

Mirella Schino

UN TEATRO INDIFESO  
IL FASCISMO E LA FINE DELLA  
MICROSOCIETÀ DEGLI ATTORI\*

Com'era la vita sotto il fascismo?

– In famiglia ne parlavamo spesso, e si confrontavano due opinioni diverse. La cosa principale è che non potevamo dire di no al sistema: o ne facevi parte, o venivi tagliato fuori. Poi c'erano anche cose buone

– Quali?

– Ci organizzavano un po' la vita. Le gite un po' in campagna con la distribuzione del pane, le colonie estive, gli spettacoli teatrali organizzati dal dopolavoro... Un po' noi ragazzini ci divertivamo.

[Intervista di Aldo Cazzullo e Paola Pollo a Giorgio Armani, «Corriere della sera», 13 ottobre 2024].

In questo saggio mi occuperò del teatro di prosa durante il fascismo da un particolare punto di vista: le forme di pressione della Storia sul teatro, e il comportamento di quest'ultimo di fronte ad esse. Non si può pensare alla storia di vent'anni di regime solo come a una serie di nuove regole, esistono forme di pressione più sottili e impalpabili. E non si può guardare al teatro solo come al ricettacolo delle nuove normative, teorie e prescrizioni. Gli attori nel fascismo vanno studiati in quanto soggetti attivi. Non solo ubbidiscono, ma reagiscono trasformandosi, o perfino desiderano cambiare, e talvolta lo fanno a prezzo della rinuncia ad aspetti essenziali, con conseguenze non programmate. Se le nuove normative costruiscono la facciata, il comportamento e le trasformazioni degli attori condizionano gli strati sotterranei, le radici della vita teatrale.

\* Il saggio è uno dei risultati della ricerca svolta nell'ambito del progetto PRIN 2022 *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino e finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – PNRR Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1 (Codice CUP F53D23007540006).

Studiando questi aspetti, è apparsa presto l'importanza di valutare, a fianco dell'influenza di provvedimenti legislativi o strutture burocratiche, anche quella degli altri agenti di cambiamento, quelli apparentemente più inconsistenti perché indiretti, o perché minuscoli o perché non sono quel che ci aspettiamo sia importante. Sono quel che più agisce sulla quotidianità, sulla zona emotiva, sulla cultura, sulle abitudini e sulle superstizioni. Indicano la necessità metodologica di considerare il peso di quel che può sembrare così leggero da essere quasi immateriale, perfino in un periodo che conosce ben altri condizionamenti. Se la politica si traduce in normative la Storia, la pressione dello spirito del tempo, spesso si manifesta attraverso questi agenti immateriali.

Quel che mi interessava era mettere a fuoco le modalità del declino, durante il Ventennio, del piccolo "potere" femminile nel teatro, quello di cui parlo nella *Introduzione*. Ma in realtà le donne di teatro non hanno subito attacchi particolari da parte del regime. In quanto dive, nell'ottica fascista le attrici e le capocomiche erano troppo diverse dalle "vere" madri e figlie per essere coinvolte nel loro destino; erano considerate interpreti, quindi intellettualmente poco preoccupanti. Essendo il teatro un'industria privata sono rimaste esenti dai provvedimenti limitativi che hanno progressivamente mortificato gli stipendi e le carriere delle donne impiegate nel pubblico. Ben chiusa all'interno del suo ambiente, paradossalmente mai avvertita all'esterno, l'autorità femminile nel teatro non sembra aver dato fastidio al regime. Era dunque necessario allargare la ricerca anche ad altro: al silenzioso naufragio della cultura particolare che ne aveva permesso la nascita e l'esistenza. Come vedremo, è stata determinante la progressiva perdita dell'autorità e dell'autonomia artistica capocomicale, sia maschile che femminile, dovuta al sempre più forte intervento degli impresari; alla presenza fin dagli inizi degli anni Trenta di *régisseurs* o registi; alle numerose indicazioni nuove dell'Ispettorato del teatro, che limitavano possibilità di scelta nel repertorio, e in altri settori; alla moltiplicazione di commissioni, cui erano messi a capo uomini di cultura e non di teatro. Sono, tra l'altro, tutte regole e categorie che, formatesi nel corso del fascismo, erano monopolio maschile.

È di questo, quindi, che mi occuperò qui, e se potrà sembrare che la situazione femminile sia accantonata, in realtà non è così: va però affrontata in modo indiretto, sulla base di problematiche più ampie. Tornerà in primo piano solo alla fine del saggio, mentre la prima si concentra sulla fine della cultura degli attori.

Le modalità di una fine sono importanti, riguardano i semi lasciati al futuro, compresa la propria memoria, compresa la propria eredità. Non ho bisogno di ricordare per quanto tempo il teatro di stampo ottocentesco sia stato mal considerato negli studi, nel ricordo di teatranti e nell'opinione diffusa. Inoltre, il fatto che questo teatro e la sua cultura si siano decomposti ben prima della guerra crea un vuoto culturale che buca il teatro italiano già a partire dall'inizio degli anni Trenta. Con che conseguenze? Non sembra che la nuova regia italiana, a parte forse qualche anno nell'immediato dopoguerra, sia riuscita a creare un equivalente altrettanto complesso, implicitamente ed esplicitamente accettato, capace di plasmare la vita quanto il lavoro, diverso dalla cultura prevalente. Propone senz'altro un'idea di teatro e un'organizzazione teatrale nuova e presto vittoriosa, che sono tutt'altra cosa.

### *Un teatro indifeso*

Nel corso di un'intervista del 1963, Sarah Ferrati, attrice che esordisce e si afferma nel corso degli anni Trenta, nota come i vecchi comici, di fronte alla sicurezza di sé dei giovani registi formatisi in Accademia, fossero stati incapaci di difendere il valore autonomo delle proprie abitudini e delle proprie conoscenze<sup>1</sup>. Lo ripete in più di un'occasione. È una delle poche attrici e capocomiche che conservano anche nel dopoguerra una relativa pugnacità, se pure non l'autorevolezza che potevano avere prima.

L'episodio di cui io avevo parlato si riferisce a molti anni fa quando c'è stato un po' l'avvento dei registi; quindi, sono arrivati un po' tutti in una forma dittatoriale e hanno trovato un po' un teatro indifeso [...]. Io facevo parte del teatro indifeso

<sup>1</sup> È una delle interviste fatte da Alessandro d'Amico e Fernaldo Di Giammatteo per il programma di Radio Tre, *Il mestiere dell'attore*, 1963. Le registrazioni audio integrali, non ancora montate, sono conservate presso Il Museo biblioteca dell'attore di Genova e l'Istituto centrale per i beni sonori e audiovisivi di Roma (ICBSA), come parte del progetto Ormete, a cura di Donatella Orecchia, con la collaborazione di Mariapia Di Bitonto. Sandro d'Amico ha regalato una copia di queste interviste integrali anche alla redazione di «Teatro e Storia». Ma cfr. anche l'intervento bello e pugnace della Ferrati per «Sipario», dicembre 1965, pp. 30-31 sulla necessità, per gli attori, di non rinnegare il loro passato e la loro tradizione.

come questi miei colleghi, cioè che per otto, dieci mesi l'anno e qualche volta dodici, giravano in continuazione da una città all'altra perché dovevano mangiare e perché dovevano vivere, non c'era televisione, non c'era radio, non c'erano risorse nell'estate e via dicendo. Ora questa abitudine di vita girovaga con delle antiche tradizioni così l'albergo, spesso la camera ammobiliata, il non guadagnare come si guadagna oggi, per cui tutto era più disagiato, metteva questi attori nelle condizioni di non potere avere quella cultura che è necessaria prima di tutto per fare il teatro e subito dopo per essere qualcuno del teatro e [...] quindi questi registi hanno trovato un mondo un po' indifeso perché arrivarono parlando varie lingue, spiegando... spiegando cos'era la Commedia dell'Arte. Lo sapevano tutti nel teatro cos'era la Commedia dell'Arte! Ma lo sapevano con parole semplici, povere, tranquille. Le date, i nomi degli attori della Commedia dell'Arte, tutta quella preparazione fatta meravigliosa proprio con l'Accademia d'Arte Drammatica e via dicendo, ha un po' intimorito gli attori, i quali hanno aperto la porta e hanno lasciato passare per paura di opporsi a qualcosa che era più importante di loro. E quello è stato il guaio grosso, perché gli attori non dovevano aver paura. Sapevano recitare, sapevano tutto dei testi che recitavano, sapevano moltissimo di teatro perché lo dovevano studiare per forza, se le manifestazioni teatrali potevano qualche volta o spesso essere più scadenti che nel campo della regia, in compenso però avevamo elementi di teatro che passavano la loro vita nelle camere ammobiliate con i libri del teatro in mano. Magari non sapevano l'inglese, magari non sapevano la storia della medicina, però la storia di Molière, di Shakespeare e via dicendo la sapevano tutti. Era obbligatoria, perché nella coscienza di quegli attori se dovevano rappresentare una commedia nasceva subito il desiderio di leggere, leggere, leggere e informarsi. Non è mica vero che gli attori del passato erano degli attori ignoranti, c'erano degli attori ignoranti, del resto gli attori ignoranti ci sono ancora oggi, va bene, non è mica vero che sono tutti colti gli attori della nostra... oh santo cielo! Vede? Si vede che l'aspirazione mia è tale di essere giovane che dico della nostra generazione!

Sono affermazioni sorprendenti non in sé, ma per il modo in cui sono proposte. La notazione sul teatro "indifeso" è più importante della identificazione del nemico nella nascente regia formata in Accademia nel dopoguerra, o dell'accusa di una eccessiva autoconsapevolezza dei giovani registi, che certamente ci fu.

Il teatro arriva all'immediato dopoguerra ancora organizzato per compagnie, ancora almeno superficialmente simile a come era stato nel passato, anche se poi le cose cambieranno rapidamente con i primi teatri stabili. Abbiamo sempre dato per scontato che questo tipo di assetto fosse inseparabile dalla microsocietà o meglio cultura<sup>2</sup> dei

<sup>2</sup> La definizione microsocietà viene dagli studi di Ferdinando Taviani e Claudio

vecchi attori, cioè l'insieme tenace e largamente condiviso, perfino a contraggenio, di convinzioni, superstizioni, abitudini, valori, tecniche che sottostava a questa organizzazione. Riesaminando gli anni del Ventesimo, mi sono accorta di come questa cultura, relativamente vivace e propositiva negli anni Venti, fosse irrimediabilmente e rapidamente sprofondata negli anni Trenta.

Perché, come è potuto accadere? Quella degli attori era un tipo di cultura che si era dimostrata abilissima, nel corso di decenni e di secoli, ad assorbire e far sue novità di ogni tipo, piccole e grandi. Supera indenne, o quasi, anche la Prima guerra e il dopoguerra, la grave crisi economica, e anche d'identità che ne consegue. La sua fine è invece sconcertantemente passiva. Ingloriosa. Forse è per questo che è rimasta relativamente poco esplorata, anche nelle memorie è un buco nero, come se non ci fosse niente da ricordare, come se si passasse direttamente dal teatro che Tofano ha battezzato efficacemente quanto impropriamente "all'antica"<sup>3</sup>, a quello "moderno" del dopoguerra.

Lo so, per capire la fine del teatro degli attori bisogna tener conto in primo luogo della trasformazione internazionale. Nel resto d'Europa, a inizio Novecento aveva già ceduto il campo alla presenza di imprenditori che di fatto erano direttori con pieni poteri sui loro teatri, come in Inghilterra; di un sistema di teatri stabili, come in Germania; di una scuola centrale fortissima, come in Francia. In più c'era la nascente "regia": in tante parti del mondo erano nati assetti teatrali nuovi dal punto di vista istituzionale, o delle estetiche, o dei valori, o della vita. E tutto era avvenuto da tempo, e gradualmente. In Italia, invece, c'è stato solo il fascismo, che però fino a metà degli anni Trenta ha fatto ben poco<sup>4</sup>. Lucio Ridenti, per parlare della fine del

Meldolesi, e si è generalmente diffusa. Mi sembra tuttavia più pertinente in questo caso parlare di "cultura" degli attori, in senso ovviamente antropologico, come insieme di valori, abitudini, tecniche.

<sup>3</sup> Sergio Tofano, *Il teatro all'antica italiana* [1965], a cura di Alessandro Tinteri, Roma, Bulzoni, 1985.

<sup>4</sup> È la prospettiva, ormai acquisita, dei due lavori di Scarpellini e Pedullà, punto di riferimento sempre imprescindibile (Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994). Entrambi i volumi si occupano particolarmente della seconda metà degli anni Trenta, periodo come è noto dei maggiori interventi diretti del fascismo sul teatro. Sul rapporto tra

capocomicato, e non solo di quello, accumula esempi di mutamenti inconsistenti, e forse sottolinea un po' troppo lo scontro successivo con la regia<sup>5</sup>. A un certo punto mi sono resa conto che continuare a cercare vere cause distruttive, sia per le donne che in generale per la società degli attori, era del tutto inutile. Per capire, era necessario cambiare prospettiva. Visto che tutto quello che avevo in mano era un insieme di cambiamenti insignificanti, bisognava interrogarsi sul senso della loro insignificanza, sul perché fossero un indizio. Dovevo riprendere tutto da capo, ripartire dalla base, dalla voce degli attori. Quindi per la prima metà degli anni Trenta soprattutto da «L'arte drammatica» di Enrico Polese e poi, per la seconda metà, da «Il dramma».

*Il bisogno di mutare...*

Rileggere «L'arte drammatica» alla luce di un percorso di ricerca ormai avanzato mi ha portato a interrogarmi su contraddizioni e temi emotivi. Enrico Polese in questi anni è legato alla onnipotente Suvini-Zerboni, ma nonostante gli interessi economici conserva un'acuta capacità di cogliere sintomi, di notare e raccontare i piccoli colpi di banderillas che subisce la cultura degli attori. Può sembrare che racconti solo piccole cose, ma basta un minimo di pazienza e appare subito un filo prezioso, quello dell'eliminazione, ad opera spesso degli stessi attori, di abitudini e tradizioni non particolarmente significative, ma la cui perdita sistematicamente non viene compensata da invenzioni sostitutive.

Partirò da una esclamazione di giubilo, 30 luglio 1932: «Però in pochi anni quanto cammino si è compiuto nelle nostre Compagnie e quanto si sono modernizzate!». In meno di tre anni, dice Polese, si è fatto il cammino di più di trenta. Il tono è euforico, per mestiere o per convinzione. L'arco temporale a cui fa riferimento è 1929-1932.

La prima tradizione ad essere toccata dal desiderio di modernizzazione è stato il capocomicato. Nel 1930, Polese aveva constatato come ci fosse un numero crescente di «Capocomici e

fascismo e cultura cfr. anche Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2016.

<sup>5</sup> Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968. Cfr. anche Pedullà, *Il teatro italiano...*, cit., p. 24.

Capocomiche che desiderano togliersi di dosso la camicia di Nesso del Capocomicato e tornare scritturati» (25 gennaio 1930). Si moltiplicano situazioni come la S.T.I., Società Teatro Italiano<sup>6</sup>, a cui aderiscono compagnie anche importanti, come quella di Tatiana Pavlova: all'interno della S.T.I. i capocomici perdono il loro ruolo economico-organizzativo, sono sollevati da molti oneri, sperano ugualmente in una completa libertà artistica. Polese sottolinea i vantaggi di questa scelta, riporta l'entusiasmo della Pavlova: non è mai stata tanto felice come ora, perché i suoi Capocomici e gli amici della S.T.I. le lasciano fare tutto quello che vuole come e più se fosse Capocomica assoluta (9 marzo). Sembra la soluzione di tutti i mali, ma dura poco. Verso la metà del '31 le compagnie S.T.I. prendono a sciogliersi, e il tentativo si affloscia. Tuttavia, sempre più spesso si parla di "mecenati" o impresari che di fatto sono i direttori di compagnie il cui primattore o primattrice ha voluto evitare i rischi economici<sup>7</sup>. Anche i proprietari di teatri si propongono come direttori (13 maggio 1933).

Da Polese riusciamo a percepire l'ansia e il sollievo dei capocomici nel cercare di mettersi un po' al sicuro<sup>8</sup>.

Altro punto centrale dell'esaltazione della via della modernità de «L'arte drammatica» è la tendenza dei più innovativi capocomici a radunare compagnie intorno a un solo lavoro, o a pochi lavori<sup>9</sup>, rinunciando a un ampio repertorio, scritturando gli artisti appositamente

<sup>6</sup> Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale*, cit., p. 61.

<sup>7</sup> Così doveva essere, ad esempio, la compagnia che Marta Abba costruisce nel 1932 e che doveva essere finanziata da Gino De Sanctis. Alla fine, però, il "mecenate" si tira indietro e rischiano la causa. Impresari ci sono sempre stati, ma ora prendono una posizione più forte (sul ruolo sempre crescente, alla fine degli anni Trenta determinante, degli impresari-finanziatori cfr. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 135 e sgg).

<sup>8</sup> Si trovano tracce dei problemi dei capocomici nella corrispondenza privata. Cfr. ad esempio la corrispondenza Pirandello-Abba per il periodo in cui la Abba è capocomica, ma anche più in generale per una complessiva testimonianza sul periodo (Luigi Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, a cura di Benito Ortolani, Milano, Mondadori, «I Meridiani», 1995; Marta Abba, *Caro Maestro... Lettere a Luigi Pirandello (1926-1936)*, a cura di Pietro Frassica, Milano, Mursia, 1994).

<sup>9</sup> Interessante indizio di questa tendenza (privilegiare ed esaltare le novità, costruire repertori molto limitati) è il quadro delle principali compagnie drammatiche che appare in «Scenario», ottobre 1937, p. 478.

per certe parti e per tempi più brevi, e rinunciando quindi anche ai ruoli<sup>10</sup>. È quel che fanno tutti i direttori di teatro delle grandi capitali, afferma giustamente Polese, i capocomici cominciano a capire la necessità di avere «delle interpretazioni speciali e di abolire gli antiquati sistemi. È il progresso che fatalmente deve travolgere tutte le costumanze quando queste diventano vecchie!» (1° febbraio 1930). Loda Tatiana Pavlova perché «porta dei lavori nuovi, interpretati ed esposti con intendimenti nuovi» (26 aprile 1930). Loda Marta Abba perché sta formando la sua compagnia con «metodo ultramoderno» (cioè scritturando solo in vista di determinate produzioni, 19 luglio 1930). Loda Alda Borelli quando si decide a fare lo stesso: «Alla buon'ora. Si decidono finalmente a finirla coi sistemi dell'epoca di Re Pipino e sono le Capocomiche, sono le donne a dare l'esempio!» (11 luglio 1930). Le donne, infatti, pur non essendo eccessivamente portate al lavoro», e pur sciupando in genere il loro tempo in occupazioni frivole, tuttavia nel teatro «a volte superano per tenacia e attività la potenzialità produttrice degli uomini» (19 luglio 1930). Il 6 maggio 1922 aveva scritto: «Le donne-artiste, è indubbio, possono essere additate ad esempio agli uomini-artisti. Emma Gramatica da sola à dato battaglie continue e notevoli! Alda Borelli (quando era sola) à compiuto gesti audacissimi; Maria Melato, da quando è sola, è di un'attività prodigiosa».

Per superare la crisi ci vogliono idee nuove, diventa il suo Leitmotiv. Il 7 giugno 1930 riporta iniziative inventate per riempire il tempo un po' morto dell'estate dopo il cambiamento nell'inizio dell'anno comico: la formazione di complessi provvisori estivi. E anche sulle scene ci dovrebbero essere molte novità, messinscene apposite, magari prese a nolo, a differenza di quel che accadeva nel passato.

Il pubblico si allontana dal teatro perché il teatro manca di attrattiva. Non è più il tempo delle formazioni annuali, della compilazione degli elenchi artistici con le immancabili nove od undici attrici e undici e tredici attori a seconda della categoria. [...]. Ma è possibile che i Capocomici d'oggi la pensino proprio come la pensava mio nonno ottantatré anni or sono? Nelle grandi città specialmente i pubblici vogliono degli spettacoli bene recitati da buoni artisti e non si interessano più alle antiche Compagnie formate con tanta cura. Ma pensate

<sup>10</sup> Sul ruolo come calamità permanente del teatro italiano cfr. non solo «Il dramma», n. 153, 1° gennaio 1933, p. 39, ma anche, sempre per «Il dramma», un articolo del n. 257, 1° febbraio 1938, p. 25.

che ancora discutiamo dei ruoli? Ma è fantastico quanto siano ancora addormentati ed in arretrato i Capocomici in Italia! [...] Bisogna mutare: se occorre, avere tre prime donne e neppure un caratterista! Bisogna scegliere le produzioni: due, quattro, anche sei o sette a seconda dei mezzi disponibili e per queste produzioni scritturare gli interpreti; abolire assolutamente il vecchio repertorio; abolire il pesante fardello delle solite scene e solite tappezzerie. Fare per ogni lavoro una mise en scène speciale anche a nolo. Non è poi un programma tanto difficile!! Eppure ancora non l'intendono e ci minaccia nientedimeno che un altro triennio con le maggiori ditte sempre quelle! Ecco la vera ragione dell'allontanamento delle masse dal teatro (12 luglio 1930).

Due anni dopo loderà la fine delle scene di carta, portata in Italia dalla Pavlova – «Oramai la scena classica di carta con la comune nel fondo, le due porte laterali e le finestre con le tende bianche e il divano nel bel mezzo della scena sta diventando un ricordo storico», giubila (15 ottobre 1932).

*... e il timore di una decadenza*

Bisogna mutare, dice Polese: e non è una frase insensata, sono iniziati gli anni Trenta, ovunque nel mondo del teatro è diverso, e per farlo diverso ci vogliono più soldi di quanto sia possibile a un normale capocomico. Al pubblico il “vecchio” teatro italiano sembra interessare sempre meno, gli incassi calano. Però, neppure tutte queste novità, proposte un po' alla rinfusa e molto casualmente, riescono a far presa.

Per il teatro è un brutto periodo. Cresce il timore del cinema, percepito come imminente soppiantatore del teatro<sup>11</sup>. Le compagnie si formano e si sciolgono con tanta frequenza che la Corporazione dello Spettacolo emana un'ordinanza «dove è fatto obbligo a quanti vogliono fare il Capocomico comunicare alle autorità sindacali le loro possibilità e potenzialità finanziarie onde evitare formazioni obbligate a sciogliersi dopo pochi mesi dal loro inizio per mancanza di denaro nonché sottoporre l'elenco artistico ed il loro programma. Solo chi

<sup>11</sup> Molto interessanti sulla questione cinema sono le lettere di Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit.; in particolare alla fine degli anni Venti, con l'avvento del sonoro, lo scrittore parla della diffusa convinzione che il cinema potesse soppiantare sia il teatro di prosa che quello musicale (p. 133).

avrà l'approvazione della Corporazione potrà avere dalla Società degli Autori il permesso del repertorio» («L'arte drammatica», 12 settembre 1931). Le difficoltà si moltiplicano<sup>12</sup>. Non c'è un ancora un intervento continuato sulle antiche pratiche: piuttosto si potrebbe dire che vengono avvolte in complicate reti burocratiche<sup>13</sup>.

Parallelamente agli inni per la modernità, nelle pagine de «L'arte drammatica» cominciano ad affiorare le inquietudini di chi vede non tanto cambiare, quanto deformarsi l'ordine in cui è cresciuto. I sintomi sono confusi. Polese stigmatizza con violenza una mutazione minima come il cambiamento di data dell'inizio dell'anno comico<sup>14</sup>, «che à sconvolto tutto l'ordinamento delle nostre Compagnie senza riuscire allo scopo di portare un moderno rinnovamento», e nello stesso articolo segnala l'esistenza di una crisi economica generale: è il 6 settembre 1930 si può supporre che comincino a farsi sentire le conseguenze del crollo della borsa del '29, anche se in Italia sono attenuate. Le difficoltà finanziarie generano nei capocomici «l'ossessione del denaro e lo spavento di non averne domani» (11 giugno 1932) impedendo qualsiasi visione d'arte. Polese è lui stesso agente, quello di cui sta parlando è di una difficoltà crescente a coniugare mercato e invenzione. Il 31 gennaio 1932, invoca un ritorno al «Capocomicato scomparso»: solo così la situazione teatrale uscirà dal caos e forse potrà tornare ad avere una regolarità del guadagno e della qualità, mentre ormai le nuove Compagnie non hanno una visione

<sup>12</sup> Tra poco, come vedremo più avanti, per essere capocomico, e per definire la propria compagnia «compagnia primaria», sarà necessario un avvallo, prima della sola Corporazione, poi anche dell'Ispettorato del teatro.

<sup>13</sup> È un problema su cui tornerò più avanti, parlando della seconda metà degli anni Trenta. Per ora cfr. su questo il contratto nazionale collettivo, che per la lirica, l'arte drammatica e l'arte varia si codifica tra il 1932 e il 1935: Giulio Trevisani, *Il teatro italiano nell'ordinamento giuridico ed economico*, Roma, Libreria Ulpiano, 1938, pp. 432 e sgg. e Nicola Tabanelli, *Le scritture teatrali degli artisti lirici e drammatici*, Padova, CEDAM, 1938, pp. 16-17. Sulla molteplicità degli enti che si occupano di teatro, e sul senso e le prerogative della Corporazione del teatro, cfr. anche l'articolo di Silvio d'Amico dell'8 luglio 1930 (in *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Introduzioni di Gianfranco Pedullà, Note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito, Palermo, Novecento, 2003, vol. III, t. II, p. 388 e sgg.); e del 18 novembre 1936 (vol. IV, t. I, pp. 230 e sgg).

<sup>14</sup> Sul fatto che l'iniziativa avesse avuto conseguenze più gravi di quel che si potrebbe supporre a prima vista cfr. anche il lungo articolo di Ridenti, «Il dramma», n. 123, 1° ottobre 1931.

di lunga durata, nascono e muoiono per uno o pochi spettacoli e l'anno comico «comincia e termina quando si vuole». I cambiamenti pesano in modo tutto particolare su questo sistema teatrale, imperniato sulla regolarità di certi ritorni, sulla sicurezza di abitudini tutti gli anni uguali, con teatri specializzati in compagnie di un certo livello, stagioni che durano sempre allo stesso modo, formazioni delle compagnie basate costantemente sugli stessi principi.

Il 9 settembre 1933 arriva un articolo dal titolo parlante: *Decadenza spaventosa*:

Il nuovo anno comico 1933-34 è cominciato: in altri tempi quando veniva l'antico inizio (allora il primo giorno di quaresima) tutti gli Elenchi erano compilati e tutti gli artisti il giorno delle Ceneri raggiungevano le loro nuove Compagnie e non c'era arresto alcuno ma tutta una continuità.

Oggi? Oggi l'anno è iniziato e non una Compagnia à cominciato: si parla ancora di formazioni, di combinazioni, si fanno nomi, si espongono progetti ma la verità che domina è la confusione, il caos. Per anni ed anni, per consuetudine iniziata da mio Padre era sempre pubblicato il Quadro di tutte le Compagnie drammatiche che agivano in Italia; come si potrebbe oggi formare tale Quadro?

Eppoi abbiamo veramente delle Compagnie e delle Compagnie organizzate? Convengo siano antiquate le cosiddette Compagnie di complesso e per questo non a torto viene giudicata come vecchia ed antiquata la Compagnia tanto numerosa fatta dalle signore Palmer dove ci sono tutti i ruoli e dove anche a malgrado la bella giovinezza di Kiki Palmer è un tanfo di antico ma almeno c'è qualche cosa in questa ditta, ma nelle altre? Lasciamo a parte quelle a mattatore: Ruggero Ruggeri abbisogna solo di artisti che recitino le sue commedie, per lui va bene Paola Borboni con la sua recitazione meccanica e il grande artista non à saputo osare, e non si senti l'animo d'affrontare un'unione che sarebbe stata come una vera ondata di modernità; anche Ruggero Ruggeri è ormai troppo celebre e pensa a conservare la sua celebrità con il minor sforzo possibile; non è più un combattente. Chi è sempre una combattente è Emma Gramatica dalla inesauribile fibra e dalla continua ansia: volle con sé Betrone e Carini per dare nuove battaglie e stupirà ma in lei è la vera continuatrice della nostra Indimenticata: è lei l'unica allieva di Eleonora Duse.

Anche Tatiana Pavlova è un'anima inquieta e violenta e in continuo movimento. Certo la Emma Gramatica, lei e Dina Galli sono le vere tre grandi attrici italiane. Vorrei aggiungere il nome di Maria Melato ma la squisita donna da qualche anno non studia più e si è lasciata distanziare sia per i progressi che non à fatto sia per non aver abbastanza sollecitato il pubblico mentre Emma Gramatica è rimasta sempre sulla breccia dando di continuo nuove battaglie e Dina Galli è un fenomeno, nata per recitare bene e sempre moderna e sempre giovane... e per questo pure quest'anno temo non potrà accordarsi artisticamente con Gandusio.

In ogni modo sarà però sempre un accordo mancato tra due persone di valore e che sfuggirà alla massa del pubblico. Inoltre abbiamo Armando Falconi, anche lui come Dina Galli non è artista di studio ma à tanta potenza d'attore che non può occupare che un posto eminente. Questi sono i veri ed autentici Capocomici, ma le Compagnie sono molte e purtroppo qui è la terribile decadenza!

L'Arte non deve o almeno non dovrebbe essere presa leggeremente: artisti non ci si improvvisa, ma lo si diventa dopo molti e molti anni di lavoro, di sofferenze: gli artisti nominati e pochi altri fra i maggiori come Amedeo Chiantoni e Lamberto Picasso (del sommo Zacconi appartenente all'Epoca d'oro non è il caso di parlare) chi rimane?

Tutta una schiera di giovani i quali da pochissimi anni calcano le scene e si credono, e in piena buona fede, si sentono degli arrivati e giudicano di avere perduto già troppo tempo! Volete che facciamo dei nomi? Facciamoli pure; ma ve lo dico già sono tutti bravi giovani ma tutti acerbi e si chiamino Elsa Merlini, Sergio Tofano, Evi Maltagliati o Nino Besozzi, non sono che dei sergenti, dei sottufficiali ma non sono dei comandanti e invece comandano e dirigono le Compagnie e non àno rossore di qualificarsi direttori o registi [...]. Il terribile è che nella loro grande maggioranza sono dei giovani ricchi di qualità preziose.

Polese ci regala dettagli vividi, urgenti. Dobbiamo immaginarli sullo sfondo non solo della difficoltà economica crescente, ma anche di un governo dittatoriale. Se le notizie sulla S.T.I., i problemi del capocomicato, la fine delle scenografie di carta, del repertorio vasto e quindi dei ruoli, si possono trovare anche altrove, seguire Polese vuol dire osservare le difficoltà quotidiane del teatro, la qualità un po' sbiadita delle strategie capocomicali.

Il problema non è quello di un teatro che cambia: è quello della corsa affannosa degli attori per adeguarsi, per correre dietro a qualcosa che sembrano condividere poco. Non è il cambiamento, ma l'intensità del disagio a essere significativa.

Si potrebbe continuare a lungo l'elencazione dei piccoli colpi che rendono irrequieta la prosa: cadono vecchi steccati tra prosa e rivista, ci sono più passaggi di quelli che potevano esserci stati in passato. Chiudono le agenzie di teatro, cosa che determina la fine anche dell'agenzia e della rivista «L'arte drammatica», tassello importante della vita della prosa<sup>15</sup>.

La durata delle compagnie cambia. Nel 1917, in piena guerra, il tradizionale triennio è stato trasformato in biennio. Nel 1924, si è pas-

<sup>15</sup> Cfr. Ridenti, *Teatro tra le due guerre*, cit., p. 103.

sati al singolo anno comico<sup>16</sup>. Sono trasformazioni in sé neutre, l'Italia si adegua all'Europa. Però spesso le abitudini degli attori avevano sedimentato utilità, eliminarle senza una sostituzione articolata è letale. La durata sempre più breve delle compagnie impedisce o attutisce la coesione tra gli artisti<sup>17</sup>; un sistema di insegnamento e di apprendimento basato sulla lunga continuità; l'abitudine a prove spalmate per tutta la durata del contratto: cardini di un teatro senza scuole e senza regista. Così pure il reclutamento degli attori per una o per alcune parti specifiche, e non più per ruoli, restringe di colpo l'ampiezza di esperienza che un attore poteva avere all'interno di una compagnia. E ancora più grave è il fatto che i comici, in difficoltà, non si rendano conto del fatto che molte delle loro abitudini avevano radici profonde, e non abbiano percezione dei motivi di quel che sta accadendo – possono temere il cinema, e non avvertono la pressione della Storia.

Sono tracce di un cambiamento in atto. Sono anche qualcosa di più, forme di avvelenamento, sono il modo in cui penetra un inquinamento culturale. Le pressioni indirette sono l'arma più insidiosa della storia; capire quali siano state è importante, anche per imparare a difendersi.

### *Agenti non solo materiali*

Tra le diverse forme di pressione, l'avvelenamento culturale è una delle peggiori, tanto più per persone come gli attori di allora, portatori di una cultura antica ma non riconosciuta, in gran parte neppure da loro stessi. Lo studio del fascismo ci indica quanto questo inquinamento sia grave, come possa avere lo stesso peso dei cambiamenti cosiddetti seri, economici o organizzativi. Anche se riguarda aspetti poco tangibili, è fatto di veleni sottili che si accumulano. Forse una cultura molto consapevole di sé sarebbe riuscita a fronteggiare la situazione, sia pure con il rischio di una certa ideologia. Quella degli attori ha subito l'assalto della nuova mentalità fascista, della sua "modernità" senza neppure

<sup>16</sup> Ivi, pp. 52 e sgg. Sui cambiamenti dell'anno comico, e sui cambiamenti in generale nelle abitudini minute del teatro e sul sistema complesso delle compagnie, cfr. Ridenti, «Il dramma», n. 123, 1° ottobre 1931, pp. 35-37.

<sup>17</sup> Nel '38, infatti, si parla di un ritorno alla durata triennale, cfr. «Il dramma», n. 282, 15 maggio, p. 34.

pensare a difendersi. I veleni non vengono solo da una pressione diretta, da normative rivolte alla sottomissione o al cambiamento.

Il problema del teatro di prosa è stato quello di aver perso non solo la capacità, ma la volontà di resistenza.

A determinare l'inquinamento, almeno fino alla nascita dell'Ispettorato, sono agenti immateriali perché indiretti e quasi inconsistenti: un culto per la modernità pesantemente supportato dal fascismo, il terrore per una mentalità antiquata e i conseguenti minuscoli cambiamenti "spontanei" con cui gli attori cercano di adeguarsi ai tempi nuovi. Il loro aspetto corrosivo sta proprio nella spontaneità con cui vengono accettati. Agiscono sulla cultura immateriale – anche perciò li chiamo così – cioè tradizioni, tecniche, comunicazioni, convinzioni, credenze, superstizioni, abitudini, mestiere, punti di riferimento, convinzioni, mentalità condivisa, pratiche, conoscenze, tradizioni, comportamenti, quotidianità, e sui suoi frutti materiali: spettacoli, qualità d'attore, modi di lavorare. Corrodono le radici, e sono influenti quanto o più di quel che saranno scuole, struttura organizzativa, finanziamenti.

Dopo il 1935, dopo l'istituzione dell'Ispettorato del teatro capeggiato da Nicola De Pirro, ma soprattutto dopo tredici anni di fascismo, la pressione politica si fa esplicita e determinante. Ma non avrebbe avuto tanto effetto se già non ci fosse stata una sostanziale resa della cultura attorica: è perciò che questo excursus negli anni Venti è importante.

Non è dunque solo sulle leggi o provvedimenti fascisti, su scuole, strutture organizzative, finanziamenti che bisogna orientarsi per capire la fine dell'antica cultura degli attori, per capire il peso di una dittatura, ma anche sulle azioni dei comici stessi. Il regime, per più di dieci anni, influenzò la prosa con alcuni provvedimenti disparati, certamente destabilizzanti, e soprattutto con l'implicito invito ad adeguarsi alla nuova, moderna, non capitalista, era fascista, ma senza chiarire una volta per tutte cosa volesse, quali fossero i problemi più gravi. Una richiesta frequente è stata quella di una recitazione più sobria, più "naturale", cioè più cinematografica<sup>18</sup>. Ma contemporaneamente gli

<sup>18</sup> Cfr. a questo proposito un articolo in difesa di Ermete Zacconi, attaccato da "un giornale letterario di Genova" («Il dramma», n. 125, 1° novembre 1931). L'autore, probabilmente Ridenti, scandalizzato, scrive che anche se «Douglas Fairbanks ci ha abituati a un nuovo tipo di mimica e gli esterni della Metro Goldwyn Mayer ci hanno

attori venivano accusati di essere diventati scialbi, poco interessanti, non più in grado di recitare i cavalli di battaglia delle generazioni precedenti. Talvolta la richiesta era quella di un nuovo repertorio, più interessante e più vicino ai tempi. Ma su questo intervennero le diverse restrizioni operate dal regime.

E la prosa si adeguò, confusamente, a questi richiami tanto spesso imprecisi. Cercò di ammodernarsi da sola, auto-imponendosi un ritmo estraneo di novità nel repertorio, di imbellettamenti nella messinscena, di semplificazioni nella composizione della compagnia, di recitazione appiattita: assistiamo alla sua corsa disordinata a inseguire il nuovo, buttando via tutto quel che costituiva l'armatura della propria tradizione. Non c'è dubbio, era un'armatura invecchiata, ormai rigida, piena di buchi e difetti, ma senza di essa rimase indifesa. Cedette la propria cultura, povera, inefficace, ormai "in ritardo" rispetto all'Europa, ma pur sempre una forma di tutela, una protezione rispetto a idee esterne ed estranee. Rimase nuda, pronta ad aprirsi a tutti i germi della storia.

E per prima cosa perse l'arte di piacere.

### *Un teatro troppo rispettabile*

Le cifre parlano chiaro: e a partire dal 1935 le riviste, soprattutto «Scenario», cominciano a disegnare una parabola discendente di incassi, lenta ma costante<sup>19</sup>.

insegnato che i paesaggi dipinti su fondali ondegianti e i saloni rococò che si portano di piazza in piazza le nostre compagnie di prosa sono superati», non per questo ci si può permettere di esibire disprezzo verso le glorie del passato, anche se considerate "superate". È una notazione interessante sulla mancanza di rispetto per i vecchi attori e ancor più sul cinema come agente trasformatore del gusto degli spettatori. Un altro piccolo esempio simbolico può essere la giovane che nel film di Guido Salvini, *L'orizzonte dipinto*, del 1940, interpreta la parte dell'attrice del futuro, speranza di un teatro italiano rinnovato, priva dei difetti anche recitativi del vecchio teatro: Luisella Beghi, una delle prime allieve del Centro sperimentale di cinematografia.

<sup>19</sup> Cfr. la serie di articoli di De Pirro *Il teatro drammatico in cifre*, nei numeri di «Scenario» di febbraio (pp. 70-72), marzo (pp. 128-131), aprile (pp. 196-201), giugno (pp. 297-301), ottobre (pp. 541-542) 1934; l'articolo di Edmondo Sacerdoti del gennaio 1935, p. 10 (forse il più interessante); e quello di Giovanni Lume del settembre 1935 (pp. 466-470). Interessante anche la testimonianza del «Corriere della sera» di un generico marzo 1931 riportata da Ridenti, *Il teatro italiano tra le due guerre*, cit.,

Quasi senza accorgersene, di miglioramento in miglioramento, la prosa aveva perso qualcosa dal punto di vista della resa scenica, e forse sono state soprattutto le donne a perdere. Possiamo parlare di qualità d'attore, ma quella non scompare tutta d'un tratto. È altro quel che sbiadisce e muore. Io direi che è la parte oscura, quella che qualche volta era apparsa in forme quasi grottesche. Quello italiano era, ed era stato, un tipo di teatro che si reggeva sulle storie, spesso drammatiche e avvincenti, e sull'arte dell'attore e delle azioni fisiche. Talvolta c'era un sovrappiù fatto di armonia, di emozioni, il fascino della costruzione delle voci e dei gesti: l'arte. Tutto questo non sarebbe stato sufficiente a catturare tanto stabilmente la passione degli spettatori se non ci fosse stato un secondo livello di attrazione, meno dichiarabile, oscuro, che si poteva intravedere come un'ombra. Nel teatro migliore spesso affiora uno strato segreto, si intravede, o si immagina, un altro livello, un secondo senso dietro quello più esplicito, e non necessariamente il secondo ha un volto affabile.

Nel teatro di stampo ottocentesco questo sottofondo oscuro aveva ben poco a che fare con l'arte, era torrenziale e disordinato, tra gli ingredienti affioravano aspetti incontrollabili. Per esempio, la forza e l'assurdità di un legame complicato con il pubblico, perfino il rituale irrazionale e potente dei piccoli appuntamenti, di cui sono simbolo le beneficiate, cioè le "serate d'onore", i cui incassi venivano divisi a metà tra capocomico e beneficiato, ma che avevano anche un forte valore di celebrazione del rapporto con il pubblico, con l'uso non solo di fiori, ma di regali d'ogni tipo portati sul palcoscenico negli intervalli, di applausi celebrativi: una festa più che uno spettacolo, non un'opera d'arte ma una intensa fonte di piacere. Non per niente nel 1935 sono oggetto di una lunga discussione e di molte critiche. Ma in questo sottofondo non razionale può essere fatto rientrare anche il mistero di alcuni gesti d'attore che non convincevano, ma stregavano, benché la loro logica sfuggisse<sup>20</sup>. I corpi erano una presenza ingombrante, nel teatro, molto al di là del sesso.

p. 15; e «Il dramma», n. 342, 15 novembre 1940, pp. 41-42. Quel che qui mi interessa non sono tanto i dati in sé, da controllare, ma il modo in cui la stampa presenta all'opinione pubblica rendimenti e incassi del teatro.

<sup>20</sup> Ferdinando Taviani ne dà un esempio memorabile, analizzando il pugnale conficcato nel marmo da Gustavo Modena, nel suo *La poesia dell'attore ottocentesco*, ora in Ferdinando Taviani, *Le visioni del teatro. Scritti sul teatro dell'Otto e Novecento*, a cura di Mirella Schino, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 81-111.

In forma elaborata o in modo inconsapevole, quest'ombra apparteneva all'arte un po' di tutti gli attori, maschi e femmine. Alcuni la svilupparono in modo articolato e raffinato, ne fecero una fonte di sorpresa, di scossa, per la maggior parte era uno specchio perfino caricaturale. Man mano che il Novecento scorre, gli attori la limitano, la puliscono, l'eliminano. Era giusto o quanto meno naturale che fosse così. C'era stata una guerra terribile, e le richieste di un teatro un po' diverso, più adatto a tempi mutati, non erano certo immotivate. Ho già parlato dell'importanza che ha avuto sulla recitazione il modello del cinema. Curiosamente è un tipo di recitazione che sembra poi invecchiare presto.

Nella prosa continuano ad esserci buone attrici, ottimi attori. Ma per la magia ci voleva altro, era necessaria anche la seconda componente, il sottofondo ombroso. I grandi maestri del Novecento lo avevano capito, e avevano coltivato una punta di disordine, un'attenta cura dell'eccesso, della passione, qualcosa che non fosse del tutto riconducibile alla logica, che spesso si intravedeva appena, ma dava profondità agli spettacoli. Loro, del resto, non cercavano buon senso, cercavano altro, la specificità del teatro, la sua organicità particolare, differente da quella della vita normale, quindi strana. Nella maggior parte degli spettacoli novecenteschi, almeno in Italia, ci fu troppo ordine.

Per compensare, si puntò sul miglioramento di luci e costumi e scene, su una maggiore omogeneità tra attori, su un rapporto più solido col testo, si sopravvalutò – e forse si sopravvaluta ancora – la modernità di alcune scelte di repertorio, si cominciò a ricorrere a *régisseurs* e direttori. La parabola crescente della noia, per gli spettatori del Ventennio, e perfino per chi lo studia, si impenna.

Con i suoi richiami continui all'ordine, ai tempi nuovi, alla necessità di spettacoli spensierati, alla disciplina, a repertori italiani, il fascismo determina trasformazioni devastanti sulla sicurezza di sé, sul modo di pensare, sull'arte del piacere e dell'affascinare, oltre che su modalità di addestramento, di creazione, di relazioni. Ben prima dell'avvento della regia dell'Accademia.

Intorno alla metà degli anni Trenta abbiamo un evidente calo della preminenza delle attrici, della forza propositiva delle capocomiche, anche se ancora ci sono molte donne come punta di diamante delle compagnie. Ma le possibilità di azione diventano sempre più limitate.

### *Kiki Palmer*

Kiki Palmer mi ha accompagnata per tutta la ricerca: un'attrice di cui mi aveva colpito prima la vita fragile, la fine sconsolata, poi la qualità e l'amore degli spettatori, infine la difficoltà a essere ricordata, a lasciare un segno nonostante la fama in vita e il talento. La sua storia può aiutarci nella comprensione di un clima.

Tanto per cominciare gli inizi, in cui è «condotta ai lumi della ribalta giovanissima, con la festosità e l'orgasmo con cui certe eroine di Tolstoi eran condotte al primo ballo nel gran mondo»<sup>21</sup>. Arriva al teatro sorretta da una famiglia anomala: il padre, Giovanni Battista Fogliata, non viene mai nominato, ma oltre alla madre, Marta Palmer, grande sarta milanese, anche di costumi teatrali, c'è una seconda madre, la sua collaboratrice Eva Mangili, e una piccola comunità di bambini raccolti e accuditi (Kiki Palmer adotta Lorenzo Bigatti, che sarà anche lui un attore noto, con il nome d'arte Renzo Palmer). Sono queste due donne, geniali e ingombranti, anche nel fisico, a spingerla verso il teatro, a proteggerne i primi anni<sup>22</sup>. La madre disegnava per lei costumi eccezionali, scenografie sontuose e innovative<sup>23</sup>. Anche le sue vetrine, del resto, in Corso Vittorio Emanuele 26, facevano fermare ammirate le signore di Milano. Kiki debutta al teatro Arcimboldi, una realtà milanese a metà tra teatro normale e teatrino d'arte, dedicata agli atti unici. Le sue due madri, secondo Simoni, scivolavano in teatro “vestite da casa”

<sup>21</sup> «Il dramma», n. 226, 1° febbraio 1936, p. 27, è un articolo di Eugenio Bertuetti. Cfr. sulla Palmer anche un articolo del 1° gennaio 1933, n. 153, p. 3 sui suoi inizi; un racconto in prima persona della Palmer stessa nel numero 158, 15 marzo 1933, p. 48, firmato Palma Palmer; un lungo articolo di Eugenio Ferdinando Palmieri per «Scenario», febbraio 1934, pp. 77-82; un altro articolo di Palmieri per «Scenario», settembre 1942, pp. 317-319.

<sup>22</sup> Cfr. «Il dramma», nuova serie, nn. 91-92, 1° settembre 1949, e il ricordo di Renato Simoni per il «Corriere della sera», 12 agosto 1949. Segnalo anche, per il suo debutto, «Il dramma», n. 135, 1° aprile 1932; un articolo di Silvio d'Amico per «Nuova Antologia», 1° dicembre 1932.

<sup>23</sup> Marta Palmer è stata qualcosa di più di una grande sarta, i suoi legami con la cultura (e il teatro) sono complessi. Per esempio, risulta nel comitato di redazione della rivista «Varietas», dove scrive anche qualcosa sulla moda, e pubblica immagini dei suoi modelli. È nota per essere la sarta esclusiva di alcune attrici, per esempio Paola Borboni. È costumista della Za-Bum. È in corrispondenza con d'Annunzio, che la ammira moltissimo.

a guardare recitare la loro ragazza, e a lodarla ad altissima voce. Nel 1932, creano una compagnia per Kiki: buoni attori, repertorio attento, frequente presenza di direttori, scene e costumi fantasiosi, ricchi, vero spettacolo per gli occhi, opera della madre. Marta Palmer non era una persona qualsiasi: esperta d'arte, ammiratrice di Boccioni, fortemente all'avanguardia, la sarta più apprezzata da d'Annunzio, che la chiama "sirocchia". I necrologi di Kiki Palmer – è morta nel '49 – raggelati dal suicidio, sottolineeranno la fragilità della giovane attrice e l'ingombro delle madri, ma nelle cronache degli anni Trenta la compagnia Palmer appare invece come una realtà solida, una compagnia primaria, una delle più apprezzate, molto inserita, dai buoni guadagni. Senz'altro inferiori a quelli di Elsa Merlini, attrice dal repertorio principalmente leggero, beniamina del pubblico anche per via del suo versante cinematografico, ma spesso superiori a quelli di Viviani e un anno perfino a quelli di Petrolini.

A partire da una situazione potenzialmente opprimente, Kiki fiorisce lentamente in uno splendore mite d'attrice. Quello che più colpisce della sua storia è il fatto che non sia stata completamente oppressa e cancellata dall'amore – e dal genio – della famiglia. Come riesca a farsi vedere, a farsi ascoltare nonostante la bellezza delle scene e dei costumi. Come sia apprezzata, perfino dal temibile d'Amico, la cui severità era pari solo alla capacità di valutare le qualità di un attore. Le vengono dedicate lodi sincere, sempre più fervide man mano che passano gli anni: docile, accurata, molto sensibile. E qualcosa di più: intelligente. Capace di scegliersi un repertorio non banale. Graziosa, è però abbastanza coraggiosa da portare al successo anche personaggi di ragazze bruttine – e poi di essere la giovane regina Vittoria. È attrice reputata molto moderna, pensosa, interessante, è uno dei nomi importanti del periodo. Fa spesso lei stessa compagnia, in genere appoggiandosi a direttori come Sharoff o la Pavlova<sup>24</sup>, oppure gira per compagnie prima-

<sup>24</sup> Informatori della polizia insinuano che in realtà la Pavlova non solo fosse stata imposta alla Palmer per volontà del potente Lucio D'Aroma, con cui ha una relazione, e che sposa nel '37, ma che il suo lavoro come regista fosse stato puramente formale, di fatto non si era mai fatta viva (cfr. Natalia Marino, Emanuele Valerio Marino, *L'Ovra a Cinecittà. Polizia politica e spie in camicia nera*, Torino, Bollati Boringhieri, 2005, p. 220). Possono essere in parte pettegolezzi di spie. Tuttavia, anche Silvio d'Amico dirà che la Pavlova gli era stata imposta

rie, collabora con attori del livello di Memo Benassi, più curiosamente con Gandusio. D'Amico ha parole di vero apprezzamento per una sua Nora, in *Casa di bambola*, misurata, diritta e veggente, piena di pudore «al punto di rinunciare persino all'occasione di certi gridi», lodevolissima. Lo Zio Vanja della sua compagnia, con la regia di Sharoff, gli sembra «una delle cose più belle che attori italiani ci abbiano dato in questi ultimi anni». Apprezza l'accurata, tragica umiltà della Sonia di Kiki Palmer, la sua lirica grazia, così come approva la solidità e la capacità di comporre uno spettacolo perfetto della sua compagnia, non fatta di grandi nomi. E se non condivide l'idea di riproporre *L'aiglon*, loda però la scelta come regista dell'ottimo viennese Iwan Schmidt e sottolinea come, anche se forse è stata più monellesca che tragica, il pubblico abbia applaudito «la sua diletta Kiki Palmer»<sup>25</sup>. Lei riesce a dare l'impressione di uno smarrimento un po' attonito, di un timore mai svanito nel presentarsi in scena, a cui gli spettatori rispondono. È un'attrice molto moderna, il cui fascino lieve avrebbe bisogno, per imporsi, dei primi piani del cinema, e questo benché il suo punto di riferimento sia invece l'intensa Emma Gramatica<sup>26</sup>.

Usa spesso registi, italiani e non. Bragaglia, che pure è uno di essi, la critica per la tendenza a privilegiare gli stranieri («Il dramma», n. 228, 15 febbraio 1936, pp. 28-29). I critici la lodano sempre un po' stupiti: sa circondarsi di un buon complesso, fa buone scelte di repertorio. Certo, di fronte alla sua Desdemona, Palmieri, che pure l'ammira, la trova candida ma un po' insignificante: i grandi attori del tempo passato recitavano in ben altro modo, e forse Shakespeare va fatto come allora, un po' sanguigno. Sempre rispettata, molto amata, specie nel periodo

dall'alto come insegnante di regia per la nascente Accademia d'arte drammatica (cfr. 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 I. Istituzioni culturali*, a cura di Elisa D'Annibale, Roma, Istituto italiano di studi germanici, 2021, pp. 337-357, in particolare nota 72).

<sup>25</sup> Cfr. d'Amico, *Cronache*, cit., rispettivamente pp. 10; 654-655; 92-93.

<sup>26</sup> È sempre Bertuetti a scrivere: «Se il palcoscenico potesse, come lo schermo, giocare arditamente coi primi piani, Kiki Palmer non avrebbe rivali nell'offrirsi alle platee in grandezza naturale, poi che la sua ricca spiritualità ha bisogno appunto, per essere sentita, d'esser colta da vicino. Dei due opposti che la definiscono – acerba fragilità delle forme e intensa, piena espressione del viso –, solo il primo resiste alla luce vorace della ribalta; il secondo n'è quasi sommerso». Cfr. nota 22.

più giovanile, Kiki Palmer mi è sembrata un vero segno dei tempi, incarnazione di un teatro che lotta, però senza capacità di ferocia, per cancellare difetti e ombre. Nel necrologio de «Il dramma» non le viene riconosciuta la statura che le era stata propria, non so perché, forse per via del suicidio: viene sottolineata la scarsa avvenenza da ragazzina, si insinua che la scelta del teatro fosse stata troppo passiva, si afferma che le sue compagnie erano sempre in perdita. Non si fa menzione del suo continuo sforzo artistico per quel che riguarda repertorio, scenografie, scelta di registi. Tutto quel che aveva provato a fare, a modo suo, viene raccontato come debolezza, non come quel coraggioso, anche se isolato, tentativo che sembra essere stato.

Nel '38, per breve tempo si era scelta un altro nome d'arte, Daniela, forse per via della circolare fascista sulla italianizzazione dei nomi, che ebbe conseguenze pesanti più per l'Operetta che per la prosa, forse per sbarazzarsi di questo Kiki, o Chichì, nomignolo di famiglia, segno di eterna immaturità<sup>27</sup>. Era certamente non fascista, o quanto meno più che semplicemente scontenta<sup>28</sup>. Nel 1938 morì la madre. Pochi anni dopo, la casa di Milano venne distrutta da una bomba, la piccola famiglia anomala si spostò a Roma, aprendo l'atelier in via Frattina 89. Kiki recita sempre, efficace, sensibile, accurata, ma forse è meno impegnata nel teatro; come tante attrici, si appoggia sempre più al doppiaggio e alla radio. Quando muore anche la seconda madre, Eva Mangili, si suicida, l'11 agosto del 1949, a quarantadue anni, con i barbiturici.

### *L'amatorialità come agente immateriale*

Un altro agente immateriale, nel senso di indiretto, che agì in modo corrosivo sulla sicurezza degli attori fu la presenza di generi e categorie teatrali esplicitamente o implicitamente rivali. Gli attori e molti critici identificavano il genere nemico nel cinema. Senza sminuire la sua importanza, particolarmente come modello per una recitazione diversa,

<sup>27</sup> Precedentemente si era parlato anche di un "Palma Palmer", nome che a quel che sembra le era stato suggerito da d'Annunzio, cliente e amico della madre, ma che non ha mai attecchito.

<sup>28</sup> Si vedano i documenti della polizia politica a lei dedicati, pubblicati in questo Dossier da Fabrizio Pompei.

forse bisognerebbe concentrare l'attenzione su due avversari molto più vicini, quasi in casa. Sul primo, lo straordinario, amato, frequentato teatro "minore" (Rivista e Operetta, Varietà e teatro dialettale), non mi fermo, anche se è d'obbligo ricordare almeno l'eccellenza degli artisti di questo periodo, tra i quali si trovano Petrolini, Viviani, i De Filippo, Totò, Govi e moltissimi altri<sup>29</sup>. Uso l'appellativo "minore" naturalmente solo nell'ottica del regime, che pure apprezza il comico e la leggerezza, e spesso sollecita il pubblico alla spensieratezza. Però è un tipo di spettacolo che non può diventare base per un teatro nazionale, o forse semplicemente non è classificabile come arte secondo il metro corrente. Edward Gordon Craig, che adorava questi artisti, ma ammirava molto anche Mussolini, non riusciva a farsene una ragione: riflette tristemente nel suo diario, nel 1935, su come Mussolini sembri incapace di agire in base a questa differenza di qualità – «it is absurd to suppose that he prefers the Ruggieris, the Marta Abbas, and all those actors who speak in Italian and not in dialect». Mussolini sta organizzando un teatro nelle mani dei burocrati e non degli artisti. Certo, Musco, Petrolini, i De Filippo non fanno un teatro rispettabile o patriottico, il loro è però un teatro «delightful»<sup>30</sup>. La loro incredibile qualità e quantità, la voglia di rifugiarsi nella leggerezza, ne fa spettacoli privilegiati dal vasto pubblico, quindi avversari temibili per la prosa, anche se mai riconosciuti come tali.

Il secondo avversario, di uguale peso, che ha senz'altro influito sul sempre più scarso senso di sicurezza di sé del teatro, è l'amatorialità<sup>31</sup>. È anche quello più direttamente legato alla politica, al regime fascista.

Sono noti l'importanza e lo sviluppo che ha l'Opera nazionale dopolavoro (OND), soprattutto negli anni Trenta, quando il fascismo si impadronisce del tutto di una struttura ideata prima e altrove<sup>32</sup>. La parte teatrale dell'OND comprendeva, come è noto, l'istituzione

<sup>29</sup> Cfr. la mia scheda *Teatro maggiore, teatro minore*, «Teatro e Storia», n.38, 2017, pp. 122-131.

<sup>30</sup> Lo cita Gabriele Sofia nel suo *Craig, Mussolini e i fascismi*, «Teatro e Storia», n. 43, 2022, pp. 199-238: 213-214.

<sup>31</sup> Sull'amatorialità, quella gestita dall'OND e quella indipendente rimando al saggio e alla scheda di Aldo Roma in questo Dossier.

<sup>32</sup> Il libro di Victoria de Grazia (*Consenso e cultura di massa nell'Italia fascista. L'organizzazione del dopolavoro*, Bari, Laterza, 1981), ormai un classico, ne ha studiato e messo in risalto l'importanza nella conquista di un consenso di massa.

di una rete di compagnie amatoriali. A questo fenomeno, massiccio perché voluto dall'alto, bisogna aggiungere le compagnie amatoriali appartenenti ai GUF (Gruppi universitari fascisti) o legate a determinate imprese. In più, c'era l'amatorialità non sollecitata direttamente dal regime, per esempio quella delle parrocchie. Una vera e propria rete capillare. Paragonarla ai ristretti numeri della prosa professionista è inquietante.

Le formazioni sono sollecitate, apprezzate, ricordate da esponenti del fascismo, che ha verso di esse l'interesse e perfino la disponibilità a spendere che manca nei confronti della prosa professionista. Da questo punto di vista appaiono illuminanti i rendiconti, e forse soprattutto le fotografie, della prima Mostra del Dopolavoro<sup>33</sup>: dalle fotografie salta agli occhi la monumentalità dell'evento, la quantità di soldi investiti in strutture effimere, come l'enorme anfiteatro per 4000 spettatori, le statue monumentali sulla porta (*Lavoro, Sport, Teatro, Cultura*), il cinema-teatro. Rendono visibili l'interesse del fascismo, e una scelta precisa di investimenti.

Si comincia così a definire il profilo dell'enorme rivale sommerso della prosa nel fascismo: l'amatorialità. Più ancora dell'Opera, del cinema, forse più ancora del teatro "minore". È su questo che il governo investe, in parte soldi, ma soprattutto cura per le strutture e attenzione per le scuole: la gran parte di queste compagnie, spesso anche di quelle parrocchiali, è provvista di strumenti pedagogici, piccoli corsi, in genere portatori di valori teatrali "moderni", comunque senz'altro lontani da quelli del professionismo, come era stata invece sempre consuetudine delle compagnie dilettanti. Vi si rintracciano, in questi teatri dei Dopolavoro, perfino embrioni di teatri stabili. È una delle cause che distolgono dall'attuazione dai vari programmi di riforma, che pure il fascismo di tanto in tanto continua a chiedere. Ma è il teatro amatoriale dell'OND il vero teatro fascista, auspicato dallo Stato, il teatro popolare, per ventimila come voleva Mussolini; con repertorio prevalentemente italiano, di svago, come chiedeva il regime (anche se poi rimane in parte dialettale); attori docili e poco indipendenti, come voleva l'Ispettore del teatro Nicola De Pirro, portatori di una mentalità nuova

<sup>33</sup> Si possono vedere, a cura di Roberto Fiorentino, nel supplemento on line a questo numero.

che è stata inculcata loro nelle scuole e nelle pratiche<sup>34</sup>, relativamente privi di divismo. Lo stesso Silvio d'Amico, nella sua relazione al Primo concorso filodrammatico OND, sembra averlo visto, o quanto meno presentato, come un possibile teatro del futuro<sup>35</sup>. In molti articoli e in molti discorsi viene sottolineato il grande ruolo che queste attività amatoriali dovranno avere non solo come strumento di rieducazione del popolo, ma per contribuire alla rinascita del teatro italiano, facendolo tornare agli antichi splendori ora scomparsi, attraverso l'esempio, e, più concretamente, immettendo in un futuro nel teatro professionista attori e tecnici formati in ambienti amatoriali<sup>36</sup>. I numeri coinvolti sono enormi<sup>37</sup>. Se si vuole parlare di teatro *del* fascismo è dunque di questo che bisognerebbe parlare.

Possiamo a questo punto capire la quantità di forze da cui la prosa era accerchiata, e la disperazione della sua lotta per la sopravvivenza: da una parte il culto per la modernità del fascismo, dall'altra la sua tendenza a ingerire e omologare e insieme l'avversione per un teatro borghese e non eroico; dall'alto l'esempio dei teatri europei innovativi, dal basso il teatro "minore" e ancor peggio l'amatorialità; dall'interno il bisogno di adeguarsi e correre, dall'esterno quello di cambiare e ammodernarsi, di farsi dirigere da altri. Ogni resistenza è inutile, proclama il comportamento della gente di teatro.

<sup>34</sup> Sulle nuove finalità che devono animare le filodrammatiche OND, cfr. un articolo di Giovanni Pesce, «La Stirpe», n. 7, luglio 1924, pp. 561-562. Lo riprendo dalla tesi di laurea di Roberto Fiorentino, *L'emisfero dei dilettanti nel fascismo. Il teatro nella prima mostra del Dopolavoro (1938)*, Sapienza Università di Roma, Corso di Laurea Magistrale in Scritture e produzioni dello spettacolo, a.a. 2023-2024, pp. 72-73.

<sup>35</sup> Cfr. *Il teatro filodrammatico*, Roma, edizioni OND, 1929, pp. 11-14. Probabilmente d'Amico usa l'intervento per ripetere i principali punti fermi di quel che doveva essere secondo lui il teatro del futuro. Ma anche se solo in questo modo equivoco ribadisce, indirettamente, il ruolo potenzialmente innovatore dell'amatorialità.

<sup>36</sup> Cfr. Alberto Ghislanzoni, *Teatro e fascismo*, Mantova, Paladino, 1929, anche questo nella tesi di laurea di Fiorentino, cit.

<sup>37</sup> Riprendo questi dati da Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 212, che mette giustamente in guardia da cifre ufficiali apparse in un periodico controllato dal regime. Ma cfr. anche Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica...*, cit., p. 107: le filodrammatiche nel 1926 erano 113, nel 1928 1.053, una decina d'anni dopo erano 2.066. Cfr. anche la scheda di Aldo Roma per questo Dossier.

*La seconda metà degli anni Trenta e l'intervento dell'Ispettorato del teatro*

Nella seconda metà del decennio comincia, soprattutto con l'Ispettorato<sup>38</sup>, una ondata di piccoli e a volte temporanei cambiamenti, di richieste del governo al teatro, numerose, insistenti, capillari. Rispetto a quel che avevamo visto negli anni Venti, la situazione è capovolta: un nugolo di trasformazioni, ma questa volta suggerite o direttamente dal fascismo o appellandosi alle istituzioni del fascismo. Un buon esempio, proprio perché microscopico, è la discussione sulle beneficiate<sup>39</sup>: viene chiesto a diversi attori un parere sulla necessità di abolire una così vecchia usanza. Prevedibilmente, figure come Tatiana Pavlova o Bragaglia si schierano contro. Ma la maggioranza, senza clamore, sottolinea l'ingente apporto economico, l'inoffensività di una così antica iniziativa, che a modo suo rappresenta una celebrazione dell'amore tra un attore e il suo pubblico. La conclusione della discussione è di Enrico Rocca, scrittore di cui pure l'adesione al fascismo si andava facendo incerta: se gli attori non sanno rinunciare alla loro vanità, se il pubblico è sciocco e gli impresari venali, allora bisogna porre il quesito non a loro, ma a una assise più alta, la Corporazione dello spettacolo (l'Ispettorato non è ancora stato fondato).

Seguiamo ora l'impatto dell'Ispettorato sulla quotidianità, lasciando da parte le poche grandi iniziative e istituzioni che sono state o stanno per essere create o progettate, come ad esempio la creazione dell'Accademia d'Arte Drammatica, già molto studiate. Del resto, l'auspicata riforma globale non si attuerà.

Il nostro punto di vista non è agevole, visto che le circolari e le nuove normative dell'Ispettorato sono andate perse, ed è andata smarrita, almeno finora, la principale documentazione archivistica. Possiamo però in parte supplire attraverso la schedatura delle riviste, che le riportano con obbligata frequenza<sup>40</sup>. «Come regime totalitario il Fa-

<sup>38</sup> Lo chiamo sempre Ispettorato per semplicità, ma, come è noto, già un anno dopo la nascita diventa Direzione generale del teatro. Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica...*, cit., pp. 195 e sgg., soprattutto sull'influenza circa la formazione delle compagnie, e Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 130-138.

<sup>39</sup> La discussione è portata avanti da «Il dramma» nei primi mesi del 1935, e, parallelamente, anche da testate meno specialistiche.

<sup>40</sup> L'importanza di «Scenario», diretta dallo stesso De Pirro, è ovvia. Fonda-

scismo non ammette che in alcun campo possano sussistere elementi sottratti al controllo dello Stato», leggiamo in un numero della neonata «Scenario»,<sup>41</sup>. Non è una affermazione sorprendente, ma è utile per chiarire cosa sta succedendo anche alle attrici e alle capocomiche: pur senza alcuna coercizione diretta, il modo di pensare sulle donne del regime influisce sia per assorbimento inconsapevole che programmaticamente.

La realtà che la prosa sta vivendo, e che affiora dalle pagine de «Il dramma» e di «Scenario», non è, o non è solo, quella della nascita delle prime istituzioni teatrali. È quella 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. Da questo punto di vista non è determinante se tutte le iniziative di De Pirro siano state messe in atto o no, questa non è una ricostruzione della storia dell'Ispettorato. È importante, invece, metterne a fuoco la folla, constatare il numero e la frequenza dei suggerimenti a cui almeno formalmente non si poteva non rispondere. Una delle parole chiave, agghiacciante e ricorrente, è disciplina. La riorganizzazione di prosa, Opera, concerti, è stata fatta «con fermezza» e il teatro si è sentito «guidato, protetto, aiutato in tutti i modi», mentre il controllo dell'Ispettorato è stato «rigido, ma amorevole, illuminata opera di autorità paterna»<sup>42</sup>.

Di che controllo si parla? Agli inizi del suo incarico, De Pirro era immediatamente entrato nel merito delle compagnie primarie, aumentando la burocrazia: da quel momento in poi avrebbero dovuto essere sancite sia dall'Ispettorato che dalla Corporazione, e avere requisiti precisi, in cambio di privilegi, tra cui debiti pregressi precedenti pagati («Scenario», giugno 1936, p. 478). Ma assistiamo anche al disvelarsi progressivo di un massiccio progetto di ingerenza: il primo anno, della ventina di proposte di compagnie primarie presentate, ne erano state accolte, con riluttanza, una decina, e anch'esse erano state comunque

mentale si è rivelata però soprattutto la schedatura de «Il dramma», fatta da Edoardo Camilletti, Aldo Roma, Serena Sansoni, Andrea Scappa, Martina Storani, pubblicata sulla pagina *Materiali e ricerche* del sito di «Teatro e Storia», tra i materiali della sezione *Donne, teatro, fascismo (PRIN 2022)* del gruppo di ricerca su *L'Italia, la regia, il fascismo*.

<sup>41</sup> È un articolo di Nicola De Pirro, «Scenario», n. 56, luglio 1932, pp. 44-45:44.

<sup>42</sup> «Il dramma», n. 237, 1° luglio 1936, p. 1, è una sintesi del discorso del ministro Ciano.

ridefinite dall'alto («Il dramma», n. 214, 15 luglio 1935, p. 37). Oltre a sottoporre le compagnie a normative nuove, il fascismo – l'Ispettorato – tendono a sostituirsi al capocomicato in tutto il suo arco decisionale. Gli attori accettano – disciplinatamente, cioè passivamente – riduzioni delle paghe (15 aprile 1940, p. 31); la proposta di sanzioni per i capocomici come per gli attori, tutti «fonte di disordine» (1° maggio 1940, p. 5); l'imposizione di repertori antiquati (15 febbraio 1936, p. 28); l'ingerenza dall'alto nella formazione delle compagnie, delle tournée, perfino della durata delle permanenze in città piccole o grandi<sup>43</sup>, nella conformazione del repertorio<sup>44</sup>. Viene perfino segnalato alle compagnie un elenco degli scenografi la cui bravura è sancita dall'alto («Il dramma», n. 214, 15 luglio 1935, p. 37). La regia, che l'Ispettorato apprezza e appoggia<sup>45</sup>, diventa un requisito privilegiato, reso più appetibile da un contributo di cinquemila lire per le compagnie che ne faranno uso<sup>46</sup> («Il dramma», n. 207, 1° aprile 1936, pp. 26-27). Anche se, come nota velenosamente Bragaglia, molti capocomici risolvono il problema nominando registi simbolici, soprattutto autori drammatici, scenografi o sé stessi: Gandusio ha decretato regista perfino il celebre scenografo Caramba (*ibidem*)<sup>47</sup>. Potrei continuare ancora.

<sup>43</sup> «Il dramma», n. 234, 1° maggio 1936, p. 11; n. 244, 15 ottobre dello stesso anno, p. 24; n. 253, 1° marzo 1937, p. 27 e n. 258, 15 maggio dello stesso anno, p. 1.

<sup>44</sup> Sul desiderio prevalente di creare un repertorio italiano vasto e di qualità gli articoli sono continui, troppi per essere citati. Più interessanti alcuni dettagli, come la sollecitazione dell'attenzione dell'Ispettorato sull'abitudine delle compagnie di pretendere l'esclusiva di una nuova pièce, o di non riprendere novità già messe in scena da altri: i capocomici non devono intestardirsi in un atteggiamento negativo ingiustificato e nocivo, perché in questo modo quando una formazione si scioglie troppo presto, quando una pièce non ha il successo sperato, il dramma non viene più ripreso, vanificando così sforzi d'arte spesso italiani. L'Ispettorato troverà senz'altro l'equa e logica soluzione: «provvedimenti di questo genere entrano nel quadro generale di quella disciplina che il Regime ha così nobilmente restaurato nella vita del teatro italiano» («Il dramma», n. 217, 1° settembre 1935, p. 4).

<sup>45</sup> Cfr. in particolare «Il dramma», n. 217, 1° settembre 1935, p. 38.

<sup>46</sup> Fino agli anni Quaranta i finanziamenti al teatro sono sempre sotto forma di premi o elargizioni, spesso sollecitati dai destinatari in casi di repertorio o regista italiano, o di creazioni di eventi straordinari. Cfr. Pedullà, *Il teatro italiano...*, cit., pp. 138 e sgg. È un sistema di finanziamenti basato sull'arbitrio del Ministero per la stampa e propaganda.

<sup>47</sup> Cfr. anche il suo articolo sullo stesso tema, «Il dramma», n. 228, 15 febbraio 1936, e l'articolo di Enrico Rocca per il n. 343, 1° dicembre 1940. La discussione

Alle iniziative dell'Ispettorato si aggiungono quelle di giornalisti, critici, intellettuali, oppure le discussioni nei Littoriali, tutte volte alle limitazioni del potere decisionale dei singoli: viene proposto perfino di stabilire un nuovo orario obbligatorio per l'inizio delle rappresentazioni: ora iniziative come questa possono essere applicate «con rigore e fermezza» (ivi, p. 26). Ci sono e ci saranno inoltre pressioni direttamente politiche: il blocco degli autori e degli artisti appartenenti ai paesi sanzionisti<sup>48</sup>, lo spettro delle leggi razziali anche per il teatro<sup>49</sup>.

Le riviste incanalano suggerimenti e decisioni, li ripetono, li documentano, li lodano, li trasformano in una massa d'urto. Un esempio: per tutto il 1933 «Il dramma» ripubblica di tanto in tanto, da sola, come un trafiletto, la celebre frase di Mussolini sul «teatro di massa»<sup>50</sup>. Sono forme di martellamento condizionante, molto impressionanti.

Delle tre riviste principali, «Scenario» è diretta dallo stesso Nicola De Pirro (il co-fondatore e co-direttore, oltre che ideatore, Silvio d'Amico va via, senza chiasso, alla fine del '36)<sup>51</sup>. Riporta i discorsi che l'Ispettore va facendo alla radio, e commenta, nei suoi editoriali, le varie iniziative. «Comoedia» scompare, si fonde con «Scenario» a partire dal '35. «Il dramma», la fonte più utile per la comprensione dei

sulla regia è frequente, ma sostanzialmente uniforme: deve essere poco invasiva, al servizio dell'autore, in fondo il regista è solo un tecnico (n. 330, 15 maggio 1940). Si comincia anche a parlare dell'importanza di avere un regista che lavori stabilmente con una compagnia, prendendone la direzione (n. 296, 15 dicembre 1938, p. 27).

<sup>48</sup> «Il dramma», n. 224, 15 dicembre 1935, p. 22. Il riferimento è alle sanzioni economiche deliberate dalla Società delle Nazioni dopo l'attacco dell'Italia all'Etiopia, che rimarranno in vigore per meno di un anno. Anche in questo periodo il blocco degli scrittori e degli artisti dei paesi sanzionisti è complicato: per quel che riguarda i francesi si può trattare caso per caso, per gli inglesi sono esentati sia Shakespeare che Shaw, quest'ultimo forse perché ammiratore di Mussolini. Per quel che riguarda i russi c'è una esenzione totale per chi si è rifugiato all'estero. Cfr. anche Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., pp. 321 e sgg.

<sup>49</sup> Cfr. Eugenio Bertuetti, *Il teatro e la razza*, «Scenario», novembre 1938, pp. 561-562: «Posto dal Regime il problema razza, con la conseguente inflessibile volontà di risolverlo picchiando alla radice, il settore arte non può non richiamare l'interesse di chi opera a tale soluzione». Il nostro teatro – continua – per fortuna ha solo poche tossine, le opere (drammaturgiche) sono italiane al cento per cento. Non parla degli attori.

<sup>50</sup> Il 29 aprile 1933, Mussolini aveva parlato della necessità di un teatro per ventimila spettatori, destinato al popolo, un teatro di massa.

<sup>51</sup> Si veda il saggio di Raffaella Di Tizio in questo Dossier.

piccoli cambiamenti dopo la fine de «L'arte drammatica», si allinea, immediatamente. Molto spesso propone nelle primissime pagine un trafiletto che annuncia, riporta, plaude, commenta tanto gli interventi dell'Ispettorato quanto l'atteggiamento docile e sottomesso degli attori. Possiamo ora capire perché Ridenti, nel suo volume, abbia prudentemente evitato qualsiasi riferimento al fascismo, con la sua rivista si è completamente adeguato<sup>52</sup>.

Numero dopo numero, gli attori, gli spettatori, gli autori, leggono ne «Il dramma» come il governo fascista si stia vittoriosamente adoperando per salvare il teatro dalla crisi. Il 1° agosto del 1935, n. 215, p. 4, dopo aver portato ad esempio la Germania nazista che ha saputo così bene ridurre i problemi di guitteria e di divismo, vengono riportate, con elogi, le parole con cui De Pirro ha indicato la nuova via che sta tracciando per il teatro: gli attori, ha detto l'ispettore nel suo primo discorso alla radio, «sono, sia collettivamente che singolarmente, un poco difficili a trattare: né sono facili tutti gli altri che vivono del Teatro e per il Teatro. Su tutti costoro eserciterà l'Ispettorato, attraverso le Organizzazioni sindacali, una continua, lenta, progressiva azione disciplinatrice»<sup>53</sup>. Il 15 novembre del 1935, n. 222, p. 1, «Il dramma», il corsivo, presumibilmente di Ridenti, annuncia: «Anche per il teatro drammatico una retta via è tracciata [...]. Sentirsi militi di una causa comune a tutti nel campo delle arti è un fenomeno squisitamente fascista e meravigliosamente italiano».

Le indicazioni, o imposizioni, non coincidono mai con la cultura degli attori, e talvolta neppure con quella degli spettatori o dei cri-

<sup>52</sup> Franco Perrelli, che si è occupato a lungo di Ridenti, dichiara che, pur con qualche increspatura antisemita, nel complesso «non si può affermare che Ridenti e la sua rivista si distinguessero nel diffuso conformismo di sopravvivenza dell'epoca» (*Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia, Guglielmo Giannini, Tatiana Pavlova*, Bari, edizioni di pagina, 2018, p. 17). Pur tenendo conto dei problemi che poteva avere il direttore di una rivista che tardasse ad allinearsi alle direttive del regime, e del peso delle veline fasciste, mi sembra difficile essere della sua opinione. Diciamo che non sembra esserci stata alcuna opposizione al regime. Perrelli stesso nota come la rivista, nel 1940, abbia avuto una eccezionale concessione ministeriale per una provvigione della carta superiore a quella prevista per tempi di guerra. Infine, lo studioso sottolinea come, qualunque fossero stati i rapporti di Ridenti con il fascismo, tra il '43 e il '45 maturò un sincero spirito liberale.

<sup>53</sup> L'Ispettorato è stato istituito l'11 aprile 1935, il primo discorso alla radio di De Pirro è riportato integralmente in «Scenario», agosto 1935, pp. 403-404.

tici, sono portavoce della visione ordinatrice totalitaria fascista, talvolta ufficiale, talvolta no. Al pubblico, accusato di interessarsi solo agli spettacoli gialli o leggeri, vengono rivolte esortazioni e rampogne: deve essere più pronto, non deve lesinare il suo sorriso e l'applauso alle compagnie che seguono un percorso virtuoso («Scenario», agosto 1935, p. 404)<sup>54</sup>. La critica viene anch'essa sollecitata a disciplinarsi: lodare il più possibile quel che è italiano, sottolineare il primato dell'Italia nella storia del teatro, non favorire la regia straniera<sup>55</sup>. Di tanto in tanto affiora il suggerimento di prendere come esempio il drastico ridimensionamento della funzione della critica operato dai nazisti. Ne parla Bragaglia, e si dilunga a raccontare spavalidamente di come nel passato avesse chiesto aiuto al duce per il boicottaggio della critica romana alla sua scena rivoluzionaria sovvenzionata dallo Stato. In Russia, aggiunge, hanno fucilato un critico perché stroncava tutti i lavori moderni, d'Amico è convinto che né lui stesso né Marinetti sarebbero stati capaci di fucilarlo, ma dovrebbe stare attento, perché la bontà ha un limite<sup>56</sup>. Bragaglia è onnipresente ne «Il dramma», non solo per i suoi articoli: è continuamente menzionato e ricordato, elogiato come regista e come innovatore, i suoi pareri sono citati<sup>57</sup>. I suoi interventi in questa sede sono più volgari di quelli per «Scenario», più arroganti, violenti ed espliciti.

La fine dell'autonoma cultura degli attori, preparata dalle tante ini-

<sup>54</sup> Anche d'Amico se la prende con la pigrizia, il torpore, l'apatia del pubblico (*Cronache*, cit., vol. IV, t. I, p. 267).

<sup>55</sup> Ne parla d'Amico ne *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'Era Nuova, 1945. Anche Pirandello aveva scritto sul primato italiano nel teatro in alcuni suoi scritti; cfr. «Scenario», maggio 1935, pp. 235-241. Per quel che riguarda l'accusa a d'Amico di favorire la regia straniera cfr. l'introduzione di Pedullà alle *Cronache*, cit., vol. IV, t. I, p. 16.

<sup>56</sup> «Il dramma», n. 137, 1° maggio 1932, pp. 44-46. Sulla questione della critica cfr. anche gli articoli del n. 248, 15 dicembre 1936, p. 33, e del n. 253, 1° marzo 1937, pp. 29-30.

<sup>57</sup> Sui rapporti tra Bragaglia e Ridenti cfr. Perrelli, *Tre carteggi...*, cit. L'altro lavoro recente su Ridenti (*Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di Federica Mazzocchi, Silvia Mei, Armando Petrini, Torino, Accademia University Press, 2017) presenta contributi soprattutto sul Ridenti successivo al periodo che qui interessa. Principale eccezione è il bel saggio di Maria Ines Aliverti (*Ritratti d'attrice ne «Il Dramma» del Ventennio*, pp. 171-199) che segnalò anche per il suo percorso tra le attrici del periodo.

ziative “spontanee” del decennio precedente, può dirsi completata<sup>58</sup>. Ormai si tratta di compagnie soprattutto di tipo impresariale, in cui primo attore o prima attrice, per quanto famosi, sono scritturati<sup>59</sup>.

Non è poi così strano che questi attori, tesi in un supremo sforzo di sopravvivenza e conformismo, diventino sempre più noiosi in scena. Ricordo ancora un intervento in cui Corrado Pavolini, drammaturgo, giornalista, regista, riflette su come la rivista rappresenti un momento di affascinante evasione per gli spettatori con i suoi aspetti paradossali e i suoi corpi nudi e acrobatici, mentre la prosa semplicemente annoia (15 maggio 1939, p. 35)<sup>60</sup>.

### *Donne che comandano*

Kiki Palmer, Tatiana Pavlova, Marta Abba, Emma Gramatica, Maria Melato: cardine ed elemento di spicco della società degli attori, le grandi donne di teatro di questo periodo sono forse quelle che per prime si rendono conto della necessità di cambiare.

Nel '33, Tatiana Pavlova aveva proposto l'unica vera ipotesi un po' sconcertante, se non proprio rivoluzionaria, di cambiamento: un teatro-

<sup>58</sup> Segnalo anche il punto di vista di Donatella Orecchia, che, a proposito della crisi del mondo degli attori durante il Ventennio, parla della “egemonia culturale” di Silvio d'Amico, e sembra attribuirle una influenza forte, se non determinante. Cfr. *Il critico e l'attore*, Torino, Accademia University Press, 2012, in particolare pp. 294 e sgg; e pp. 308 e sgg. Anche senza entrare nel merito del disagio e relativa fragilità che verso la fine degli anni Trenta circonda la posizione dei critici teatrali, e senza attribuire alla Orecchia opinioni che non ha scritto, mi sembra che in linea generale non si debba sopravvalutare il peso del lavoro con cui il critico importa in Italia, traducendola nella sua ottica, la narrazione, in parte le teorie e l'esempio di pratiche teatrali ormai largamente diffuse all'estero, spesso maggioritarie, e conosciute e apprezzate non certo solo da lui (si pensi al rapporto tra Ciano e la Germania, su cui rimando al saggio di Raffaella Di Tizio in questo Dossier). Più interessante può essere il peso che d'Amico avrà per la formazione della prima generazione di registi diplomati in Accademia. Per quel che riguarda la mia indagine, ribadisco un interesse soprattutto per quel che succede nel mondo della pratica, più che per quello che viene suggerito (suggerito e non imposto, in questo caso) dall'alto.

<sup>59</sup> Cfr. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 135.

<sup>60</sup> Pavolini parla del teatro di prosa ancora ancorato al triangolo borghese, venuto “supremamente a noia”, con attori esponenti di classi sociali “superate”, estranei alla mentalità fascista.

comune<sup>61</sup>. Dura lo spazio di un numero de «L'arte drammatica» (il 12 agosto 1933). Avrebbe dovuto essere una Compagnia di prosa stabile, la “Comunità degli Artisti d'Italia”. Polese riassume il progetto così, lodandone l'originalità: stipendi di tre sole categorie (30, 40 e 50 lire al giorno) e diritto a una proporzionale ripartizione degli utili a ciascun componente secondo il suo valore, merito e lavoro; preferenza per le persone sole rispetto alle coppie, troppo assillate dalle preoccupazioni della vita quotidiana; uniforme, uguale per tutti, fornita dalla Comunità, da indossare fuori scena; abiti di scena procurati dalla Comunità, ma con gli stipendi degli attori; vita in comune, nello stesso albergo, pasti a una stessa mensa; viaggi per tutti in seconda classe; utili divisi per due terzi proporzionalmente tra i componenti, l'altro terzo messo da parte per la costituzione della Compagnia Stabile d'Arte a Roma, di cui faranno parte i componenti della Comunità. Il progetto, remotamente basato sulle innovazioni più estreme del teatro russo, non avrà seguito, neppure sulla carta, l'interesse maggiore sembrano averlo provato i confidenti della polizia<sup>62</sup>. È però l'unica idea innovativa in Italia che fuoriesce dal tempo delle prove, che voglia influire sulle vite, le teste, le abitudini. Che si proponga come sostitutivo di quella doppia natura sociale e artistica tanto importante in quello che ormai si può chiamare il teatro di prima.

Intanto, all'inizio degli anni Trenta, sta cominciando a imporsi il fenomeno dei *régisseurs*, e anche delle *régisseuses*<sup>63</sup>. I critici lo rilevano saltuariamente, ma sfogliando le recensioni i nomi si moltiplicano. Marta Abba ne parla a Pirandello, è il 19 settembre del 1929: è appena

<sup>61</sup> Cfr., oltre «L'arte drammatica», anche «Il dramma» n. 169, del 1° settembre 1933, p. 48. Per quanto possa apparire sorprendente, la sua idea suscita timori e accuse di comunismo, cfr. la scheda di Fabrizio Pompei in questo Dossier.

<sup>62</sup> Cfr. la scheda di Fabrizio Pompei.

<sup>63</sup> Lo rileva ancora una volta Polese: «Ora le compagnie primarie che sono dirette dalle donne per loro guidatrici non sono complete se non àno un metteur en scène straniero ed i più ricercati sono i russi. Fu Tatiana Pavlova a introdurre questa moda in Italia e vi portò per primo l'ottimo Strenkowsky che ormai è il più affiatato tra noi. In questi giorni il Mitjleff, che era con Marta Abba, à con l'Abba terminati i suoi impegni (non à che da ultimare la mise en scène di Anna Karenina) e subito fu preso da Maria Melato per mettere in iscena la *Medea* di Lenormand, il grande lavoro che l'illustre attrice sta provando in questi giorni con tanta passione e fa di tutto per darla a Milano. Lo Strenkowsky ebbe proposte dalla Marta Abba. In quanto alla Tatiana Pavlova come è noto nell'annata ne farà venire ben quattro!!!». («L'arte drammatica», 10 gennaio 1931).

andata a trovarla Strenkowskij, le ha mostrato i bozzetti delle scene che sta preparando per *La nostra compagna*, è convinta che con lui farà cose bellissime: «Ho potuto vedere alcune messinscene che ha fatto alla Pavlova e capisco che tutto il segreto di quella donna stava nel *regisseur* [*sic*] che si sapeva scegliere»<sup>64</sup>. E Maria Melato, nel '33, scrive a Febo Mari: «Ve l'ho detto, per avere Strenkowschi [*sic*] rinuncerei a qualcosa della mia paga!»<sup>65</sup>.

A sua volta Pirandello parla alla Abba di Motlyew, «uno dei più bravi giovani *régisseurs*»<sup>66</sup>.

La parola regia viene inventata solo nel '32, e ancora oggi è difficile trovare tra gli studiosi una opinione comune su cosa sia e cosa non sia. La funzione di questi *régisseurs* è ancora meno chiara. Sembrano essere stati garanti soprattutto dell'aspetto visivo, però non di ordine puramente estetico, hanno collegamenti col mondo dell'arte<sup>67</sup>. Non sono scenografi, anche se capita che siano definiti così, e anche se capita che alcuni scenografi siano definiti *régisseurs*. Il lavoro sugli attori sembra soprattutto ordinatore, quello con le prime parti quasi inesistente. Tamberlani propone, in assenza di un “vero” regista, di avere invece due figure, una garante della recitazione, e poi un direttore scenotecnico: uno deve togliere difetti di recitazione, l'altro creare l'ambiente e l'atmosfera e i «primi piani dell'azione» («Il dramma», n. 256, 15 aprile 1937). Si comincia a parlare di *metteuse en scène* in riferimento a certe figure particolari di scenografe, come Marta Palmer, o Beryl Hight Tumiati. Proprio per parlare della Palmer, Giuseppe Bevilacqua riflette sul fenomeno:

<sup>64</sup> Abba, *Caro Maestro*, cit., p. 42.

<sup>65</sup> È una lettera del 1° giugno 1933, la Melato e Mari stanno cercando di fare compagnia insieme (Febo Mari, *Vita comica. Lettere e scritti inediti*, a cura di Laura Piazza, Torino, Kaplan, 2024, p. 235).

<sup>66</sup> Pirandello, *Lettere a Marta Abba*, cit., p. 514. Motlyew è un personaggio rimasto poi sconosciuto, lavora qualche mese con la Abba, poi anche con la Pavlova e la Gramatica, sono sempre collaborazioni di pochi mesi, come racconta la Abba a Pirandello il 15 gennaio 1931, *ivi*, pp. 132-133

<sup>67</sup> L'intervento di Giulia Taddeo per questo Dossier sottolinea gli intrecci, paralleli, tra danza e arte, quello di Andrea Scappa tra forme di teatro più sperimentali e arte: sono tutte indicazioni della fine della sostanziale chiusura in sé del mondo dello spettacolo dal vivo.

Converrà rivedere questa definizione (*metteur* o *metteuse en scène*) che in Italia, alla fine, non è necessario usare, e che viceversa ingenera equivoci. All'estero *metteurs en scène* sono Reinhardt o Piscator, Craig o Tairoff, cioè direttori in assoluto di lavori e di attori, che plasmano gli uni e gli altri secondo una loro visione scenica e recitativa; da noi, al contrario, si designa con quell'attributo colui che immagina o costruisce le scene, cioè lo scenografo, cioè il coreografo; tuttavia si cacciano nel mazzo Caramba con Bragaglia, Rovescalli con Guido Salvini, etc.; con quale esattezza di funzioni si vede a primo acchito<sup>68</sup>.

La presenza frequente di questi *régisseurs* molto prima della grande stagione ufficiale del dopoguerra è un problema ancora tutto da approfondire. Chiamarli registi confonderebbe<sup>69</sup>, ma quando l'appoggio del regime alla regia si fa esplicito vengono spesso definiti così. Operano in fondo in modo simile a come Craig ha lavorato per la Duse, curando sintesi visive legate al senso. Sono in genere in uso temporaneo – curano uno spettacolo o alcuni spettacoli e vanno via – in contrasto con l'andamento abituale delle compagnie<sup>70</sup>. Ci sono diversi russi, spesso provenienti dalla rete di relazioni di Jacov L'vov<sup>71</sup>.

Le grandi donne di teatro anticipano le richieste dell'Ispettorato del teatro. La prima a servirsi dei *régisseurs* è stata Tatiana Pavlova<sup>72</sup>, l'attrice che fa dell'innovazione straniera, quella russa, la bandiera per affermare la propria diversità, e un raffinatissimo strumento

<sup>68</sup> Giuseppe Bevilacqua, *Marta Palmer maestra di colore sulla scena*, «Il dramma» n. 138, 15 maggio 1932, p. 46.

<sup>69</sup> Cfr. ad esempio un articolo (una stroncatura) del 1931 di Silvio d'Amico su Marta Abba, in cui parla di *régisseur* «nel senso meramente visivo di apparatore scenico». D'Amico sta parlando in particolare di Motlyew, che critica. Cfr. Silvio d'Amico, *Cronache*, cit., vol. III, t. II, pp. 472-477.

<sup>70</sup> Cfr. in questo Dossier il saggio di Andrea Scappa.

<sup>71</sup> Inizialmente segretario della Pavlova, L'vov (pseudonimo di Jakob Rosenstein) abile quanto e più di lei, si presenta spesso nella stampa specializzata come esperto del teatro russo. È sorvegliato dalla polizia politica fascista, che dà su di lui informazioni contraddittorie. Muore nel '39. Cfr. la voce *L'vov* di Vladimir Kejdan, in *Russkoe prisutstvie v Italii v pervoj polovine XX veka. Enciklopedija*, a cura di Antonella d'Amelia e Daniela Rizzi, Mosca, Izdatel'stvo Politiceskaja Enciklopedija, 2019.

<sup>72</sup> Per un quadro complessivo su Tatiana Pavlova, cfr. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000, e Dorian Legge, *Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022.

pubblicitario. Intelligente, spregiudicata, dotata di una notevole abilità di auto-promozione, dotata anche, a partire dal '34, di un amante, poi marito, molto potente, il gerarca Lucio D'Arma, abilissima nell'usare la sua influenza e quella di altri per imporsi, soprattutto come regista, la Pavlova cura lei stessa mise-en-scène particolari, con buona armonia tra attori, e scene non scontate; accantona le scenografie di carta; usa una illuminotecnica innovativa; comincia a servirsi con regolarità di un occhio esterno che sovrintenda. Collabora, con Sergej Strenkowskij<sup>73</sup> a partire dal '26. Poi lavora con Nikolaj Evreinov, con Pietro Sharoff<sup>74</sup>. Nel '31, invita anche il grande Nemirovič-Dančenko come *régisseur*, per *Il valore della vita*, dello stesso Nemirovič, che tornerà nel '33 per mettere in scena per lei *Il giardino dei ciliegi*. Sono le sue uniche esperienze fuori dalla sua compagnia.

Si parla di *régisseur/régisseuses* anche per altre: Kiki Palmer, come abbiamo visto, si serve della collaborazione di Sharoff, di Bragaglia, della Pavlova, si parla della possibilità di una sua collaborazione con registi tedeschi (si fa perfino il nome di Reinhardt), con giapponesi. E poi ci sono nomi più sorprendenti: la madre; Carlo Piccinato (un regista d'opera); Luciano Ramo (disegnatore, caricaturista, scenografo, uomo di teatro, creatore della Za-Bum); Mario Pompei (scenografo per i Podrecca e per l'Opera, saltuariamente autore); più avanti Giorgio Venturini (regista cinematografico). È una compagnia a prima vista molto eterogenea, ma qualche volta possono avere più esperienza di quel che appare a prima vista: Ramo, per esempio, era stato collaboratore di uno dei teatrini d'arte, la Piccola Canobbiana, e troviamo suoi interventi sull'argomento ne «Il dramma». Nel complesso, la presenza di questi direttori era più capillare di quel che si potrebbe pensare, più li si cerca, più se ne trovano. Il modo di far teatro è cambiato, e loro ne sono un segno. Per le capocomiche dell'inizio degli anni Trenta è,

<sup>73</sup> Attore e regista con un solido passato teatrale in Russia. Emigrato nel 1921, fa parte del Teatro da camera russo a Praga, poi si stabilisce in Italia per una decina d'anni, dal 1925 al 1934, prima di spostarsi negli Stati Uniti. Cfr. la voce *Strenkovskij* di Raffaella Vassena, in *Russkoe prisustvie*, cit. La Vassena parla di una collaborazione con Mari del 1930 e con la Melato del '34.

<sup>74</sup> Pëtr Šarov aveva lavorato al Teatro d'Arte di Mosca e anche con Mejerchol'd, si era trasferito in Italia negli anni Trenta, viene naturalizzato nel '38, quando fonda la Compagnia dell'Eliseo e apre una scuola di recitazione.

tra le altre cose, anche un modo di sbarazzarsi di una serie di problemi, alleggerendo i propri compiti.

Ho già accennato alla Melato, ovviamente alla Pavlova, per la quale viene coniata la parola regia. Poi c'è Marta Abba, attrice che l'ombra di Pirandello ha finora impedito di mettere davvero a fuoco. Ha due referenti importanti, Pirandello e anche Mussolini, con cui ha un buon rapporto personale. Polese l'ammira, con qualche riserva, la proclama attrice differente, un po' bizzarra e indomabile, gesticola troppo, ma è capace di una freschezza desueta. Ridenti l'apprezza abbastanza da farla apparire spesso sulle copertine de «Il dramma», dove è elogiata, e dove appaiono suoi scritti<sup>75</sup>. Piace in modo più alterno a d'Amico, che dichiara la sua compagnia «meno che mediocre, senza direttore, senza stile»<sup>76</sup>. Qui ci interessa soprattutto per la sua attività di capocomico, testimoniata in primo luogo dalla sua corrispondenza con Pirandello. Lei tutto sommato non si fa sovrastare più di tanto, fa di testa sua anche rispetto al Maestro, che consulta senza sottomissione per il problema dei testi, «se ne stropiccia» delle minacce della Suvini-Zerboni<sup>77</sup>, se la sa cavare con la terribile e onnipotente Olga Aillaud<sup>78</sup>, la segretaria di Paolo Giordani. Come capocomico ha buon successo e discreti incassi. Non quelli che sperava. Il teatro non è più una fonte di reddito solida, sempre più spesso attori e attrici integrano con il dramma radiofonico, uscendo dal tradizionale ambiente chiuso delle compagnie. Il peso di una compagnia è diventato eccessivo. La Abba aveva molto invidiato la Pavlova quando si era affidata alla S.T.I. Ora sogna di andare in scena da sola, leggera, recitando canti della *Divina Commedia*. Anzi,

<sup>75</sup> «Il dramma», n. 125, 1° novembre 1931, pp. 24-26. La corrispondenza con Pirandello però ci mostra come, nel caso almeno della Abba, nonostante l'attrice manifesti il desiderio di scrivere le sue memorie, questi articoli fossero spesso scritti da altri e poi firmati dagli attori o attrici in questione (*Caro Maestro*, cit., p. 228: la Abba racconta che «Comoedia» le ha proposto un articolo, scritto da Lari e firmato da lei. Lei rifiuta perché erano stati già pubblicati articoli della Borboni, della Pavlova, della Galli e lei verrebbe per ultima).

<sup>76</sup> Silvio d'Amico, *Cronache*, cit., vol. IV, tomo II, pp. 375-376. La stroncatura a Dante è a p. 474.

<sup>77</sup> Cfr. Marta Abba, *Caro Maestro*, cit., p. 35.

<sup>78</sup> Sarebbero interessanti da indagare queste segretarie dai grandi poteri, come questa qui, certo esecutrici, e non proprio direttrici. Eppure forse relegate al ruolo di segretaria, in questo periodo storico, essenzialmente per il fatto di essere donne.

inizia a farlo, ma d'Amico la stronca subito. Nel '35 parte per recitare in America in inglese, si sposa, e non torna in Italia per molti anni. Nel frattempo, la Pavlova si è trasformata da capocomico in insegnante di regia. Continuano a recitare la Melato, la Gramatica, per non parlare della Merlini, di Sarah Ferrati. Ma il periodo delle grandi signore capaci di proposte impegnative finisce qui. Il loro peso viene ridimensionato dai registi, dagli impresari, dalle troppe indicazioni dell'Ispettorato, dalle innumerevoli commissioni tutte maschili: forme indirette di pressione, in parte dovute alla situazione internazionale teatrale, in parte al fascismo.

Dove comincia la modernità, e dove inizia la resa? Queste collaborazioni con i *régisseurs* sono un altro elemento destabilizzante, forse soprattutto un segno di stanchezza, di difficoltà crescenti nel gestire compagnie riunite per periodi troppo brevi, impossibili da affiatate davvero. È un fenomeno che poi l'Ispettorato sancisce e contribuisce a diffondere, ed è di fatto del tutto acquisito alla fine degli anni Trenta. Come mai se ne è persa così completamente la memoria? La presenza capillare dei *régisseurs*, quella spontanea e quella voluta dal regime, ci fa capire che anche la storia della nascita della regia italiana, la bella storia «triste, per me, ma bella» di cui parla Gerardo Guerrieri, «la storia di una generazione senza maestri che prese coraggiosamente in pugno la bandiera delle riforme»<sup>79</sup>, andrebbe un po' ripensata. La generazione precedente, quella dei *régisseurs*, aveva curato in primo luogo il rapporto col testo, ma anche molto l'aspetto visivo. Quanto questo tipo di idea di regia rimarrà almeno come luogo comune condiviso, successivamente?<sup>80</sup> Quello che si imporrà nel dopoguerra sarà la realtà dei registi diplomati in Accademia, portatori di una ben precisa mentalità, certamente percepiti come una vittoria del fronte d'Amico<sup>81</sup>. Percepiti, come abbiamo visto dalle parole di Sarah Ferrati, come fortemente aggressivi. Forse non lo sono solo nei confronti dei

<sup>79</sup> È un appunto non datato, probabilmente della metà degli anni Cinquanta. Cfr. Gerardo Guerrieri, *Pagine di teatro*, con una nota di Stefano Geraci, «Teatro e Storia», n. 8, 1990, pp. 11-57: 15-16. Guerrieri parla di una generazione «senza maestri», benché diplomati in Accademia, per mancanza di esempi forti di regia, fino all'arrivo di Visconti.

<sup>80</sup> Cfr. su questo anche l'opinione di Vito Pandolfi che ho citato nella *Introduzione* a questo Dossier.

vecchi attori ma anche della categoria un po' vaga dei *régisseurs*: la loro presenza si innesta su una realtà simile e differente che cancellano. È un nodo che andrebbe ristudiato.

La presenza tanto frequente dei *régisseurs* è un tassello in più nella marcia verso la perdita degli elementi essenziali della cultura degli attori, in questo caso la direzione dello spettacolo e della compagnia strettamente nelle mani del capocomico. È una storia interessante perché mostra l'ambiguità della modernità, la doppia faccia dello sforzo delle attrici, le più innovative della classe degli attori, le più pronte a cogliere la necessità del cambiamento, forse anche le più lente a capirne i rischi. Inoltre, quello dei *régisseurs* è un campo in cui, a differenza di quello dei registi del dopoguerra, le donne ci sono, spesso, come Marta Palmer o Beryl Hight Tumiatì (che secondo il marito non potrà essere considerata regista perché non è diplomata in Accademia<sup>82</sup>), nascoste nella nicchia a metà tra scenografia e interpretazione. Forse è stato un timore o una carenza nella capacità di comandare a impedire la crescita di registe negli anni Quaranta, a confinare le donne al ruolo di grandi interpreti?

<sup>81</sup> Cfr. sulla necessità di registi diplomati in Accademia un interessante articolo di Enrico Rocca per «Il dramma», n. 370, 15 gennaio 1942, p. 26. Ma cfr. anche la polemica che si snoda per tutto il 1943 nelle pagine de «Il dramma» contro questi registi troppo giovani, improvvisatori, un po' arroganti, che pensano di poter già dirigere solo perché diplomati.

<sup>82</sup> Cfr. il saggio per questo Dossier di Andrea Scappa.