASPO, *Stato civile italiano*, Prato, reg. 327 (*Nati*, anno 1897), pt. 3, c. 319r, n. 802, consultabile online all'URL <https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua19889502/w1xlJDO>; per quello di Ciatti cfr. reg. 5 (*Nati, indici decennali*, anni 1896-1905), c. n.n., consultabile online all'URL <https://antenati.cultura.gov.it/ark:/12657/an_ua19872518/wEDoVBX>. Il nucleo di documenti relativi alla loro attività negli uffici dell'OND si trova in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 1, ins. 5.

il dirigente provinciale dell'OND cominciò ad avere da ridire persino sull'impostazione grafica degli stampati diffusi dalle organizzazioni federate: ritenendo «ciarlatanesca e di cattivo gusto» la carta intestata della Società corale "Guido Monaco", recante come marchio una semplice ed elegante lira, all'inizio di novembre del 1935 il direttore del Dopolavoro provinciale scrisse al segretario del Fascio di Prato affinché intervenisse per un suo adeguamento – gli ordinò perentoriamente: «Veda di fargliela ammodernare e fascistizzare».¹⁸

Questo processo, d'altro canto, non aveva a che vedere solo con questioni estetiche o formali. In quelle settimane il regime stava procedendo a una riorganizzazione dell'intera struttura dopolavoristica, che sarebbe stata realizzata compiutamente solo nel maggio del 1937, e che mirava a porre l'ente sotto il pieno controllo e responsabilità del PNF, rispecchiandone la struttura.¹⁹ A livello periferico, in effetti, già nell'ottobre del 1935 i Commissariati comunali dell'OND furono aboliti e le loro competenze trasferite ai Fasci di combattimento territorialmente competenti, presso i quali operavano ora i Dopolavoro comunali posti sotto la presidenza dei segretari dei Fasci locali (o dei fiduciari, nel caso dei Fasci esistenti in località

¹⁸ Nota prot. n. 8621 inviata da Leonardo A. Spagnoli, ispettore superiore della V zona OND e direttore del Dopolavoro provinciale, a Rodolfo Briganti, segretario del Fascio di Prato (Firenze, 8 novembre 1935), in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 6, ins. A/2, prot. n. 1201/A-2 del 9 novembre 1935 in entrata. Negli stessi mesi, il medesimo dirigente aveva impiegato parole ancor più brusche – «Gli dica qualcosa a questi ritardatari rimasti all'anno di grazia 1890» – nel giudicare la carta intestata della Premiata Società filarmonica di Galciana, una frazione del pratese, su cui anche in questo caso era presente una lira seguita dalla denominazione sociale, ma con la sigla dell'OND, comprovante l'affiliazione all'ente fascista, aggiunta un po' maldestramente a penna. Un frammento della carta intestata della filarmonica di Galciana è incollato su un biglietto di Spagnoli a Briganti conservato nel medesimo inserto.

¹⁹ Legge 24 maggio 1937, n. 817, *Modificazioni alle norme sull'ordinamento dell'Opera nazionale dopolavoro*; cfr. ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro*, cit., pp. 90 ss.

non capoluogo di Comune).²⁰ A quest'azione di riforma, durata invero diversi anni, va ricondotta l'imposizione del cambio di denominazione degli organismi affiliati all'OND. Il culmine di questo processo giunse nel gennaio del 1938, quando il segretario federale e presidente del Dopolavoro provinciale fiorentino ordinò che tutti i circoli, le associazioni e le istituzioni affiliate all'OND sostituissero definitivamente le loro storiche denominazioni (circolo, associazione, società etc.) con la locuzione «Dopolavoro di...». Contestualmente, in ottemperanza a un ordine di Achille Starace, dal 1931 segretario del partito, fu disposta la modifica della carta intestata di tutti gli organismi dipendenti, che da quel momento in poi avrebbe dovuto riportare il distintivo del PNF seguito dalla dicitura «Opera nazionale dopolavoro».²¹ Ciò accadde puntualmente anche alla società corale di Prato, che da quel momento assunse la denominazione di «Dopolavoro corale "Guido Monaco"» (FIGG. 1-2).

L'adeguamento richiesto rispondeva certamente a un mutato quadro amministrativo, ma al tempo stesso manifestava con particolare evidenza, anche sul piano simbolico, il completo assorbimento delle organizzazioni ricreative e culturali, comprese quelle di più antica tradizione, nella struttura dopolavoristica del regime e il loro conseguente assoggettamento al PNF. Un assoggettamento al quale, tuttavia, non dovevano mancare episodi di resistenza, se è vero che l'ispettore dell'OND fiorentino Fortunato Polvani ancora verso la fine degli anni Trenta

²⁰ Si veda a tal proposito la circolare prot. n. 8034 del 25 ottobre 1935, diramata da Giulio Ginnasi, segretario federale del PNF di Firenze, ai segretari dei Fasci e ai presidenti dei Dopolavoro comunali, con cui fornisce disposizioni atte appunto a uniformare la denominazione dei Dopolavoro in base ai loro rispettivi rapporti di dipendenza col partito. Una copia della circolare è in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 7, ins. A/7, prot. n. 1187/A-1 del 29 ottobre 1935 in entrata.

²¹ Cfr. la nota prot. n. 2039 inviata al Dopolavoro comunale di Prato da Riccardo Ricciardi Pollini, segretario federale e presidente del Dopolavoro provinciale (Firenze, 28 gennaio 1938), in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 9, ins. A/1, prot. n. 1682/A-1 del 21 marzo 1938 in entrata.

richiamava l'attenzione dei Dopolavoro dipendenti su una disposizione di Starace che, con una brutalità impressionante, invocava misure repressive contro le società di mutuo soccorso, considerate l'ultimo baluardo del passato liberale:

RISERVATA

Firenze, 13 luglio [1939] XVII

Ai fascisti presidenti dei Dopolavoro rionali

FIRENZE

Ai fascist[i] presidenti dei Dopolavoro comunali

LORO SEDI

OGGETTO: Società «di» mutuo soccorso.

Dal «Foglio di disposizioni» del PNF n. 1355 del 3 luglio XVII [1939], trascrivo:

4. Nonostante l'opera svolta dalla Rivoluzione, così in materia di assistenza come in materia di stile, esistono ancora di quelle società di mutuo soccorso, che rappresentano il portato tipico dello Stato liberale, indifferente alle sorti dei suoi cittadini.

Non è tutto: molte di queste società di mutuo soccorso hanno ancora per motto il trionfo «Libertà, fraternità, uguaglianza» di gallica memoria e per insegna le mani strette, secondo la simbologia massonica.

Dato che lo Stato liberale in Italia è morto da almeno diciassette anni, sarebbe opportuno che le società di mutuo soccorso decidessero di scomparire, portando nella propria tomba anche i motti ed i simboli del passato.

I presidenti dei Dopolavoro mi segnalino, con tutta cortese urgenza, se e quali società di mutuo soccorso esistono nel territorio di loro giurisdizione, e ciò comunque non oltre il 25 corrente.

L'ispettore dell'OND
per l'VIII Zona (Toscana)
(F. Polvani)²²

²² Circolare prot. n. 13695 Org. dell'Ufficio Organizzazione del Dopolavoro provinciale fiorentino (Firenze, 13 luglio 1939), in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 10, ins. A/1, prot. n. 3670 del 14 luglio 1939 in entrata. Sulla disposizione di Starace si vedano anche RICCIOTTI LAZZERO, *Il Partito nazionale fascista*,



Su concessione del Ministero della cultura - Archivio di Stato di Prato.



- ◀ FIG. 1 – Cartoncino pubblicitario della Società corale “Guido Monaco” di Prato, allegato alla nota prot. n. 8621 del Dopolavoro provinciale fiorentino (Firenze, 8 novembre 1935; prot. n. 1201/A-2 del 9 novembre 1935 in entrata), in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 6, ins. A/2.
- ▲ FIG. 2 – Carta intestata del Dopolavoro corale “Guido Monaco” di Prato (partic.). Nota s.n.p. inviata al Dopolavoro comunale di Prato (Prato, 3 novembre 1942; prot. n. 29/A-17 del 4 novembre 1942 in entrata), in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, b. 14, ins. A/17.

Come dimostra anche il caso delle società di mutuo soccorso, l'azione del regime non si limitò dunque a rivendicare il superamento di modelli associativi e assistenziali ormai anacronistici

Milano, Rizzoli, 1985, p. 185; *È una lunga storia. Alle origini del mutualismo italiano: la Società Generale fra gli Operai di Pinerolo, 1848-1998*, a cura di Bianca Gera - Diego Robotti, Torino, Regione Piemonte - Centro studi piemontesi, 1998, p. 198.

rispetto alle conquiste dello Stato corporativo mediante l'instaurazione di un nuovo apparato amministrativo; agì anche a un livello più profondo, simbolico e memoriale, che investiva l'identità stessa di quelle organizzazioni, i loro motti, le loro insegne, la loro storia.²³

²³ Le modalità con cui il fascismo intervenne sull'universo simbolico e antropologico degli italiani sono state oggetto di molte ricerche, tra le quali segnalo almeno la profonda analisi di EMILIO GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993.

Capitolo II

IL MOVIMENTO FILODRAMMATICO NELL'ORGANIZZAZIONE DELLO STATO FASCISTA

Il quadro storico-istituzionale delineato nelle pagine precedenti, con i suoi rapporti col contesto politico e sociale del tempo, costituisce la cornice entro cui si colloca il complesso di azioni messe in campo dal regime per regolamentare, attraverso l'OND, il movimento filodrammatico italiano tra gli anni Venti e Trenta del Novecento, e che sono oggetto centrale del presente capitolo.

La parte iniziale è dedicata all'attuazione dei primi programmi d'intervento che coinvolsero le compagnie filodrammatiche nei mesi successivi alla fondazione dell'OND. I provvedimenti interessarono una varietà di iniziative dirette a favorire l'incremento della qualità dei complessi amatoriali attraverso il rinnovamento e la diffusione di una cultura teatrale, la quale, nelle intenzioni degli uffici tecnici dell'ente, avrebbe dovuto trarre un impulso positivo dalla promozione di concorsi filodrammatici, dall'avviamento di scuole di recitazione e di scenotecnica, e dalla creazione di occasioni di contatto e scambio con l'emisfero dei professionisti: sono questi gli snodi principali dell'intervento del regime nei riguardi delle filodrammatiche e che la pubblicistica fascista enfatizzò con maggiore insistenza. D'altro canto, come già osservato più in generale a proposito dei processi di fascistizzazione del tempo libero, anche la regolamentazione dell'amatorialità teatrale, pur configurandosi come un progetto tendenzialmente

totalizzante, non fu priva di eccezioni, frizioni e pratiche di elusione, di cui si cercherà di dar conto.

Benché la prospettiva adottata in questo capitolo sia perlopiù interna al movimento filodrammatico, sarà importante, occasionalmente, gettare lo sguardo oltre i suoi confini per considerare ciò che nel frattempo, negli anni della dittatura, stesse accadendo fuori, negli altri sistemi teatrali – *in primis* quello professionistico. Nella retorica del regime vigeva un'apparente gerarchia tra i diversi sistemi teatrali, al cui vertice era posto il teatro di prosa (soprattutto dopo l'istituzione nel 1935 dell'Ispettorato del teatro). Tuttavia, l'ampiezza delle risorse mobilitate e l'enorme attenzione dedicata dal regime al movimento filodrammatico (oltre che, ovviamente, al cinema) non poterono che rappresentare per il teatro professionistico un potenziale pericolo. Sulla valutazione complessiva del rapporto tra l'emisfero dei dilettanti e quello dei professionisti pesa inoltre in modo decisivo la questione dei numeri delle filodrammatiche, richiamata in diversi punti di questo capitolo: per quanto verosimilmente gonfiati dalla propaganda di regime, i dati disponibili indicano infatti una diffusione tale da obbligare a leggere il movimento filodrammatico, con le sue compagnie e i suoi spettatori, come una pratica di massa, capillare, che si voleva socialmente trasversale, in grado di intercettare fasce di popolazione non necessariamente coincidenti con il pubblico abituale del teatro professionistico.

La seconda parte del capitolo si concentra sui dispositivi regolamentari nei confronti delle filodrammatiche e sul senso profondo della costituzione delle Federazioni provinciali quali articolazioni degli uffici periferici dell'amministrazione dell'OND. Queste ultime furono il cuore dei meccanismi di controllo e coercizione, ma al tempo stesso il motore del potenziamento e del consolidamento del sistema filodrammatico, operante in parallelo, e talvolta forse anche in competizione, con quello delle compagnie di giro.

L'OND, la crisi del teatro e i primi interventi nel settore filodrammatico

Il 14 maggio 1926 la Direzione generale dell'OND istituì una Commissione centrale per la filodrammatica, con il mandato di collaborare «nello studio e nella applicazione delle provvidenze atte a valorizzare e perfezionare le giovani energie filodrammatiche sia come mezzo prezioso di educazione popolare, sia come sorgente fresca e pura per alimentare le file del teatro professionale».¹ Impiantata per svolgere una funzione consultiva nei confronti della Sezione filodrammatica del Servizio II - Educazione artistica (poi Servizio artistico-culturale), già operante presso la Direzione generale dell'ente, la Commissione era presieduta da Gino Pierantoni – qualche anno dopo sarebbe divenuto presidente della Federazione nazionale fascista delle industrie del teatro, del cinematografo ed affini (1928) e poi della Corporazione dello spettacolo (1930)² – e annoverava tra i suoi membri Alessandro Varaldo, Franco Liberati, Ugo Falena, Luigi Razza, Mario Giani (in qualità di consigliere delegato dell'OND) e Giovanni Bissi (in qualità di segretario), gran parte dei quali erano coinvolti anche negli organismi sindacali e corporativi fascisti.

Già nella seduta inaugurale della Commissione, Giani espose i principali obiettivi, a breve e a lungo termine, che l'ente avrebbe dovuto perseguire nel campo filodrammatico. Con la collaborazione degli uffici periferici dell'OND, si sarebbe dovuta intraprendere innanzitutto un'attività conoscitiva preliminare mediante un censimento delle filodrammatiche esistenti e dei migliori elementi presenti sul territorio – i dati del primo censimento

¹ *Relazione sull'attività filodrammatica svolta dall'OND nel 1926*, in *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, fascicolo monografico del «Bollettino mensile» dell'OND, I, n. 2, 1° febbraio 1927, pp. 6-11: 6.

² Cfr. EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, pp. 55, 135.

registrarono, alla fine del 1926, l'esistenza di circa 450 filodrammatiche, concentrate perlopiù nel centronord. Contestualmente, la Commissione avrebbe dovuto concepire un insieme di misure atte a promuovere il perfezionamento degli attori, delle compagnie e degli apparati scenici; sostenere la continuità e la coesione dei gruppi già attivi e favorirne la nascita di nuovi; ottenere riduzioni e agevolazioni in materia di diritti d'autore e imposte erariali.

Oltre a questi programmi, ci si propose anche di «[a]ffiatte i filodrammatici con gli attori professionali onde trasformare in una simpatica convivenza per la comunione degli intenti d'arte l'ingiustificato senso di diffidenza che divide le due categorie dei devoti seguaci di Tespi».³ Si tratta di un obiettivo quantomeno singolare che, dietro il lessico conciliante dell'OND, lasciava trapelare le tensioni e le asimmetrie che dovevano attraversare il rapporto fra due mondi comunque ontologicamente irriducibili quali erano l'emisfero del professionismo e quello dell'amatorialità. L'espansione di un ampio circuito dilettantistico – ovvero ciò cui puntava la Commissione centrale per la filodrammatica – si sarebbe certamente tradotta in una minaccia economica e occupazionale per il teatro professionistico, che peraltro già attraversava in questi anni una congiuntura di crisi particolarmente grave. Di diversa natura doveva essere invece il supposto «senso di diffidenza» attribuito ai dilettanti nei confronti dei professionisti; suo bersaglio non poteva certo essere l'arte delle attrici e degli attori in quanto tale, che anzi per i filodrammatici costituiva oggetto di grande ammirazione e spesso fonte d'imitazione.⁴

³ *Relazione sull'attività filodrammatica svolta dall'OND nel 1926*, cit., p. 8.

⁴ La tendenza a imitare acriticamente le interpretazioni di attrici e attori in voga veniva indicata, nella stampa specializzata del tempo, come uno dei vizi più diffusi e deleteri della recitazione filodrammatica; si veda ad esempio il capitolo dedicato all'imitazione nelle *Cronache filodrammatiche*, a cura di Cesare Cerati, Milano, Rama, 1926, pp. 257-262.

L'obiettivo del superamento della tradizionale separazione tra mondo professionistico e mondo amatoriale era basato sul riconoscimento di una funzione tutt'altro che sussidiaria del movimento filodrammatico, al quale ora si attribuiva invece un ruolo complementare rispetto al teatro militante nel conseguimento delle due già ricordate finalità dell'azione dell'OND in campo teatrale – quella sociale dell'educazione del popolo e quella artistica della costruzione e divulgazione di una cultura teatrale diffusa. Ma non è tutto. Negli intenti originari dell'OND vi era la fiducia che gli interventi a favore dell'emisfero filodrammatico avrebbero potuto contribuire più in generale a risolvere anche il problema – onnipresente, compare con frequenza in tutte le pubblicazioni di ambito teatrale – della crisi del teatro.

Di questa crisi molti critici avevano voluto riconoscere le cause, tra le altre cose, nello scollamento che nel primo dopoguerra era emerso tra il pubblico, la drammaturgia e i suoi interpreti, e soprattutto nel declino della tradizione grandattorica e delle famiglie d'arte, e dunque nella conseguente frattura generatasi nei processi di trasmissione dei saperi teatrali.⁵ In realtà,

⁵ Della crisi del teatro durante il Ventennio ne parlano EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 116-128 e *passim*, e GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 44-106, che approfondiscono anche la questione della sostanziale inadeguatezza del sistema produttivo italiano, coi complicati equilibri tra gli interessi del capocomicato, dell'impresariato, degli esercenti e dei proprietari dei teatri; si veda anche quanto documentato in DONATELLA ORECCHIA, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012, in partic. pp. 201-204, 247 ss., e il capitolo *Soluzioni*, pp. 285-311. In relazione al contesto teatrale italiano dei primi trent'anni del Novecento, una cornice interpretativa di ampio respiro è offerta dagli studi del gruppo di ricerca di *Teatro e Storia* su *L'Italia, la regia, il fascismo* diretto da Mirella Schino: 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*, dossier, a cura di Mirella Schino *et al.*, «Teatro e Storia», XXII, n. 29, 2008, pp. 27-255; *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier, a cura di Mirella Schino *et al.*, «Teatro e Storia», XXXI, n. 38, 2017, pp. 59-384. Si veda anche quanto ricostruito nel capitolo *Un mondo nuovo*, in MIRELLA SCHINO, *Il teatro di Eleonora Duse*, Roma, Bulzoni, 2008,

come precisato dagli studi di Mirella Schino, «il teatro d'attore italiano funzionava ancora benissimo come spettacolo»; la crisi non era affatto culturale.⁶ Certo, spazzando via un'intera generazione di giovani, la guerra aveva inciso profondamente anche sul teatro e i processi di trasmissione delle sue tecniche;⁷ le difficoltà economiche conseguenti al disastro bellico erano state generalizzate e pervasive, e non avevano risparmiato neppure il sistema capocomicale. Ciononostante, l'arte delle attrici e degli attori italiani del primo dopoguerra era rimasta sorprendentemente vitale e continuava ad appagare il suo fedele pubblico, potendo peraltro contare ancora sugli esponenti di punta «di una cultura teatrale altissima, probabilmente mai più eguagliata, in Italia» – su Ermete Zacconi, Maria Melato, le sorelle Emma e Irma Gramatica, Dina Galli, Ruggero Ruggeri, tra gli altri, e sui grandi dialettali Angelo Musco, Giovanni Grasso, Ettore Petrolini, nonché su Eleonora Duse, tornata alle scene nel 1921.⁸

Il punto dirimente nella “crisi” della tradizione grandattorica è stato invece individuato nel progressivo indebolimento delle strutture produttive su cui si basava quel delicato ecosistema ch'era il capocomicato. Per decenni esso si era fondato su un intreccio di consuetudini, equilibri e gerarchie non necessariamente formalizzate che, oltre alla produzione artistica, regolava la sua economia e la sua organizzazione interna; questi elementi avevano fatto del teatro un ambiente altro, diverso, autonomo, la cui ossatura poggiava in primo luogo sull'autorevolezza, sul coraggio e sul “rischio d'impresa” delle capocomiche e dei

pp. 261-299, e in EAD., *Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi – Armando Petrini, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 1-22.

⁶ EAD., *Sette punti fermi*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 29-39: 33.

⁷ Su questo si veda quanto documento da GABRIELE SOFIA, *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guibert fra Grande Guerra e fascismo*, Roma, Carocci, 2025, in partic. pp. 67-123.

⁸ MIRELLA SCHINO, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, in *Teatri nel fascismo*, cit., pp. 67-113: 78.

capocomici. Gli anni della guerra e del dopoguerra avevano visto poi «uno svuotamento progressivo dei valori, della cultura materiale, delle pratiche della microsocietà comica, delle sue abitudini grandi e piccole [...]».⁹ Dalla prospettiva degli attori fu un'esautorazione in gran parte inconsapevole. Su di essa pesarono dapprima il consolidamento di forze nuove, esogene a quell'ecosistema, come le alleanze tra gli autori, i quali avevano cominciato ad assumere funzioni capocomicali, e l'affermarsi di nuove logiche di intermediazione appannaggio di consorzi tra i grandi gestori e proprietari dei teatri e dei repertori, come Adolfo Re Riccardi e Paolo Giordani.¹⁰ A sancire l'ineluttabile tracollo di quella tradizione fu infine l'imporsi di una spinta razionalizzatrice – un richiamo all'ordine, anche nel teatro – che era stata invocata anzitutto da autori, critici e intellettuali, ma anche da uomini d'affari. Erano stati loro a pretendere un teatro più colto (più elevato cioè dal punto di vista letterario ed estetico), il che voleva dire sottratto al dominio degli attori, che essi ritenevano incapaci di proporre un vero rinnovamento. In quel frangente, stretti dalle difficoltà economiche, anche capocomici e scritturati finirono per considerare quale unica e indispensabile soluzione un intervento forte, unitario, dall'alto – ovvero dello Stato. Nel pieno della dittatura fascista, prima

⁹ MIRELLA SCHINO, *Dal punto di vista degli attori*, cit., p. 68; nel saggio si sviluppa, ricalibrandolo sui caratteri e sul contesto del teatro primonovecentesco, il concetto di microsocietà degli attori elaborato, com'è noto, in CLAUDIO MELDOLESI, *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in ID., *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani – Mirella Schino – Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

¹⁰ È ancora Schino a ricordare che, in quanto organizzazione, il teatro d'attore italiano «aveva cominciato a scricchiolare già durante la prima guerra, e negli anni Venti era già completamente svuotato – anche se intatto in apparenza. Complessivamente, l'Italia si stava volgendo verso il modello degli autori-capocomici, attenti apparecchiatori di testi, e verso una centralizzazione economica (gestita per ora dai vari “trust” e consorzi, e solo embrionalmente dallo Stato)»; MIRELLA SCHINO, *Sette punti fermi*, cit., p. 33.

l'istituzione della Corporazione dello spettacolo,¹¹ voluta da Giuseppe Bottai, e in seguito quella dell'Ispettorato del teatro¹² furono accolte come azioni provvidenziali, benché finissero di fatto per accelerare la contrazione degli spazi di autonomia delle compagnie, erodendo proprio quell'indipendenza che aveva costituito il principio cardine del teatro d'attore e su cui il capocomico si era storicamente retto.

Quello che stava avvenendo nell'emisfero professionistico del teatro, che qui ho ritenuto importante richiamare sommariamente, potrebbe sembrare di primo acchito non aver molto a che vedere con le direzioni impresse dal regime all'emisfero dell'amatorialità. Concerne invece il retroterra su cui negli anni del fascismo si innestò un certo modo di pensare il teatro, frutto di piccoli ma irreversibili «mutamenti di mentalità» di cui Schino ha identificato le cause più remote e le conseguenze, nonché le ricadute sul piano storiografico.¹³ Sono cambiamenti fondamentali che proprio durante il Ventennio si legarono a una serie di parole d'ordine che permearono il discorso pubblico sul teatro tutto, circondando perciò anche i progetti di sviluppo riguardanti l'emisfero dell'amatorialità. In questo senso, non deve stupire che tra le proposte avanzate dal regime a favore del movimento filodrammatico riaffiorassero le medesime soluzioni agli stessi problemi rintracciati nel teatro professionistico, anche perché a sostenere e indirizzare il discorso sul teatro, tanto quello professionistico quanto quello amato-

¹¹ MINISTERO DELLE CORPORAZIONI, Decreto ministeriale 6 dicembre 1930, *Costituzione della Corporazione dello spettacolo*.

¹² Sulle ricadute dell'istituzione dell'Ispettorato del teatro, si veda *infra*, cap. IV, p. 162 s. e la bibliografia ivi indicata).

¹³ MIRELLA SCHINO, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», XXV, n. 32, 2011, pp. 169-212. Oltre gli studi già menzionati, si vedano a tal proposito anche EAD., *Sul «ritardo» del teatro italiano*, «Teatro e Storia», III, n. 4, 1988, pp. 51-72; EAD., *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 47-84.

riale, furono in larga misura le stesse persone – critici e intellettuali, autori, funzionari pubblici – che, muovendosi fra l'attività pubblicistica e l'impiego in organizzazioni sindacali ed enti statali, imposero un orizzonte di aspettative e un lessico comuni per l'intero sistema spettacolare.

Crisi fu appunto una di quelle parole d'ordine assai ricorrenti e attorno alle quali si addensarono le richieste e i propositi di razionalizzazione e disciplinamento su base nazionale del settore teatrale. La diagnosi che rinveniva nell'indebolimento dei sistemi di trasmissione dei saperi teatrali, nella mancanza di un coordinamento unitario degli spettacoli e nell'assenza di strutture organizzative stabili i principali fattori di uno stato di decadenza percepito come endemico nel teatro italiano costituì, ad esempio, uno degli orientamenti entro cui prese forma il discorso sulle possibili linee d'intervento rivolte anche al movimento filodrammatico. Per affrontare queste criticità la Commissione centrale per la filodrammatica comprese subito che qualunque azione intrapresa sarebbe stata vana senza l'istituzione di scuole, non solo di recitazione ma anche di scenotecnica, con la consapevolezza dei «[g]randi perfezionamenti e radicali trasformazioni [...] apportati dall'arte e dalla tecnica contemporanea alla scenografia ed alla illuminazione del palcoscenico».¹⁴

In effetti, diverse scuole sarebbero state create nel corso degli anni successivi, perlopiù in seno ai Dopolavoro provinciali (nel 1928 a Venezia, Pola, Napoli, Firenze, Varese, Torino),¹⁵ talvolta col concorso di attrici e attori professionisti – a Torino, ad esempio, intorno al 1933 una scuola e una filodrammatica

¹⁴ *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, cit., p. 13.

¹⁵ Cfr. *Attività dell'Opera nazionale dopolavoro negli anni 1926-27-28*, «Bollettino del lavoro e della previdenza sociale», II, n. 5-6, maggio-giugno 1929, pp. 714-728: 719.

dell'OND sarebbero state dirette da Umberto Mozzato;¹⁶ persino a Buenos Aires sarebbe stata istituita una scuola di recitazione per dopolavoristi, che nel 1938 risulta diretta da un'attrice professionista, Giulia Cassini Rizzotto, la quale, dopo una tournée con la compagnia di Maria Melato, aveva abbandonato le scene e si era trattenuta in Sudamerica, dove fu nominata «direttrice generale delle filodrammatiche riunite».¹⁷ Anche in alcuni centri minori le scuole non sarebbero mancate, spesso promosse da *amateurs* particolarmente attivi, com'è il caso di Umberto Albertani, che verso la metà degli anni Trenta dirigeva la filodrammatica dell'OND di Rovereto e, insieme a Guido de Oliva, teneva corsi di cultura teatrale e di dizione.¹⁸

Dallo spoglio della pubblicistica ufficiale dell'OND, come pure dalle rubriche filodrammatiche presenti nelle riviste specializzate come *Il dramma*, si ricava l'impressione di una reale moltiplicazione di queste scuole. Le notizie sinora reperite inducono a pensare che tali istituzioni non si discostassero molto dalle scuole di livello medio già diffuse in Italia; nondimeno, il loro proliferare nel contesto dell'amatorialità dell'OND segnala un terreno di ricerca che meriterebbe un supplemento d'indagine, al momento ostacolata anche dalla lacunosità delle fonti rintracciate. Sarebbe utile, ad esempio, chiarire l'impianto di queste scuole e misurarne scarti e convergenze rispetto ai modelli pedagogici in uso nell'ambito professionistico; verificare continuità e discontinuità con le pratiche

¹⁶ Cfr. LUIGI OLIVERO, *Torino*, in *Filodrammatiche*, rubrica, «Il dramma», X, n. 180, 15 febbraio 1934, pp. 44-45; A. GATTO, *Torino*, in *Filodrammatiche*, rubrica, «Il dramma», X, n. 196, 15 ottobre 1934, p. 46.

¹⁷ *Se non lo sapete*, rubrica, «Il dramma», XIV, n. 289, 1° settembre 1938, p. 27.

¹⁸ Cfr. MARIO RIVI, *Trento*, in *Filodrammatiche*, rubrica, «Il dramma», X, n. 198, 15 novembre 1934, p. 45; ID., *Trento*, in *Filodrammatiche*, rubrica, «Il dramma», XI, n. 207, 1° aprile 1935, p. 46. Numerose notizie sull'attività filodrammatica a Rovereto sono raccolte in TALIANO MANFRINI, *Il teatro a Rovereto dal 1919 al 1983. Lirica e prosa*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», fasc. A, CCXLII, s. VII, vol. II, 1992, pp. 149-174.

filodrammatiche consolidatesi prima dell'avvento del fascismo; interrogare il posizionamento di queste scuole rispetto alle politiche culturali (che furono comunque limitate e non compiutamente realizzate) a sostegno della formazione delle nuove generazioni di attori, registi e scenografi, nel cui alveo maturò la fondazione, nel 1936, della Regia Accademia d'arte drammatica, esito, com'è noto, della prolungata battaglia culturale condotta da Silvio d'Amico. Va segnalato a tal proposito come, nella pubblicistica interna dell'OND, la retorica a sostegno dell'apertura di scuole presso i maggiori circoli dopolavoristici risuonasse, significativamente, con i reiterati appelli dello stesso d'Amico. Quest'ultimo aveva più volte insistito sulla necessità che, accanto a un teatro d'arte sovvenzionato dallo Stato, sorgesse anche una scuola, «perché – lo avrebbe affermato più tardi Orazio Costa ricordando il suo maestro – il difetto di ogni crisi di cultura sta sempre nelle scuole e nei mezzi d'insegnamento».¹⁹

¹⁹ ORAZIO COSTA, *I colloqui di Silvio d'Amico*, «L'Illustrazione Italiana», LXXXVI, n. 1, gennaio 1959, cit. in GIOVANNA PRINCIOTTA, *D'Amico, Costa, Copeau*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 213-255: 224. Sugli sforzi compiuti da Silvio d'Amico, già all'indomani della Grande guerra, affinché fosse compiuta una riforma strutturale della formazione attoriale, «ricordando però che la questione per lui non fu mai separata da quella della creazione di un grande Teatro d'Arte», si veda quanto documentato da RAFFAELLA DI TIZIO, *La nascita della Regia Accademia d'Arte Drammatica. Tra i progetti teatrali di Silvio d'Amico e la politica culturale del regime*, in *La politica culturale del fascismo*, vol. I: *Istituzioni culturali*, a cura di Elisa D'Annibale, Roma, Istituto italiano di Studi germanici, 2021, pp. 337-357, cui rimando anche per la bibliografia sull'Accademia. Ulteriore documentazione in parte inedita sull'ente e sulla compagnia che vi fu fondata è riportata in CHIARA PASANISI, *L'Accademia nazionale d'arte drammatica (1935-1941)*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.

I concorsi filodrammatici

La questione delle scuole andrebbe osservata anche in relazione a un'altra fondamentale tipologia di iniziativa propugnata dall'OND sin dai suoi esordi, che molto contribuì a dare visibilità e vivacità al "nascente" movimento filodrammatico: mi riferisco ai concorsi, organizzati con lo scopo precipuo di esaminare sul campo il livello delle compagnie amatoriali e innescare meccanismi di emulazione tra gli stessi gruppi.

Il primo fu bandito a livello nazionale nel 1926, e si tenne tra ottobre e novembre al Teatro Nazionale di Roma. Vi presero parte una trentina di compagnie provenienti da varie regioni d'Italia, che si esibirono davanti a una giuria costituita da personalità di spicco del mondo teatrale e a un vasto pubblico – un pubblico di spettatori scelti, dato che agli spettacoli si accedeva su invito, ma comunque un pubblico di spettatori diversi da quello consueto dei teatri, variegato, composto di operaie e operai, di borghesi, di gruppi forestieri giunti a Roma per sostenere la compagnia della propria città.

Forse solo per caso l'iniziativa si svolse proprio durante le settimane in cui si stava sviluppando un dibattito attorno alla questione della decadenza del teatro italiano, provocato da un intervento polemico di Silvio d'Amico apparso sulle colonne de *La Tribuna*.²⁰ Come osservò Luigi Bottazzi sul *Corriere della Sera*, in quel contesto di incertezza sulla nuova direzione da imprimere alla scena italiana, i filodrammatici apparivano inaspettatamente come una delle possibili risposte

²⁰ SILVIO D'AMICO, *Decadenza dell'arte drammatica*, «La Tribuna», 28 settembre 1926, ed. mod. in Id., *Cronache del Teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri – Sandro d'Amico, Bari, Laterza, 1963, pp. 534-539; ID., *Si attende un maestro*, «La Tribuna», 15 ottobre 1926. Il dibattito coinvolse, tra gli altri, Vincenzo Morello, Franco Liberati, Anton Giulio Bragaglia, Goffredo Ginocchio, Filippo Tommaso Marinetti, e gli attori Piero Carnabuci, Armando Falconi, Mario Fumagalli, Eugenio Bertuetti ed Enrico Rocca. Questo episodio è riportato anche da DONATELLA ORECCHIA, *Il critico e l'attore*, cit., p. 248.

alle difficoltà strutturali del teatro professionistico – la proposta di guardare al contesto delle filodrammatiche, di ripartire da lì per ripensare il teatro del presente, era emersa anche negli articoli pubblicati in risposta a quello di d'Amico.²¹

In effetti, sembra che l'esito del concorso fosse stato superiore a qualunque aspettativa. Pieno di entusiasmo fu anche il responso della giuria, il cui relatore era d'Amico, che evidenziò la sorpresa di quanti si attendevano che l'OND,

rivolgendo le sue cure all'inquadramento e all'incremento delle centinaia di piccoli teatri dilettanteschi [...], potesse avere di mira soltanto fini morali e sociali: quelli stessi, in sostanza, che attraverso una secolare e serena tradizione italiana furono perseguiti da maestri ed educatori del popolo, i quali si proponevano di distogliere specialmente i giovani da ritrovi viziosi, o anche soltanto frivoli, e di attrarli come spettatori, o addirittura come attori, a qualcosa che suscitasse il loro interesse morale, o comunque offrisse loro un diletto d'ordine spirituale.²²

Nella sua relazione, d'Amico riconobbe come il concorso avesse rivelato invece energie artistiche autentiche, in alcuni casi capaci persino di competere con le compagnie professionali.²³

²¹ Cfr. l.b. [LUIGI BOTTAZZI], *Il concorso delle compagnie filodrammatiche - La decadenza del teatro - Da filodrammatico ad attore e viceversa*, «Corriere della Sera», 3 novembre 1926, ed. qui in appendice, Doc. 2, pp. 219-221. Bottazzi in quel periodo era il corrispondente da Roma del *Corriere della Sera*; cfr. *Annuario della stampa italiana ed europea*, Roma, Federazione nazionale della stampa italiana, 1926, p. 410.

²² La relazione di Silvio d'Amico si legge in *Il teatro filodrammatico*, a cura dell'Ufficio Educazione artistica della Direzione centrale dell'OND, Roma, Stabilimento tipografico centrale, 1929, pp. 11-14: 11. Una lettura ravvicinata di questa fonte è offerta in PIERFRANCESCO GIANNANGELI, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, «Culture Teatrali», n.s., n. 27, 2018, pp. 258-278.

²³ Per com'era stato concepito e nei suoi intenti iniziali, il progetto di riorganizzazione del movimento filodrammatico promosso dall'OND riscuoteva il consenso di d'Amico. Nel dopoguerra l'avrebbe ricordata come «un'idea capace di eccellenti sviluppi: si pensi alla forza d'irradiazione che possono avere quei ritrovi, dove nei giorni festivi s'adunano cifre di spettatori cinque, dieci e più volte superiori

La narrazione consolidata attraverso la stampa di quei giorni enfatizza oltremodo i termini di questo confronto: i filodrammatici erano non soltanto *capaci* di misurarsi artisticamente con le compagnie professionali, erano portatori di una *dignità* che i comici non possedevano, o che avevano perso. Quello stuolo di «[s]artine, modiste, ferrovieri, parrucchieri, scaricatori» si riuniva dopo otto ore di lavoro quotidiano, in sale spesso fatiscenti, per studiare la propria parte, sostenendo di tasca propria le spese per i costumi, e per sottoporsi poi al giudizio di pubblico e critica senza alcuna aspettativa di remunerazione economica o di avanzamento professionale. Umili, semplici, autentici, senza alcuna protezione, senza vanità, interpreti di un'arte depurata dai vizi del professionismo, immuni dalle seduzioni mondane della ribalta, animati esclusivamente dall'amore disinteressato per il teatro: nella costruzione del discorso pubblico, la stampa individuava nei filodrammatici la materializzazione dell'essenza stessa del "teatro popolare" che il regime stava immaginando. Un teatro che fosse non solo *per* il popolo, ma *del* popolo, insinuando indirettamente una gerarchia, morale prima ancora che artistica, in cui l'amatorialità assurgeva a modello di virtù civile e al contempo rappresentava una possibile soluzione alla decadenza del teatro italiano.²⁴

L'idea di bandire un concorso filodrammatico nazionale non fu in realtà una trovata originale del regime. Di concorsi filodrammatici ce n'erano stati molti, fin dal secolo precedente. Ad Albenga, in Liguria, ce n'erano stati uno tra il novembre del 1914 e il gennaio del 1915, e uno nel 1920; un altro fu annunciato su *Comoedia* nel 1924. Concorsi nazionali erano stati

a quelle raccolte nei teatri normali. E invece, al luccichio esterno di certe gare e parate ufficiali, in cui un minimo numero di filodrammatiche trovava il modo di fare la sua figura, corrispose in seguito un'assidua, aspra opera di mortificazione; SILVIO D'AMICO, *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'Era Nuova, 1945, p. 39.

²⁴ I.b. [LUIGI BOTTAZZI], *Il concorso delle compagnie filodrammatiche*, cit.

banditi a Bologna nel 1921 e a Parma nei due anni successivi. Ancora tra il gennaio e il marzo del 1926, quando cioè l'OND cominciava a svolgere appieno le sue funzioni, una rivista milanese, il *Corriere dei palcoscenici*, ne organizzò uno indirizzato a sostenere anche la drammaturgia contemporanea; il bando del concorso prometteva lautissimi premi, tra i quali una medaglia d'argento offerta dal Ministero della Casa del re.²⁵ Nella seconda metà del 1926 la Direzione generale dell'OND emanò le prime istruzioni per il coordinamento degli eventi competitivi tra le compagnie amatoriali, anche in vista del primo concorso filodrammatico nazionale di ottobre.²⁶ Il successo di quel primo esperimento romano spinse l'OND a progettare un articolato sistema di concorsi che si sarebbe esteso dal livello locale a quello nazionale attraverso un processo di selezione a imbuto: annualmente, sarebbero cioè stati svolti concorsi provinciali, di zona,²⁷ regionali e interregionali, pensati

²⁵ Cfr. FERROVIE DELLO STATO, Circolare n. 170R (C.), *Concorso nazionale filodrammatico in Albenga*, «Bollettino ufficiale delle Ferrovie dello Stato», VII, n. 46, 12 novembre 1914, Appendice alla Parte III, p. 251; «Comoedia», V, n. 7, 1° aprile 1923, p. 47; n. 22, 15 novembre 1923, pp. 45-46; VI, n. 7, 10 aprile 1924, p. 52. Il concorso nazionale del *Corriere dei palcoscenici* avrebbe dovuto tenersi tra il novembre e il dicembre del 1925, ma fu rinviato in attesa della concessione delle agevolazioni sulle tariffe di viaggio da parte delle Ferrovie dello Stato. La documentazione relativa agli scambi tra la direzione del periodico e la pubblica amministrazione è in ASMI, *Prefettura di Milano, Gabinetto*, serie I, b. 1112, fasc. 1, sf. 1922-1929, ssf. *Corriere dei palcoscenici 1925-26* (segnalato anche in EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 108 nota 20).

²⁶ Circolare n. I/A, *Concorsi filodrammatici*, diramata dall'Ufficio artistico dell'OND (Roma, 29 novembre 1926), ed. in *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, cit., p. 64. Cfr. anche «Comoedia», IX, n. 3, 20 marzo 1927, p. 47.

²⁷ Nell'organizzazione del PNF, le "zone" costituirono una suddivisione amministrativa intraprovinciale introdotta negli anni Trenta per rendere più capillare il controllo del territorio. I Fasci di comuni vicini furono raggruppati in zone sottoposte alla supervisione di ispettori di zona, nominati dal segretario federale; cfr. lo statuto del partito (1938), ed. in appendice ad ALBERTO AQUARONE,

come tappe propedeutiche verso la manifestazione nazionale, alla quale avrebbero potuto partecipare solo le filodrammatiche che si fossero aggiudicate il primo posto nelle competizioni locali.²⁸ Nelle intenzioni di Achille Starace, i concorsi avrebbero dovuto servire soprattutto a vivacizzare i contesti locali. Qui, ciascuna filodrammatica vincitrice del concorso provinciale e zonale (la cosiddetta «filodrammatica-tipo») avrebbe dovuto anche «funzionare [...] da teatro sperimentale» ed esibirsi presso i circoli sprovvisti di un gruppo teatrale e nelle località non raggiunte dalle compagnie professionali.²⁹

La giuria di questi concorsi, tanto quelli locali quanto quelli nazionali, era nominata dalla Direzione generale dell'OND ed era composta da esperti esterni all'ambiente filodrammatico, chiamati a votare «per ciascun complesso e per ogni singolo elemento», collaborando, nel caso dei concorsi locali, alla redazione di un parere dettagliato che sarebbe stato poi inoltrato alla giuria del concorso nazionale. Per la loro pubblicazione, i risultati della competizione necessitavano della «preventiva ratifica da parte della Direzione generale dell'OND» – con questa clausola l'intero processo valutativo era quindi sottoposto all'approvazione da parte del potere centrale.

Gli ingranaggi dei concorsi filodrammatici furono regolati da bandi piuttosto dettagliati.³⁰ Oltre a stabilire le modalità

L'organizzazione dello Stato totalitario, Torino, Einaudi, 1995, pp. 571-590: 582. Sull'organizzazione del PNF si vedano MARIO MISSORI, *Gerarchie e statuti del PNF. Gran consiglio, Direttorio nazionale, Federazioni provinciali: quadri e biografie*, Roma, Bonacci, 1986; MARCO PALLA – MICHELA INNOCENTI, *Provinciali del fascismo. La struttura politica e sociale del PNF a Pistoia, 1921-1943*, Pistoia, Gli Ori, 2007.

²⁸ Su questo si veda *Il teatro filodrammatico*, cit., pp. 75-94.

²⁹ Nota inviata da Achille Starace ai presidenti dei Dopolavoro provinciali, agli ispettori di zona, alle federazioni provinciali filodrammatiche e ai Dopolavoro statali e coloniali, conservata in copia in MBA, *Fondo Silvio d'Amico, Corrispondenza con enti*, fasc. 11, *Opera nazionale dopolavoro*, Pos. Eda/1, prot. n. 27527 (Roma, 10 maggio 1933).

³⁰ A scopo esemplificativo, si vedano la bozza del regolamento del III concorso filodrammatico provinciale indetto dal Dopolavoro dell'Urbe nel 1937 e conservato

di presentazione delle domande di partecipazione e i premi in palio per ogni categoria (complesso, direzione, attori, attrici, ex attori, messinscena), vi si fornivano indicazioni sul repertorio. Le compagnie erano tenute a presentare un elenco di cinque lavori in tre o più atti di autori italiani, e a preparare due produzioni: un'opera scelta dalla Direzione dell'OND tra le cinque presentate; un atto unico, «uguale per tutte le filodrammatiche concorrenti», il cui titolo veniva comunicato un mese prima dell'inizio del concorso, e che rappresentava dunque un banco di prova comune su cui misurarsi. Quello del repertorio filodrammatico è un problema che avrebbe bisogno in verità di un'indagine specifica ed estesa ai gruppi amatoriali sparsi su tutto il territorio nazionale; si rivelerebbe essenziale per comprendere le preoccupazioni sollevate, tra gli altri, dallo stesso Starace, che poneva l'esigenza di rinnovamento e modernizzazione del repertorio, oltre a rimarcare l'obbligo per cui i lavori da rappresentare dovessero essere di preferenza italiani, nonché coerenti «per forma e contenuto [...] con le finalità educative, politiche ed artistiche dell'OND».³¹ A questo proposito, dopo la caduta del fascismo Silvio d'Amico avrebbe ricordato l'«aspra opera di mortificazione» cui le filodrammatiche furono sottoposte con l'introduzione, tra le altre cose, del criterio dell'«italianità» del repertorio:

Basti dire che, per un volgarissimo criterio bottegaio ammantato al solito di patriottismo, si impose ai filodrammatici la regola di non rappresentare commedie straniere! Chi conosce la consistenza del repertorio italiano, «così bello quando è bello», ma che dunque non sempre è bello, capisce a volo l'effetto d'una sì feroce restrizione: atroce

in copia ivi, circolare n. 5247/152 (Roma, 9 aprile 1937), e il *Bando regolamento del Concorso filodrammatico per la VIII zona OND anno XVI* (Montecatini, 16-26 giugno 1938), conservato in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 9, ins. A/3, ed. in ALDO ROMA, *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro. Otto documenti*, «Teatro e Storia», XXXIX, supplemento al n. 46, 2025, pubblicato online sul sito della rivista, pp. 55-81: 72-76 (Doc. 6).

³¹ *Ibidem*.

abbassamento del livello degli spettacoli, e cioè del gusto, e cioè dei soli scopi legittimi dell'OND.³²

Nel tentativo di stimolare un rinnovamento della drammaturgia nazionale specificamente destinata alle filodrammatiche, l'OND nel 1926 bandì anche un concorso, ideato per essere permanente, «per lavori teatrali di elevato contenuto spirituale», che riuscissero a «educare il pubblico che li ascolta» e riguardassero «anche argomenti di nobile propaganda patriottica».³³ I migliori lavori selezionati da una Commissione di lettura all'uopo costituita sarebbero stati stampati e divulgati a cura dell'ente, e promossi presso le filodrammatiche affinché avessero potuto valutarne l'inclusione nel proprio repertorio. Si trattò di opere invero piuttosto mediocri dal punto di vista qualitativo, composte da autori e pochissime autrici prevalentemente di estrazione medio-borghese – impiegati, insegnanti, professionisti. Questa nuova drammaturgia si caratterizzò in linea di massima per l'elementarità delle trame e per l'esplicita adesione ai miti propagandati dal regime: il culto del duce, l'esaltazione della romanità, la celebrazione delle imprese coloniali in Etiopia, l'interventismo nella guerra civile spagnola, e successivamente i temi bellici della Seconda guerra mondiale – si rivelarono dunque copioni funzionali all'indottrinamento

³² SILVIO D'AMICO, *Il teatro non deve morire*, cit., pp. 39-40. Sul problema dell'«italianità» del repertorio, che costituisce un motivo ricorrente delle politiche culturali del fascismo in campo teatrale, si vedano EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 67-76; MIRELLA SCHINO, *Dal punto di vista degli attori*, cit., pp. 104-106; RAFFAELLA DI TIZIO, *La nascita della Regia Accademia d'Arte Drammatica*, cit., p. 349.

³³ *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, cit., p. 13. Benché concepito come concorso permanente, l'iniziativa non ebbe continuità. Fino al 1934 furono indetti solo due bandi, che Gino Pierantoni nella sua relazione al Convegno Volta sul teatro avrebbe ricordato come «chiusi entrambi con esito negativo»; GINO PIERANTONI, *Comunicazione sul teatro di prosa in Italia*, in *Il teatro drammatico*, Atti del convegno di lettere (Roma, 8-14 ottobre 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 446-458: 452.

delle masse popolari, che attraverso trame scarne e personaggi perlopiù tipizzati veicolavano i valori dell'“uomo nuovo” fascista: la disciplina, il sacrificio, l'obbedienza, lo spirito guerriero, la devozione alla patria e al regime.³⁴ Tra il 1933 e il 1934 un analogo Comitato permanente di lettura di lavori drammatici sarebbe stato istituito, su proposta di Silvio d'Amico, anche presso la Corporazione dello spettacolo, che invece avrebbe dovuto occuparsi di selezionare un repertorio di giovani autori da segnalare alle compagnie professionali – e anche in questo caso i risultati furono abbastanza deludenti.³⁵ Il giudizio critico su questa drammaturgia fu sfavorevole già all'epoca: nel 1936 Corrado Pavolini osservava come, pur trattando «di fatti italiani contemporanei», l'approccio impiegato da queste opere fosse «in senso tutto propagandistico, didascalico, esteriore; e, quel che è peggio, con una concezione scenica, uno stile, una tecnica, desunti pedissequamente dal teatro di ieri».³⁶

³⁴ Su questa drammaturgia, e in particolare sul bacino ideologico al quale essa attingeva, rimando agli studi di PIETRO CAVALLO, *Culto delle origini e mito del capo nel teatro fascista*, «Storia contemporanea», XVIII, n. 2, 1987, pp. 287-339; ID., *La Seconda guerra mondiale nel teatro fascista di propaganda*, ivi, XVIII, n. 6, 1987, pp. 1405-1452; ID., *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990. Si veda anche PIETRO CAVALLO – PAQUITO DEL BOSCO – PASQUALE IACCIO – RAFFAELE MESSINA, *La guerra immaginata. Teatro, canzone e fotografia (1940-1943)*, a cura di Aurelio Lepre, Napoli, Liguori, 1989.

³⁵ Del Comitato permanente di lettura della Corporazione dello spettacolo, oltre a d'Amico, fecero parte Guglielmo Zorzi, Sabatino Lopez, Luigi Bonelli, Dino Alfieri, Ezio Maria Grey, Ermanno Contini; cfr. GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 174. Si vedano anche ID., *Silvio d'Amico. Una biografia*, Perugia, Morlacchi, 2023, p. 184; EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 144. D'Amico partecipò ai lavori del Comitato per meno di un anno, dimettendosi per motivi di salute nell'ottobre del 1934 (si veda la minuta della lettera di dimissioni datata Roma, 28 ottobre 1934, conservata in MBA, *Fondo Silvio d'Amico, Corrispondenza con enti*, fasc. 9, *Commissione di lettura - Ministero delle corporazioni*).

³⁶ CORRADO PAVOLINI, *Per un teatro di domani*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Valentino Bompiani, 1936, pp. 349-369: 361.

Contrariamente agli intenti iniziali dell'OND, i concorsi filodrammatici nazionali non ebbero una cadenza annuale. Nel corso dell'intero Ventennio, solo cinque furono quelli effettivamente svolti: oltre a quello di Roma del 1926, un secondo e un terzo concorso si tennero a Bologna (sotto gli auspici del *Resto del Carlino*) e Torino nei due anni successivi; un quarto fu organizzato ancora a Roma nel 1935 e l'ultimo a Cremona nel 1939.³⁷

All'indomani del primo concorso nazionale, il 20 gennaio 1927, la Presidenza del Consiglio dei ministri diramò ai prefetti una nota con cui prescriveva che l'uso della qualifica "nazionale" fosse impedito ai concorsi banditi a livello locale, i quali – si sosteneva – non avrebbero potuto «assurgere, per deficienza di mezzi e di adeguata preparazione tecnica e artistica, a tale dignità da giustificare l'attributo predetto», a meno che non fossero stati organizzati sotto l'egida dell'OND, che nel concorso romano aveva «dato prova di possedere una organizzazione capace di assicurare il successo delle gare del genere».³⁸

Dietro le motivazioni di ordine qualitativo, si mascherava la nascita di un monopolio di fatto sulla dimensione nazionale

³⁷ Per una panoramica si veda la TAB. 2 in appendice, in cui sono riportati i dati di alcuni dei concorsi nazionali banditi dall'OND. Nel 1940 l'ente autorizzò il Dopolavoro provinciale di Cosenza a organizzare un «convegno filodrammatico interzonale» che, ricevendo il sostegno sia dell'OND sia del Ministero della cultura popolare, assunse un carattere nazionale pur non essendo formalmente un concorso (*La vita delle filodrammatiche*, «Scenario», VIII, n. 10, pp. 471-476: 473; si veda anche *Concorso filodrammatico in Cosenza*, ivi, IX, n. 5, maggio 1940, p. 257). Su questo episodio, cfr. CARLO FANELLI, *Teatro e fascismo a Cosenza*, Caraffa di Catanzaro (CZ), Abramo, 2006, pp. 52-54.

³⁸ Nota prot. n. 244/14-3 del 20 gennaio 1927, *Concorsi filodrammatici. Qualifica di nazionale* (il documento è firmato dal sottosegretario di Stato Giacomo Suardo; una copia è in ASMI, *Prefettura di Milano, Gabinetto*, serie I, b. 1107, 1139/25, segnalata anche in EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 108 nota 20). Del provvedimento fu data ampia pubblicità tramite la circolare n. 7/A, *Concorsi nazionali filodrammatici*, diramata dall'Ufficio artistico dell'OND, ed. in *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, cit., p. 71.

delle reti filodrammatiche: le compagnie che avessero voluto rientrarvi e trovare al loro interno un proprio spazio operativo, anche al di là della dimensione locale, non avrebbero potuto farlo se non richiedendo di essere affiliate all'OND. I concorsi dunque non furono semplici rassegne teatrali, ma vetrine delle «palestre di virtù morali, civili e patriottiche» che i circoli aderenti all'OND, nelle intenzioni del regime, erano tenuti a incarnare.³⁹ Oltre a promuovere, mediante l'attivazione di meccanismi di emulazione, il miglioramento del livello tecnico delle produzioni filodrammatiche, la diffusione di un repertorio conforme ai valori fascisti, l'individuazione di talenti da valorizzare, i concorsi assolvevano anche a una funzione propagandistica, che agiva all'esterno come all'interno del movimento filodrammatico e, in definitiva, dopolavoristico. Per il regime costituivano cioè un'occasione di visibilità per dimostrare il dinamismo culturale dell'Italia mussoliniana; oltre a questo, però, rappresentavano anche un momento fondativo, d'incontro e scambio, nel processo di costruzione identitaria e di consolidamento del senso di appartenenza a un unico ente e a un grande movimento che si voleva unitario. I concorsi furono in questo senso uno degli strumenti più efficaci tra quelli messi in campo dall'OND per asservire e irreggimentare l'ambiente filodrammatico.

Le recite di propaganda

Tra gli altri esiti dell'attuazione del programma elaborato dalla Commissione centrale per la filodrammatica, almeno due meritano un'attenzione specifica perché si configurano, nella storia degli spettacoli promossi dall'OND, come gli snodi di due percorsi che di lì in poi avrebbero preso direzioni molto diverse. Uno riguarda una tipologia di iniziativa realizzata con finalità

³⁹ Ivi, p. 80.

propagandistiche a sostegno dell'immagine della stessa OND. L'altro concerne invece il già menzionato tentativo di avvicinamento di professionisti e dilettanti, due mondi tra i quali nel corso del tempo sarebbe stato tracciato invece un confine sempre più difficile da valicare; al contempo, ha a che vedere ancora con l'impiego strumentale della forza filodrammatica (e più in generale dopolavoristica) da parte del regime per scopi apertamente propagandistici, un aspetto che negli anni successivi sarà portato alle sue estreme conseguenze.

Il primo caso è documentato da un esperimento condotto nel 1926 con alcuni dei migliori elementi filodrammatici di Roma, temporaneamente riuniti in un unico complesso, per una rappresentazione al Teatro Nazionale di *Goldoni e le sue sedici commedie nuove* di Paolo Ferrari, con la direzione artistica di Ugo Falena.⁴⁰ La produzione era stata concepita per andare in scena in concomitanza con la cerimonia di premiazione, prevista per il 15 novembre, del primo concorso nazionale filodrammatico, sul quale si avrà modo di soffermarsi più avanti. Per il momento è importante evidenziare innanzitutto la pregnante valenza propagandistica che caratterizzò l'iniziativa, mediante la quale la Commissione centrale per la filodrammatica intendeva fornire una dimostrazione tangibile di come fosse possibile ottenere risultati di ragguardevole livello artistico attraverso una preparazione rigorosa, tale «da confermare la solidità delle speranze di coloro che nei filodrammatici vedono il più

⁴⁰ Vi recitarono Pietro Marcelli (Carlo Goldoni), Maria Luisa Calderini (Maria Nicoletta), Mario Pacini (Grimani), Luigi Rossi (Marzio), Augusto Selvaggi (Sigismondo), Aurelio Raffo (Medebac), Dalma Cionci (Placida), Francesco Possenti (Tita), Andreina Gentili Pagnani (Rosina), Tina Scaretti (Norina), Roberto Gicca (Paoletto), Emilio Frattali (Don Pedro), Gerardo Pumelli (Don Fulgenzio), Elio Sarti (Carlo Zigo), Giorgina La Leta (Corallina), Giulio Chiaperotti (Bortolo), Everardo Roisecco (Garzone di caffè), Carla Cenami (Prima signora), Amalia Piscitelli (Seconda signora). Cfr. ROMOLO VOLPINI, *Il concorso nazionale filodrammatico esordi trent'anni fa*, «Ridotto. Rassegna mensile di teatro», VI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1956, pp. 47-49: 48.

formidabile mezzo sociale di elevazione spirituale del popolo e insieme il vivaio perenne delle forze vitali del teatro italiano».⁴¹

Il cuore dell'esperimento – lo si è anticipato – era nel modo con cui era stata costituita la compagnia, cioè mediante una scelta accuratamente ponderata sulla base delle migliori forze dopolavoristiche delle diverse formazioni filodrammatiche romane. Questa modalità di selezione, che era eterodiretta dall'alto, di fatto snaturava la dimensione ricreativa dell'amatorialità così come concepita secondo i principi della stessa OND, per privilegiare invece la qualità artistica e lo sviluppo di un sistema produttivo unitario, anche a detrimento della coesione interna dei singoli sodalizi. In effetti, un paradigma organizzativo come questo avrebbe potuto rivelarsi strategicamente efficace qualora l'ente avesse pienamente implementato il progetto originario di istituire, su base territoriale, molteplici compagnie stabili. Nei primi anni della propria operatività, l'OND aveva peraltro riscontrato come nei «centri maggiori» si verificasse una sostanziale dissipazione di risorse riconducibile a una proliferazione incontrollata di formazioni filodrammatiche, fenomeno che determinava una frammentazione delle risorse artistiche ed economiche, generando sovente aggregazioni precarie, spesso prive di una sede permanente e animate da logiche competitive controproducenti – veniva stigmatizzata in particolare la competizione tra i diversi complessi operanti sul medesimo territorio «per l'accaparramento dei migliori elementi e quindi la creazione di complessi a “mattatore”». Per far fronte a questa criticità strutturale, l'OND aveva autorizzato le articolazioni provinciali a valutare un eventuale scioglimento delle compagini esistenti al fine di costituire una filodrammatica-tipo quantitativamente e qualitativamente consistente, «formata di ottimi elementi, solida per la fusione delle forze individuali ed economiche, e retta [...] di una concezione e di una tecnica

⁴¹ *Relazione sull'attività filodrammatica svolta dall'OND nel 1926*, cit., p. 10.

moderna, rispondenti allo spirito e alla sensibilità di oggi». ⁴² Ogni filodrammatica-tipo avrebbe dovuto configurarsi, pertanto, quale nucleo operativo deputato alla produzione di spettacoli di elevato valore artistico, destinati a circuitare anche nelle aree periferiche della provincia sfornite di una propria vita teatrale; inoltre avrebbe dovuto costituirsi quale laboratorio sperimentale finalizzato all'emersione di una nuova drammaturgia.

Nonostante la bontà delle intenzioni programmatiche, stando a quanto emerge dalle fonti attualmente disponibili, tutto ciò trovò attuazione in misura solo circoscritta: un progetto di tale portata, volto nella sostanza all'imposizione di un organico sistema produttivo, presupponeva necessariamente a livello locale l'esistenza di adeguate forze filodrammatiche, un fattore tuttavia difficile da prevedere. Nel 1934, ad esempio, della presenza di filodrammatiche sostenute direttamente dai Dopolavoro provinciali si ha notizia a Belluno, Pisa, Lucca, Cremona, Bergamo, Torino, Venezia, Treviso, Zara – tutte nel centro-nord, dunque. ⁴³ Più documentato risulta invece il caso della Filodrammatica del Dopolavoro provinciale di Firenze, già attiva verso la metà degli anni Trenta, ⁴⁴ e che nell'anno filodrammatico 1942/43 sarebbe stata rifondata assumendo addirittura la denominazione di «Compagnia stabile del Dopolavoro provinciale fiorentino»; affidata alla direzione artistica di Athos Ori, ⁴⁵ sarebbe stata creata «con l'intendimento di farla agire

⁴² *Il teatro filodrammatico*, cit., p. 68.

⁴³ Cfr. «Teatro per tutti», V, n. 2, febbraio 1934, p. 48; n. 3, marzo 1934, p. 45; n. 4, aprile 1934, p. 47; n. 12, dicembre 1934, p. 41, 45, 47.

⁴⁴ Cfr. GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 138.

⁴⁵ Athos Ori nacque a Firenze il 21 aprile 1899 e lì morì il 7 agosto 1965 (cfr. l'atto di battesimo in Firenze, ASOSMF, *Archivio delle fedeli di battesimo di San Giovanni*, reg. 222, cc. n.n., lett. O, sub data 21 maggio; *Deceduto il regista Ori*, «L'Unità», 8 agosto 1965). Nel dopoguerra avrebbe proseguito la sua attività filodrammatica animando, tra l'altro, la compagnia del Teatro delle Arti legata al Centro universitario teatrale fiorentino, e riunendo attorno a sé un gruppo di allieve e allievi che avrebbero poi fatto strada, tra i quali Marisa Fabbri, Franco Zeffirelli

nei maggiori teatri dei Dopolavoro della provincia a scopo di propaganda».⁴⁶ In realtà, più che una compagnia espressamente istituita dai Dopolavoro provinciali, nel corso del Ventennio quello della filodrammatica-tipo si sarebbe configurato un titolo di volta in volta attribuito ai sodalizi che conseguivano la vittoria nei concorsi locali banditi dall'OND.

Le recite «di collegamento»

Torniamo ora al primo anno di vita dell'ente per osservare l'attuazione del primo tentativo di creare una compenetrazione tra l'emisfero dei professionisti e quello dei dilettanti. Se ne trova un riscontro nel caso di una produzione della *Locandiera* di Carlo Goldoni andata in scena al Teatro Nazionale di Roma il 18 dicembre 1926, in un tipo di recita allora definita «di collegamento» – appunto, tra filodrammatici e professionisti. Vi presero parte la Filodrammatica “Giovanni Emanuel” e l'attrice Tina Di Lorenzo, eccezionalmente tornata alla ribalta dopo essersi ritirata dalle scene, cinquantenne, otto anni prima. Lo spettacolo sortì un enorme successo, con infiniti minuti di applausi e lanci di fiori.⁴⁷ Tra i filodrammatici vi era Francesco Possenti,

e Giorgio Albertazzi. Pochi mesi dopo la sua morte, proprio Albertazzi lo avrebbe ricordato come l'unico maestro che avesse mai avuto: «È il solo che con affetto mi abbia insegnato ciò che sapeva, sera per sera, facendomi recitare, perché non credeva, come tutti i veri maestri, nella teoria, ma soltanto nel fare» (GIORGIO ALBERTAZZI, *Il punto sul mio mestiere di attore*, in *Rapporto sull'attore*, numero speciale di «Sipario», n. 236, dicembre 1965, pp. 16-19: 17).

⁴⁶ Nota datata Firenze, 12 novembre 1942 inviata da Rino Del Pela, presidente del Dopolavoro provinciale di Firenze, allo squadrista Metello Sbraci, presidente del Dopolavoro comunale di Prato, con cui annuncia la costituzione della compagnia; il documento è conservato in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, b. 14, ins. A/17, prot. n. 801 (prot. n. 101/A-17 del 18 novembre 1942 in entrata).

⁴⁷ Due giorni prima del debutto *Il Giornale d'Italia* (16 dicembre 1926) riportò un elenco sommario degli interpreti che avrebbero recitato al fianco di Tina

che negli anni Sessanta avrebbe ricordato così l'incontro e il lavoro con l'attrice:

Assai disinvolta ed amabile, tese la mano a tutti noi che l'attendevamo impazienti e poi cominciò a provar la commedia con spontanea naturalezza, come non fosse mai uscita dal palcoscenico e si trovasse ora fra comici professionisti, suoi compagni d'arte. Non fece che pochissime osservazioni riguardanti soltanto qualche posizione dei personaggi in scena; si dichiarò soddisfatta dei collaboratori, anzi ebbe per noi parole di incoraggiamento e di elogio. [...] Pareva che l'antica attrice avesse ritrovato la gaiezza briosa della sua gioventù; man mano che le prove andavano innanzi e la sera dello spettacolo si avvicinava, ella entrava sempre più nel personaggio di Mirandolina, si lasciava riprendere dal fascino del palcoscenico, dei fondali dipinti, delle quinte, delle luci della ribalda, da tutto, insomma, quel piccolo mondo di cose effimere che sa così tanto infiammare il cuor degli attori da legarli indissolubilmente al suo incantesimo.⁴⁸

Possenti e la critica registrarono il coinvolgimento e la commozione del pubblico di fronte alla straordinarietà dell'evento. La possibilità di condividere il palcoscenico, benché solo per qualche giorno, con un'artista di grande esperienza fu per i filodrammatici un'occasione formativa eccezionale, solitamente preclusa alle compagini amatoriali. Per la Commissione centrale per la filodrammatica fu, sul piano artistico, un positivo esperimento comprovato da almeno due ordini di motivi. Da un lato, si era riusciti a far tornare «alla luce della ribalta colei che aveva portato trionfalmente fino alla soglia di questo nuovo periodo mondiale, o meglio di questa nostra epoca nuova

Di Lorenzo – Elio Sarti (Cavaliere di Ripafratta), Francesco Possenti (Marchese di Forlimpopoli), Luigi Rossi (Conte d'Albafiorita), Roberto Gicca (Fabrizio), Gerardo Pumelli (servo del cavaliere) –, cui vanno aggiunte Andreina Gentili Pagnani (Ortensia) e Dalma Barbarisi Cionci (Dejanira); cfr. «La Tribuna», 18 dicembre 1926.

⁴⁸ FRANCESCO POSSENTI, *Ricordi filodrammatici*, «Strenna dei romanisti», XXIII, 1962, pp. 293-297: 295. Si veda anche ID., *I teatri del primo Novecento*, Roma, Lucarini, 1984, pp. 30-31.

– il dopoguerra –, l'armonia di una bellezza e di un'arte che già avevano risposto e corrisposto alle esigenze di una sensibilità meno tormentata, meno nervosa, non bisognosa di rapidità e di mutamenti di colori». Dall'altro, si rilevava un'avvenuta fusione artistica tra «un complesso formato da un *atout* del teatro militante» e un (comunque rodato) gruppo di filodrammatici, con i quali «la stessa Tina potrebbe confessare di non essersi sentita a disagio [...]; anzi, di essersi sentita come tra veri e propri comici, un poco intimiditi sì, un poco titubanti in fondo a se stessi, sulle prime, ma capaci di sostenere con bravura e con intelligente, misurato, disinvolto e “già educato” senso teatrale la propria arte». ⁴⁹

Le fonti di regime non fanno mistero della funzione propagandistica assunta da questa produzione teatrale, concepita sin dall'origine come vetrina dell'efficacia organizzativa e della qualità artistica che il movimento filodrammatico avrebbe potuto raggiungere sotto l'egida dell'OND. Il coinvolgimento di Tina Di Lorenzo, diva consacrata dalla critica e dal pubblico, costituiva un elemento di forte richiamo capace di attirare l'attenzione non solo degli spettatori ma anche della stampa nazionale. La sua presenza nobilitava l'iniziativa dell'OND conferendole un sigillo di legittimità anche artistica che i soli filodrammatici, per quanto preparati, non avrebbero forse potuto garantire. La scelta di coinvolgere proprio Tina Di Lorenzo è però ancor più significativa alla luce di un altro fattore, essenziale anche se non esplicito: la grande attrice non era figlia d'arte; aveva mosso i suoi primi passi negli ambienti filodrammatici, ⁵⁰

⁴⁹ *Gli spettacoli di propaganda e di collegamento*, in *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, cit., pp. 22-25: 24-25.

⁵⁰ Questo aspetto è ricordato anche nei medaglioni che le furono dedicati, ad esempio, quando si ritirò dalle scene nel 1921 e dopo la sua morte: cfr. ENRICO SERRETTA, *Tina Di Lorenzo*, «Comoedia», I, n. 6, 25 novembre 1919, ins. tra le pp. 44 e 45; M.F. [MARIO FERRIGNI], *Tina Di Lorenzo*, in *Annali del teatro italiano*, vol. II, Milano, Industrie grafiche Amedeo Nicola & c., 1923, pp. 308-310; GINO VALORI, *Tina*, «Lidel», XI, n. 4, aprile 1930, p. 21.

e per questo poteva essere efficacemente assunta a figura esemplare per comprovare come anche l'emisfero dell'amatorialità, opportunamente disciplinato, fosse in grado di generare attrici e attori di riconosciuto prestigio. In tal modo, il successo della serata poteva essere presentato come dimostrazione tangibile della capacità del regime di intercettare le energie filodrammatiche, elevandole fino al confronto con le massime espressioni del professionismo teatrale; al tempo stesso, come riscontro concreto sull'opportunità dell'investimento che il regime stava intraprendendo nei riguardi delle filodrammatiche, affinché continuassero a costituire un serbatoio strategico chiamato a dare linfa al tessuto teatrale italiano. L'operazione, dunque, si iscriveva pienamente nella strategia di valorizzazione del movimento filodrammatico perseguita dalla Commissione centrale, volta a «risvegliare maggiormente l'attenzione dei pubblici e della critica teatrale» sulle potenzialità inesprese dell'amatorialità italiana.⁵¹

La valenza propagandistica della produzione non si esaurisce tuttavia nella celebrazione dei risultati artistici conseguiti dall'OND. L'ente, infatti, legò la promozione dello spettacolo alla raccolta fondi per il Prestito del Littorio, un'operazione finanziaria lanciata da Mussolini all'inizio di novembre del 1926 per consolidare il debito pubblico e proteggere la lira dalla svalutazione; da un punto di vista simbolico si trattò anche di uno strumento per dimostrare indirettamente la solidità del nuovo regime, visto che il prestito si basava soprattutto sulla mobilitazione dei risparmi delle italiane e degli italiani in favore dello Stato, mediante una sottoscrizione rivestita di una dimensione fortemente patriottica.⁵² Il sostegno offerto

⁵¹ COMMISSIONE CENTRALE PER LA FILODRAMMATICA, Circolare prot. n. 6/A, *Recite di propaganda filodrammatica* [1927], sottoscritta da Mario Giani in qualità di consigliere delegato dell'OND, ed. ivi, p. 70.

⁵² Sul Prestito del Littorio nel quadro più generale dell'economia italiana di quegli anni, si vedano RENZO DE FELICE, *Le premesse economiche e sociali*

dall'OND alla campagna del Prestito del Littorio palesa così l'asservimento dell'ente, fattosi leva di consenso e di partecipazione collettiva agli obiettivi politici del fascismo.

La mattina del debutto Tina Di Lorenzo fu ricevuta da Mussolini, in un incontro che la stampa si affrettò a registrare come segno tangibile dell'attenzione del Capo del Governo verso il teatro. L'incontro conferiva all'intera operazione un suggello politico inequivocabile: lo spettacolo cessava di essere solo un evento artistico e si trasformava in una manifestazione ufficiale dello Stato, alla cui riuscita concorrevano sia il prestigio dell'attrice sia il nuovo apparato organizzativo dell'OND. La stessa sera al Teatro Nazionale, al termine dello spettacolo, prima che calasse definitivamente il sipario, sette tra i più noti autori drammatici italiani – Gian Capo, Luigi Chiarelli, Ugo Falena, Alessandro De Stefani, Fausto Maria Martini, Gino Rocca, Fausto Salvatori – salirono sul palcoscenico per sostenere un appello affinché «tutti gli italiani» contribuissero al Prestito del Littorio.⁵³ *La locandiera* con Tina Di Lorenzo diveniva così per l'OND, e per estensione anche per il regime, un evento significativo per più ragioni. Sul piano culturale, si dimostrava la capacità di appropriazione

del regime: la «quota novanta» e la Carta del lavoro, in ID., *Mussolini il fascista*, vol. II: *L'organizzazione dello Stato fascista 1925-1929*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 222-296; PAOLO PISELLI – FRANCESCO VERCELLI, *Le banche e l'acquisto di titoli pubblici: l'esperienza italiana dal 1890 a oggi*, «Quaderni di Storia Economica», n. 50, ottobre 2023, in partic. pp. 20-23.

⁵³ *La «rentrée» di Tina Di Lorenzo per la propaganda del Prestito*, «Corriere della Sera», 19 dicembre 1926. Altre cronache dell'evento si leggono in *Una recita filodrammatica a favore del Prestito del Littorio*, «Il Popolo d'Italia», 5 gennaio 1927; SILVIO D'AMICO, *Ritorno di Mirandolina*, «La Tribuna», 21 dicembre 1926, e ARNALDO FRATEILI, *Il ritorno di Tina di Lorenzo*, «La fiera letteraria», 26 dicembre 1926, cit. in TERESA MEGALE, *Mirandolina e le sue interpreti. Attrici italiane per «La locandiera» di Goldoni*, Roma, Bulzoni, 2008, pp. 121-123; CAMILLO ANTONA TRAVERSI, *Le grandi attrici del tempo andato*, vol. III, Torino, Alfredo Formica, 1930, pp. 170-180. Su questo episodio si vedano anche EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 205, e GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 140.

della tradizione più alta del teatro italiano, che – si suggeriva – era stata alimentata in passato anche dal bacino dell'amatorialità, e che si poneva ora a fondamento della rigenerazione delle energie filodrammatiche. Queste ultime, a loro volta, se collocate in una posizione «di collegamento» col professionismo avrebbero potuto contribuire a salvare il teatro italiano dalla crisi. Sul piano politico, si trasformava quella produzione teatrale in un atto di adesione al regime, suggellato tra l'altro da un gesto concreto qual era il contributo finanziario allo Stato. In questo senso, l'esperimento del dicembre del 1926 anticipava quella progressiva subordinazione dell'attività filodrammatica alle esigenze propagandistiche del fascismo che, come si vedrà, si sarebbe fatta via via più stringente nel corso degli anni Trenta, fino a svuotare di ogni autonomia le compagnie inquadrare nell'OND, e più in generale a trasformare i circoli dopolavoristici nel bacino di spettatori forzatamente festosi dal quale il PNF avrebbe attinto per riempire le piazze delle adunate e delle cerimonie di regime.

Di pari passo con lo sviluppo del sistema dei concorsi, su cui si è già avuto modo di soffermarsi, l'azione totalizzante del regime nei riguardi dell'ambiente filodrammatico si tradusse, per il tramite dell'OND e della Commissione centrale per la filodrammatica, nell'imposizione di processi di razionalizzazione amministrativa volti a disciplinare l'organizzazione interna delle compagnie amatoriali e i loro rapporti con gli apparati dello Stato fascista. Nella sostanza si trattò di riorganizzare le strutture funzionali periferiche e le loro attività secondo criteri verticistici e uniformi per tutto il territorio nazionale, il che fu compiuto attraverso atti normativi e disposizioni organizzative. Da un lato, cioè, si emanarono periodicamente regolamenti, direttive e circolari, solitamente a ridosso dell'inizio dell'anno filodrammatico; dall'altro, si procedette con la costituzione di Federazioni provinciali delle filodrammatiche, che avrebbero dovuto soprintendere, assistere e coordinare l'attività delle filodrammatiche esistenti nel proprio territorio di competenza. Su questi due elementi e sul significato che assunsero nel quadro dell'azione messa

in atto dall'OND nei confronti del movimento filodrammatico ci si soffermerà nei prossimi paragrafi.

I regolamenti filodrammatici

I primi regolamenti furono diffusi all'inizio del 1927 unitamente a un modello di statuto che le associazioni filodrammatiche erano chiamate a rispettare, e a un *vademecum* contenente alcuni principi generali, tecnici e organizzativi ai quali i filodrammatici avrebbero dovuto ispirarsi.⁵⁴ L'enfasi di queste prime disposizioni è soprattutto sulla necessità di inquadrare le filodrammatiche esistenti nell'orbita dopolavoristica, rendendo obbligatorio il tesseramento all'OND per tutti coloro che avessero desiderato praticare teatro nei circoli dopolavoristici.

Potevano infatti entrare a far parte di una compagnia solo coloro che fossero stati preventivamente ammessi, come soci onorari, ordinari, filodrammatici o temporanei, al circolo dopolavoristico da cui questa dipendeva (per comprendere meglio l'assetto organizzativo di un circolo dopolavoristico, si veda l'organigramma riportato qui in appendice, TAB. 1, ricostruito sulla scorta delle informazioni desunte dai primi schemi di statuto e regolamento). All'OND potevano iscriversi ovviamente lavoratrici e lavoratori, ma potevano chiedere di essere associati anche gli studenti e, previa autorizzazione del detentore della potestà genitoriale, anche ragazzi e ragazze rispettivamente dai 15 e 12 anni in su.⁵⁵ Una volta reclutati in un'associazione, si era chiamati

⁵⁴ Lo schema di statuto e il regolamento delle compagnie si leggono in *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*.

⁵⁵ Cfr. *Norme pratiche per i dirigenti l'organizzazione dopolavoristica*, a cura del Dopolavoro provinciale di Terni, Terni, Arti grafiche Berretta, 1931, p. [23]. L'iscrizione all'OND poteva essere richiesta da «lavoratori manuali e intellettuali, e cioè tutti coloro i quali hanno uno stipendio, un mensile, un salario, e tutti coloro che vengono in parte comparati sotto forma di percentuali nelle quote di affari

a rispettare l'impegno assunto per tutto l'anno filodrammatico, durante il quale non era possibile recitare in altri complessi – salvo casi eccezionali debitamente autorizzati dagli uffici provinciali per ragioni specifiche (ad esempio, una recita di beneficenza).

Prima dell'inizio dell'anno filodrammatico, il presidente della filodrammatica era tenuto anche a comunicare le generalità del direttore artistico, specificando se costui (o costei) o qualunque altro componente della compagnia avesse in passato «militato in compagnie professioniste».⁵⁶

In cambio, essere affiliate all'ente avrebbe consentito alle filodrammatiche l'accesso a speciali riduzioni sui diritti d'autore, che sarebbero state concordate mediante un'apposita convenzione del 20 febbraio 1929 tra l'OND e la SIAE, e sulle tasse erariali previste per i pubblici spettacoli.

A tenore del regolamento sull'organizzazione della compagnia, ogni filodrammatica avrebbe dovuto essere retta da un Consiglio direttivo, responsabile dell'elaborazione dei programmi delle attività, e composto da cinque elementi, tre dei quali eletti tra i soci dell'associazione in assemblea e due nominati dal commissario provinciale dell'OND. L'attuazione delle attività programmate, col supporto di un segretario, sarebbe spettata a una Commissione filodrammatica, presieduta da un delegato del Consiglio direttivo e formata dal direttore artistico e dal direttore scenotecnico. Il direttore si sarebbe occupato del buon andamento degli spettacoli, dal punto di vista artistico ed economico, nonché della disciplina dei filodrammatici; solo eccezionalmente, e comunque in parti secondarie, avrebbe potuto calcare il palcoscenico assieme alla compagnia che diri-

che svolgono a favore di aziende. Possono essere ammessi tutti gli studenti che abbiano compiuto il quindicesimo anno di età. Possono far parte dell'OND anche gli artigiani»; prima della formalizzazione dell'ammissione, gli uffici periferici erano tenuti a raccogliere «le necessarie informazioni sulla condotta politico-morale dei richiedenti [...] poiché "i sovversivi e gli oppositori, anche mascherati, non devono essere accolti nell'organizzazione dopolavoristica"» (*ibidem*).

⁵⁶ *Il teatro filodrammatico*, cit., p. 25.

geva. Una funzione al contempo artistica e tecnica sarebbe stata quella svolta dal direttore scenotecnico, responsabile di scene, arredamento, costumi e luci. Più particolareggiati invece, e in un certo senso più stringenti, i doveri ai quali sarebbero stati sottoposti i filodrammatici:

Ogni filodrammatico deve:

1. considerare la filodrammatica non come un mezzo per le sue ambizioni personali, ma come una nobile palestra di studio, di elevazione morale e conseguentemente essere disposto a tutti quei sacrifici che richiedono l'amore dell'arte ed il raggiungimento delle idealità artistiche dell'associazione. Nessun filodrammatico avrà perciò di diritto assegnato un ruolo specificato;
2. avere il massimo amore e rispetto per gli altri compagni, sforzandosi di aiutarli in tutto quanto può;
3. accettare le parti affidategli dal direttore artistico, attenersi fedelmente alle sue istruzioni, specificare il motivo nella eccezionale eventualità di una riconsueta;
4. studiare profondamente la parte, ponendo ogni cura nel penetrare il carattere e la personalità da rappresentare;
5. prendere visione dell'ordine del giorno, attenersi scrupolosamente alle disposizioni in esso contenute, aderire agli inviti della Commissione ed intervenire puntualmente alle prove;
6. corredarsi di tutto il vestiario moderno occorrente, che si richiede improntato ad una corretta proprietà;
7. provvedere a tutte le parti accessorie dei costumi attenendosi rigorosamente, per quanto concerne questo ed il precedente articolo, alle istruzioni che impartisce il direttore scenotecnico;
8. presentarsi in palcoscenico un'ora prima di quella stabilita per l'inizio dello spettacolo;
9. non trattenersi sul palcoscenico durante gli intervalli e non entrare, senza giustificato motivo, nei camerini destinati all'altro sesso;
10. presentare eventuali proposte, desiderata e lagnanze per iscritto alla Commissione filodrammatica.⁵⁷

⁵⁷ *Regolamento di compagnia filodrammatica*, ivi, pp. 37-41: 38-39 (art. 6).

Rispetto all'idea di amatorialità che possiamo avere noi in mente oggi, impressiona ritrovarsi di fronte a un decalogo così risoluto nel regolamentare ogni minimo aspetto della postura di un filodrammatico nei confronti della propria compagnia e della propria arte. Al di là degli obblighi di disciplina e delle richieste, certo retoriche, di totale abnegazione all'«amore dell'arte», di queste disposizioni va rilevata innanzitutto la forte vicinanza, e a tratti la completa sovrapponibilità, con quanto riportato sia in certi regolamenti di palcoscenico e schemi di scritture teatrali in uso presso le società teatrali tardo ottocentesche e nel teatro professionale all'inizio degli anni Dieci del Novecento, sia in quelli adottati nel contesto dei contratti nazionali collettivi dello Stato corporativo fascista.⁵⁸ Un altro aspetto, probabilmente il più interessante, è l'accento posto sull'assenza dei ruoli – un regolamento fiorentino del 1933 lo avrebbe rievocato in modo ancor più perentorio: «Nelle compagnie filodrammatiche sono vietati in modo assoluto i ruoli artistici [...]».⁵⁹

⁵⁸ Si vedano ad esempio il *Regolamento per il servizio e buon ordine del palco scenico* dell'Accademia Goldoni di Livorno, in ACCADEMIA GOLDONI, *Regolamenti interni*, Livorno, Tipografia A.B. Zecchini, 1869, pp. 3-6; *Regolamento per il palcoscenico del Teatro Apollo*, in «Bollettino degli atti pubblicati dalla Giunta municipale di Roma», 1° settembre-31 dicembre 1881, pp. 222-231. Cfr. anche *Regolamento del palco-scenico*, in PROSPERO ASCOLI, *Della giurisprudenza teatrale*, Firenze, Giuseppe Pellas, 1871, pp. 149-155; *Regolamento unico di palcoscenico*, «L'Argante», 12 gennaio 1911, ed. in CLAUDIA PALOMBI, *Il gergo del teatro. L'attore italiano di tradizione*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 93-99; *C.N.L. per gli scritturati delle compagnie drammatiche e di commedie musicali*, ed. in appendice a GIULIO TREVISANI, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Libreria Ulpiano, 1938, pp. XXXII-XXXVIII; NICOLA TABANELLI, *Le "scritture teatrali" degli artisti lirici e drammatici*, Padova, CEDAM, 1938, *passim*.

⁵⁹ Copia di una nota di Enrico Santarelli, commissario straordinario della Federazione provinciale delle filodrammatiche del Dopolavoro provinciale fiorentino (col visto di Leone Ciullini, vicepresidente del Dopolavoro provinciale), recante disposizioni per regolamentare il movimento filodrammatico (Firenze, 28 marzo 1933), conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 6, ins. A/3, s.n.p., ed. in ALDO ROMA, *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro*, cit., pp. 62-65 (Doc. 1).

L'insistenza è indubbiamente legata alla visione, in questo periodo ormai ben consolidata nella cultura teatrale italiana, per la quale la distribuzione delle parti alle attrici e agli attori in base alle caratteristiche e alle attitudini richieste dalla singola parte, e non in base a un sistema gerarchico predeterminato qual era quello dei ruoli, avrebbe portato a risultati artistici migliori.⁶⁰ Nel caso delle filodrammatiche, la buona riuscita di una produzione era rimessa alla competenza del direttore, al quale peraltro si sconsigliava di salire in scena per garantirgli appunto una migliore supervisione; se poi gli era concesso di farlo, era solo per parti secondarie, e ciò evidentemente per evitare anche che la filodrammatica andasse incontro a derive personalistiche, come accadeva per le compagnie a mattatore.

L'abolizione dei ruoli (pure) nelle filodrammatiche va ovviamente considerata anche in relazione al dibattito sulla modernizzazione del teatro italiano e all'emersione, in questo torno d'anni, della nozione di regia intesa come interpretazione unitaria del testo drammatico, distinta dalla sua semplice messinscena. Sebbene i modelli della grande regia europea in Italia sembrassero faticare ad attecchire, scatenando le note accuse di «ritardo» scagliate su più fronti da d'Amico,⁶¹ la discussione aveva comunque prodotto una nuova consapevolezza circa il ruolo del *metteur-en-scène* quale figura responsabile del complesso degli elementi scenici. Le disposizioni dell'OND puntavano in questo senso a innescare anche tra le filodrammatiche dipendenti quello stesso processo di modernizzazione, e devono dunque essere lette anche come un riflesso, seppur mediato e semplificato, di quella più ampia trasformazione culturale.⁶²

⁶⁰ Su questa questione si rimanda a CRISTINA JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.

⁶¹ Cfr. MIRELLA SCHINO, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, cit.

⁶² Sulla quale rimando almeno al paragrafo *Verso la regia*, in DONATELLA ORECCHIA, *Il critico e l'attore*, cit., pp. 276 ss., al dossier su *L'anticipo italiano*, a cura di Mirella Schino et al., cit., e a GIGI LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 236-241.

D'altro canto, per il regime fascista l'abolizione dei ruoli era corroborata anche da ragioni ideologiche, per le quali il contesto delle filodrammatiche doveva essere anche e soprattutto una palestra di educazione morale e civile. Le disposizioni impartite in ambito fiorentino per l'anno filodrammatico 1936/1937 vanno esattamente in questa direzione:

Si ricorda poi che nelle compagnie filodrammatiche sono vietati i "ruoli" artistici e che, pertanto, il direttore deve distribuire le parti secondo le attitudini dei propri attori, i quali devono contribuire coscienziosamente perché il complesso possa sempre migliorare, non dimenticando che l'arte della scena richiede diligenza e sacrificio e che la detta abolizione corrisponde al preciso concetto fascista di subordinare ogni desiderio personale al vantaggio della riuscita del complesso.⁶³

In cambio del servizio reso, ai filodrammatici sarebbe stato offerto un ventaglio di prerogative, che andavano da alcune facilitazioni materiali – l'esenzione dal pagamento della quota associativa mensile per l'uso dei locali, l'ingresso gratuito a tutti gli spettacoli e le iniziative culturali organizzate nella sede, la possibilità di far assistere gratuitamente alle rappresentazioni un accompagnatore (due nel caso delle attrici filodrammatiche) – a forme di riconoscimento del merito artistico, come la distribuzione di premi e ricordi annuali, e serate d'onore per chi avesse sostenuto almeno dodici recite in parti di rilievo. Ciascun filodrammatico avrebbe inoltre potuto proporre un lavoro teatrale

⁶³ Circolare inviata da Alfonso Sorsaja, presidente della Federazione provinciale delle filodrammatiche del Dopolavoro provinciale fiorentino, e Ricciardo Ricciardi Pollini, segretario federale e presidente del Dopolavoro provinciale, ai segretari dei Fasci presidenti dei Dopolavoro comunali, ai fiduciari dei gruppi rionali fascisti, ai presidenti dei Dopolavoro statali e aziendali, ai presidenti delle compagnie filodrammatiche dell'OND. La circolare è conservata in copia in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 7, ins. A/3, prot. n. 5320 (Firenze, 28 settembre 1936), ed. in ALDO ROMA, *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro*, cit., pp. 69-71 (Doc. 5).

da sottoporre all'approvazione della Commissione, pur restando al direttore artistico la piena libertà nella distribuzione delle parti. Nonostante questa gamma di agevolazioni e incentivi, la sproporzione tra diritti e doveri e la subordinazione agli organismi direttivi tradiva la natura gerarchica dell'impianto organizzativo filodrammatico, per il quale il teatro amatoriale si configurava non tanto come spazio di libera espressione artistica, quanto piuttosto come ambito di educazione civile e morale sottoposto a un rigoroso controllo istituzionale.

Nella pratica, ciò comportò l'instaurazione di un dispositivo di controllo, il che implicava la possibilità per gli uffici locali del Dopolavoro di arrivare anche a sciogliere i gruppi teatrali in caso di «difettosa organizzazione» e incapacità di fornire «quella indispensabile ed efficace attività che le direttive dell'OND richiede»: sono le parole riportate in un atto dell'aprile del 1929 sottoscritto da Francesco Franchi, commissario circondariale dell'OND di Prato. Con il provvedimento, particolarmente emblematico delle modalità d'intervento che potevano essere adottate in questo senso da parte degli uffici locali dell'ente, si ordinava «l'immediato scioglimento» della filodrammatica del Dopolavoro di Prato. Al contempo, si incaricava Raffaello Giaconi, quale delegato «nelle funzioni di commissario straordinario del Dopolavoro filodrammatico, di ricostituirla sulle basi volute dai regolamenti dell'OND», di riscattarla «dalla inerzia in[evi]tabilmente determinata dalla mancanza di disciplina» e far sì che fosse riavviata «con serena fiducia verso quelle mete che solamente con rigido rispetto degli impegni assunti e il col[sc]ienzioso adempimento del proprio dovere si possono conseguire».⁶⁴

⁶⁴ Una minuta del documento si trova in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 1, ins. 5, s.n.p. (Prato, 15 aprile 1929).

Le Federazioni provinciali delle filodrammatiche

Tra le disposizioni di natura organizzativa volte a sistematizzare le articolazioni periferiche dell'OND, e rendere così efficace l'amministrazione dopolavoristica anche a livello locale, va ricordata la già segnalata creazione, a partire dal 1927, delle Federazioni provinciali delle filodrammatiche. L'introduzione di questi uffici rappresentò un passaggio cruciale dell'organizzazione filodrammatica: è con le Federazioni, le loro strutture e le loro procedure amministrative che il regime promosse di fatto la costituzione di una rete, concepita certo come dispositivo di presidio e controllo dell'ambiente filodrammatico locale, ma anche come canale di raccordo e intermediazione tra la periferia e il centro dell'amministrazione dopolavoristica; soprattutto, la spinta verso l'adozione di pratiche condivise e di un coordinamento unitario favorì la graduale configurazione di una rete che si voleva estesa su scala nazionale – un sistema teatrale che, sebbene interno (ma non per questo circoscritto) al perimetro dopolavoristico, finì per profilarsi come un sistema parallelo rispetto a quello professionistico.

L'emersione di questa rete e il suo consolidamento negli anni furono in parte stimolati senz'altro dal discorso pubblico che, attorno alla riorganizzazione fascista del movimento filodrammatico, fu amplificato dalle riviste specializzate. Lo fece *Comoedia*, che già dai primi anni Venti aveva cominciato a trattare di filodrammatiche con sempre maggiore regolarità, includendo brevi informazioni prima nel notiziario degli spettacoli e poi, dal marzo del 1923, in un'apposita rubrica; più tardi, riportando le notizie trasmesse dalle medesime Federazioni provinciali, lo stesso fecero, ad esempio, *Teatro per tutti* di Ossip Félyne (fin dai suoi esordi), *Il dramma* di Lucio Ridenti (dal gennaio del 1934), *Scenario* del direttore generale dello Spettacolo Nicola De Pirro (dal 1939).

Forme organizzative finalizzate a "fare rete" erano sorte però già nell'ambito del teatro educativo di matrice cattolica quando, nel 1912, era stata fondata la FATE, la Federazione tra le associa-

zioni teatrali educative.⁶⁵ Nel 1921 era operativa un'associazione tra le filodrammatiche di Milano, dove l'anno dopo sarebbe stato organizzato un concorso in cui il primo premio individuale sarebbe stato conferito a un'allieva di Ofelia Mazzoni ed Enrico Reinach, una poco più che ventenne Marta Abba.⁶⁶ Anche dopo la presa del potere da parte di Mussolini, ma prima dell'istituzione dell'OND, in alcune parti d'Italia si continuò a discutere o persino a realizzare iniziative simili. A Terni la Filodrammatica "Carlo Goldoni", diretta da Giulio Chitarrini, indisse un congresso regionale fra le filodrammatiche umbre, nell'ambito del quale fu approvato un ordine del giorno «da inviarsi al Ministero della pubblica istruzione», finalizzato a perorare la causa «di sì nobili istituzioni che tanta opera educativa compiono, specie nei piccoli teatri»; inoltre, si auspicò la costituzione di una federazione regionale che, tra le altre cose, avrebbe dovuto fornire supporto per l'ottenimento di sussidi e facilitazioni da parte dei Comuni e di agevolazioni sulle tariffe dei diritti d'autore e sulle tasse erariali di competenza della SIAE, facilitare la circolazione del repertorio, organizzare saggi e concorsi di recitazione.⁶⁷ Una Federazione provinciale delle filodrammatiche invece esisteva già a Ferrara, e il suo segretario avanzò nel 1923 la proposta di istituire una Federazione nazionale.⁶⁸ Lo fece dalle colonne di *Comoedia*, nella rubrica *I filodrammatici* curata da Leone Boccoli, un attento osservatore che si firmava con lo pseudonimo «Lebo».⁶⁹ Nell'intervento inaugurale della rubrica, Boccoli

⁶⁵ Cfr. STEFANO PIVATO, *Don Bosco e il teatro*, «Orientamenti Pedagogici», XXXVI, n. 1, gennaio-febbraio 1989, pp. 100-112; ID., *Il teatro di parrocchia. Mondo cattolico e organizzazione del consenso durante il fascismo*, Roma, FIAP, 1979, p. 10.

⁶⁶ Cfr. «Comoedia», IV, n. 23, 10 dicembre 1922, pp. 1166-1167; V, n. 14, 15 luglio 1923, p. 44.

⁶⁷ «Comoedia», V, n. 20, 15 ottobre 1923, p. 45; n. 21, 1° novembre 1923, pp. 38-39.

⁶⁸ Ivi, p. 37.

⁶⁹ L'identità di Lebo si desume dall'opuscolo recante il bando del già ricordato concorso bandito dal *Corriere dei palcoscenici* nel 1925. Una copia dell'opuscolo

invitò i lettori a riflettere sul potenziale contributo che il «teatro nazionale» avrebbe potuto trarre dalla lungimirante integrazione dei migliori elementi tra quelli che animavano le numerose compagnie dilettantistiche attive allora in Italia, ricordando come in questo stesso spirito si fossero già mossi alcuni dei più noti nomi del teatro italiano, da Lorenzo Ruggi a Eleonora Duse, da Ettore Romagnoli a Silvio d'Amico, da Sabatino Lopez ad Alberto Colantuoni.⁷⁰

È evidente come l'azione del fascismo fosse, anche in questo caso, tutt'altro che originale; il regime si limitò in effetti a captare i progetti e le iniziative che si stavano concretizzando dal basso per iniziativa locale, incorporandoli ed estendendo poi la loro portata su tutto il territorio italiano.

Le Federazioni provinciali delle filodrammatiche dell'OND furono istituite presso i Dopolavoro provinciali col compito di vigilare sulle compagnie attive nel proprio ambito territoriale e di fornire loro supporto tecnico e amministrativo. Operando a stretto contatto con gli uffici locali dell'ente presenti nei Comuni, le Federazioni assolvevano a una funzione di coordinamento nazionale, volta a garantire una gestione unitaria e razionale del movimento filodrammatico e a monitorare il rispetto, anche da parte delle realtà più periferiche, dei criteri stabiliti a livello centrale.

L'azione di controllo esercitata dall'OND non si limitò tuttavia alla sola dimensione organizzativa interna alle filodrammatiche inquadrare nell'ente; come già evidenziato, si estese progressivamente all'intero ecosistema amatoriale presente sul territorio. Il regime mirava infatti a sottoporre alla propria egemonia anche i luoghi e le iniziative che, pur non ricadendo formalmente sotto la giurisdizione dopolavoristica, rappresentavano spazi di aggregazione sociale e culturale non direttamente riconducibili

è conservata in ASMI, *Prefettura di Milano, Gabinetto*, serie I, b. 1112, fasc. 1, sf. 1922-1929, ssf. *Corriere dei Palcoscenici* 1925-26; cfr. *supra*, nota 25.

⁷⁰ «Comoedia», V, n. 6, 15 marzo 1923, p. 48.

al PNF né alle organizzazioni da esso dipendenti. Tale proposito si tradusse in una strategia di progressivo assoggettamento o assorbimento delle strutture associative preesistenti e di neutralizzazione di qualsiasi forma di autonomia.

Con tutta evidenza, solo ufficialmente la razionalizzazione del sistema teatrale filodrammatico costituì lo scopo principale dell'azione degli uffici provinciali. Di fatto, il processo di federazione all'OND che riguardò gli organismi esterni al fascismo non fu sempre pacifico e spontaneo. Anche se apparentemente marginale, l'episodio che segue mostra, nelle dimensioni ridotte della quotidianità, le modalità coercitive, spesso minute, con cui il regime poteva esercitare la sua capillare azione sul territorio, traducendo dissidi e frizioni locali in percorsi di sottomissione e inquadramento nel circuito dopolavoristico.

L'episodio coinvolse la Società di pubblica assistenza "L'Avvenire" di Prato, in particolare la sezione nella frazione di Galciana, che possedeva un'arena in cui erano ospitati spettacoli a pagamento dati da compagnie sia professioniste sia amatoriali. Nel 1929, il commissario straordinario del Dopolavoro filodrammatico di Prato aveva tentato invano di ottenere la concessione dell'arena per organizzarvi alcune recite della compagnia da lui amministrata. Il presidente della sezione di Galciana aveva dal canto suo opposto una resistenza passiva, dapprima sostenendo l'indisponibilità dello spazio, poi richiedendo un canone che il commissario straordinario considerò spropositato; quest'ultimo, di conseguenza, ne diede formale denuncia alle autorità politiche locali:

La sezione di pubblica assistenza di Galciana possiede un'arena che concede alle varie compagnie filodrammatiche o no, alle quali assicura le spese o paga una percentuale sull'incasso. Mi sono recato diverse volte a parlare con il presidente di detta associazione per ottenere l'arena, e sempre, e per non aderire alla mia richiesta, mi sono state accampate delle scuse, risultate poi prive di fondamento.

Una sola volta egli sembrò cedere alle mie pressioni, poiché gli feci osservare che la compagnia del Dopolavoro doveva essere preferita alle altre, ma chiese per la recita la somma di L. 200, restando

a nostro carico tutte le altre spese, non indifferenti ed a totale scapito, poiché quest'arena non supera l'incasso in serate buone di L. 800. Questa differenza di trattamento fra la compagnia dopolavoristica e le altre mi ha convi[n]to della ostilità che anima da vecchia data quell'associazione verso ogni istituzione fascista.

Nella denuncia il commissario straordinario si spinse oltre, e segnalò che, nonostante la sua diffida, in occasione di due spettacoli della propria filodrammatica, l'associazione avrebbe esposto manifesti recanti abusivamente la sigla dell'OND, allo scopo di beneficiare dell'esenzione dalla tassa di bollo e della riduzione sulla tassa di affissione riservate ai circoli dopolavoristici:

Il giorno 7 luglio, per la recita della sera, la pubblica assistenza di Galciana affisse manifesti con la sigla OND al fine di non pagare la tassa di affissione e di bollo. Risultandomi che la sezione di Galciana della pubblica assistenza non [h]a nessuno iscritto al Dopolavoro, diffidai il presidente di abusarne; per tutta risposta la mattina del 14 luglio furono affissi altri manifesti recanti nuovamente la sigla del Dopolavoro. Prego perciò la S.V. Ill/ma volermi dare le istruzioni del caso, per potermi regolare nei confronti di quella associazione, visto che non intende obbedire né ad un ordine, [né] di fronte ad una minaccia di denuncia all'autorità di pubblica sicurezza per frode all'erario.⁷¹

La risposta non si fece attendere. Lelio Botti, vicepresidente del Dopolavoro provinciale di Firenze, convocò i presidenti dell'associazione e della sezione di Galciana per chiedere «schiarimenti sulla attività filodrammatica della sezione suddetta».⁷² Pochi giorni dopo, Botti scrisse ad Aristide Badiani, vicecommissario

⁷¹ Nota del commissario straordinario del Dopolavoro filodrammatico di Prato, inviata al presidente del Dopolavoro provinciale di Firenze, conservata ivi, ins. 1, s.n.p. (Prato, 17 luglio 1929).

⁷² Nota di Botti ad Aristide Badiani, vicecommissario del Dopolavoro di Prato, conservata ivi, prot. n. 2029 (Firenze, 19 luglio 1929).

del Dopolavoro di Prato, per aggiornarlo sull'esito dell'incontro, durante il quale i rappresentanti della Società di pubblica assistenza "L'Avvenire" avevano assicurato che la filodrammatica di Galciana avrebbe rapidamente effettuato l'iscrizione all'OND e regolarizzato la sua posizione nei confronti della Federazione provinciale delle filodrammatiche. Botti fornì anche precise disposizioni sul modo in cui si sarebbe proceduto in futuro:

[...]

2. Circa la sigla dell'OND e la dicitura «Opera nazionale dopolavoro» sui manifesti e sugli stampati in genere, ho avvertito il suddetto inviato, e prego V.S. di tenere sempre presente, anche nei riguardi delle altre associazioni, che tale sigla e tale dicitura è usata soltanto dagli organi periferici dell'Opera, provinciali e comunali, coll'aggiunta della indicazione di questi organi; così nel caso di codesto Commissariato, va posto come sottotitolo: «Commissariato di Prato».

Gli organi comunali (Commissariati) ed i complessi da loro formati ed amministrati possono far precedere o possono affiancare la sigla o la dicitura col distintivo sociale dell'Opera, non con lo stemma di Stato che è invece consentito agli organi provinciali.

Le associazioni devono far seguire invece la loro denominazione dalla dicitura: «aderente all'Opera nazionale dopolavoro».

I manifesti degli organi provinciali e comunali sono esenti dalla tassa di bollo ed i Comuni sono tenuti ad accordare la riduzione del 50% sui diritti di affissione.

3. Per la esatta applicazione dei diritti erariali e dei diritti di autore nei riguardi delle manifestazioni dopolavoristiche di codesto Commissariato, come pure per quelle delle associazioni aderenti, V.S. dovrà esigere la esatta applicazione della convenzione esistente fra l'Opera nazionale dopolavoro e la Società nazionale autori ed editori, e si atterrà ad essa impartendo in tal senso le necessarie istruzioni alle associazioni dipendenti.
4. Tutte le filodrammatiche, anche se sorte in seno ad associazioni aderenti, per essere ammesse a godere dei benefici dell'OND devono essere formate esclusivamente con elementi dopolavoristici, e coloro che per la loro professione o perché studenti

non possono avere la tessera dell'OND devono essere regolarmente tesserati alla FIE.⁷³

Le filodrammatiche suddette devono poi iscriversi alla Federazione provinciale delle filodrammatiche; soltanto dopo federate sono ammesse a godere i vantaggi ad esse concesse dall'OND.

Le filodrammatiche che non intendono federarsi saranno da V.S. segnalate all'agente della Società autori ed alle autorità locali perché, rientrando a far parte delle compagnie militanti, sia loro impedito di beneficiare comunque delle agevolazioni e dei vantaggi riservati ai complessi dopolavoristici.

Così dicasi per la Compagnia Piccioli e per tutte le altre non ancora in regola coll'OND.

Faccio infine particolare premura – in ossequio anche alle disposizioni ricevute in proposito dalla Direzione centrale – perché da V.S. sia provveduto nel più breve termine possibile all'inquadramento di tutte le filodrammatiche nella federazione e al tesseramento all'OND o alla FIE di tutti gli elementi che le compongono.

V.S. riferirà al più presto sull'azione svolta in codesta zona e sui risultati ottenuti.

Coi migliori saluti fascisti.

Il vice presidente
(Avv. Lelio Botti)⁷⁴

È credibile pensare che l'intervento del commissario straordinario del Dopolavoro filodrammatico di Prato, che aveva ravvisato l'«ostilità» di «quell'associazione verso ogni istituzione fascista», avesse dato origine ad atti intimidatori, o comunque a spinte coercitive e repressive tali da costringere Orazio Reali, il presidente della Società di pubblica assistenza "L'Avvenire", ad aderire al sistema dopolavoristico; cosa che puntualmente era accaduta.

⁷³ Si tratta della Federazione italiana per l'escursionismo, un organismo dipendente dall'OND al quale potevano iscriversi coloro che non fossero stati in possesso dei requisiti per il rilascio della tessera dopolavoristica, come appunto gli studenti o i disoccupati.

⁷⁴ Nota di Botti a Badiani, conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 1, ins. 1, nota prot. n. 2029/2 (Firenze, 5 agosto 1929).

Verso la stretta

Nel corso degli anni Trenta, l'azione regolamentare dell'OND nei riguardi dell'emisfero filodrammatico si fece più stringente e arrivò a interessare in definitiva ogni singolo aspetto della vita delle compagnie, dei loro rapporti con gli altri complessi e, più in generale, col contesto amministrativo e istituzionale dello Stato fascista. Parallelamente a quanto del resto accadde, nell'emisfero del professionismo, col percorso che portò all'istituzione dell'Ispettorato del teatro, l'evoluzione normativa rispondeva all'esigenza di consolidare il controllo sulle pratiche teatrali amatoriali e di garantire che esse si conformassero pienamente agli obiettivi educativi, culturali e politici del regime.

Quest'azione fu portata avanti innanzitutto attraverso le Federazioni provinciali delle filodrammatiche, alle quali era piuttosto difficile sottrarsi. Avrebbe dovuto dimostrare di esservi iscritto chiunque tra i dilettanti avesse voluto prendere parte a una compagnia che operava nei locali dipendenti dalle organizzazioni del regime, il che era documentabile esibendo una tessera, rilasciata gratuitamente e valida per l'anno filodrammatico in corso. La tessera (che era diversa, aggiuntiva rispetto a quella dell'OND) avrebbe dovuto essere restituita alla Federazione al termine dell'anno – o anche prima, nel caso in cui la filodrammatica o il filodrammatico cui era intestata avesse cessato la propria attività (FIGG. 3-4).

L'anno filodrammatico andava dal 1° settembre al 30 luglio (nel mese di agosto potevano essere formati complessi temporanei, previa comunicazione alla Federazione provinciale). All'inizio dell'anno, ogni direttore artistico era tenuto a presentare alla Federazione una "richiesta di direzione" – una sorta di domanda di agibilità –, unitamente a una relazione sull'eventuale attività artistica e amministrativa dell'anno precedente, l'elenco artistico e tecnico previsionale (comprensivo dei dati anagrafici di ciascuno e dell'attestazione del possesso dei requisiti morali e politici), nonché il repertorio che si intendeva

Con diritto alla assicurazione contro gli infortuni DURANTE le manifestazioni autorizzate e controllate dagli organi dell'O.N.D.

INDENNITA'

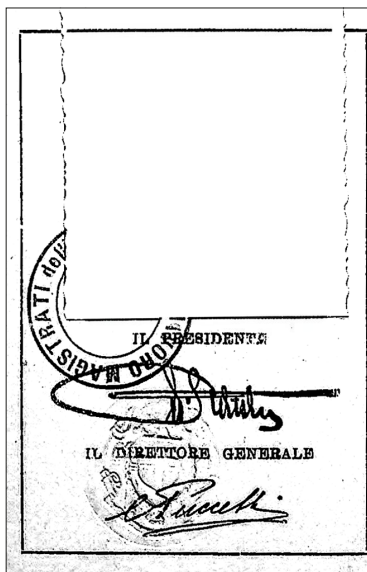
In caso di morte L. 10.000
In caso d'invalidità permanente totale » 15.000
In caso d'invalidità temporanea, al giorno » 5

QUOTE MENSILI DA VERSARE AL DOPOLAVORO DI

N° 1698498

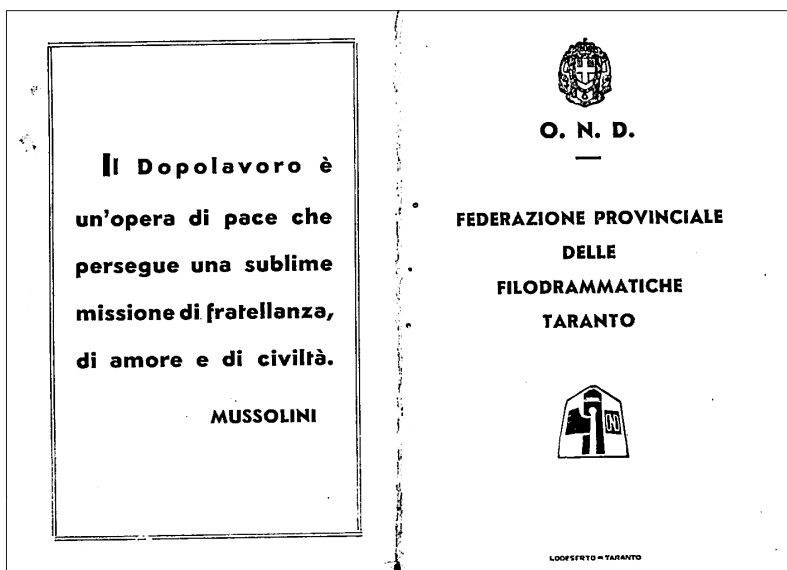


Il Dopolavoro è un'opera di pace, che persegue una sublime missione di fratellanza, di amore e di civiltà. MUSSOLINI



	O. N. D. VALEVOLE PER LE RIDUZIONI CINEMATOGRAFICHE, TEATRALI, SPORTIVE E FERROVIARIE ANNO XV
TESSERA DI RICONOSCIMENTO - A. XV rilasciata dal <u>Gruppo Magistrati</u> al Sig. figlio di residente a via di professione <u>Roma</u> il <u>12 dicembre 1936</u> IL DOPOLAVORISTA	

Fig. 3 – Tessera di riconoscimento dell'OND rilasciata nel 1936 dal Gruppo Magistrati di Roma. Nell'angolo superiore destro della facciata interna si nota il contrassegno annuale, ottenuto previo pagamento di una quota supplementare, che garantiva al tesserato la possibilità di godere di «riduzioni cinematografiche, teatrali, sportive e ferroviarie». Collezione privata. (La fototessera e i dati personali sono stati rimossi in adesione ai principi deontologici che regolano la ricerca storica e la tutela del diritto alla riservatezza).



O. N. D.
FEDERAZIONE PROVINCIALE DELLE FILODRAMMATICHE DI TARANTO

TESSERA N. 34 Tessera di Riconoscimento

Tessera dell' O.N.D. N° 119525 rilasciata al

appartenente a Don Felice Dep. Prov.

con la qualifica di generico

di professione impiegato

nato a il

(firma)

Taranto, 23/11/1938

Il Segretario Federale del P. N. F.
Presidente
[Signature]

Il Presidente della Federazione
[Signature]

Il Direttore Tecnico del Dopolav. Prov.
[Signature]

Fig. 4 – Tessera di riconoscimento rilasciata nel 1938 dalla Federazione provinciale delle filodrammatiche di Taranto. Si notano il rimando al numero di tessera dell'OND e l'indicazione dell'appartenenza del titolare, di professione «impiegato», alla Filodrammatica del Dopolavoro provinciale con la qualifica di «generico». Collezione privata. (La fototessera e i dati personali sono stati rimossi in aderenza ai principi deontologici che regolano la ricerca storica e la tutela del diritto alla riservatezza).

svolgere e che gli uffici provinciali dovevano prima approvare e inviare alla Direzione generale dell'OND.⁷⁵

All'approvazione della domanda, la Federazione rilasciava un documento, valido per l'anno filodrammatico, che autorizzava l'attività della compagnia certificandone la composizione e l'effettiva federazione dei suoi elementi. Una volta tesserati a un determinato complesso, i filodrammatici non potevano passare ad altre compagnie senza il preventivo consenso del proprio direttore artistico e della Federazione.

Questo divieto, che rispondeva all'esigenza di garantire alle compagnie quel «carattere di unità e stabilità» ritenuto indispensabile ai fini artistici, fu ribadito con crescente fermezza nel corso degli anni Trenta, segnale che in effetti di passaggi dovevano essercene molti. Su questo punto, però, la rigidità dell'impianto normativo rischiava di generare indirettamente delle disparità strutturali nelle possibilità di costituzione e sviluppo delle compagnie. Proprio per ovviare ai continui prestiti e trasferimenti di elementi da una compagnia all'altra, una circolare della Federazione provinciale fiorentina recante le norme sulla formazione dei nuovi complessi per l'anno filodrammatico 1934/35 stabilì la misura del dimensionamento che le compagnie avrebbero dovuto rispettare per poter essere federate: avrebbero dovuto essere formate da un massimo di quindici componenti, con almeno otto uomini e quattro donne.⁷⁶

⁷⁵ Le informazioni sulle disposizioni generali impartite alle filodrammatiche affiliate con l'OND sono tratte dal volume *Il teatro filodrammatico*, cit., in partic. pp. 25-28.

⁷⁶ Copia della circolare sottoscritta da Santarelli e Nando Vitali, direttore tecnico della Federazione provinciale delle filodrammatiche del Dopolavoro provinciale fiorentino, inviata ai direttori artistici delle filodrammatiche dipendenti (e p.c. ai segretari politici del PNF e commissari comunali dell'OND, ai fiduciari dei gruppi rionali fascisti e ai presidenti dei Dopolavoro dipendenti), conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 6, ins. A/3, prot. n. 1890 del 25 luglio 1934 (in allegato alla nota prot. n. 2175 del 16 gennaio 1935; prot. n. 726/A-3 del 17 gennaio 1935 in entrata).

La questione della formazione delle compagnie era strettamente collegata, su un piano certamente pragmatico ma al contempo anche amministrativo, con il tema della selezione del repertorio. Come già intravisto, oltre alla convalida del complesso, la Federazione provinciale era chiamata infatti ad approvare in anticipo anche il repertorio che, seppur orientativamente, il direttore intendeva svolgere durante l'anno filodrammatico.

La Federazione provinciale aveva comunque modo di esercitare la sorveglianza sul repertorio e sul mantenimento della formazione delle compagnie anche nel corso dell'anno. Come si avrà modo di ricordare, ogni opera da rappresentarsi doveva aver ricevuto il preventivo benestare della Commissione di lettura costituita presso la Federazione provinciale. Inoltre, per ottenere le riduzioni erariali, il direttore di ciascuna filodrammatica era tenuto, prima di ogni spettacolo, a inoltrare al Dopolavoro provinciale territorialmente competente, per il tramite del Commissariato comunale dell'OND da cui dipendeva, un'apposita istanza, corredata dalla ricevuta di pagamento delle imposte di bollo e da un manifestino dello spettacolo recante i nomi degli interpreti.⁷⁷

Come stabilito dalla convenzione con la SIAE e le sue successive modificazioni e integrazioni, le riduzioni erariali erano previste nella misura del 50%, ed erano concesse alle filodrammatiche che davano un solo spettacolo alla settimana in locali ai quali avevano accesso, a un unico prezzo d'ingresso, esclusivamente i dopolavoristi e le loro rispettive famiglie.⁷⁸ Dall'anno filodrammatico 1938/39, verosimilmente per effetto dell'entrata in vigore del nuovo regolamento dell'OND, il regime fiscale

⁷⁷ Stando alla documentazione pratese, questo procedimento amministrativo entrò in uso all'inizio dell'anno filodrammatico 1931/32.

⁷⁸ Cfr. la nota datata Prato, 29 maggio 1934, inviata da Alfonso Gori, dell'Agenzia SIAE di Prato, alla Presidenza dell'OND di Prato, conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 5, ins. A/11, prot. n. 290/A-11 del 30 maggio 1934 in entrata.

mutò radicalmente: il provvedimento riconosceva alle manifestazioni organizzate dall'ente un «carattere di utilità pubblica», e di conseguenza gli spettacoli filodrammatici, compresi quelli aperti ai non tesserati, furono esenti dal pagamento dei diritti erariali.⁷⁹

Il problema del repertorio

Come già ribadito, quello del repertorio è un tema cruciale, che intreccia pratiche, consuetudini, assetti istituzionali e interessi di parte meritevoli di un approfondimento specifico che esula dai confini di questa indagine. Era ovviamente oggetto di preoccupazione dal punto di vista sia politico sia morale; per questo il regime riorganizzò, com'è noto, gli strumenti di controllo affinché lo Stato potesse esercitare una vigilanza ideologica sui contenuti delle opere attraverso il nuovo Ufficio di Revisione teatrale, istituito nel 1931 presso il Ministero dell'interno.⁸⁰

⁷⁹ Legge 24 maggio 1937, n. 817, *Modificazioni alle norme sull'ordinamento dell'Opera nazionale dopolavoro*, art. 4. Cfr. anche la circolare prot. n. 3295 datata Firenze, 30 dicembre 1938, inviata da Fortunato Polvani, ispettore della Zona VIII dell'OND, ai presidenti dei Dopolavoro dipendenti (e p.c. alla Regia Questura e all'agente principale della SIAE di Firenze), con cui fornisce chiarimenti in merito all'applicazione della circolare del Ministero delle finanze - Direzione generale delle tasse e imposte sugli affari, n. 59464 del 15 ottobre 1938, relativa all'esenzione dal pagamento dei diritti erariali da parte dei Dopolavoro (conservata in copia in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 10, ins. A/1).

⁸⁰ Le funzioni in materia di revisione teatrale, già attribuite ai prefetti territorialmente competenti, furono trasferite all'ufficio unico operante presso l'amministrazione centrale con la legge 6 gennaio 1931, n. 599, *Nuove norme sulla censura teatrale*, e in seguito, nel 1935, al Sottosegretariato per la stampa e propaganda poi elevato a Ministero. Cfr. *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, a cura di Patrizia Ferrara, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per gli archivi, 2004. Sui dispositivi censòri si veda anche *Teatro e fascismo*, numero monografico di «Ariel», VIII, n. 2-3, maggio-dicembre 1993.

Il repertorio delle filodrammatiche costituiva però un problema più ampio, che chiamava in causa questioni e interessi anche assai diversi: ad esempio, era legato al dibattito più generale sulla modernizzazione del teatro italiano; ai rapporti con la SIAE, chiamata a tutelare gli interessi degli autori, e al contempo – lo si è visto – a garantire alle filodrammatiche un'apposita riduzione sulle tariffe dovute per la rappresentazione delle opere protette; ai rapporti col repertorio delle compagnie professionistiche, dal quale gli amatori attingevano largamente, mentre queste dal canto loro, e con l'appoggio degli autori, rivendicavano di fatto un'esclusiva sulla messinscena delle opere nuove dei drammaturghi di maggior nome, che più direttamente avrebbero intercettato il favore del pubblico.

Sul versante regolamentare, il repertorio delle filodrammatiche lo si voleva di preferenza italiano, e la scelta dei lavori teatrali da mettere in scena, sia nel caso di opere più recenti, pubblicate dopo il 1925, sia nel caso di opere straniere, necessitava di specifiche autorizzazioni da parte della Direzione generale. Il repertorio doveva a ogni modo essere scelto tra i lavori «convenzionati» con la SIAE, da essa dunque tutelati, e riportati in un apposito catalogo.⁸¹ Qualora avesse voluto ricorrere a lavori non convenzionati – i loro autori avrebbero comunque dovuto essere regolarmente iscritti alla SIAE –, il direttore della filodrammatica avrebbe dovuto ottenere una preventiva autorizzazione da parte della Direzione generale dell'OND e della SIAE. Il procedimento di autorizzazione prevedeva che il direttore della filodrammatica, con un congruo anticipo (di norma almeno quindici giorni prima della recita), trasmettesse la richiesta di autorizzazione alla Federazione provinciale di riferimento, la quale si sarebbe occupata di inoltrarla alla Direzione generale dell'OND. Nondimeno, che fossero convenzionati o no, i lavori sarebbero dovuti comunque passare al vaglio della Commissione di lettura operante

⁸¹ Cfr. EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 106.

presso quella specifica Federazione provinciale territorialmente competente, che ne avrebbe dovuto riconoscere la rispondenza «alle finalità dell'OND».⁸²

Rispetto al repertorio estero, l'iniziale posizione adottata dal regime aderiva a un criterio proporzionale: per ogni lavoro straniero, la filodrammatica avrebbe dovuto rappresentare almeno quattro produzioni italiane. Tuttavia, nel corso degli anni Trenta, sull'onda della crescente radicalizzazione dell'autarchia culturale, il ricorso alla «dispensa» concessa per le opere straniere fu scoraggiato, da un lato con l'imposizione, da parte della SIAE, di tariffe più elevate sui diritti d'autore,⁸³ dall'altro con l'istituzione di speciali premi per i complessi che avessero scelto un repertorio interamente di autori italiani.⁸⁴ Il culmine di questo processo si raggiunse attorno al 1936, quando il regolamento filodrammatico eliminò definitivamente ogni ambiguità:

⁸² Circolare prot. 8407/C.9 datata Roma, 13 febbraio 1936, inviata da Corrado Puccetti, direttore generale dell'OND, ai Dopolavoro provinciali, agli Ispettorati di zona, ai Dopolavoro statali e ai Dopolavoro coloniali, in cui si precisava che «d'ora innanzi saranno sostituiti tutti i dirigenti di associazioni filodrammatiche che non richiederanno per il tramite di questa Direzione l'autorizzazione per la rappresentazione di lavori non convenzionati», conservata in copia in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 7, ins. A/3, in allegato alla nota datata Firenze, 24 aprile 1936, prot. n. 194/A-3 del 27 aprile 1936 in entrata, inviata da Sorsaja a Rodolfo Briganti, consigliere federale del PNF e presidente del Dopolavoro comunale di Prato (e p.c. ad Alberto Tempesti Lombardi della Federazione provinciale delle filodrammatiche).

⁸³ Cfr. la nota del 27 ottobre 1933 inviata da Alfonso Gori dell'Agenzia SIAE di Prato, a Riccardo Banci Buonamici, commissario comunale dell'OND e segretario politico del PNF di Prato, con cui raccomanda «alle società filodrammatiche in particolare, ed alle altre società dell'OND in genere, di volere richiedere in anticipo le informazioni inerenti all'attività [e] ai programmi che intendono di svolgere. Ciò allo scopo di [e]vitare con sorprese poco gradite spiacevoli incresciose discussioni, specialmente per parte di quelle filodrammatiche che intendono di rappresentare lavori di autori stranieri, i quali, oltre ad essere proibiti dalle Superiori Gerarchie, sono fortemente tassati dalla SIAE» (ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 3, ins. A/1, prot. n. 332/A-2 del 29 ottobre 1932 in entrata).

⁸⁴ Oltre alla già menzionata nota di Santarelli, s.n.p. (Firenze, 28 marzo 1933), si veda la circolare di Starace del 10 maggio 1933, cit. *supra*, nota 29.

il repertorio da sottoporre all'approvazione della Federazione doveva essere composto «esclusivamente» di lavori italiani.⁸⁵

Le disposizioni sul controllo del repertorio interessarono anche l'ambito del teatro dialettale, che Starace guardava con diffidenza – «Non desidero che siano incoraggiati gli spettacoli dialettali», aveva sentenziato nella sua circolare del 1933, quando cioè questi rappresentavano circa il 24% delle produzioni dopolavoristiche.⁸⁶ È la ben nota ma ambigua posizione del regime nei confronti del teatro dialettale, spesso con sufficienza considerato solo un'espressione del folklore regionale, ma che comunque non poteva essere ignorato per via degli esorbitanti incassi che questo registrava.⁸⁷ Il punto di vista del segretario del PNF mirava in realtà a ribadire uno degli scopi principali che la pratica filodrammatica assumeva nel contesto dell'OND, ovvero «la diffusione della retta pronuncia della lingua italiana. Il teatro dialettale contrasta con questo fine, e deve essere perciò considerato esclusivamente nel suo valore folklorico e non come una vera e propria attività teatrale».⁸⁸

⁸⁵ Circolare di Sorsaja, prot. n. 5320 (Firenze, 28 settembre 1936), cit. *supra*, nota 63.

⁸⁶ Riprendo il dato sugli spettacoli dialettali da PATRICIA GABORIK, *Un dialetto nazionale*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto – Gabriele Pedullà, vol. III: *Dal romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 220-226. Leggermente diversi invece i dati riportati da Scarpellini e tratti da SIAE, *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933 (II-XI E.F.)*, Roma, Società italiana autori ed editori, 1935, pp. 117 ss., in base ai quali gli spettacoli dialettali nel 1933 ammontarono a circa il 26% (mentre l'anno prima quasi al 20%). Cfr. EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., p. 106. Le parole di Starace sono tratte dalla nota Pos. Eda/1, prot. n. 27527 (Roma, 10 maggio 1933), cit. *supra*, nota 29.

⁸⁷ Sul teatro dialettale durante il Ventennio si vedano EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 205-208 e GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., *passim* (anche nel contesto delle filodrammatiche).

⁸⁸ Nota di Starace, Pos. Eda/1, prot. n. 27527 (Roma, 10 maggio 1933), cit.

Per le Federazioni provinciali, la scelta del repertorio costituiva un problema non solo politico e morale. Si è già avuto modo di ricordare come lo stesso Starace avesse denunciato la necessità di rinnovare e modernizzare il repertorio, per la formazione del quale le filodrammatiche tendevano a ricorrere sistematicamente a un bacino di «poche commedie note». All'origine di questa criticità era stata individuata una radice innanzitutto culturale:

Mi rendo perfettamente conto che la preferenza a queste commedie per lo più viene accordata a causa della poca conoscenza che i Direttori delle Filodrammatiche hanno del repertorio italiano e della mancanza dei copioni delle commedie.⁸⁹

Proprio per ovviare a questa carenza era stato bandito il già menzionato concorso per lavori teatrali e, a livello centrale, era stata istituita una Commissione di lettura incaricata di esaminare nuove opere destinate ad ampliare il repertorio filodrammatico. Nel corso degli anni Trenta la struttura e le funzioni di quest'organo di valutazione furono replicate anche a livello periferico con l'istituzione di analoghe Commissioni di lettura presso le Federazioni provinciali, le quali avrebbero dovuto segnalare ai circoli dipendenti i nuovi lavori ritenuti idonei e meritevoli di essere rappresentati. Contestualmente, nell'esercizio della vigilanza sulla tenuta e l'aggiornamento delle biblioteche che tutte le sedi dopolavoristiche erano tenute a istituire, le Federazioni provinciali furono incaricate di promuovere la costituzione di biblioteche teatrali nei circoli dotati di una filodrammatica, così da assicurare adeguate risorse per il rinnovamento del repertorio.⁹⁰

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ Su questo aspetto si vedano EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 106-107; VICTORIA DE GRAZIA, *The culture of consent. Mass organisation of leisure in fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, trad. it. *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981, p. 193.

La scelta del repertorio portava però con sé un problema di ordine anche organizzativo, che peraltro era stato individuato tra le cause principali dei prestiti e dei trasferimenti di elementi da una compagnia all'altra. A questo fattore va ricondotta la stretta che si venne a determinare sul controllo, per così dire, incrociato tra gli elenchi previsionali recanti la formazione delle compagnie e il repertorio:

Essendo poi indispensabile, ai fini artistici, che le compagnie non perdano il loro carattere di unità e stabilità, saranno tassativamente vietati trasferimenti di elementi da un complesso all'altro, e le prestazioni in complessi diversi da quello col quale i filodrammatici sono federati. Al riguardo si precisa che non verrà nemmeno permessa la partecipazione di attori di altre compagnie alla esecuzione di lavori per i quali la compagnia che li dovrebbe rappresentare non ha il necessario numero di elementi.⁹¹

Nella sostanza, con questa disposizione si obbligavano i direttori a selezionare un repertorio che fosse, sul piano del contenuto delle opere, *adeguato*, nonché opportunamente scelto in base alle proprie risorse filodrammatiche.

Amatorialità e professionismo negli anni Trenta

Una delle questioni più delicate dell'ordinamento filodrammatico nel corso degli anni Trenta riguardò il rapporto tra amatorialità e professionismo, ambito sul quale i regolamenti insistono ripetutamente, arrivando persino a rovesciare i propositi iniziali formulati dalla Commissione centrale per la filodrammatica.

La studiosa ha documentato come, nonostante l'obbligo, verso la metà degli anni Trenta solo 1.569 sezioni su 19.000 avessero in effetti una propria biblioteca (ivi, p. 229). Precise disposizioni sul funzionamento delle biblioteche dei Dopolavoro furono impartite da Starace nel «Foglio di disposizioni», n. 456, 15 settembre 1935.

⁹¹ *Ibidem*.

È un problema fondamentale soprattutto perché, per contrasto, rende esplicita l'importanza assunta dalle filodrammatiche durante il Ventennio.

La preoccupazione dell'organizzazione dopolavoristica su questo punto fu nel tempo tutta rivolta all'instaurazione e al consolidamento di una netta demarcazione tra i due emisferi. Da un lato, dunque contrariamente a quanto prospettato in origine, si ritenne necessario impedire il più possibile la partecipazione alle produzioni filodrammatiche di attrici e attori professionisti, così da non snaturarne il carattere dilettantistico. Dall'altro, fu categoricamente vietato ai filodrammatici lo svolgimento a teatro di qualunque attività professionale, per evitare che si producessero uno squilibrio nell'industria dello spettacolo e un aumento della già elevata disoccupazione di attrici e attori di mestiere. Le ragioni di questo mutamento di indirizzo emergono in filigrana da una circolare emanata nel novembre del 1932 dalla Federazione provinciale fiorentina. Pur riconoscendo il contributo delle filodrammatiche «al rifiorire della cultura teatrale», nondimeno si adottarono disposizioni per tutelare gli interessi della Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti dell'industria (dalla quale dipendeva il Sindacato nazionale fascista del teatro drammatico).⁹² In particolare, la ragion d'essere della netta demarcazione tra professionisti e dilettanti era ricondotta alla differenziazione degli organi preposti al controllo delle rispettive attività: l'attività dei comici, si precisava, era regolamentata dagli accordi tra artisti e imprese teatrali sanciti dalla suddetta confederazione, e la cui violazione comportava sanzioni anche penali; l'attività filodrammatica ricadeva invece

⁹² La complessa situazione del sindacalismo teatrale durante il Ventennio – a quest'altezza cronologica era regolamentata dal regio decreto 15 dicembre 1932, n. 1879, *Riordinamento dell'organizzazione centrale e periferica della Confederazione nazionale dei Sindacati fascisti dell'industria e approvazione di nuovi statuti della confederazione medesima e delle associazioni ad essa aderenti* – è stata diffusamente affrontata da EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit.

sotto la disciplina dopolavoristica, doveva svolgersi esclusivamente in teatri gestiti dall'OND o dal PNF, e qualsiasi recita da darsi in altre sedi avrebbe richiesto l'autorizzazione preventiva della Federazione provinciale delle filodrammatiche, la quale, caso per caso, avrebbe informato il Sindacato nazionale fascista del teatro drammatico.

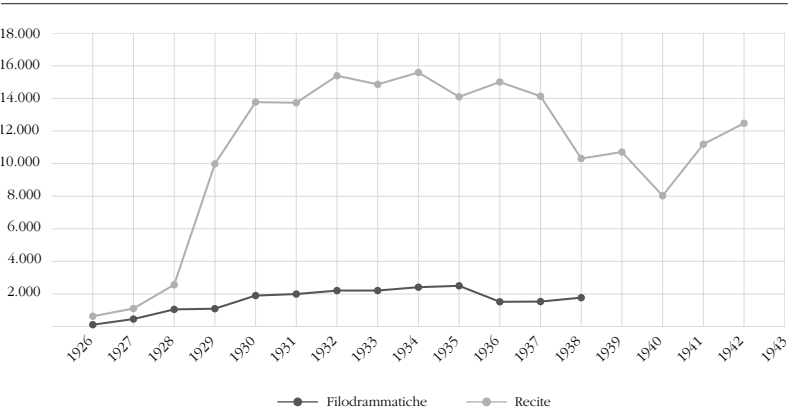
La crescente rilevanza delle filodrammatiche dell'OND durante il Ventennio emerge con nitidezza dalle statistiche allora elaborate per misurarne la consistenza e la diffusione. Ancorché parziali, nel senso di derivanti da fonti perlopiù ufficiali e per questo forse anche un po' amplificati, i numeri sull'attività filodrammatica sono impressionanti. Starace parlava di 113 compagnie e 635 spettacoli nel 1926, dunque nei primi mesi di attività della Commissione centrale per la filodrammatica e delle sue prime ricognizioni. Nel giro di pochi anni, come sintetizzato nel seguente grafico (Fig. 5), le cifre sarebbero cresciute esponenzialmente.

Fino al 1937 gli annuari dell'OND censiscono

[...] 4 concorsi nazionali filodrammatici – 30 zionali – 250 provinciali. Sono state costituite 94 Federazioni provinciali filodrammatiche – 45 scuole di recitazione – 10 di scenografia. Inoltre sono stati aperti 40 concorsi interzionali per lavori drammatici e 4 concorsi nazionali. Oltre al normale lavoro, le Commissioni di lettura, durante l'anno, hanno segnalato 230 lavori di giovani autori. Sono state costituite 94 biblioteche teatrali con oltre 10.000 volumi.⁹³

Nel 1938 a Roma, nell'area del Circo Massimo, il regime allestì addirittura una grandiosa mostra, voluta da Achille Starace e inaugurata il 24 maggio, concepita in occasione del congresso

⁹³ *Annuario dell'Opera nazionale dopolavoro*, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1937, pp. 192-193.



ANNO	FILODRAMMATICHE	RECITE
1926	113	635
1927	460	1.105
1928	1.053	2.565
1929	1.095	9.980
1930	1.901	13.771
1931	1.994	13.733
1932	2.208	15.390
1933	2.210	14.862
1934	2.415	15.589
1935	2.500	14.095
1936	1.519	15.007
1937	1.533	14.132
1938	1.774	10.313
1939	n.d.	10.709
1940	n.d.	8.028
1941	n.d.	11.189
1942	n.d.	12.476

Fig. 5 – Rappresentazione grafica e tabellare delle adesioni di gruppi filodrammatici all'OND e delle relative recite negli anni 1926-1942. – I dati sono tratti da: *Almanacco fascista del «Popolo d'Italia»*, vol. XV, Milano, Tipografia del «Popolo d'Italia», 1936, pp. 372-373 (1926-1934); «Annali del fascismo», IV, n. 6, giugno 1934, p. 57 e n. 4, aprile 1935, p. 71; *Annuario statistico italiano*, s. IV, vol. I, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, 1934, p. 222; vol. IX (1942), p. 172; vol. X (1943), p. 186; «Bollettino mensile di statistica dell'Istituto centrale di statistica del Regno d'Italia», XIII, n. 2,

21 febbraio 1938 (Supplemento ordinario alla «Gazzetta Ufficiale», n. 42, 21 febbraio 1938), p. 122; XIV, n. 6, 21 giugno 1939 (Suppl. ord. alla «G.U.», n. 144, 21 giugno 1939), p. 503; *Compendio statistico italiano*, Roma, Istituto poligrafico dello Stato, vol. VI (1932), p. 84 (per gli anni 1927-1931); vol. X (1936), p. 219 (1933-1935); vol. XII (1938), p. 243 (1933-1937); vol. XV (1941), p. 181 (1936-1940); ACHILLE STARACE, *L'Opera nazionale dopolavoro*, Milano, A. Mondadori, 1933, p. 70; ID., *Opera nazionale dopolavoro*, Milano, A. Mondadori, 1938, p. 55; VICTORIA DE GRAZIA, *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista*, cit., p. 319 nota 41; EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 106-107, 249. Si vedano anche GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 138, 181; PATRICIA GABORIK, *Lo spettacolo del fascismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, cit., pp. 489-613.

internazionale *Lavoro e gioia* per dar prova al mondo dei risultati raggiunti dall'OND nei settori in cui operava.⁹⁴

Sono numeri che del teatro amatoriale suggeriscono un'immagine di una pervasività straordinaria, e che assumono un rilievo ancora maggiore se si considera che essi rimandano al solo circuito dell'OND: *a fortiori*, devono far presumere – e lo si vedrà più nel dettaglio nei prossimi due capitoli – una diffusione ancor più ampia e ramificata del fenomeno-amatorialità nel Ventennio rispetto a quanto già emerge dalla documentazione ufficiale e propagandistica del regime.

⁹⁴ Sulla mostra (maggio-agosto 1938) rimando alla scheda di ROBERTO FIORENTINO, *La prima mostra del Dopolavoro*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 137-148 (e alla relativa appendice fotografica pubblicata nel supplemento online della rivista), frutto di un approfondimento del lavoro di ricerca per la sua tesi di laurea magistrale in Scritture e produzioni dello spettacolo e dei media (cinema, teatro, danza) intitolata *L'emisfero dei dilettanti nel fascismo. Il teatro nella prima mostra nazionale del Dopolavoro (1938)*, rel. Aldo Roma, correl. Noemi Massari, Sapienza Università di Roma, a.a. 2023/2024.

L'espansione del movimento filodrammatico – e verosimilmente della retorica propagandistica legata all'OND – aveva evidentemente prodotto conseguenze tali da sollecitare l'intervento dei sindacati a difesa degli interessi dei professionisti del settore. Veniva così interdetta ogni forma di commistione tra dilettanti e professionisti:

Sono esclus[e] da questa convenzione [tra OND e sindacati] le compagnie miste, cioè quelle compagnie di comici e filodrammatici, le quali per potere recitare devono regolarizzare la loro posizione. Queste compagnie non debbono essere ammesse neppure nei locali dipendenti o controllati dal Fascio perché lo vietano tassative disposizioni della Direzione generale del Dopolavoro.

Resta perciò chiarito che i filodrammatici tesserati e federati hanno libero accesso anche ai teatri pubblici, ma debbono sottostare a queste disposizioni concordate, l[e] quali legano la compagnia e il datore del teatro pubblico, mentre i complessi misti debbono essere controllati volta per volta, il che vuol dire che viene loro negato il diritto di esistere come tali.⁹⁵

Che quella dei filodrammatici costituisse una delle possibili fasce orbitali in cui gravitavano anche attrici e attori professionisti, soprattutto dopo essersi ritirati dalle scene, era una consuetudine abbastanza consolidata fin dal secolo precedente.⁹⁶

⁹⁵ Questa e la precedente citazione sono tratte da una nota del Dopolavoro provinciale fiorentino che richiama esplicitamente le questioni affrontate dalla circolare sull'ordinamento filodrammatico per quell'anno 1932/1933: nota inviata da Santarelli e Ciullini ai segretari politici commissari comunali dell'OND e ai direttori artistici delle compagnie filodrammatiche della Provincia di Firenze, conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 3, ins. A/1, prot. n. 342/A-1 del 21 novembre 1932 in entrata (Firenze, 14 novembre 1932), e che si legge in trascrizione in ALDO ROMA, *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro*, cit., pp. 66-68 (Doc. 3).

⁹⁶ Sulle colonne di *Scenario*, in un commento a un articolo di Gozzadino Monti apparso su *L'Assalto* di Bologna, ancora negli anni Trenta si denunciava come le filodrammatiche fossero «troppo spesso la roccaforte del vecchiume, il rifugio dei vecchi dilettanti e dei vecchi attori in ritiro» (*Cercansi tremila registi*, «Scenario», III, n. 2, febbraio 1934, p. 68).

Nonostante l'azione esercitata dall'OND con i suoi divieti, non dovevano essere rari i passaggi, in entrambe le direzioni, tra il sistema teatrale amatoriale e quello professionistico. La rigidità di tali disposizioni e però anche la loro applicazione non sempre uniforme emergono con particolare evidenza dalla documentazione relativa alle compagini filodrammatiche pratesi. Una lettera del febbraio del 1935 giunta a Rodolfo Briganti, segretario politico del PNF e commissario comunale dell'OND di Prato, da parte di Alfredo Ciatti e S. Tempestini, rispettivamente capogruppo e vicecapogruppo della Filodrammatica "Ferdinando Paolieri", testimonia le tensioni generate dall'applicazione selettiva dei divieti emanati dalle gerarchie fasciste. I firmatari denunciavano come la loro formazione, pur avendo sempre dimostrato «spirito di tacita obbedienza» alle direttive superiori, subendo tra l'altro anche la sospensione di spettacoli già programmati per «improvvisi ordini federali», si trovasse ora a dover constatare che tali norme non venivano osservate con eguale rigore da tutti i complessi cittadini. La questione riguardava specificamente l'impiego di elementi professionisti da parte di una compagnia rivale, il Gruppo filodrammatico "Sem Benelli", allora diretto da Ubaldo Piccioli. In poco più di un mese, la filodrammatica ricorrente dichiarava di aver subito tre atti sanzionatòri:

Il giorno 11 dicembre scorso anno questo gruppo doveva dare uno spettacolo alla «Società» corale "Guido Monaco" a beneficio del nucleo pratese del Fante, e per tale occasione avevamo accettata l'opera disinteressata della signorina [Flora] Belli-Blanes (che non era ancora tesserata), ma un ordine del prof. Enrico Santarelli ci vietò di servirsi della sua opera, perché i filodrammatici non devono servirsi di elementi non tesserati.

Il 13 gennaio dovevamo dare una recita fuori Prato, ed all'ultimo momento fummo costretti a cercarsi una caratterista (che certamente non fece figurare lo spettacolo) perché la signorina Bianca Miolatti, tesserata al nostro gruppo, era stata sospesa per un mese, avendo fatta una recita con una compagnia regolare.

Il 29 gennaio la Direzione della Compagnia Paternò ci chiese il favore di far prender parte ad una sua recita, qui al Politeama

Novelli, la nostra prima attrice Flora Belli-Blanes, ma dalla federazione ci fu negato il nulla osta con la seguente risposta scritta: «È assolutamente proibito ad elementi filodrammatici prender parte a spettacoli con compagnie regolari, ed ai professionisti in complessi filodrammatici. Ordini tassativi di S.E. Starace lo vietano. Firmato il prof. Santarelli».

Per parte sua, in vista di una recita imminente – Ciatti e Tempestini ne erano venuti a conoscenza attraverso un manifesto dello spettacolo –, l'altro gruppo locale avrebbe potuto invece servirsi, senza incorrere in sanzioni, «dell'opera della signorina Marrazzini, attrice professionista che fa parte della Compagnia drammatica italiana diretta dal cav. Marrazzini [*sic*]».⁹⁷

Nel suo tono formalmente rispettoso ma sostanzialmente risentito, la lettera metteva in luce innanzitutto le contraddizioni insite nell'applicazione del sistema di controllo imposto dall'OND. Il ricorso all'autorità comunale tradiva, al contempo, la consapevolezza che la disciplina fascista, pur proclamata come universale, potesse essere oggetto di interpretazioni discrezionali, lasciando spazio a quello che i due scriventi percepivano come un trattamento iniquo. È però un documento significativo anche su un piano differente: oltre a mettere in evidenza le rivalità che attraversavano il tessuto teatrale amatoriale cittadino, rivela l'esistenza di complicate dinamiche di autosorveglianza generate ed esacerbate dallo stesso sistema coercitivo in cui le filodrammatiche si trovavano immerse.

L'ordine che vietava ai filodrammatici di svolgere attività professionale era riportato nella circolare diramata nel 1933 agli uffici periferici dell'OND da Starace, il quale per giustificare

⁹⁷ ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 6, ins. A/3, prot. n. 797/A-3 del 18 marzo 1935 in entrata (Prato, 15 febbraio 1935). Una trascrizione integrale si legge in ALDO ROMA, *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro*, cit., pp. 68-69 (Doc. 4). L'attrice a cui si fa riferimento è verosimilmente una figlia del direttore della compagnia, Carlo Marazzini.

il divieto adduceva motivazioni sia interne sia esterne al sistema dopolavoristico:

Mi risulta che alcuni filodrammatici si prestano per la sincronizzazione dei filmi o prestano la loro opera in compagnie professionali. Ciò produce un grave squilibrio nell'industria dello spettacolo e rende più aspra l'attuale disoccupazione.

Bisogna tener presente che il filodrammatico ha già una occupazione per la quale percepisce una retribuzione giornaliera o mensile.⁹⁸

Chi avesse prestato la propria opera in compagnie professionali senza un motivo ragionevole e senza la preventiva autorizzazione della Federazione sarebbe incorso nella sospensione dall'attività filodrammatica, la cui durata variava da sei mesi in caso di prestazioni inferiori al mese, fino a due anni in caso di durata superiore o di stipula di un regolare contratto di scrittura. Durante il periodo di sospensione, era fatto obbligo assoluto dell'astensione dal prendere parte a spettacoli di qualunque genere; la trasgressione di questa disposizione avrebbe comportato la radiazione dalla filodrammatica per indegnità, il che implicava anche la notificazione pubblica, prevista per i più gravi atti di insubordinazione verso dirigenti e compagni.⁹⁹

Oltre alle preoccupazioni di Starace per la già fragile economia del sistema teatrale professionistico, vi era un richiamo alla necessità di rispettare non solo gli ordinamenti imposti al movimento filodrammatico, ma innanzitutto la natura stessa del teatro amatoriale, praticato in un sistema, qual era quello dell'OND, in cui attrici, attori, direttori, scenografi e costumisti avrebbero dovuto prestare la propria opera a titolo completamente gratuito, animati da spirito volontaristico e dall'adesione

⁹⁸ Nota di Starace del 10 maggio 1933, cit. *supra*, nota 29.

⁹⁹ Nel caso di Firenze e provincia, ad esempio, l'adozione di provvedimenti disciplinari era notificata tramite i fogli de *Le comunicazioni della settimana*, il supplemento al bollettino *Le comunicazioni del Dopolavoro* curato dal Dopolavoro provinciale fiorentino.

agli ideali promossi dall'ente. Ciò non vuol dire che il sistema teatrale amatoriale non avesse una sua economia. Esso traeva risorse non solo dai proventi del tesseramento degli associati e dalla quota della dotazione finanziaria annualmente allocata dagli uffici dell'OND, ma anche, come il teatro professionistico, dallo sbigliettamento. I relativi ricavi venivano di norma reinvestiti all'interno del sistema: servivano a sostenere lo sviluppo delle attività successive, a garantire il mantenimento e l'adeguamento degli spazi destinati alle rappresentazioni, e a potenziare i servizi accessori come le biblioteche, le scuole di recitazione e i laboratori scenotecnici, contribuendo così al funzionamento e alla crescita del sistema.

L'insieme di queste disposizioni, stratificatesi e inaspritesi progressivamente nel corso degli anni Trenta, fece del movimento filodrammatico un dispositivo di controllo capillare e pervasivo. L'iniziale enfasi sugli aspetti organizzativi e disciplinari cedette gradualmente il passo a una regolamentazione totalitaria e totalizzante che investì le scelte artistiche, i repertori, i rapporti con il teatro professionistico, le dinamiche interne alle compagnie.

Il teatro filodrammatico venne così ricondotto entro un sistema rigidamente gerarchico e centralizzato, nel quale ogni margine di autonomia risultava subordinato all'autorizzazione degli organi dopolavoristici. La dimensione dell'amatorialità cessò di configurarsi come spazio ricreativo, sociale, di libera espressione (e sperimentazione, per certi versi), e si trasformò, celato dietro la retorica dell'educazione civile, morale e politica, in qualcosa di molto diverso.

Capitolo III

AL DI LÀ DEL DOPOLAVORO

Sebbene l'inquadramento dopolavoristico costituisse la forma organizzativa predominante assunta dal movimento filodrammatico sotto la pressione coercitiva dell'OND, una lettura che circoscriva solo a quell'ambito l'amatorialità a teatro durante il Ventennio non consentirebbe di cogliere le variegate articolazioni e le più ampie dimensioni del fenomeno.

Accanto, e talvolta in margine, alle reti dell'amatorialità dopolavoristica emergono infatti pratiche e ambienti di diversa natura, spesso radicati in contesti urbani e borghesi, e alimentati da specifiche forme e spazi di socialità caratterizzati da modalità di aggregazione non necessariamente formalizzate. Di diversa natura è anche il bacino documentale da cui questi contesti affiorano – non compaiono cioè nelle fonti interne all'OND, ma perlopiù in riviste teatrali e, più in generale, di informazione e cultura. Diversamente dalle filodrammatiche dopolavoristiche, più che come vere e proprie reti, questi contesti andrebbero pensati come circuiti. Avevano estensioni, geometrie e durate che potevano variare in base alla qualità delle singole persone e del loro grado di coinvolgimento. Erano perlopiù tra loro indipendenti, ma alle volte capitava che fossero in comunicazione grazie a percorsi individuali che tratteggiavano passaggi e sovrapposizioni tra ambienti differenti. Benché fossero contesti altri rispetto all'OND, a quest'ultimo erano talvolta profondamente intrecciati perché animati o anche solo attraversati dalle medesime persone. Inseguire i tragitti individuali, oltre che necessario,

si rivela in questo senso particolarmente proficuo, perché consente di penetrare la complessità dei sistemi del teatro praticato fuori dalle reti del professionismo durante il Ventennio.

Per comprovare l'utilità di tale approccio, in questo capitolo mi propongo di ripercorrere la biografia di una donna, Liuccia Becker Masoero (Fig. 6), una filodrammatica che pure nel professionismo transitò, anche se sporadicamente, per piccolissime parti e comunque a tarda età, nel dopoguerra. Nella voce che nel 1936 le dedicò nella seconda edizione del suo panorama della letteratura femminile contemporanea, il giornalista ed editore Mario Gastaldi la annoverava «tra le più apprezzate dicitrici ed interpreti di poesia», e forniva delle sue qualità recitative una descrizione fortemente evocativa:

[...] immaginate una maschera intensa di contenuta espressività, una intelligenza vasta duttile, complessa, una voce e una mimica incomparabili, un'anima capace di tutti gli schianti e di tutte le dolcezze, due occhi grandi, morbidi, emotivi, ed infine una figura formicolante di vibrazioni, di sensazioni, di fremiti, così nobile da esprimere con rapidità vertiginosa i più contrari e complicati stati d'animo, orgoglio, vertigine, comicità, dolore, ferocia, pietà, turbamento. [...] Che cos'è la sua arte? È una figurazione, con i mezzi di cui abbiamo parlato, del pensiero dei poeti. Ella si trova davanti a una poesia come davanti ad un grande affresco, in cui si muovono e s'intrecciano le figure più disparate, i sentimenti più avversi: ed essa li assorbe, assimilando in sé tutto ciò, e lo riproduce, passando durante il corso della poesia attraverso tutte queste fisionomie, questi sentimenti, questi pensieri, materializzandoli in sé, nella sua persona, per un miracolo di simpatia nervosa, esprimendoli così con la sua carne, con i suoi occhi, con la sua voce, riconducendoli, quasi per una metamorfosi singolare, al loro stato primitivo, alla materia.¹

¹ MARIO GASTALDI, *Donne luce d'Italia. Panorama della letteratura femminile contemporanea*, 2 ed., Milano, Quaderni di poesia, 1936, pp. 599-600. Una voce a lei dedicata non compare invece né nella prima edizione (1930) né nelle due edizioni del successivo *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee* che Gastaldi firmò con Carmen Scano (Milano, Gastaldi, 1957 e 1961).

— 334 —

*
*
*

Liuccia Becker Masoero spiega la sua attività tanto a Milano come a Monza. Innamorata del teatro, essa ha organizzato e dirige la « Filodrammatica Corona



Liuccia Becker Masoero.

Ferrea» di Monza, lo studio di fonetica, di recitazione, di dizione di «Nuova Vita» a Milano, dirige i teatri dell'«Unione Culturale Italo-Rumena» e di «Nuova Vita», sempre in Milano. Dirige «La Rassegna Femminile Italiana» ed è redattrice di «Varietas».

Tutto fa con amore, con intelligenza e con incautevole genti-

lezza di modi, così che l'opera sua riesce non solo feconda ma anche simpatica e gradita a tutti.

*
*
*

A Bari, Lavinia Trerotoli Adami, autrice di un romanzo di vita pugliese, edito da Carabba, «Il tango intorno ai lari», romanzo veramente di rara bellezza di stile e di profonda umanità, presiede come vedemmo, al Circolo del Sindacato. Il suo interesse è vasto e complesso, va dalla musica ai lavori femminili; dall'insegnamento alla letteratura; molto ha fatto e molto farà in avvenire.

*
*
*

Pure a Bari si manifesta una attività femminile di prim'ordine in Wanda Gorjux. Giornalista di razza, da più di venticinque anni è sulla breccia delle redazioni e la «Gazzetta del Lunedì» di Bari porta regolarmente la sua rubrica di «cronaca femminile» firmata col suo pseudonimo «Medusa».

Questa rubrica dovrebbe essere letta da tutte le donne: è vivace, spiritosa, piena di buone cose e di limpidi pensieri, modernissima e pure profondamente sana.

**SETA PER RICAMO
D·M·C**

Solo colori lavabili — Grande assortimento

Fig. 6 – Pagina dedicata a Liuccia Becker Masoero tratta dall'*Almanacco della donna italiana* 1933, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1932, p. 334.

Da questo giudizio, forse oltremodo encomiastico, traspaiono almeno due elementi rilevanti: da un lato la padronanza con cui Becker Masoero sapeva destreggiarsi tra registri recitativi differenti, e dunque la possibilità per lei di prodursi in generi drammatici e personaggi anche molto diversi; dall'altro la sua espressività intensa ma controllata, e l'attenzione meticolosa per il valore poetico dei testi che declamava o interpretava, non solo con la voce ma con l'intero suo corpo. Per quanto possa trattarsi di un elogio stereotipato, o addirittura, come poteva accadere nel caso di opere compilative come quella di Gastaldi, della rielaborazione di una traccia testuale fornita dalla stessa donna, sorprende che le parole scelte per tratteggiare il suo profilo attoriale rimandino a competenze tecniche solide. Sono parole che stupiscono anzitutto perché riferite a un'attrice allora attiva solo in formazioni amatoriali, quelle filodrammatiche che invece molta critica del tempo biasimava proprio per la mancanza di preparazione e padronanza espressiva, da cui dipendeva il principale difetto dell'abitudine di scimmiettare le interpretazioni degli attori professionisti.²

Nel corso degli anni Trenta, oltre che attrice filodrammatica, Becker Masoero fu direttrice di almeno una compagnia di dilettanti; fu anche insegnante e "regista", cultrice di poesia, direttrice editoriale, pubblicista e critica teatrale, nonché organizzatrice e animatrice di numerosi e diversissimi circoli e ambienti letterari e teatrali, soprattutto, ma non solo, di area milanese.

In *milieux* culturali come questi, la pratica teatrale era spesso inscritta nel quadro di serate mondane, salotti letterari, incontri promossi da riviste, istituti culturali e associazioni private, occasionalmente orientati anche da iniziative filantropiche. Grazie a un protagonismo femminile che proprio nella consuetudine della beneficenza trovava una modalità di presenza pubblica socialmente legittimata e caratterizzata da un certo

² Su questo vizio si veda *supra*, cap. II, p. 54, nota 4.

marginale di autonomia,³ il teatro (come pure la musica, la poesia e l'arte tutta) diveniva qui, in particolar modo per le donne, un'occasione di costruzione di legami e soprattutto di accesso alla sfera culturale.

È una pratica che rimaneva certo confinata nell'amatorialità nella misura in cui non si trasformava in un'attività professionistica né imprenditoriale; è al contempo però un'amatorialità molto diversa da quella frequentata nell'ambito dell'OND perché chi l'attraversava svolgeva impieghi perlopiù intellettuali, come Becker Masoero, oppure non lavorava affatto, e per questo poteva dedicarvi un tempo di gran lunga maggiore rispetto agli impiegati e agli operai delle filodrammatiche dopolavoristiche. Non è un caso che questo fenomeno lo si riscontri soprattutto a Milano, dove un peculiare intreccio di diversi fattori – come la qualità e lo spirito del suo tessuto sociale, un contesto di sperimentazione davvero aperto verso una dimensione europea, la densità di istituzioni culturali e iniziative editoriali e artistiche, la vitalità di cenacoli e salotti letterari – aveva trasformato la vita mondana in un circuito formidabile di produzione, circolazione e consumo di cultura.⁴

È dunque un'amatorialità diversa perché diversa era innanzitutto la matrice sociale e culturale di cui era espressione. Fu probabilmente per questo motivo che l'ambiente in cui quest'amatorialità prese piede agli occhi di alcuni drammaturghi apparve migliore, più colto senz'altro rispetto al livello medio delle filodrammatiche dell'OND, ma forse anche degli attori professionisti, al punto da intercettarlo come un possibile

³ Cfr. VICTORIA DE GRAZIA, *How fascism ruled women: Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press, 1992, trad. it. *Storia delle donne nel regime fascista*, Venezia, Marsilio, 2023, pp. 149-150, 378-381.

⁴ Su questa specificità del contesto milanese di questi anni si vedano ANDREA SCAPPA, *Beryl Hight artista trasversale nel teatro italiano*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 219-247 e GIULIA TADDEO, *Donne e danza durante il Ventennio: per una geografia*, ivi, pp. 249-292.

serbatoio di competenze e sensibilità utili a dare forma al teatro che essi immaginavano.

Come si vedrà, Becker Masoero dovette raggiungere una certa notorietà facendosi apprezzare sia per le sue doti di dicitrice, sia come interprete drammatica di un qualche valore. Oggi invece è una figura sostanzialmente dimenticata della storia del teatro; nondimeno rappresenta un caso interessante ed esemplare per i molti ambiti in cui si trovò a operare – dall'amatorialità dell'OND a quella di numerose associazioni e istituti culturali e benèfici. In questo senso, oltre a essere emblematico della complessità del discorso sull'emisfero dell'amatorialità durante il Ventennio, specialmente quello attraversato dalle donne, il caso di Becker Masoero è importante perché consente di mettere a fuoco un livello differente dell'amatorialità a teatro che una prospettiva storico-istituzionale, da sola, non permette di cogliere.

Liuccia Becker Masoero e il suo esordio teatrale

Della formazione di Liuccia Becker Masoero, almeno allo stato attuale delle ricerche, non si sa alcunché. Era nata a Biella il 7 aprile 1884 – all'anagrafe il suo nome era in realtà Amelia Rosa Francesca Masoero – da Lorenzo e Matilde Bertoloni, con i quali aveva risieduto a Torino almeno fino al 1909. A venticinque anni, il 26 giugno di quell'anno aveva sposato Federico Becker, un commerciante e banchiere quasi quarantenne al tempo residente a Milano, dove Liuccia lo avrebbe poi seguito.⁵

⁵ Le informazioni anagrafiche sono desunte dall'atto di matrimonio conservato presso il Tribunale di Torino, Ufficio dello Stato civile, *Matrimoni*, Atti di matrimonio, Uff. 1, pt. 1, n. 684, c. 29r, da cui si ricava anche che Federico (Federico Cristofaro Pietro Giulio Eugenio), nato a Livorno il 6 dicembre 1870 da Odoardo Giulio e Laura Rosellini, era cittadino svizzero. Liuccia e Federico Becker ebbero

Tra quelle finora rintracciate, la prima notizia di una sua attività teatrale risale a una rappresentazione benefica tenutasi al Teatro Eden di Milano il 3 febbraio 1930 a favore del comitato locale della Società Dante Alighieri, della quale i Becker Masoero erano sostenitori.⁶ Liuccia, allora quarantacinquenne, interpretò il ruolo eponimo nella *Tancia* (1611) di Michelangelo Buonarroti il Giovane in una riesumazione occasionale della commedia rusticale a opera di un gruppo di dilettanti, con musiche originali di Cesare Chiesa, docente di canto e composizione del Conservatorio di Milano, e danze di un'appena diciassettenne Giannina Censi.⁷

Nel luglio di quell'anno Becker Masoero si piazzò in testa alla classifica delle migliori attrici al concorso filodrammatico interregionale indetto dalla Direzione generale dell'OND e organizzato a Torino dal Dopolavoro provinciale con la Federazione provinciale delle filodrammatiche per le regioni del Piemonte, Lombardia e Liguria. La giuria, presieduta da Domenico Lanza, le conferì una medaglia d'oro per la sua interpretazione

forse due figlie, che nel 1934 non erano ancora sposate. In un annuncio mondano uscito in occasione del matrimonio, a Genova, di Edoardo Becker (figlio di Cristoforo ed Elise Vigne, forse un nipote di Federico) e Marcella Castagnone (figlia di Alessandro e Laura Bernardi), accanto a «Federico Becker e Signora» compaiono i nomi delle «Signorine Laura e Anna Maria Becker» (*Nozze a Genova*, «Varietas», XXX, n. 352, aprile 1934, p. 63; a p. 62 è riportata anche una foto della coppia il giorno delle nozze).

⁶ Con un'elargizione di 500 lire, «Federico e Liuccia Becker» compaiono nella lista XXII della sottoscrizione promossa dalla Dante Alighieri a favore dell'assistenza civile ai combattenti, pubblicata sul «Corriere della Sera», 26 maggio 1917.

⁷ Nel fondo archivistico della danzatrice sono conservati diversi materiali relativi allo spettacolo, tra i quali la locandina, un opuscolo e la rassegna stampa (MART, Fondo Giannina Censi, Cen.4). Cfr. anche *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, catalogo della mostra (Rovereto, Casa Museo Fortunato Depero, 4 settembre 1997-5 marzo 1998), a cura di Elisa Vaccarino, con la collab. di Roberto Antolini, Milano, Electa, 1998 (a p. 52 è pubblicata una foto della danzatrice nella *Tancia*, di cui però non si approfondisce il contesto di produzione). Su Censi si veda anche GIULIA TADDEO, *Danze futuriste. Testi e pretesti*, Benevento, Kinetès, 2023, in partic. pp. 242 ss. e la bibliografia ivi indicata.

della parte di Sabina in *Bufere* (1907) di Sabatino Lopez allestito dalla “Corona ferrea” di Monza, la compagnia filodrammatica del Dopolavoro comunale che vinse anche il primo premio come miglior complesso.⁸ Un anno dopo, nel giugno del 1931, al concorso bandito dalla Federazione delle filodrammatiche del Dopolavoro provinciale di Milano, la cui giuria era presieduta da Gino Rocca, Becker Masoero si aggiudicò il primo posto come prima attrice brillante recitando con la stessa compagnia il ruolo eponimo di *Madonna Oretta* (1918) di Giovacchino Forzano.⁹

La filodrammatica “Corona ferrea” e il contesto amatoriale monzese

La “Corona ferrea” era stata costituita nel 1928 dal commissario locale dell’OND, attingendo i più validi componenti da formazioni preesistenti in Monza, e sotto la guida di Alberto Colantuoni si era messa subito al lavoro su *L’antenato* (1923) di Carlo Veneziani, in vista del III concorso nazionale che si sarebbe

⁸ Cfr. *La filodrammatica “Corona ferrea” al concorso interregionale di Torino*, «Il Popolo di Monza», II, n. 27, 5 luglio 1930, p. 2; *Le iniziative del Dopolavoro. Il Concorso Filodrammatico nella relazione della Giuria*, «La Stampa», 28 luglio 1930; «Corriere della Sera», 30 luglio 1930; *La filodrammatica monzese “Corona ferrea” ha vinto il concorso interregionale di Torino*, «Il Popolo di Monza», II, n. 31, 2 agosto 1930, p. 2; *Echi del primo concorso filodrammatico*, «Il Popolo di Monza», II, n. 33, 23 agosto 1930, p. 3. Della “Corona ferrea” facevano parte anche Ida Monguzzi, Gino Barbi e Luigi Giovenzana, classificatisi al secondo posto rispettivamente come migliore attrice, migliore attore e direttore tecnico, nonché Piero Formia, al quale fu conferita una dignità di attenzione tra gli attori. Aggiudicandosi il primo posto in un concorso interregionale, il complesso della “Corona ferrea” avrebbe dovuto competere nel concorso nazionale dell’autunno successivo, che però non fu bandito fino al 1935.

⁹ Cfr. la rubrica *Cronache mondane*, «Varietas», XXVII, n. 319-320, luglio-agosto 1931, p. 35.

tenuto a Torino tra maggio e giugno del 1928, nel quale la filodrammatica non avrebbe comunque riportato risultati soddisfacenti.¹⁰ Becker Masoero era verosimilmente entrata a far parte della compagnia tra il 1929 e il 1930. Dopo gli eccezionali risultati da lei conseguiti nei successivi concorsi locali, dalla stagione 1931/32 le fu addirittura affidata la direzione artistica della filodrammatica. Per lei ciò dovette rappresentare un riconoscimento importante delle sue competenze teatrali, di certo ancor più significativo considerato che l'incarico di formulare e attuare le linee di indirizzo culturale della filodrammatica monzese era stato conferito a una donna, laddove invece la dimensione intellettuale della vita delle compagnie amatoriali, soprattutto quelle nell'OND, era solitamente appannaggio degli uomini. A seguito della sua nomina, Becker Masoero annunciò dalle colonne del periodico locale *Il Cittadino* che, per contribuire agli scopi educativi e adempiere alle finalità culturali evidenziate dalle nuove direttive della Federazione delle filodrammatiche, avrebbe organizzato «una serie di conversazioni sulla storia del teatro italiano» rivolte ai componenti della sua compagnia, e che ogni recita, «secondo il giusto desiderio dell'Opera nazionale dopolavoro», sarebbe stata anticipata da un breve intervento riguardante il dramma messo in scena e il suo autore.¹¹ D'altro canto, i suoi spazi operativi

¹⁰ Cfr. a.c., *O.N.D./Compagnia filodrammatica "Corona ferrea"*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario», XXX, n. 25, 21 giugno 1928, p. 3. Si veda «La Stampa», 28 giugno 1928 per un giudizio sulla produzione della «Corona ferrea» al concorso filodrammatico nazionale, che vide invece trionfare come prima attrice Sarah Ferrati, allora poco più che diciottenne, con la compagnia filodrammatica «Tommaso Salvini» di Empoli (*La classifica del III concorso filodrammatico*, «La Stampa», 14 luglio 1928). Della «Corona ferrea» si distinse solo Piero Formia quale attore brillante. Sul III concorso nazionale si veda anche la scheda riportata qui in appendice, TAB. 2, in partic. pp. 234-238.

¹¹ Cfr. *Dopolavoro comunale di Monza. L'attività della Filodrammatica "Corona ferrea"*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del Circondario», XXXIII, n. 46, 12 novembre 1931, p. 2.

dovettero limitarsi alla componente artistica – avrebbe potuto scegliere i testi da mettere in scena,¹² dirigere le altre attrici e gli attori, figurare come direttrice artistica –, mentre l'effettiva amministrazione della filodrammatica sarebbe restata nelle mani del precedente direttore, Luigi Giovenzana.

Il conferimento dell'incarico a Liuccia Becker Masoero, dovuto senz'altro all'esperienza che aveva maturato nel corso degli anni, molto probabilmente dipese in parte anche dalla fitta rete di relazioni che la donna intratteneva nel contesto dell'intelligenza fascista milanese. Dal 1930 aveva cominciato infatti ad animare le serate artistiche patrocinata dalle riviste *Varietas* e *Rassegna femminile italiana*, presso le quali avrebbe svolto per molto tempo un'intensa attività pubblicistica; in quel mentre era entrata a far parte anche di una compagine amatoriale che si produceva in seno al Circolo "Nuova vita". Si tratta di due ambienti molto diversi dai Dopolavoro dell'OND, il primo indubbiamente più politicizzato del secondo, che invece era avvertito come uno spazio di sperimentazione assimilabile ai teatrini d'arte di respiro europeo.¹³

¹² Nello stesso articolo si annunciavano inoltre gli autori che di massima sarebbero stati selezionati nel corso della stagione. Si veda anche *Il programma della Filodrammatica "Corona ferrea"*, «Il Popolo di Monza», III, n. 45, 14 novembre 1931, p. 3, dov'è elencata l'intera formazione: accanto a Liuccia Becker Masoero, sono menzionati Bina Bolis, Maria Brioschi, Ida Brusoni, Amelia Cesana, Lina Maffi, Tina Maffi, Ida Monguzzi, Gino Barbi, Mario Bolis, Angelo Casiraghi, Angelo Confalonieri, Maurizio Vercesi, Italo Ferri, Piero Formia, Luigi Giovenzana, Ettore Maffi, Enrico Valaguzza. Per il repertorio si sarebbe attinto a Giuseppe Adami, Bracco, D'Annunzio, Di Giacomo, Ferrari, Forzano, Giacosa, Goldoni, Lopez, Morselli, Pirandello, Rocca, Rovetta, Veneziani, Verga «e tanti altri» (*ibidem*).

¹³ Sui quali si vedano ANNAMARIA CASCETTA, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1979, e MIRELLA SCHINO, *Teatri d'arte nell'Italia degli anni Venti*, in *ἀγλαὰ δῶρα. Studi miscellanei in onore di Dora Faraci*, a cura di Susan Irvine *et al.*, Roma, RomaTrE-Press, 2025, pp. 941-957.

Becker Masoero, pubblicista per «Varietas»

L'attività pubblicistica costituì per Becker Masoero uno strumento di autolegittimazione mediante il quale farsi spazio nell'ambiente intellettuale dell'alta borghesia milanese. Per tutti gli anni Trenta, per *Varietas* – una rivista mensile illustrata fondata nel 1909 da Giannino Antona Traversi e diretta dal 1913 da Pasquale De Luca e poi, dopo la sua morte, da Ettore Bongiovanni – Becker Masoero redasse interventi e brevi interviste a scrittori e poeti come Eucardio Momigliano e Renzo Laurano; artisti come il pittore Massimiliano Gallelli; donne e uomini dello spettacolo, attrici e attori come Joséphine Baker, Anna Fontana, Andreina Pagnani, Lamberto Picasso, Ermete Zacconi; i drammaturghi Sem Benelli, Gian Capo, Sabatino Lopez, Umberto Morucchio; lo scenografo georgiano Georgij Georgevič Abchazi, che durante il suo esilio in Italia ebbe uno studio a Milano nel sottotetto della chiesa sconsacrata dei Santi Cosma e Damiano alla Scala, l'edificio che ospitava il Teatro dei Filodrammatici.¹⁴ Sono perlopiù resoconti di brevi e spesso superficiali incontri che Becker Masoero ebbe con personalità del teatro militante, dietro le quinte in una pausa dalle prove, o nei camerini tra un atto e l'altro di una recita. Piuttosto che significative in sé o informative nei riguardi del teatro del tempo, sono interessanti perché ci dicono qualcosa sul suo posizionamento rispetto al fare teatro, sulle sue relazioni e il suo mondo teatrale. Ad esempio, intervistando Andreina Pagnani cercava di indurla a rievocare il suo apprendistato romano «a scuola dalle suore di Sant'Agnese» e poi con la Filodrammatica “Giovanni Emanuel”, come a orientare la memoria dell'attrice per imporre una narrazione che indicasse nell'amatorialità un modo alternativo di fare teatro, che non implicasse la rinuncia a una stabilità esistenziale e affet-

¹⁴ I contributi a firma di Becker Masoero apparsi nella rivista sono distribuiti lungo un arco di dieci anni (cfr. i fascicoli di «Varietas», da XXVI, n. 11 [311], novembre 1930 a XXXVI, n. 421, gennaio 1940).

tiva, ma che, al contrario dei ritmi di vita imposti dal professionismo teatrale, fosse compatibile con l'ideale femminile risolto nella dimensione domestica e familiare, propugnato dalla cultura del regime fascista e che Becker Masoero evidentemente sosteneva.¹⁵ Segni di un biografismo ancor più esplicito si rintracciano nella sua scrittura anche più tardi, come nel racconto di un incontro con Ermete Zacconi nel novembre del 1939, mentre a Milano l'attore stava provando per una ripresa del *Tessitore* (1914) di Domenico Tumiatì. L'intervistatrice dedicava un intero capoverso a un proprio ricordo di spettatrice che rimontava alla sera del 5 maggio 1921, quando al Teatro Balbo di Torino aveva visto Zacconi al fianco di Eleonora Duse, che «ritornava alle scene dopo tredici anni di silenzio»; e chiudeva il pezzo accennando a un'altra attrice della vecchia generazione, Graziosa Glech, coetanea di Zacconi, col quale era stata primattrice, in sostituzione della Duse, nella rifondata Compagnia «Città di Torino» di Cesare Rossi nel triennio 1888-90, prima di ritirarsi dalle scene nel 1891 per sposare il banchiere Ercole Gioberto Rosellini.¹⁶ Il riferimento a Glech non era affatto neutro. Con l'attrice ottocentesca Becker Masoero vantava una parentela acquisita: ripeteva infatti che Glech fosse la zia di suo marito per parte materna, e nei suoi riguardi ostentava una certa intimità – altrove, in una conversazione con Alberto Colantuoni, che conosceva bene, si era riferita a lei chiamandola

¹⁵ «Varietas», XXVI, n. 11, novembre 1930, p. 14. Cfr. anche GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, p. 140.

¹⁶ LIUCCIA BECKER MASOERO, *Visita a Ermete Zacconi*, «Varietas», XXXVI, n. 421, gennaio 1940, pp. 28-29: 28. Cfr. IRENE SCATURRO, *Rossi, Cesare*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. LXXXVIII, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 2017, pp. 597-599; TOMMASO ASSENNATO, *Rossi, Cesare*, in *AMaTI - Archivio Multimediale degli Attori Italiani*, Firenze, Firenze University Press, 2006, <<https://amati.unifi.it/>>. Su Glech, sulla quale manca ancora uno studio specifico, si veda MIRELLA SCHINO, *Eleonora Duse contro il teatro del suo tempo, attraverso il primo libro a lei dedicato*, postfazione a LUIGI RASI, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 157-233: 165-166. Anna Graziosa Glech era nata a Madrid da Giacomo e Marietta Bergonzoni, entrambi attori; aveva sposato Rosellini il 12 febbraio 1891, a trent'anni (cfr. ASR, *Stato Civile italiano, Matrimoni*, 1891, I/1, c. 174r).

«zia Niny».¹⁷ Per certi versi, avendo Glech rinunciato alla carriera attoriale per seguire il marito, risultava una figura del passato teatrale che ben si prestava a suggerire una certa visione della donna da Becker Masoero apparentemente condivisa. Al contempo, il riferimento a Glech tende a configurarsi anche come un espediente della filodrammatica biellese per autoinscrivere in una possibile genealogia teatrale e ostentare la propria appartenenza alla rete di relazioni che sostanziano l'ambiente del teatro.

La redazione di *Varietas*, che aveva sede in via Senato 16 e di cui Becker Masoero faceva parte, aveva inglobato nel 1930 anche la *Rassegna femminile italiana*, fondata nel 1925 da Elisa Mayer Rizzioli, ispettrice generale dei Fasci femminili dal 1924 al 1926, che l'aveva diretta facendone inizialmente l'organo della sezione femminile del PNF. Costretta alle dimissioni dall'ispettorato per via di divergenze con i vertici del PNF riguardo all'attivismo politico femminile che la rivista promuoveva, Mayer Rizzioli continuò a finanziare e dirigere la *Rassegna* rivolgendosi ai gruppi femminili fascisti – il nuovo bollettino ufficiale dei Fasci femminili divenne però *Il giornale della donna*, cui sarebbe subentrato nel 1935 *La donna fascista*.¹⁸ Alla sua morte, la pubblicazione

¹⁷ Cfr. LIUCCIA BECKER MASOERO, *A chiacchiera con Sabatino Lopez*, «Varietas», XXVI, n. 312, dicembre 1930, pp. 4-5: 4. La madre di Federico Becker, Laura Rosellini, era sorella di Ercole Gioberto, marito di Graziosa Glech.

¹⁸ Su Mayer (Majer) Rizzioli si vedano il breve profilo di MICHELA DE GIORGIO, *Elisa Mayer Rizzioli*, in *Italiane*, a cura di Eugenia Roccella – Lucetta Scaraffia, 3 voll., Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 2004, vol. II: *Dalla Prima guerra mondiale al secondo dopoguerra*, pp. 105-107 (consultabile anche online all'URL <<https://www.150anni.it/web/index.php?s=59&wid=2115>>); VICTORIA DE GRAZIA, *Storia delle donne nel regime fascista*, cit., pp. 81-85, 360-361; STEFANIA BARTOLONI, *Dalla crisi del movimento delle donne alle origini del fascismo: l'«Almanacco della donna italiana» e la «Rassegna femminile italiana»*, in *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, a cura di Anna Maria Crispino, 2 voll., Roma, Unione Donne Italiane-Circolo «La Goccia», 1988-1989, I (1988), pp. 125-152; EAD., *Il fascismo e le donne nella «Rassegna femminile italiana», 1925-1930*, Roma, Biblink, 2012; VALERIA PALUMBO, *La voce delle donne. Pioniere e ispiratrici del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2025, pp. 114-115.

della *Rassegna femminile italiana* proseguì come inserto di *Varietas*, che ereditò i suoi uffici redazionali. Ettore Bongiovanni ne affidò la direzione ad Alda Rossi de Rios, fondatrice nel 1928 a Milano del primo Soroptimist Club italiano, peraltro dopo alcune collaborazioni con Ruggero Lupi per le recite benefiche al Teatro del Popolo e, come coreuta, con Ettore Romagnoli per due cicli di rappresentazioni classiche nella Valle dei Templi di Agrigento.¹⁹ Al Soroptimist Club di Milano avrebbero aderito nel 1931 anche l'attrice Eva Magni e la danzatrice Carla Strauss.²⁰ Della *Rassegna*, *Varietas* inglobò, per così dire, anche il tessuto relazionale, come dimostra la continuità delle presenze delle autrici e degli autori – ad esempio Lucilla Antonelli, Sabatino Lopez, Elena Morozzo Della Rocca Muzzati, Gino Rocca, oltre alla stessa de Rios – che contribuirono prima e dopo la direzione di Mayer Rizzioli, e che si ritrovano anche nelle cronache delle serate mondane promosse dalla redazione milanese.²¹

¹⁹ Cfr. ETTORE BONGIOVANNI, *Comunicato*, «Varietas», XXVI, n. 11, novembre 1930, p. 33. Su Alda de Rios (o da Rios), si vedano ANNA MARIA ISASTIA, *Una rete di donne nel mondo. Soroptimist International, un secolo di storia (1921-2021)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021; MARCO SEVERINI, *Le fratture della memoria. Storia delle donne in Italia dal 1848 ai giorni nostri*, Venezia, Marsilio, 2023; ID., *Alda Da Rios. La fondatrice del Soroptimist Italia*, Fano, Aras, 2022.

²⁰ La notizia è riportata nella rubrica *Associazioni* della «Rassegna femminile italiana», pubblicata in «Varietas», XXVII, n. 318, giugno 1931, p. 36. Su Carla Strauss si veda la scheda di SIMONA SILVESTRI, *Ginnastica, danza e arte del movimento tra Milano e Sabratba: l'esperienza di Carla Strauss*, in *Donne, teatro, fascismo*, cit., pp. 293-301. La presenza della danza al Soroptimist Club di Milano è esemplificativa di una qualità anfibia che l'arte coreutica, in particolare quella di matrice non accademica, assunse in Italia durante il Ventennio: su questo aspetto si veda quanto documentato nel saggio di GIULIA TADDEO, *Donne e danza durante il Ventennio*, cit.

²¹ Uno spaccato di questo tessuto relazionale si può osservare nel fascicolo commemorativo della «Rassegna femminile italiana», V, n. 12-13, 1° luglio 1930, dedicato a Elisa Mayer Rizzioli.

Teatro, riviste e salotti letterari nella Milano degli anni Trenta

Le serate artistiche organizzate da *Varietas* e *Rassegna femminile italiana* si tennero almeno dalla metà del 1930, prima nella Sala Bossi di via Rovello 16, dove l'anno dopo si sarebbe installata anche la compagnia "Nuovo sperimentale per l'arte drammatica" diretta da Ettore Gian Ferrari, poi nei saloni del Grand Hotel Continental in via Manzoni 29 e, dal dicembre del 1933, in quelli del Grand Hotel de la Ville in Corso Vittorio Emanuele. Erano serate a tema, con una conversazione su argomenti *à la page* o una conferenza su questioni di critica letteraria, cui seguivano letture, dizioni poetiche, esecuzioni musicali e coreutiche; talvolta furono ospitati veri e propri allestimenti teatrali.

Per comprendere il clima che doveva esserci in quell'ambiente, almeno nel periodo iniziale, all'esordio delle serate artistiche, è utile un resoconto fornito da un critico teatrale corrispondente da Milano per *La Stampa* di Torino.²² È un pezzo estremamente interessante perché offre sulla Sala Bossi uno sguardo obliquo. È la voce di uno "spettatore professionista" che conosceva bene il contesto teatrale milanese, ma allo stesso tempo non sembra essere propriamente parte del circolo di persone che quella sera, nel luglio del 1930, era lì riunito. Descriveva un androne cupo, che gli pareva suggerisse l'atmosfera iniziatica di un ritrovo esoterico; superato l'ingresso, il salone in cui si entrava si rivelava invece un ambiente rassicurante e all'apparenza più ordinario, domestico, dove alcune signore della buona borghesia milanese – in sala erano presenti soprattutto donne – si salutavano, si specchiavano, distribuivano copie di *Varietas*, la rivista che aveva patrocinato l'iniziativa. Attigua vi era la sala teatrale, sobria, «francamente e simpaticamente democratica»: gli ricordava quel tipo di spazi

²² Cfr. IL POSTIGLIONE, *Posta di Milano: Alla "Sala Bossi" - La fine di un teatro e di un impiego - Lo scapolo in famiglia*, «La Stampa», 17 luglio 1930, riportato integralmente qui in appendice (Doc. 3, pp. 221-224).

solo pochi decenni prima occupati da circoli culturali che un tempo sarebbero stati intitolati a Giovanni Bovio o Edmondo De Amicis. Dopo essersi soffermato su alcuni precedenti della scena sperimentale milanese – nominava l’Arcimboldi, il Convegno (allora ancora attivo), la Piccola Cannobiana con sede nel ridotto del Teatro Lirico, il teatrino di via Meravigli e quello diretto da Achille Vitti «per conto di un consorzio femminile» –, l’anonimo critico forniva qualche dettaglio sul programma della serata: sarebbe stata aperta da un discorso di Colantuoni, cui avrebbero fatto seguito alcune dizioni poetiche di Liuccia Becker Masoero e Diana Veneziani (figlia del drammaturgo Carlo, anch’ella interprete della *Tancia* alla Dante Alighieri e pubblicista di *Varietas*), e diverse esecuzioni musicali della violinista Dina Pasini, figlia di Lazzaro, pittore reggiano; della cantante Lisa Mazzocchi; della cembalista Ornella Calabi e di altre alunne di Carlo Lonati, già attivo per i concerti del Circolo “Nuova vita” e del Teatro del Popolo e che proprio nella Sala Bossi ebbe la sua scuola di musica “Claudio Monteverdi”.²³

A partire dalla stagione 1930/31 le serate artistiche di *Varietas* e *Rassegna femminile italiana* ebbero un comitato organizzativo, a presiedere il quale fu chiamata Becker Masoero, coadiuvata da Ada del Vantesino in qualità di segretaria. Le due donne dovevano conoscersi bene. Laureata in medicina e specializzata in dietologia, anche del Vantesino era una filodrammatica: aveva recitato con la compagnia dell’Umanitaria quand’era diretta da Ettore Paladini, sul quale in *Varietas* avrebbe pubblicato anche un medaglione commemorativo in occasione di un anniversario della sua scomparsa; con Becker Masoero aveva poi recitato nella *Tancia*. Come la collega piemontese svolse pure un’attività pubblicistica su diverse riviste di divulgazione scientifica e di informazione, e come lei su *Varietas* pubblicò interviste

²³ L’informazione è desunta dagli annunci pubblicitari degli *Indirizzi raccomandati* in «Varietas», XXVII, n. 318, giugno 1931, p. [2].

a donne e uomini dello spettacolo.²⁴ Il fatto che entrambe coltivarono spiccati interessi filodrammatici e godessero di una buona posizione nell'ambiente teatrale del tempo giustifica la scelta dei contenuti che, conservando la già sperimentata struttura paratattica da varietà, furono "assemblati" per il primo appuntamento della stagione tenutosi alla Sala Bossi giovedì 11 dicembre 1930: la serata fu aperta da una conversazione di Dino Falconi e Oreste Biancoli su *La crisi del teatro... tanto per cambiare!*, tematica – lo si è visto nel capitolo precedente – onnipresente nel dibattito sul teatro dei primi decenni del Novecento, seguita dalla recita filodrammatica di *Due rose bianche*, atto unico di Giorgio Bolzani al suo debutto; dopo l'intervento musicale del Circolo mandolinistico Rinaldi, vi fu una sfilata di modelli della Casa di moda Fumagalli;²⁵ la serata fu infine conclusa con alcune danze di Carla Strauss e la rappresentazione di un altro atto unico, *La derubata* di Mura (Maria Assunta Volpi Nannipieri, la scrittrice che qualche mese prima aveva pubblicato su *Lidel* una prima stesura del romanzo *Sambadù, amore negro*, destinato nel 1934 a scatenare le ire censorie dello stesso

²⁴ Come ad esempio Dina Galli nel 1931, mentre era in scena a Milano con *L'Amour à l'américaine* di André Mouëzy-Éon e Robert Spitzer (cfr. ivi, XXVII, n. 315, marzo 1931, pp. 18-19). Il testo commemorativo di del Vantesino su Ettore Paladini, ricco di spunti autobiografici, è ivi, XXVI, n. 312, dicembre 1930, p. 7.

²⁵ Lo spoglio dei fascicoli di «Varietas» di questi primi anni Trenta rivela una particolare attenzione per le tendenze contemporanee della moda, con una rubrica specifica e la presenza nel comitato di redazione di Marta Palmer (*alias* Marta Gatti Fogliata), direttrice di un'affermata casa di moda fondata nel 1906, con sede a Milano in Corso Vittorio Emanuele 26, di cui era proprietaria insieme a sua figlia, l'attrice Kiki Palmer (Giulia Fogliata), ed Eva Mangili. Cfr. *Annuario industriale della Provincia di Milano*, Milano, Off. graf. Fratelli De Silvestri, 1933, p. 376; *L'Almanacco della donna italiana* la definì «veramente artista e scenografa oltre che sarta, raffinata e personale e che non solo ora, ma sempre ha creato secondo il suo libero gusto»; GIACOMINA, *Rassegna dell'eleganza femminile*, in *Almanacco della donna italiana*, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1934, pp. 231-247: 247. Su Marta Palmer (e soprattutto su Kiki) si veda quanto documentato in MIRELLA SCHINO, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, in *Donne, teatro, fascismo*, cit., pp. 47-84, in partic. pp. 64 ss.

Mussolini).²⁶ I trafiletti delle cronache mondane che *Varietas* periodicamente dedicava alle serate promosse dalla rivista riportano spesso smisurati elenchi con i nomi delle persone intervenute. Sappiamo così come, oltre al direttore, alle organizzatrici e a una schiera infinita di esponenti dell'aristocrazia e dell'alta borghesia milanese, nel pubblico si intravedessero con più o meno assiduità figure come Lucilla Antonelli, Colantuoni, Anna Fontana, Lopez, Momigliano, Umberto Morucchio, Ada Negri, Carlo Veneziani. Tutte e tutti loro, come ribadito, furono anche autrici e autori o soggetti di moltissimi scritti pubblicati in *Varietas*: in questo senso si può dire che la rivista fosse per quel gruppo di persone un concreto mezzo di espressione, l'autorappresentazione di un ambiente, di un circolo culturale in diversa misura e a vario titolo legato o integrato nella cultura ufficiale, ma per il quale le serate artistiche costituivano una forma di socialità particolare, certamente rivolta verso l'esterno come qualunque altra attività relazionale umana, ma forse caratterizzata anche da una spinta interna ad attuare e mantenere un proprio spazio creativo.

Per Liuccia Becker Masoero lo spazio delle serate artistiche di *Varietas* finì inevitabilmente per costituire anche un'opportunità per valorizzare le esperienze che stava parallelamente portando avanti altrove. Dopo poco più di un anno, l'8 aprile 1932, alla Sala Bossi riuscì infatti a portare la "sua" messinscena di *Bufere* di Lopez con la filodrammatica monzese "Corona ferrea" che nel 1930 aveva trionfato al concorso interregionale di Torino indetto dall'OND.²⁷ Alla recita fu presente anche l'autore,

²⁶ Cfr. GUIDO BONSAVER, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013, pp. 68-77.

²⁷ Cfr. *La Filodrammatica "Corona ferrea" alla Sala Bossi di Milano*, «Il Popolo di Monza», IV, n. 14, 2 aprile 1932, p. 3; *Il successo della recita filodrammatica alla Sala Bossi di Milano*, «Il Popolo di Monza», IV, n. 16, 16 aprile 1932, p. 4 (si apprendono qui i nomi degli spettatori intervenuti); *Le cronache di Varietas/Milano/Trattenimento d'arte*, «Varietas», XXVIII, n. 328, aprile 1932, p. 24; *Le cronache di Varietas/Milano/Trattenimento d'arte di Varietas e R.F.I.*, «Varietas», XXVIII, n. 329, maggio 1932, p. [7].

oltre a Colantuoni, Momigliano, Morucchio, Luigi Orsini, Marco Ramperti, Leonida Rèpaci: un coacervo di persone – Ramperti era ostile al fascismo, Momigliano e Rèpaci addirittura apertamente antifascisti – che sembra suggerire l'immagine di una produzione culturale per certi versi depoliticizzata, o almeno apolitizzata, seppur originariamente generata nel contesto dell'OND. Nel quadro delle vicende artistiche di Becker Masoero, questo frammento della sua attività filodrammatica svolta nel salotto di *Varietas* ci fa capire con particolare evidenza le condizioni sociali e relazionali entro cui si configurava una tipologia di amatorialità molto diversa da quella promossa nei circoli dopolavoristici. A governare questi ambienti non erano dunque le direttive filodrammatiche imposte dal regime, ma le forme e le pratiche di aggregazione proprie di quel particolare contesto sociale.

Tra l'addio alla "Corona ferrea" e la direzione della «Rassegna femminile italiana»

Coinvolta in prima linea nelle attività culturali in quegli anni promosse a livello territoriale dal regime, Becker Masoero continuò a dirigere la "Corona ferrea" e a recitarvi. Gran parte della programmazione artistica del Dopolavoro comunale di Monza, comprese le recite della filodrammatica e le serate di beneficenza a sostegno dell'Opera nazionale maternità e infanzia cui sovente contribuiva, fu svolta almeno dal 1931 sotto l'egida della sezione locale dell'Istituto fascista di cultura. Gli spettacoli si tenevano soprattutto nel salone del Dopolavoro comunale monzese in via Manzoni 13 e, dalla fine del 1931, nel teatro della Casa del Fascio in via Passerini 5. La drammaturgia rappresentata era perlopiù tradizionale e in larga parte superata,

come tuttavia spesso accadeva per le compagini filodrammatiche.²⁸ È difficile farsi un'idea della qualità artistica di queste produzioni: gran parte delle notizie che le documentano provengono dalla stampa locale, in particolare dal settimanale *Il Popolo di Monza*, l'organo politico-sindacale del Fascio di Monza pubblicato come supplemento al *Popolo di Lombardia*, in cui qualunque attività dopolavoristica era inevitabilmente riportata con evidenti toni incensatori, peraltro in articoli non firmati dietro i quali non si può escludere la voce della stessa Becker Masoero o del gruppo dirigente del Dopolavoro comunale.

La filodrammatica biellese continuò a dirigere la "Corona ferrea" fino alla fine del 1932. Il 29 dicembre nel teatro della Casa del Fascio la compagnia presentò un programma di tre atti unici: *Mese mariano* di Salvatore Di Giacomo, *Pierrot innamorato* di Giuseppe Adami e *Scena vuota* di Dario Niccodemi. La settimana successiva *Il Cittadino*, un periodico monzese d'ispirazione cattolica che in passato era stato dichiaratamente ostile al fascismo tanto che la sua sede era stata oggetto

²⁸ Sotto la direzione di Becker Masoero, che vi recitò quasi sempre da protagonista, la "Corona ferrea" rappresentò il seguente repertorio: nel 1931 *Vince chi... torna* di Achille Giovanni Cagna, *Gli Orazi e i Pancrazi* e *I capelli bianchi* di Giuseppe Adami, *Cavalleria rusticana* di Giovanni Verga, *Madonna Oretta* di Giovacchino Forzano, *La bocca chiusa* di Alberto Casella, il monologo in versi *In barba all'autore* di Alfredo Testoni, *Tic, pic, nic* di Piero Ottolini, *L'ultimo lord* di Ugo Falena; nel 1932 *Appassionatamente* di Alessandro Varaldo (lo spettacolo fu diretto da Luigi Giovannanza, mentre Becker Masoero si diceva essere «indisposta»: in realtà il giorno della recita, il 3 marzo, era impegnata al Circolo "Nuova vita" di Milano con una conversazione letteraria insieme a Noemi Carelli, fondatrice del sodalizio, sul quale si tornerà più avanti in questo capitolo), *Il berretto a sonagli* di Luigi Pirandello, *In un tranquillo paese di campagna* di Cesare Cerati, *Il passerotto* di Sabatino Lopez, *Le tre Grazie* di Dario Niccodemi, *La moglie innamorata* di Giovanni Cenato, *Mese mariano* di Salvatore Di Giacomo, *Pierrot innamorato* di Adami e *Scena vuota* di Niccodemi (il repertorio è ricavato dallo spoglio dei periodici «Il Popolo di Monza», «Il Cittadino. Rivista di Monza e del Circondario» e «Rivista di Monza»). Sulla drammaturgia praticata nel contesto dell'OND si rimanda al capitolo precedente e alla bibliografia ivi indicata.

di diversi attacchi squadristici, espresse sulla serata un giudizio molto aspro.²⁹ L'oscuro critico, che si firmava semplicemente «C.», attaccava in particolare l'interpretazione di fondo del *Pierrot innamorato*, un dramma in versi considerato troppo vago in quanto al genere, e che «si riduce per tre quarti ad un monologo di Pierrot che attende la visita d'una donna e per l'altra parte ad un colloquio tra Pierrot e questa donna dotata d[e]lle qualità peggiori di un'anima femminile: freddezza, cinismo, civetteria». Secondo una precisa scelta registica, la parte di Pierrot era stata affidata a una donna – alla stessa Becker Masoero –, cosa che aveva infastidito il critico de *Il Cittadino*, il quale sosteneva che il *Pierrot* non era «affatto piaciuto» al pubblico e che la parte avrebbe dovuto essere sostenuta da un uomo: «Una donna – rimproverava il critico – per quanto intelligente artista, non potrà mai rendere perfettamente i tormenti, le passioni, i pensieri di un uomo che arde nell'ansia di animare il suo sogno d'amore».³⁰

Sottoscrivendosi come «Fiduciaria dell'OND comunale per la Filodrammatica "Corona ferrea"», Becker Masoero sferrò ben presto il suo contrattacco con una lunga lettera consegnata alle colonne de *Il Popolo di Monza*. Il fatto che Pierrot fosse interpretato da un'attrice non solo era assolutamente coerente con la dimensione lirica e simbolista del dramma, ma rientrava addirittura in una prassi consolidata rispondente – manco a dirlo – alla volontà dell'autore e che affondava le sue radici fino al suo stesso debutto:

²⁹ Nei primi anni del Ventennio il periodico era stato diretto da Giulio Pastore, sul quale si veda quanto documentato da ANDREA CIAMPANI, *Cattolicesimo e modernizzazione durante il regime fascista: l'attivismo spirituale de «La Giraffa» foglio umoristico d'azione cattolica (1931-1933)*, «Storia contemporanea», XXIV, n. 1, 1993, pp. 59-127.

³⁰ *Cronaca di Monza/Istituto fascista di cultura*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario», XXXV, n. 1, 5 gennaio 1933, p. 2.

[...] L'autore ha voluto soltanto rappresentare nel lunare Pierrot il simbolo eterno dell'amore che si rinnova attraverso la sofferenza e la delusione. E la "dama velata" dell'Adami non è «una donna dotata delle qualità peggiori di un'anima femminile», ma è... la donna, quale essa realmente è nel gioco della vita e nel gioco dell'amore, la donna con tutte le sue stranezze, con tutte le sue passioni, con tutte le sue bizzarrie e tutti i suoi tormenti: è infine la... "dama velata" che appare al sognatore nella sua vera essenza appena essa lascia cadere dal suo volto il velo dell'illusione. Quindi il *Pierrot innamorato* dell'Adami è una commedia a simbolo.

Ed appunto per il contenuto essenzialmente lirico del personaggio in cui il cuore e l'anima cantano, appunto per quel suo ondeggiare tra la fantasia e la realtà e per quella sua precisa caratteristica, lo ripeto, di personaggio simbolico, il *Pierrot innamorato* è una di quelle figure (come molte altre del teatro italiano e straniero che per tradizione sono interpretate da donne) che non può essere altro che interpretato da una donna. Ecco perché il *Pierrot* dell'Adami ebbe il suo primo vittorioso battesimo 19 anni fa nella indimenticabile interpretazione di Dina Galli. Vittoria che non venne mai meno poi quando quel grande maestro del teatro che fu Virgilio Talli affidò l'interpretazione del *Pierrot* a Maria Melato prima e a Rossana Masi in seguito, quando egli passò a dirigere l'Arcimboldi di Milano.

E proseguiva ostentando non solo la propria cultura teatrale – di filodrammatica amatoriale sì, ma non dilettante –, ma soprattutto il suo posizionamento in una rete di relazioni tutt'altro che di second'ordine:

Nella sua buona amicizia con me, Virgilio Talli, trovando la commedia aderente al mio temperamento, me la consigliò ed io ebbi occasione di rappresentarla a Milano stessa, e fui anche chiamata a interpretarla alla Radio³¹ dove la recitai con veri attori di primo ruolo che non disdegnarono di recitare le brevi parti degli uomini, ben sapendo che non è la parte che fa l'attore, ma l'attore che fa la parte. E a questo proposito

³¹ Per L'EIAR Becker Masoero avrebbe prestato la sua voce anche in seguito, in dizioni di liriche e monologhi (cfr. ad esempio «Radiocorriere», XII, n. 7, 9-15 febbraio 1936, p. 16; «La Stampa», 10 febbraio 1936).

il signor «C.» si è dimenticato che nelle migliori compagnie militanti, quando vi sia la possibilità di farlo, attori di primissimi ruoli vengono impegnati in parti piccolissime: e ciò in omaggio a quell'armonia di toni e di colori che ogni regista cerca nella realizzazione di una commedia.³²

Nelle settimane successive sembrò proseguire regolarmente l'annunciato programma dell'Istituto fascista di cultura, alla cui progettazione è verosimile che la donna avesse contribuito in prima persona suggerendo eventi di ambito teatrale: nel solo mese di gennaio vi sarebbero state infatti, tra le altre cose, una conversazione di Giovanni Cenato e una conferenza di Gian Capo intitolata *Come scrivo una commedia*. Per sabato 28 gennaio era stata prevista anche una replica della produzione di *Madonna Oretta* di Forzano allestita dalla "Corona ferrea", in cui Becker Masoero avrebbe dovuto recitare il ruolo eponimo.³³ Tuttavia tre giorni prima dello spettacolo, senza fornire ulteriori spiegazioni *Il Popolo di Monza* comunicava la sospensione della replica e la sua sostituzione, lunedì 6 febbraio, con una ripresa di *Tic, pic, nic* di Piero Ottolini, che aveva debuttato nell'ottobre del 1931, forse con la direzione di Becker Masoero. In questo allestimento non era previsto che la direttrice recitasse, e in ciò risiede probabilmente la scelta del lavoro che avrebbe sostituito *Madonna Oretta*.³⁴

Di lì in poi Liuccia Becker Masoero non avrebbe più preso parte alle attività della "Corona ferrea", che pure continuò a calcare le scene del teatro della Casa del Fascio. Non sappiamo se l'episodio del *Pierrot innamorato* ebbe effettivamente delle ripercussioni sulla "militanza" di Becker Masoero nel contesto dell'OND monzese. Di certo, pur dimostrando di saper difendere

³² LIUCCIA BECKER MASOERO, *In margine ad una critica teatrale*, «Il Popolo di Monza», V, n. 3, 18 gennaio 1933, p. 3.

³³ Cfr. *Cronaca di Monza/Istituto fascista di cultura*, «Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario», XXXV, n. 1, 5 gennaio 1933, p. 2.

³⁴ La ripresa di *Tic, pic, nic* fu in realtà ulteriormente posticipata al 25 marzo. Cfr. «Il Popolo di Monza», V, n. 4, p. 2; ivi, n. 12, p. 3.

le proprie scelte registiche, la filodrammatica biellese si trovò al centro di una polemica che rischiava indirettamente di arrecare un danno d'immagine al Dopolavoro comunale di Monza, ed è possibile che la dirigenza locale avesse preferito rimuoverla per evitare ulteriori scandali. Nell'ottobre del 1933, Michele Apparizio, segretario del Fascio e presidente del Dopolavoro comunale, avrebbe omaggiato l'ex direttrice consegnandole una medaglia d'oro «[i]n riconoscimento del prezioso contributo» da lei offerto «allo sviluppo della nostra Filodrammatica, che sotto la sua valente e appassionata guida ha compiuto sensibilissimi progressi, ottenendo significative affermazioni anche oltre i limiti della città e della provincia». ³⁵ Col senno del poi è un segno di riconoscenza che ha il sapore di un risarcimento: di fatto, con la “Corona ferrea” Becker Masoero non avrebbe più recitato, e per il Fascio di Monza avrebbe soltanto organizzato, nel dicembre del 1933, una serata benefica a sostegno dell'Opera nazionale maternità e infanzia, e più tardi, nel marzo del 1937, avrebbe tenuto una conferenza-lettura in occasione dei cinquant'anni di *Cuore* di Edmondo De Amicis. ³⁶ Solo saltuariamente avrebbe preso parte ad altre iniziative monzesi, sempre e solo come conferenziera e dicitrice di poesia: nel 1935-36 in due serate artistiche promosse dal Circolo Pro Cultura Cattolica e, nel 1939, in uno dei “Venerdì della signora” che si tenevano nelle sale della Pasticceria Motta: in tutte queste occasioni avrebbe declamato poesie a tema religioso o patriottico a seconda dei contesti. ³⁷

³⁵ *Una medaglia d'oro del Dopolavoro alla signora Becker Masoero*, «Il Popolo di Monza», V, n. 42, 22 [ma 25] ottobre 1933, p. 2. Cfr. anche *Cronache di Varietas/Milano/Festeggiamenti alla signora Becker*, «Varietas», XXIX, n. 348, dicembre 1933, p. 45.

³⁶ Cfr. «Il Popolo di Monza», V, n. 49, 13 dicembre 1933, p. 4; a. VI, n. 1, 3 gennaio 1934, p. 4; a. IX, n. 10, 10 marzo 1937, p. [2].

³⁷ Per la Pro Cultura Cattolica avrebbe tenuto il 17 dicembre 1935 una conferenza sui poeti del Duecento seguita da una dizione, «in costume umbro dell'epoca» e con l'accompagnamento musicale della pianista Rina Sala Gallo e dal violinista

Con gli ambienti delle filodrammatiche fasciste Becker Masoero avrebbe comunque continuato ad avere rapporti. A Milano nella primavera del 1934 si sarebbe esibita, ma non più in parti da primattrice, con una filodrammatica diretta da Luigi Tronconi, la “Piccola ribalta” del Gruppo rionale “Cesare Battisti” di via Vasari, presso Porta Romana, uno dei centri nevralgici dello squadrismo milanese.³⁸

Nel frattempo, dal novembre del 1932, Becker Masoero aveva cominciato a tenere la rubrica di critica teatrale di *Varietas*, e avrebbe continuato a curarla più o meno regolarmente fino alla fine del 1934, rimpiazzata poi da Umberto Morucchio. Al contempo, Ettore Bongiovanni aveva affidato a Becker Masoero e ad Ada del Vantesino la dirigenza degli uffici redazionali della *Rassegna femminile italiana*, subentrando così ad Alda de Rios che aveva rassegnato le dimissioni per motivi di famiglia; dal giugno del 1933 fino a tutto il 1934 l'incarico sarebbe stato infine ricoperto dalla sola Becker Masoero.³⁹ Nel conferire il mandato, il direttore era certo che le due donne – «due valorose amiche

Luigi Bellioni, del *Pianto della Madonna* di Iacopone da Todi e del *Cantico delle Creature* di san Francesco d'Assisi («Il Popolo di Monza», VII, n. 48, 4 dicembre 1935, p. [3]; n. 49, 11 dicembre 1935, p. [4]; n. 51, 25 dicembre 1935, p. [3]); avrebbe poi partecipato a una serata di beneficenza al Teatro Villoresi recitando una serie di melologhi col soprano Maria Luisa Butti e le pianiste Sala Gallo e Beppina Mondini Ruella («Il Popolo di Monza», VIII, n. 8, 19 febbraio 1936, p. [3]). Il 17 maggio 1939 alla Pasticceria Motta avrebbe invece eseguito una serie di liriche patriottiche e di dizioni in dialetto lombardo («Il Popolo di Monza», XI, n. 20, 17 maggio 1939, p. [3]).

³⁸ Con la “Piccola ribalta”, oltre a *I due pareri* (1912) di Giuseppe Baffico, Becker Masoero recitò in parti dannunziane (Silvia Settala, *La Gioconda*; Donna Aldegrina, *La fiaccola sotto il moggio*). Sul ruolo svolto dai gruppi rionali nel controllo del territorio da parte del PNF, si veda MATTEO MILLAN, *Squadrismo e squadristi nella dittatura fascista*, Roma, Viella, 2014.

³⁹ In verità a partire dal 1935 la *Rassegna femminile italiana* non riporta affatto il nome della dirigente, che però in questo periodo è possibile fosse Maria Parisi De Dominicis, la quale spesso firmava gli editoriali; oppure – il che è più probabile – anche la direzione della *Rassegna*, pubblicata in *Varietas* fino alla fine del 1937, passò nelle mani di Bongiovanni.

e collaboratrici di *Varietas*, due collaboratrici della prima ora» – avrebbero assolto l’incarico con competenza e, quali «interpreti fedeli» delle *sue* direttive, avrebbero saputo «in ogni istante tenere alta la bandiera gloriosa di Elisa Mayer Rizzioli, bandiera di fascismo e di italianità».⁴⁰ Nella rubrica di critica teatrale Becker Masoero all’inizio pubblicò perlopiù recensioni di spettacoli dei teatri milanesi, concentrandosi soprattutto sulle trame e solo di rado spendendo qualche parola sulle produzioni. Via via la sezione della rivista diventò qualcosa di più simile ai notiziari di segnalazioni, con due o tre pagine illustrate introdotte talvolta da brevi interventi, vuoi di carattere generale sulla situazione momentanea del teatro italiano vuoi mossi da circostanze occasionali, come nel caso dei necrologi. Allo stesso tempo il focus e il tono della scrittura di Becker Masoero progressivamente si orientarono e si conformarono ai contenuti e ai codici retorici delle politiche culturali del regime, rendendo palese una completa adesione alle istanze propagandistiche e poi agli orientamenti autarchici che riguardarono anche il teatro. È in realtà ciò che gradualmente accadde all’intera linea editoriale di *Varietas*, che verso la metà del 1939 addirittura variò il sottotitolo del periodico dalla generica formulazione «Rivista mensile illustrata» a «Rassegna di vita autarchica italiana».

Amatorialità e sperimentazione

Oltre all’esperienza con la “Corona ferrea”, Becker Masoero coltivò l’attività filodrammatica, anche se in modo meno continuativo, in contesti altri e molto diversi dai Dopolavoro, seppur legati al fascismo. Uno di questi fu il già ricordato Istituto libero di cultura “Nuova vita”, in via dell’Orso 1, uno dei circoli culturali fondato intorno al 1926 da Noemi Carelli D’Agostini,

⁴⁰ «Varietas», XXVIII, n. 335, novembre 1932, p. 31.

romanziera e pubblicista a lungo residente in Russia, nota alla storiografia teatrale per le sue corrispondenze con Eleonora Duse, che ammirava molto.⁴¹ La figura di Noemi Carelli merita una breve digressione che aiuti a comprendere la fitta rete di relazioni in cui era immersa la sua attività. Sono rapporti che coinvolsero in primo luogo le gerarchie fasciste e che, sebbene documentati da fonti di poco successive, forniscono una chiave di lettura fondamentale anche per cogliere come il regime sostenesse il lavoro degli intellettuali.

Una forte vicinanza al fascismo è comprovata in particolare dagli scambi che Carelli ebbe con le più alte sfere del Ministero della cultura popolare tra la fine del 1937 e la caduta del regime. Questi contatti furono facilitati soprattutto dalla mediazione dell'amica Piera Zapelloni, di origini savonesi, che nella sua residenza milanese, col marito Francesco Frumento, animava un salotto mondano frequentato dall'alta società del tempo, ricordato anche da *Varietas*, nel quale, tra gli altri, si esibiva la loro nuora Margherita Carosio, celebre soprano, andata in sposa nel 1936 al figlio della coppia, Ferruccio, un gerarca fascista; tra i testimoni delle nozze figuravano Bruno Fornaciari, ex prefetto di Milano e allora direttore generale dell'Amministrazione civile, e Umberto Guglielmotti, direttore de *La Tribuna* subentrato in quell'anno a Roberto Forges Davanzati, del quale Guglielmotti aveva peraltro sposato la figlia Gina.⁴² (Per cogliere la densità di queste relazioni, aggiungo anche che della primogenita di Umberto Guglielmotti e Gina Forges Davanzati, Olga, Piera Zapelloni fu madrina di battesimo, e che al rinfresco

⁴¹ Cfr. MARIA PIA PAGANI, *Dalla scena alla pagina: le 'trasfigurazioni' di Eleonora Duse*, «Enthymema», IX, 2013, pp. 269-282; EAD., *Ammiratrici di Eleonora Duse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022, pp. 53-73. Si veda anche il profilo biografico che compare nell'*Almanacco della donna italiana*, vol. XIV, Firenze, R. Bemporad & figlio, 1933, p. 333.

⁴² Cfr. «Varietas», XXXII, n. 384, dicembre 1936, p. 44.

tenutosi a Roma in quell'occasione intervenne, fra gli altri, Luigi Federzoni).⁴³

In cerca di legittimazione nell'ambiente letterario, nel 1939 Carelli chiese e ottenne dal ministro Dino Alfieri – sempre grazie alle intercessioni, numerosissime, di Piera Zapelloni – che il suo romanzo *Borea* fosse segnalato in vista del Premio Mussolini e del Premio D'Annunzio. Dalla Reale Accademia d'Italia ottenne allora solo un plauso per l'attività del Circolo “Nuova vita”, che nel 1940 risulta peraltro iscritto all'Istituto nazionale di cultura fascista.

A seguito delle consistenti raccomandazioni del Minculpop, a Carelli furono poi conferiti alcuni piccoli incarichi da pubblicista, certo sostenuti anche dalle sue elevate competenze nella scrittura e dalla padronanza del tedesco, dell'inglese, del francese e del russo. Fu impiegata al *Resto del Carlino*, nonostante il direttore Giovanni Telesio andasse «seguendo, nel rinnovo del giornale, il fermo proposito di liberarlo dalla “femminilità che troppo ne aveva invasa la terza pagina”»; all'Eiar di Milano; all'Ente Stampa del Minculpop. Nel 1940, infine, per aiutarla a ultimare con serenità un suo nuovo romanzo, ma soprattutto per sostenerla mentre si trovava a far fronte a gravi problemi personali (la malattia inguaribile di suo figlio, che le fonti definiscono genericamente «pazzo»; la sua residenza milanese bombardata), Mussolini le accordò un assegno mensile.⁴⁴

Il circolo “Nuova vita” che Carelli fondò e contribuì a rendere un ambiente internazionale, aperto alla sperimentazione e all'interdisciplinarietà, era piuttosto attento al contributo artistico delle donne e al contemporaneo. Conversazioni e conferenze di critica

⁴³ Cfr. «Orizzonti», III, n. 21, gennaio 1934, p. 43.

⁴⁴ La documentazione relativa agli scambi col Minculpop è in ACS, *Ministero della cultura popolare, Gabinetto, Archivio generale*, serie *Sovvenzioni*, b. 246, fasc. 1909, *Carelli, Noemi* (i docc. qui citati sono una lettera datata Milano, 17 gennaio 1941, inviata da Carelli ad Alessandro Pavolini, ministro della cultura popolare; e la minuta di un appunto per il duce, predisposto dal Gabinetto del Minculpop l'11 aprile 1941).

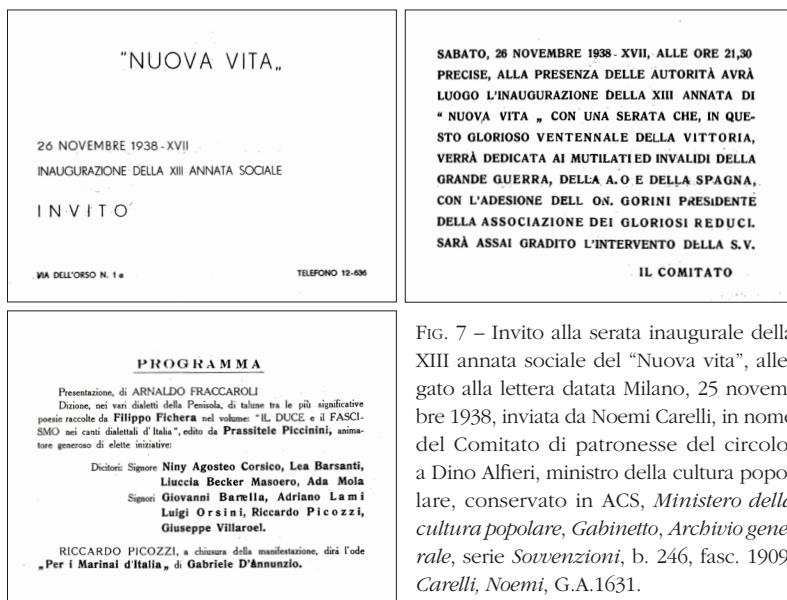


FIG. 7 – Invito alla serata inaugurale della XIII annata sociale del "Nuova vita", allegato alla lettera datata Milano, 25 novembre 1938, inviata da Noemi Carelli, in nome del Comitato di patronesse del circolo, a Dino Alfieri, ministro della cultura popolare, conservato in ACS, *Ministero della cultura popolare, Gabinetto, Archivio generale*, serie *Sovvenzioni*, b. 246, fasc. 1909, *Carelli, Noemi*, G.A.1631.

Su concessione del Ministero della cultura -
Archivio centrale dello Stato.

letteraria seguite da letture e dizioni poetiche, cui Becker Masoero fu spesso chiamata a intervenire (FIG. 7), vi si alternavano a spettacoli teatrali e più in generale a eventi performativi, come pure a mostre personali e collettive d'arte. Notevoli furono ad esempio un'esposizione del novembre del 1932 che vide una presenza importante dell'arte russa e, soprattutto, la mostra internazionale di scenografia curata nei primi mesi del 1934 da Beryl Tumiaty Hight,⁴⁵ che era riuscita a far confluire al "Nuova vita"

⁴⁵ Sulla pittrice, scenografa e costumista britannica, ma più in generale sulla cosmopolita vocazione, tutta milanese, all'innovazione e alla contaminazione dei linguaggi, si veda il saggio di ANDREA SCAPPA, *Beryl Hight artista trasversale nel teatro italiano*, cit.

una selezione di schizzi, pupi, figurini e modellini di scenografi italiani ed esteri, tra i quali Edward Gordon Craig.⁴⁶

Al “Nuova vita”, nel marzo del 1931, Becker Masoero aveva partecipato a una messinscena di *Tabaràno alla corte di Non-esiste* di Alfio Berretta, con le musiche di Carmine Guarino e la regia di Carlo Veneziani – quest’ultimo, come ricordato, era un *habitué* del salotto di *Varietas*. La compagine era detta composta da dilettanti, ma appare in realtà un complesso eterogeneo. Alcuni degli interpreti principali erano forse esordienti: un certo Eugenio Labate nel 1934 avrebbe recitato nelle filodrammatiche del Circolo “Nazario Sauro” e del Dopolavoro ferroviario di Milano.⁴⁷ Erano tutti uomini tranne due: Becker Masoero, la cui breve parte era in versi, e Giannina Censi, che eseguì una zingaresca.⁴⁸ Al “Nuova vita” Becker Masoero avrebbe poi

⁴⁶ Per evidenziare l’estensione della mostra, oltre ai lavori di Craig segnalo la presenza di quelli di Anton Giulio Bragaglia, che aveva promosso la mostra, del già ricordato Abchazi, di Luciano Baldessari, Guido Marussig, Vinicio Paladini, Anita Pittoni Tosoni, Enrico Kaneclin, Luigi Veronesi, François Quelvée, dei russi Nikolaj Akimov, Nicola Benois, Boris Bilinskij, Vladimir Dmitriev, Aleksandra Èkster, Moisej Levin, Simon Lissim, Isaac Rabinovich, Issachar Ber Ryback. Sui russi nella mostra d’arte del 1932 si rimanda a RAFFAELLA VASSENÀ, *Milano e l’arte russa*, in *Archivio russo-italiano*, vol. V: *Russi in Italia*, a cura di Antonella d’Amelia – Cristiano Diddi, Salerno, Europa Orientalis, 2009, pp. 123-151. Sulla mostra di scenografia del 1934, oltre al contributo di Scappa appena citato (in partic. pp. 244 ss.), si vedano GUIDO MARUSSIG, *Una mostra di scenografia a Milano*, «Rassegna di architettura», VI, n. 3, marzo 1934, pp. 115-118; ANTONIO VALENTE, *Assaggio della scenografia internazionale*, «Scenario», III, n. 2, febbraio 1934, pp. 73-76.

⁴⁷ Cfr. CESARE CERATI, *Filodrammatiche/Milano*, «Il dramma», X, n. 185, 1° maggio 1934, pp. 45-46: 46.

⁴⁸ Il nome degli attori si ricava da una più tarda edizione a stampa del dramma, in cui, oltre a Becker Masoero, Censi e Labate, sono menzionati Umberto Gironi, Bruno Brick e Giulio Vallazzi; cfr. ALFIO BERRETTA, *Commedie*, Legnano, Edizioni Luigi Landoni, 1968, p. [188]. I personaggi del dramma, almeno in questa edizione, sono però ventitré; questo caso necessiterebbe di uno studio più approfondito per valutare se l’elenco riportato nel volume sia lacunoso o se per la sua esecuzione del 1931 si fosse fatto ricorso al *role doubling*. Giannina Censi, il cui fondo archivistico conserva alcuni materiali relativi a questa produzione (cfr. MART, *Fondo Giannina Censi*, Cen.5.27), avrebbe lavorato nuovamente con Guarino qualche

anche diretto e recitato in due atti unici rappresentati la sera del 26 maggio 1933.⁴⁹

Al gennaio del 1934 risale il suo spettacolo forse più importante, tale perché rappresenta in qualche modo un'eccezione nel suo percorso artistico. Si trattava infatti di un debutto – *Lo zingaro bianco* di Lucilla Antonelli, che non era mai stato rappresentato prima – e lo spettacolo andava in scena non in un teatrino, ma in una sala importante: il Teatro dei Filodrammatici. La recita si collocava in una serata benefica a sostegno dell'Opera nazionale maternità e infanzia di Milano, dunque nell'ambito della pratica filantropica che, come già ricordato, costituiva una consuetudine dei ceti colti e benestanti e caratterizzava in particolare l'iniziativa femminile – un'iniziativa che per le donne costituiva una delle principali forme di partecipazione civile e sociale, entro cui teatro, danza e musica trovavano spazio con regolarità. Oltre a recitare la parte della protagonista, Becker Masoero diresse l'intera compagnia e addirittura ebbe a disposizione le scenografie di Abchazi e i costumi di Caramba.⁵⁰

In molti altri ambienti e circoli intellettuali, milanesi e non, avrebbe continuato a esibirsi almeno fino al 1940 in letture

mele dopo, nella *Simultanina*, un «divertimento futurista in 16 sintesi» di Tommaso Marinetti; cfr. LEONETTA BENTIVOGLIO, *Danza e futurismo in Italia (1913-1933)*, in *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, cit., pp. 43-62: 53; GIULIA TADDEO, *Danze futuriste*, cit., pp. 249 ss.

⁴⁹ Si tratta di *Giovinanza* di Ossip Félyne e *Il rimedio eroico* di Alfredo Moscardello (cfr. *Teatri e concerti milanesi*, «Nicia. Rivista medica d'arte e varietà», III, n. 6, giugno 1933, p. 30). Forse in modo non del tutto casuale o svincolato rispetto alla scelta dei drammi rappresentati in questa serata, il testo di Moscardello sarebbe apparso in «Teatro per tutti», il periodico mensile diretto dallo stesso Félyne, nel fascicolo del febbraio del 1934.

⁵⁰ Gli altri interpreti furono Claudio Maggioni, Giuseppina Boldracchi, Ezio Ravicini, Giovannino Calzolari, e «una minuscola danzatrice», Gabriella Morucchio, figlia di Umberto. Cfr. CESARE CERATI, *Filodrammatiche/Milano*, cit., p. 46; MARIA ROSSI, *Serata benefica pro Maternità e Infanzia a Milano*, «Varietas», XXX, n. 350, febbraio 1934, p. 62; «Corriere della Sera», 15 gennaio 1934; 16 gennaio 1934; 17 gennaio 1934.

in prosa e in versi, da solista o insieme a suoi collaboratori e allievi da lei diretti, e a tenere in prima persona conversazioni letterarie con dizioni poetiche. Almeno un suo passaggio è documentato alla sede milanese dell'Alleanza muliebri culturale italiana di Corso Italia 23;⁵¹ al Lyceum club femminile di Milano, di Genova e Catania, tutte emanazioni del primo circolo londinese; alla Sala Italia di Novi Ligure; alle sezioni milanesi dell'Associazione nazionale artiglieri d'Italia, dell'Associazione nazionale fascista artiste e laureate⁵² e, ovviamente, dell'Istituto di cultura fascista di Piazza Sant'Alessandro 1.

La svolta propagandistica: gli epiloghi

Intorno al 1938, aderendo con convinzione agli orientamenti culturali del regime e della sua propaganda, cominciò a offrire anche conferenze di argomento patriottico e imperialista. Le notizie su questi interventi mostrano come si stesse interessando di poesia lombarda, romanesca e romena,⁵³ di figure femminili della storia della letteratura recente⁵⁴ e, in concomitanza

⁵¹ Si trattava di un ente associativo femminile fondato nel 1930 e soppresso dal regime nel 1939 prevalentemente finalizzato alla promozione di attività formative rivolte alle donne impossibilitate, per motivi familiari o lavorativi, a seguire i percorsi scolastici tradizionali; cfr. EMMA SCARAMUZZA, *Professioni intellettuali e fascismo. L'ambivalenza dell'Alleanza muliebri culturale italiana*, «Italia contemporanea», n. 151-152, settembre 1983, pp. 111-133.

⁵² Sulla quale si rimanda a SARA FOLLACCHIO, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate*, in *Cittadinanze incompiute. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di Stefania Bartoloni, Roma, Viella, 2021, pp. 201-219.

⁵³ Nel suo breve profilo biografico pubblicato nell'*Almanacco della donna italiana*, cit., p. 334, si dice, tra le altre cose, che dirigeva anche il teatro dell'Unione culturale italo-romena.

⁵⁴ Come Mimì Mosso Treves, figlia di Angelo Mosso, uno dei migliori amici di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves, dei quali la donna aveva pubblicato l'epistolario (Mimì Mosso, *I tempi del cuore. Vita e lettere di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves*, Milano, Mondadori, 1925).

con il centenario della loro morte, di Goethe e Leopardi.⁵⁵ Al contempo, le conferenze di propaganda rivolte in particolare alle donne recavano titoli come *Il simbolo della maternità e infanzia nel concetto fascista* (Lyceum club di Milano, 17 dicembre 1934),⁵⁶ *La donna italiana e l'Impero* (Istituto di cultura fascista di Milano, 23 gennaio 1938),⁵⁷ *Ricordi di gloria africana* (Associazione nazionale artiglieri d'Italia, sede di Milano, 1° marzo 1938),⁵⁸ *Eroismo femminile* (Istituto di cultura fascista di Milano, maggio 1939),⁵⁹ *Della donna nella guerra totalitaria* (Istituto di cultura fascista di Milano, 15 marzo 1940).⁶⁰ La sua attività di conferenziera andava di pari passo con quella pubblicistica: tutti questi interventi, con titoli identici o appena variati, e talvolta anche ripetuti in diversi contesti editoriali, si ritrovano nei periodici con cui Becker Masoero collaborava, da *Varietas* all'*Illustrazione biellese*.

Con l'entrata in guerra dell'Italia, gli ambienti culturali in cui la filodrammatica biellese aveva trovato uno spazio di espressione, col loro fervore e il loro dinamismo, sembrano tacere. Sicuramente le attività culturali e le occasioni di socialità subirono

⁵⁵ Al "Nuova vita" il 18 aprile 1932 diresse e recitò in una produzione "da camera" di *Die Laune des Verliebten* (*I capricci dell'innamorato*, 1767); cfr. «Corriere della Sera», 19 aprile 1932; *Una commemorazione goethiana al Circolo "Nuova vita" di Milano*, «Il Popolo di Monza», IV, n. 17, 23 aprile 1932, p. 3. Tenne poi, il 29 aprile 1937, una conferenza su Leopardi nella sede milanese dell'Alleanza muliebri culturale italiana. Tra gli autori ai quali prestò la sua voce, oltre ai celeberrimi Gabriele d'Annunzio, Trilussa, Ada Negri, Salvatore Gotta, Fanny Dini, Carlo Delcroix, Luigi Orsini, si incontrano scrittori e poeti oggi meno conosciuti come Dino Bonardi, Enzo Grazzini, Giovanni Mari, Carlo Ravasio, Corrado Tumiatì ed Ester Lombardo Artieri, la scrittrice e giornalista che aveva sostituito Laura Casartelli, femminista apertamente critica nei confronti del fascismo, nella redazione dell'*Almanacco della donna italiana* di Silvia Bemporad (cfr. VALERIA PALUMBO, *La voce delle donne*, cit., p. 117).

⁵⁶ «Corriere della Sera», 17 dicembre 1934; 18 dicembre 1934.

⁵⁷ Ivi, 23 gennaio 1938; 24 gennaio 1938.

⁵⁸ Ivi, 1° marzo 1938.

⁵⁹ Ivi, 5 maggio 1939.

⁶⁰ Ivi, 15 marzo 1940.

una contrazione, ma forse smisero soprattutto di ricevere l'attenzione e l'eco che la stampa aveva loro riservato in passato. Becker Masoero sembra scomparire nel nulla. Dal nulla sarebbe riapparsa quasi dieci anni dopo, per ironia della sorte laddove il suo percorso era cominciato: alla Società Dante Alighieri di Milano, dove nel maggio del 1949 tenne una conferenza sul tema *La voce di una grande poesia che si spegne: i crepuscolari*.⁶¹ Come a confermare le tesi dello storico Claudio Pavone sulla continuità dello Stato tra l'Italia fascista e quella repubblicana,⁶² e in un certo senso estendendole dalla dimensione amministrativa a quella socioculturale, dall'ottobre di quell'anno fino al 1966 (quando aveva 82 anni), tenne i corsi di dizione e di cultura teatrale all'Accademia dei Filodrammatici; riprese poi a dare conferenze, tra gli altri, al Circolo filologico milanese, al Lyceum club, alla Famiglia Meneghina. Lavorò persino per il cinema e la televisione, talvolta in produzioni importanti, anche se in piccole parti. Partecipò a due sceneggiati televisivi: *I dialoghi delle carmelitane* di Georges Bernanos prodotto dalla RAI con la regia di Tatiana Pavlova (1956; nel cast, tra gli altri, vi erano Emma Gramatica, Evi Maltagliati, Olga Vittoria Gentili) e *Mont-Oriol* di Guy de Maupassant con la regia di Claudio Fino (1958; con Monica Vitti); nel 1959 interpretò la madre di Rogozin nella terza puntata dell'*Idiota* di Dostoevskij ridotto per la tv da Giorgio Albertazzi (accanto, tra gli altri, allo stesso Albertazzi, Sergio Tòfano, Gian Maria Volonté e Anna Proclemer). Nel 1960, infine, ebbe un cameo addirittura in *Rocco e i suoi fratelli* (1960) di Luchino Visconti. Sarebbe interessante rintracciare il testo, attualmente irreperibile seppur fosse mai esistito, del suo discorso intitolato *Il teatro e i filodrammatici*, pronunciato nell'ottobre del 1951 all'Istituto "Eugenio Bona" di Biella in occasione di un concorso filodrammatico indetto dall'Associazione

⁶¹ Ivi, 10 maggio 1949.

⁶² Cfr. SABINO CASSESE, *La continuità dello Stato e le "virtù giacobine" di Claudio Pavone*, «Le Carte e la Storia», XVII, n. 1, giugno 2011, pp. 97-101.

biellese di cultura.⁶³ Probabilmente aiuterebbe a capire qualcosa della sua arte e della sua idea di teatro più di quanto non permetta, al di là degli interventi politicamente impegnati, la sua pubblicistica.

Se considerata secondo i paradigmi consueti dell'amatorialità, l'esperienza di Becker Masoero in quanto attrice filodrammatica rischia senz'altro di apparire anomala per via della sua molteplicità, nel tempo e in parte anche nello spazio, e della varietà dei sistemi teatrali che poté attraversare. Il suo caso è però emblematico della complessità che assunse allora l'emisfero dell'amatorialità, con la sovrapposizione e talvolta l'intreccio, da un lato, dell'azione del regime e, dall'altro, dell'iniziativa privata che riguardò soprattutto le donne. Studiare la storia del teatro amatoriale durante il fascismo significa allora dover fare i conti con questa stratificazione di sistemi e culture teatrali anche molto diversi, e al contempo con la necessità di trattare pratiche, contesti e visioni differenti, talvolta tra loro in apparenza inconciliabili.

L'esempio di Becker Masoero è però significativo anzitutto perché non è isolato. Non isolato in sé, perché consente di mettere a fuoco una realtà di gran lunga più stratificata e frastagliata di quanto emerga dalle fonti ufficiali: al di là del livello costituito dalla pratica filodrammatica nel contesto dell'OND, la storia di Becker Masoero permette di intercettare e dar conto di molti dei diversi ambienti in cui il teatro fu praticato fuori dalle reti del professionismo, in quei numerosi circoli che, specialmente in area milanese, costituirono un florido groviglio culturale e di relazioni.

È però una storia non isolata anche nel senso di "non unica" nel suo genere, perché racconta un'esperienza indicativa di una dinamica più ampia e, come si è avuto modo di accennare, condivisa da molte altre donne del suo tempo, per le quali la pratica del teatro costituì una forma di partecipazione attiva

⁶³ Cfr. «Eco di Biella», 15 ottobre 1951; «Il Biellese», 23 ottobre 1951.

alla sfera culturale, caratterizzata da particolari spazi di aggregazione e, seppur con i limiti evidentemente imposti dallo spirito del tempo, da concrete modalità di autonomia creativa.

Capitolo IV

TEATRO, AMATORIALITÀ E MONDO CATTOLICO

Col caso affrontato nel capitolo precedente ho provato a dimostrare come l'amatorialità a teatro durante il Ventennio non possa essere compresa unicamente entro il quadro giuridico e istituzionale dell'OND. Una tale lettura comporterebbe infatti il misconoscimento di ambienti, reti sociali ed esperienze che, pur intersecando talvolta gli apparati introdotti dal regime per irregimentare l'universo filodrammatico, non risultarono mai del tutto a essi riducibili. In questa prospettiva, studiare il fenomeno dell'amatorialità negli anni del fascismo implica, come più volte ribadito, un necessario attraversamento della stratificazione di sistemi e culture teatrali che emerge da un ventaglio di fonti più ampio e variegato rispetto a quelle ufficiali solitamente impiegate per documentare l'azione del regime nel campo del teatro amatoriale.

Negli stessi anni vi fu tuttavia almeno un altro contesto in cui il teatro dei dilettanti costituì un territorio altrettanto vitale, anche se probabilmente con esiti scenici di qualità inferiore alla media. Si tratta del mondo cattolico, nell'ambito del quale la pratica e il discorso sul teatro assunsero configurazioni specifiche e alternative rispetto al contesto dopolavoristico. Proprio a questo ambiente sono dedicate le pagine che seguono, nelle quali si dà conto di come i cattolici furono capaci di produrre, sul teatro, un pensiero diverso, e di fare del teatro un campo d'indagine e anche d'azione, mediante il quale tentarono, a loro modo, di mettere in atto una forma di resistenza

culturale. Per far ciò, svilupparono uno sguardo critico (e autocritico) sul teatro del tempo, e conseguentemente elaborarono strumenti operativi, modelli organizzativi e pedagogici, e soprattutto un lessico autolegittimante con cui rivendicare la propria alterità.

Il rapporto tra fascismo e mondo cattolico – è fatto noto – fu decisamente complicato. Di questo rapporto, la Conciliazione stipulata con i Patti lateranensi (1929), fondata innanzitutto sul riconoscimento reciproco tra Stato italiano e Santa Sede, costituì uno snodo cruciale. Tuttavia, si reggeva su un compromesso intrinsecamente precario, e pur risolvendo la cosiddetta «questione romana» – cioè il nodo della legittimità del potere temporale del papato dopo il 1870 – rappresentò, da un lato, un potente fattore di accreditamento del regime presso i cattolici, dall'altro garantì alla Chiesa e alle sue organizzazioni un margine di autonomia e uno spazio socioculturale che il fascismo non sarebbe mai riuscito ad assoggettare davvero.¹

Come indicato dagli studi di Stefano Pivato, che ha affrontato la dimensione cattolica della cultura popolare e della pedagogia delle masse attraverso il filtro dell'idea gramsciana della «lotta per l'egemonia nell'educazione popolare», la Chiesa cattolica seppe beneficiare di quelle particolari condizioni, rese possibili appunto dall'assetto del Concordato, per ideare e mettere in pratica un proprio progetto di formazione e governo delle coscienze. Lo fece anche mediante pratiche, linguaggi e istituzioni proprie, come l'impianto di una rete di circoli associativi a fini culturali e ricreativi e la promozione di moltissime iniziative editoriali, dirette a modellare e presidiare la socializzazione e il tempo libero delle cattoliche e dei cattolici, in un quadro, invero piuttosto rigido, di valori morali e modelli comportamentali.²

¹ La bibliografia sul tema è ovviamente molto ampia; per una ricognizione critica del problema si veda il volume di LUCIA CECI, *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2013.

² Cfr. STEFANO PIVATO, *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, Milano, Franco Angeli, 1990, in partic. pp. 121-206.

Cuore nevralgico di questo sistema furono l'Azione cattolica e le organizzazioni da essa dipendenti, che costituirono l'unica grande macchina associativa di massa non direttamente riconducibile al fascismo, ma riconosciuta dal Concordato a condizione che svolgesse la propria «attività al di fuori di ogni partito politico e sotto l'immediata dipendenza della gerarchia della Chiesa per la diffusione e l'attuazione dei principi cattolici».³ Stupisce, e lo si vedrà meglio nel corso di questo capitolo, come le forme e le soluzioni organizzative assunte nel tempo dall'Associazione cattolica appaiano sostanzialmente sovrapponibili, per capillarità e ambiti d'intervento, a quelle dell'OND: vi trovavano ad esempio posto non solo la pratica filodrammatica, quella filarmonica e l'attività cinefila, ma persino la ginnastica e l'educazione fisica, configurando in tal modo un vero e proprio sistema di centri e infrastrutture parallelo a quello dopolavoristico.

Rispetto alla dialettica fra l'autonomia ecclesiale e le pretese totalitarie del regime, è sintomatico che l'Azione cattolica venisse presto percepita dal fascismo come un concorrente diretto e troppo ingombrante, soprattutto sul terreno della formazione delle giovani generazioni, sulla quale il regime stava investendo molte risorse su diversi fronti – oltre all'OND, si pensi anche ai Gruppi universitari fascisti (GUF), all'Opera nazionale balilla (ONB), e alle scuole di mistica fascista avviate nel 1930. Nel corso del Ventennio, anche sul piano della gestione del tempo libero la competizione tra organizzazioni cattoliche e dopolavoristiche dovette essere significativa, se è vero che già alla fine degli anni Venti le sale teatrali dell'OND risultavano 1.227, contro le 2.066 delle filodrammatiche cattoliche, e che nel 1937 gli incassi

³ Legge 27 maggio 1929, n. 810, *Esecuzione del Trattato, dei quattro allegati annessi e del Concordato, sottoscritti in Roma, fra la Santa Sede e l'Italia, l'11 febbraio 1929*, art. 43 del Concordato.

dei teatrini avrebbero raggiunto 1.656.213,50 lire, superando quelli del Dopolavoro (1.478.025,50 lire).⁴

A pochi mesi dall'entrata in vigore del Concordato, lo stesso Mussolini inviò una lunga nota a Dino Grandi, allora alla guida del Ministero degli affari esteri, in cui esprimeva preoccupazione per la crescente tensione (peraltro aizzata anche da una campagna denigratoria anticattolica a mezzo stampa) e per l'aumento del numero di scontri fra giovani cattolici e squadristi che, come rilevato dalla storica Lucia Ceci, sarebbero sfociati poi in «pestaggi, incendi, intimidazioni col pretesto che svolgessero attività politica antifascista».⁵ Sul problema dell'ingerenza dei cattolici nell'organizzazione del tempo libero e nell'inquadramento giovanile, Mussolini rilevava:

Il Governo ritiene che dette associazioni possano soltanto avere finalità d'istruzione e di assistenza religiosa, concretantisi nell'insegnamento della dottrina cattolica, nella preparazione spirituale ai sacramenti, nell'esercizio di pratiche di culto e, cioè, in tutto quello che riguarda la religione. Invece, in realtà, le organizzazioni cattoliche nelle loro numerosissime forme, hanno in molti luoghi creduto di assumere le più diverse iniziative; e così hanno istituito filodrammatiche, cinematografi, palestre ginnastiche e persino campeggi e colonie estive. È evidente che tali iniziative esulano completamente dai fini propri dell'Azione cattolica. Comunque, se lo Stato può usare qualche tolleranza per le filodrammatiche e altri mezzi di ricreazione, non può però permettere che le associazioni cattoliche svolgano iniziative riguardanti direttamente ed esclusivamente l'educazione fisica, quali le palestre ginnastiche e i campeggi, che devono essere riservate soltanto agli organi del regime. Lo Stato fascista non può prescindere dai suoi principi, per i quali l'educazione fisica e morale delle nuove generazioni spetta allo Stato.⁶

⁴ Traggo questi dati da STEFANO PIVATO, *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, cit., p. 191 nota 96.

⁵ LUCIA CECI, *L'interesse superiore*, cit., p. 148.

⁶ Nota di Benito Mussolini, capo del Governo e ministro dell'interno, a Dino Grandi, ministro degli affari esteri, n. RR. 265 (Roma, 8 febbraio 1930),

L'ostilità che stava portando alla rottura dei fragili equilibri del Concordato era alimentata dallo scontro di «due fedi esclusive» – per riprendere l'efficace formula di Ceci –, nel momento in cui «il fascismo andava assumendo esso stesso i caratteri di una religione nuova, con i suoi miti, i suoi riti, i suoi simboli, i suoi dogmi codificati: una religione politica e secolare, vincolata dall'obbedienza alla infallibilità del suo capo, che alla fine degli anni Venti aveva già ben codificato alcuni tratti».⁷ Questo scontro condusse, com'è noto, alla crisi del 1931, che vide la chiusura forzata dei circoli giovanili e il sequestro di sedi e registri; fino alla reazione pontificia dell'enciclica *Non abbiamo bisogno*, con cui Pio XI difese l'Azione cattolica quale realtà ecclesiale apartitica e denunciò duramente come, dietro il pretesto dell'«attività politica», il regime mirasse in realtà a sottrarre alla Chiesa la prerogativa della formazione della gioventù, comprimendo la libertà educativa e i «sacrosanti ed inviolabili diritti delle anime e della Chiesa» in nome di un'obbedienza totalizzante e di una sacralizzazione del politico incompatibili con il cattolicesimo.⁸ Nel corso dell'estate, il gesuita Pietro Tacchi Venturi condusse la trattativa riservata che il 2 settembre portò alla firma di una nuova intesa e, in seguito a ciò, alla graduale ripresa delle iniziative associative – e ricreative, attività filodrammatica compresa – che erano prosperate sin dal dopoguerra.⁹

ed. in MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI – COMMISSIONE PER LA PUBBLICAZIONE DEI DOCUMENTI DIPLOMATICI, *I documenti diplomatici italiani*, s. VII, vol. VIII, Roma, Istituto poligrafico dello Stato – Libreria dello Stato, 1972, pp. 402-405: 404 (segnalato in STEFANO PIVATO, *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, cit., p. 156).

⁷ LUCIA CECI, *L'interesse superiore*, cit., pp. 145-146.

⁸ PIUS PP. XI, *Non abbiamo bisogno*, lettera enciclica (Città del Vaticano, 29 giugno 1931), ed. in *Acta Apostolicae Sedis*, a. XXIII, vol. XXIII, Romae, Typis polyglottis Vaticanis, 1931, pp. 285-312: 300-301.

⁹ Cfr. LUCIA CECI, *L'interesse superiore*, cit., p. 156. Come ricordato dalla storica, il nuovo accordo «ribadiva l'estraneità dell'Azione cattolica a compiti di carattere politico e sindacale; affermava la sua diretta dipendenza dai vescovi; stabiliva la rinuncia a svolgere attività sportive; sanzionava l'impossibilità degli ex popolari di ricoprire incarichi di direzione. Per evitare l'impressione di voler fare concorrenza

Sul terreno delle pratiche ricreative, la tensione probabilmente non si esaurì del tutto. Emblematico in tal senso è quanto si registra a Prato nel maggio del 1933, quando il fiduciario delle filodrammatiche Alberto Tempesti Lombardi, in una nota indirizzata al commissario straordinario provinciale, denunciò la partecipazione non preventivamente autorizzata di un filodrammatico dell'OND, Carlo Bernardini, a una recita con un gruppo «non federato» verosimilmente riconducibile all'Azione cattolica. Chiamando direttamente in causa il problema dell'inquadramento organizzativo, formulò con termini perentori una richiesta di indicazioni circa la linea da adottare in casi come questo: «Ma questi gruppi che fanno capo all'Azione cattolica non debbono essere controllati per niente??? Non sarebbe il caso di tesserarli o in caso contrario di impedirgli le recite???». ¹⁰

Addentrandoci ora nel contesto delle filodrammatiche cattoliche, va rilevato innanzitutto come sulle forme e i contenuti dell'apporto che esse avrebbero potuto dare al rinnovamento del teatro contemporaneo, e in particolare alla rinascita del teatro d'oratorio, si fosse sviluppato molto presto, ancor prima del Concordato, un ampio dibattito. Fu alimentato da un arcipelago di periodici specializzati che concorsero a definire, legittimare e orientare il teatro educativo e più in generale lo spazio pubblico cattolico del teatro. Fondata nel 1922 a Pavia

alla Gioventù fascista la Santa Sede attenuò il carattere nazionale dell'organizzazione a favore di quello diocesano e consentì l'adozione della bandiera nazionale. Mussolini da parte sua dispose la restituzione ai vescovi dei locali, delle insegne e dei registri dell'Azione cattolica, sequestrati nei mesi precedenti. La nuova fisionomia dell'associazione fu recepita nella riformulazione degli statuti, che sarebbe stata approvata dalla Santa Sede il 30 dicembre dello stesso anno. Il carattere diocesano – che doveva rafforzare la dimensione locale dell'organizzazione – venne specificato nella direzione di una più stretta dipendenza dalla gerarchia».

¹⁰ Minuta della nota datata Prato, 9 maggio 1933 inviata da Tempesti Lombardi a Enrico Santarelli, commissario straordinario della Federazione provinciale delle filodrammatiche, conservata in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, vol. 4, ins. A/3, prot. n. 153/A-3.

da Carlo Trabucco, la rivista *Controcorrente* fu ad esempio tra le prime e più longeve – sopravvisse fino al 1967 – a impegnarsi nello svecchiamento di un repertorio ritenuto inadeguato ai tempi moderni, con un programma insieme artistico e formativo, volto a elevare il teatro educativo a espressione dignitosa d'arte. A Torino, nel 1928, nacque *Scene e Controscene*, organo della Società degli autori cattolici diretto dallo stesso Trabucco e pubblicata fino al 1941. Altre riviste sorsero ancora nel corso degli anni Trenta, come *I quaderni del teatro cristiano* (1931-32), *Proscenio* (1934), *Boccascena* (1936-1957).¹¹

Alcuni di questi periodici costituirono realmente un arcipelago: le loro pagine testimoniano infatti un intreccio di rimandi, repliche, puntualizzazioni e prese di posizione che concorrevano a costruire attorno al teatro d'oratorio un dibattito comune; una discussione rinsaldata anche dalla circolazione degli autori, i cui contributi furono non di rado ospitati su più testate – e per questo motivo meriterebbero in effetti uno studio sistematico e integrato.

Nelle prossime pagine ci si limiterà ad affrontare la posizione del mondo cattolico sull'amatorialità a teatro durante il Ventennio attraverso il caso di *Theatrica*, una rivista mensile illustrata fondata nel 1935 da don Giuseppe Polvara. Benché significativa, chiaramente, di un ambiente parziale e circoscritto, sul piano storiografico *Theatrica* risulta, come si vedrà, un'efficace cartina di tornasole capace di restituire una dimensione dell'amatorialità di fondamentale rilevanza, oltre che diversa da quella che solitamente trasmettono le fonti coeve, soprattutto quelle riguar-

¹¹ Cfr. STEFANO PIVATO, *Il teatro di parrocchia. Mondo cattolico e organizzazione del consenso durante il fascismo*, Roma, FIAP, 1979, p. 16, al quale si rimanda anche per un più ampio inquadramento della questione; si vedano anche ID., *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, cit., pp. 141-168; ANNA SCANNAPIECO, *Il teatrino cattolico*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, direzione scientifica di Mario Isnenghi, 5 voll., Torino, UTET, 2008-2009, vol. III: *La Grande guerra: dall'intervento alla vittoria mutilata* (2008), a cura di Mario Isnenghi – Daniele Ceschin, t. II, pp. 934-941.

danti l'OND. Lo sguardo offerto da *Theatrica* consente infatti di problematizzare ulteriormente la stratificazione e la complessità di quell'universo filodrammatico che il fascismo tentò sistematicamente di sottomettere attraverso l'OND, e offre una prospettiva dissonante persino sugli spettacoli di regime, di cui ci consegna un'immagine ben lontana dall'iconografia trionfale e dalla narrazione magniloquente e idealizzante veicolate dalla propaganda fascista.

La storia di *Theatrica*, per quanto relativamente breve, fu inoltre segnata da un singolare fattore: ad animarla fu soprattutto una donna, Eva Tea, una storica dell'arte; una figura poliedrica, per diversi motivi fuori dall'ordinario, che solo di recente la storiografia ha cominciato a riconoscere e a rivalutare come una personalità non secondaria della cultura del tempo. Accanto all'indagine sul contributo di *Theatrica* alla discussione sull'amatorialità a teatro, in particolare quello cattolico, il percorso delineato in questo capitolo contemplerà dunque, necessariamente, anche una digressione sulla biografia di Eva Tea.

La nascita di «Theatrica», una rivista militante

Il progetto di *Theatrica* vide la luce nel contesto milanese della Scuola Beato Angelico, un istituto d'arte ancora oggi esistente fondato nel 1921 da don Giuseppe Polvara, un sacerdote-architetto visionario che volle farsi promotore di un rinnovamento del dialogo tra la Chiesa cattolica e le arti contemporanee, coniugando tradizione, formazione tecnica, educazione religiosa e impegno sociale. La scuola, che rappresentava un *unicum* nel panorama italiano, era rivolta infatti alla formazione di artisti e artigiani che fossero capaci di interpretare l'arte sacra attraverso la riscoperta delle tecniche e dei valori spirituali della tradizione cristiana.

L'iniziativa della Scuola Beato Angelico affondava in realtà le sue radici in un'esperienza associativa precedente, la Società degli amici dell'arte cristiana, costituita nel 1912 da don Celso Costantini, scultore dilettante anch'egli interessato ai problemi dell'arte cristiana nella contemporaneità. Fin dall'anno successivo l'associazione aveva pubblicato anche una rivista, intitolata appunto *Arte cristiana* (FIG. 8), in seguito passata in proprietà della scuola fondata da Polvara, e che si configurò come uno spazio di riflessione e studio sullo stato presente e futuro dell'arte cristiana.

Nell'ambiente del Beato Angelico iniziò contestualmente a svilupparsi un discorso sullo stato del teatro – del teatro in generale, certo in rapporto con le altre arti praticate nella scuola, ma soprattutto sulle condizioni e i possibili miglioramenti del *proprio* teatro, il teatro d'oratorio. Nelle parrocchie, nelle associazioni cattoliche, negli oratòri dipendenti dagli enti religiosi e nelle loro istituzioni formative la pratica del teatro costituiva (e di fatto costituisce a tutt'oggi) un fenomeno di lunga durata, forse il più duraturo della storia del teatro. Sorprende però come al Beato Angelico la consuetudine del teatro fosse al contempo uno spazio teorico e pragmatico in cui esercitare e affinare il senso critico, storico ed estetico, oltre che etico e in un certo senso anche politico del teatro. Uno degli strumenti di questa pratica fu la rivista *Theatrica* (FIG. 9), fondata da Polvara e pubblicata mensilmente a partire dal gennaio del 1935. L'attenzione per la dimensione anche *pratica* del teatro era implicitamente ribadita sin dal titolo della rivista: come ha opportunamente osservato Giulia Taddeo sulla scorta di una breve nota esplicativa apparsa nel primo numero di *Theatrica*, la scelta del titolo intendeva richiamare le «classificazioni del sapere proposte da Vincenzo di Beauvais nell'opera enciclopedica *Speculum Maius* (completata nel 1244) e da san Bonaventura nel *De reductione artium ad theologiam* (1255-1257)», nelle quali la *theatrica* figurava tra le arti meccaniche, comprendendo al suo interno «ogni forma di intrattenimento (*modum ludendi*), faccia esso uso



FIGG. 8-9 – Copertine di «Arte cristiana», VIII, n. 4-6, aprile-giugno 1920 e «Theatrica», III, n. 4, aprile 1937.

della finzione, del gesto, del canto, degli strumenti musicali e di macchine di vario tipo».¹²

Sugli intenti programmatici e di indirizzo della rivista Polvara informò preventivamente l'arcivescovo di Milano, Alfredo Ildefonso Schuster, con una lettera pubblicata in testa al primo numero di *Theatrica*:

La Scuola superiore d'arte cristiana "Beato Angelico" tende costantemente alla realizzazione del suo programma di costituire a poco

¹² GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza. Eva Tea critica teatrale per «Theatrica»*, in *Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane. Omaggio a Eva Tea (1886-1971)*, a cura di Myriam Pilutti Namer, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2022, pp. 49-66: 50. Va tuttavia ricordato che nella tradizione tardoantica l'introduzione della *theatrica* tra le arti meccaniche risale almeno al libro II del *Didascalicon* di Ugo di San Vittore (1096-1141).

a poco una Università delle Arti, nell'intento di collaborare affinché i cattolici possano riprendere il loro posto di azione in questo campo tanto importante per la educazione del popolo.

Ora la Direzione della scuola crede che sia opportunissimo il momento per dire una parola nel campo del teatro, onde ridare vita allo spettacolo sacro e spiritualizzare e moralizzare lo spettacolo profano.

Perciò ha pensato di uscire col prossimo anno 1935 con una modesta ma seria rivista di teatro, dal titolo *Theatrica*, la quale si propone di studiare il teatro nelle sue varie manifestazioni retrospettive ed attuali e nelle sue diverse espressioni, dal mistero all'opera lirica, alla tragedia, alla commedia, fino al teatro per l'infanzia, tenendo sempre come norma il pensiero della S. Chiesa Cattolica.¹³

Theatrica sarebbe stata proprio questo: non semplicemente una rivista di informazione e cultura teatrale d'ambito filodrammatico cattolico, ma una rivista di studio, di ricerca, e in un certo qual modo anche di militanza. Costituì, da un lato, un laboratorio di ricerca sulle proprie origini, sulle proprie radici con un intento per nulla storicistico, ma diretto a ricercare nel proprio passato delle chiavi di lettura e dei nuovi spunti per rinnovare il proprio presente; dall'altro, fu un osservatorio sullo spettacolo del proprio tempo.¹⁴

L'uscita del primo fascicolo di *Theatrica* si inserisce in un periodo cruciale della storia del teatro italiano durante il Ventennio e in un momento di particolare rilevanza per il dibattito

¹³ GIUSEPPE POLVARA, *Lettera a Sua Em.^{za} il Card. Ildefonso Schuster*, «Theatrica», I, n. 1, gennaio 1935, p. 1.

¹⁴ La postura assunta dalla rivista in questo senso è stata già efficacemente riconosciuta da GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza*, cit., p. 65. Nel suo studio sui sistemi teatrali nell'Italia fascista, Emanuela Scarpellini ha inoltre rilevato come *Theatrica* si proponesse «di opporsi al “processo di dissoluzione morale e spirituale” delle scene italiane, con lo scopo dichiarato di superare il ristretto ambito filodrammatico in cui si muoveva buona parte della stampa cattolica teatrale, per porsi come una rivista di studio e approfondimento atta ad avvicinare le problematiche del teatro di alta cultura» (EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989, p. 194).

pubblico sul teatro. Solo pochi mesi prima, nell'ottobre del 1934, si era svolto a Roma il già richiamato Convegno Volta sul teatro drammatico, promosso dalla Classe di Lettere della Reale Accademia d'Italia, che aveva riunito autori, critici, registi, architetti teatrali e scenografi provenienti da numerosi Paesi europei. Le discussioni avevano riguardato i principali problemi del teatro contemporaneo, le condizioni in cui versava rispetto alle altre forme di spettacolo, lo stato dell'architettura teatrale e della scenotecnica, il ruolo dello spettacolo nella vita dei popoli, i possibili sviluppi delle relazioni tra Stato e istituzioni teatrali.¹⁵

Quest'ultimo nodo avrebbe assunto nei mesi immediatamente successivi al lancio di *Theatrica* un'importanza dirimente per il funzionamento del sistema teatrale italiano, con l'istituzione dell'Ispettorato del teatro da parte del regime fascista. Alla nuova struttura, collocata alle dipendenze del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda, furono devolute le attribuzioni «in materia di censura teatrale, vigilanza governativa e di provvidenze relative ad ogni forma di attività teatrale e musicale», tranne le competenze in materia di Pubblica sicurezza che rimasero invece al Ministero dell'interno.¹⁶ Nella sostanza,

¹⁵ Lo studio di riferimento su questo episodio è quello di ILONA FRIED, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2014. Gli atti del convegno furono pubblicati in *Il teatro drammatico*, Atti del convegno di lettere (Roma, 8-14 ottobre 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935. Sul significato assunto dal Convegno Volta nel quadro della cultura teatrale del tempo si veda anche quanto documentato in *Anno per anno. Cronologia per squarci sulla percezione italiana della grande regia*, a cura di Mirella Schino et al., 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 et al., «Teatro e Storia», XXII, n. 29, 2008, pp. 39-123, in partic. pp. 118-120.

¹⁶ Regio decreto-legge 1° aprile 1935, n. 327, *Istituzione di un Ispettorato del teatro alla dipendenza del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda*, art. 1. Com'è noto, poche settimane più tardi il Sottosegretariato per la stampa e la propaganda sarebbe stato elevato a ministero (Regio decreto 24 giugno 1935, n. 1009, *Istituzione del Ministero per la stampa e la propaganda*), per poi subire

l'Ispettorato del teatro avrebbe avuto il compito di coordinare e controllare l'attività teatrale, dalla censura dei testi alle sovvenzioni degli organismi teatrali, dalla vigilanza sulle compagnie alla promozione del teatro di propaganda. Si trattava di una decisiva svolta verso la centralizzazione e il controllo statale nei riguardi del teatro; un processo che, pur rispondendo all'esigenza da più parti ribadita di sottrarre l'arte drammatica alle logiche puramente commerciali, finiva di fatto per sottoporre al controllo e all'orientamento politico e ideologico la sua funzione educativa e formativa nella vita della nazione. Molte delle discussioni del Convegno Volta avevano catalizzato proprio la dimensione pedagogica e morale del teatro, alla quale in quel momento guardavano con interesse anche gli ambienti cattolici, seppur da una differente prospettiva. La pubblicazione del primo fascicolo di *Theatrica*, proprio in questo contesto e con questo tempismo, rappresentò il segno della volontà di prendere posizione nel dibattito sul rinnovamento del teatro italiano, e di inserirsi nel vivo del confronto culturale e istituzionale in corso rivendicando uno spazio autonomo di elaborazione teorica e progettuale.

un ulteriore riordinamento nell'autunno del 1936 con la costituzione di sei Direzioni generali, tra le quali la Direzione generale per la Cinematografia e la Direzione generale per il teatro (Regio decreto-legge 24 settembre 1936, n. 1834, *Ordinamento del Ministero per la stampa e la propaganda*; Regio decreto 25 ottobre 1936, n. 1940, *Costituzione delle Direzioni generali del Ministero per la stampa e la propaganda*), e assumere la nuova denominazione di Ministero della cultura popolare nel maggio del 1937 (Regio decreto 27 maggio 1937, n. 752, *Modificazione della denominazione del Ministero per la stampa e la propaganda*). Sull'azione dell'Ispettorato del teatro si vedano EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, cit., pp. 162-171, e 186-240 per gli anni del Ministero della cultura popolare; GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 113-134; MIRELLA SCHINO, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», XXV, n. 32, 2011, pp. 169-212; GIUSEPPE AMATO, *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*, tesi di Dottorato in Musica e Spettacolo, XXXVI ciclo, tutor Stefano Locatelli, Sapienza Università di Roma, a.a. 2023/2024.

Per Polvara, il punto di partenza non poteva che essere un'indagine retrospettiva sul ruolo ricoperto dai cattolici nella cultura teatrale nel corso dell'ultimo secolo e della progressiva separazione tra il mondo cattolico e il teatro:

Dalla Rivoluzione francese innanzi, da quando cioè ci si volle scoronare dall'aureola di comandanti e di maestri, tra le arti ed i cattolici si andò scavando una gran valle, sempre più vasta e così profonda da sembrare incalmabile. E nessuno pensò più a lanciare dei ponti per prendere contatto con le diverse sponde.

Da questa separazione cosa ne venne?

Che noi ci andammo persuadendo che il grande fattore che è l'arte in genere ed il teatro in ispecie non fosse necessario per fare del bene e per educare. Poi nacque in noi la convinzione che questo campo fosse meno adatto alla nostra attività religiosa e ci addormentammo in questa facile ma dolorosa acquiescenza.

Intanto dall'altra sponda, dove non aleggiava più lo Spirito di Dio, l'arte e gli artisti ed il teatro subivano un processo di dissoluzione morale e spirituale. E questa dissoluzione arrivò a tal punto di gravità che se ne spaventarono coloro stessi che ne avevano fatto tristo monopolio e ne sentirono nausea, e la nausea generò nei loro animi un vivo bisogno di risurrezione.

[...] Vogliamo studiare anche noi i problemi del teatro, da quelli spirituali a quelli materiali, per diventarne competenti e quindi aver diritto alla parola.¹⁷

Da questa disamina del rapporto tra teatro e cattolicesimo scaturiva il programma d'intervento avanzato da *Theatrica*, che avrebbe riguardato il rinnovamento della cultura teatrale anche su un piano pratico, pur con la consapevolezza che il *proprio* teatro – l'allora cosiddetto "teatrino", il teatro d'oratorio – versava in condizioni artistiche piuttosto modeste. Esso appariva infatti, persino ai propri stessi occhi, come un organismo invecchiato e decadente, trascinato stancamente oltre il pro-

¹⁷ GIUSEPPE POLVARA, *Il nostro programma*, «Theatrica», I, n. 1, gennaio 1935, pp. 2-4: 2.

prio tempo e gravato da una reputazione che lo relegava ormai ai margini della scena italiana, quando non proprio screditato con una certa ironia che ne metteva in discussione la dignità.¹⁸ Se sul versante artistico si profilava dunque la necessità di un profondo rinnovamento, Polvara rivendicava invece la piena legittimità dell'azione di *Theatrica* rispetto ai problemi che il teatro mostrava sul piano spirituale, un'azione che avrebbe dovuto avere a fondamento l'autorevolezza e la tradizione del magistero della Chiesa cattolica.

Il progetto di studio e riforma proposto da *Theatrica* era ambizioso, e abbracciava l'intera gamma delle forme sceniche: dalla riattualizzazione dell'antica tradizione dei sacri misteri e dall'elaborazione di un pensiero critico ed etico sui temi del teatro drammatico e lirico alla rifunzionalizzazione della commedia in chiave pedagogica, senza tralasciare la questione del teatro per l'infanzia e, non da ultimo, l'«immane problema del cinema», che si auspicava potesse trasformarsi in efficace strumento di educazione morale e spirituale.¹⁹

La volontà della rivista di entrare repentinamente nel dibattito pubblico sul teatro si manifestò con immediatezza nell'ampio resoconto del Convegno Volta pubblicato nel primo fascicolo, col quale, oltre a restituire i punti di vista dei relatori e i nuclei tematici del convegno, si operava in effetti un'implicita presa di posizione. Mediante un sapiente dosaggio di commenti e citazioni opportunamente selezionati, si dava particolare enfasi alla relazione di Jacques Copeau sulla crisi religiosa del teatro, ritenuta «lo scritto più profondo in merito al tema proposto».²⁰ Il richiamo di Copeau alla dimensione rituale e sacrale del teatro, alla sua funzione di elevazione civica e morale radicata nella vita

¹⁸ Si veda a tal proposito l'intervento inaugurale di Angelo Gianotti della rubrica *Teatro d'oratorio*, ivi, p. 23.

¹⁹ GIUSEPPE POLVARA, *Il nostro programma*, cit., p. 4.

²⁰ N.d.D. [GIUSEPPE POLVARA], *Il Congresso Volta*, «Theatrica», I, n. 1, gennaio 1935, pp. 5-11: 8.

dei popoli, e soprattutto il riferimento finale alla rinascita del dramma liturgico – «E neppure dimenticheremo che un'arte drammatica nuova, reinventata e ricostruita da Sacerdoti, nacque da un mondo nuovo, ad imitazione e a servizio del più augusto dei misteri, il S. Sacrificio della Messa» – risuonavano evidentemente con il progetto culturale che la rivista intendeva promuovere.²¹

Oltre ai contributi necessari a presentare la nuova rivista, *Theatrica* mostrò nel concreto e sin dai primi fascicoli le modalità con cui avrebbe voluto incidere negli ambiti sui quali si era programmaticamente riproposta di intervenire. Lo fece attraverso una fisionomia editoriale molto chiara, caratterizzata da un duplice modo di studiare l'oggetto-spettacolo: da un lato un approccio saggistico, con un taglio critico, storico, estetico

²¹ Ivi, p. 9. Il passo nell'originale francese si legge negli atti del Convegno Volta: JACQUES COPEAU, *Le spectacle dans la vie morale des peuples*, in *Il teatro drammatico*, cit., pp. 293-297; 296-297. Un simile orientamento nella lettura degli atti è proposto in ORIO GIACCHI, *La crisi del teatro drammatico in una pubblicazione dell'Accademia d'Italia*, «Vita e Pensiero», XXVI (n.s. XXI), n. 11, novembre 1935, pp. 708-711. Per la cultura teatrale italiana del primo Novecento, il lavoro di Copeau rivestì, com'è noto, un'importanza fondamentale, soprattutto attraverso la mediazione di Silvio d'Amico: fu lui che contribuì a farne un riferimento obbligato nel dibattito sul rinnovamento del teatro italiano. In particolare, nel suo tentativo di elaborare un'idea di regia che fosse adeguata alla realtà italiana, d'Amico mise al centro «principalmente tre elementi – la riscoperta dei classici, il primato dell'autore e la celebrazione del testo –, i quali, originariamente, avevano caratterizzato la cosiddetta fase "testuale" del lavoro di Copeau, quella che corrisponde, pressappoco, ai primi anni di attività del suo teatro»; contestualmente valorizzò la centralità che la pedagogia d'attore assumeva nell'idea di una scuola, concepita come una comunità quasi monastica», in cui rifondare il lavoro dell'attore su basi a un tempo tecniche ed etico-morali (FRANCESCA PONZETTI, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, in *L'anticipo italiano*, cit., pp. 157-170). Sul rapporto tra Copeau e l'Italia si vedano anche GIOVANNA PRINCIOTTA, *D'Amico, Costa, Copeau*, ivi, pp. 213-255; *Anno per anno*, cit., pp. 46 s., 53-56, 61-69, 80-82, 95, 99, 106-111, 121-123; e la ricognizione documentaria curata da Francesca Ponzetti, *Jacques Copeau in Italia*, consultabile online sulla pagina *Materiali e ricerche* del sito web di «Teatro e Storia», nella sezione dedicata a *La grande riforma in Italia* (PRIN 2005).

o tematico, riservato soprattutto a riflessioni che spesso muovevano dalla visione di produzioni contemporanee o dal dibattito coevo sul teatro; dall'altro un approccio più operativo, militante, con un orizzonte di lettura che chiamava direttamente in causa le animatrici e gli animatori delle numerose realtà filodrammatiche d'ambito cattolico. Erano loro gli interlocutori privilegiati di *Theatrica*, con i quali la rivista chiedeva la costruzione di un dialogo e la condivisione di strumenti concettuali aggiornati e più adeguati materiali di lavoro, come una nuova drammaturgia. A tal proposito, conformemente a quanto si può riscontrare in numerose altre riviste del tempo – si pensi a *Il dramma* diretto da Lucio Ridenti o, per restare nell'alveo filodrammatico, a *Teatro per tutti* di Ossip Félyne –, anche *Theatrica* adottò la consuetudine di pubblicare in ogni fascicolo un testo drammatico, integralmente o a puntate, in prevalenza di argomento sacro, con l'obiettivo dichiarato di stimolare un rinnovamento anche della drammaturgia. Tale necessità, percepita come urgente e ineludibile, scaturiva dalla constatazione di criticità analoghe a quelle che – come emerso nel capitolo II – l'OND aveva rilevato nei riguardi della drammaturgia frequentata dalle filodrammatiche a essa affiliate.

Il doppio binario su cui in ogni fascicolo si articolavano gli interventi si rifletteva nella morfologia della rivista, che alternava articoli di ampio respiro a rubriche specializzate dedicate ai diversi e più ristretti campi d'indagine che *Theatrica* mirava ad approfondire e problematizzare (Fig. 10).²² Solo per portare qualche esempio, la rubrica *Teatro d'oratorio*, inizialmente curata da Angelo Gianotti e poi dallo stesso Polvara ma aperta agli interventi di altre penne, tra le quali quella di Eva Tea, era rivolta appunto alle filodrammatiche degli oratori cattolici e costituì lo spazio privilegiato dove la rivista diede conto delle attività del proprio teatro, dei suoi problemi, delle possibili

²² Sulle linee editoriali e la struttura della rivista si veda anche quanto rilevato in GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza*, cit., pp. 50-56.

THEATRICA

IL NOSTRO PROGRAMMA
IL NOME DELLA RIVISTA
IL CONGRESSO VOLTA
IL CONCORSO DEL DOPOLAVORO

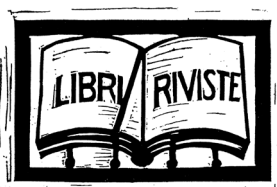




FIG. 10 – Campionario di testate, titoli, vignette illustrate e disegni impiegati in *Theatrica* in apertura di rubriche e sezioni, o come marche tipografiche.

direzioni da prendere per favorire una sua rinascita.²³ Più tecnica e con un focus più circoscritto, seppur indirizzata alla medesima fascia di lettrici e lettori, era invece la rubrica *Recitare*, nella quale Angelo Galleani esaminò alcuni aspetti della pratica attoriale – la dizione, il ritmo, l'interpretazione, l'azione, la maschera scenica, l'ambientazione, l'affiatamento del complesso, l'importanza delle prove –, rimarcando dunque l'urgenza di una scuola e di una formazione specifica anche nel teatro d'oratorio. Meno continua fu poi la rubrica destinata al *Teatro dei fanciulli*, affidata in prima istanza a Romilda Tadini – a una donna quindi, il che assecondava la diffusa tradizione che considerava il teatro destinato all'infanzia un ambito di pertinenza femminile, tanto sul piano della riflessione critica quanto su quello della pratica scenica. Significativa della volontà di coprire l'intero spettro delle forme spettacolari era infine la presenza di speciali rubriche dedicate a *Coreografia* (anch'essa affidata a Eva Tea), *Cinema*, *Radio*, *Musica*.

In tutte le riviste dell'epoca si potrebbe certo rintracciare la capacità, o per lo meno l'intento, di farsi osservatorio sullo spettacolo del proprio tempo, e molte di esse in effetti lo furono.²⁴ Rispetto a gran parte delle altre riviste, però, *Theatrica* risulta estremamente interessante da indagare perché sembra rappresentare un piccolo spazio di resistenza, una resistenza culturale, evidentemente non politica. Laddove sostanzialmente tutti gli altri periodici si limitavano a fungere da cassa di risonanza, quando non proprio da amplificatori acritici, delle direttive culturali diffuse dal regime fascista, *Theatrica* si distingueva per l'adozione di uno sguardo critico rivolto all'intera scena teatrale

²³ Negli anni vi scrissero anche Alfredo Panceri, Luigi Paolo Mazza, Dante Coccia, Guglielmo Catel, don Mario Tantardini, Ugo De Berti, padre Tomaso Maria Gallino, alcuni dei quali contribuirono assiduamente alla vita della rivista.

²⁴ Per una panoramica sulle questioni connesse alle riviste in quanto oggetto e mezzo di studio, si vedano i contributi raccolti nel volume *Il teatro delle riviste (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale*, a cura di Maria Ida Biggi *et al.*, Bari, Pagina, 2024.

circostante – dai maggiori teatri lirici e di prosa, soprattutto quelli milanesi, ai quali era dedicata la rubrica *Rassegna* tenuta da Luigi Paolo Mazza,²⁵ alle iniziative promosse direttamente dagli apparati fascisti, tanto le imponenti rappresentazioni di massa quanto i palcoscenici delle filodrammatiche inquadrare nell'OND.

Eva Tea e la cultura storico-artistica del tempo

Di questo vivace laboratorio per il rinnovamento del teatro, Eva Tea fu un'animatrice instancabile. Era nata a Biella il 18 febbraio 1886, primogenita di una famiglia medioborghese in cui il teatro e l'arte in generale dovevano costituire certamente una presenza consueta. Suo padre Alberto, avvocato e pittore dilettante, aveva ottenuto un posto all'amministrazione provinciale di Verona, dove la famiglia si era trasferita due anni dopo la nascita di Eva; sua madre, Anna Maria Ricci, era stata invece insegnante di disegno nella scuola per l'infanzia. Ebbe due sorelle, Silvestra e Maria, e un fratello, Giuseppe, che come suo padre intraprese l'avvocatura. Maria fu pittrice, ed ebbe una discreta carriera nel contesto veronese. Silvestra, educatrice, scrittrice per l'infanzia e pedagogista della disabilità, incarnò quella vocazione all'insegnamento e alla cura dell'altro che caratterizzò anche il percorso di Eva.

La vena artistica della famiglia con tutta evidenza doveva provenire dal nonno materno, il pavese Angelo Siro Ricci, che era stato pittore e scenografo di una certa rinomanza nei circuiti lombardi. È a lui che forse vanno ricondotti anche l'inclinazione di Eva Tea per il teatro e il suo singolare modo di guardarlo e di esaminare, tra le altre cose, i problemi della scenografia e della

²⁵ Mazza fu insegnante di latino e greco al Collegio San Carlo di Milano, dove ebbe come allievo, tra gli altri, Giovanni Testori; cfr. STEFANO CRESPI, *Giovanni Testori*, «Otto/Novecento», IV, n. 3-4, maggio-agosto 1980, pp. 129-174: 163 nota 3.

scenotecnica contemporanei. Ormai adulta, in un suo articolo del 1936 avrebbe rievocato con accenti nostalgici il «teatrino da gioco» che proprio suo nonno le aveva costruito quando era bambina, tanto «piccola da non arrivare allo sportello di un teatro vero». Criticando la tendenza di certi scenografi del suo tempo a pensare la scena attraverso modellini tridimensionali ma «inerti», spesso concepiti più per le mostre d'arte scenografica che come vero e proprio strumento di lavoro, più per compiacere l'occhio che come mezzo per mettere alla prova i problemi tecnici ed estetici del palcoscenico, Eva Tea richiamava alla sua memoria il ricordo nitido di quel «teatrino stupendo»: «C'erano tante scene quante richiedeva il repertorio ottocentesco; la sala del trono, la prigione, il bosco, la piazza; c'erano quinte girevoli a doppio uso, come i *periactoi* antichi; nel sipario, ricavato da un lembo del grembiale di nonna, innocenti ranuncoli tenevano il posto della bottiglia d'acqua di S. Pellegrino».²⁶ Qui Tea alludeva alla pratica pubblicitaria, invalsa nei maggiori teatri milanesi a metà degli anni Trenta, e da lei già stigmatizzata nel 1935, di far calare davanti al sipario chiuso, durante gli intervalli, una «colossale im[m]agine dell'immancabile bottiglia di S. Pellegrino, profilata sulla rossa stella d'Italia, scelta dalla ditta come sua marca di fabbrica», giudicata un'offesa alla sensibilità del pubblico – «dopo la poesia, la prosa; dopo la passione di Parsifal l'acqua purgativa!» – e una contraddizione rispetto ai fini artistici del teatro.²⁷

Dopo gli anni giovanili trascorsi a Verona – una città con cui avrebbe conservato sempre un legame speciale –, Eva Tea aveva intrapreso un percorso accademico eclettico, multidisciplinare, che l'aveva portata a spaziare dalla storia moderna alla storia dell'arte e all'archeologia. Nel 1911 aveva conseguito la laurea in Lettere all'Università di Padova, discutendo con Camillo

²⁶ EVA TEA, *Per il teatro contro "I Teatrini"*, «Theatrica», II, n. 11, novembre 1936, pp. 264-265: 264.

²⁷ EAD., *Il sipario*, «Theatrica», I, n. 11, novembre 1935, pp. 328-329: 329.

Manfroni una dissertazione sulla storia religiosa di Candia, l'odierna Heraklion (Creta), nel periodo compreso tra il 1590 e il 1630; a Padova aveva seguito anche i corsi di Ettore Romagnoli, a cui, nel 1938, dedicò un affettuoso necrologio.²⁸ Ancora nel 1911, sempre a Padova, si era diplomata anche in Storia e Geografia alla Facoltà di Magistero. Aveva poi proseguito i suoi studi a Roma, dove dal 1912 al 1918 aveva frequentato il corso di perfezionamento in Storia dell'arte istituito e diretto da Adolfo Venturi, uno dei fondatori in Italia della moderna storia dell'arte, che Tea avrebbe considerato suo maestro.²⁹ È in questi anni che la giovane studiosa aveva affinato il proprio metodo d'indagine storico-artistica, che coniugava il rigoroso approccio filologico-documentario di stampo venturiano con una personale sensibilità interpretativa, attenta alle dimensioni spirituali e simboliche dell'opera d'arte. Nel 1921 Tea aveva conseguito poi un secondo diploma di perfezionamento in Archeologia, sotto la direzione di Giacomo Boni, insigne archeologo col quale Tea avrebbe instaurato una collaborazione importante e un rapporto talmente stretto da divenirne l'erede intellettuale e, per volontà testamentaria dello stesso studioso, la curatrice del suo lascito documentale.³⁰

²⁸ Cfr. EAD., *Ettore Romagnoli*, «Theatrica», IV, n. 7, 1938, p. 159.

²⁹ Sul rapporto con Venturi rimando allo studio di MYRIAM PILUTTI NAMER, *Le lettere di Eva Tea ad Adolfo Venturi*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, supplemento a «Il capitale culturale», n. 13, 2022, pp. 73-88.

³⁰ La studiosa gli avrebbe poi dedicato una monumentale biografia in due volumi: EVA TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano, Ceschina, 1932. Il rapporto tra Boni e Tea è stato ampiamente approfondito in MYRIAM PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni (1859-1925): gli scritti del Dopoguerra e il rapporto con Eva Tea*, «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», XXIX, 2016, pp. 279-297; EAD., *Il fondo 'Eva Tea' al Museo di Castelvecchio: linee interpretative per una ricognizione preliminare*, «Verona illustrata», n. 31, 2018, pp. 147-159; EAD., *Giacomo Boni. Storia memoria archeonomia*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2019. Più di recente ne ha scritto anche SANDRO SCARROCCIA, *Eva Tea e Giacomo Boni*, in *Eva Tea interprete e pedagogista delle arti*, a cura di Alessandro Di Chiara, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 155-166.

Aveva cominciato a lavorare subito: nel 1911, appena laureata e per mantenersi durante gli studi di perfezionamento, aveva insegnato italiano e storia dell'arte nelle scuole secondarie a Ravenna, Roma e Mantova; successivamente, negli anni 1916-17 e 1921-22, aveva prestato servizio come ispettrice avventizia presso le Soprintendenze agli scavi, ai monumenti e alle opere d'arte di Ravenna e Trento, allora dipendenti dal Ministero dell'istruzione, per le quali aveva condotto alcune campagne di catalogazione dei beni storico-artistici in un frangente particolarmente complesso quale fu, anche per il patrimonio culturale, il primo dopoguerra.³¹ Nel 1919 aveva lavorato al fianco di Silvio d'Amico e dello storico dell'arte e archeologo Corrado Ricci alla Direzione generale Antichità e belle arti presso il Ministero della pubblica istruzione.³²

Altrettanto presto aveva cominciato a pubblicare articoli e monografie soprattutto di ambito storico-artistico, con una predilezione per l'architettura medievale e la pittura veronese del Rinascimento e del Barocco. Tra il 1910 e il 1913, aveva redatto diverse voci per l'*Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler* di Ulrich Thieme e Felix Becker, il dizionario biografico di settore, ancora oggi riferimento imprescindibile per la storiografia artistica europea – ed era stata la prima donna italiana chiamata a collaborarvi.³³ In seguito, per il tramite di Ugo Ojetto, le erano state affidate alcune voci anche per l'*Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti* diretta da Giovanni Gentile, dove però,

³¹ Sull'esperienza di Tea nella tutela dei beni culturali si veda il contributo di ALBERTO GIORGIO CASSANI, «*Si parte sempre migliori da Ravenna*». *Eva Tea a Ravenna: i documenti dell'Archivio Storico della Soprintendenza e il carteggio con Elisa Guastalla, Corrado Ricci e Santi Muratori della Biblioteca Classense*, ivi, pp. 99-120.

³² Lo ricorda Eva Tea in una lettera inviata a Silvio d'Amico (Milano, 11 gennaio 1940), con la quale gli chiedeva di essere ricevuta insieme ai suoi studenti di Brera; la lettera è conservata in MBA, *Fondo Silvio d'Amico, Corrispondenza con persone*.

³³ Cfr. FAUSTA PICCOLI, *Eva Tea e Verona. Percorsi di ricerca di una giovane pioniera tra arte veronese e orizzonti nordici e mediterranei (1910-1914)*, in *Pioniere*, cit., pp. 29-48.

probabilmente anche perché donna, aveva dovuto subire qualche ostracismo da parte della direzione, come la revoca della voce *arte* precedentemente assegnatale, poi respinta in bozze e affidata infine ai più noti Lionello Venturi e Julius von Schlosser.³⁴

Il 1922 aveva segnato la svolta decisiva della sua carriera. In quell'anno aveva vinto un posto da bibliotecaria e la cattedra di storia dell'arte all'Accademia di belle arti di Brera, dove sarebbe rimasta in ruolo fino al 1957. Era stato un traguardo considerevole, e soprattutto insolito, essendo una delle prime donne a ricoprire un incarico accademico nel Regno d'Italia. Nel 1927 era stata la seconda donna – dopo solo Mary Pittaluga, anch'ella storica dell'arte – a conseguire la libera docenza; a partire dal 1929 aveva pertanto potuto tenere corsi all'Università Cattolica del Sacro Cuore, dove il rettore padre Agostino Gemelli le aveva affidato gli insegnamenti che avrebbe svolto ininterrottamente fino al 1957, superando alcune iniziali resistenze dell'allora arcivescovo di Milano, Achille Ratti (futuro papa Pio XI), verosimilmente dovute al suo essere donna.³⁵

È intorno a quegli stessi anni, a Milano, che Eva Tea aveva incontrato don Giuseppe Polvara. Durante la sua giovinezza, pur provenendo da un ambiente cattolico, Eva Tea aveva mostrato interesse per le dottrine di matrice esoterico-filosofica e aveva abbracciato in particolare la teosofia. Il suo successivo riavvicinamento alla fede cristiana è stato ricondotto ai suoi interessi negli studi di storia religiosa, di storia dell'arte e di archeologia paleocristiana, nonché all'incontro con la figura e il messaggio

³⁴ Cfr. CLAUDIO GAMBA, *Eva Tea tra Ogetti e Toesca. La collaborazione alla Enciclopedia italiana Treccani (1926-31)*, in *Eva Tea interprete e pedagogista delle arti*, cit., pp. 31-44.

³⁵ Sull'episodio si veda quanto documentato da Pilutti Namer, che riporta una lettera di Ratti del 14 maggio 1928 in cui «esprime parere negativo sull'incarico che Padre Gemelli avrebbe voluto affidarle presso l'Università Cattolica "per ragioni di principio", probabile allusione al suo essere donna» (MYRIAM PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni*, cit., p. 75 nota 207).

di san Francesco d'Assisi.³⁶ L'incontro con Polvara era stato poi folgorante: del suo progetto pedagogico, Tea sposò in particolare l'idea di fondo per cui il motore di qualunque atto creativo dovesse ricevere un impulso da una spinta spirituale e avere un fine essenzialmente etico, morale e possibilmente educativo. È su queste basi che sviluppò non solo il suo approccio didattico ma, più in generale, la sua postura nei riguardi del mondo e il filtro attraverso il quale osservare l'arte in tutte le sue forme.

Nel 1925 Polvara aveva istituito un ente benefico denominato Opera per l'assistenza spirituale degli artisti, che condirebbe assieme a Tea, col mandato di «appoggiare moralmente e finanziariamente la Scuola Beato Angelico; fare opera di bene spirituale, morale, culturale in mezzo agli artisti di ogni arte; curare l'assistenza morale al personale sussidiario dell'arte (modelli e modelle)». ³⁷ Proprio alle modelle, e in special modo a quelle dell'Accademia di Brera, Tea avrebbe dedicato una particolare attenzione, costituendo in seno all'ente e col sostegno di un gruppo di patronesse una sezione specifica, la Casa delle modelle, presso la quale le giovani avrebbero potuto ricevere qualunque tipo di supporto educativo, formativo, materiale e spirituale.³⁸ Questo progetto assistenziale rappresentò

³⁶ Cfr. UMBERTO BORDONI, *Note su Eva Tea e la Scuola Beato Angelico*, in *Eva Tea interprete e pedagogista delle arti*, cit., pp. 19-30, in partic. pp. 21-22.

³⁷ Il passo proviene da un appunto autografo di Polvara, conservato in copia dattiloscritta nell'*Archivio Eva Tea* custodito dalla Scuola Beato Angelico di Milano, e citato ivi, p. 26.

³⁸ La sezione dell'ente integrava funzioni ricreative, educative e caritative secondo il tipico modello delle iniziative femminili cattoliche di primo Novecento. Forniva alle modelle un ricreatorio domenicale, corsi di formazione professionale e di cultura generale, assistenza medica e legale gratuita, sostegno economico e materiale attraverso la distribuzione di vestiario e generi alimentari, oltre a programmi di educazione al risparmio. Perseguiva inoltre finalità di apostolato morale e religioso, offrendo accompagnamento spirituale, visite domiciliari e ospedaliere. Particolare attenzione era riservata alle minorenni, per le quali erano previste forme di tutela specifiche. L'organizzazione si configurava dunque come un'esperienza di assistenzialismo cattolico che coniugava intenti sociali, pedagogici e, «con molta

per Eva Tea anche un modo attraverso il quale coniugare il versante didattico con quello filantropico all'interno di un medesimo orizzonte operativo, quello dell'arte e della formazione artistica, oltre a rivelarsi al contempo un ponte tra l'Accademia di Brera e la Scuola Beato Angelico.

A Brera, come anticipato, Eva Tea tenne corsi di storia dell'arte. Insegnò anche storia del costume; all'inizio degli anni Trenta inaugurò un corso di storia del teatro e, con la collaborazione di Cesca Bozzi Sicione, allieva di Mary Wigman e Rudolf Laban, introdusse addirittura un corso di danza ritmica, che a suo parere avrebbe dovuto rimpiazzare il corso di atletica previsto dagli ordinamenti gentiliani.³⁹

discretezza», di controllo morale nei confronti di una categoria professionale considerata evidentemente di particolare vulnerabilità. Su questo si vedano il documento proveniente dall'*Archivio Eva Tea* trascritto ivi, pp. 27-28, nota 14, e MYRIAM PILUTTI NAMER, *Il fondo 'Eva Tea' al Museo di Castelvecchio*, cit., p. 149, dove si riporta la testimonianza di Roberto Togni, un suo allievo, che più tardi avrebbe ricordato l'approccio pragmatico adottato dall'opera, in cui si privilegiava una strategia di valorizzazione professionale rispetto a posizioni moralistiche di condanna; anziché osteggiare la pratica della posa, l'istituzione si proponeva di riabilitare socialmente la figura della modella, conferendo dignità e rispettabilità a un mestiere altrimenti marginalizzato. Sull'Opera per l'assistenza spirituale degli artisti e la Casa delle modelle si veda anche EVA TEA, *Per gli artisti e le modelle*, in *Il ragguaglio dell'attività culturale, letteraria ed artistica dei cattolici in Italia*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1939, pp. 414-417.

³⁹ Cfr. VALTER ROSA, *Eva Tea, la storia dell'arte e il "moto plastico"*, in *Eva Tea interprete e pedagoga delle arti*, cit., pp. 61-83: 68, in cui, tra l'altro, si fa riferimento al fatto che Tea invitò Bozzi Sicione ed Emma Luisa Baldo a tenere lezioni di danza anche alla Casa delle modelle. Su Bozzi Sicione, Wigman, e più in generale sulla danza antiaccademica nell'Italia di quegli anni, si vedano anche GIULIA TADDEO, *Donne e danza durante il Ventennio: per una geografia*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 249-292; EAD., *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano, Mimesis, 2017; PATRIZIA VEROLI, *Corpi docili e macchine di 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; EAD., *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza, società in Italia (1900-1945)*, Perugia, Edimond, 2001.

Il suo interesse e la sua conoscenza del teatro e dello spettacolo in tutte le loro forme – prosa, lirica, danza, musica, cinema, radio – appaiono particolarmente profondi ed eclettici nei suoi articoli scritti per *Theatrica*, della quale Eva Tea, come anticipato, fu una delle principali e più assidue animatrici, arrivando a pubblicare in uno stesso fascicolo fino a quattro contributi. Il suo apporto alla vita e agli indirizzi della rivista è stato di recente oggetto di uno studio di Giulia Taddeo, che ne ha evidenziato innanzitutto il ruolo «al contempo centrale, autorevole ed eccentrico»:

la studiosa contribuisce alla rivista con intensità, attraversando tematiche e formati molteplici, come recensioni, rubriche storiche e teoriche anche a più puntate, digressioni, lettere aperte (specie ai propri allievi), dialoghi immaginari. Militante e votata alla causa del teatro cattolico, Tea tuttavia segue, conosce e analizza con puntualità il teatro profano professionista, dando prova di una prospettiva competente, raffinata e personale.⁴⁰

Taddeo ha rilevato come lo sguardo di Eva Tea fosse fondato su un'idea di spettacolo alimentata dal principio di organicità, e sull'attenzione per il movimento ritmico della macchina scenica, «intesa come insieme coordinato di diversi coefficienti, vale a dire attori, scenografie, luci, costumi, dispositivi scenotecnici, musiche», capace di determinare la qualità della relazione teatrale.⁴¹ Lo stesso filtro interpretativo Tea lo adottò nel guardare alle forme di teatralità individuabili negli eventi pubblici allestiti dal regime: transcendendo il piano politico, affrontava le cerimonie fasciste con le loro «coreografie di folla» come un problema di regia e di composizione scenica.⁴²

⁴⁰ GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza*, cit., p. 56.

⁴¹ Ivi, p. 58.

⁴² EVA TEA, *Folla*, «Theatrica», IV, n. 9, settembre 1938, pp. 197-198: 197, cit. ivi, p. 61.

Caso eccezionale di studiosa e critica donna in un ambiente prevalentemente maschile, Eva Tea incise in modo sostanziale sulle linee editoriali e sullo spirito di *Theatrica*, favorendo la saldatura tra una rinnovata attenzione per le istanze spirituali del teatro, ricerca storica sulle forme spettacolari del passato e padronanza delle più aggiornate teorie e tecniche della scena contemporanea. Le sue riflessioni contribuirono inoltre ad alimentare il confronto sulle possibili direzioni verso un rinnovamento del teatro d'oratorio e, per estensione, della cultura teatrale amatoriale di ambito cattolico; un tema che la rivista affrontò, come si vedrà, con sistematicità e col concorso di molte e diverse voci.

L'amatorialità a teatro negli anni Trenta attraverso le pagine di «Theatrica»

Nel fascicolo inaugurale di *Theatrica* compare un breve articolo a firma di Antonio Tagliaferri che prende le mosse dal concorso filodrammatico regionale tenutosi nel novembre del 1934 a Milano, nel teatro di Palazzo Litta, sotto l'egida dell'OND. Non si tratta di una cronaca degli spettacoli in concorso, e solo *en passant* si menzionano alcune delle produzioni in cartellone.⁴³ L'occasione del concorso, che costituiva la fase di selezione regionale in vista del concorso nazionale che si sarebbe svolto al Teatro Argentina di Roma tra l'8 e il 28 ottobre del 1935, era il pretesto per dichiarare il posizionamento della rivista nei riguardi dell'amatorialità disciplinata dal regime e per annunciare la presenza nei fascicoli successivi di un'apposita rubrica il cui oggetto sarebbe stato appunto il *Teatro OND*.

⁴³ Il programma delle recite in concorso è ricostruito nella TAB. 3 qui in appendice, p. 242.

Rispetto alle cronache encomiastiche riportate dalla stampa locale – si veda ad esempio il pezzo propagandistico apparso nel *Corriere della Sera* (e riportato qui in appendice, Doc. 4) –, Tagliaferri segnalava invece le lacune tecniche che ancora affliggevano le filodrammatiche, anche quelle dopolavoristiche:

Sta di fatto che quelle che furono sempre le “tare” del filodrammatico non sono ancora del tutto scomparse.

L'attore di questo tipo è portato ad un equilibrio instabile; non domina, ma è dominato dal pubblico; spinge l'espressione sino alla caricatura, se appena l'atmosfera degli spettatori accenni a vibrare al motivo; sciupa la battuta impreveduta con la goffa ricerca dell'effetto; è, insomma, l'acuto che stride, in luogo della mezzavoce che modula.

Altro guaio è quello dei “sosia”, ossia dei copiatori del grande attore.

Se è giusto studiarne l'arte, ne è però sconsigliabile la parodia.⁴⁴

L'indispensabile rimedio a questi difetti tecnici che si riscontravano nei filodrammatici – difetti di dizione, di movimento, di scioltezza scenica –, Tagliaferri lo indicava nell'invocato avvento di un regista, non un regista *à la* Nemirovič-Dančenko, ovvero «quello che non fa sentire la propria presenza», quanto piuttosto «di un vero despota». Si richiamava così uno dei *Leitmotiv* dei discorsi del tempo sull'esigenza di una guida autorevole e accentratrice – discorsi non poco inquietanti, se riletti alla luce della temperie totalitaria di quegli anni Trenta –, cui ricondurre la responsabilità artistica delle molteplici componenti della scena.⁴⁵

Il cuore dell'articolo, che rappresenta poi il portato distintivo comune a moltissimi altri scritti che sarebbero stati pubblicati successivamente in *Theatrica*, non è però di natura tecnica,

⁴⁴ Questa e le successive citazioni sono tratte da ANTONIO TAGLIAFERRI, *Il concorso del Dopolavoro*, «Theatrica», I, n. 1, gennaio 1935, pp. 25-26.

⁴⁵ Su questa più generale e problematica questione si vedano MIRELLA SCHINO, *Storia di una parola*, cit.; il già ricordato dossier su *L'anticipo italiano*; i materiali di ricerca sulla ricezione della regia in Italia tra 1911 e 1934 sul sito web di «Teatro e Storia».

ma riguarda le responsabilità morali insite nella selezione del repertorio filodrammatico e che nel concorso milanese, secondo Tagliaferri, furono disattese. Fra le produzioni presentate, infatti, ve ne furono alcune che, a suo giudizio, «sarebbe stato meglio non fossero comparse davanti al pubblico di mamme e di babbi, di fratellini e di amici che assiepava la sala». Tra questi citava apertamente *Una prova durante la notte* di Marcello Gallian, il dramma che la commissione del concorso aveva assegnato come atto d'obbligo a tutte le filodrammatiche concorrenti, considerata da Tagliaferri «opera nociva allo stesso ideale che vuole celebrare e difficile a rappresentarsi, appunto per la sua nebulosità morale ed artistica»; e proseguiva riconoscendo come inappropriata anche la scelta di rappresentare Goldoni, la cui «finezza e freschezza particolare, fatta di sfumature», rischiava di essere infranta da poche battute mal calibrate, richiedendo invece un attore che dell'autore fosse un «collaboratore, cioè un consumato artista».

A partire dalla domanda se il repertorio dei Dopolavoro fosse davvero «sempre utile e sano» (requisito che, su un piano teoretico, avrebbe accomunato il teatro dell'OND con quello degli oratori cattolici), Tagliaferri insisteva sulla differenza fra l'attore di mestiere e il dilettante: un attore professionista («e, peggio, un'attrice») poteva trovarsi costretto ad accettare parti in contrasto con la propria coscienza, e ciò era da biasimare anche se era comprensibile in forza della «dura ragione professionale»; per il filodrammatico, che cercava nella recitazione «uno svago piacevole, ma non necessario», quella stessa scelta diventava imperdonabile. È una distinzione che, abbozzata in queste pagine, nel prosieguo della rivista avrebbe assunto il valore di principio assiomatico, a fondamento di una concezione filodrammatica alternativa a quella sottesa alla prassi dell'OND.

Nel corso dei fascicoli successivi, la rubrica *Teatro OND* avrebbe continuato a ospitare interventi sulle filodrammatiche dopolavoristiche, non di rado riconoscendone i gradualisti miglioramenti

artistici. Una lettura trasversale della rivista consente tuttavia di cogliere una dinamica dialettica più complicata e problematica, entro la quale il paradigma delineato dall'amatorialità dell'OND non si configurava, per *Theatrica* – ma ciò vale verosimilmente per il più ampio orizzonte delle filodrammatiche cattoliche –, come una realtà semplicemente da respingere o da cui prendere le distanze. Fu piuttosto un termine di riferimento costante, proposto quale antimodello, o perlomeno un modello altro, utile a definire per contrasto i tratti distintivi della propria identità. Osservare e studiare come il teatro fosse praticato nel contesto dell'OND, da un punto di vista artistico ma anche organizzativo, a *Theatrica* servì per pensare possibili vie alternative da percorrere per configurare e attuare un sistema di produzione teatrale proprio.

Tracce della vitalità di questo sistema ricorrono in *Theatrica* e in altri periodici cattolici, anche in quelli non specificamente dedicati al teatro. Si ha notizia ad esempio di concorsi filodrammatici come quello organizzato nella primavera del 1935 dall'Oratorio San Giovanni Bosco di San Colombano al Lambro. Angelo Gianotti, che per *Theatrica* seguì la competizione, nella rubrica *Teatro d'oratorio* lodò i nove complessi in concorso non tanto per la qualità delle loro produzioni quanto per la capacità di offrire al proprio pubblico, coinvolgendolo appieno, qualcosa che il «teatro malefico» non era più in grado di dare:

La popolazione sana, non c'è che dire, gusta ancora questo genere di teatro, affolla ancora le nostre sale, si commuove alle cose semplici, anzi quanto più il grande teatro tenta i problemi difficili e pone sulle scene tesi filosofiche o drammi a forti tinte, altrettanto il buon senso si rifugia nelle piccole modeste sale per ricrearsi e sentire una parola buona, per sentire quella parola che gli arriva diritta diritta al cuore attraverso vicende che comprende perché sono il riflesso della vita pratica. Teniamo presente che è proprio questo il compito

del nostro teatro, inteso come mezzo educativo e non solo come divertimento.⁴⁶

Quella di Gianotti è una posizione interessante per come guarda al pubblico in modo ancor più radicale di quanto non appaia nel succitato intervento di Tagliaferri, le cui argomentazioni, elaborate dopo aver assistito agli spettacoli del concorso milanese dell'OND, si limitavano al perimetro delle scelte di repertorio, di cui si auspicava un più solido fondamento morale. La prospettiva di Gianotti è invece sensibilmente più ampia: investiva non soltanto il tema della drammaturgia, ma il teatro nella sua globalità – è il «nostro teatro», scriveva, che accoglie la «popolazione sana» e ne coltiva «il buon senso»; l'altro teatro, quello dei grandi palcoscenici, non era più in grado di parlare al cuore del pubblico. Le categorie che soggiacciono alle parole di Gianotti contribuivano in questo senso a costruire un dispositivo discorsivo mediante il quale si tracciavano i confini operativi di un territorio teatrale *proprio*, definito all'insegna di una diversità che riguardava soprattutto la particolare qualità della relazione che il teatro d'oratorio intendeva tessere col suo pubblico.

Nel loro porsi quale osservatorio sullo spettacolo del proprio tempo, le pagine di *Theatrica* sono utili anche per comprendere una questione cruciale già accennata, ovvero la stratificazione e la complessità dell'universo filodrammatico. Già il solo ambiente cattolico cui la rivista si rivolgeva era tutt'altro che unitario: si sono ricordati gli oratòri, le parrocchie, il mondo dell'associazionismo, le istituzioni formative come i collegi e i seminari, tutti contesti che meriterebbero indagini specifiche. Tra questi, Azione cattolica, complice l'ampia e capillare presenza dei suoi circoli in tutta Italia, fu animatrice di molteplici attività in campo filodrammatico, sia nell'ambito dei concorsi sia in quello della

⁴⁶ ANGELO GIANOTTI, *Concorso nel Lodigiano*, «Theatrica», I, n. 4, aprile 1935, p. 132.

formazione. Uno speciale rilievo nel contesto qui tratteggiato assumono due tra queste iniziative, promosse entrambe nel Norditalia e di cui *Theatrica* puntualmente diede conto: un concorso di recitazione bandito alla fine di dicembre del 1935 dalla Federazione giovanile diocesana di Milano fra le associazioni di Azione cattolica, e un corso di recitazione, regia e scenografia rivolto ai dirigenti, attori e scenografi delle filodrammatiche aderenti alla medesima organizzazione indetto all'inizio del 1937 dalla Federazione diocesana di Vicenza.

Il caso milanese introduce in questo quadro un ulteriore tassello, relativo a un problema di genere, giacché il concorso del 1935 era rivolto in particolare ai soli circoli maschili. Secondo l'assetto organizzativo assunto tra gli anni Venti e Trenta, Azione cattolica era infatti articolata in sezioni rigidamente distinte per sesso, e di conseguenza anche le filodrammatiche dipendenti erano di fatto compagnie unisessuali. Com'è facile intuire, questa peculiarità chiamava in causa ostacoli e necessità pratiche che le filodrammatiche di contesti diversi, come quelle dell'OND, non dovevano affrontare. Innanzitutto, ancora una volta, il problema della selezione del repertorio.

Nel chiosare il bando di concorso, *Theatrica* si soffermava in prima battuta sull'art. 6, che vietava «le riduzioni da altri lavori promiscui o comunque non scritti appositamente per il teatro cattolico».⁴⁷ Nella concreta realtà degli oratori unisessuali, le compagnie erano chiamate a misurarsi con un repertorio che, nella tradizione del teatro borghese e del dramma familiare, presupponeva di norma la presenza di ruoli maschili e femminili. Occorreva dunque selezionare testi che potessero essere recitati da soli uomini o sole donne, in cui, cioè, l'eventuale presenza dell'altro sesso fosse solo evocata – la consuetudine del *travesti* pare non fosse contemplata, contrariamente a quanto era

⁴⁷ Stralci del bando, pubblicato in «Azione giovanile», n. 51, 29 dicembre 1935, si leggono nella rubrica *Teatro d'oratorio*, in *Concorso*, «Theatrica», I, n. 12, dicembre 1935, pp. 344-345: 344 (da cui si cita).

accaduto invece sui palcoscenici dei collegi in età moderna.⁴⁸ In alternativa, era necessario procedere a tagli, adattamenti, neutralizzazioni dei personaggi dell'altro sesso, e tutto ciò incideva profondamente sulla fisionomia del repertorio. Nel concorso questa pratica era stata invece vietata, e ciò era stato favorevolmente accolto da *Theatrica*:

mentre dovrebbe ormai essere superato il periodo delle riduzioni vergognose di drammi o romanzi celebri, bisogna d'altra parte constatare come il vizio (ributtante vizio) tormenti ancora qualche anima che pur troppo si crede innocente.

È fresca una riduzione del *Macbeth*, con maschi 17.

Il medesimo articolo del bando esigeva inoltre che i drammi fossero «a sfondo strettamente morale», e *Theatrica* a tal proposito chiosava:

È pacifico che il regolamento non vuole qui vietare le apologie degli adulteri o dei bilanci falsificati, come può capitare di udire sui grandi teatri: simili porcherie il teatro dell'oratorio non conosce. E allora?

Che si voglia forse (e finalmente) alludere alle altre molte immoralità che il teatro nostro fa conoscere ai suoi pubblici: figli disonesti, padri ubbriaconi, fidanzate tra le quinte, furti strangolamenti sparatorie sgrammaticature, che il *Deus ex machina* di un pentimento finale con l'intervento del figlio buono, dell'amico onesto, del parroco in luogo non riesce a far dimenticare?

In questo caso sarà bello vedere che cosa mai andranno a mettere in scena le compagnie dei nostri oratòri.⁴⁹

Tra le righe della sua polemica, la rivista innestava in realtà una questione più generale e molte volte ribadita: la cronica

⁴⁸ Cfr. ADRIANO PROSPERI, *Un palcoscenico per soli uomini: il teatro dei gesuiti come teatro politico*, in *Scritture, carismi, istituzioni: percorsi di vita religiosa in età moderna. Studi per Gabriella Zarri*, a cura di Concetta Bianca – Anna Scattigno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 177-191.

⁴⁹ *Ibidem*.

manca di un repertorio specificamente concepito per le compagnie unisessuali e che fosse al contempo moralmente ineccepibile e artisticamente degno.

Evidentemente non era un problema di numeri; Pivato ha rilevato come non vi fosse «casa editrice cattolica, grande o piccola, che non avesse la propria collana teatrale. Una produzione complessiva che nella metà degli anni '30 veniva calcolata attorno a una ottantina di nuovi lavori editi annualmente con un lancio sul mercato librario di “duecentomila volumetti di commedie per il piccolo teatro delle nostre associazioni”». ⁵⁰ Alla quantità non corrispondeva automaticamente la qualità di un repertorio che fosse efficacemente rappresentabile senza scivolare nel didascalico. Su questo terreno la discussione coinvolse l'intero circuito della stampa cattolica, travalicando anche il confine delle riviste specificamente dedicate al teatro.

La riflessione portata avanti da *Theatrica* fu guidata dalla necessità di incoraggiare un repertorio che non fosse un surrogato, una pallida ombra, una caricatura in chiave moralistica del teatro borghese e “promiscuo”, rischiando di continuare a importare mondi, situazioni e psicologie estranei alla vita dell'oratorio col ricorso a irreparabili deformazioni dell'architettura dei testi, che così erano ridotti a meri scheletri narrativi. ⁵¹ Si trattava piuttosto di pensare una drammaturgia nuova che nascesse *ab origine* per un gruppo di sole donne o soli uomini, in ambienti

⁵⁰ STEFANO PIVATO, *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, cit., p. 143 (che riporta stralci da *Il ragguaglio*, il già ricordato annuario cattolico, del 1937).

⁵¹ Nella sua indagine sulla rivista, su questo aspetto Giulia Taddeo ha rilevato alcune delle principali «problematiche di fondo: dalle strategie organizzative per portare concretamente il teatro “verso il popolo”, a quelle per comporre testi teatrali che contengano un messaggio morale senza cadere nella trappola del “dramma a tesi”; dal necessario abbandono del verismo (nell'allestimento e nella recitazione) al bisogno di un nuovo repertorio drammatico, non più incentrato sul dispositivo del triangolo amoroso e, quindi, sul tema dell'adulterio [...]» (GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza*, cit., pp. 55-56).

riconoscibili dal pubblico e con conflitti proporzionati alla loro esperienza di vita e di fede.⁵²

Il contributo di *Theatrica* in questo senso fu sviluppato in una serie di articoli, affidati a diverse voci della rivista sotto il titolo complessivo *Battaglia cattolica per il teatro* e che riproducevano il testo di un ciclo di conferenze organizzate dal Beato Angelico al Palazzo Reale di Milano nell'inverno del 1935/36.⁵³ Sono in effetti pagine militanti, come la stessa metafora guerresca suggerisce, in cui la denuncia dello stato presente delle cose si intreccia con una proposta operativa finalizzata a rifondare il teatro cattolico a partire dalle sue stesse origini: il senso di insoddisfazione percepito dal gruppo della rivista indusse

⁵² Come rilevato da Pivato, ancora all'inizio degli anni Quaranta questi nodi non erano stati sciolti, e riporta a tal proposito la preziosa testimonianza di Diego Fabbri, che da ormai dieci anni pubblicava i suoi drammi e i suoi contributi critici su riviste cattoliche come *Controcorrente* e *Il momento*. Fa riferimento in particolare alla «campagna di critiche» che Fabbri aveva avviato «al conformismo e alla pochezza degli autori del teatro educativo. Sotto il profilo artistico Fabbri lamentava come il rigoroso concetto moralistico che vietava la rappresentazione di soggetti femminili accanto a quelli maschili mutilasse il teatrino. Fabbri inoltre metteva sotto accusa il provincialismo, la grettezza di gran parte degli autori del teatro educativo che «ignorano e vogliono ignorare il resto, teatro italiano e francese compreso», sottolineando al tempo stesso come «certi nostri filodrammatici avrebbero fatto un gran passo verso la comprensione di quello che s'intende per teatro di poesia se fossero riusciti a capire che il teatro di parecchi autori casalinghi che vanno per la maggiore non ha niente a che fare col teatro di poesia, anzi è precisamente l'opposto». E concludendo definiva il teatro educativo «una produzione che ha solamente la forma – atti, scene, dialoghi – del teatro» (cit. in STEFANO PIVATO, *Il teatro di parrocchia*, cit., pp. 52-53).

⁵³ I contributi riguardavano lo spettacolo nel suo complesso (teatro lirico, teatro di prosa, danza e cinema): RICCARDO PICOZZI, *I problemi attuali del teatro lirico*, «Theatrica», II, n. 1, gennaio 1936, pp. 8-12; LUIGI PAOLO MAZZA, *Il teatro di prosa*, «Theatrica», n. 2, febbraio 1936, pp. 31-37; EVA TEA, *Il mistero*, «Theatrica», n. 3, marzo 1936, pp. 61-66; SAVERIO FINO, *Il teatro dell'oratorio*, «Theatrica», n. 4, aprile 1936, pp. 88-91 e n. 5, maggio 1936, pp. 117-120; EVA TEA, *La danza come principio delle altre arti*, «Theatrica», n. 6, giugno 1936, pp. 144-147; GIUSEPPE POLVARA, *Il cinema dal punto di vista dell'arte cattolica*, «Theatrica», n. 9, settembre 1936, pp. 209-213 e n. 10, ottobre 1936, pp. 251-253.

infatti molti di loro a teorizzare l'urgenza di una sostanziale tabula rasa delle pratiche correnti del teatro d'oratorio. Senza preoccuparsi di essere tacciati di pedanteria, si impegnarono a fare di *Theatrica* non tanto una tribuna polemica, quanto il luogo deputato a ospitare ricerche e discussioni, nella convinzione che solo un profondo lavoro storico, nutrito dal confronto e dal dialogo, potesse consentire di uscire dall'*impasse* del presente.

È proprio in questa cornice che va contestualizzata l'apparente irruenza del commento al bando del concorso milanese di Azione cattolica, così come quello dei successivi interventi che tornarono a occuparsi del problema che quell'esperienza aveva messo a nudo. A circa un anno da quel concorso, in una sua lettera aperta a Giuseppe Lazzati, presidente diocesano della Gioventù maschile italiana di Azione cattolica e futuro rettore dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, Alfredo Panceri rivolse, a nome di *Theatrica*, un accorato appello per la rinascita del teatro d'oratorio. Il tono era però alquanto avvilito, giacché la spinta all'emulazione che il concorso avrebbe dovuto innescare, contrariamente a quanto sperato, non aveva apportato alcun miglioramento alla qualità artistica delle produzioni:

1) l'ottanta per cento, almeno, delle filodrammatiche d'oratorio di Milano (lasciamo stare, per carità, il resto della Diocesi!) recitano male, anche se in ciascuna si possono trovare uno o due elementi discreti; 2) il repertorio scelto dalle stesse "filo" è, in buona parte, scadentissimo; 3) le recite vengono allestite affrettatamente, senza alcuna perizia e con poca cura (parti mandate male a memoria, costumi e scene scadenti ecc.) con poco rispetto per il pubblico che paga.⁵⁴

A valle del concorso si era ottenuta di fatto una conferma dello stato di crisi – e Panceri giustamente ironizzava sul fatto che «[i] concorsi, in questo caso, non servono a migliorare, ma solo

⁵⁴ ALFREDO PANCERI, *Lettera aperta al presidente della Gioventù maschile di Azione cattolica di Milano*, «Theatrica», III, n. 4, aprile 1937, pp. 88-89: 88.

a dare uno spettacolo di insufficienza. Non s'è mai visto il vincitore di una corsa di ciuchi diventare un puledro [...].⁵⁵ Oltre che nei riguardi del repertorio, *Theatrica* invocò un necessario cambio di rotta anche sul piano organizzativo e a livello formativo.

Tra gli interventi raccolti sotto l'insegna della *Battaglia cattolica per il teatro*, quello di Eva Tea dedicato a *Il mistero* costituisce una proposta articolata per provare a sciogliere compiutamente il problema del repertorio. La studiosa avanzava l'ipotesi di tornare a interrogare le radici stesse della tradizione drammatica cristiana per recuperare le forme del mistero e del dramma liturgico medievale, la cui matrice non era affatto il teatro, ma la liturgia. E appunto sulla liturgia avrebbero dovuto fondarsi forme, ritmo e dispositivi scenici del rinnovato teatro d'oratorio, attingendo a quella costellazione di configurazioni drammaturgiche che la memoria del teatro del passato aveva tramandato – dalle antifone dialogate e i responsori alle processioni figurate, dalle laudi ai cicli misterici francesi, i *mystery* e *miracle plays* inglesi, gli *autos sacramentales* spagnoli e le sacre rappresentazioni del centro Italia. Si trattava di forme accomunate da uno stretto intreccio fra dimensione rituale, assetto attanziale del performer e partecipazione comunitaria; inoltre, e non secondariamente, l'adozione dei loro tratti pertinenti avrebbe consentito di risolvere anche la questione dell'unisessualità delle compagnie, non più mediante il ricorso a stratagemmi inverosimili prodotti da tagli e riduzioni, ma dall'interno, grazie alle precondizioni insite nel codice stesso del dramma cristiano.

Nel modello dei misteri nordeuropei, Eva Tea riconosceva un repertorio di soluzioni formali capaci di trasformare l'apparente limite dei gruppi unisessuali degli oratòri in una risorsa espressiva, e di facilitare una stilizzazione del dramma secondo principi di purezza, semplicità e bellezza. Sottraendosi alla retorica

⁵⁵ Ivi, p. 89.

e alla sguaiatezza che si ravvisavano sui palcoscenici profani, il gesto scenico avrebbe potuto ritrovare compostezza e misura; la danza sacra avrebbe riconquistato la propria funzione centrale e originaria; il costume, concepito non come mera rievocazione storica o elemento pittoresco, avrebbe assunto un valore plastico al servizio della nobiltà dell'azione; la musica, infine, risalendo alle proprie fonti più pure, avrebbe accompagnato il pensiero senza soffocarlo.⁵⁶ Il mistero medievale offriva in questo senso una grammatica per costruire drammi che avessero l'unisessualità dei personaggi non come ostacolo, ma come premessa e principio generatore. Si rinveniva in questo modo la possibilità di un teatro di gruppo, di comunità, persino di un corpo collettivo, che trovasse nella cornice para-liturgica la propria ragion d'essere formale e simbolica.

Riguardo agli aspetti organizzativi, l'organista e compositore Guglielmo Catel, anch'egli collaboratore di *Theatrica*, in un suo intervento pose la necessità di una profonda razionalizzazione del sistema delle filodrammatiche d'oratorio, prevedendo, da un lato, l'applicazione di un principio di cooperazione e mutuo scambio fra le compagnie, dall'altro l'istituzione di un Centro del teatro cattolico con funzioni di coordinamento e di supporto tecnico-artistico.

Se una stagione filodrammatica richiedeva a ciascuna compagnia di allestire almeno cinque produzioni per coprire tutte le recite, e se dieci compagnie operavano dislocate nel medesimo territorio, anziché preparare cinquanta produzioni distinte sarebbe stato sufficiente realizzarne soltanto dieci – una per compagnia –, puntando poi sulla loro circolazione nei vari teatri secondo un meccanismo distributivo di rotazione. In tal modo, ogni filodrammatica avrebbe potuto dedicarsi a una sola produzione, curandola con maggiore attenzione in tutti i suoi aspetti; al tempo stesso, i costi complessivi si sarebbero significativa-

⁵⁶ Cfr. EVA TEA, *Il mistero*, cit., p. 66. Su questo intervento si veda anche GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza*, cit., pp. 64-66.

mente ridotti e le filodrammatiche avrebbero potuto accantonare risorse da reinvestire in nuovi allestimenti.

Per il funzionamento di questo sistema sarebbe stata indispensabile un'organizzazione capace di garantire continuità, serietà e uniformità. Di qui l'idea di un Centro del teatro cattolico, articolato in tre uffici – un Ufficio di consulenza artistico-tecnica, un Ufficio di smistamento o distribuzione, un Ufficio pubblicità:

L'Ufficio di consulenza artistico-tecnica dovrebbe, con alcuni mesi d'anticipo, scegliere i lavori fra una terna presentata da ogni compagnia associata, oppure consigliarne la scelta qualora ne fosse interpellato; dare le indicazioni tecniche per una buona realizzazione scenica; fornire alle compagnie il fabbisogno (attrezzi, costumi ecc.). [...] Questo ufficio dovrebbe disporre anche di persone tecniche che possano fare sopralluoghi e dare direttamente quei consigli di regia necessari per la buona riuscita del lavoro.

Si capisce che oggi l'organizzazione senza la pubblicità è un corpo senza vita, ed è qui la necessità di un ufficio apposito che si interessi di dare il maggior sviluppo possibile alla propaganda, attraverso [i] giornali – tenendo vivo l'interesse del pubblico per il teatro d'oratorio con critiche, polemiche, discussioni –, attraverso [la] piccola propaganda: manifestini, cartelloni ecc., fatta con buon gusto e buon senso. [...]

Il Centro potrebbe suscitare, mediante concorsi ed altro, un maggior interessamento fra gli autori che non ci conoscono e che potrebbero scrivere per noi, dandoci lavori di indubbio valore artistico.⁵⁷

Nel progetto proposto da Catel si intravede l'intento di trasformare il teatro d'oratorio in un sistema solido, riconoscibile, governato da procedure e responsabilità chiare, capace di regolare un calendario comune di attività su base territoriale, supportare il processo di selezione del repertorio, guidare le scelte artistiche e offrire un sostegno concreto alle realtà

⁵⁷ GUGLIELMO CATEL, *Il teatro d'oratorio e le esigenze dei tempi nostri*, «Theatrica», III, n. 3, marzo 1937, pp. 73-74: 74.

più periferiche. Non può non sorprendere d'altro canto come il progetto avanzato dalle colonne di *Theatrica* ricalcasse nella struttura e nelle funzioni il modello degli enti preposti alla razionalizzazione e al coordinamento della vita culturale che il regime fascista aveva promosso negli ultimi anni e che aveva coinvolto anche l'organizzazione filodrammatica dell'OND. Anche dal punto di vista artistico e produttivo lo scopo era il medesimo: sottrarre la pratica teatrale all'improvvisazione dei singoli e alla dispersione di energie che derivava dall'assenza di un'organizzazione centralizzata.

Per quanto accolto con interesse, anche nella stessa cerchia di *Theatrica* lo scritto di Catel non mancò di suscitare perplessità e riserve per la sua effettiva praticabilità considerate le condizioni in cui versava il teatro d'oratorio. Di fatto si sarebbe trattato di importare nei teatrini cattolici il modello produttivo che caratterizzava piuttosto i teatri maggiori e le grandi produzioni dell'ambiente professionistico, ma in un contesto radicalmente diverso e con risorse incomparabilmente inferiori, e senz'altro insufficienti.⁵⁸

Com'era accaduto nell'ambiente dell'OND con le filodrammatiche-tipo, anche *Theatrica* suggerì l'idea di costituire una «Piccola compagnia», una formazione stabile che avrebbe dovuto rappresentare uno spazio di sperimentazione coinvolgendo i migliori elementi presenti sul territorio. In un suo contributo nel quale articolò la sua proposta in tal senso, Ugo De Berti notava come le compagnie che gestivano i teatri d'oratorio normalmente si formassero raccogliendo attorno a sé alcuni dei membri della comunità che possedeva la sala. Tra essi, difficilmente si riusciva a reclutare un adeguato numero di elementi di qualità; d'altra parte, accogliere persone provenienti da altre associazioni «al solo scopo di completare bene un buon complesso» era ritenuto non appropriato, e addirittura

⁵⁸ La reazione all'articolo di Catel si legge in *Il teatro d'oratorio e le esigenze dei tempi nostri*, «Theatrica», III, n. 4, aprile 1937, pp. 89-90.

sconveniente sarebbe stato considerato il coinvolgimento di elementi esterni al movimento filodrammatico cattolico, i quali avrebbero dovuto possedere determinati «requisiti preliminari» dal punto di vista morale e aderire a «tutti i paragrafi degli statuti oratoriani o di Azione cattolica». ⁵⁹ Impiantare una compagnia di livello sarebbe stata pertanto una possibilità remota per un singolo circolo che avesse potuto attingere ai soli propri associati.

Preso atto di questa situazione, De Berti proponeva di superare il vincolo con le singole associazioni e parrocchie e costituire, per una volta, in una sede propria o comunque autonoma, una filodrammatica composta da elementi davvero dotati. Certo, si sarebbe forse creato un problema di pubblico, che al teatrino si recava solitamente per assistere a spettacoli in cui si esibivano parenti o amici; sarebbe venuto meno anche quel particolare stimolo che spingeva attrici e attori filodrammatici a dare il meglio di sé di fronte a spettatori conosciuti. D'altro canto, il pubblico avrebbe dovuto essere attratto dall'offerta di un buon lavoro e di un'interpretazione eccellente, e agli attori avrebbe dovuto essere garantito un compenso economico in cambio della loro accurata preparazione, portata avanti nonostante i problemi che ognuno dei filodrammatici affrontava nel corso della propria vita personale e lavorativa, sacrificando ogni settimana diverse sere per le prove. Solo attraverso un compenso regolare, la «Piccola compagnia» avrebbe potuto

assumere un carattere, se si può dire, artigiano, o semi-industriale a tutti gli effetti pratici e formali. Solo pagando si può pretendere quello che si vuole da un attore; solo con questa forma si possono eliminare quelli che non sanno, che non possono o che non si sentono, ed essere al coperto di quei mille puntigli che sorgono troppo facilmente nelle filodrammatiche. Ci deve essere un legame ed un interesse serio e non ridicolo e per tutti. Dal canto loro, siccome le sale si troveranno di fronte a gente che lavor[a] sul serio, possono pretendere

⁵⁹ UGO DE BERTI, *Formula per una "Piccola Compagnia"*, «Theatrica», III, n. 12, dicembre 1937, pp. 304-306: 305.

rappresentazioni accurate e pagare le compagnie quello che meritano, o che valgono, o che rendono.⁶⁰

Ma non è tutto; De Berti delineò anche una possibile configurazione che la compagnia avrebbe dovuto adottare. Avrebbe dovuto comprendere almeno dieci attori e dieci attrici, ricompensati sia per le prove sia per le rappresentazioni, con una distinzione in due o tre categorie a seconda del valore e della qualità dimostrati. Accanto a essi, un gruppo di allievi, retribuiti in misura minore, avrebbe potuto operare nelle sale minori e più periferiche, fungendo al contempo da riserva per la compagnia. Si sarebbe infine potuto accogliere un numero indeterminato di allievi non retribuiti, che avrebbe costituito una riserva per le nuove forze filodrammatiche da impiegare all'occorrenza.

L'ipotesi di introdurre un *cachet* era il principio potenzialmente dirompente del progetto, ma evidentemente anche quello più deformante rispetto al senso profondo della pratica amatoriale, che in questo modo sarebbe risultato totalmente pregiudicato. Il progetto avanzato da De Berti mirava tuttavia a intervenire su una questione di fondo: se il teatro d'oratorio ambiva davvero ad affrancarsi dal dilettantismo per farsi una pratica artisticamente apprezzabile, occorreva innanzitutto dotare chiunque vi svolgesse un ruolo attivo – attori, registi, scenografi – di strumenti adeguati. E questa trasmissione dei saperi teatrali, nella «Piccola compagnia» stabile immaginata da De Berti, sarebbe dovuta avvenire sul campo.

Il problema della formazione teatrale in campo filodrammatico era stato identificato da più parti come il più urgente da affrontare. Si è già avuto modo di ricordarlo anche a proposito del contesto dell'OND: per far fronte alla scarsa qualità artistica dei complessi, fin dalle prime azioni di inquadramento dei circoli esistenti era stata ritenuta necessaria l'istituzione di scuole di recitazione, regia e scenografia in seno ai maggiori gruppi

⁶⁰ Ivi, p. 306.

filodrammatici o ai Dopolavoro provinciali. Anche nell'ambiente delle filodrammatiche cattoliche la strada da percorrere per raggiungere il medesimo obiettivo non poteva dunque che essere quella di un investimento sistematico sulla pedagogia, ovvero della realizzazione di percorsi strutturati di insegnamento e pratica laboratoriale finalizzati alla trasmissione e all'acquisizione di competenze tecniche e culturali specifiche.

Come anticipato, un'esperienza in questo senso significativa fu avviata nel 1937, quando la Federazione diocesana dell'Azione cattolica di Vicenza promosse un corso di formazione articolato in dodici incontri domenicali e culminante in un appuntamento finale pensato come momento di restituzione del percorso compiuto. Fu condotto da Vittorio Boni, attore, drammaturgo, scenografo e pedagogo trevisano, autore documentato anche nell'ambiente di *Theatrica* e futuro direttore di *Controcorrente*, un'altra rivista teatrale di ispirazione cattolica, forse la più importante in Italia e senz'altro la più longeva.⁶¹ Dalle colonne di *Theatrica*, soffermandosi a scopo esemplificativo sul calendario della quinta giornata, dichiarò di apprezzarne gli intenti pure Dante Coccia, anch'egli autore drammatico, critico teatrale e fautore insieme al gruppo della rivista del rinnovamento del teatro d'oratorio.⁶² Il programma del corso vicentino, che fu

⁶¹ Su di lui si vedano *Vittorio Boni*, «Il dramma», XXXIII, n. 253, ottobre 1957, p. 61; l'annuncio della sua morte in «Controcorrente», XXXV, n. 10, ottobre 1957, p. 1, e il successivo fascicolo monografico della medesima rivista pubblicato in suo ricordo (n. 11-12, novembre-dicembre 1957). Boni fu autore di manuali per il teatro usciti per la stessa casa editrice che pubblicava *Controcorrente*: cfr. ad esempio VITTORIO BONI, *Il trucco teatrale in breve. Norme pratiche per il corretto impiego dei materiali e dei mezzi*, Milano, Ancora, 1947; ID., *La dizione italiana e la scuola di recitazione*, Milano, Ancora, 1948; pubblicò anche in *Theatrica*.

⁶² Anche Coccia scrisse per *Controcorrente* e fu autore di diversi manuali, come DANTE COCCIA, *L'arte della recitazione. Manuale del filodrammatico e del direttore di scena*, Milano, Libreria editrice Serafino Majocchi, 1938 (2 ed. 1946); ID., *Il volto del teatro (un po' di storia)*, Milano, Ancora, 1943. Su di lui si vedano anche GIORGIO GALLI, *La scomparsa di un amico: Dante Coccia*, «Controcorrente», XL, n. 9-10, settembre-ottobre 1962, pp. 6-9; *Ricordo di Dante Coccia*, «Controcorrente», n. 11, novembre 1962, pp. 11-13.

frequentato da una trentina di filodrammatici, prevedeva lezioni teoriche e pratiche, di dizione e di recitazione per gli attori e i registi congiuntamente, per gli scenografi di storia e tecnica della scenografia e di disegno, per tutti di trucco e di storia del costume.⁶³

Non sappiamo quale fosse stato l'esito di questa iniziativa apparentemente virtuosa; stando agli scritti pubblicati in seguito sulla rivista, l'episodio vicentino fu destinato verosimilmente a rimanere un'occasione sporadica, che d'altronde era stata resa possibile grazie alla presenza e alla disponibilità di una personalità non ordinaria, quale certamente fu Boni.

A Milano la Federazione giovanile diocesana di Azione cattolica avviò i primi interventi strutturali solo verso l'inizio del 1938, con la costituzione di una compagnia federale, e con l'annuncio dell'imminente formazione di una filodrammatica sperimentale stabile e dell'apertura di una scuola di recitazione.⁶⁴ Anche se di fatto non riuscirono a portare a compimento un'organica e diffusa riforma del teatro cattolico, tutte queste esperienze perlomeno contribuirono a farne un campo di pratiche e di discorsi diretti a trasformarlo in un dispositivo educativo e culturale riconoscibile, capace di dialogare con la scena contemporanea senza lasciarsene assorbire. In questo senso, pur echeggiando, per struttura e lessico organizzativo, le forme di coordinamento promosse negli stessi anni dal regime fascista, le proposte di razionalizzazione avanzate da *Theatrica* vanno lette come il tentativo, necessariamente ambivalente, di dare al teatro cattolico una grammatica moderna di funzionamento e di legittimazione.

Gli strumenti che il mondo cattolico pensò per rispondere all'azione pervasiva dell'OND appaiono sorprendentemente i me-

⁶³ Cfr. DANTE COCCIA, *Per una constatazione*, «Theatrica», III, n. 2, febbraio 1937, pp. 50-51.

⁶⁴ Cfr. ALFREDO PANCERI, *Discussioni in famiglia*, «Theatrica», IV, n. 1, gennaio 1938, p. 19.

desimi che stavano garantendo il funzionamento e la capillare diffusione delle filodrammatiche dopolavoristiche – il sistema dei concorsi, lo sviluppo di opportunità formative, la costituzione di reti associative tra i complessi amatoriali finalizzate alla circolazione delle migliori produzioni. Si è già avuto modo di constatare come l'ideazione e l'adozione di tali strumenti nel contesto cattolico risalissero in realtà ai decenni precedenti l'avvento del fascismo. La loro ripresa nel corso degli anni Trenta e la volontà di riattuarli, ma soprattutto la rinnovata discussione sulla loro necessità, assumono un significato fondamentale e per certi versi una valenza contro culturale: solo in apparenza questi espedienti furono gli stessi adottati dal fascismo; in effetti, i presupposti morali, pedagogici e comunitari erano radicalmente diversi.

Letto attraverso le pagine di *Theatrica*, questo quadro consente di capire come, nell'Italia degli anni Trenta, il mondo cattolico non si limitò a difendere un suo punto di vista sul teatro e sulla questione morale nel teatro; del teatro tentò di realizzare – e sicuramente si sforzò di pensarla – una propria idea alternativa: una cultura teatrale che ambiva a rifondare un repertorio, a riorganizzare le competenze della scena, a ridefinire i codici di rappresentazione e persino a ripensare le genealogie storiche della propria legittimità.

In questo contesto, se la stagione che si chiuse con lo scoppio della Seconda guerra mondiale pare dunque segnata da un'accresciuta consapevolezza delle proprie risorse e da un più intenso investimento sulla pedagogia, essa non seppe sciogliere tuttavia l'aporia di fondo che ha attraversato queste pagine: la difficoltà di conciliare amatorialità e vocazione comunitaria del teatro d'oratorio con l'esigenza di una qualità artistica che il mondo cattolico – la voce di *Theatrica* è in questo senso chiarissima – poneva come condizione imprescindibile dell'esistenza di un proprio teatro. Purtuttavia, ancora alla fine del 1940, le valutazioni maturate, non senza un certo disincanto, all'interno dello stesso ambiente cattolico non sembravano rilevare alcun miglioramento: il drammaturgo Diego Fabbri, che in quegli anni

era attivamente impegnato tra le fila di Azione cattolica, nel fornire un profilo delle attività teatrali per l'annuario dell'Istituto di propaganda libraria, ancora nel 1940-41 ammetteva che «bisognerebbe poter dire qualcosa di lieto sull'attività dei cattolici nel campo del teatro, ma [...] il "movimento" che fa capo alle due volenterose riviste *Controcorrente* e *Boccascena* e ai benefici teatrini di oratorio e di collegio non ci sembra meritare, specie in questi ultimissimi tempi, una particolare attenzione».⁶⁵

Lo spettacolo di regime e la fine della rivista

In questa sede si è trattato a lungo della posizione di *Theatrica* nei riguardi del dibattito interno al mondo cattolico sulla rinascita del teatro d'oratorio. Si è però accennato al fatto che la rivista milanese fu anche altro: fu un osservatorio critico, e non solo sull'amatorialità nel teatro di ambito cattolico ma, più globalmente, sullo spettacolo del suo tempo. Sul piano storiografico l'impostazione editoriale adottata da *Theatrica* riveste per questo un'importanza sostanziale, naturalmente perché consente oggi di acquisire un punto di vista diverso, e a tratti dissonante, sulla produzione spettacolare dell'Italia della seconda metà degli anni Trenta. Ma vi è di più: leggendo gli ultimi fascicoli della rivista serpeggia il dubbio che proprio il suo peculiare *esprit* militante possa al contempo aver accelerato la sua stessa fine.

Come già ricordato, le autrici e gli autori degli scritti pubblicati sulla rivista non ebbero troppe esitazioni nell'esprimere il proprio pensiero critico, talvolta con toni anche molto pungenti.

⁶⁵ DIEGO FABBRI, *Teatro*, in *Il ragguaglio dell'attività culturale, letteraria ed artistica dei cattolici in Italia*, Milano, Istituto di propaganda libraria, 1941, pp. 403-414: 414. Sull'Istituto di propaganda libraria si veda la scheda a esso dedicato in *Editori a Milano (1900-1945). Repertorio*, a cura di Patrizia Caccia, Milano, FrancoAngeli, 2013, p. 256.

Certo – e lo ha verificato anche Giulia Taddeo esaminando il ruolo ricoperto da Eva Tea in *Theatrica* –,

[n]on mancheranno, trasversalmente, dichiarazioni di fedeltà e manifestazioni di plauso nei confronti del regime fascista e, in particolare, delle politiche condotte in materia di spettacolo (con un'attenzione ricorrente agli istituti di coordinamento e controllo del settore, come la Corporazione dello spettacolo, l'Ispettorato del teatro e la censura), cui si aggiungerà, sul finire del decennio, qualche venatura antisemita, evidente soprattutto nel biasimo espresso per un teatro improntato a finalità di lucro.⁶⁶

Giudizi critici caratterizzati da acutezza e mordacità si ritrovano negli interventi a margine di certi spettacoli, magari perché considerati incompatibili con la morale cattolica, oppure perché valutati tecnicamente inadeguati. Tuttavia, non si tratta mai di critiche fini a se stesse; la stroncatura o le note di biasimo erano sempre accompagnate da propositi di perfezionamento e consigli orientati a favorire la qualità tecnica delle produzioni.

Assai stimolanti risultano ad esempio alcuni contributi di Eva Tea nei quali si soffermava sull'inefficacia di certi usi degli spazi all'aperto, o dei teatri antichi, in occasione dei grandi allestimenti predisposti dal regime per accogliere migliaia di spettatori – i cosiddetti “teatri per il popolo”, i teatri per le masse che concretizzavano il proposito mussoliniano del «Teatro per ventimila» evocato, tra gli altri, da Massimo Bontempelli durante il Convegno Volta del 1934.⁶⁷ Taddeo richiama l'analisi di Eva Tea maturata dopo aver assistito alla stagione lirica all'Arena di Verona nell'estate del 1936: la critica denunciava come una regia concepita avendo in mente il modello del teatro all'italiana, dunque inadatta a uno spazio costruito per una fruizione pluriprospettica come l'Arena, mortificasse tanto la ricezione

⁶⁶ GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza*, cit., p. 56.

⁶⁷ Cfr. MASSIMO BONTEMPELLI, *Teatro di masse*, in *Il teatro drammatico*, cit., pp. 139-151.

dello spettacolo quanto la dimensione comunitaria dell'esperienza spettatoriale che quel particolare luogo implicava.⁶⁸ In questo senso Eva Tea problematizzava le soluzioni che tendevano a normalizzare lo spazio anfiteatrale, come l'espedito del coprire la porzione di cavea retrostante al palco con un panno nero o con strutture sceniche tridimensionali, troppo spesso sovradimensionate rispetto a quanto richiesto dall'azione, col solo scopo di nascondere le gradinate alla vista degli spettatori: «Si cela mezza Arena senza appoggiarsi a nulla, si hanno gli inconvenienti di una scena centrale senza goderne i vantaggi».⁶⁹ Di qui l'invito, drastico ma lucidissimo, a immaginare addirittura un repertorio appositamente pensato per spazi come l'Arena; un repertorio che fosse adatto alle condizioni di visione e di ascolto determinate dalla loro ampiezza e dalla loro morfologia, senza per questo dover ricercare effetti grandiosi. Secondo Tea, l'ipertrofia scenica rischiava infatti di risultare controproducente: l'errore non sarebbe stato allora soltanto estetico, ma anche funzionale e persino culturale, perché avrebbe compromesso le specifiche modalità di ricezione e il carattere corale dell'esperienza dello spettatore che quegli spazi presupponevano.

Nel luglio del 1938 Eva Tea era a Roma, dov'era ancora possibile visitare, nell'area del Circo Massimo, la già ricordata mostra del Dopolavoro organizzata in occasione del congresso internazionale *Lavoro e gioia*.⁷⁰ In quelle settimane si svolse

⁶⁸ Cfr. GIULIA TADDEO, *Irregolare militanza*, cit., pp. 62-63. L'articolo cui si fa riferimento è EVA TEA, *La stagione teatrale all'arena di Verona*, «Theatrica», II, n. 9, settembre 1936, pp. 221-223. In quella stagione (30 luglio-16 agosto) furono messi in scena *Aida* e *Otello* di Giuseppe Verdi ed *Elisir d'amore* di Gaetano Donizetti (direzione: Tullio Serafin; regia: Carlo Piccinato; maestro del coro: Ferruccio Cusinati; scene: Ettore Fagiuoli; coreografie: Teresa Battaggi). Si veda anche EVA TEA, *Le rappresentazioni liriche all'arena di Verona*, «Theatrica», I, n. 6, giugno 1935, pp. 230-240.

⁶⁹ EAD., *Scenografie all'aperto. Il castello di Milano e l'arena di Verona*, «Theatrica», III, n. 7-8, luglio-agosto 1937, pp. 184, 189.

⁷⁰ Cfr. *supra*, p. 109 nota 94.

un fitto calendario di eventi, con spettacoli teatrali, concerti, proiezioni cinematografiche pensate per le grandi masse di visitatori convogliati nella capitale.

Non sappiamo se Eva Tea effettivamente ebbe modo di visitare la mostra; sicuramente presenziò a una recita del *Lobengrin* di Richard Wagner alle Terme di Caracalla, della quale puntualmente fornì un resoconto critico per *Theatrica*: è probabilmente uno dei suoi scritti più densi e significativi, e mostra ancora una volta la sua capacità di riflettere sulla spettacolarità di massa come fenomeno insieme estetico e sociale. Del *Lobengrin* registrava con finezza le modalità quasi rituali della partecipazione, dall'afflusso ordinato degli spettatori alla compostezza del loro abbigliamento, dal silenzio – inconsueto, per un pubblico prima dell'inizio dello spettacolo – alla lunga attesa vissuta come parte integrante dell'evento: l'esperienza del teatro è percepita come spettacolo di se stesso, ancor prima dell'inizio della musica. Fu tuttavia proprio l'intensità della comunione raggiunta dal pubblico a rendere più netta la sua delusione di fronte ad alcune soluzioni spaziali a suo avviso mal calibrate: la disposizione della cavea a settori paralleli alla scena pregiudicava infatti visibilità e ascolto soprattutto per chi era seduto ai lati (il «settore popolare»), laddove un impianto più vicino alla forma a ferro di cavallo – indicata come lezione antica e ancora attuale – avrebbe garantito una fruizione più equa e coerente con la natura del luogo; allo stesso modo giudicava il palco troppo piccolo per una platea di «ventimila» spettatori e per un insieme considerevole di cantanti con indosso costumi ingombranti, figuranti a cavallo, numerosi coristi, che finivano per ammassarsi indebolendo l'effetto d'insieme.

L'attenzione della folla commuove. Si pensa all'alta funzione di questo teatro, che chiama a sé, non pochi amatori o gaudenti, ma tutto un nobilissimo popolo. Si vorrebbe vedere la gente ordinata per categorie, come in antico. E s'invoca la presenza del sacerdote. Tanto, non è teatro mondano. Siamo ad un rito.

Solo, proprio mentre il rito si svolge, ci accorgiamo, che in questo, come in troppi altri casi della presente ora teatrale, si è messo dell'eccellente vino vecchio in un eccellente otre nuovo. Il contenuto è ottimo, ma non conviene del tutto al contenente.⁷¹

Come nel caso dell'Arena di Verona, un teatro all'aperto non poteva essere trattato come un teatro all'italiana, ma richiedeva linguaggi e dispositivi propri, capaci di valorizzare la monumentalità del luogo e la sua sacralità sociale senza trasformarlo in un semplice sfondo dinnanzi al quale collocare una serie di effetti speciali. Verso la fine della primavera del 1939, Eva Tea assistette all'*Aminta* con la regia di Renato Simoni e Corrado Pavolini per il Maggio musicale fiorentino, e a una replica, alla Scala di Milano, del *Cesare* di Giovacchino Forzano che aveva debuttato il mese prima al Teatro Argentina di Roma. I due spettacoli non le dispiacquero, ma neppure la convinsero del tutto.

Dell'*Aminta*, rappresentata al Giardino di Boboli, Tea disapprovava innanzitutto «quella piccola mania di “strafare”» che permeava la produzione, insistendo sulla sproporzione tra la delicatezza della poesia tassiana e l'eccessivo naturalismo dello spettacolo che tradiva una sfiducia di fondo nella forza evocativa del testo:

Non c'è bisogno di far passeggiare veri armenti né di simulare il belato dei greggi, né di far svolazzare per la notte torme di poveri uccelli vivi quando la poesia da sé suscita queste immaginazioni e quando luci e ambiente suggeriscono un'Arcadia di sogno.

Abbondare in questo senso significa non fidarsi della poesia, cioè non capirla.

⁷¹ EVA TEA, *Teatro per Ventimila. Il “Lobengrin” alle Terme di Caracalla*, «Theatrica», IV, n. 8, agosto 1938, pp. 169-170: 170. Lo spettacolo fu prodotto dal Teatro Reale dell'Opera di Roma (direzione: Vincenzo Bellezza; regia: Herbert Graf; maestro del coro: Giuseppe Conca; scene: Camillo Parravicini).

Più dure invece le critiche sul modo in cui gli spazi del Giardino di Boboli erano stati bistrattati nell'essere accomodati per il pubblico dello spettacolo:

Disponendo di un sito come Boboli, perché non accogliere subito lo spettatore in un'atmosfera di sogno e di bellezza? Via, allora, le tavole dei rinfreschi, con i camerieri in giacca bianca; via i banali cartelloni con le insegne dei posti, ed altre brutture da far rabbrivire un qualunque famiglio dei Granduchi, creatori di quel grande unico vegetale teatro che è Boboli. La mostra medicea stava appunto lì vicino a indicare quante squisite delicatezze richiegga una vera civiltà d'arte.⁷²

Pubblicato nel medesimo fascicolo di *Theatrica* che ospitava la recensione all'*Aminta* del Maggio, il breve ma acuto commento al *Cesare* di Forzano sembra assumere tratti più ambigui, mostrando una strategia retorica diretta a neutralizzare la dimensione ideologica e propagandistica dello spettacolo, che pure Eva Tea riconobbe, a favore di una chiave di lettura storica: «in Forzano tutto è storia e storia pura», scriveva Tea, che apprezzò la scelta dell'autore di conferire al dramma una sorta di «forma cinematografica», organizzando la materia in una successione di quadri raccordati «da abili dissolvenze, con scorci e controcene di carattere documentario». Certo, chi non conosceva o non ricordava le fonti del dramma – il *De bello civili* di Cesare e le *Vite* di Svetonio e di Plutarco – aveva creduto di trovarsi davanti

⁷² EAD., *L'“Aminta” del Tasso al Giardino di Boboli*, «Theatrica», V, n. 6, giugno 1939, pp. 150-151. Il dramma fu rappresentato con musiche di Christoph Willibald Gluck dirette da Luigi Colonna; scene e costumi di Gino Carlo Sensani; coro diretto da Andrea Morosini; coreografie di Aurel M. Milloss. Il cast d'eccezione includeva Rina Morelli (Amore), Andreina Pagnani (Dafne), Micaela Giustiniani (Silvia), Rossano Brazzi (Aminta), Gino Cervi (Tirsi), Ernesto Sabbatini (Elpino), Carlo Ninchi (Satiro), Milla Papa (Nerina), Aroldo Tieri (Ergastro) e Annibale Ninchi (un pastore).

ad un *Cesare usum delphini*, confezionato per propaganda fascista; mentre, se mai, è proprio il caso opposto: il governo fascista ha compiuto alcune delle grandi cose che Cesare sognava di fare. Non v'è dunque tesi politica né alcun fine extra-artistico in quest'opera; ma, se mai, una purificazione della figura di Cesare, quale lo stile teatrale consente e che conviene alla popolarità, a cui il dramma aspira; onde l'azione corre via grandiosa, a colpi di scena e qualche volta di gran cassa, ma sempre, salvo che in una battuta, corretta e purgata di modi.

L'adozione, da parte di Eva Tea, del lessico celebrativo e del registro encomiastico nei confronti del regime sembra in effetti un accorgimento formale, un atto dovuto, dettato dai vincoli censuratori imposti dal fascismo alla pubblicistica. Anche questo passaggio è seguito da uno slittamento del discorso dal terreno della propaganda, un tema evidentemente sensibile, a quello a lei più congeniale della costruzione drammaturgica e della sua resa scenica. È su questo piano che Tea non rinunciò a formulare le sue riserve sulla veste drammaturgica confezionata da Forzano per la storia di Cesare. Riconobbe l'efficacia dell'impianto complessivo e valutò positivamente anche i più o meno velati intenti "educativi" del dramma, che pareva esser stato scritto «*virginibus puerisque*», per un pubblico di vergini e fanciulli. Al contempo però osservava che «la grande azione ha non poche battute da teatro filodrammatico: il che non diciamo per biasimo, anzi» – ancora una perifrasi attenuativa, dunque, con cui Eva Tea si affrettava a disinnescare il potenziale polemico dei suoi rilievi, pur non eludendo un problema più generale: «La stessa osservazione vale per la psicologia dei personaggi, tagliata un po' all'ingrosso, ma chiara, e sempre rispondente a verità storica».⁷³

⁷³ EVA TEA, "*Cesare*" di *Gioacchino Forzano*, «Theatrica», V, n. 6, giugno 1939, p. 151. Il dramma, in tre atti e dieci quadri, fu allestito con musiche di Umberto Giordano; allestimento scenico di Mario Lupi con l'aiuto di Raffaello Pacini; scene e costumi realizzati dalla Casa d'arte di Firenze su bozzetti di Antonio Valente; scene dipinte da Giovan Battista Santoni, Mario Cristini e Camillo Parravicini.

Il continuo susseguirsi di formulazioni cautelative, più che un segno di apprezzamento o di legittimazione, nel discorso di Tea appare come un mascheramento dietro al quale si nasconde un giudizio sostanzialmente critico: la costruzione drammaturgica del *Cesare* di Forzano non riuscì, secondo Tea, a emanciparsi da una funzione prevalentemente illustrativa.

Con tutta probabilità, Eva Tea ignorava che dietro al *Cesare*, oltre alla penna di Forzano, si nascondesse anche quella dello stesso Mussolini.⁷⁴ Emanuela Scarpellini ha rintracciato una velenosa che il regime, addirittura nel gennaio del 1936, aveva indirizzato ai quotidiani per il tramite dell'Agenzia Stefani, dopo che il *Corriere della Sera* aveva divulgato la notizia di un'imminente rappresentazione di un'opera di Mussolini e Forzano incentrata appunto sulla figura di Giulio Cesare; il dramma però non era ancora pronto, e soprattutto si intimava di non affiancare mai il nome del duce a quello di Forzano «come se si trattasse di due qualsiasi commediografi. Quando e se l'opera sarà compiuta bisognerà dire *Giulio Cesare* di Forzano su trama di Mussolini».⁷⁵ Sul materiale promozionale dello spettacolo il nome del duce

⁷⁴ Com'è noto, Mussolini e Forzano collaborarono anche alla stesura dei drammi *Campo di maggio* (1930, su Napoleone) e *Villafranca* (1932, su Cavour). Su Mussolini drammaturgo si vedano PATRICIA GABORIK, *Mussolini's "Cesare". Propaganda, Pedagogy and the Dramatization of History*, «Fascism», XII, n. 2, 2023, pp. 165-182; EAD., *Mussolini's theatre: Fascist experiments in art and politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021, in partic. pp. 113-152; PAOLA S. SALVATORI, *Il duce, Giovacchino Forzano e il teatro storico*, in *Il fascismo e la storia*, a cura di Paola S. Salvatori, Pisa, Scuola Normale Superiore, 2020, pp. 235-258.

⁷⁵ Cit. in EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, p. 191. Nel *Corriere della Sera* già all'inizio del 1934 si dava notizia di un *Giulio Cesare* di Forzano «su trama di Mussolini», allora in corso di traduzione ad opera di Géza Herczeg, drammaturgo tedesco di origine ebraica; cfr. «*Giulio Cesare*» di Mussolini e Forzano a Budapest, «Corriere della Sera», 5 gennaio 1934, p. 5. A Budapest lo spettacolo fu rappresentato da un cast locale nel gennaio del 1940: cfr. *Manifestazioni all'Italia e al duce durante la rappresentazione del "Giulio Cesare" di Forzano a Budapest*, «Corriere della Sera», 14 gennaio 1940, p. 5.

effettivamente non comparve, ma nondimeno il debutto romano e la successiva lunga tournée furono seguiti da un consistente *battage* pubblicitario a mezzo stampa, degno delle cerimonie più solenni e imponenti del regime, e difatti *Cesare* ebbe un allestimento monumentale, realizzato con grande sfarzo sceno-tecnico e un uso massiccio di comparse.⁷⁶

Nonostante il dispiegamento di risorse umane, tecniche ed economiche, lo spettacolo non persuase pienamente – e non soltanto Eva Tea. Persino Galeazzo Ciano, genero di Mussolini e allora ministro degli affari esteri, nel suo diario liquidò con estrema durezza l'opera, giudicandola «francamente brutta: senza ingegno e senza tecnica. Non interessa e neppure diverte. E poi anche l'adulazione è un'arte che si deve praticare con misura. Forzano, invece, la misura l'ha dimenticata del tutto e i risultati sono stati controproducenti».⁷⁷

Dopo il fascicolo contenente i due interventi sull'*Aminta* e sul *Cesare* – va ricordato che entrambi gli spettacoli furono sostenuti e finanziati dal regime –, *Theatrica* ebbe solo un'ulteriore uscita col numero doppio di luglio-agosto 1939, in cui peraltro non compare alcun contributo di Eva Tea. In quello stesso anno, i rapporti tra Eva Tea e Polvara si incrinarono.⁷⁸ Tuttavia, proseguirono la collaborazione per *Arte cristiana*.

Allo stato attuale delle ricerche non si dispone di elementi documentari che consentano di stabilire con certezza un nesso diretto fra la chiusura della rivista e i giudizi critici espressi, fra gli altri, da Tea sugli spettacoli di regime, e finanche su un dramma di cui Mussolini era coautore. Resta tuttavia un'ipotesi plausibile che la combinazione fra la postura critica, sia pur

⁷⁶ Un esemplare dell'opuscolo a stampa recante il cast, che annunciava la partecipazione di 65 attori e centinaia di comparse, è conservato in ASPO, *Opera nazionale dopolavoro di Prato*, b. 13, ins. A/17.

⁷⁷ GALEAZZO CIANO, *Diario 1937-1943*, a cura di Renzo De Felice, Milano, Rizzoli, 2000, p. 288 (24 aprile 1939).

⁷⁸ Cfr. UMBERTO BORDONI, *Note su Eva Tea e la Scuola Beato Angelico*, cit., pp. 29-30.

prudentemente argomentata, nei confronti di alcune realizzazioni esemplari del teatro fascista e il mutato quadro politico internazionale – di lì a poco sarebbe scoppiata la Seconda guerra mondiale – avesse concorso a rendere sempre più fragile lo spazio di operatività di un periodico come *Theatrica*.

Negli anni della guerra Tea continuò a insegnare; tra i suoi allievi figurò anche il futuro presbitero e pedagogo Lorenzo Milani. Lei e la sua famiglia non furono risparmiati dalle violenze della guerra civile e dalla barbarie nazifascista. Il marito della sorella Silvestra, il trapanese Ugo Sesini, compositore e musicologo piuttosto prolifico attivo tra Bologna, Roma, Napoli e Milano – aveva insegnato canto liturgico al Beato Angelico e filologia musicale alle Università di Bologna e Napoli, ed era stato bibliotecario al Conservatorio di San Pietro a Majella –, sempre apertamente antifascista, aveva aderito al Comitato di liberazione nazionale di Isola della Scala, presso Verona; qui, nel novembre del 1944, fu catturato durante una retata della Brigata nera e deportato prima a Mauthausen e poi a Gusen, da dove non fece più ritorno.⁷⁹ In quello stesso 1944, anche Eva Tea fu incarcerata per un breve periodo perché ritenuta a torto ebrea e sospettata per i suoi contatti con artisti antifascisti.⁸⁰

⁷⁹ Sul musicologo si vedano la scheda *Sesini Ugo*, in *Da Verona ai lager. Banca dati delle deportazioni veronesi*, consultabile all'URL <<https://daveronaailager.com/sesini-ugo/>>, e GIANCARLO VOLPATO, *Sesini Ugo*, in *L'angolo dei profili veronesi*, rubrica del blog «Il Condominio News», 24 maggio 2020, consultabile all'URL <<https://www.ilcondominionews.it/sesini-ugo/>> (dello stesso autore, si veda anche il profilo dedicato a *Tea Sesini Silvestra*, 21 marzo 2021, <<https://www.ilcondominionews.it/tea-sesini-silvestra/>>). A Sesini è intitolata la Biblioteca comunale di Trevenzuolo, presso Verona, dove prima della guerra risiedeva assieme alla moglie e al figlio.

⁸⁰ Cfr. ALESSANDRO DI CHIARA, *Eva Tea e il cammino filosofico dell'artista*, in *Eva Tea interprete e pedagoga delle arti*, cit., pp. 3-17: 5.

Conclusioni

COSA RIMANE E COSA MANCA

Da questa prima cartografia dell'amatorialità a teatro nel Ventennio emergono almeno tre aspetti che mi sembra utile riepilogare a conclusione di questo percorso.

Il primo riguarda il configurarsi, negli anni della dittatura fascista e sotto la pressione del regime, di un sistema produttivo teatrale vero e proprio, alimentato da risorse umane e materiali enormi, e la cui ossatura era determinata da un apparato amministrativo estremamente ramificato che faceva capo agli uffici centrali dell'OND e aveva nelle Federazioni provinciali le sue articolazioni periferiche. Che il movimento filodrammatico opportunamente disciplinato potesse contribuire a risolvere la più generale «crisi del teatro», relativa però soprattutto al teatro professionistico, fu un auspicio esplicitamente formulato dagli apparati del regime deputati a fornire gli indirizzi dell'attività amatoriale (ne facevano parte intellettuali, critici, drammaturghi, funzionari pubblici, significativamente nessun attore, naturalmente nessuna donna). Come si è avuto modo di rilevare, i numeri restituiti dalla documentazione ufficiale, per quanto amplificati dalla propaganda del regime, delineano una diffusione imponente dell'amatorialità: dalle circa cento compagnie censite nei primi mesi di attività dell'OND si passò, nel giro di un decennio, alle due migliaia di formazioni e alle decine di migliaia di recite annuali, che intercettavano un bacino di dilettanti e di spettatori che si voleva socialmente trasversale e che non coincideva necessariamente con il pubblico

abituale del teatro professionistico. Da questo punto di vista, osservare il fenomeno dell'amatorialità nel Ventennio attraverso il filtro dell'OND deve indurci almeno a riconsiderare le gerarchie di valore con cui, assecondando il sentire comune, siamo soliti posizionare il ruolo dell'amatorialità nella storia del teatro. Per lo studio del teatro nel fascismo, la dimensione dell'amatorialità è centrale.

Il secondo aspetto, che dal primo in qualche modo discende, concerne le ricadute del consolidamento del sistema amatoriale attuato dall'OND sulle trasformazioni che durante il Ventennio investirono il teatro italiano nel suo complesso. L'analisi delle dinamiche interne al movimento filodrammatico e il suo graduale imporsi anche nel discorso pubblico sul teatro ci fanno capire meglio, per contrasto, le tensioni che si registrano in quegli stessi anni nell'emisfero professionistico: le crescenti richieste di tutela avanzate dai sindacati e i divieti sempre più stringenti volti a impedire, contrariamente a quanto inizialmente prospettato, ogni forma di commistione tra dilettanti e professionisti sono il riflesso di quelle tensioni che attraversavano il rapporto tra i due emisferi. Inoltre, il mondo delle attrici e degli attori di professione avanzava dal canto suo preoccupazioni e richieste di sostegno e di riconoscimento, mentre assisteva, indifeso,¹ alla progressiva sottrazione dei propri spazi di autonomia e di iniziativa e allo svuotamento della propria centenaria tradizione. L'imposizione di un nuovo e diverso sistema teatrale invocato da più parti, che si voleva unitario, su scala nazionale, governato in base alle logiche razionalizzatrici delle direttive statali facenti capo, dal 1935, all'Ispettorato del teatro; l'occupazione del campo teatrale da parte degli autori, e subito dopo dei registi, a scapito della centralità che storicamente era stata delle compagnie; la conseguente erosione delle strutture del ca-

¹ Cfr. MIRELLA SCHINO, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 47-84.

pocomunicato: in questo quadro, la questione delle filodrammatiche, sostenute come furono dalle risorse mobilitate dal regime, offre un ulteriore e significativo punto di osservazione per comprendere la crescente marginalizzazione delle tradizionali compagnie di giro, costrette a misurarsi ora anche con un circuito amatoriale in costante espansione, che arrivava a gestire spazi e stagioni teatrali, e si presentava così come un sistema non più complementare, com'era sempre stato, ma potenzialmente concorrenziale.

Un terzo nodo che questo primo bilancio evidenzia è poi quello che lega l'amatorialità a teatro e i diversi ambienti socioculturali in cui era praticata. Il regime riuscì in effetti a condizionare il movimento filodrammatico limitatamente a quella porzione che afferiva ai contesti dopolavoristici, la cui ossatura sociale prevalente era costituita dai ceti popolari urbani e dalla piccola borghesia. I casi di studio affrontati nel terzo e nel quarto capitolo mostrano invece come in strati diversi della società italiana l'amatorialità a teatro prese forme differenti.

Negli ambienti urbani di estrazione altoborghese essa si configurò anzitutto come una pratica colta innestata nello spazio di cenacoli e istituti culturali, associazioni filantropiche e salotti letterari: si trattava di organismi non necessariamente distanti dal regime, ma sorti per iniziativa privata e connotati al tempo stesso da una forte dimensione pubblica, veicolata e consolidata dalle riviste di informazione e cultura che ne amplificavano la visibilità. In questi contesti, l'impulso impresso all'amatorialità non proveniva, come per le filodrammatiche dell'OND, da un circuito organizzativo stabile, quanto piuttosto dalla rete delle relazioni informali sottesa a quegli ambienti. Qui la pratica teatrale, complice anche la vicinanza dei drammaturghi e più in generale degli intellettuali, si declinò secondo paradigmi diversi, talvolta inediti, con una tensione verso la sperimentazione e l'ibridazione delle forme sceniche.

Speculare a questa dimensione elitaria ma mossa da un fondo ideologico differente fu invece la traiettoria percorsa dal mondo

cattolico, in cui le istanze dell'amatorialità teatrale trovarono una cassa di risonanza e un terreno di sistematizzazione teorica. L'esigenza di rinviare una proposta teatrale autonoma corrispose innanzitutto all'urgenza per i cattolici di difendere il proprio orizzonte d'azione in campo educativo e pedagogico; d'altro canto, la lettura degli sforzi profusi nel pensare una propria visione del teatro lascia intravedere il segno di una differenza, di una resistenza culturale e identitaria paradossalmente concepita attraverso strumenti operativi – scuole, concorsi, apparati organizzativi e sistemi di circuitazione delle compagnie – assimilabili a quelli con cui il regime, tramite l'OND, aveva inquadrato il movimento filodrammatico dopolavoristico.

L'esplorazione di altri territori contribuirà a espandere, e non solo a rendere più dettagliata, questa prima cartografia. Nel corso del volume ho già indicato alcuni temi che andrebbero esaminati più nel dettaglio, come la questione del repertorio praticato e prodotto all'interno del contesto dell'amatorialità. Andranno indagati i rapporti tra l'OND, la SIAE e le associazioni sindacali dello spettacolo. Alcune zone della storia del fascismo in questo libro mancano poi del tutto, come ad esempio la guerra, durante la quale le attività filodrammatiche subirono un'inevitabile contrazione, e talvolta anche una rifunzionalizzazione in quei dispositivi di intrattenimento e assistenza morale che furono i villaggi del soldato, istituiti sempre dall'OND come "dopolavoro" per i militari dei presidi territoriali.

Per una cartografia più esaustiva dell'amatorialità a teatro nel Ventennio saranno necessari anche una ricognizione e uno spoglio dei giacimenti documentali superstiti prodotti non solo dagli uffici periferici dell'OND – come comprovato in questa ricerca dallo studio delle carte del Dopolavoro comunale di Prato –, ma anche dai sodalizi culturali e dai circoli ricreativi dipendenti, provando a rintracciare eventuali specificità nel tempo e nello spazio, verificando cioè se e come mutassero le pratiche ricreative e la loro disciplina sia lungo l'arco del Ventennio, sia nel confronto tra Settentrione e Mezzogiorno e tra

centri urbani e realtà periferiche. Parallelamente, sarà necessario approfondire la complessa galassia degli enti dopolavoristici dotati di una peculiare autonomia statutaria e gestionale, come i Dopolavoro statali (quelli ferroviari, postelegrafonici e dei Monopoli di Stato),² la cui specificità normativa ne delineava un profilo giuridico distinto e margini operativi potenzialmente differenti; così pure i Dopolavoro aziendali, vincolati a una più stringente subordinazione nei confronti dell'OND, ma che operarono in scenari socioeconomici peculiari, anche grazie a una diversa disponibilità di risorse alimentata dall'apporto finanziario di matrice privatistica. In merito alle strutture impiantate nell'ambito dell'OND, sarà ugualmente importante affrontare il ruolo svolto dai Dopolavoro all'estero, non solo in quanto centri di irradiazione della cultura italiana e crocevia della diplomazia culturale,³ ma anche in quanto snodi delle reti del fuoriuscitismo antifascista e della propaganda comunista, come alcune fonti già individuate lascerebbero supporre.⁴

Accanto alle realtà dopolavoristiche, ma comunque in dialogo con esse, bisognerà includere nello studio anche le altre istituzioni nelle quali il regime promosse la pratica teatrale in una dimensione non professionistica. Mi riferisco ad esempio alle attività promosse in seno all'Opera nazionale balilla (ONB) e poi alla Gioventù italiana del littorio (GIL), o ai Gruppi universitari fascisti (GUF) – questi ultimi in particolare, sebbene siano già stati oggetto di una discreta attenzione storiografica che ne ha

² Cfr. ELENA VIGILANTE, *L'Opera nazionale dopolavoro. Tempo libero dei lavoratori, assistenza e regime fascista 1925-1943*, Bologna, il Mulino, 2014, p. 110.

³ Su teatro e diplomazia culturale lavora da alcuni anni Matteo Paoletti, di cui si vedano almeno *'A single purpose: the conquest of the foreign art markets': Theatre and cultural diplomacy in Mussolini's Italy (1919-1927)*, «New Theatre Quarterly», XXXVIII, n. 3, 2022, pp. 201-221 e Id., *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di soft power*, «Teatro e Storia», XXXV, n. 42, 2021, pp. 315-335.

⁴ Cfr. ACS, *Ministero dell'interno, Divisione Affari generali e riservati, Archivio generale, Categorie annuali*, serie 1930-1931, b. 411, cat. K/1B.

evidenziato il ruolo di laboratori artistici permeati da un'appassionata spinta verso la sperimentazione, saranno da rivalutare anche nel quadro di una sistematica correlazione con le esperienze amatoriali maturate nell'ambito dell'OND.

Un'ulteriore prospettiva che nel futuro sarà importante sviluppare per comprendere meglio la storia materiale delle pratiche filodrammatiche sarà offerta dall'esplorazione di questi contesti un po' più dal di dentro, non tanto cioè seguendo le loro relazioni con le gerarchie e i programmi dell'OND, quanto piuttosto provando ad attraversare lo spazio vivo del vissuto associativo, le dinamiche relazionali interne alle compagnie, la loro dimensione quotidiana. Questo approccio potrebbe risultare determinante anche per decodificare i meccanismi della memoria collettiva, e per comprendere i processi di rielaborazione attraverso cui l'esperienza dopolavoristica del Ventennio sia stata riletta a distanza di decenni. Paradigmatico è in questo senso un caso rilevato verso la fine degli anni Ottanta da Liliana Lanzardo in un'indagine sulla memoria del fascismo nel triestino: il teatro dopolavoristico, in particolare nel contesto aziendale affiliato all'OND, emerge come spazio sostanzialmente depoliticizzato e di relativo disimpegno, in cui la martellante propaganda del regime lasciava il posto a drammi leggeri e sentimentali – una testimonianza di un filodrammatico raccolta da Lanzardo ricorda il tempo trascorso a teatro come «l'unico momento felice del periodo fascista».⁵ È uno spazio che va letto sì come frutto della ricerca di leggerezza e di evasione, ma anche come forma di adattamento e di tacita adesione al regime fascista.

Ciò solleva un'ultima domanda di ricerca, che per certi versi fa deflagrare la stessa cornice temporale dello studio dell'amatorialità a teatro nel Ventennio: cosa ne fu delle filodrammatiche

⁵ Cit. in LILIANA LANZARDO, *Immagine del fascismo. Fotografie, storia, memoria*, Milano, Franco Angeli, 1991, p. 73.

italiane, della loro capillare organizzazione, della loro cultura teatrale? È una domanda fondamentale alla quale sarà necessario fornire delle risposte, che peraltro potrebbero rappresentare un contributo anche più generale, ma attraverso il prisma del teatro, alla storia sociale e culturale italiana.

Al centro di questo interrogativo vi sono le linee di persistenza e continuità che legano il regime fascista all'Italia liberata, e che nel quadro dell'organizzazione dopolavoristica sono particolarmente evidenti nelle nuove architetture istituzionali dello Stato repubblicano. Ne è una prova il rilancio delle attività filodrammatiche nel contesto dei Gruppi d'arte drammatica (GAD), che avrebbero operato nell'ambito dell'Ente nazionale assistenza lavoratori (ENAL), sorto sulle ceneri dell'OND e rimasto in funzione fino al 1978.⁶

Nel 1956, in occasione del trentennale del primo concorso nazionale filodrammatico, la memoria del passato e le nuove istanze del presente si intrecciarono nell'esigenza di ribadire la propria centralità nel futuro del teatro italiano, e nell'urgenza di fornire un rinnovato impulso al dinamismo che aveva caratterizzato le compagini amatoriali italiane nei decenni precedenti. Molte delle persone che facevano parte di quei gruppi, nuovi o ricostituiti dopo la guerra, erano le stesse che avevano militato nelle filodrammatiche dell'OND. Anche alcuni intellettuali e artisti che già durante il Ventennio avevano in qualche modo incrociato il movimento filodrammatico – come il commediografo Cesare Vico Lodovici e lo scenografo e illustratore Mario Pompei – si ritrovavano ora a promuovere l'attività dei GAD, auspicando che quelle formazioni costituissero un serbatoio di energie per alimentare il rinnovamento del teatro italiano.

⁶ Cfr. il decreto legislativo luogotenenziale 22 settembre 1945, n. 624, *Cambiamento di denominazione dell'Opera nazionale dopolavoro in Ente nazionale assistenza lavoratori*; legge 21 ottobre 1978, n. 641, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 18 agosto 1978, n. 481 [...]*.

Nelle restituzioni di quegli incontri, del fascismo e della sua memoria – comprensibilmente, ma anche inquietantemente – non v'era più traccia.⁷

⁷ Si vedano ad esempio i contributi di CESARE VICO LODOVICI, *Filodrammatiche alle svolte della Storia* (che peraltro riprende il titolo di un intervento di Mario Apollonio tenuto a Pesaro nel convegno a chiusura del Festival dei GAD), e di MARIO POMPEI, *Mario Pompei vi parla di inventiva e semplicità negli allestimenti scenici dei GAD*, apparsi in «Ridotto», VI, n.s., n. 3, marzo 1956, pp. 5-10 e 12-13 rispettivamente.

Appendice

DOCUMENTI E MATERIALI

Doc. 1 – *I comunisti nel Dopolavoro* («Il seme. Giornale dei contadini», supplemento a «L'Unità», XIII, n. 3, 1936)

Un compagno tramviere di Torino ci ha inviato una interessante relazione sulle condizioni di questa categoria di lavoratori. Ma nella relazione viene espresso un giudizio errato sul Dopolavoro, che il compagno espone nel modo seguente: «Il Dopolavoro in regime fascista può vantarsi dell'anomalia di esser obbligatorio per tutti e di essere un organo di persecuzione. In quanto quei pochi inquadrati nelle branche dimostrative devono sottoporsi ad un organo di disciplina oltre al lavoro, correre a dare spettacoli in ricorrenza alle feste del regime ecc. Coloro che preferiscono la solitudine... devono sostenere le spese delle pagliacciate dei loro compagni e sobbarcarsi al peggiore orario di lavoro».

L'errore principale di questo compagno è quello di concepire il Dopolavoro come un «organismo di persecuzione» di «pochi privilegiati», di «pochi inquadrati nelle branche dimostrative» ecc. Se il compagno in questione, invece di essere fra quei lavoratori che «preferiscono la solitudine» (che è la negazione assoluta dei compiti di un comunista), frequentasse il Dopolavoro, vedrebbe che qui ci vanno i tramvieri per fare la partita a carte o alle bocce, che partecipano alle escursioni, e quando vi è qualche festa dopolavoristica portano anche le loro famiglie; cioè, vedrebbe che il Dopolavoro non è ciò che lui si è immaginato, ma un organismo di massa frequentato dai tramvieri, moltissimi dei quali ragionano, come ragiona il nostro compagno, sulle loro condizioni di lavoro, e con i quali il comunista ha il compito di legarsi e svolgere fra essi la sua attività per portarli alla lotta.

Il modo di legarci a questi dopolavoristi è di parlare con loro della necessità della lotta e *come* lottare contro la direzione dell'azienda

tramviaria; per la questione del carovita, per la soppressione della borsa («rendi resto») così dannosa alla salute dei bigliettai, come lottare contro il direttore dell'azienda del suo scagnozzo Echeli, odiato da tutti i tramvieri compresi i fascisti; ciò parlando con loro di quelle questioni che li interessano e che il nostro compagno ci spiega chiaramente nella relazione inviataci.

Oltre al lavoro per legarci ai dopolavoristi sulla base della lotta per la difesa dei loro interessi immediati nel luogo di lavoro, vedere concretamente cosa si deve fare per la difesa dei dopolavoristi nel Dopolavoro stesso. La direzione del Dopolavoro da chi è composta? Che cosa fa questa direzione per realizzare i desiderata e i diritti che i dopolavoristi hanno nel Dopolavoro? Per esempio: dal punto di vista culturale, per formare gruppi di studio di lingue estere, per formare o arricchire la biblioteca con libri che piacciono ai dopolavoristi, per gruppi filodrammatici, musicali, escursionisti[ci], e per gruppi sportivi, o giuoco delle bocce ecc.

Se la direzione non realizza queste cose nel senso desiderato dai dopolavoristi, bisogna porre la questione della sua sostituzione con un'altra composta di lavoratori tramvieri. Conquistare i posti di direzione e, d'accordo con la massa dei dopolavoristi, dirigere il Dopolavoro e renderlo sempre più atto a soddisfare i bisogni di questa massa. È con questo criterio che bisogna penetrare nel Dopolavoro e nei diversi gruppi ed attività che lo compongono, legandoci ai tramvieri di tutte le correnti politiche disposti a lottare per le loro rivendicazioni più sentite, e a mezzo loro legarsi alla massa dei dopolavoristi per portarli alla lotta. I tramvieri di Milano si sono serviti del Tribunale per lottare contro la direzione dell'azienda tramviaria. Con la loro presenza ed azione di massa hanno ottenuto la condanna dell'infame ruffiano dell'azienda, ed hanno ottenuto la riammissione in servizio dei tramvieri licenziati ingiustamente. Questa vittoria è stata possibile perché i tramvieri fascisti e antifascisti, tutti uniti, hanno reagito contro le angherie a cui erano sottoposti. Ecco perché è indispensabile legarsi alla massa. Compito di ogni comunista e di tutti i tramvieri rivoluzionari e disposti a lottare è quello di svolgere la loro attività fra questi lavoratori che nel Dopolavoro parlano e discutono di molte cose; e oggi particolarmente parlano dei loro figli o fratelli che sono in Africa Orientale o in attesa di essere inviati laggiù al macello.

Quanti di questi dopolavoristi antifascisti, fascisti, cattolici ecc. parlano e sono contro la guerra? È con questi elementi, e particolarmente

con quelli fascisti a cui bisogna legarci, dimostrando come tutte le promesse fatteci da Mussolini e dal fascismo si sono ridotte alla guerra che porta il nostro Paese alla catastrofe, e che se noi lavoratori non lotteremo contro questa guerra, essa ci serberà miseria e schiavitù ancora più grande di quella attuale. Nella misura in cui riusciremo a legarci alle masse nel Dopolavoro e a sviluppare in esso l'opposizione dei lavoratori fascisti e antifascisti, portandoli alla lotta, ci sarà possibile di uscire dal solito malcontento generico esistente, ed aprirci la strada per portare le masse a lotte più vaste e aperte contro i padroni e i gerarchi, contro la guerra e i suoi responsabili. Il malcontento aumenta continuamente in tutte le organizzazioni di massa del fascismo. Ciò esige un aumento della nostra attività in esse, fraternizzando con i lavoratori fascisti, cattolici, e di altre correnti politiche. Eliminare ogni tendenza settaria verso i lavoratori fascisti, e verso lo sviluppo della nostra attività nel Dopolavoro. L'eliminazione di queste tendenze settarie (che sono le più nefaste nella nostra situazione attuale) ci permetterà di orientarci in modo chiaro e concreto verso lo sfruttamento di tutte le possibilità che il Dopolavoro offre ai lavoratori, di parlare delle questioni che li interessano ed organizzare la loro lotta.

DOC. 2 – l.b. [LUIGI BOTTAZZI], *Il concorso delle compagnie filodrammatiche - La decadenza del teatro - Da filodrammatico ad attore e viceversa* («Corriere della Sera», 3 novembre 1926)

Roma, 1° novembre [1926]

Per una felice iniziativa dell'Opera nazionale del dopolavoro, una trentina di compagnie filodrammatiche da una ventina di giorni si succedono sul palcoscenico del Teatro Nazionale. Sono venute a Roma per partecipare ad un concorso che, nelle intenzioni dei dirigenti il Dopolavoro, non deve essere fine a se stesso, ma deve preludere a un vasto piano di rivalutazione e di coordinamento delle filodrammatiche che sono circa cinquecento. Il repertorio è tutto italiano. La giuria è composta di critici teatrali, di attori, di competenti di cose di teatro. Il pubblico è ammesso alle rappresentazioni per inviti ed è in massima parte formato da operai e da operaie. La ricerca dei biglietti è enorme non solo nelle fabbriche e nelle officine, ma anche in quella parte di borghesia che suole unire il piacere di andare gratis

a teatro all'orgoglio di decidere coi suoi applausi le sorti del concorso. Ogni compagnia è, sul palcoscenico, un po' all'ombra del suo campanile, perché una piccola pattuglia di compaesani l'aspetta e le dà il benvenuto appena si presenta alla ribalta, con un applauso in cui si sente che ad essa è affidato, come una bandiera, l'onore del paese. Ma non si esagera. Il pubblico è imparziale. È anche bene educato. Quanto un'interpretazione lo lascia freddo, non applaude, ma non fischia. Molte cose si imparano in queste sere al Nazionale.

Si impara a rispettare i filodrammatici e a distinguerli in buoni e cattivi. Spesso sono veri artisti. Recitano con semplicità e con passione; conoscono la parte. Studiano, poiché sono tutti operai, dopo le loro otto ore di lavoro, quando gli altri vanno a riposare o a divertirsi. Sartine, modiste, ferrovieri, parrucchieri, scaricatori, per figurar bene in scena si vestono coi loro risparmi. Non guadagnano nulla col teatro. La gloria di una serata non li ubbriaca. Ritornano semplicemente e umilmente al lavoro, senza imprecare al destino. Non godono illustri protezioni, non vedono mai la faccia di un autore, non ricevono giornalisti nel camerino e non regalano ritratti nemmeno ai pompieri di servizio. Molti hanno persino paura di dirsi filodrammatici e, se non fossero troppo noti nei loro paesi, reciterebbero sotto un falso nome. Non parliamo delle donne. Esemplari. Fanno una cosa quasi incredibile: non vengono sul palcoscenico in abito succinto per distrarre l'attenzione dei critici. Le grandi case di moda non collaborano ai loro successi con quegli abiti per giovani attrici che si possono spedire in una busta da lettera. Le signorine filodrammatiche non hanno segreti da svelare in trasparenza ai signori delle barcacce e delle poltrone di prima fila. Recitano con la voce, con gli occhi, coi gesti. Il resto non conta.

Le rappresentazioni del Nazionale sono coincise con una polemica aperta nella *Tribuna* da Silvio d'Amico sulla decadenza del teatro. Attori vecchi e giovani, scrittori d'avanguardia e di retroguardia, rivoluzionari, come Marinetti e Bragaglia, della tecnica teatrale, rappresentanti della Società degli autori, ciascuno ha detto la sua. Per ultimo d'Amico, che anche questa volta ha ricordato le amare verità che molti si ostinano ad ignorare, ha concluso che è meglio aspettare colui che deve venire: un Antoine, uno Stanislavskij, un Copeau. Un nuovo artista, insomma, che dia una vita nuova al teatro italiano. La polemica è stata come una splendida festa di fuochi artificiali che prima ci abbaglia con esplosioni di colori e di fiamme e dopo ci fa sembrare la notte più nera.

Fra tante opinioni discordi, fra tanti suggerimenti diversi, e anche fra le invettive (cani decrepiti e tromboni sfiatatissimi) che alcuni hanno lanciato agli avversari, si è udita una voce che sul cielo tempestoso della polemica ha diffuso come una speranza di arcobaleno. «Ma non ci sono i filodrammatici? Andate a sentirli e poi diteci se il teatro italiano non può rinascere».

Già. Ci sono i filodrammatici. Nel loro nome è stata, anzi, conclusa la pace. Queste ottime persone che erano venute a Roma temendo, nella loro umiltà, di essere accolte con una pioggia di mele fradice, sono uscite dal Nazionale gloriose e trionfanti. Ora i giudici stanno per dare il giusto premio ai migliori: qualche capocomico ha tentato di rapire un filodrammatico o una filodrammatica per farne un attore o una attrice della sua compagnia. Non c'è riuscito. I filodrammatici non perdono facilmente la testa. Credo che siano convinti di questa verità: che un filodrammatico può diventare attore, ma da attore può ridiventare filodrammatico. Perciò lasciano Roma senza rimpianti, paghi della loro piccola ma vera gloria.

DOC. 3 – IL POSTIGLIONE, *Posta di Milano: Alla "Sala Bossi" - La fine di un teatro e di un impiego - Lo scapolo in famiglia* («La Stampa», 17 luglio 1930, p. 3)

L'atrio è severo, antiquato ed esoterico. Nuda la parete di cotto, il voltone incombente, le lanterne illuminanti sospese a rugginose catene da galere. Che sarà? Un circolo ipnotico, un congresso di magia nera, un raduno di teosofi, un covo di congiurati, un club di suicidi? Niente di tutto questo. È la Sala Bossi, libera associazione e teatro per famiglie. Oltre l'androne atrabiliare, si sbocca subito in un salone umbertino di vario gusto, con poltrone quali si vedono ancora nei consigli comunali, e buoni tappeti per terra, e pitture e pastelli alle pareti, e un'aria domestica che persuade e rinfranca. Signore della più placida borghesia s'aggirano piegando il capino a saluto; altre si scrutano nell'acqua stanca d'una specchiera che ha tre generazioni di vita; altre ancora distribuiscono copie della rivista *Varietas*, alla cui direzione si deve l'impulso del ritrovo. Ancora un passo, ed eccoci nella sala del teatro. Altra sorpresa. L'aula è quadra, vasta, comoda, francamente e simpaticamente democratica. Fa pensare ad altri teatri e teatrini

di quando eravamo giovinetti, e i circoli di coltura s'intitolavano a Giovanni Bovio o a Edmondo De Amicis. Si cercano subito cogli occhi le poltrone delle Patronesse. Obbligo d'abito nero non c'è, ma non ci stupiremmo d'incontrare qualche *redingote* o qualche *gibus*. È uno di quei raduni, tanto cari, a cui si va ancora col sacchetto dei bomboni, e a cui si può andare anche in lutto stretto. Le dame sono in prevalenza. Tutte amiche o conoscenti. Tutte con le figliuole; qualcuna con la governante. Siamo ben sicuri che si reciterà, questa sera, una commedia di Sabatino Lopez, o quanto meno di Giuseppe Adami. Tutti gli attori, s'intende, si prestano gentilmente: dal conferenziere alla violinista, dal filodrammatico alla cantante e al "fino dicitore". Né, si andrà via senza prima salutare il padron di casa, o il signor commendatore che ci hanno presentato in un intermezzo. E la grande aria soddisfatta che ci saremo data, un po' per convinzione un po' per educazione, durante l'intero spettacolo, ce la porteremo fuori quasi con la dignità d'un dovere compiuto, paghi di noi stessi e della famigliare atmosfera che avremo, per tre ore, onestissimamente respirato.

Di questi teatrini *à-côté* Milano ne ha ancora parecchi. C'è stato un tempo in cui ne aveva troppi. C'era l'Arcimboldi, divenuto ormai il feudo dell'attore [Guido] Barbarisi, dopo varie trasformazioni non tutte vantaggiose. C'era, e resta, la ribalta signorile del Convegno: ove quando a quando risalgono il conferenziere o la *troupe* d'eccezione, il ballerino trascendente o la danzatrice finlandese, [Alessandro] De Stefani o [Carlo] Linati, la [Wanda] Landowska, o i Sakharof, [Emil] Ludwig lo storico o un coretto di dame sardignole. Defunta è invece Piccola Cannobiana, nel ridotto del Lirico, la cui ultima tappa fu segnata dalla prima apparizione d'un balletto germanico, poi assurti a una certa fama. Come fu come non fu, un mattino la prima danzatrice prese il volo col pianista, il balletto dovette levar le tende, e queste tende della Cannobiana giacquero per sempre. Lo storico dei begli istanti fuggevoli ricorderà, tra le rose teatrali d'un giorno, anche un certo palcoscenico piantato, or sono tre anni, dietro i magazzini d'una cooperativa; e ricorderà come l'inaugurazione, seguita da un sì scarso numero d'altre recite, avvenisse con un dramma di soggetto arabo scambiato per farsa dal pubblico feroce. Povero teatrino di via Meravigli! I monelli riuscivano a guardarci dentro, dalla strada, e figurarsi il berciare che facevano. Uno, una sera, insinuò un mortaretto tra le assi divisorie, e fu un fracasso di bomba! Ma io, soprattutto, ricordo in quanto la memoria è congiunta a uno

dei più strazianti ricordi della mia vita, un teatruccio che il Vitti [Achille] dirigeva per conto di un consorzio femminile, nei locali di questo. «Venite a visitar mi», mi aveva scritto il Vitti, «il pubblico non è molto, ma aspetta di essere avviato dalla critica. Ci andai dunque una notte, con tutti i miei titoli censori, a fare il mio dovere d'allenatore. Gli spettatori erano quattordici. Seppi che l'attore [Massimo] Ungaretti era stipendiato apposta per fare il quattordicesimo, quando fossero in tredici soltanto. Se poi uno s'alzava, andandosene prima del tempo, doveva andarsene anche l'Ungaretti, affinché rimanessero in dodici. Mi fecero posto, appena apparso, nel mezzo della sala: isolato e troneggiante in uno scanno con sgabello, come al parroco nella recita dell'oratorio. Tutti gli attori guardavano me, soltanto me, come a un esaminatore, o come a un sacerdote, appunto, durante il sacrificale. Anche i quattordici spettatori mi fissavano, ipnotizzati. «È un critico», dicevano, il sussurro passava – ammirativo? ostile? – annichilendomi. Io ero letteralmente inchiodato al mio sedile da quegli sguardi unanimi, da quel murmure impegnativo. È un critico. E ad ogni papera i ventotto occhi mi balzavano addosso, come se io avessi dovuto, da quell'altezza, punirla con una pistolettata. Resistetti finché mi fu possibile. Sicuro che nessuno degli spettatori, presente il critico, se ne sarebbe andato, l'attore Ungaretti s'era addormentato. Ma ad un certo momento me ne andai io; fui io a salvarmi, con la scusa d'un bisognino, in punta di piedi. Gli spettatori rimasero così in tredici, numero porta disgrazia, e tre giorni dopo il teatrino dovette chiudere. Ma già l'attore Ungaretti, cui la fortuna non era venuta dormendo, era già stato licenziato per inadempienza, ed io dovetti offrirgli, per risarcimento, almeno un paio di colazione in Bagutta.

Ma torniamo alla Sala Bossi: ch  questa il suo pubblico denso, vivo e fedele ce l'ha; e non ha bisogno d'allenatori; e, come ha detto Colantuoni nel suo bel discorso augurale, risponde dilettevolmente e degnamente ad un bisogno. Udremo dame e damine di mondo recitare bene, ma proprio bene: come donna Liuccia Becker Masoero e la signorina Diana Veneziani; e poi udremo il violino canorissimo di Dina Pasini;¹ e la tersa voce di Lisa Mazzocchi sospirare Mozart;

¹ Figlia del pittore Lazzaro Pasini (1861-1949).

e Ornella Calabi, con altre alunne del maestro Lonati,² farsi onore col cembalo. «Serate per famiglia...». Dolci, vi giuro, anche al cuore di chi paga la tassa degli scapoli.

Doc. 4 – *I filodrammatici del Dopolavoro* («Corriere della Sera», 10 novembre 1934, p. 7)

Marco Praga, che per i filodrammatici non nutriva troppa simpatia, tanto che un giorno li chiamò «la peste dell'arte della scena», dovette poi ricredersi, e dopo aver assistito, nel 1926, ad alcune recite a Roma per il primo concorso nazionale organizzato dal Dopolavoro, non esitava a scrivere: «Dei veri e propri filodrammatici – cioè dei giovani, impiegati od operai, che le ore lasciate libere dal lavoro o dall'impiego dedicano con passione all'arte della scena – poco o nulla sapevo. Ho assistito a Roma ad alcune rappresentazioni, e ho lasciato la Capitale con le mie idee completamente modificate. Qualche volta sono rimasto addirittura strabiliato nel vedere e nell'udire degli attori e dei complessi di attori che, specialmente nei grami giorni che corrono, mi parvero ben degni di recitare dinanzi a pubblici paganti, sulle nostre scene maggiori; ben più degni di certi attori e di certe compagnie che vi vediamo ora passare a ludibrio dell'arte scenica».

Queste parole, pronunziate da un critico severo e irriducibile, da un innamorato geloso e fierissimo del teatro come il Praga, acquistano un valore altissimo, offrono veramente un titolo d'onore per le filodrammatiche del Dopolavoro. Ma s'era allora ai primi passi dell'organizzazione. Oggi, a otto anni di distanza da quel giudizio, se Marco Praga potesse assistere a queste rappresentazioni, non solo confermerebbe quelle sue parole lontane, ma generalizzerebbe la lode. C'è come un'aria nuova, nelle compagnie filodrammatiche. La disciplina artistica e le norme dettate e volute dalla Direzione generale del Dopolavoro hanno a poco a poco rinnovato l'ambiente, movendo guerra senza quartiere ad alcune «caratteristiche» che i filodrammatici

² Carlo Lonati, che nella Sala Bossi aveva aperto la scuola di musica «Claudio Monteverdi» (si veda tra gli annunci degli *Indirizzi raccomandati* in «Varietas», XXVII, n. 318, giugno 1931, p. [2]).

avevano derivato dai professionisti e che non sarebbe proprio il caso di chiamare virtù.

Un piccolo mondo

Il “divismo” per esempio. Vi sembrerà impossibile, eppure anche nel campo filodrammatico alligna questa pericolosa erba. Come nella vita, anche nel teatro le male abitudini e i difetti son più facili ad imitarsi delle virtù. Ora, il Dopolavoro non s'è mai stancato né si stanca di lottare per estirparla del tutto, questa erbetta maligna; e, piano piano, ci riesce. Proprio in occasione del concorso regionale, penultima tappa degli “incontri” definitivi di Roma, è avvenuto, per esempio, che in una compagnia filodrammatica un giovane attore rifiutasse sdegnosamente di partecipare al concorso stesso perché la commedia scelta non gli offriva sufficienti possibilità di “mettersi in luce”. È stato cortesemente eliminato. La Direzione generale del Dopolavoro vuole dei buoni complessi, domanda recitazioni armoniose ed equilibrate, e mal sopporta i mattatori e il “primadonnismo”.

Ed è giusto e logico che sia così. Perché, attraverso le compagnie filodrammatiche, si deve svolgere un'opera di educazione spirituale e di propaganda culturale, soprattutto; si deve conservare e rafforzare l'amore per il teatro.

Una prova, del resto, che questa mentalità si è ormai largamente diffusa nel mondo dei filodrammatici e dà i suoi buoni frutti, la si ha assistendo alle loro recite. Cogliete un fervore e una volontà così consapevoli, un proposito così fermo ed evidente di uniformarsi a una norma generale di interpretazione, un desiderio così intenso di dare la migliore espressione scenica possibile all'opera del commediografo, che ne restate ammirati e so[r]presi; e le lontane parole di Marco Praga ritornano spontanee alla vostra memoria.

Sotto l'egida del Dopolavoro provinciale milanese, la Federazione delle filodrammatiche, presieduta da Gino Rocca e diretta da Virgilio Frigerio, conta una cinquantina di compagnie, trentadue delle quali recitano in Milano. Sono così circa seicento filodrammatici che consacrano regolarmente le ore libere dal lavoro al teatro. E attorno a questo piccolo mondo, che riproduce in modeste proporzioni il vasto e un poco fantasioso mondo dei comici di professione, gravitano parecchie migliaia di spettatori. Perché ogni compagnia ha i suoi fedelissimi

e i suoi fedeli, oltre che gli spettatori occasionali; ogni compagnia ha insomma, per dirla con gli sportivi, i suoi tifosi, che non mancano a nessuna recita, ne parlano con interesse nei giorni di vigilia, ne discutono con passione l'indomani; i suoi tifosi che la seguono quando la compagnia si sposta.

Il repertorio

Molte di queste compagnie si appoggiano ai Gruppi regionali. Quasi tutte le sedi, infatti, dei Gruppi hanno i loro lindi e comodi teatrini, capaci di alcune centinaia di spettatori, dove la compagnia del Gruppo svolge, abbastanza regolarmente, un programma di recite. Ma sarebbe opportuno che la stabilizzazione di queste compagnie si generalizzasse: diventasse una caratteristica comune. Togliendo a questi complessi l'incertezza dell'indomani, sia per quanto riguarda la sede sia per quanto riguarda la formazione, si otterrebbero dei risultati anche più interessanti di quelli che si raggiungono ora. Un esempio eloquentissimo infatti è offerto dalle compagnie filodrammatiche stabilizzate da tempo presso i Dopolavoro ferroviario, postelegrafonico e dei Monopoli dello Stato, tanto per citare qualche esempio. Per questa strada, che è la strada maestra del rifiorire della filodrammatica, si è messa, sin dagli inizi, la Direzione generale del Dopolavoro, che incoraggia in tutti i modi i propositi di stabilizzazione dei Gruppi. Purtroppo, mancano spesso i mezzi materiali: e allora, come tutti sanno, né la buona volontà né la passione bastano sempre. Comunque, anche da questo lato molto s'è fatto, e molto si sta facendo. E anche il favore, e spesso il "tifo", con i quali sono seguite in ogni capoluogo di regione, le recite eliminatorie per il concorso nazionale documentano l'interesse affettuoso che circonda quest'attività e ne giustifica ogni sviluppo possibile.

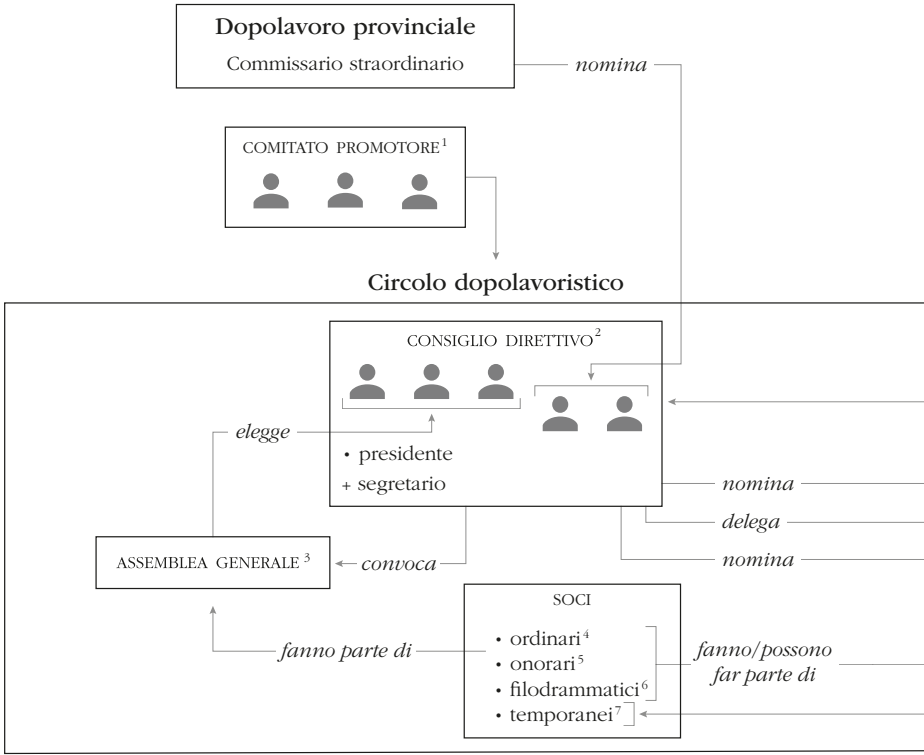
Propositi per l'avvenire

Cura costante della Direzione generale del Dopolavoro è, naturalmente, il repertorio. Pur lasciando la maggior libertà ai singoli gruppi, la Direzione ha dettato delle norme generali alle quali tutte le filodrammatiche devono uniformare la propria attività. Intanto si è provveduto subito a realizzare quello che nel teatro di prosa si sta auspicando e predicando da tempo, con scarsi risultati pratici: il contingentamento

dei lavori stranieri. I gruppi filodrammatici del Dopolavoro non possono, infatti, includere nel loro repertorio commedie di autori stranieri se non nella proporzione di 1 a 5, una commedia straniera per ogni cinque italiane. Inoltre, il Dopolavoro incoraggia in tutti i modi le sue filodrammatiche perché diano la preferenza – nei limiti, s'intende, del possibile – alle commedie dove tutta la compagnia possa mostrare la propria efficienza, dove sia necessaria una recitazione d'insieme piuttosto che un'interpretazione fondata sopra una o due figure principali. È la battaglia contro il "divismo", insomma, che si manifesta, con grande opportunità, anche qui. Per i concorsi nazionali è poi stabilito che ogni compagnia concorrente presenti una lista di dieci commedie "pronte": tra queste la Direzione presceglie le due che la compagnia sarà chiamata a interpretare, e stabilisce inoltre una commedia d'obbligo per tutte quante le compagnie. Nel concorso di quest'anno il lavoro d'obbligo è l'atto unico di Marcello Gallian, *Una prova durante la notte*.

Ma alla scelta e alla formazione del repertorio s'intende provvedere, in avvenire, anche più direttamente; e non è, forse, troppo lontana la realizzazione di un progetto che farebbe di alcuni gruppi stabili di filodrammatici le "compagnie" dei giovani autori non ancora rappresentati. Qui il discorso ci porterebbe lontani, ed è meglio attendere che il progetto maturi. Ci basterà osservare che, dopo avere assistito a una di queste recite filodrammatiche per il concorso nazionale, quel proposito audace e coraggioso ci è apparso come sotto una nuova luce e ricco di possibilità. Non faremo nomi di attori, perché, certo, tutte le compagnie che si presentano sul bel palcoscenico del teatro di Palazzo Litta si equivalgono per il fervore, la passione e la fede che le animano. Diremo solo che l'accuratezza di alcune messe in scena, l'intelligenza e la sensibilità di molti di questi filodrammatici, la compostezza e l'evidenza di qualcuna di queste interpretazioni di complesso promettono risultati veramente lusinghieri.

TAB. 1 – Schema di organigramma di un circolo dopolavoristico ospitante una compagnia filodrammatica.



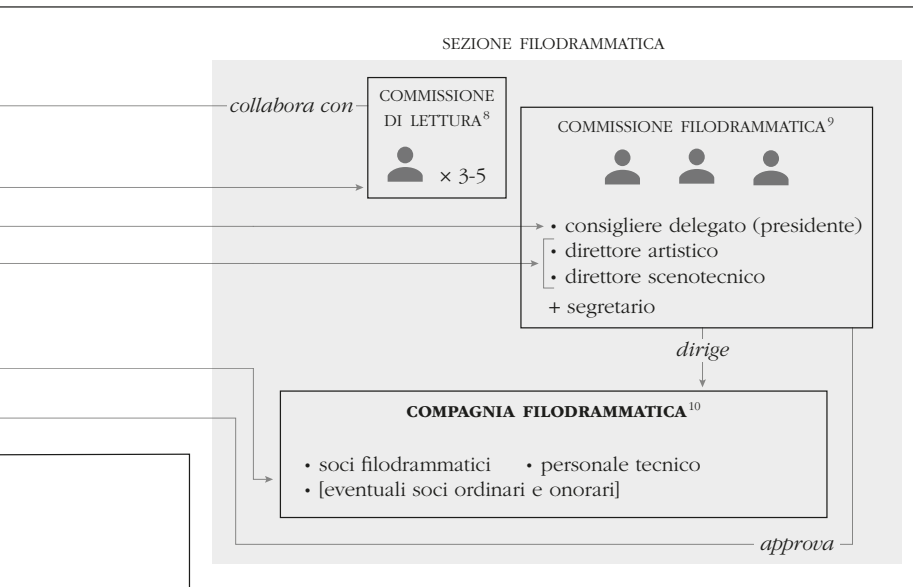
¹ COMITATO PROMOTORE. – È formato da tre membri. Sotto il patrocinio del Commissario provinciale dell'OND gestisce la fase costitutiva dell'associazione, raccoglie le prime adesioni e convoca l'Assemblea per l'elezione del primo Consiglio direttivo, che dà avvio alla gestione ordinaria.

² CONSIGLIO DIRETTIVO. – È l'organo di governo dell'associazione. È composto da cinque membri: tre eletti dall'Assemblea tra i soci onorari e ordinari, e due nominati dal Commissario provinciale dell'OND. Resta in carica due anni (con possibilità di rinnovo). Elegge al suo interno un presidente (che è il rappresentante legale dell'associazione) e può avvalersi di un segretario anche esterno. Il Consiglio direttivo è responsabile della convocazione delle assemblee, con preavviso di 15 giorni; della gestione e dello sviluppo dell'associazione; esamina le domande di ammissione e ha il potere di radiazione dei soci; sentito il parere della Commissione

di lettura, definisce il programma annuale; nomina il direttore artistico e il direttore scenotecnico, e designa il consigliere che presiede la Commissione filodrammatica.

³ **ASSEMBLEA GENERALE.** – Riunisce i soci onorari e i soci effettivi/ordinari. In seduta ordinaria (annuale, entro il trimestre dalla chiusura dell'annata filodrammatica), l'Assemblea approva il bilancio, elegge o sostituisce i membri elettivi del Consiglio, e discute i punti all'ordine del giorno. In seduta straordinaria, è convocata su iniziativa del Consiglio direttivo o su richiesta motivata di almeno un terzo dei soci onorari e ordinari. È presieduta dal presidente del Consiglio direttivo e delibera a maggioranza con verbale redatto da un segretario.

⁴ **SOCI ORDINARI.** – Sono ammessi dal Consiglio direttivo dopo l'accoglimento di un'istanza, che prevede l'accettazione dello statuto e del regolamento dell'associazione. I soci devono soddisfare i requisiti per l'ottenimento della tessera dell'OND e si impegnano al pagamento della quota di iscrizione e della quota mensile.



Partecipano all'Assemblea con diritto di voto; hanno accesso ai locali e alle attività dell'associazione; se prendono parte attiva alla compagnia sono soggetti anche alle regole disciplinari della filodrammatica.

⁵ **SOCI ONORARI.** – Sono nominati per particolari meriti dall'Assemblea o dal Consiglio direttivo con voto unanime. Hanno diritti analoghi ai soci ordinari e possono ottenere la tessera dell'OND se soddisfano i requisiti previsti.

⁶ SOCI FILODRAMMATICI. – Previo parere favorevole della Commissione filodrammatica, sono ammessi dal Consiglio direttivo dopo l'accoglimento di un'istanza, che prevede l'accettazione dello statuto e del regolamento dell'associazione. Benché non abbiano diritto a partecipare alle assemblee, finché prestano la loro opera nella compagnia filodrammatica, di cui accettano il regolamento, godono dei benefici spettanti ai soci ordinari e sono esenti dal pagamento delle quote associative.

⁷ SOCI TEMPORANEI. – Sono simpatizzanti dell'associazione e frequentatori degli spettacoli. Sono ammessi annualmente dalla Commissione filodrammatica dopo l'accoglimento di un'istanza, e si impegnano a versare una quota di ammissione pari al canone della tessera dell'OND (che possono comunque ottenere se lavoratori) e un canone mensile per rimborso spese di segreteria. Hanno diritto a frequentare gli spettacoli e a ricevere il programma e materiali informativi dell'associazione.

⁸ COMMISSIONE DI LETTURA. – È composta da 3 a 5 membri (anche esterni all'associazione), nominati dal Consiglio direttivo tra persone del mondo artistico, letterario e teatrale. Si occupa di esaminare i testi teatrali e proporre quelli ritenuti interessanti, collaborando strettamente con il Consiglio per costruire il programma annuale.

⁹ COMMISSIONE FILODRAMMATICA. – È l'organo di direzione della sezione filodrammatica. È composta da un membro delegato del Consiglio direttivo (facente funzioni di presidente), dal direttore artistico e dal direttore scenotecnico; è assistita da un segretario. Si occupa di preparare e realizzare gli spettacoli secondo il programma deciso dal Consiglio direttivo, gestendo le spese operative di cui rende conto al Consiglio direttivo. Vigila inoltre sul rispetto della disciplina e sull'applicazione del regolamento.

¹⁰ COMPAGNIA FILODRAMMATICA. – È il gruppo che mette in scena gli spettacoli. Oltre al personale tecnico, ne fanno parte i soci filodrammatici e può includere, senza alcuna ulteriore richiesta, anche soci ordinari e onorari. È soggetta a un regolamento interno, che disciplina obblighi di puntualità, impegno nelle prove, rispetto delle indicazioni dei direttori, regole di palcoscenico.

FONTI E BIBL.: Le informazioni sono desunte da *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, fascicolo monografico del «Bollettino mensile» dell'OND, I, n. 2, 1° febbraio 1927, pp. 27-41.

TAB. 2 – I concorsi nazionali filodrammatici. Scheda

In questa scheda sono riportati sinteticamente i dati che è stato possibile raccogliere sulla partecipazione a tre dei cinque concorsi nazionali filodrammatici organizzati dall'OND – il primo (1926), il terzo (1928) e il quarto (1935). Accanto alle informazioni sulla provenienza geografica delle filodrammatiche e sul repertorio proposto, emerge tra la prima e la terza edizione un sensibile incremento delle adesioni,

strettamente correlato alla progressiva espansione dei complessi federati all'OND; la riduzione delle adesioni al concorso del 1935 è invece da mettere in relazione con le contingenze della guerra d'Etiopia, che comportò il richiamo al fronte di molti filodrammatici, sguarnendo così le fila delle compagnie.

I CONCORSO NAZIONALE (Roma, Teatro Nazionale, ottobre-novembre 1926)

Giuria: Vincenzo Morello (Presidente); Gino Pierantoni (Vicepresidente); Mario Giani (consigliere delegato dell'OND); Alessandro Varaldo (Direttore generale della SIA); Franco Liberati; Luigi Razza, Ugo Falena; Armando Falconi; Umberto Palmarini; Giovanni Bissi (segretario); Silvio d'Amico (relatore).

Filodrammatiche in concorso e graduatoria:

FILODRAMMATICA	OPERA	POSIZIONE
"Recite benefiche" di Milano	Dario Niccodemi, <i>Acidalia</i> ; Marco Praga, <i>L'innamorata</i>	I
"Labronica" di Livorno	Enrico Annibale Butti, <i>Fiamme nell'ombra</i> ; Giannino Antona Traversi, <i>Carità mondana</i>	II <i>ex aequo</i>
"Giovanni Emanuel" (Dopolavoro di Roma)	Luigi Chiarelli, <i>Fuochi d'artificio</i> ; Guglielmo Zorzi, <i>La vena d'oro</i>	II <i>ex aequo</i>
"Dopolavoro bergamasco" di Bergamo	Enrico Annibale Butti, <i>Fiamme nell'ombra</i> ; Renato Simoni, <i>Tramonto</i>	III
"Dorica" di Ancona	Luigi Chiarelli, <i>La maschera e il volto</i> ; Luigi Chiarelli, <i>Fuochi d'artificio</i>	IV
"Tommaso Salvini" di Empoli	Giuseppe Giacosa, <i>Tristi amori</i> ; Marco Praga, <i>L'innamorata</i>	V
"Italia" di Sesto San Giovanni (MI)	Guglielmo Zorzi, <i>I tre amanti</i> ; Luigi Chiarelli, <i>Fuochi d'artificio</i>	VI
"Carlo Goldoni" di Roma	Giuseppe Giacosa, <i>Come le foglie</i> ; Arnaldo Fraccaroli, <i>La dolce vita</i>	VII
Dopolavoro ferroviario di Firenze	Sabatino Lopez, <i>Mario e Maria</i> ; Luigi Chiarelli, <i>Fuochi d'artificio</i>	

Accademia "Armando Casalini" di Roma	Dario Niccodemi, <i>La nemica</i>
"Amos Maramotti" di Roma	Dario Niccodemi, <i>La nemica</i> ; Marco Praga, <i>L'innamorata</i>
Dopolavoro ferroviario di Milano	Alfredo Testoni, <i>Il nostro prossimo</i> ; Dario Niccodemi, <i>La volata</i>
"Giacomo Leopardi" di Recanati	Dario Niccodemi, <i>Il titano</i> ; Dario Niccodemi, <i>La volata</i>
"Ars Electa" di Venezia	Arnaldo Fraccaroli, <i>Non amarmi così</i> ; Luigi Chiarelli, <i>Fuochi d'artificio</i>
"Albor" (Dopolavoro tranviario di Milano)	Teobaldo Cicconi, <i>Le mosche bianche</i>
"Giovani filodrammatici" di Napoli	Silvio Zambaldi, <i>La fidanzata di Cesare</i> ; Dario Niccodemi, <i>La volata</i>
"Arte e beneficenza" di Genova	Silvio Zambaldi, <i>La moglie del dottore</i> ; Marco Praga, <i>L'innamorata</i>
"Dario Niccodemi" di Piacenza	Sabatino Lopez, <i>Bufere</i> ; Giuseppe Adami, <i>La capanna e il tuo cuore</i>
Dopolavoro della Banca commerciale di Milano	Guglielmo Zorzi, <i>La vena d'oro</i> ; Giuseppe Adami, <i>La capanna e il tuo cuore</i>
"Carlo Alberto" (Torino)	Silvio Zambaldi, <i>L'argento vivo</i>
"Ausonia" di Roma	Dario Niccodemi, <i>L'ombra</i> ; Giuseppe Adami, <i>La capanna e il tuo cuore</i>
"Angelo Pietro Berton" di Roma	Gerolamo Rovetta, <i>Papà eccellenza</i>

Fuori concorso: Filodrammatica del Dopofficina femminile di Brescia (Anna Bertoli, *Nella vita*; recitata da sole donne)

Graduatoria per attori:

- I. Cesare Lumachi (Filodrammatica "Tommaso Salvini" di Empoli)
- II. *ex aequo* Vittorio Sessa (Filodrammatica "Recite benefiche" del Gruppo "Filippo Corridoni" di Milano) e Giuseppe Perico (Filodrammatica "Dopolavoro bergamasco" di Bergamo)

- III. Emilio Mantelli (Filodrammatica "Labronica" di Livorno)
Roberto Gicca (Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma)
Elio Sarti (Roma)
Graziano Levi (Milano)
Ugo Cedroli (Filodrammatica "Dorica" di Ancona)
Alfredo Cantini (Filodrammatica "Tommaso Salvini" di Empoli)

Graduatoria per attrici:

- I. Lina Volpi (Filodrammatica "Recite benefiche" del Gruppo "Filippo Corridoni" di Milano)
II. Amina Orbicciani (Filodrammatica "Labronica" di Livorno)
III. Maria Luisa Calderini (Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma)
Marga Sarni (Napoli)
Ada Barsi (Roma)

Premi di categoria:

- I. Tranvieri della Filodrammatica del Dopolavoro tranviario di Milano
II. Impiegati della Filodrammatica del Dopolavoro della Banca commerciale di Milano
III. Operai della Filodrammatica "Dario Niccodemi" di Piacenza

Premio di distanza: Filodrammatica "Ars Electa" di Venezia

Segnalazioni di distinzione:

- I. Emilia Pasini (bambina ne *Il titano* di Dario Niccodemi; Filodrammatica "Giacomo Leopardi" di Recanati)
II. Agostino Gilbertoni, suggeritore (Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma)

Produzioni selezionate per essere offerte al pubblico pagante:

- Marco Praga, *L'innamorata* (Filodrammatica "Recite benefiche" di Milano)
- Enrico Annibale Butti, *Fiamme nell'ombra* (Filodrammatica "Labronica" di Livorno)
- Luigi Chiarelli, *Fuochi d'artificio* (Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma)
- Renato Simoni, *Tramonto* (Filodrammatica "Dopolavoro bergamasco" di Bergamo)
- Sabatino Lopez, *Mario e Maria* (Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Firenze)

FONTI E BIBL.: «La Stirpe», IV, n. 8, agosto 1926, p. 461; spoglio de «La Tribuna», dal 3 al 15 dicembre 1926; LEBO [Leone Boccoli], *Il successo del concorso nazionale di Roma*, «Comoedia», VIII, n. 12, 20 dicembre 1926, pp. 45-46; *Il teatro filodrammatico*, a cura dell'Ufficio Educazione artistica della Direzione centrale dell'OND, Roma, Stabilimento tipografico centrale, 1929, pp. 11-14; ROMOLO VOLPINI, *Il concorso nazionale filodrammatico esordì trent'anni fa*, «Ridotto», VI, n.s., n. 5, maggio 1956, pp. 47-49. Notizie si ricavano anche dallo spoglio de «La Stampa», dal 15 maggio al 24 luglio 1928. – La Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Firenze fu esclusa dalla graduatoria perché costituita a meno di un anno dalla scadenza del bando di concorso (ma alla sua primattrice Milena Cianchi fu proposto «un premio *extra*»).

III CONCORSO NAZIONALE (Torino, Teatro Rossini, 15 maggio-giugno 1928)

Giuria: Dante Signorini (relatore).

Filodrammatiche in concorso e graduatoria di complesso (in base ad affiatamento, dizione, movimento, trucco, abbigliamenti, scenografia, luci):

FILODRAMMATICA	OPERA	POSIZIONE
“Giovanni Emanuel” (Federazione delle filodrammatiche dell'Urbe)	Paolo Ferrari, <i>La satira e Parini</i>	I
Dopolavoro di Cremona	Luigi Chiarelli, <i>Jolly</i>	II
“Tommaso Salvini” di Empoli	Roberto Bracco, <i>Il trionfo</i>	III
“Dante Alighieri” di Varese	Enrico Annibale Butti, <i>Fiamme nell'ombra</i>	IV
“L'Antenore” di Padova	Giuseppe Giacosa, <i>Tristi amori</i>	V <i>ex aequo</i>
Dopolavoro Labronico di Livorno	Giannino Antona Traversi, <i>La grande ombra</i>	V <i>ex aequo</i>
“Città di Piacenza”	Sabatino Lopez, <i>Ninetta</i>	VII
“Ars beneficans in arte” (Federazione provinciale combattenti di Torino)	Gerolamo Rovetta, <i>Il re burlone</i>	VIII
“Recite benefiche” (Gruppo “Filippo Corridoni” di Milano)	Lorenzo Ruggi, <i>Il cuore e il mondo</i>	IX

Dopolavoro ferroviario di Ancona	Giuseppe Adami, <i>La piccola felicità</i>	X
Dopolavoro provinciale di Genova	Gabriele d'Annunzio, <i>La fiaccola sotto il moggio</i>	XI
Filodrammatica d'arte del Dopolavoro postelegrafonico di Firenze	Giovanni Giraud, <i>L'ajo nell'imbarazzo</i>	XII
Dopolavoro postelegrafonico di Roma	Dario Niccodemi, <i>Il rifugio</i>	XIII
"Arte e diletto" di Milano	Lucio D'Ambra, <i>Ritratto d'uomo</i>	XIV
Dopolavoro delle Aziende SIP di Busto Arsizio (VA)	Sabatino Lopez, <i>Mario e Maria</i>	XV
"Vittorio Alfieri" di Siena	Giovacchino Forzano – Ferdinando Paolieri, <i>Maestro Landi</i>	XVI
Dopolavoro ferroviario di Firenze	Carlo Goldoni, <i>Gli innamorati</i>	XVII
Accademia filodrammatica del Teatro nazionale di Genova	Carlo Goldoni, <i>La vedova scaltra</i>	XVIII
Filodrammatica stabile di Bologna	Gino Rocca, <i>Il primo amore</i>	XIX

Filodrammatiche non classificate:

Dopolavoro postelegrafonico di Torino	Gerolamo Rovetta, <i>La trilogia di Dorina</i>
"Albor" (Dopolavoro tranviario di Milano)	Carlo Goldoni, <i>Il ventaglio</i>
Dopolavoro dei Sindacati fascisti de La Spezia	Cesare Vico Lodovici, <i>La donna di nessuno</i>
"Fulberto Alarni" (Dopolavoro della Società Reale Mutua di Assicurazioni di Torino)	Arnaldo Fraccaroli, <i>Non amarmi così</i>
Dopolavoro ferroviario di Milano	Luigi Pirandello, <i>Così è (se vi pare)</i>
"Eleonora Duse" (Dopolavoro ferroviario di Trieste)	Luigi Capuana, <i>Malìa</i>
Dopolavoro di Tortona	Carlo Veneziani, <i>L'antenato</i>

"Carlo Alberto" (Torino)	Dario Niccodemi, <i>La nemica</i>
"Fascio di Stresa" (Dopolavoro di Stresa, VB)	Alfredo Testoni, <i>La spada di Damocle</i>
"Excelsior" (Torino)	Luigi Antonelli, <i>Bernardo l'eremita</i>
Fascio femminile di Trieste	Sabatino Lopez, <i>La buona figliola</i>
Dopolavoro ferroviario di Portici (NA)	Dario Niccodemi, <i>Prete Pero</i>
Dopolavoro di Ceva (CN)	Onorato Castellino, <i>Giustizia</i>
"Città di Macerata"	Gerolamo Rovetta, <i>Romanticismo</i>
Dopolavoro ferroviario di Napoli	Gerolamo Rovetta, <i>Papà eccellenza</i>
Filodrammatica stabile della Città di Napoli	Guglielmo Zorzi, <i>La vena d'oro</i>
Dopolavoro ferroviario di Verona	Dario Niccodemi, <i>Scampolo</i>
Dopolavoro di Grosseto	Dario Niccodemi, <i>Acidalia</i>
Dopolavoro di Dronero (CN)	Sandro Camasio – Nino Oxilia, <i>Addio giovinezza!</i>
Filodrammatica stabile dell'Accademia dei Risorti di Venezia	Carlo Goldoni, <i>La locandiera</i> (data su un Carro di Tespi in piazza Carlo Felice)
Dopolavoro postelegrafonico di Trieste	Ettore Moschino, <i>Reginetta di Saba</i>
Dopolavoro di Moncalieri (TO)	Gerolamo Rovetta, <i>Romanticismo</i>
"La fratellanza" di Torino	Sem Benelli, <i>La cena delle beffe</i>
"Ermete Novelli" di Mestre	Luigi Chiarelli, <i>La maschera e il volto</i>
"Corona ferrea" (Dopolavoro comunale di Monza)	Carlo Veneziani, <i>L'antenato</i>
Dopolavoro di Aosta	Giuseppe Adami, <i>La capanna e il tuo cuore</i>

Fuori concorso: Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Torino (Giovacchino Forzano, *Il dono del mattino*; Ferdinando Martini, *La vipera*)

Graduatoria per le filodrammatiche costituite in prevalenza da operai:

- I. Filodrammatica "Albor" del Dopolavoro tranviario di Milano
- II. Filodrammatica "La fratellanza" di Torino
- III. Filodrammatica "Carlo Alberto" di Torino
- IV. Filodrammatica del Dopolavoro di Moncalieri (TO)

- V. Filodrammatica “Giovanni Emanuel” della Federazione delle filodrammatiche dell’Urbe

Miglior attore: ex aequo Giorgio Carini (Filodrammatica del Dopolavoro di Cremona) e Mario Luparia (Filodrammatica “Ars beneficans in arte” della Federazione provinciale combattenti di Torino)

Graduatoria per primi attori:

- I. Giuseppe Talamoni (Filodrammatica “Dante Alighieri” di Varese)
- II. Luigi Bracco (Milano)
- III. Emilio Mantelli (Dopolavoro Labronico di Livorno)
- IV. Cesare Lumachi (Filodrammatica “Tommaso Salvini” di Empoli)

Graduatoria per primi attori giovani:

- I. Raffaello Fiordelisi (Roma)
- II. Roberto Gicca (Filodrammatica “Giovanni Emanuel” della Federazione delle filodrammatiche dell’Urbe)

Graduatoria per brillanti:

- I. Mario Carini (Filodrammatica del Dopolavoro di Cremona)
- II. Piero Formia (Filodrammatica “Corona ferrea” del Dopolavoro comunale di Monza)

Graduatoria per caratteristi:

- I. Lionello Raglianti (Firenze)
- II. Giovanni Neri (Roma)

Miglior attrice: Lina Volpi (Filodrammatica “Recite benefiche” del Gruppo “Filippo Corridoni” di Milano)

Graduatoria per prime attrici:

- I. Sarah Ferrati (Filodrammatica “Tommaso Salvini” di Empoli)
- II. Amina Orbicciani (Filodrammatica del Dopolavoro Labronico di Livorno)
- III. Pina Durelli (Filodrammatica “Città di Piacenza”)
- IV. Getta Redaelli (Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Milano)
- V. Laura Peroni (Filodrammatica “Arte e diletto” di Milano)

Graduatoria per prime attrici giovani:

- I. Nedda Verla (Filodrammatica del Dopolavoro postelegrafonico di Trieste)
- II. Getta Mischi (Filodrammatica “Arte e diletto” di Milano)

Graduatoria per direttori:

- I. Guido Grazioso (Filodrammatica “Giovanni Emanuel” della Federazione delle filodrammatiche dell’Urbe)
- II. Giuseppe Talamoni (Filodrammatica “Dante Alighieri” di Varese)

Premi speciali: Rosalia Binetti (bambina; Filodrammatica “L’Antenore” di Padova)

FONTI E BIBL.: *Il III concorso filodrammatico si inaugura il 15 maggio*, «La Stampa», 4 maggio 1928, p. 5; spoglio de «La Stampa», dal 15 maggio al 24 luglio 1928; *Il teatro filodrammatico*, a cura dell’Ufficio Educazione artistica della Direzione centrale dell’OND, Roma, Stabilimento tipografico centrale, 1929, pp. 18-21.

IV CONCORSO NAZIONALE (Roma, Teatro Argentina, 9-28 ottobre 1935)

Giuria: Ugo Betti; Anton Giulio Bragaglia; Silvio d’Amico, Nicola De Pirro; Ambrogio De Voto; Marcello Gallian; Giampiero Giordano; Emma Gramatica; Cesare Vico Lodovici; Corrado Marchi; Giulio Pacuvio; Gino Pierantoni (presidente); Mario Pompei; Enrico Rocca; Carlo Terron.

Filodrammatiche in concorso e graduatoria di complesso:

FILODRAMMATICA	OPERA	POSIZIONE
“Giovanni Emanuel” (Dopolavoro di Roma)	Pier Maria Rosso di San Secondo, <i>Marionette che passione</i>	I
“Brigata d’arte” (Dopolavoro provinciale di Catania)	Alessandro De Stefani, <i>Calzolaio di Messina</i>	II
“Città di Osimo” del Dopolavoro di Osimo (AN)	Giuseppe Giacosa, <i>Tristi amori</i>	III
“Tommaso Salvini” di Empoli	Enrico Annibale Butti, <i>Lucifero</i>	IV
Dopolavoro ferroviario di Milano	Federico Valerio Ratti, <i>Giuda</i>	V
Dopolavoro del Pubblico impiego di Trieste	Alberto Casella, <i>La morte in vacanza</i>	VI
Dopolavoro Labronico di Livorno	Ugo Falena, <i>La sposa dei Re</i>	VII

Filodrammatica stabile del Dopolavoro provinciale di Napoli	Gabriele d'Annunzio, <i>La figlia di Iorio</i>	VIII ex aequo
"Artistico-operaia" del Dopolavoro di Roma	Luigi Bonelli, <i>L'imperatore</i>	VIII ex aequo
Dopolavoro provinciale di Firenze	Giovacchino Forzano, <i>Campo di maggio</i>	VIII ex aequo
"Eclettica" (Dopolavoro provinciale di Venezia)	Gualtiero Tumiati, <i>Giovine Italia</i>	VIII ex aequo
"Filippo Corridoni" (Dopolavoro provinciale di Cagliari)	Alberto Colantuoni, <i>La guarnigione incatenata</i>	VIII ex aequo
"Piacentina" (Dopolavoro di Piacenza)	Luigi Chiarelli, <i>La maschera e il volto</i>	VIII ex aequo
Dopolavoro ferroviario de La Spezia	Fausto Maria Martini, <i>Il fiore sotto gli occhi</i>	VIII ex aequo
Dopolavoro postelegrafonico di Palermo	Aldo De Benedetti, <i>Non ti conosco più</i>	VIII ex aequo
Dopolavoro ferroviario di Roma	Luigi Antonelli, <i>La bottega dei sogni</i>	VIII ex aequo
Dopolavoro ferroviario di Torino	Ercole Luigi Morselli, <i>Glauco</i>	VIII ex aequo
"Ermete Novelli" del Dopolavoro provinciale di Lucca	Gherardo Gherardi, <i>Questi ragazzi</i>	VIII ex aequo
Dopolavoro provinciale di Taranto	Cesare Giulio Viola, <i>Il cuore in due</i>	VIII ex aequo

Atto d'obbligo: Pier Maria Rosso di San Secondo, *La fidanzata dell'albero verde*.

Scene: realizzate dal laboratorio dell'OND su bozzetti di Cipriano Efisio Oppo, Pieretto Bianco, Camillo Parravicini, Mario Pompei, Nando Tamberlani, Carlo Santonocito, Edmondo Pizzi, Claudio Conti.

Miglior attore: Giuseppe Pomara (Filodrammatica "Brigata d'arte" del Dopolavoro provinciale di Catania)

Miglior attrice: Elda Niccolini (Filodrammatica "Città di Osimo" del Dopolavoro di Osimo, AN)

Graduatoria per attori:

- I. R. Cristofori (Filodrammatica "Artistico-operaia" del Dopolavoro di Roma)
- II. C. Vignani (Roma)
- III. Cesare Lumachi (Filodrammatica "Tommaso Salvini" di Empoli)
- IV. Emilio Mantelli (Filodrammatica del Dopolavoro Labronico di Livorno)
- V. Pio Nidi (Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Milano)
- VI. Ettore Morbelli (Filodrammatica "Piacentina" del Dopolavoro di Piacenza)

Graduatoria per attrici:

- I. Lilian Di Leo (Filodrammatica "Tommaso Salvini" di Empoli)
- II. Clara Paoloni (Filodrammatica del Dopolavoro Labronico di Livorno)
- III. Matilde Vestuto (Filodrammatica "Eclettica" del Dopolavoro provinciale di Venezia)
- IV. Gemma Marsilli (Filodrammatica del Dopolavoro del Pubblico impiego di Trieste)
- V. Rossana Picchi (Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma)
- VI. Ida Camici (Filodrammatica "Ermete Novelli" del Dopolavoro provinciale di Lucca)

Graduatoria per il migliore repertorio:

- I. Filodrammatica del Dopolavoro provinciale di Firenze
- II. Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Roma
- III. Filodrammatica "Artistico-operaia" del Dopolavoro di Roma
- IV. Filodrammatica stabile del Dopolavoro provinciale di Napoli

Graduatoria per direttori:

- I. Guido Grazioso (Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma)
- II. Antonino Russo Giusti (Filodrammatica "Brigata d'arte" del Dopolavoro provinciale di Catania)
- III. Ermanno Boccanera (Filodrammatica "Città di Osimo" del Dopolavoro di Osimo, AN)

Segnalazioni di distinzione: Pio Nidi (Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario di Milano); Arrigo Chiostrini (Filodrammatica del Dopolavoro ferroviario de La Spezia); Nando Vitali e Carlo

Francini (Filodrammatica del Dopolavoro provinciale di Firenze); Lino Girau e O. Cortese (Filodrammatica "Filippo Corridoni" del Dopolavoro provinciale di Cagliari); Giovanni Pastore (Filodrammatica stabile del Dopolavoro provinciale di Napoli); Gino Müller (Filodrammatica "Eclettica" del Dopolavoro provinciale di Venezia).

Graduatoria per la scenografia:

- I. Filodrammatica "Brigata d'arte" del Dopolavoro provinciale di Catania
- II. Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma
- III. Filodrammatica del Dopolavoro provinciale di Firenze
- IV. Filodrammatica stabile del Dopolavoro provinciale di Napoli
Segnalazioni di distinzione: Filodrammatica "Città di Osimo" del Dopolavoro di Osimo (AN); Filodrammatica del Dopolavoro del Pubblico impiego di Trieste; Filodrammatica "Filippo Corridoni" del Dopolavoro provinciale di Cagliari; Filodrammatica del Dopolavoro postelegrafonico di Palermo; Filodrammatica "Ermete Novelli" del Dopolavoro provinciale di Lucca; Filodrammatica "Piacentina" del Dopolavoro di Piacenza; Filodrammatica "Eclettica" del Dopolavoro provinciale di Venezia.

Graduatoria per migliore pubblicità:

- I. Filodrammatica stabile del Dopolavoro provinciale di Napoli
- II. Filodrammatica "Giovanni Emanuel" del Dopolavoro di Roma
- III. Filodrammatica "Filippo Corridoni" del Dopolavoro provinciale di Cagliari
- IV. Filodrammatica "Ermete Novelli" del Dopolavoro provinciale di Lucca

Graduatoria per le filodrammatiche costituite in prevalenza da operai:

- I. Filodrammatica del Dopolavoro provinciale di Taranto
- II. Filodrammatica del Dopolavoro provinciale di Firenze
- III. Filodrammatica "Tommaso Salvini" di Empoli
- IV. Filodrammatica del Dopolavoro del Pubblico impiego di Trieste

FONTI E BIBL.: *Il IV concorso filodrammatico dell'Opera nazionale dopolavoro*, «Il Popolo d'Italia», 2 ottobre 1935, p. 5; *Filodrammatiche*, «Il dramma», XI, n. 220, 15 ottobre 1935, p. 35; ivi, n. 224, 15 dicembre 1935, p. 34; ENRICO ROCCA, *Bilancio del IV concorso nazionale filodrammatico*, «Scenario», IV, n. 12, dicembre 1935, pp. 619-621; *Il concorso nazionale filodrammatico*.

La relazione della Giuria (Roma, 4 dicembre), «Corriere della Sera, 5 dicembre 1935, p. 5. Cfr. anche GIANFRANCO PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 138-141.

TAB. 3 – Calendario e graduatoria di un concorso regionale filodrammatico (Milano, Teatro del Dopolavoro ferroviario di Palazzo Litta, novembre 1934)

DATA	FILODRAMMATICA	OPERA	POSIZIONE
gio 8	Dopolavoro provinciale di Brescia	Pier Maria Rosso di San Secondo, <i>Tra vestiti che balzano</i>	III
sab 10	Dopolavoro provinciale di Varese	Alberto Colantuoni, <i>I fratelli Castiglioni</i>	V <i>ex aequo</i>
lun 12	“Corona ferrea” (Dopolavoro comunale di Monza)	Luigi Chiarelli, <i>La maschera e il volto</i>	IV
gio 15	Dopolavoro provinciale di Como	Luigi Pirandello, <i>Ma non è una cosa seria</i>	II
sab 17	Gruppo rionale “Cesare Battisti” di Milano	Sabatino Lopez, <i>Il passerotto</i>	
mar 20	Dopolavoro provinciale di Cremona	Carlo Goldoni, <i>Gl’innamorati</i>	V <i>ex aequo</i>
gio 22	Dopolavoro provinciale di Bergamo	Carlo Goldoni, <i>Il burbero benefico</i>	V <i>ex aequo</i>
dom 25	Dopolavoro ferroviario di Milano	Cesare Vico Lodovici, <i>La ruota</i>	I

Atto d’obbligo: Marcello Gallian, *Una prova durante la notte*.

FONTI E BIBL.: «Corriere della Sera», 6 novembre 1934, p. 7; la graduatoria è riportata in calce all’articolo di ANTONIO TAGLIAFERRI, *Il concorso del Dopolavoro*, «Theatrica», I, n. 1, gennaio 1935, pp. 25-26: 26.

Fonti e bibliografia

Nota editoriale

Per rendere più agevole la lettura delle fonti, si è adottato un criterio di trascrizione critica. Le abbreviazioni in genere sono state sciolte tacitamente, e sono stati ammodernati secondo l'uso corrente apostrofi e accenti, così come l'interpunzione e l'uso delle maiuscole. Le correzioni e i risarcimenti al testo sono segnalati tra parentesi quadre [], mentre le integrazioni sono poste tra uncinate < >.

Tutte le URL sono state verificate l'ultima volta il 15 dicembre 2025.

Nelle pagine che seguono sono raccolte le fonti e la bibliografia citate nel volume, insieme ad altri materiali e studi che, seppur non richiamati puntualmente nel testo, hanno costituito un riferimento per la ricerca.

Per i periodici oggetto di spoglio non si è ritenuto opportuno registrare sistematicamente ogni singolo articolo: nel libro questi contributi sono citati di volta in volta; qui è di norma indicato il titolo del periodico, salvo i casi in cui singoli articoli risultino particolarmente significativi rispetto ai temi affrontati.

Le fonti normative sono disposte in ordine cronologico; le altre sezioni seguono l'ordine alfabetico (per titolo nel caso di periodici e miscellanee, per cognome nel resto). Nel caso di più lavori della stessa autrice o dello stesso autore, si è adottato un criterio cronologico (dal più risalente al più recente). I nomi che compaiono in bibliografia non sono stati registrati nell'indice dei nomi.

Sigle e abbreviazioni

ACS	Archivio centrale dello Stato
ASMI	Archivio di Stato di Milano
ASOSMF	Firenze, Archivio storico dell'Opera di Santa Maria del Fiore
ASPO	Archivio di Stato di Prato
ASR	Archivio di Stato di Roma
MART	Museo di arte moderna e contemporanea di Trento e Rovereto
MBA	Genova, Museo Biblioteca dell'Attore
OND	Opera nazionale dopolavoro
PNF	Partito nazionale fascista

ins.	inserto
p.c.	per conoscenza
s.n.p.	senza numero di protocollo

Fonti normative

Regio decreto-legge 1° maggio 1925, n. 582, *Istituzione dell'Opera nazionale del dopolavoro*.

Regio decreto-legge 25 ottobre 1925, n. 1908, *Istituzione del Dopolavoro ferroviario*, conv. dalla legge 18 marzo 1926, n. 562).

Regio decreto 31 dicembre 1925, n. 2392, *Approvazione dello statuto dell'Opera nazionale dopolavoro in Roma*.

Regio decreto-legge 9 luglio 1926, n. 1271, *Istituzione di un Ufficio centrale del Dopolavoro postelegrafonico*, conv. dalla legge 16 giugno 1927, n. 1081.

Regio decreto 11 novembre 1926, n. 1936, *Riforme allo statuto dell'«Opera nazionale Dopolavoro»*.

COMMISSIONE CENTRALE PER LA FILODRAMMATICA, Circolare prot. n. 6/A, *Recite di propaganda filodrammatica* [1927], ed. in *Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, fascicolo monografico del «Bollettino mensile» dell'OND, I, n. 2, 1° febbraio 1927, p. 70.

Regio decreto 7 aprile 1927, n. 516, *Modificazione al Regio decreto-legge 1° maggio 1925, n. 582, riguardante l'Opera nazionale dopolavoro*.

Regio decreto-legge 8 maggio 1927, n. 680, *Provvedimenti relativi all'Opera nazionale dopolavoro*, conv. dalla legge 8 marzo 1928, n. 629.

Regio decreto-legge 12 maggio 1927, n. 743, *Istituzione del Dopolavoro per il personale delle Privative*, conv. dalla legge 29 novembre 1928, n. 2941.

Regio decreto-legge 10 agosto 1927, n. 1559, *Concessione di esenzioni fiscali e tributarie all'Opera nazionale dopolavoro e all'Opera nazionale balilla*, conv. dalla legge 16 febbraio 1928, n. 360.

Regio decreto-legge 21 febbraio 1929, n. 200, *Ordinamento per il Dopolavoro nelle colonie*.

- Legge 27 maggio 1929, n. 810, *Esecuzione del Trattato, dei quattro allegati annessi e del Concordato, sottoscritti in Roma, fra la Santa Sede e l'Italia, l'11 febbraio 1929.*
- Regio decreto-legge 14 novembre 1929, n. 1999, *Sostituzione del comma 2 dell'art. 2 del R. decreto-legge 8 maggio 1927, n. 680, relativo alle funzioni del commissario straordinario dell'Opera nazionale dopolavoro.*
- MINISTERO DELLE CORPORAZIONI, Decreto ministeriale 6 dicembre 1930, *Costituzione della Corporazione dello spettacolo.*
- Regio decreto-legge 22 dicembre 1930, n. 1735, *Ordinamento dell'Opera nazionale dopolavoro*, conv. dalla legge 30 marzo 1931, n. 513.
- Legge 6 gennaio 1931, n. 599, *Nuove norme sulla censura teatrale.*
- Regio decreto 17 gennaio 1935, n. 179, *Modificazioni alle norme sulla nomina del direttore generale dell'Opera nazionale dopolavoro.*
- Regio decreto-legge 1° aprile 1935, n. 327, *Istituzione di un Ispettorato del teatro alla dipendenza del Sottosegretariato di Stato per la stampa e la propaganda* (conv. dalla legge 6 giugno 1935, n. 1142).
- Decreto del capo del Governo 4 aprile 1935, *Nomina dei componenti il Collegio dei sindaci dell'Opera nazionale dopolavoro.*
- Regio decreto 24 giugno 1935, n. 1009, *Istituzione del Ministero per la stampa e la propaganda.*
- Regio decreto-legge 24 settembre 1936, n. 1834, *Ordinamento del Ministero per la stampa e la propaganda.*
- Regio decreto 25 ottobre 1936, n. 1940, *Costituzione delle Direzioni generali del Ministero per la stampa e la propaganda.*
- Regio decreto-legge 28 dicembre 1936, n. 2470, *Istituzione del «Sabato teatrale»* (conv. dalla legge 17 giugno 1937, n. 1403).
- Legge 24 maggio 1937, n. 817, *Modificazioni alle norme sull'ordinamento dell'Opera nazionale dopolavoro.*
- Regio decreto 27 maggio 1937, n. 752, *Modificazione della denominazione del Ministero per la stampa e la propaganda.*
- Legge 20 marzo 1940, n. 584, *Modificazioni alla legge 24 maggio 1937, n. 817, sull'ordinamento dell'Opera nazionale dopolavoro.*
- Decreto legislativo luogotenenziale 22 settembre 1945, n. 624, *Cambiamento di denominazione dell'Opera nazionale dopolavoro in Ente nazionale assistenza lavoratori.*

Legge 21 ottobre 1978, n. 641, *Conversione in legge, con modificazioni, del decreto-legge 18 agosto 1978, n. 481, concernente fissazione al 1° gennaio 1979 del termine previsto dall'art. 113, decimo comma, del decreto del Presidente della Repubblica 24 luglio 1977, n. 616, per la cessazione di ogni contribuzione, finanziamento o sovvenzione a favore degli enti di cui alla tabella B del medesimo decreto, nonché norme di salvaguardia del patrimonio degli stessi enti, delle istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza e della disciolta Amministrazione per le attività assistenziali italiane ed internazionali.*

Fonti archivistiche

Archivio centrale dello Stato, *Ministero della cultura popolare, Gabinetto, Archivio generale*, serie *Sovvenzioni*.

Archivio centrale dello Stato, *Ministero dell'interno, Direzione generale Pubblica sicurezza, Divisione Affari generali e riservati. Archivio generale*.

Archivio di Stato di Milano, *Prefettura di Milano, Gabinetto*.

Archivio di Stato di Prato, *Opera nazionale dopolavoro - Dopolavoro comunale di Prato*.

Genova, Museo Biblioteca dell'Attore, *Fondo Silvio d'Amico*.

Periodici e annuari

Almanacco della donna italiana, Firenze, R. Bemporad & figlio (Roma, La Donna; Firenze, Marzocco), 1920-1942.

Almanacco enciclopedico del «Popolo d'Italia» [dal 1932 il titolo muta in *Almanacco fascista del «Popolo d'Italia»*], Milano, Tipografia del «Popolo d'Italia», 1922-1943.

«Annali del fascismo», 1931-1943.

Annali del teatro italiano, 2 voll., Milano, Industrie grafiche Amedeo Nicola & c., 1921-1923.

Annuario dell'Opera nazionale dopolavoro, Novara, Istituto geografico De Agostini, 1937-1939.

Annuario della stampa italiana ed europea, Roma, Federazione nazionale della stampa italiana, 1926.

Annuario industriale della Provincia di Milano, Milano, Off. graf. Fratelli De Silvestri, 1933.

Annuario statistico italiano, Roma, Istituto nazionale di statistica, 1878-.

«Atti del Partito nazionale fascista», 1932-1942.

«Il Biellese», 1882-.

«Bollettino degli atti pubblicati dalla Giunta municipale di Roma», 1870-.

«Bollettino del lavoro e della previdenza sociale», 1920-1932.

«Bollettino mensile di statistica dell'Istituto centrale di statistica del Regno d'Italia», Supplemento ordinario alla «Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia», 1926-1945.

«Bollettino ufficiale delle Ferrovie dello Stato», 1908-1924.

«Il Cittadino. Rivista di Monza e del circondario», 1899-.

«Comoedia», 1919-1934.

Compendio statistico italiano, Roma, Istituto centrale [poi nazionale] di statistica, 1927-.

«Le comunicazioni della settimana», supplemento a «Le Comunicazioni del Dopolavoro», a cura del Dopolavoro provinciale fiorentino, 1938-1943.

«Controcorrente. Rivista teatrale di rinnovamento», 1922-1943.

«Corriere della Sera», 1876-.

«Il Dopolavoro», 1924-1929.

«Il dramma», 1925-1992.

«Eco di Biella», 1947-.

«La fiera letteraria», 1925-1929.

«Gente nostra» [nel 1940 il titolo muta in «Gente nostra in grigioverde», poi in «Gente nostra in armi»], 1929-1943.

«Nicia. Rivista medica d'arte e varietà», 1931-1941.

«Il Popolo di Monza. Organo politico sindacale del Fascio di Monza», 1929-1943.

«Radiocorriere», 1930-1943.

Il ragguaglio dell'attività culturale, letteraria ed artistica dei cattolici in Italia, Firenze, Libreria editrice fiorentina (poi Milano, Istituto di propaganda libraria), 1930-1942.

«Rassegna femminile italiana», 1925-1930.

«Rivista di Monza», 1933-1939.

«Scenario», 1932-1943.

Lo spettacolo in Italia. Annuario statistico, Roma, Società italiana autori ed editori, 1936-1942.

«La Stampa», 1867-.

«La Stirpe», 1923-1940.

«Teatro per tutti», 1930-1938.

«Theatrica», 1935-1939.

«La Tribuna», 1925-1943.

«L'Unità», 1924-.

«Varietas», 1904-1940.

Fonti a stampa

ACCADEMIA GOLDONI, *Regolamenti interni*, Livorno, Tipografia A.B. Zecchini, 1869.

GIORGIO ALBERTAZZI, *Il punto sul mio mestiere di attore*, in *Rapporto sull'attore*, numero speciale di «Sipario», n. 236, dicembre 1965, pp. 16-19.

CAMILLO ANTONA TRAVERSI, *Le grandi attrici del tempo andato*, 3 voll., Torino, Alfredo Formica, 1929-1930.

ROBERTO BARTOLOZZI, *Storia delle filodrammatiche*, «Scenario», IX, n. 2, febbraio 1940, p. 98.

Bilancio attivo: Carro di Tespi Lirico, «Scenario», I, n. 9, ottobre 1932, p. 26.

ANTON GIULIO BRAGAGLIA, *Introduzione al nuovo anno teatrale*, «Il dramma», XV, n. 314, 15 settembre 1939, pp. 25-26.

SALVATORE CARBONARO, *Il partito nazionale fascista e la sua struttura giuridica*, Firenze, Carlo Cya, 1939.

CESARE CERATI (a cura di), *Cronache filodrammatiche*, Milano, Rama, 1926.

Cercansi tremila registi, «Scenario», III, n. 2, febbraio 1934, p. 68.

- LUIGI CHIARELLI, *Una bella disciplina: il parlare pulito*, «Scenario», IX, n. 5, maggio 1940, pp. 254-255.
- GALEAZZO CIANO, *Diario 1937-1943*, a cura di Renzo De Felice, Milano, Rizzoli, 2000 (1 ed. 1998).
- DANTE COCCIA, *L'arte della recitazione. Manuale del filodrammatico e del direttore di scena*, Milano, Libreria editrice Serafino Majocchi, 1938 (2 ed. 1946).
- , *Il volto del teatro (un po' di storia)*, Milano, Àncora, 1943.
- CONFEDERAZIONE FASCISTA DEI LAVORATORI DELL'INDUSTRIA, *Codice corporativo e del lavoro. Raccolta coordinata delle disposizioni vigenti con premesse illustrative*, note e indici, 3 voll., Milano, U. Hoepli, 1940-1941, vol. III: *Previdenza e assistenza sociale* (1941).
- Convenzione Opera nazionale dopolavoro*, stipulata il 1° settembre 1936 con la Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo, in sostituzione della precedente stipulata il 20 febbraio 1934, ed. in «Atti ufficiali della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo», n. 10, ottobre 1936.
- JACQUES COPEAU, *Le spectacle dans la vie morale des peuples*, in *Il teatro drammatico*, Atti del convegno di lettere (Roma, 8-14 ottobre 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935 («Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta. Atti dei convegni», 4), pp. 293-297.
- SILVIO D'AMICO, *Cronache 1914-1955*, a cura di Alessandro d'Amico – Lina Vito, introduzioni di Gianfranco Pedullà, 5 voll. in 15 t., Palermo, Novecento, 2001-2005.
- , *La crisi del teatro*, «Pegaso», III, n. 1, gennaio 1931, pp. 1-39.
- , *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'Era Nuova, 1945.
- , *Cronache del Teatro*, a cura di Eugenio Ferdinando Palmieri – Sandro d'Amico, Bari, Laterza, 1963.
- FERNANDO DE CRUCCIATI, *La mia faticosa autopromozione a regista*, «Scenario», VI, n. 11, novembre 1937, pp. 533-537.
- NICOLA DE PIRRO, *Il teatro per il popolo*, Roma, Novissima, 1938.
- , *Cultura popolare ed O.N.D.*, «Scenario», IX, n. 2, febbraio 1940, p. 59.
- DOPOLAVORO PROVINCIALE DI TERNI (a cura di), *Norme pratiche per i dirigenti l'organizzazione dopolavoristica*, Terni, Arti grafiche Berretta, 1931.
- GIUSEPPE MARIO FAGGIONI, *A proposito di una frase*, «Il dramma», XIII, n. 268, 15 ottobre 1937, p. 35.

- MARIO GASTALDI, *Donne luce d'Italia. Panorama della letteratura femminile contemporanea*, 2 ed., Milano, Quaderni di poesia, 1936 (1 ed. 1930).
- ALBERTO GHISLANZONI, *Teatro e fascismo*, Mantova, Paladino, 1929.
- ORIO GIACCHI, *La crisi del teatro drammatico in una pubblicazione dell'Accademia d'Italia*, «Vita e Pensiero», XXVI (n.s. XXI), n. 11, novembre 1935, pp. 708-711.
- CIPRIANO GIACHETTI, *La milizia volontaria del teatro: i filodrammatici*, «Scenario», VIII, n. 12, dicembre 1939, pp. 560-562.
- CESARE VICO LODOVICI, *Filodrammatiche alle svolte della Storia*, «Ridotto», VI, n.s., n. 3, marzo 1956, pp. 5-10.
- F. M., *I filodrammatici*, «Scenario», XII, n. 12, dicembre 1943, p. 398.
- ALBERTO MANZI, *Filodrammatici o dilettanti*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XV, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1932, *ad vocem*.
- ARTURO MARPICATI, *Dopolavoro*, in *Enciclopedia italiana di scienze, lettere ed arti*, vol. XIII, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1932, *ad vocem*.
- GUIDO MARUSSIG, *Una mostra di scenografia a Milano*, «Rassegna di architettura», VI, n. 3, marzo 1934, pp. 115-118.
- GIGI MICHELOTTI, *Coda al censimento delle attitudini*, «Il dramma», XVIII, n. 376-377, 15 aprile-1° maggio 1942, p. 67.
- MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI – COMMISSIONE PER LA PUBBLICAZIONE DEI DOCUMENTI DIPLOMATICI, *I documenti diplomatici italiani*, s. VII (1922-1935), vol. VIII (13 settembre 1929 - 14 aprile 1930), Roma, Istituto poligrafico dello Stato – Libreria dello Stato, 1972.
- MIMI MOSSO, *I tempi del cuore. Vita e lettere di Edmondo De Amicis ed Emilio Treves*, Milano, Mondadori, 1925.
- OPERA NAZIONALE DOPOLAVORO - DIREZIONE CENTRALE - UFFICIO EDUCAZIONE ARTISTICA (a cura di), *Il teatro filodrammatico*, Roma, Stabilimento tipografico centrale, 1929.
- CORRADO PAVOLINI, *Per un teatro di domani*, in *Storia del teatro italiano*, a cura di Silvio d'Amico, Milano, Valentino Bompiani, 1936, pp. 349-369.
- VIRGILIO PERULLI, *L'Opera nazionale dopolavoro nel sistema giuridico*, Padova, Zannoni, 1934.
- GINO PIERANTONI, *Comunicazione sul teatro di prosa in Italia*, in *Il teatro drammatico*, Atti del convegno di lettere (Roma, 8-14 ottobre 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935, pp. 446-458.

- PIUS PP. XI, *Non abbiamo bisogno*, lettera enciclica (Città del Vaticano, 29 giugno 1931), ed. in *Acta Apostolicae Sedis*, a. XXIII, vol. XXIII, Romae, Typis polyglottis Vaticanis, 1931, pp. 285-312.
- MARIO POMPEI, *Mario Pompei vi parla di inventiva e semplicità negli allestimenti scenici dei GAD*, «Ridotto», VI, n.s., n. 3, marzo 1956, pp. 12-13.
- CORRADO PUCCETTI – CLAUDIO MASI, *Dopolavoro*, in *Dizionario di politica*, a cura del Partito nazionale fascista, vol. I, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 1940, pp. 821-829.
- ENRICO ROCCA, *Bilancio del IV concorso nazionale filodrammatico*, «Scenario», IV, n. 12, dicembre 1935, pp. 619-621.
- LORENZO RUGGI, *Le scuole di recitazione*, «Scenario», XII, n. 7, luglio 1943, pp. 221-222.
- Sabato teatrale fascista*, «Atti ufficiali della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo», n. 1, gennaio 1937.
- Scopi ed organizzazione del movimento filodrammatico dell'OND*, fascicolo monografico del «Bollettino mensile» dell'OND, I, n. 2, 1° febbraio 1927.
- SOCIETÀ ITALIANA AUTORI ED EDITORI, *La vita dello spettacolo in Italia nel decennio 1924-1933 (II-XI E.F.)*, Roma, Società italiana autori ed editori, 1935.
- SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI - SEZIONE TEATRO, *Catalogo delle produzioni italiane ad uso delle filodrammatiche dell'OND, secondo la convenzione del 20 febbraio 1929-VII*, Roma, Stabilimento tipografico centrale, 1934.
- SOCIETÀ ITALIANA DEGLI AUTORI ED EDITORI - SEZIONE DRAMMATICA, OPERETTE, RIVISTE, *Primo supplemento al Catalogo delle produzioni italiane ad uso delle filodrammatiche dell'OND secondo la Convenzione del 20 febbraio 1929-VII modificata coi successivi accordi in data 14/6/33-XI e 8/8/36-XIV*, Roma, Stabilimento tipografico centrale, 1936.
- ACHILLE STARACE, *L'Opera nazionale dopolavoro*, Milano, A. Mondadori, 1933.
- , *Opera nazionale dopolavoro*, Milano, A. Mondadori, 1938.
- NICOLA TABANELLI, *Le "scritture teatrali" degli artisti lirici e drammatici*, Padova, CEDAM, 1938.
- EVA TEA, *Giacomo Boni nella vita del suo tempo*, 2 voll., Milano, Ceschina, 1932.
- , *Il sipario*, «Theatrica», I, n. 11, novembre 1935, pp. 328-329.

—, *Per il teatro contro "I Teatrini"*, «Theatrica», II, n. 11, novembre 1936, pp. 264-265.

Il teatro drammatico, Atti del convegno di lettere (Roma, 8-14 ottobre 1934), Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935 («Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta. Atti dei convegni», 4).

GIULIO TREVISANI, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Libreria Ulpiano, 1938.

ANTONIO VALENTE, *Assaggio della scenografia internazionale*, «Scenario», III, n. 2, febbraio 1934, pp. 73-76.

ROMOLO VOLPINI, *Il concorso nazionale filodrammatico esordì trent'anni fa*, «Ridotto. Rassegna mensile di teatro», VI, n. 1-2, gennaio-febbraio 1956, pp. 47-49.

Banche dati e fonti online

AMATI - *Archivio multimediale degli attori italiani*, Firenze, Firenze University Press, 2012-, <<https://amati.unifi.it/>>.

L'angolo dei profili veronesi, rubrica del blog «Il Condominio News», <<https://www.ilcondominionews.it/>>.

Centro studi Pier Paolo Pasolini di Casarsa della Delizia, <<https://www.centrostudipierpaolopasolonicasarsa.it/>>.

Da Verona ai lager. Banca dati delle deportazioni veronesi, <<https://daveronaailager.com/>>.

Portale Antenati. Gli archivi per la ricerca anagrafica, <<https://antenati.cultura.gov.it/>>.

Studi e ricerche

ALBERTO CESARE ALBERTI, *Il teatro nel fascismo: Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974.

GIUSEPPE AMATO, *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*, tesi di Dottorato in Musica e Spettacolo, XXXVI ciclo, tutor Stefano Locatelli, Sapienza Università di Roma, a.a. 2023/2024.

- ALBERTO AQUARONE, *L'organizzazione dello Stato totalitario*, Torino, Einaudi, 1995 (1 ed. 1965).
- STEFANIA BARTOLONI, *Dalla crisi del movimento delle donne alle origini del fascismo: l'«Almanacco della donna italiana» e la «Rassegna femminile italiana»*, in *Esperienza storica femminile nell'età moderna e contemporanea*, a cura di Anna Maria Crispino, 2 voll., Roma, Unione Donne Italiane-Circolo "La Goccia", 1988-1989, vol. I (1988), pp. 125-152.
- , *Il fascismo e le donne nella «Rassegna femminile italiana», 1925-1930*, Roma, Biblink, 2012.
- LEONETTA BENTIVOGLIO, *Danza e futurismo in Italia (1913-1933)*, in *Gianina Censi. Danzare il futurismo*, catalogo della mostra (Rovereto, Casa Museo Fortunato Depero, 4 settembre 1997-5 marzo 1998), a cura di Elisa Vaccarino, con la collab. di Roberto Antolini, Milano, Electa, 1998, pp. 43-62.
- ALFIO BERRETTA, *Commedie*, Legnano, Edizioni Luigi Landoni, 1968.
- MARIA IDA BIGGI – MARCO CONSOLINI – SOPHIE LUCET – ROMAIN PIANA – ARNAUD RYKNER – MARIANNA ZANNONI (a cura di), *Il teatro delle riviste (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale*, Bari, Pagina, 2024.
- GUIDO BONSAVER, *Mussolini censore. Storie di letteratura, dissenso e ipocrisia*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- UMBERTO BORDONI, *Note su Eva Tea e la Scuola Beato Angelico*, in *Eva Tea interprete e pedagogista delle arti*, a cura di Alessandro Di Chiara, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 19-30.
- FERNAND BRAUDEL (dir.), *Prato, storia di una città*, 4 voll., Prato - Grassina (Bagno a Ripoli), Comune di Prato - Le Monnier, 1988-1997, vol. III (2 t., 1988): *Il tempo dell'industria (1815-1943)*, a cura di Giorgio Mori; vol. IV (1997): *Il distretto industriale (1943-1993)*, a cura di Giacomo Becattini.
- GIANMARCO BRESADOLA BANCHELLI, *L'eredità del Dopolavoro fascista nella costruzione dell'Italia repubblicana*, in *L'Italia alla metà del XX secolo: conflitto sociale, Resistenza, costruzione di una democrazia*, Atti del convegno (Istituto milanese per la storia della Resistenza e del movimento operaio, Sesto San Giovanni, 4-6 marzo 2004), a cura di Luigi Ganapini, Milano, Guerrini e Associati, 2005, pp. 219-246.

- PAOLA BREZZI, *L'archivio del Dopolavoro comunale di Prato (Opera nazionale dopolavoro), 1928-1944*, tesi di laurea in Conservazione dei beni culturali, rel. Diana Toccafondi, Università di Pisa, a.a. 2008/2009.
- PAOLO BUCHIGNANI, *Marcello Gallian. La battaglia antiborghese di un fascista anarchico*, Roma, Bonacci, 1984.
- ROBERTO CALABRETTO, *Pasolini e la musica*, Pordenone, Cinemazero, 1999.
- PHILIP V. CANNISTRARO, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Milano, Res Gestae, 2022 (1 ed. Roma-Bari, Laterza, 1975).
- ANNAMARIA CASCETTA, *Teatri d'arte fra le due guerre a Milano*, Milano, Vita e Pensiero, 1979.
- ALBERTO GIORGIO CASSANI, «*Si parte sempre migliori da Ravenna*». *Eva Tea a Ravenna: i documenti dell'Archivio Storico della Soprintendenza e il carteggio con Elisa Guastalla, Corrado Ricci e Santi Muratori della Biblioteca Classense*, in *Eva Tea interprete e pedagogista delle arti*, a cura di Alessandro Di Chiara, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 99-120.
- SABINO CASSESE, *La continuità dello Stato e le "virtù giacobine" di Claudio Pavone*, «Le Carte e la Storia», XVII, n. 1, giugno 2011, pp. 97-101, DOI 10.1411/35183.
- DANIELA CAVALLARO, *Un palcoscenico tutto per loro. Le filodrammatiche femminili nei ricordi delle protagoniste*, Firenze, editpress, 2024.
- PIETRO CAVALLO, *Culto delle origini e mito del capo nel teatro fascista*, «Storia contemporanea», XVIII, n. 2, 1987, pp. 287-339.
- , *La Seconda guerra mondiale nel teatro fascista di propaganda*, «Storia contemporanea», XVIII, n. 6, 1987, pp. 1405-1452.
- , *Immaginario e rappresentazione. Il teatro fascista di propaganda*, Roma, Bonacci, 1990.
- , *Appunti per una "storia teatrale" della società italiana nel Ventennio fascista*, in *Teatro e fascismo*, fascicolo monografico di «Ariel», nn. 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 11-53.
- PIETRO CAVALLO – PAQUITO DEL BOSCO – PASQUALE IACCIO – RAFFAELE MESSINA, *La guerra immaginata. Teatro, canzone e fotografia (1940-1943)*, a cura di Aurelio Lepre, Napoli, Liguori, 1989.
- LUCIA CECI, *L'interesse superiore. Il Vaticano e l'Italia di Mussolini*, Roma-Bari, Laterza, 2013.
- ANDREA CIAMPANI, *Cattolicesimo e modernizzazione durante il regime fascista: l'attivismo spirituale de «La Giraffa» foglio umoristico d'azione cattolica (1931-1933)*, «Storia contemporanea», XXIV, n. 1, 1993, pp. 59-127.

- STEFANO CRESPI, *Giovanni Testori*, «Otto/Novecento», IV, n. 3-4, maggio-agosto 1980, pp. 129-174.
- GIACOMO DE ANTONELLIS, *Storia dell'Azione cattolica*, Milano, Rizzoli, 1987.
- RENZO DE FELICE, *Mussolini il fascista*, 2 voll., Torino, G. Einaudi, 1966-1968.
- , *Mussolini il duce*, 2 voll., Torino, G. Einaudi, 1974-1981.
- VICTORIA DE GRAZIA – SERGIO LUZZATTO (a cura di), *Dizionario del fascismo*, 2 voll., Torino, G. Einaudi, 2002-2003.
- VICTORIA DE GRAZIA, *La taylorizzazione del tempo libero operaio nel regime fascista*, «Studi Storici», XIX, n. 2, 1978, pp. 331-366.
- , *The culture of consent. Mass organisation of leisure in fascist Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981, trad. it. *Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Roma-Bari, Laterza, 1981.
- , *How fascism ruled women: Italy, 1922-1945*, Berkeley, University of California Press, 1992, trad. it. *Storia delle donne nel regime fascista*, 2 ed., Venezia, Marsilio, 2023.
- , *Dopolavoro*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia – Sergio Luzzatto, vol. I, Torino, G. Einaudi, 2002, pp. 443-447.
- GIOVANNI DE LUNA – LINDA GIUVA, *Un monumento di carta. La Segreteria particolare del duce, 1922-1943*, Milano, Feltrinelli, 2024.
- ALESSANDRO DI CHIARA (a cura di), *Eva Tea interprete e pedagoga delle arti*, Firenze, Le Lettere, 2023.
- RAFFAELLA DI TIZIO, *La nascita della Regia Accademia d'Arte Drammatica. Tra i progetti teatrali di Silvio d'Amico e la politica culturale del regime*, in *La politica culturale del fascismo*, vol. I: *Istituzioni culturali*, a cura di Elisa D'Annibale, Roma, Istituto italiano di Studi germanici, 2021, pp. 337-357.
- , *La scena pensata dalle dittature: la cultura teatrale di «Scenario» (1932-1943) e «Die Bühne» (1935-1944)*, in *Il teatro delle riviste (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale*, a cura di Maria Ida Biggi et al., Bari, Pagina, 2024, pp. 319-329.
- , *Un Istituto per la Storia del Teatro Italiano (1937-1939). Silvio d'Amico, Joseph Gregor e gli inizi di «Theater der Welt» e della «Rivista Italiana del Dramma»*, in *Scambi accademici italo-tedeschi (1922-1945)*, a cura di Natascia Barrale, Roma, Istituto italiano di Studi germanici, 2025, pp. 227-247.
- Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, 100 voll., 1960-2020.

- CARLO FANELLI, *Teatro e fascismo a Cosenza*, Caraffa di Catanzaro (CZ), Abramo, 2006.
- PATRIZIA FERRARA (a cura di), *Censura teatrale e fascismo (1931-1944). La storia, l'archivio, l'inventario*, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali - Direzione generale per gli archivi, 2004 («Pubblicazioni degli Archivi di Stato. Strumenti», CLX).
- ROBERTO FIORAVANTI, *La musica a Prato dal Duecento al Novecento*, Prato, Azienda autonoma turismo, 1973.
- ROBERTO FIORENTINO, *L'emisfero dei dilettanti nel fascismo. Il teatro nella I mostra nazionale del Dopolavoro (1938)*, tesi di Laurea magistrale in Scritture e produzioni dello spettacolo e dei media (cinema, teatro, danza), rel. Aldo Roma, correl. Noemi Massari, Sapienza Università di Roma, a.a. 2023/2024.
- , *La prima mostra del Dopolavoro*, scheda, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 137-148.
- , *La prima mostra del Dopolavoro: fonti fotografiche*, «Teatro e Storia», XXXIX, supplemento al n. 46, 2025, pubblicato online sul sito della rivista (<<https://www.teatroestoria.it/>>), pp. 9-40.
- SARA FOLLACCHIO, *Intellettualità femminile e ordinamento corporativo: l'Associazione nazionale fascista artiste e laureate*, in *Cittadinanze incompiute. La parabola dell'autorizzazione maritale*, a cura di Stefania Bartoloni, Roma, Viella, 2021, pp. 201-219.
- ILONA FRIED, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2014.
- PATRICIA GABORIK, *Un dialetto nazionale*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto – Gabriele Pedullà, vol. III: *Dal romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 220-226.
- , *Lo spettacolo del fascismo*, in *Atlante della letteratura italiana*, a cura di Sergio Luzzatto – Gabriele Pedullà, vol. III: *Dal romanticismo a oggi*, a cura di Domenico Scarpa, Torino, Einaudi, 2012, pp. 489-613.
- , *Taking the theatre to the people. Performance sponsorship and regulation in Mussolini's Italy*, «Theatre history studies», XXXVII, 2018, pp. 145-170, DOI 10.1353/ths.2018.0008.
- , *Mussolini's theatre. Fascist experiments in art and politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

- , *Mussolini's "Cesare". Propaganda, pedagogy and the dramatization of history*, «Fascism», XII, n. 2, 2023, pp. 165-182, DOI 10.1163/22116257-bja10060.
- PATRICIA GABORIK – STÉPHANIE LANFRANCHI – ÉLISE VARCIN (a cura di), *Mussolini in Arte / Arte in Mussolini Perspectives italiennes et internationales*, dossier, «Laboratoire italien», n. 30, 2023, DOI 10.4000/laboratoireitalien.9839.
- CLAUDIO GAMBA, *Eva Tea tra Ogetti e Toesca. La collaborazione alla Enciclopedia italiana Treccani (1926-31)*, in *Eva Tea interprete e pedagogista delle arti*, a cura di Alessandro Di Chiara, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 31-44.
- MARIO GASTALDI – CARMEN SCANO, *Dizionario delle scrittrici italiane contemporanee*, Milano, Gastaldi, 1961 (1 ed. 1957).
- EMILIO GENTILE, *Il culto del littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1993.
- , *Le religioni della politica. Fra democrazie e totalitarismi*, Roma-Bari, Laterza, 2007 (1 ed. 2001).
- , *La via italiana al totalitarismo. Il partito e lo Stato nel regime fascista*, Roma, Carocci, 2018 (1 ed. Roma, NIS, 1995).
- BIANCA GERA – DIEGO ROBOTTI (a cura di), *È una lunga storia. Alle origini del mutualismo italiano: la Società Generale fra gli Operai di Pinerolo, 1848-1998*, Torino, Regione Piemonte - Centro studi piemontesi, 1998.
- PIERFRANCESCO GIANNANGELI, *Le radici contemporanee del teatro amatoriale: un'ipotesi*, «Culture Teatrali», n.s., n. 27, 2018, pp. 258-278.
- GIAMPIERO GUARDUCCI, *Prato e la "Guido Monaco". Cento anni di storia, 1878-1978*, Prato, Stabilimento grafico E. Rindi, 1978.
- IRENE GUERRINI, *L'Opera nazionale dopolavoro nella Repubblica sociale italiana*, «Archivio trentino di storia contemporanea», XLIV, n. 2, 1995, pp. 93-100.
- IRENE GUERRINI – MARCO PLUVIANO, *Magneti Marelli, Ercole Marelli e Caproni: dopolavoro di fabbrica tra neutralità e guerra (1934-1941)*, in *Tempo libero e società di massa nell'Italia del Novecento*, Atti del convegno (Istituto milanese per la storia della Resistenza e del movimento operaio, Sesto San Giovanni, 20-22 gennaio 1994), Milano, Franco Angeli, 1995, pp. 167-181.
- PASQUALE IACCIO, *L'intellettuale intransigente. Il fascismo e Roberto Bracco*, Napoli, Guida, 1992.

- , *Lo spettacolo asservito. Teatro e cinema in epoca fascista*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2020.
- ANNA MARIA ISASTIA, *Una rete di donne nel mondo. Soroptimist International, un secolo di storia (1921-2021)*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2021.
- GIOVANNI ISGRÒ, *Antonio Valente architetto scenografo e la cultura materiale del teatro in Italia fra le due guerre*, Palermo, S.F. Flaccovio, 1988.
- CRISTINA JANDELLI, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.
- LILIANA LANZARDO, *Immagine del fascismo. Fotografie, storia, memoria*, Milano, Franco Angeli, 1991.
- RICCIOTTI LAZZERO, *Il Partito nazionale fascista*, Milano, Rizzoli, 1985.
- DANIELA LIEBSCHER, *L'Opera nazionale dopolavoro fascista e la NS-Gemeinschaft Kraft durch Freude*, «Italia contemporanea», n. 211, 1998, pp. 307-322.
- GIGI LIVIO, *Il teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*, Milano, Mursia, 1976.
- , *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989.
- TALIEO MANFRINI, *Il teatro a Rovereto dal 1919 al 1983. Lirica e prosa*, «Atti dell'Accademia roveretana degli Agiati», fasc. A, CCXLII, s. VII, vol. II, 1992, pp. 149-174.
- FIORENZA MARCHESANI TONOLI, *Tuttinscena. Per una storia del teatro popolare cattolico a Brescia*, Brescia, Fondazione civiltà bresciana, 1998.
- SAMANTHA MARENZI, *Danza e teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier, a cura di Mirella Schino et al., «Teatro e Storia», XXXI, n. 38, 2017, pp. 307-356.
- FEDERICA MAZZOCCHI – ARMANDO PETRINI (a cura di), *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, Torino, Accademia University Press, 2019.
- CLAUDIO MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008 (1 ed. Firenze, Sansoni, 1984).
- , *La microsocietà degli attori. Una storia di tre secoli e più* [1984], in ID., *Pensare l'attore*, a cura di Laura Mariani – Mirella Schino – Ferdinando Taviani, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 57-77.

- GUIDO MELIS, *Storia dell'amministrazione italiana*, Bologna, il Mulino, 2020 (1 ed. 1996).
- MATTEO MILLAN, *Squadrismo e squadristi nella dittatura fascista*, Roma, Viella, 2014.
- MARIO MISSORI, *Gerarchie e statuti del PNF. Gran consiglio, Direttorio nazionale, Federazioni provinciali: quadri e biografie*, Roma, Bonacci, 1986.
- SERGIO NANNICINI, *La Società corale "Guido Monaco" a Prato*, Lucca, S. Marco Litotipo, 2003.
- DONATELLA ORECCHIA, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, Accademia University Press, 2012.
- MARIA PIA PAGANI, *Dalla scena alla pagina: le 'trasfigurazioni' di Eleonora Duse*, «Enthymema», IX, 2013, pp. 269-282, DOI 10.13130/2037-2426/3591.
- , *Ammiratrici di Eleonora Duse*, Bari, Edizioni di Pagina, 2022.
- MARCO PALLA – MICHELA INNOCENTI, *Provinciali del fascismo. La struttura politica e sociale del PNF a Pistoia, 1921-1943*, Pistoia, Gli Ori, 2007.
- CLAUDIA PALOMBI, *Il gergo del teatro. L'attore italiano di tradizione*, Roma, Bulzoni, 1986.
- VALERIA PALUMBO, *La voce delle donne. Pioniere e ispiratrici del giornalismo italiano*, Roma-Bari, Laterza, 2025.
- VITO PANDOLFI, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- MATTEO PAOLETTI, *Una storia in chiaroscuro: Pirandello e il Teatro d'Arte come strumenti di soft power*, «Teatro e Storia», XXXV, n. 42, 2021, pp. 315-335.
- , *'A single purpose: the conquest of the foreign art markets': Theatre and cultural diplomacy in Mussolini's Italy (1919-1927)*, «New Theatre Quarterly», XXXVIII, n. 3, 2022, pp. 201-221, DOI 10.1017/S0266464X22000148.
- CHIARA PASANISI, *L'Accademia nazionale d'arte drammatica (1935-1941)*, Milano-Udine, Mimesis, 2021.
- GIANFRANCO PEDULLÀ, *Filodrammatica*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia – Sergio Luzzatto, vol. I, Torino, G. Einaudi, 2002, pp. 539-540.
- , *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, 2 ed., Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009 (1 ed. Bologna, il Mulino, 1994).
- , *Silvio d'Amico. Una biografia*, Perugia, Morlacchi, 2023.

- FAUSTA PICCOLI, *Eva Tea e Verona. Percorsi di ricerca di una giovane pioniera tra arte veronese e orizzonti nordici e mediterranei (1910-1914)*, in *Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane. Omaggio a Eva Tea (1886-1971)*, a cura di Myriam Pilutti Namer, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2022, pp. 29-48.
- MYRIAM PILUTTI NAMER, *Giacomo Boni (1859-1925): gli scritti del Dopoguerra e il rapporto con Eva Tea*, «Annali dell'Istituto italiano per gli studi storici», XXIX, 2016, pp. 279-297.
- , *Il fondo 'Eva Tea' al Museo di Castelvecchio: linee interpretative per una ricognizione preliminare*, «Verona illustrata», n. 31, 2018, pp. 147-159.
- , *Giacomo Boni. Storia memoria archeonomia*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider, 2019.
- , *Le lettere di Eva Tea ad Adolfo Venturi*, in *Le donne storiche dell'arte tra tutela, ricerca e valorizzazione*, supplemento a «Il capitale culturale», n. 13, 2022, pp. 73-88, DOI 10.13138/2039-2362/3043.
- (a cura di), *Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane. Omaggio a Eva Tea (1886-1971)*, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2022.
- PAOLO PISELLI – FRANCESCO VERCELLI, *Le banche e l'acquisto di titoli pubblici: l'esperienza italiana dal 1890 a oggi*, «Quaderni di Storia Economica», n. 50, ottobre 2023.
- STEFANO PIVATO, *Il teatro di parrocchia. Mondo cattolico e organizzazione del consenso durante il fascismo*, Roma, FIAP, 1979.
- , *Don Bosco e il teatro*, «Orientamenti Pedagogici», XXXVI, n. 1, gennaio-febbraio 1989, pp. 100-112.
- , *Clericalismo e laicismo nella cultura popolare italiana*, Milano, Franco Angeli, 1990.
- FRANCESCA PONZETTI, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, 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 et al., «Teatro e Storia», XXII, n. 29, 2008, pp. 157-170.
- FRANCESCO POSSENTI, *Ricordi filodrammatici*, «Strenna dei romanisti», XXIII, 1962, pp. 293-297.
- , *I teatri del primo Novecento*, Roma, Lucarini, 1984.
- GIOVANNA PRINCIOTTA, *D'Amico, Costa, Copeau*, 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 *et al.*, «Teatro e Storia», XXII, n. 29, 2008, pp. 213-255.

ADRIANO PROSPERI, *Un palcoscenico per soli uomini: il teatro dei gesuiti come teatro politico*, in *Scritture, carismi, istituzioni: percorsi di vita religiosa in età moderna. Studi per Gabriella Zarri*, a cura di Concetta Bianca – Anna Scattigno, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2018, pp. 177-191.

LUCIO RIDENTI, *Teatro italiano fra due guerre 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968.

EUGENIA ROCCELLA – LUCETTA SCARAFFIA (a cura di), *Italiane*, 3 voll., Roma, Dipartimento per l'informazione e l'editoria, 2004.

ALDO ROMA, *Al di là della propaganda. Liuccia Becker Masoero e l'amatorialità a teatro durante il fascismo*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 95-121.

—, *Teatro, amatorialità e fascismo: l'Opera nazionale dopolavoro*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 123-135.

—, *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro. Otto documenti*, «Teatro e Storia», XXXIX, supplemento al n. 46, 2025, pubblicato online sul sito della rivista (<<https://www.teatroestoria.it/>>), pp. 55-81.

ALESSANDRO SARDELLI, *Appunti per una storia del teatro fascista*, «Città & Regione», V, n. 5, maggio 1979, pp. 122-154.

ANNA SCANNAPIECO, *Il teatrino cattolico*, in *Gli italiani in guerra. Conflitti, identità, memorie dal Risorgimento ai nostri giorni*, direzione scientifica di Mario Isnenghi, 5 voll. in 7 t., Torino, UTET, 2008-2009, vol. III: *La Grande guerra: dall'intervento alla vittoria mutilata* (2008), a cura di Mario Isnenghi – Daniele Ceschin, t. II, pp. 934-941.

ANDREA SCAPPA, *Beryl Hight artista trasversale nel teatro italiano*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 219-247.

EMMA SCARAMUZZA, *Professioni intellettuali e fascismo. L'ambivalenza dell'Alleanza muliebre culturale italiana*, «Italia contemporanea», n. 151-152, settembre 1983, pp. 111-133.

EMANUELA SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La Nuova Italia, 1989.

SANDRO SCARROCCIA, *Eva Tea e Giacomo Boni*, in *Eva Tea interprete e pedagogista delle arti*, a cura di Alessandro Di Chiara, Firenze, Le Lettere, 2023, pp. 155-166.

MIRELLA SCHINO, *Eleonora Duse contro il teatro del suo tempo, attraverso il primo libro a lei dedicato*, postfazione a LUIGI RASI, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 157-233.

—, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, «Teatro e Storia», III, n. 4, 1988, pp. 51-72.

—, *Sette punti fermi*, 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 et al., «Teatro e Storia», XXII, n. 29, 2008, pp. 29-39.

—, *Il teatro di Eleonora Duse*, 2 ed., Roma, Bulzoni, 2008 (1 ed. Bologna, il Mulino, 1992).

—, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», XXV, n. 32, 2011, pp. 169-212.

—, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, in *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier, a cura di Mirella Schino et al., «Teatro e Storia», XXXI, n. 38, 2017, pp. 67-113.

—, *Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Federica Mazzocchi – Armando Petrini, Torino, Accademia University Press, 2019, pp. 1-22.

— (a cura di), *Donne, teatro, fascismo*, dossier, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 25-365.

—, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 47-84.

—, *Teatri d'arte nell'Italia degli anni Venti*, in *ἐγλαὰ δῶρα. Studi miscellanei in onore di Dora Faraci*, a cura di Susan Irvine – Carla Riviello – Paolo Vaciago – Ruggero Bianchin, Roma, RomaTrE-Press, 2025, pp. 941-957, DOI 10.13134/979-12-5977-452-1/55.

MIRELLA SCHINO – CARLA ARDUINI – ROSALBA DE AMICIS – ELEONORA EGIZI – FABRIZIO POMPEI – FRANCESCA PONZETTI – NOEMI TIBERIO (a cura di), *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, «Teatro e Storia», XXII, n. 29, 2008, pp. 27-255.

- MIRELLA SCHINO – RAFFAELLA DI TIZIO – DORIANA LEGGE – SAMANTHA MARENZI – ANDREA SCAPPA (a cura di), *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, dossier, «Teatro e Storia», XXXI, n. 38, 2017, pp. 59-384.
- MARCO SEVERINI, *Alda Da Rios. La fondatrice del Soroptimist Italia*, Fano, Aras, 2022.
- , *Le fratture della memoria. Storia delle donne in Italia dal 1848 ai giorni nostri*, Venezia, Marsilio, 2023.
- SIMONA SILVESTRI, *Ginnastica, danza e arte del movimento tra Milano e Sabratha: l'esperienza di Carla Strauss*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 293-301.
- GABRIELE SOFIA, *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra Grande Guerra e fascismo*, Roma, Carocci, 2025.
- GIULIA TADDEO, *Un serio spettacolo non serio. Danza e stampa nell'Italia fascista*, Milano-Udine, Mimesis, 2017.
- , *Irregolare militanza. Eva Tea critica teatrale per «Theatrica»*, in *Pioniere: nell'archeologia, nella storia, nell'arte italiane. Omaggio a Eva Tea (1886-1971)*, a cura di Myriam Pilutti Namer, Verona, Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona, 2022, pp. 49-66.
- , *Danze futuriste. Testi e pretesti*, Benevento, Kinetès, 2023.
- , *Donne e danza durante il Ventennio: per una geografia*, in *Donne, teatro, fascismo*, dossier, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», XXXIX, n. 46, 2025, pp. 249-292.
- FERDINANDO TAVIANI, *Amatorialità. Riflessioni a partire dal “dilemma” di Osanai Kaoru: teatro eurasiatico, teatrologia comparata e l'emisfero amatoriale*, «Teatro e Storia», XIX, n. 26, 2005, pp. 263-313, ora in Id., *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Ottocento e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 267-309.
- Teatro e fascismo*, fascicolo monografico di «Ariel», nn. 2-3, maggio-dicembre 1993.
- ALESSANDRO TINTERRI (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, il Mulino, 1990.
- ANNA TONELLI, *Fascismo e classi medie: un dibattito storico ancora aperto*, «SocietàMutamentoPolitica», IV, n. 7, 2013, pp. 115-128, DOI 10.13128/SMP-12971.
- GIANNI TONIOLO, *L'economia dell'Italia fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1980.

- ELISA VACCARINO (a cura di), *Giannina Censi. Danzare il futurismo*, catalogo della mostra (Rovereto, Casa Museo Fortunato Depero, 4 settembre 1997 - 5 marzo 1998), con la collab. di Roberto Antolini, Milano, Electa, 1998.
- RAFFAELLA VASSENA, *Milano e l'arte russa*, in *Archivio russo-italiano*, vol. V: *Russi in Italia*, a cura di Antonella d'Amelia - Cristiano Diddi, Salerno, Europa Orientalis, 2009, pp. 123-151.
- PATRIZIA VEROLI, *Corpi docili e macchine di 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.
- , *Baccanti e dive dell'aria. Donne, danza, società in Italia (1900-1945)*, Perugia, Edimond, 2001.
- ELENA VIGILANTE, *L'ente per l'organizzazione del tempo libero: l'Opera nazionale dopolavoro dalla sua istituzione al 1937*, «Le Carte e la Storia», XVI, n. 2, dicembre 2010, pp. 195-207, DOI 10.1411/33733.
- , *L'Opera nazionale dopolavoro. Tempo libero dei lavoratori, assistenza e regime fascista 1925-1943*, Bologna, il Mulino, 2014.
- , *L'Opera nazionale dopolavoro tra spinte totalitarie, retorica corporativa e amministrazione ordinaria*, «Le Carte e la Storia», XXVIII, n. 1, giugno 2022, pp. 74-82, DOI 10.1411/104586.

Indice dei nomi e dei titoli dei testi drammatici

Oltre ai titoli dei drammi, nell'indice sono registrati i nomi delle persone, delle autrici e degli autori menzionati nel corso del volume, con esclusione di quelli presenti in bibliografia. Alle voci è stato aggiunto tra parentesi il riferimento agli anni di nascita e di morte nei casi di omonimia, per le figure discusse con maggiore ampiezza o quando l'identificazione non fosse immediata.

- | | |
|--|--|
| Abba, Marta 89 | Antoine, André 220 |
| Abchazi (Abkhasi), Georgij Georgevič 125, 144n, 145 | Antolini, Roberto 121n |
| <i>Acidalia</i> (Dario Niccodemi) 231, 236 | Antona Traversi, Camillo 79n |
| Adami, Giuseppe 124n, 134 e n, 136, 222, 232, 235-236 | Antona Traversi, Giannino 125, 231, 234 |
| <i>Addio giovinezza!</i> (Sandro Camasio – Nino Oxilia) 236 | Antonelli, Lucilla <i>vedi</i> Calfus Antonelli, Lucilla |
| <i>Aida</i> (Giuseppe Verdi – Antonio Ghislanzoni) 200n | Antonelli, Luigi 236, 239 |
| <i>Ajo nell'imbarazzo, L'</i> (Giovanni Giraud) 235 | Apollonio, Mario 216n |
| Akimov, Nikolaj Pavlovič 144n | Apparisio, Michele 138 |
| Albertani, Umberto 60 | <i>Appassionatamente</i> (Alessandro Varaldo) 134n |
| Albertazzi, Giorgio 75n, 148 | Aquarone, Alberto 65n |
| Alfieri, Dino (Edoardo) 69n, 142-143 | <i>Argento vivo, L'</i> (Silvio Zambaldi) 232 |
| Amato, Giuseppe 163n | Ascoli, Prospero 84n |
| <i>Aminta</i> (Torquato Tasso) 202-203 e n, 206 | Assennato, Tommaso 126n |
| <i>Amour à l'américaine, L'</i> (André Mouëzy-Éon – Robert Spitzer) 131n | Auriti, Giacinto (1883-1969) 38n |
| <i>Antenato, L'</i> (Carlo Veneziani) 122, 235-236 | Badiani, Aristide 92 e n, 94n |
| | Baffico, Giuseppe (1852-1927) 139n |
| | Baker, Joséphine 125 |
| | Baldessari, Luciano 144n |
| | Baldo, Emma Luisa 177n |

- Banci Buonamici, Riccardo 40 e n, 102n
- Barbarisi Cionci, Dalma 72n, 76n
- Barbarisi, Guido 222
- Barbi, Gino 122n, 124n
- Bardazzi, Alberto 43
- Barsi, Ada 233
- Bartoloni, Stefania 127n, 146n
- Battaggi, Teresa 200n
- Becker, Anna Maria 121n
- Becker, Cristoforo 121n
- Becker, Edoardo 121n
- Becker, Federico (Federigo, 1870-?) 120-121 e n, 127n
- Becker, Felix 174
- Becker, Laura 121n
- Becker Masoero, Liuccia (Amelia Rosa Francesca Masoero, 1884-?) 26-27, 116-127 e n, 130-140, 143-149, 223
- Becker, Odoardo Giulio 120n
- Bellezza, Vincenzo 202n
- Belli-Blanes, Flora 111-112
- Bellioni, Luigi 139n
- Bemporad, Silvia 147n
- Benelli, Ruggero 40n
- Benelli, Sem 125, 236
- Benois, Nicola Alexandrovich 144n
- Bentivoglio, Leonetta 145n
- Bergonzoni, Marietta 126n
- Bernanos, Georges 148
- Bernardi, Laura 121n
- Bernardini, Carlo 156
- Bernardo l'eremita* (Luigi Antonelli) 236
- Berretta, Alfio 144 e n
- Berretto a sonagli, Il* (Luigi Pirandello) 134n
- Bertoli, Anna 232
- Bertoloni, Matilde 120
- Bertuetti, Eugenio 62n
- Betti, Ugo 238
- Bianca, Concetta 185n
- Bianco, Pieretto 239
- Biancoli, Oreste 131
- Biggi, Maria Ida 170n
- Bilinskij, Boris Konstantinovič 144n
- Binetti, Rosalia 238
- Bissi, Giovanni 53, 231
- Blinderman, Osip Abramovič *vedi* Félyne, Ossip
- Bocca chiusa, La* (Alberto Casella) 134n
- Boccanera, Ermanno 240
- Boccoli, Leone 89 e n, 234
- Boldracchi, Giuseppina 145n
- Bolis, Bina 124n
- Bolis, Mario 124n
- Bolzani, Giorgio 131
- Bonaparte, Napoleone 205n
- Bonardi, Dino 147n
- Bonaventura da Bagnoregio 159
- Bonelli, Luigi 69n, 239
- Bongiovanni, Ettore 125, 128 e n, 139 e n
- Boni, Giacomo 173 e n
- Boni, Vittorio (1897-1957) 195 e n, 196
- Bonsaver, Guido 132n
- Bontempelli, Massimo 199 e n
- Bordoni, Umberto 176n, 206n
- Bottai, Giuseppe 58
- Bottazzi, Luigi 62, 63n, 64n, 219
- Bottega dei sogni, La* (Luigi Antonelli) 239
- Botti, Lelio 92 e n, 93-94 e n
- Bovio, Giovanni 130, 222
- Bozzi Sicione, Cesca 177 e n
- Bracco, Luigi 237
- Bracco, Roberto 124n, 234

- Bragaglia, Anton Giulio 62n, 144n, 220, 238
 Braudel, Fernand 42n
 Brazzi, Rossano 203n
 Brick, Bruno 144n
 Briganti, Rodolfo 46n, 102n, 111
 Brioschi, Maria 124n
 Brusoni, Ida 124n
Bufere (Sabatino Lopez) 122, 132, 232
Buona figliola, La (Sabatino Lopez) 236
 Buonarroti, Michelangelo 121
Burbero benefico, Il (Carlo Goldoni) 242
 Butti, Enrico Annibale 231, 233-234, 238
 Butti, Maria Luisa 139n

 Caccia, Patrizia 198n
 Cagna, Achille Giovanni 134n
 Calabi, Ornella 130, 224
 Calabretto, Roberto 12n
 Calderini, Maria Luisa 72n, 233
 Calfus Antonelli, Lucilla 128, 132, 145
Calzolaio di Messina, Il (Alessandro De Stefani) 238
 Calzolari, Giovannino 145n
 Camasio, Sandro 236
 Camici, Ida 240
Campo di maggio (Giovacchino Forzano) 205n, 239
 Cannistraro, Philip V. 18n
 Cantini, Alfredo 233
Capanna e il tuo cuore, La (Giuseppe Adami) 232, 236
Capelli bianchi, I (Giuseppe Adami) 134n
 Capodivacca, Giovanni *vedi* Gian Capo (pseud.)
 Capuana, Luigi 235
 Caramba (pseud. Luigi Sapelli) 145
 Carapelli, Dante Nello (1891-1958) 42
 Carelli D'Agostini, Noemi (1877-1968) 134n, 140-143
 Carini, Giorgio 237
 Carini, Mario 237
Carità mondana (Giannino Antona Traversi) 231
 Carnabuci, Piero 62n
 Carosio, Margherita 141
 Casartelli Cabrini, Laura 147
 Cascetta, Annamaria 124n
 Casella, Alberto 134n, 238
 Caserani, Roberto (pseud.) *vedi* Carapelli, Dante Nello
 Casiraghi, Angelo 124n
 Cassani, Alberto Giorgio 174n
 Cassese, Sabino 148n
 Cassini Rizzotto, Giulia (1865-1943) 60
 Castagnone, Alessandro 121n
 Castagnone, Marcella 121n
 Castellino, Onorato 236
 Catel, Guglielmo (1902-1967) 170n, 190-192 e n
Cavalleria rusticana (Giovanni Verga) 134n
 Cavallo, Pietro 69n
 Cavour, Camillo Benso conte di 205n
 Ceci, Lucia 152n, 154-155 e n
 Cedroli, Ugo 233
Cena delle beffe, La (Sem Benelli) 236
 Cenami, Carla 72n
 Censi, Giannina 121 e n, 144 e n

- Cenzato, Giovanni 134n, 137
 Cerati, Cesare 54n, 134n, 144n, 145n
 Cervi, Gino (Luigi) 203n
 Cesana, Amelia 124n
Cesare (Giovacchino Forzano) 202-206
 Cesare, Gaio Giulio (Gaius Iulius Caesar) 203-205
 Ceschin, Daniele 157n
 Chiaperotti, Giulio 72n
 Chiarelli, Luigi 79, 231-234, 236, 239, 242
 Chiesa, Cesare (1885-1965) 121
 Chiostrini, Arrigo 240
 Chitarrini, Giulio 89
 Ciampani, Andrea 135n
 Cianchi, Milena 234
 Ciano, Gian Galeazzo 206 e n
 Ciatti, Alfredo Giordano 44, 45n, 111-112
 Cicconi, Teobaldo 232
 Cionci, Dalma *vedi* Barbarisi Cionci, Dalma
 Ciullini, Leone 42 e n, 44n, 84n, 110n
 Coccia, Dante (1897-1962) 170n, 195 e n, 196n
 Coccoluto Ferrigni, Mario 77n
 Colantuoni, Alberto 90, 122, 126, 130, 132-133, 223, 239, 242
 Colonna, Luigi (1908-1978) 203n
 Colussi, Susanna 12
Come le foglie (Giuseppe Giacosa) 231
 Conca, Giuseppe (1895-1983) 202n
 Confalonieri, Angelo 124n
 Conti, Claudio 239
 Contini, Ermanno 69n
 Copeau, Jacques 165-166 e n, 220
 Cortese, O. 241
Così è (se vi pare) (Luigi Pirandello) 235
 Costa, Orazio 61 e n
 Costantini, Celso (1876-1958) 159
 Craig, Edward Gordon 144 e n
 Crespi, Stefano 171n
 Crispino, Anna Maria 127n
 Cristini, Cesare Mario 204n
 Cristofori, R. 240
Cuore e il mondo, Il (Lorenzo Ruggi) 234
Cuore in due, Il (Cesare Giulio Viola) 239
 Cusinati, Ferruccio 200n

 D'Ambra, Lucio (pseud. Renato Eduardo Manganella) 235
 d'Amelia, Antonella 144n
 d'Amico, Sandro 62n
 d'Amico, Silvio 61-63 e n, 64n, 67, 68n, 69 e n, 79n, 85, 90, 166n, 174 e n, 220, 231, 238
 D'Ancona Calabi, Ornella *vedi* Calabi, Ornella
 D'Annibale, Elisa 61n
 D'Annunzio, Gabriele 124n, 147n, 235, 239
 De Amicis, Edmondo 130, 138, 146n, 222
 De Benedetti, Aldo 239
 De Berti, Ugo 170n, 192-194
 De Felice, Renzo 78n, 206n
 De Giorgio, Michela 127n
 de Grazia, Victoria 18-20 e n, 24n, 32n, 37n, 104n, 109, 119n, 127n
 Del Bosco, Paquito 69n
 Delcroix, Carlo 147n
 Del Pela, Rino 75n
 De Luca, Pasquale 125

- De Luna, Giovanni 23n
 del Vantesino, Ada 130, 131n, 139
 de Oliva, Guido 60
 De Pirro, Nicola 88, 238
 de Rios, Alda *vedi* Rossi de (da)
 Rios, Alda
 Derp, Clotilde von (von der Planitz)
 222
Derubata, La (Mura) 131
 De Stefani, Alessandro 79, 222,
 238
 De Voto, Ambrogio 238
Dialoghi delle carmelitane, I
 (Georges Bernanos) 148
 Di Chiara, Alessandro 173n, 207n
 Diddi, Cristiano 144n
 Di Giacomo, Salvatore 124n, 134
 e n
 Di Leo, Lilian 240
 Di Lorenzo, Tina 75-79
 Dini, Fanny 147n
 Di Tizio, Raffaella 61n, 68n
 Dmitriev, Vladimir Vladimirovich
 144n
Dolce vita, La (Arnaldo Fraccaroli)
 231
 Donizetti, Gaetano 200n
Donna di nessuno, La (Cesare Vico
 Lodovici) 235
Dono del mattino, Il (Giovacchino
 Forzano) 236
 Dostoevskij, Fëdor 148
Due pareri, I (Giuseppe Baffico)
 139n
Due rose bianche (Giorgio Bolzani)
 131
 Durelli, Pina 237
 Duse, Eleonora 56, 90, 126, 141
 Èkster, Aleksandra Aleksandrovna
 144n
Elisir d'amore, L' (Gaetano Donizet-
 ti – Felice Romani) 200n
 Fabbri, Diego (1911-1980) 187n,
 197, 198n
 Fabbri, Marisa 74n
 Fagiuoli, Ettore 200n
 Falconi, Armando 62n, 231
 Falconi, Dino 131
 Falena, Ugo 53, 72, 79, 134n, 231,
 238
 Fanelli, Carlo 70n
 Federzoni, Luigi 142
 Félyne, Ossip (pseud. Osip Abra-
 movič Blinderman, 1882-1950)
 25, 88, 145n, 167
 Ferrara, Patrizia 100n
 Ferrari, Paolo 72, 124n, 234
 Ferrati, Sarah 123n, 237
 Ferri, Italo 124n
 Ferrigni, Mario *vedi* Coccoluto Fer-
 rigni, Mario
Fiaccola sotto il moggio, La (Gabrie-
 le d'Annunzio) 139n, 235
Fiamme nell'ombra (Enrico Anni-
 bale Butti) 231, 233-234
Fidanzata dell'albero verde, La
 (Pier Maria Rosso di San Secon-
 do) 239
Fidanzata di Cesare, La (Silvio
 Zambaldi) 232
Figlia di Iorio, La (Gabriele d'An-
 nunzio) 239
 Fino, Claudio (1914-?) 148
 Fino, Saverio (1874-1937) 187n
 Fioravanti, Roberto 42n
 Fiordelisi, Raffaello 237

- Fiore sotto gli occhi, Il* (Fausto Maria Martini) 239
- Fiorentino, Roberto 109n
- Fogliata, Giulia *vedi* Palmer, Kiki
- Follacchio, Sara 146n
- Fontana, Anna 125, 132
- Forges Davanzati, Gina 141
- Forges Davanzati, Roberto 141
- Formia, Piero 122n, 123n, 124n, 237
- Fornaciari, Bruno (1881-1959) 141
- Forzano, Giovacchino 122, 124n, 134n, 137, 202-206, 235-236, 239
- Fraccaroli, Arnaldo 231-232, 235
- Francesco d'Assisi 139n, 176
- Franchi, Francesco 87
- Francini, Carlo 240-241
- Frateili, Arnaldo 79n
- Fratelli Castiglioni, I* (Alberto Colantuoni) 242
- Frattali, Emilio 72n
- Fried, Ilona 162n
- Frigerio, Virgilio 225
- Frumento, Ferruccio 141
- Frumento, Francesco 141
- Fumagalli, Mario 62n
- Fuochi d'artificio* (Luigi Chiarelli) 231-233
- Gaborik, Patricia 103n, 109, 205n
- Galleani, Angelo 170
- Gallelli, Massimiliano 125
- Galli, Dina 56, 131n, 136
- Galli, Giorgio 195n
- Gallian, Marcello 181, 227, 238, 242
- Gallino, p. Tomaso Maria 170n
- Gamba, Claudio 175n
- Gastaldi, Mario 116 e n, 118
- Gatti Fogliata, Marta *vedi* Palmer (Gatti Fogliata), Marta
- Gatto, A. 60n
- Gemelli, p. Agostino 175 e n
- Gentile, Emilio 20 e n, 50n
- Gentile, Giovanni 174
- Gentili, Andreina *vedi* Pagnani Gentili, Andreina
- Gentilli, Olga Vittoria 148
- Gera, Bianca 49n
- Gherardi, Gherardo 239
- Giacchi, Orio 166n
- Giacconi, Raffaello 87
- Giacosa, Giuseppe 124n, 231, 234, 238
- Gian Capo (pseud. Giovanni Capodivacca) 79, 125, 137
- Gian Ferrari, Ettore 129
- Giani, Mario 32, 33n, 53, 78n, 231
- Giannangeli, Pierfrancesco 63n
- Gianotti, Angelo 165n, 167, 182-183 e n
- Gicca, Roberto (1897-1966) 72n, 76n, 233, 237
- Gilbertoni, Agostino 233
- Ginnasi, Giulio 47n
- Ginocchio, Goffredo 62n
- Gioconda, La* (Gabriele d'Annunzio) 139n
- Giordani, Paolo 57
- Giordano, Giampiero 238
- Giordano, Umberto 204n
- Giovenzana, Luigi 122n, 124 e n, 134n
- Giovine Italia* (Gualtiero Tumiati) 239
- Giovinezza* (Ossip Félyne) 145n
- Girau, Lino 241
- Giraud, Giovanni 235
- Gironi, Umberto 144n

- Giuda* (Federico Valerio Ratti) 238
 Giustiniani, Micaela (1929-) 203n
Giustizia (Onorato Castellino) 236
 Giuva, Linda 23n
Glauco (Ercole Luigi Morselli) 239
 Glech, Giacomo 126n
 Glech, Graziosa 126-127 e n
 Gluck, Christoph Willibald 203n
 Goethe, Johann Wolfgang von 147
 Goldoni, Carlo 75, 124n, 181, 235-236, 242
Goldoni e le sue sedici commedie nuove (Paolo Ferrari) 72
 Gori, Alfonso 99n, 102n
 Gotta, Salvator 147n
 Graf, Herbert 202n
 Gramatica, Emma 56, 148, 238
 Gramatica, Irma 56
Grande ombra, La (Giannino Antona Traversi) 234
 Grandi, Dino 154 e n
 Grasso, Giovanni (1873-1930) 56
 Grazioso, Guido 238, 240
 Grazzini, Enzo 147n
 Grey, Ezio Maria 69n
 Guarducci, Giampiero 41n
 Guarino, Carmine 144 e n
Guarnigione incatenata, La (Alberto Colantuoni) 239
 Guglielmotti, Olga 141
 Guglielmotti, Umberto 141
 Herczeg, Géza (1888-1954) 205n
 Hight, Beryl *vedi* Tumiati Hight, Beryl
 Iaccio, Pasquale 69n
 Iacopone da Todi 139n
Imperatore, L' (Luigi Bonelli) 239
In barba all'autore (Alfredo Testoni) 134n
In un tranquillo paese di campagna (Cesare Cerati) 134n
Innamorata, L' (Marco Praga) 231-233
Innamorati, Gl' (Carlo Goldoni) 235, 242
 Innocenti, Michela 66n
 Irvine, Susan 124n
 Isastia, Anna Maria 128n
 Isgrò, Giovanni 20n
 Isnenghi, Mario 157n
 Jandelli, Cristina 85n
Jolly (Luigi Chiarelli) 234
 Kaneclin, Enrico 144n
 Laban, Rudolf 177
 Labate, Eugenio 144 e n
 La Leta, Giorgina 72n
 Landowska, Wanda Aleksandra 222
 Lanza, Domenico (1868-1949) 121
 Lanzardo, Liliana 214 e n
Laune des Verliebten, Die (I capricci dell'innamorato; Johann Wolfgang Goethe) 147n
 Laurano, Renzo (pseud. Luigi Asquasciati) 125
 Lazzati, Giuseppe (1909-1986) 188
 Lazzero, Ricciotti 48n
 Lebo (pseud.) *vedi* Boccoli, Leone
 Leopardi, Giacomo 147 e n
 Lepre, Aurelio 69n
 Levi, Graziano 233
 Levin, Moisej Zelikovič 144n
 Liberati, Franco (1877-1947) 53, 62n, 231

- Linati, Carlo (1878-1949) 222
 Lissim, Simon 144n
 Livio, Gigi 85n
Locandiera, La (Carlo Goldoni) 75, 79, 236
 Locatelli, Stefano 163n
 Lodovici, Cesare Vico 215, 216n, 235, 238, 242
Lobengrin (Richard Wagner) 201
 Lombardo Artieri, Ester (1895-1982) 147n
 Lonati, Carlo 130, 224 e n
 Lopez, Sabatino 69n, 90, 122, 124n, 125, 128, 132, 134n, 222, 231-236, 242
Lucifero (Enrico Annibale Butti) 238
 Ludwig, Emil 222
 Lumachi, Cesare 232, 237, 240
 Luparia, Mario 237
 Lupi, Mario 204n
 Lupi, Ruggero 128
 Luzzatto, Sergio 103n

Macbeth, The tragedy of (William Shakespeare) 185
Madonna Oretta (Giovacchino Forzano) 122, 134n, 137
Maestro Landi (Giovacchino Forzano – Ferdinando Paolieri) 235
 Maffi, Ettore 124n
 Maffi, Lina 124n
 Maffi, Tina 124n
 Maggioni, Claudio 145n
 Magni, Eva 128
Malìa (Luigi Capuana) 235
 Maltagliati, Evi (Evelina) 148
 Manfrini, Talieno 60n
 Manfroni, Camillo Giuseppe 172-173
 Manganella, Renato Eduardo *vedi* D'Ambra, Lucio (pseud.)
 Mangili, Eva 131n
Ma non è una cosa seria (Luigi Pirandello) 242
 Mantelli, Emilio 233, 237, 240
 Manzi, Alberto 17n
 Marazzini, Carlo 112 e n
 Marazzini, ? (figlia di Carlo) 112 e n
 Marcelli, Pietro 72n
 Marchi, Corrado 238
 Mari, Giovanni 147n
 Mariani, Laura 15n, 57n
 Marinetti, Filippo Tommaso 62n, 145n, 220
Mario e Maria (Sabatino Lopez) 231, 233, 235
Marionette che passione (Pier Maria Rosso di San Secondo) 238
 Marpicati, Arturo 17n
 Marsilli, Gemma 240
 Martini, Fausto Maria 79, 239
 Martini, Ferdinando 236
 Marussig, Guido 144n
Maschera e il volto, La (Luigi Chiarelli) 231, 236, 239, 242
 Masi, Rossana 136
 Masoero, Amelia *vedi* Becker Masoero, Liuccia
 Masoero, Lorenzo 120
 Massari, Noemi 109n
 Maupassant, Guy de 148
 Mayer (Majer) Rizzioli, Elisa (1880-1930) 127-128 e n, 140
 Mazza, Luigi Paolo 170n, 171 e n, 187n
 Mazzocchi, Federica 56n
 Mazzocchi, Lisa 130, 223
 Mazzoni, Ofelia 89

- Megale, Teresa 79n
 Melato, Maria 56, 60, 136
 Meldolesi, Claudio 15n, 57n
 Melis, Guido 16 e n, 23n
Mese mariano (Salvatore Di Giacomo) 134 e n
 Messina, Raffaele 69n
 Milani, Lorenzo 207
 Millan, Matteo 139n
 Milloss, Aurel Miholy 203n
 Miolatti, Bianca 111
 Mischi, Getta 237
 Missori, Mario 66n
 Modrich, Rudolf 38n
 Modrini, Rodolfo *vedi* Modrich, Rudolf
Moglie del dottore, La (Silvio Zambaldi) 232
Moglie innamorata, La (Giovanni Cenzato) 134n
 Momigliano, Eucardio 125, 132-133
 Mondini Ruella, Beppina 139n
 Monguzzi, Ida 122n, 124n
 Monti, Gozzadino 110n
 Morbelli, Ettore 240
 Morelli, Rina (Elvira) 203n
 Morello, Vincenzo 62n, 231
 Mori, Giorgio 42n
 Morosini, Andrea 203n
 Morozzo Della Rocca Muzzati, Elena (1887-1938) 128
 Morselli, Ercole Luigi 124n, 239
Morte in vacanza, La (Alberto Casella) 238
 Morucchio, Gabriella 145n
 Morucchio, Umberto 125, 132-133, 139, 145n
 Moscariello, Alfredo 145n
Mosche bianche, Le (Teobaldo Cicconi) 232
 Moschino, Ettore 236
 Mosso Treves, Emilia (Mimi) 146n
 Mosso, Angelo 146n
 Mouëzy-Éon, André 131n
 Mozart, Wolfgang Amadeus 223
 Mozzato, Umberto (1879-1947) 60
 Müller, Gino 241
 Mura (pseud. Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri) 131
 Musco, Angelo 56
 Mussolini, Arnaldo 24n
 Mussolini, Benito 16n, 24n, 31-32, 68, 78-79, 89, 132, 142 e n, 154 e n, 156n, 199, 205-206, 219
 Muzzati, Elena *vedi* Morozzo Della Rocca Muzzati, Elena
 Nannicini, Sergio 42n
 Negri, Ada 132, 147n
Nella vita (Anna Bertoli) 232
Nemica, La (Dario Niccodemi) 232, 236
 Neri, Giovanni 237
 Niccodemi, Dario 134 e n, 231-233, 235-236
 Niccolini, Elda 239
 Nidi, Pio 240
 Ninchi, Annibale 203n
 Ninchi, Carlo 203n
Ninetta (Sabatino Lopez) 234
Non amarmi così (Arnaldo Fraccaroli) 232, 235
Non ti conosco più (Aldo De Benedetti) 239
Nostro prossimo, Il (Alfredo Testoni) 232
 Ogetti, Ugo 174

- Olivero, Luigi Armando 60n
Ombra, L' (Dario Niccodemi) 232
 Oppo, Cipriano Efisio 239
Orazi e i Pancrazi, Gli (Giuseppe Adami) 134n
 Orbicciani, Amina 233, 237
 Orecchia, Donatella 55n, 62n, 85n
 Ori, Athos (1899-1965) 74 e n
 Orsini, Luigi 133, 147n
Otello (Giuseppe Verdi – Arrigo Boito) 200n
 Ottolini, Piero 134n, 137
 Oxilia, Nino 236
- Pacini, Mario 72n
 Pacini, Raffaello 204n
 Pacuvio, Giulio 238
 Pagani, Maria Pia 141n
 Pagnani Gentili, Andreina 72n, 76n, 125, 203n
 Paladini, Ettore (1849-1928) 130, 131n
 Paladini, Vinicio 144n
 Palla, Marco 66n
 Palmarini, Umberto 231
 Palmer (Gatti Fogliata), Marta 131n
 Palmer, Kiki (pseud. Giulia Fogliata) 131n
 Palmieri, Eugenio Ferdinando 62n
 Palombi, Claudia 84n
 Palumbo, Valeria 127n, 147n
 Panceri, Alfredo 170n, 188 e n, 196n
 Paoletti, Matteo 213n
 Paolieri, Ferdinando 235
 Paoloni, Clara 240
Papà eccellenza (Gerolamo Rovetta) 232, 236
 Papa, Milla 203n
 Parenti, Cesare 42 e n, 44n
- Parisi De Dominicis, Maria 139n
 Parravicini, Camillo 202n, 204n, 239
 Pasanisi, Chiara 61n
 Pasini, Dina 130, 223
 Pasini, Emilia 233
 Pasini, Lazzaro 130, 223n
 Pasolini, Pier Paolo 12
Passerotto, Il (Sabatino Lopez) 134n, 242
 Pastore, Giovanni 241
 Pastore, Giulio 135n
 Pavlova, Tatiana (Tat'jana Pavlovna Pavlova Zeitman) 148
 Pavolini, Alessandro 142n
 Pavolini, Corrado 69 e n, 202
 Pavone, Claudio 148
 Pedullà, Gabriele 103n
 Pedullà, Gianfranco 18 e n, 20n, 55n, 69n, 74n, 79n, 103n, 109, 126n, 163n, 242
 Perico, Giuseppe 232
 Peroni, Laura 237
 Petrini, Armando 56n
 Petrolini, Ettore 56
 Picasso, Lamberto 125
 Picchi, Rossana 240
 Piccinato, Carlo 200n
 Piccioli, Ubaldo 111
Piccola felicità, La (Giuseppe Adami) 235
 Piccoli, Fausta 174n
 Picozzi, Riccardo 187n
 Pierantoni, Gino 53, 68n, 231, 238
Pierrot innamorato (Giuseppe Adami) 134-137
 Pilutti Namer, Myriam 160n, 173n, 175n, 177n
 Pio XI, papa (Achille Ratti) 155 e n, 175 e n

- Pirandello, Luigi 124n, 134n, 235, 242
- Piscitelli, Amalia 72n
- Piselli, Paolo 79n
- Pittaluga, Mary (1891-1977) 175
- Pittoni Tosoni, Anita 144n
- Pivato, Stefano 89n, 152 e n, 154n, 155n, 157n, 186 e n, 187n
- Plutarco (Plutarchos) 203
- Polvani, Fortunato (1904-1994) 47-48, 100n
- Polvara, Giuseppe (1884-1950) 27, 157-160, 161n, 164-165 e n, 167, 175-176 e n, 187n, 206
- Pomara, Giuseppe 239
- Pompei, Mario 215, 216n, 238-239
- Ponzetti, Francesca 166n
- Possenti, Francesco (1899-1993) 72n, 75-76 e n
- Postiglione (pseud.) 129n, 221
- Praga, Marco 224-225, 231-233
- Prete Pero* (Dario Niccodemi) 236
- Primo amore, Il* (Gino Rocca) 235
- Princiotta, Giovanna 61n, 166n
- Proclemer, Anna 148
- Prosperi, Adriano 185n
- Prova durante la notte, Una* (Marcello Gallian) 181, 227, 242
- Puccetti, Corrado 102n
- Pumelli, Gerardo 72n, 76n
- Quelvéé, François Albert 144n
- Questi ragazzi* (Gherardo Gherardi) 239
- Rabinovich, Isaac 144n
- Raffo, Aurelio 72n
- Raglianti, Lionello 237
- Ramperti, Marco 133
- Rasi, Luigi 126n
- Ratti, Achille *vedi* Pio XI, papa
- Ratti, Federico Valerio 238
- Ravasio, Carlo 147n
- Ravicini, Ezio 145n
- Razza, Luigi 53, 231
- Reali, Orazio 94
- Re burlone, Il* (Gerolamo Rovetta) 234
- Reginetta di Saba* (Ettore Moschino) 236
- Reinach, Enrico 89
- Rèpaci, Leonida 133
- Re Riccardi, Adolfo 57
- Ricci, Angelo Siro (1814-1890) 171-172
- Ricci, Anna Maria 171
- Ricci, Corrado 174
- Ricciardi Pollini, Ricciardo 47n, 86n
- Ridenti, Lucio (pseud. Ernesto Gaetano Scialpi) 88, 167
- Rifugio, Il* (Dario Niccodemi) 235
- Rimedio eroico, Il* (Alfredo Moscardiello) 145n
- Ritratto d'uomo* (Lucio D'Ambra) 235
- Rivi, Mario 60n
- Robotti, Diego 49n
- Rocca, Enrico 62n, 238, 241
- Rocca, Gino 79, 122, 124n, 128, 225, 235
- Roccella, Eugenia 127n
- Roiseco, Everardo 72n
- Roma, Aldo 28n, 67n, 84n, 86n, 109n, 110n, 112n
- Romagnoli, Ettore 90, 128, 173
- Rosa, Valter 177n
- Rosellini, Ercole Gioberto 126 e n, 127n
- Rosellini, Laura 120n, 127n

- Rossi, Cesare 126
 Rossi de (da) Rios, Alda (1878-1951) 128 e n, 139
 Rossi, Luigi 72n, 76n
 Rossi, Maria 145n
 Rosso di San Secondo, Pier Maria 238-239, 242
 Rovetta, Gerolamo 124n, 232, 234-236
 Ruggeri, Ruggero 56
 Ruggi, Lorenzo 90, 234
Ruota, La (Cesare Vico Lodovici) 242
 Russo Giusti, Antonino (1876-1957) 240
 Ryback, Issachar Ber 144n
- Sabbatini, Ernesto 203n
 Sacharov (Sakharof), Aleksandr Semënovič 222
 Sacharov (Sakharof), Clotilde *vedi* Derp, Clotilde von (von der Plantz)
 Sala Gallo, Rina (1898-1980) 138n, 139n
 Salvatori, Fausto 79
 Salvatori, Paola S. 205n
 Santarelli, Enrico 84n, 98n, 102n, 110n, 111-112, 156n
 Santoni, Giovan Battista (1881-1966) 204n
 Santonocito, Carlo 239
 Sapelli, Luigi *vedi* Caramba (pseud.)
 Sarni, Marga 233
 Sarti, Elio 72n, 76n, 233
Satira e Parini, La (Paolo Ferrari) 234
 Sbraci, Metello 75n
Scampolo (Dario Niccodemi) 236
 Scannapieco, Anna 157n
- Scano, Carmen 116n
 Scappa, Andrea 119n, 143n, 144n
 Scaraffia, Lucetta 127n
 Scaramuzza, Emma 146n
 Scaretti, Tina 72n
 Scarpa, Domenico 103n
 Scarpellini, Emanuela 18 e n, 20n, 53n, 55n, 65n, 68n, 69n, 70n, 79n, 101n, 103n, 104n, 106n, 109, 161n, 163n, 205 e n
 Scarrocchia, Sandro 173n
 Scattigno, Anna 185n
 Scaturro, Irene 126n
Scena vuota (Dario Niccodemi) 134 e n
 Schino, Mirella 13 e n, 14n, 15n, 28, 55n, 56-58 e n, 68n, 85n, 109n, 119n, 124n, 126n, 131n, 162n, 163n, 177n, 180n, 210n
 Schlosser, Julius von 175
 Schuster, Alfredo Ildefonso 160
 Scialpi, Ernesto Gaetano *vedi* Ridenti, Lucio
 Selvaggi, Augusto 72n
 Sensani, Gino Carlo 203n
 Serafin, Tullio 200n
 Serretta, Enrico 77n
 Sesini, Ugo (1899-1945) 207 e n
 Sessa, Vittorio 232
 Severini, Marco 128n
 Signorini, Dante 234
 Silvestri, Simona 128n
 Simoni, Renato 202, 231, 233
Simultanina (Filippo Tommaso Marinetti) 145n
 Sofia, Gabriele 56n
 Sorsaja, Alfonso 86n, 102n, 103n
Spada di Damocle, La (Alfredo Testoni) 236
 Spagnoli, Leonardo A. 46n

- Spitzer, Robert 131n
Sposa dei Re, La (Ugo Falena) 238
 Stanislavskij, Konstantin Sergeevič 220
 Starace, Achille 47-48 e n, 66-67, 102n, 103-104, 105n, 107, 109, 112-113 e n
 Strauss, Carla 128 e n, 131
 Suardo, Giacomo 70n
 Svetonio Tranquillo, Gaio (Gaius Suetonius) 203
- Tabanelli, Nicola 84n
Tabaràno alla corte di Nonesiste (Alfio Berretta) 144
 Tacchi Venturi, Pietro 155
 Taddeo, Giulia 119n, 121n, 128n, 145n, 159, 160n, 161n, 167n, 177n, 178 e n, 186n, 190n, 199 e n, 200n
 Tadini, Romilda 170
 Tagliaferri, Antonio 179-181, 183, 242
 Talamoni, Giuseppe 237-238
 Talli, Virgilio 136
 Tamberlani, Nando 239
Tancia, La (Michelangelo Buonarroti) 121 e n, 130
 Tantardini, Mario (1887-1977) 170n
 Taviani, Ferdinando 13, 14n, 15n, 57n
 Tea, Alberto 171
 Tea, Eva (Evangelina, 1886-1971) 27, 158, 167, 170-179, 187n, 189-190n, 199-207
 Tea, Giuseppe 171
 Tea, Maria 171
 Tea, Silvestra 171, 207
 Telesio, Giovanni 142
- Tempesti Lombardi, Alberto 102n, 156 e n
 Tempestini, Giotto 44, 45n
 Tempestini, S. 111-112
 Terron, Carlo 238
Tessitore, Il (Domenico Tumiatì) 126
 Testoni, Alfredo 134n, 232, 236
 Testori, Giovanni 171n
 Thieme, Ulrich 174
Tic, pic, nic (Piero Ottolini) 134n, 137 e n
 Tieri, Aroldo 203n
Titano, Il (Dario Niccodemi) 232-233
 Tòfano, Sergio 148
 Togni, Roberto 177n
 Tonelli, Anna 21n
Tra vestiti che ballano (Pier Maria Rosso di San Secondo) 242
 Trabucco, Carlo 157
Tramonto (Renato Simoni) 231, 233
Tre amanti, I (Guglielmo Zorzi) 231
Tre Grazie, Le (Dario Niccodemi) 134n
 Treves, Emilio 146n
 Trevisani, Giulio 84n
Trilogia di Dorina, La (Gerolamo Rovetta) 235
 Trilussa (pseud. Carlo Alberto Camillo Salustri) 147n
Trionfo, Il (Roberto Bracco) 234
Tristi amori (Giuseppe Giacosa) 231, 234, 238
 Tronconi, Luigi 139
 Tumiatì, Corrado 147n
 Tumiatì, Domenico 126
 Tumiatì, Gualtiero 239

- Tumiati Hight, Beryl 143
 Turati, Augusto 34-35

 Ugo di San Vittore 160n
Ultimo lord, L' (Ugo Falena) 134n
 Ungaretti, Massimo 223

 Vaccarino, Elisa 121n
 Valaguzza, Enrico 124n
 Valente (Valenti), Antonio 20n, 144n, 204n
 Vallazzi, Giulio 144n
 Valori, Gino 77n
 Varaldo, Alessandro 53, 134n, 231
 Vassena, Raffaella 144n
Vedova scaltra, La (Carlo Goldoni) 235
Vena d'oro, La (Guglielmo Zorzi) 231-232, 236
 Veneziani, Carlo 122, 124n, 130, 132, 144, 235-236
 Veneziani, Diana 130, 223
Ventaglio, Il (Carlo Goldoni) 235
 Venturi, Adolfo 173 e n
 Venturi, Lionello 175
 Vercelli, Francesco 79n
 Vercesi, Maurizio 124n
 Verdi, Giuseppe 200n
 Verga, Giovanni 124n, 134n
 Verla, Nedda 237
 Veroli, Patrizia 177n
 Veronesi, Luigi 144n
 Vigilante, Elena 16n, 23n, 33 e n, 34n, 35, 36n, 39 e n, 46n, 213n
 Vignani, C. 240

 Vigne, Elise 121n
Villafranca (Giovacchino Forzano) 205n
Vince chi... torna (Achille Giovanni Cagna) 134n
 Vincenzo di Beauvais 159
 Viola, Cesare Giulio 239
Vipera, La (Ferdinando Martini) 236
 Visconti di Modrone, Luchino 148
 Vitali, Nando 98n, 240
 Vitti, Achille 130, 223
 Vitti, Monica (pseud. Maria Luisa Ceciarelli) 148
Volata, La (Dario Niccodemi) 232
 Volonté, Gian Maria 148
 Volpato, Giancarlo 207n
 Volpi, Lina 233, 237
 Volpi Nannipieri, Maria Assunta Giulia *vedi* Mura (pseud.)
 Volpini, Romolo 72n, 234

 Wagner, Richard 201
 Wigman, Mary 177 e n

 Zacconi, Ermete 56, 125-126
 Zambaldi, Silvio 232
 Zapelloni, Piera 141-142
 Zeffirelli, Franco (pseud. Gian Franco Corsi) 74n
Zingaro bianco, Lo (Lucilla Antonelli) 145
 Zorzi, Guglielmo 69n, 231-232, 236

Finito di stampare nel mese di febbraio 2026
dalla GRAPHIC ART 6 SRL
Via Lucrezia Romana, 142 a/b – 00178 Roma (RM)

ISBN 978-88-6897-385-8



9 788868 973858