

# Emanuela Bauco

## I GIOVANI DELLA REGIA\*

### Scheda

Nei *Fondamenti del teatro italiano*<sup>1</sup>, Claudio Meldolesi parla di quella che è considerata la prima generazione di registi italiani, cogliendoli nel momento che precede la professionalizzazione. In primo piano stanno le esperienze di Ettore Giannini, Paolo Grassi, Gerardo Guerrieri<sup>2</sup>, Ruggero Jacobbi, Vito Pandolfi, Giorgio Strehler, Luigi Squarzina: quasi tutti nati intorno agli anni Venti del Novecento, formati nel contesto del fascismo e in istituzioni teatrali volute dal regime. In gran parte (ma non tutti) sono diplomati all'Accademia d'arte drammatica diretta da Silvio d'Amico. La loro è una storia complessa, di aspirazioni e di amicizie nate dentro e fuori le sedi istituzionali, che solo a partire dalla metà degli anni Cinquanta comincerà a essere narrata da alcuni dei protagonisti.

Le due istituzioni determinanti per la nascita della regia italiana che sarà vincente nel dopoguerra sono, come è noto, l'Accademia d'ar-

\* Questo studio fa parte dei risultati del progetto PRIN *Donne, teatro, fascismo* diretto da Mirella Schino e finanziato dall'Unione Europea – NextGenerationEU – PNRR Missione 4 - Componente 2 - Investimento 1.1 (Codice CUP F53D23007540006).

<sup>1</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro Italiano. La generazione dei registi*, Roma, Bulzoni, 2008.

<sup>2</sup> Secondo Stefano Geraci, Guerrieri avrebbe potuto essere uno dei testimoni diretti di quel racconto corale, ma rifiutò l'invito di Meldolesi a collaborare. Il suo silenzio – testimoniato anche dall'assenza di corrispondenza conservata nell'Archivio Guerrieri – non è riconducibile solo a una forma di riservatezza personale. Si tratta piuttosto di un pudore politico e generazionale, forse anche di una rimozione, un atteggiamento condiviso da molti della sua generazione, con l'eccezione di Jacobbi. Cfr. Stefano Geraci, *Ad un passo dal ridicolo*, prefazione al volume *Gerardo Guerrieri. Cronache e Teatri 1939-1950*, a cura di Stefano Geraci, Emanuela Bauco, Rocco Brancati, Roma, Bulzoni, 2021, pp. 18-19.

te drammatica e i GUF (Gruppi Universitari Fascisti<sup>3</sup>). Questi ultimi, articolazione universitaria del partito fascista nata ancor prima della presa di potere di Mussolini, furono oggetto di particolare interesse da parte del regime, parte di un complesso progetto di formazione dei giovani. Passarono alle dipendenze dirette del partito fascista nel '27. In connessione ai GUF, nel '32 nacquero i Littoriali dello sport, della cultura e dell'arte, e del lavoro, istituzione ideata da Giuseppe Bottai e Alessandro Pavolini come una palestra culturale che consentiva ai suoi partecipanti di ampliare i loro orizzonti entrando in contatto con altri contesti universitari. I Littoriali della cultura e dell'arte furono organizzati dai GUF dei diversi atenei italiani tra il 1934 e il 1943<sup>4</sup>, e si articolavano in convegni, concorsi, mostre d'arte, spettacoli teatrali<sup>5</sup>. Da questa organizzazione emerse presto una costola teatrale. Il primo teatro GUF nacque nel 1936, a Firenze, sotto la direzione di Giorgio Venturini, poi si svilupparono in quasi tutte le province italiane. I teatri GUF<sup>6</sup> furono un arcipelago di esperienze eterogenee. Operarono per pochi anni, estranei tanto al mercato quanto all'Accademia d'arte drammatica, ma nel loro contesto, che comprendeva Littoriali, giornali, riviste<sup>7</sup>, nacquero sodalizi, amicizie, prime collaborazioni e polemiche. Ne furono coinvolti, tra gli altri, Grassi, Guerrieri, Jacobbi, Strehler e Pandolfi. Le idee di regia che circolavano in quei contesti erano diverse e dibattute. I seguaci di Anton Giulio Bragaglia insistevano sul valore creativo della tecnica, anima della messinscena d'azione ("azione e poesia" per Jacobbi, "azione e narrazione" per Guerrieri). Secondo Meldolesi però

<sup>3</sup> Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *Guf*, in *Dizionario del fascismo*, a cura di Victoria de Grazia e Sergio Luzzatto, Torino, Einaudi, 2005, vol. I, pp. 640-642.

<sup>4</sup> I Littoriali della cultura e dell'arte – sul modello di quelli sportivi – furono competizioni nazionali promosse dal regime fascista con un duplice scopo: promuovere la socializzazione politica tra i giovani e selezionare la futura classe dirigente. La tensione tra questi obiettivi influenzò le modalità e i contenuti delle gare, riservate esclusivamente agli iscritti ai Gruppi universitari fascisti. Si trattava di un progetto che, dietro la retorica dei giovani puntava a rafforzarne la fedeltà al regime. Cfr. Ruth Ben-Ghiat, *Littoriali della Cultura e dell'Arte*, in *Dizionario del fascismo*, cit., vol. II, pp. 56-58.

<sup>5</sup> Cfr. Maria Grazia Berlangieri, *Il Teatro dell'Università di Roma 1935-1958. Crocevia di teoresi e pratiche teatrali*, Roma, Bulzoni, 2015.

<sup>6</sup> Cfr. Claudio Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatrigruf*, «Biblioteca teatrale», n. 21-22, 1978, pp. 90-159.

<sup>7</sup> Cfr. *ivi*, pp. 117-159.

i registi gufini «s'impadroniscono di queste teorie per accumulazione abbandonandosi per lo più al culto dell'intuizione»:

Dal loro punto di vista essere per la regia significò dichiarare l'illegittimità del mattatore e del commercio teatrale; significò il capogiro velleitario di vivere il grado zero del teatro [...], significò la ricerca dell'uomo autentico contro l'uomo banale di kierkegaardiana memoria<sup>8</sup>.

Comune a tutti era anche l'esigenza di linguaggi espressivi forti nel lavoro teatrale: la regia come montaggio cinematografico teorizzata da Guerrieri; il teatro antilirico di Jacobbi; gli spettacoli di Pandolfi, attraversati da contaminazioni poetico-filosofiche di matrice surrealista.

Continua Meldolesi:

i registi mossero spesso i primi passi (la scelta dei testi) con intenzione allegorica, per raccontare la desolazione italiana nello spettro dei personaggi americani, classici o metafisici; l'intenzione polemica però non andò in genere oltre i margini dell'allusione, un'allusione simile a quella dei dissenzienti che usarono presentarsi agli sconosciuti parlando di Malraux e Lorca, o titolando i loro pezzi impegnati sui giornali *La morte di Danton* o *La bête humaine* [...].

Scelti i testi, l'intenzione allegorica scemava o si limitava a farcire gli spettacoli di nuove ed eterogenee citazioni letterarie. [...] il processo lavorativo dei giovani restò al di qua di quei modelli; si espresse in *Frana allo scalo nord* di Betti [17 marzo 1942], di cui Guerrieri diede una versione di tendenza, traducendo i motivi metafisici del testo in un linguaggio di realismo allucinato (ci pare questo il senso della invenzione scenica – seppure di scuola appiana – di Ugo Blatter)<sup>9</sup>.

Strehler, già amico di Grassi, esordì come attore da allievo della Scuola dei Filodrammatici di Milano, e nel 1941 frequentò il GUF di Novara come regista. Grassi collaborò invece con il GUF milanese, e nel frattempo era vicino anche al *milieu* culturale della rivista «Corrente»<sup>10</sup>, composto da pittori e scrittori. In questo scenario nacque nella

<sup>8</sup> Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, cit., p. 109, dove si fa riferimento a Gerardo Guerrieri, *Il teatro secondo Kierkegaard*, «Spettacolo Via Consolare», marzo-aprile 1942 (ora ristampato in *Guerrieri. Cronache e Teatri 1939-1950*, cit., pp. 111-118).

<sup>9</sup> Cfr. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, cit., pp. 109-110.

<sup>10</sup> La rivista d'arte e cultura «Corrente» era stata fondata a Milano nel 1938 da Ernesto Treccani. Attorno alla rivista si coagulò un movimento di giovani pittori tra

primavera del '41 la brevissima e «irripetibile»<sup>11</sup> esperienza del gruppo teatrale “Palcoscenico” diretto da Grassi, di cui fecero parte tra gli altri anche Strehler, Franco Parenti (come attori) e i pittori Birolli e Migneco. Realizzarono sette spettacoli in tutto, molti dei quali di autori italiani<sup>12</sup>. In quello stesso anno Grassi curò una nuova regia, successivamente si sarebbe attenuto al solo ruolo di organizzatore, cominciando a elaborare le basi di un nuovo modello teatrale, civile e collettivo, che troverà piena espressione nel Piccolo Teatro di Milano, fondato nel dopoguerra, nel 1947<sup>13</sup>. Nel frattempo erano emerse le figure di altri due giovanissimi letterati: Gerardo Guerrieri<sup>14</sup> (tra i fondatori del teatro GUF di Roma) e Ruggero Jacobbi<sup>15</sup>, nel biennio '39-'40 già co-direttori della terza pagina di «Roma Fascista»<sup>16</sup>. Per allontanarsi dai modelli culturali abituali del fascismo, Guerrieri scelse di rappresentare in

cui: Renato Birolli, Emilio Vedova, Renato Guttuso, Bruno Cassinari, Giuseppe Migneco e di critici e scrittori tra cui Raffaele De Grada, Beniamino Joppolo e in maniera occasionale Elio Vittorini.

<sup>11</sup> Cfr. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 60.

<sup>12</sup> Vi collaborò il drammaturgo Beniamino Joppolo, che cogliendo la lezione dei pittori la restituì drammaturgicamente nella dissoluzione dei personaggi e introducendo elementi surreali e metafisici. L'esperienza del gruppo “Palcoscenico” si aprì e chiuse con lui: prima con *Il cammino*, poi con *L'ultima stazione*. Cfr. Doriana Legge, *Inseguendo I Carabinieri. Beniamino Joppolo, ovvero la pratica della singolarità*, Roma, Bulzoni, 2020.

<sup>13</sup> Cfr. *Strehler e gli altri. Intorno alla “generazione dei registi”*, Dossier a cura di Raffaella Di Tizio, «Teatro e Storia», n. 45, 2024, pp. 195-348, in particolare i saggi di Stefano Locatelli, *Strehler: traumi ed equilibri. 1947-1954*, ivi, pp. 214-244; Raffaella Di Tizio, *Perché Strehler? Sul confine tra divulgazione e storiografia*, ivi, pp. 325-348; Tommaso Zaccheo, *Strehler e Francia. 1943-1959*, ivi, pp. 293-314.

<sup>14</sup> Cfr. Stefano Geraci, *Il Teatro di Visconti. Scritti di Gerardo Guerrieri*, Roma, Officina edizioni, 2006.

<sup>15</sup> Cfr. Alessandra Vannucci, *La missione. Vicende Brasiliane della “generazione dei registi”* ed Ead. Ruggero Jacobbi. *Scheda sull'attività 1940-1960*, entrambi in *Strehler e gli altri*, cit., pp. 255-284 e 285-292.

<sup>16</sup> Il primo numero di «Roma Fascista» fu stampato a Roma il 19 luglio del 1924 nello Stabilimento Poligrafico Editoriale Romano. La rivista, nata come “foglio di battaglia”, si occupava di politica interna ed estera, critica letteraria, satira e cronache mondane. I fondatori e direttori, Umberto Guglielmotti e Italo Foschi, provenivano dall'esperienza giornalistica de «L'idea Nazionale» uno dei diciannove organi di stampa legati agli ex nazionalisti romani. Cfr. Margherita Martelli, «Roma Fascista» e gli ex nazionalisti romani (1924-1934), «Dimensioni e problemi della ricerca storica», n. 2, 2014, pp. 83-112.

teatro testi inattuali, nei quali rintracciare un'umanità perduta, come *Sturm und Drang* di Klinger (1776)<sup>17</sup>. Jacobbi aveva iniziato l'attività di regista nel GUF di Teramo debuttando nel 1940 con *Musica di foglie morte* di Rosso di San Secondo e la *Giornata nel tempo* di Ernesto Treccani. Nel 1941 Bragaglia chiamò entrambi a curare insieme ad Anna Proclemer la programmazione del Teatro delle Arti. Il periodo trascorso con Bragaglia coincise con l'abbandono dell'autodidattismo che aveva caratterizzato le prime esperienze teatrali gufine. Guerrieri mise in scena al Teatro delle Arti *I due fratelli rivali* di Giambattista Della Porta il 27 gennaio 1943, *La scuola di campagna* di Takeda Izumo e *Il quartiere dei piaceri* di Chikamatsu Monzaemon il 16 febbraio 1943. Jacobbi mise in scena *Minnie la Candida* di Bontempelli (1942).

Ancora più importante per la formazione di una idea nuova e diffusa di regia fu la fondazione della Regia Accademia d'arte drammatica di Roma, nel 1935. Benché creata con gran chiasso dal governo fascista, non può essere considerata un ente di regime nella sua sostanza<sup>18</sup>. Al centro del progetto c'era Silvio d'Amico, figura di spicco della critica teatrale italiana del Novecento, funzionario e promotore di una riforma della scena nazionale. La scuola fu la prima a formare ufficialmente dei "registi". In quanto ente fascista, subì però molti tentativi di normalizzazione ideologica: Alessandro Pavolini, da Ministro della cultura popolare, cercò più volte di intervenire sulle nomine, sui programmi e sull'impostazione didattica, chiedendo un orientamento patriottico e conforme alla propaganda di regime. Da parte sua d'Amico, che la dirigeva, difese la libertà intellettuale dell'istituto, continuando a proporre lo studio di autori classici e contemporanei anche stranieri. Emblematica in questo quadro è la nota questione della nomina alla

<sup>17</sup> Dichiarò su «Spettacolo Via Consolare»: «ci prese il desiderio di ricaricare questa vecchia vicenda. Il che significa ritrovare un'umanità nascosta sotto abitudini decadute, parole in disuso, vestimenti ormai da museo. Questa storia ci veniva di lontano con lineamenti acerbi ma potenti». Gerardo Guerrieri, *Una rappresentazione di "Sturm und Drang"*, 1943, ora in *Gerardo Guerrieri. Cronache e Teatri 1939-1950*, cit., pp. 90-98. Aveva invece esordito con *Felice Viaggio* di Thornton Wilder, il 29 febbraio 1940, curandone anche la traduzione.

<sup>18</sup> 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 - 1. Istituzioni culturali*, a cura di Elisa D'Annibale, Roma, Istituto italiano di Studi Germanici, 2021, pp. 337-357.

cattedra di regia, che mette in luce tanto le contraddizioni del progetto quanto la fragilità dell'equilibrio con il potere: d'Amico aveva proposto come direttore Jacques Copeau, uno dei principali innovatori della scena europea, ma l'ipotesi venne bloccata da Mussolini stesso, nel clima teso della guerra d'Etiopia, con il divieto esplicito di affidare a uno straniero un incarico così prestigioso<sup>19</sup>. Come soluzione di compromesso fu allora nominata come insegnante di regia Tatiana Pavlova, attrice e regista russa naturalizzata italiana, moglie dello scrittore e gerarca Nino D'Arma, ben inserita nei circoli fascisti. La Pavlova rappresentava una figura moderna e colta, ma anche politicamente "affidabile". Inizialmente d'Amico sembra averne riconosciuto il valore<sup>20</sup>, ne apprezza l'uso coerente di luci, scene e gesto, ma ben presto emergono contrasti metodologici con gli altri insegnanti e con d'Amico stesso, che, molti anni dopo, dichiarerà che la presenza dell'attrice gli era stata imposta dall'alto<sup>21</sup>. Nel 1938, Pavlova fu estromessa e sostituita da Guido Salvini.

Vito Pandolfi venne ammesso all'Accademia nel 1940<sup>22</sup>. Era arrivato a Roma nel 1939 dopo aver fatto il maestro elementare in un minuscolo paese di montagna nel nord Italia, e dopo aver frequentato (come Grassi) l'ambiente dei pittori. Pubblicò i suoi primi scritti teatrali a puntate su «Roma fascista», poi su «Il dramma». Credeva nella centralità dell'attore e nell'azione diretta del teatro sul presente. Precedentemente, si era avvicinato ai GUF e aveva preso parte ai Littoriali, dove era stato premiato per la sua relazione *Teatro ed etica*, malgrado il carattere sovversivo del testo<sup>23</sup>.

Orazio Costa<sup>24</sup> era nato nel 1911, aveva incontrato Silvio d'Amico all'età di sedici anni quando era studente alla Regia scuola di recitazio-

<sup>19</sup> Cfr. *ivi*, p. 354.

<sup>20</sup> Cfr. Dorian Legge, *Tatiana Pavlova in Italia. Una memoria non rivisitata*, «Teatro e Storia», n. 33, 2012, pp. 263-284 ed Ead., *Un Novecento scomodo. Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022.

<sup>21</sup> Cfr. Di Tizio, *La nascita della Regia Accademia d'Arte Drammatica*, cit., p. 354, n.72.

<sup>22</sup> Cfr. Ead., *Vito Pandolfi. Scheda sull'attività 1940-1960*, in *Strehler e gli altri*, cit., pp. 245-254.

<sup>23</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>24</sup> Cfr. Andrea Scappa, *Orazio Costa. Scheda sull'attività 1940-1960*, *ivi*, pp. 204-213.

ne “Eleonora Duse”. L’influenza di d’Amico fu fondamentale per il suo percorso artistico e grazie a lui entrò in contatto con gli insegnamenti di Jacques Copeau. Fu il suo allievo prediletto, allevato come legittimo erede di quel teatro d’arte cui aspirava. Sin dalle sue prime regie, Costa si distinse per un approccio rigoroso, incentrato su un profondo lavoro di scavo sul testo. Esemplare in questo senso fu la realizzazione del *Mistero della Natività*, un montaggio di laudi medievali che ripropose più volte nel corso della sua carriera. Si distinse anche per una profonda vocazione pedagogica che si espresse, tra l’altro, nello sviluppo di un metodo mimico<sup>25</sup>.

Il fascismo aveva determinato la fine della cultura degli attori, aprendo la strada a un sistema teatrale più disciplinato, e facendo cadere molte sue caratteristiche, compresa la anomalia di un potere femminile inconsueto<sup>26</sup>. La “regia”, quella diplomata e quella di matrice gufina, nasce in dichiarata contrapposizione a questa cultura, e in un ambito storico non certo favorevole al lavoro creativo femminile. Coincide quindi con un’appropriazione solo maschile del potere simbolico e operativo. Le donne, ridotte più ai margini, sono attrici, muse, comparse o presenze eccezionali. Fa eccezione però almeno una presenza femminile, quella di Wanda Fabro. La sua è la storia di un’occasione mancata: muore prematuramente. Ma è una storia emblematica: è difficile capire se una regia al femminile, nel contesto della nuova classe dirigente teatrale promossa dall’Accademia e dai GUF, avrebbe davvero avuto diritto di cittadinanza. Pavolini dichiarò che «una donna regista è apparizione addirittura paradossale»<sup>27</sup>.

Wanda Fabro era nata nel 1909, un po’ prima della “generazione dei registi”. La sua vicenda – biografica, politica, estetica – si intreccia con la storia dell’Accademia nazionale d’arte drammatica nella sua stagione più intensa e contraddittoria: quella che va dal 1937 al 1943<sup>28</sup>. Cresciuta in un contesto familiare socialmente alto, cosmopolita e bilingue, Wanda Fabro studiò come attrice nella scuola di recitazione “Eleonora Duse”, a Roma, nel 1932-33, per poi frequentare il Reinhardt-Seminar a Vienna (1934-37), e infine raggiunse l’Accademia d’arte

<sup>25</sup> Cfr. *ibidem*.

<sup>26</sup> Cfr. l’introduzione e il saggio di Mirella Schino in questo Dossier.

<sup>27</sup> È il suo intervento in morte della Fabro, cfr. nota 35.

<sup>28</sup> Cfr. Alessia Oteri, *Wanda Fabro*, «Ariel», n. 2-3, 2006, pp. 177-212.

drammatica. D'Amico l'aveva conosciuta quando insegnava storia del teatro alla scuola di recitazione romana, ed era cominciata tra loro una fitta corrispondenza.

Per la sua esperienza, quando entrò come studentessa di regia in Accademia, nel 1937, Wanda Fabro venne ammessa al secondo anno. Il primo saggio da lei diretto, *Il dramma di Margherita*, dal *Faust* di Goethe, venne molto ben accolto<sup>29</sup>. Quello stesso anno d'Amico aveva creato, come avviamento alla professione, una Compagnia dell'Accademia<sup>30</sup>, di cui lei entrò a far parte, unica donna regista. Ma lo spettacolo *Ingresso al palcoscenico*, da lei adattato nel 1940 a partire da *Stage Door* dell'americana Edna Ferber, venne vietato dopo una denuncia di Anton Giulio Bragaglia (da anni ostile a d'Amico e al suo ambiente) perché l'autrice era ebrea<sup>31</sup>. Ancora più grave fu per lei la nomina, nel 1940, di Corrado Pavolini come direttore della Compagnia. Pavolini era funzionario del ministero e fratello di Alessandro Pavolini, ministro della Cultura popolare. Portò con sé una logica estranea al laboratorio pedagogico dell'Accademia. Con la sua gestione di fatto l'esperimento venne lentamente smantellato, i ruoli di regia riassegnati, gli allestimenti si fecero più scoloriti, una routine produttiva.

In quel periodo d'Amico scrisse a Wanda Fabro, lontana e malata, con toni amari e preoccupati per la Compagnia<sup>32</sup>: la esortò a essere presente, pur sapendo delle sue precarie condizioni di salute, e la invitò a tenere il proprio posto, mettendola in guardia da possibili fraintendimenti che avrebbero potuto compromettere la sua posizio-

<sup>29</sup> A conclusione del primo anno di studi la Fabro aveva presentato una sua già evidente «cifra stilistica» con *Romeo e Giulietta* di William Shakespeare. *Il dramma di Margherita* farà nel 1939 una lunga tournée al termine della quale la Fabro si diplomerà con una tesi sul *Tartufo* di Molière, poi pubblicata sulla «Rivista Italiana del Dramma». Cfr. *ivi*, p. 183 e sgg.

<sup>30</sup> A maggio del 1939 erano stati convocati attori e registi per la nuova Compagnia della Regia Accademia d'Arte Drammatica che però iniziò ufficialmente il 1° novembre. Erano stati convocati sia gli allievi diplomati che i registi Brissoni, Costa e Fabro, chiamati anche a recitare. Il debutto era previsto per dicembre con tre spettacoli: la ripresa de *Il Re Cervo* di Brissoni, *Il Mistero* di Costa e *Ingresso al Palcoscenico* tratta da *Stage Door*, un'opera moderna che aveva debuttato a Broadway nel 1936. Cfr. *ivi*, p. 187.

<sup>31</sup> Cfr. *ivi*, p. 188.

<sup>32</sup> Cfr. lettera di d'Amico a Fabro del 1° settembre 1940, Fondo d'Amico, MBA, citata *ivi*, p. 190.

ne. Pavolini ostacolò comunque il suo lavoro: ritardi, tagli alle prove, continue interferenze. Alla fine, Wanda Fabro riuscì a firmare solo la regia delle *Tre sorelle* di Čechov. Pur debuttando a stagione inoltrata (22 gennaio 1941), e nonostante un certo ostracismo anche nella diffusione di informazioni, lo spettacolo fu un successo. Si parlò di una regia sobria, rigorosa, capace di armonizzare linguaggio e stile, e di far emergere l'umanità dei personaggi senza cedere agli eccessi. Come notò Savinio, la Compagnia era riuscita a dimostrare la forza del lavoro corale e dell'impostazione pedagogica da cui era nata. Fu l'ultima prova della Fabro con la Compagnia dell'Accademia, d'Amico la chiuse ufficialmente l'11 giugno del 1941. L'anno seguente, nel 1942, andò in scena, nel piccolo Teatro dell'Università dei GUF dell'Urbe, *La Ruota* di Lodovici, da lei diretto. Lo spettacolo debuttò senza troppo clamore e la Fabro non ricette alcun compenso. Il gruppo di attori era eterogeneo, con solo due dei vecchi compagni dell'Accademia: Elda Niccolini, (protagonista), e Aroldo Tieri. La sua ultima regia, *Glauco* di Morselli (1943), ebbe una gestazione sofferta, l'opera non convinse la Fabro che accettò di dirigerla dopo mesi di incertezze. Lo spettacolo non funzionò. Di lì a poco, si ammalò. Morì nel 1943, a trentatré anni.

Nel volume in sua memoria curato da Silvio d'Amico<sup>33</sup> possiamo riscontrare un dolore spesso sincero, lodi verso la donna e verso la regista. Ci sono testimonianze più dubbie, come quella di Corrado Pavolini<sup>34</sup>. Guerrieri scrisse di lei:

Mi raccontava i suoi progetti in segreto: una volta mi mostrò il copione della *Ruota*; ma non voleva che lo toccassi, lo teneva in mano con precauzione, come una reliquia, come una lettera d'amore. Stava in ginocchio sulla poltrona, parlando di Reinhardt, gli occhi perduti sulla parete mentre sfogliava una rosa [...] oppure voleva che io parlassi, voleva sapere tutto. Io notavo, con amarezza, che il teatro era l'ombra del mondo, non il mondo. Per lei era il mondo invece [...]. Era l'umanità con le vesti della bellezza. «Pazzamente» diceva. [...] Mi raccon-

<sup>33</sup> *In memoria di Wanda Fabro*, a cura di Silvio d'Amico, Roma, Istituto Grafico Tiberino, 1943.

<sup>34</sup> Il ricordo di Corrado Pavolini comincia così: «Se in Italia il mestiere della mettinscena è ancora piuttosto eccentrico, una donna regista è apparizione addirittura paradossale. Tuttavia la Fabro aveva saputo affermarsi [...]. Ho potuto seguirla giorno per giorno nel suo personalissimo metodo di lavoro, due anni fa quando mise in scena per la Compagnia dell'Accademia *Le tre sorelle* di Čechov». Ivi, p. 21.

tava [...] i suoi inizi, al seminario teatrale di Schoenbrunn, inizi tristi, lavoro duro, tenace. Tanti anni fa. Rideva improvvisamente a questi ricordi, accendendo una sigaretta, con l'aria un po' misteriosa di chi accenna al miracolo. Il maestro giungeva alle prove stanco, annoiato, ma bastava un istante perché gli occhi gli si accendessero: cercava una sedia, si sedeva attento. Vienna. il suo primo saggio: Schiller. E sempre tanta fatica. Wanda rideva a questa fatica inebriandosi al pensiero. [...] Era tutto così vivace, allora. Sembrava che ci saremmo incontrati sempre. Invece, partimmo. [...] Quante cose faremmo e non faremmo, Wanda. Che almeno il tuo ricordo ci ripari dalla nostra cattiveria<sup>35</sup>.

<sup>35</sup> Ivi, pp. 30-33.