

Raffaella Di Tizio

DIETRO LE QUINTE DI «SCENARIO»  
D'AMICO, DA SILVA, DE PIRRO E GLI ACCORDI CULTURALI  
TRA ITALIA FASCISTA E GERMANIA NAZISTA \*

Anche se studi approfonditi hanno mostrato le molte facce della cultura teatrale e della gestione del teatro nel periodo del fascismo<sup>1</sup>, non è stato ancora messo a fuoco il peso che hanno avuto su questo settore gli accordi culturali con la Germania nazista, firmati a Roma il 23 novembre 1938 da Galeazzo Ciano e dall'ambasciatore tedesco Hans Georg von Mackensen. Gaetano Biccari ha evidenziato come sia stata determinante, nel rinnovato interesse della dittatura italiana verso il teatro negli anni Trenta, la dialettica di competizione e confronto tra

\* Questo lavoro, parte di un volume in lavorazione, è pubblicato in collaborazione al 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). Deriva da una ricerca sui rapporti teatrali tra Germania nazista e Italia fascista che ho intrapreso dal 2018 grazie a una borsa del DAAD presso la a Freie Universität Berlin, proseguita presso l'Istituto italiano di studi germanici tra il 2021 e il 2023 come assegnista di ricerca del progetto ATTIMI ("Atlante del teatro di lingua tedesca in Italia - Mediatori e interpreti") diretto da Marco Castellari e, dal 2023 al 2025, come parte del gruppo di ricerca del progetto "Scambi accademici italo-tedeschi (1922-1945)" di Natascia Barrale. Si ringrazia il personale di archivi e biblioteche consultati, in particolare Gian Domenico Ricaldone del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova (da qui in poi MBA).

<sup>1</sup> Fondamentali sull'argomento Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Pisa, Titivillus, 2009 [Bologna, Il Mulino, 1994] ed Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, La Nuova Italia, Firenze 1989, a cui si sono aggiunti Dossier come *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, a cura di Mirella Schino, Raffaella Di Tizio, Dorian Legge, Samantha Marenzi, Andrea Scappa, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 59-384 e studi monografici come Patrica Gaborik, *Mussolini's Theatre. Fascist experiments in art and politics*, Cambridge, Cambridge University Press, 2021.

i due regimi<sup>2</sup>. Il teatro diventò allora parte di un discorso più ampio, nella fase di riorganizzazione totalitaria dell'intero comparto culturale. Come capo Ufficio stampa della Presidenza del consiglio dall'agosto del 1933, colpito dal capillare livello di controllo e gestione realizzato in Germania, Ciano promosse l'idea di convogliare tutta la produzione culturale sotto la sorveglianza di un unico ente, da strutturare sulla falsariga del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* che Hitler, cancelliere dal 30 gennaio, aveva affidato a Goebbels nel marzo di quell'anno<sup>3</sup>. All'inizio del 1934 stese un dettagliato resoconto sull'organismo tedesco. Seguì in settembre la costituzione, sotto la sua guida, del Sottosegretariato di Stato per la stampa e propaganda, trasformato in Ministero per la stampa e propaganda nel giugno del 1935 e infine, nel 1937, in Ministero della cultura popolare<sup>4</sup>. Sostituito da Dino Alfieri, nel 1936 Ciano, nel nuovo ruolo di Ministro degli Esteri, aveva intanto annunciato alla stampa la decisione di intensificare le relazioni culturali tra i due Paesi<sup>5</sup>. Il percorso verso gli accordi, iniziato appena dopo la guerra d'Etiopia, fu accompagnato da una pressione crescente della politica anche sul teatro.

Per la *Gleichschaltung* nazista non si trattava solo di escludere e perseguire oppositori politici e non ariani, ma di intessere del pensiero dominante ogni scelta estetica – una strada che portò ad esempio un'artista allineata come Mary Wigman, capace con le sue danze espressioniste di apparire in scena come forza impersonale della natura, a ridurre nel tempo la sua immagine all'ortodossia di eleganti figure femminili<sup>6</sup>. In Germania gli attori e i danzatori erano d'altra parte con-

<sup>2</sup> Cfr. Gaetano Biccari, „Zuflucht des Geistes“? *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*, Tübingen, Gunter Narr Verlag, 2001, p. 24.

<sup>3</sup> Cfr. Elisa D'Annibale, Eugenio Di Rienzo, *Gli appunti circa il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda di Galeazzo Ciano e la nascita del Ministero per la Stampa e la Propaganda*, «Nuova rivista storica», a. CI, n. 2, maggio-agosto 2017, pp. 619-638: 622.

<sup>4</sup> Ivi, pp. 623-624, 626.

<sup>5</sup> Cfr. Natascia Barrale, *Giuseppe Gabetti e la politica culturale fascista: l'intellettuale equilibrista*, «Studi Germanici», n. 13, 2018, pp. 313-341: 320.

<sup>6</sup> Cfr. Susann Manning, *Mary Wigman e la danza tedesca del primo Novecento*, a cura di Patrizia Veroli, Roma, Istituto Italiano di Studi Germanici, 2016. Era quanto richiedevano le idee di Goebbels (non lontane da quelle di un promulgatore in Ita-

siderati parte integrante della società, e il loro lavoro era organizzato tramite enti pubblici, su cui era stato facile imporre, col cambio di governo, un radicale e violento stravolgimento<sup>7</sup>. In tempi di dittatura furono un vantaggio per il teatro italiano tanto la storica discriminazione culturale verso gli attori e il teatro quanto la generale sottovalutazione della nostra cultura per le pratiche non verbali.

Quanto alla scrittura, Mussolini nel marzo 1938 ebbe a lamentarsi con la sua amante Clara Petacci dell'incompetenza di Alfieri: a differenza che in Italia, in Germania non c'era una riga che non fosse ortodossa<sup>8</sup>. La ricerca di questa ortodossia fu intrapresa insieme a quella dell'inserimento del teatro nella vita dello Stato, della sua progressiva burocratizzazione e del suo controllo. E non può non avere avuto conseguenze dirette e viscerali sul teatro ereditato dalla democrazia alla fine della seconda guerra mondiale.

Senza pretendere di offrire risposte esaustive, questo saggio vuol essere un primo affondo sul tema. Anche se non riguarda direttamente la questione delle donne nel teatro fascista, è chiaro che si parla di dinamiche che ebbero precise ricadute sull'intera vita teatrale italiana, anche la loro. Si guarderà qui soprattutto all'editoria, provando a mettere a fuoco la situazione in cui si trovò a lavorare un intellettuale centrale negli anni del regime come Silvio d'Amico tramite l'osser-

lia della danza moderna come Anton Giulio Bragaglia), annotate sul suo diario il 27 giugno del 1937, dopo aver proibito che «la danza filosofica di Wigman, Palucca e via dicendo» fosse messa in primo piano in un film della UFA: «La danza deve essere vivace e mettere in mostra bei corpi di donna. Questo non ha niente a che fare con la filosofia». Ivi, p. 290. Sulla presenza di allieve di Wigman in Italia si vedano il saggio di Giulia Taddeo e la scheda di Samantha Marenzi sulle Olimpiadi della Grazia in questo Dossier, dove si osservano anche reazioni italiane alla “danza filosofica”.

<sup>7</sup> Ci furono allora dimissioni forzate, fughe e deportazioni di ebrei e oppositori politici, uccisioni e suicidi, e carriere distrutte o sbocciate improvvisamente dal nulla, come è documentato in *Theater im „Dritten Reich“. Theaterpolitik, Spielplanstruktur, NS-Dramatik*, a cura di Thomas Eicher, Barbara Panse, Henning Rischbieter, Berlin, Kallmeyer, 2000. E val la pena ricordare che finì poi nei campi di concentramento, insieme ad altre «centinaia di migliaia di persone [...] un'intera generazione dello spettacolo tedesco, per colpe imputabili alla razza, al pensiero, alle scelte di carattere sessuale». Antonella Ottai, *Ridere rende liberi. Comici nei campi nazisti*, Macerata, Quodlibet, 2016, p. 19.

<sup>8</sup> Cfr. Gaborik, *Mussolini's Theatre*, cit., p. 184.

vazione di alcuni aspetti sommersi della sua rivista «Scenario», che fondò nel 1932 con Nicola De Pirro. Una panoramica delle cronache di questo periodico sul teatro tedesco, a cui faranno da controcanto alcuni discorsi sul teatro italiano proposti in Germania da «Die Bühne», servirà a vedere da vicino come l'evolversi dei rapporti tra le dittature sia arrivato a toccare direttamente il campo teatrale.

### *1945. La guerra è finita*

Voce principale delle cronache dalla Germania su «Scenario» era Mario Da Silva, giornalista brasiliano che si trovò in una posizione particolarmente esposta in un periodo di alleanze politiche incerte, lavorando come corrispondente anche per «L'Idea Nazionale» e per «Critica Fascista». Tornò in patria verso la fine degli anni Trenta. Al MBA si conserva un fitto scambio di lettere tra lui e Silvio d'Amico, da cui emerge un legame di stima e amicizia: rimasero in contatto fino al novembre del 1939<sup>9</sup>, poi i rapporti sembrano interrompersi bruscamente. Ma d'Amico fu il primo a cui Da Silva scrisse, dopo la guerra, per avere notizie degli amici rimasti in Italia e sulla situazione del Paese.

Partiamo da qui, dalla fine, dalla risposta che d'Amico spedì il 30 luglio del 1945<sup>10</sup>:

Mio Carissimo Da Silva

Alla tua del 23 febbraio ho risposto con una lettera che temo non ti sia arrivata, perché commisi l'errore di affidarla a persona, che poi ho scoperto pochissimo attendibile. Comunque sia, ti riassumo quanto scrissi allora (circa due mesi fa) e vi aggiungo le notizie più recenti.

[...] L'Italia in cui tu hai vissuto non esiste più: per me, che ero stato giovane avanti la prima guerra europea, il decennio 1904-1914 appariva come un'età felice, se la paragonavo alle crescenti restrizioni e oppressioni di tutti i generi da cui

<sup>9</sup> Nel luglio del 1939 Da Silva scrisse a d'Amico anche per affidargli Italia Fausta, «la più colta e classica fra gli artisti brasiliani di teatro», che veniva in Italia per studiare questioni teatrali e scuole drammatiche; in novembre d'Amico provò ad avere tramite lui del caffè. Cfr. lettere di Da Silva a d'Amico, 11 luglio e 14 novembre 1939, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>10</sup> Lettera di d'Amico a Da Silva, 30 luglio 1945, Fondo d'Amico, MBA.

fu funestato il quarto di secolo successivo: e adesso quel quarto di secolo appare a sua volta un'epoca di benessere, in confronto a questo nuovo, e ben più angoscioso, dopoguerra. Tutte le persone consapevoli hanno evocato la sconfitta della Germania, con le ovvie conseguenze per noi, aggiogati contro voglia al suo carro: ma forse nessuno aveva misurato la terribilità di queste conseguenze: e ferma restando la soddisfazione per essere stati definitivamente liberati dal nazismo e dal fascismo, non c'è chi non misuri l'abisso in cui siamo precipitati, e le spaventose difficoltà di tornare alla luce, all'aria libera, all'equilibrio.

Come ti dissi nell'altra mia, la situazione economica degli uomini della mia classe è assai grave [...] tutti viviamo facendo debiti, o vendendo quello che abbiamo: quando non avremo più niente da vendere, e non troveremo più credito, che succederà?

Tuttavia, io lavoro indefessamente; sono tornato a capo della Accademia d'Arte Drammatica, da cui i repubblicani mi avevano cacciato (ti ho detto che prima fui in prigione, e poi per otto mesi nascosto in zona extraterritoriale<sup>11</sup>); dirigo una schiera di eccellenti collaboratori intenta a una vasta ENCICLOPEDIA DEL TEATRO in sette volumi<sup>12</sup>; faccio le cronache teatrali alla radio, aspettando la riuscita, con altro nome, del GIORNALE D'ITALIA; ho pubblicato un nuovo libro e altri ne preparo<sup>13</sup>.

D'Amico dà poi notizie degli amici di cui da Silva ha chiesto, alcuni sono ex fascisti, che lavorano in sordina per via del loro nome troppo noto, altri sono antifascisti soddisfatti di poter finalmente parlare in modo aperto, come Enrico Maselli, la cui figlia Titina ha sposato in quei giorni Toti Scialoja, «giovane pittore già noto»<sup>14</sup>.

Scialoja nel febbraio del '43 era stato autore di bozzetti per scene e costumi dell'*Opera dello straccione* di Vito Pandolfi, saggio dell'Accademia di d'Amico (quando maestro di regia era Guido Salvini) che partendo dalla sua fonte inglese, la *Beggar's Opera* di John Gay, aveva

<sup>11</sup> D'Amico fu incarcerato a Regina Coeli dal 5 al 22 ottobre del 1943, si rifugiò poi presso i Gesuiti. Cfr. Alessandro d'Amico, *Nota*, in Silvio d'Amico, *Regina Coeli*, Palermo, Sellerio, 1994, pp. 125-127.

<sup>12</sup> Sarà l'*Enciclopedia dello Spettacolo*, in undici volumi (nove più un decimo di aggiornamenti e uno di elenco delle voci), uscita tra il 1954 e il 1962, ma la cui prima idea era nata nel 1937 come *Enciclopedia del teatro*. Cfr. Raffaella Di Tizio, Roberta Ferraresi, *L'Enciclopedia dello spettacolo: un atelier de la pensée théâtrale*, in corso di pubblicazione.

<sup>13</sup> Il giornale sarà «Il Tempo». Il nuovo libro è *Il teatro non deve morire*, Roma, Edizioni dell'Era Nuova, 1945.

<sup>14</sup> Lettera di d'Amico a Da Silva, 11 luglio 1939, cit.

reinventato con inserti testuali, contributi creativi degli attori e musiche di Roman Vlad la proibita *Dreigroschenoper* di Bertolt Brecht<sup>15</sup>. In quello spettacolo, che inneggiava alla libertà e terminava con l'arresto dei persecutori, si era prefigurata la fine del fascismo. Ed era sembrato che davvero la dittatura fosse finita, il 25 luglio seguente, con la caduta del governo Mussolini e la ripresa di iniziative libertarie dell'estate del '43. La doccia fredda era arrivata in ottobre, dopo la confusione dell'armistizio, con la durezza dell'occupazione nazista, che aveva voluto dire l'arresto per Pandolfi e per il presidente dell'Accademia – non tanto per uno spettacolo in cui si era anche, nell'interpretazione del Capo dei carcerieri di Carlo Mazarella, deriso Mussolini (capo d'accusa ufficiale per il giovane regista, già membro della resistenza), quanto forse per quella libertà d'opinione e lotta per le sue idee teatrali che d'Amico aveva saputo mantenere, nelle sedi e nei modi possibili, fin negli anni degli accordi tra i regimi e della censura di guerra.

D'Amico venne rinchiuso a Regina Coeli senza una chiara cognizione del perché della sua detenzione. Rilasciato dopo diciotto giorni<sup>16</sup>, rimase nascosto fino alla Liberazione. Rispondendo a Da Silva, descrisse poi un vuoto in cui bisognava resistere e reinventarsi, ma anche in cui oltre a nuove imprese ce ne erano di vecchie – come la pubblicazione de «L'idea nazionale» – che sopravvivevano cambiando semplicemente nome. E non avranno bisogno di cambiare nome molti dei vecchi quadri dirigenti, tornati in fretta al potere. Come De Pirro, nominato Ispettore del teatro nel 1935 e Direttore generale del teatro dal settembre del 1936, reinserito nel suo ruolo da Andreotti nel 1948<sup>17</sup>.

Con Da Silva d'Amico nel '45 non parlò di «Scenario», chiusa l'anno prima: nel 1936 ne aveva lasciato la direzione, e negli anni della guerra era diventata molto diversa da quella che aveva contribuito a fondare. Da molto tempo Da Silva aveva smesso di inviare alla rivista

<sup>15</sup> Cfr. il mio *“L'opera dello straccione” di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Roma, Aracne, 2018.

<sup>16</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico. Una biografia*, Perugia, Morlacchi, 2023, p. 249.

<sup>17</sup> Cfr. Patricia Gaborik, *The voice of the institution*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 241-261 e Stefano Locatelli, Giuseppe Amato, *Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategie della Direzione Generale dello Spettacolo*, «Biblioteca Teatrale», n. 141, gennaio-giugno 2024, pp. 393-418.

le sue corrispondenze, da quando i suoi racconti, che non avevano fatto sconti alle tendenziose, a volte feroci e non di rado ridicole rappresentazioni di teatro nazista, messe in scena nel vuoto creato con l'epurazione dei registi che avevano reso internazionalmente noto il teatro tedesco, erano diventati poco graditi.

### *Cronache dalla Germania: Mario Da Silva*

Negli anni Trenta la pubblicistica teatrale italiana seguiva con interesse quanto avveniva in Germania. Nel suo secondo numero, del marzo del 1932, «Scenario» ospitò il primo studio di complesso su Brecht come poeta, drammaturgo e regista, di Enrico Rocca, che qualche mese dopo approfondì il teatro di Toller<sup>18</sup>. In aprile Alberto Spaini scrisse su Goethe come “maestro di scena” e Paolo Milano raccontò le rappresentazioni date a Weimar per il suo centenario<sup>19</sup>. Ampio spazio era dato anche alle pratiche teatrali: nei primi anni della rivista apparvero analisi del lavoro di Wagner o di Weill (nella rubrica *Osservatorio musicale* di Guido Gatti) e presentazioni di registi come Max Reinhardt, di cui si annunciavano le recite in Italia, seguite da ampie recensioni. Informazioni sul teatro tedesco si trovano anche nei *Notiziari* e nelle segnalazioni di libri di «Scenario». Ma la sede in cui la Germania è con più frequenza presente è quella delle corrispondenze dall'estero, dove la rubrica *Corriere tedesco* (poi *Scenario di Germania*) di Mario Da Silva racconta degli spettacoli visti a Berlino (in teatro e al cinema), di autori, registi e attori in voga, dei temi e della riuscita delle rappresentazioni. È qui che si riesce a costruire, sul teatro tedesco, un discorso continuativo.

Ad esempio, nel numero in cui Rocca scrive di Brecht, Da Silva racconta del successo di *Prima del tramonto* di Hauptmann, assicurato dalla messinscena di Reinhardt (presente a maggio sulla rivista anche

<sup>18</sup> Enrico Rocca, *Il fenomeno Brecht*, «Scenario», n. 2, marzo 1932, pp. 3-6; Id., *La meteora Toller*, «Scenario», n. 8, settembre 1932, pp. 7-10. Cfr. Di Tizio, “*L'opera dello straccione*” ..., cit., pp. 171-183.

<sup>19</sup> Alberto Spaini, *Goethe maestro di scena*, «Scenario», n. 3, aprile 1932, pp. 10-15; Paolo Milano, *Le rappresentazioni di Weimar*, ivi, pp. 17-24.

con un discorso sulla propria poetica teatrale<sup>20</sup>) e dalle interpretazioni di Werner Krauss e Helene Thimig. A giugno 1932 «Scenario» pubblica la traduzione di un intervento di Alfred Kerr al congresso della *Société Universelle du Théâtre*, sulla crisi del teatro tedesco. Vi si legge di una nazione isolata, provata «dalle lotte civili tra repubblicani, hitleriani e comunisti», e di un sistema teatrale che sembra sfaldarsi, con stagioni e salari ridotti, licenziamenti e contratti sempre più brevi<sup>21</sup>. Nella sua rubrica Da Silva si stupisce però ancora della lunghezza delle stagioni teatrali tedesche, e nei mesi seguenti continuerà a restituire l'immagine di un teatro innovativo, vivo e vivace<sup>22</sup>. Le cose cambieranno nel 1933.

Da Silva aveva conosciuto d'Amico nel 1925, quando aveva iniziato a collaborare all'«Idea Nazionale», per cui il critico era cronista teatrale<sup>23</sup>. D'Amico ne lodò spesso gli articoli<sup>24</sup> e ne stimava la vasta cultura (lo proporrà tra i collaboratori dell'*Enciclopedia Italiana* di Gentile, e gli chiederà supporto nella ricerca di validi libri stranieri sul teatro<sup>25</sup>). Da parte sua Da Silva aveva trovato in lui un maestro. Gli raccontò di scrivere pensando a quello che avrebbe o meno apprezzato, battagliando con le sue idee<sup>26</sup>. Ricordava con affetto quando il critico lo aveva «preso per mano nell'anticamera dell'Idea Nazionale», facendolo entrare per la prima volta nella redazione<sup>27</sup>. Dal '25 aveva iniziato anche a scrivere articoli per «Critica fascista» di Giuseppe Bottai (per cui De Pirro era redattore capo) e per questa testata e per «Lavoro fascista» era diventato dal 1930 corrispondente da Berlino<sup>28</sup>. Trasferitosi nella capitale tedesca, invitò spesso d'Amico a fargli visita. Nel luglio del 1932, ragionando su come aiutarlo a ottenere dal giornale il paga-

<sup>20</sup> Max Reinhardt, *Comunione dell'Arte*, «Scenario», n. 4, maggio 1932, p. 3.

<sup>21</sup> Alfred Kerr, *Teatro tedesco in crisi*, «Scenario», n. 5, giugno 1932, pp. 7-16.

<sup>22</sup> Cfr. Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, ivi, pp. 48-51 e Id., *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 8, settembre 1932, pp. 46-48.

<sup>23</sup> Cfr. lettera di d'Amico a Renato Simoni, 17 ottobre 1927, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>24</sup> Cfr. lettera di Da Silva a d'Amico, 25 aprile 1930, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>25</sup> Cfr. lettere di Da Silva a d'Amico del 4, 7, 12 e 16 dicembre 1925, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>26</sup> Cfr. lettera di Da Silva a d'Amico, 23 ottobre 1930, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>27</sup> Lettera di Da Silva a d'Amico, 15 novembre 1930, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>28</sup> Cfr. Giuseppe D'Elia, *Giuseppe Bottai e la Germania nazista. I rapporti italo-tedeschi e la politica culturale fascista*, Roma, Carocci, 2019, p. 30 n.

mento del viaggio, aveva notato che nulla di artisticamente rilevante sarebbe avvenuto quell'estate, a parte i festeggiamenti goethiani: i veri eventi erano quelli politici, con l'attesa delle elezioni, nel teso clima della Germania pre-nazista. Con la vittoria degli «hitleriani» d'Amico avrebbe forse potuto vedere a cosa si sarebbe ridotto «il teatro tedesco senza ebrei – ai quali già si comincia[va] a dare l'ostracismo dalle scene»<sup>29</sup>.

Sarebbe stato invece lui a raccontarne su «Scenario», mentre descriveva per «Critica fascista» la nuova Germania dal punto di vista politico<sup>30</sup>. Le sue corrispondenze permettono di seguire quasi in diretta la brusca virata della scena tedesca, dall'ultima fase della Repubblica di Weimar all'instaurarsi della dittatura nazista. Da Silva, che aveva dedicato un articolo anche all'innovativa organizzazione della Volkstheater<sup>31</sup>, nell'aprile del 1933 descrisse la confusione che da febbraio si avvertiva nel teatro sotto il peso dei nuovi avvenimenti politici. Conseguenze che non dovevano stupire, dato che in Germania quasi tutti i teatri erano statali, e che la politica aveva da tempo un posto centrale nella produzione drammatica. Kerr nel '32 aveva raccontato di un tentativo di teatro nazista «ridicolmente fallito in poche settimane»<sup>32</sup>. Ora il nuovo governo aveva imposto nomine di persone allineate in tutti i teatri del Paese, con un'epurazione razziale e politica che aveva colpito anche nomi importanti, come Jessner, Ebert o Hartung. Ovvio conseguenza era una crisi della produzione, in attesa di un teatro che rispecchiasse il «nuovo spirito» tedesco<sup>33</sup>. In scena c'erano lavori graditi al governo come *La battaglia della Marna* di Paul Joseph Cremer, ma anche riprese come il *Gran teatro mondiale* di Hoffmannstahl, presentata trionfalmente da Reinhardt al Deutsches Theater di Berlino<sup>34</sup>.

<sup>29</sup> Lettera di Da Silva a d'Amico, Berlino, 6 luglio 1932. Del viaggio infine realizzato da d'Amico a Berlino si accenna in una lettera di Da Silva del 7 marzo del 1935. Fondo d'Amico, MBA.

<sup>30</sup> Cfr. D'Elia, *Giuseppe Bottai...*, cit.

<sup>31</sup> Mario Da Silva, *Il "Teatro del popolo" a Berlino*, «Scenario», n. 7, agosto 1932, pp. 29-34.

<sup>32</sup> Kerr, *Teatro tedesco in crisi*, cit., p. 30.

<sup>33</sup> Sulla forzata separazione in teatro di cultura ebraica e tedesca si veda Ottai, *Ridere rende liberi*, cit., in particolare pp. 73 e sgg.

<sup>34</sup> Cfr. Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 4, aprile 1933, pp. 208-211.

La nazificazione delle scene tedesche fu violenta e sistematica, con rare eccezioni. Reinhardt, troppo noto direttore di molti teatri, austriaco di origini ebraiche, nell'aprile del '33 ricevette dal Ministro dell'Interno Göring un'offerta di "arianità onoraria", ma rifiutò con decisione<sup>35</sup>. Poco dopo fu con il suo allievo Carl Ebert (estromesso dal ruolo di intendente della Städtischen Oper di Berlino) al Maggio Musicale Fiorentino, per mettere in scena al giardino di Boboli, con attori italiani, *Sogno di una notte di mezza estate*<sup>36</sup>. Un successo di cui Paolo Milano riferì in giugno su «Scenario», mentre Da Silva dava conto della crisi del teatro tedesco: un teatro a cui era «stato asportato qualcosa» e che si dibatteva «come dopo un'operazione». Il Ministro della Propaganda Goebbels pretendeva un'arte di "spirito nazionale", ma il risultato, a parte lavori che facevano clamore per il loro senso politico (come *Schlageter* di Hanns Johst), erano opere che seguivano «mediocrementemente lo spirito dei tempi». Guardando al recente passato il bilancio era desolante: «Ora le grandi luci del teatro tedesco si sono spente, per un po' si dovrà andare avanti a lume di candela»<sup>37</sup>.

I titoli-sommario con cui Da Silva apre la sua rubrica danno un'impietosa sintesi del vuoto creato nel teatro dalla dominazione nazista. *Si attende la "ricostruzione"*, scrive notando come sia stato centralizzato sotto il Ministero della propaganda il compito di fornire temi ai palcoscenici, al cinema e alle pagine letterarie dei quotidiani: il risultato è una "carestia" di buoni drammi (mentre il cinema, banditi i non ariani, è in paralisi completa)<sup>38</sup>. A settembre, mentre Tranquilli dedica un ampio articolo al *Faust* diretto da Reinhardt a Salisburgo, il *Notiziario* di «Scenario» riferisce della nomina di Reiner Schlösser in Germania a "drammaturgo nazionale" – cioè «censore ed eventuale rielaboratore dei lavori drammatici che vengano proposti in tutto il Paese per la

<sup>35</sup> Cfr. Sonia Bellavia, *Jedermann di Hofmannsthal nella regia di Reinhardt*, «Il castello di Elsinore», n. 84, 2021, pp. 9-42: 41.

<sup>36</sup> Cfr. il mio *Guido Salvini e la scena tedesca. Tra ricerca personale e rappresentanza ufficiale*, in *Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 77-83.

<sup>37</sup> Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 6, giugno 1933, pp. 319-323.

<sup>38</sup> Id., *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 8, agosto 1933, pp. 432-434.

rappresentazione»<sup>39</sup>. Informerà poi anche della politica teatrale esposta da Göring ai direttori dei principali teatri tedeschi, secondo cui il teatro deve diventare un'istituzione popolare e dedicarsi alla rappresentazione di azioni eroiche<sup>40</sup>. Da Silva costruisce una sorta di controcanto ironico a queste notizie: mentre sulla rivista di Bottai, e in consonanza con la sua linea direttoriale del momento, critica la politica razziale tedesca<sup>41</sup>, su «Scenario» racconta di come il teatro in Germania sia stato sostituito dai proclami e rischi «di rimanere al buio». Iniziano riprese di classici, come Shakespeare o Ibsen, ma della nuova drammaturgia non vale la pena di parlare<sup>42</sup>. Quanto alle messinscene, si è arrivati a una «Medea nazi», trasformando un dramma di Grillparzer in propaganda contro i matrimoni misti<sup>43</sup>.

Se leggendo i suoi interventi su «Critica fascista» si può avere l'impressione di un suo iniziale ottimismo verso il nazionalsocialismo<sup>44</sup>, l'ironia pungente dei suoi discorsi sul teatro non lascia spazio a dubbi. È una libertà legata forse anche alla lateralità dell'argomento, o al più stretto bacino di lettori di «Scenario». A questo punto però si è anche in una fase in cui il regime italiano, per voce dello stesso Mussolini, esprime critiche aperte contro la Germania, attento a contrastarne le spinte espansionistiche verso l'Austria e i Balcani.

Da Silva nell'aprile del 1934, riferendo anche del successo in Germania di *Campo di Maggio* di Forzano interpretato da Krauss (per interesse politico, più che teatrale, dato che i cartelloni tedeschi avevano rivelato che il dramma era stato ideato da «un autore d'eccezione»<sup>45</sup>), scrive che nella provincia tedesca le novità sono numerose, ma non è chiaro se questo «indichi una fioritura o una ecatombe (nel senso che la messa in scena di un nuovo lavoro sia resa necessaria dalla troppo

<sup>39</sup> Cfr. «Scenario», n. 9, settembre 1933, p. 500.

<sup>40</sup> Cfr. «Scenario», n. 10, ottobre 1933, pp. 557 e sgg.

<sup>41</sup> Cfr. D'Elia, *Giuseppe Bottai...*, cit., pp. 45, 63, 88.

<sup>42</sup> Cfr. Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 11, novembre 1933, pp. 591-595.

<sup>43</sup> Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 2, febbraio 1934, pp. 88-93.

<sup>44</sup> Cfr. D'Elia, *Giuseppe Bottai...*, cit., p. 38.

<sup>45</sup> Cioè Mussolini, come fu presto noto anche in Italia. Cfr. Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 4, aprile 1934, pp. 203-207.

rapida scomparsa del pubblico delle repliche della novità anteriore)». La scena tende al «predicazzo, urlato o somnesso»<sup>46</sup>, e «Si attende ancora il capolavoro del giovane genio teatrale della stirpe», tanto che lo stesso Goebbels, che ora ha assunto la «suprema podestà di tutti i teatri del paese», ha ammesso che l'annata è stata «forse fertile di semenze ma certamente sterile di frutti». Dall'Italia, racconta, è arrivato Petrolini, che ha avuto gran successo al Kurfürsterdamm-Theater, ma il pubblico tedesco appare sempre più scontento del suo nuovo teatro<sup>47</sup>. Con sguardo straniato Da Silva descrive gli eccessi di un teatro sconvolto dalle radici, dove vitali sono rimasti solo alcuni aspetti, come l'arte scenografica<sup>48</sup>.

Il 25 luglio 1934 il tentato *Putsch* in Austria, con l'assassinio del cancelliere Dollfuss, segna il momento di maggior distanza tra fascismo e nazismo.

Ad agosto «Scenario» racconta gli spettacoli del Festival di Venezia, dove l'evento principale è la messinscena all'aperto di Reinhardt del *Mercante di Venezia* con l'assistenza di Guido Salvini<sup>49</sup>. Quanto alla Germania, in settembre Da Silva invita ancora a non credere al clamore della stampa ufficiale:

Tripudi wagneriani a Bayreuth, sacre rappresentazioni a Oberammergau, Settimana teatrale nazionale a Dresda, *Festspiele* tedeschi a Heidelberg, *Thing-spiele* a Halle, costituiscono certamente un notevole apporto alla industria alberghiera e alle Ferrovie dello Stato. Come bilancio drammatico sembra però si sia rimasti al punto in cui s'era; vale a dire al nulla, o giù di lì.

<sup>46</sup> *Ibidem*.

<sup>47</sup> Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 6, giugno 1934, pp. 318-322: 320. Da Silva racconta anche qualche fragile trama, criticando duramente *L'ora del sacrificio* di Hellmuth Unger, che vorrebbe convincere della «bontà e urgenza di curare la biologia ereditaria mediante la legge tedesca delle sterilizzazioni».

<sup>48</sup> Ne scrive Leopoldo Schreiber (*Moderni scenografi tedeschi*, «Scenario», n. 5, maggio 1934, pp. 238-244) riferendo del lavoro di artisti come Caspar Neher. Il tema è ripreso in Mario Da Silva, *Tecnica ed estetica della scenografia proiettata*, «Scenario», n. 7, luglio 1934, pp. 370-374, che invita a un aggiornamento in materia il teatro italiano.

<sup>49</sup> Cfr. Vittorio Tranquilli, *La regia drammatica al Festival di Venezia*, «Scenario», n. 8, agosto 1934, pp. 412-420. Segue un corsivo, a firma «i.z.», *In morte Max Pallenberg* (ivi, pp. 421-422), sul grande attore austriaco che aveva lavorato con Reinhardt e Piscator, espulso dal teatro tedesco per le leggi razziali.

Il piatto del giorno sono «i polpettoni politici», tra cui spicca anche un Calderón nazista, «giacché nel calderone della propaganda nazi tutto può far brodo»<sup>50</sup>.

Può stupire l'ironia con cui Da Silva giudica, dalla prospettiva di un'altra dittatura, il rapporto tra teatro e propaganda in Germania, ma in questo periodo i giochi su questo campo in Italia non sono ancora chiusi. Il 1934 è il momento di un importante evento internazionale, il Convegno Volta per il Teatro drammatico. D'Amico, che ne è principale organizzatore<sup>51</sup>, pubblica su «Scenario» la relazione che vi ha tenuto su *Il teatro e lo Stato*, e scrive che non potrebbero adattarsi «al miglior pubblico dei teatri italiani», che «all'arte domanda anzitutto arte», metodi come quelli usati nella Russia sovietica e

nello Stato nazista, [dove] sembra che per fare “propaganda” a teatro si intenda [...] costringere [...] il Teatro drammatico alla dimostrazione di determinate tesi politiche, le quali possono addirittura – stando alle notizie apparse sui giornali – esser preventivamente assegnate dall'Autorità, come un *pensum*, agli autori drammatici<sup>52</sup>.

Chiude parlando di «*Libera propaganda del teatro nazionale*», chiedendo teatri sovvenzionati ma liberi. La differenza tra arte e politica in Italia può ancora essere difesa, persino in un congresso e in una rivista al centro degli apparati culturali di regime. Nello stesso fascicolo di «Scenario» alcune righe anonime annunciano la costituzione del «Sottosegretariato per la propaganda» [*sic*], e invitano pubblicamente Ciano, che ne sarà a capo, a considerare quanto scritto da d'Amico<sup>53</sup>. Anche in privato il critico gli aveva intanto inviato la sua relazione, ricevendo l'assicurazione che l'avesse letta con interesse<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 9, settembre 1934, pp. 487-490.

<sup>51</sup> Cfr. Ilona Fried, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Pisa, Titivillus, 2014, p. 22.

<sup>52</sup> Silvio d'Amico, *Il teatro e lo Stato*, «Scenario», n. 10, ottobre 1934, pp. 517-526: 523.

<sup>53</sup> *Sottosegretariato per la Propaganda*, ivi, p. 542.

<sup>54</sup> Cfr. lettera di Galeazzo Ciano a Silvio d'Amico, 19 ottobre 1934, Fondo d'Amico, MBA, in Raffaella Di Tizio, *Documenti dal Fondo d'Amico*, consultabile sulla pagina *Materiali e ricerche* del sito di «Teatro e Storia», tra i materiali della sezione *La risposta italiana* del gruppo di ricerca su *L'Italia, la regia, il fascismo*, p. 174.

I successivi resoconti dalla Germania di Da Silva conservano, sul tema propaganda, un tono canzonatorio: in dicembre scrive che è difficile distinguere la brezza che anima la vita teatrale tedesca dall'«aria soffiata dai ventilatori ufficiali»<sup>55</sup>, e cita Petrolini: «sono partite trentatré automobili, è arrivato un carrettino a mano». Alcuni teatri, come quelli chiusi dopo “l’abbandono” (cioè l’esilio) di Reinhardt, sono riaperti, ma a richiamare il pubblico sono riprese di classici, non nuovi drammi<sup>56</sup>. Le cose non saranno cambiate nel febbraio del 1935, quando potrà riferire almeno di un ottimo *Re Lear* allestito da Gründgens, protagonista Krauss, spettacolo di una forza e di un’armonia di cui da tempo in Germania, «mancati i grandi registi [...] non s’aveva ricordo»<sup>57</sup>. È intanto iniziata, in ottobre, la guerra d’Etiopia, e le sanzioni della Società delle Nazioni hanno dato un’incisiva spinta al riavvicinamento tra Italia e Germania, favorito da Ciano<sup>58</sup>.

In aprile «Scenario» annuncia la creazione dell’Ispettorato del teatro, parte del Sottosegretariato per la stampa e propaganda<sup>59</sup>. È segno di un cambio di passo. Istituito con Regio Decreto del 1° aprile 1935 e affidato a Nicola De Pirro, il nuovo organo «si rifaceva perfettamente alla sezione Teatro e Arte del modello nazionalsocialista»<sup>60</sup>. A maggio Da Silva racconta ancora di un teatro nazista in cui si impongono letture a chiave e rivisitazioni storiche e si confondono «casistica politico-didattica» ed estetica drammatica, personaggi e altoparlanti<sup>61</sup>. Ma ad agosto «Scenario» pubblica

<sup>55</sup> Mario Da Silva, *Corriere dalla Germania*, «Scenario», n. 12, dicembre 1934, pp. 660-666: 660.

<sup>56</sup> Tra gli spettacoli cita *Minna von Barnhelm* di Lessing curata da Gründgens, diventato intendente dello Staatliches Schauspielhaus, e il *Faust* di Goethe affidato a Lothar Müthel, nuovo e non convincente regista (nel 1937 sarà in Italia, in visita ufficiale, insieme a Heinz Hilpert, qui citato come regista di classici al Deutsches Theater). Cfr. *ivi*, pp. 661-664.

<sup>57</sup> Mario Da Silva, *Scenario di Germania*, «Scenario», n. 2, febbraio 1935, pp. 87-91: 87.

<sup>58</sup> Cfr. D’Elia, *Giuseppe Bottai...*, cit., p. 100.

<sup>59</sup> Cfr. «Scenario», n. 4, aprile 1935, p. 183.

<sup>60</sup> D’Annibale, Di Rienzo, *Gli appunti circa il Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda...*, cit., p. 625.

<sup>61</sup> Cfr. Mario Da Silva, *Scenario di Germania*, «Scenario», n. 4, maggio 1935, pp. 263-265.

un discorso di De Pirro sui compiti dell'Ispettorato, che annuncia un'azione disciplinatrice su chi vive «nel Teatro e per il Teatro», una «grande battaglia» a favore dell'ordine contro una mentalità definita “guasta e viziata”. Anche al pubblico si chiede più partecipazione e meno critica, di applaudire e non “fare i difficili”<sup>62</sup>.

A settembre Da Silva dirà ancora che in Germania, dove la vita teatrale estiva è in provincia tra *Festspiele* e *Thingspiele*, le novità sono solo «di premeditato, voluto e controllato valore direttamente didattico-propagandistico»<sup>63</sup>. Sarà la sua ultima cronaca, pubblicata quando è lontano da Berlino: già minacciato dalla Gestapo, dopo una protesta ufficiale dell'ambasciatore tedesco a Roma nel precedente autunno – non per i suoi articoli teatrali, ma per quelli politici su «Lavoro fascista» – era stato espulso dalla Germania nel giugno del 1935<sup>64</sup>. Non molto tempo dopo avrebbe scritto una cartolina a d'Amico per salutarlo da Rio de Janeiro<sup>65</sup>.

Dal novembre del 1936, il mese dell'Asse Roma-Berlino, la rubrica sulla Germania ha altre firme e tutt'altro tono. Lo stile è bonario e rispettoso, ammirato ogni volta sia possibile, con lode a drammi a tesi di cui si caldeggia l'importazione. Ora si dice che «Il teatro è considerato in Germania come un potente mezzo di propaganda e di insegnamento, al quale lo Stato dedica molta cura»<sup>66</sup>. Spaini scrive a giugno criticando una nuova legge voluta da Goebbels, che impedisce di scrivere recensioni la sera stessa dello spettacolo<sup>67</sup>. Ma gli spazi di manovra si vanno restringendo. A luglio e settembre due articoli di

<sup>62</sup> Nicola De Pirro, *L'Ispettorato del teatro*, «Scenario», n. 8, agosto 1935, pp. 403-404. Sull'azione dell'Ispettorato si veda il saggio di Mirella Schino in questo Dossier.

<sup>63</sup> Mario Da Silva, *Scenario di Germania*, «Scenario», n. 9, settembre 1935, pp. 484-488.

<sup>64</sup> Cfr. D'Elia, *Giuseppe Bottai...*, cit., pp. 98-99.

<sup>65</sup> Cartolina di Da Silva a d'Amico, ipotizzata dall'archivista al 1937, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>66</sup> Mario Franchini, *Scenario di Germania*, «Scenario», n. 11, novembre 1935, pp. 592-594 e n. 2, febbraio 1936, pp. 76-80.

<sup>67</sup> Alberto Spaini, *In Germania hanno fatto una legge*, «Scenario», n. 6, giugno 1936, pp. 279-281. Ancora all'inizio del '37 «Scenario» ospiterà discussioni sulla limitazione di libertà della critica voluta da Goebbels: cfr. Lele d'Amico, *La questione della critica*, «Scenario», n. 1, gennaio 1937, pp. 8-10.

Manlio Miserocchi descrivono il grande teatro costruito a Berlino per le Olimpiadi e le rappresentazioni date per l'occasione<sup>68</sup>. L'unico cenno polemico riguarda la sfida tra le dittature, quando ricorda, dicendo di una celebrazione «del *Kraft durch Freude* organizzata dal Fronte del Lavoro Tedesco», che «il Dopolavoro è creazione mussoliniana, subito adottata dalla Germania»<sup>69</sup>.

*Dietro le quinte di «Scenario»: Silvio d'Amico e Nicola De Pirro*

Nel 1945 d'Amico scrisse dell'assenza, nella gestione fascista del teatro, di ogni metodico piano<sup>70</sup>. Il suo punto di vista, secondo Pedullà, contribuì alla sottovalutazione dell'intervento strutturale del fascismo, la cui organizzazione teatrale passò in eredità al dopoguerra<sup>71</sup>. Ma d'Amico nelle stesse pagine dava anche un'immagine efficace del cambiamento avvenuto, a metà anni Trenta, all'interno degli uffici ministeriali: l'esautorazione di fatto della Corporazione dello spettacolo, nata nel 1930 per volontà di Bottai, con la nascita nel 1935 «a uso personale del genere del duce» del Sottosegretariato per la stampa e la propaganda, poi rinominato, «alla tedesca, Ministero della Cultura Popolare»<sup>72</sup>. Raccontò il passaggio di teatro, cinema e radio dal Ministero dell'educazione nazionale a tre distinte direzioni generali. Di quella teatrale, che ben conosceva, lo colpì l'improvvisa «elefantiasi burocratica»: «un'attività che sino ad allora un paio di privati avevano sbrigato dentro una stanza, con una dattilografia e un fattorino» era ora affidata a «un grande ufficio che occupava una serie di nobili appartamenti e una turba d'impiegati»<sup>73</sup>. E quell'ufficio, dotato di ampi mezzi «coercitivi ed economici», era diventato «l'arbitro vero di tutta la vita teatrale italiana». Era questo

<sup>68</sup> Manlio Miserocchi, *Il Teatro Olimpionico di Berlino*, «Scenario», n. 7, luglio 1936, pp. 328-330; Id., *Scenario delle Olimpiadi*, «Scenario», n. 9, settembre 1936, pp. 439-443.

<sup>69</sup> Ivi, p. 443. Sul Dopolavoro si vedano le schede di Roberto Fiorentino e di Aldo Roma in questo Dossier.

<sup>70</sup> Cfr. d'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 33

<sup>71</sup> Cfr. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 26; Id., *Silvio d'Amico*, cit., pp. 209, 254.

<sup>72</sup> D'Amico, *Il teatro non deve morire*, cit., p. 31.

<sup>73</sup> Ivi, p. 32.

il contesto in cui aveva rinunciato a «Scenario», come scrisse: «Direttore Generale per il Teatro fu nominato il condirettore della *mia* rivista: motivo per cui, intuendo che ogni libertà di giudizio, in quelle pagine, era ormai diventata impossibile, io la abbandonai»<sup>74</sup>.

Nella Corporazione teatrale d'Amico aveva avuto un posto di rilievo: ne aveva rifiutato la presidenza, ma su invito di Bottai aveva scritto nel 1931 l'importante progetto di un Istituto per il teatro drammatico. Il suo ruolo era allora così centrale che persino Zurlo, a cui era stato affidato l'ufficio censura presso il Ministero dell'Interno<sup>75</sup>, gli scrisse per avere consigli e «notizie in materia teatrale»<sup>76</sup>. Per l'Istituto d'Amico immaginò un centro propulsore di cultura teatrale: non solo tre teatri in tre diverse città, con tre compagnie e tre registi (ognuno libero di costruire compagnie di attori secondo il proprio temperamento, come i maestri della regia straniera), con scuole e studi sperimentali, ma anche, a Roma, una casa editrice, una biblioteca e un museo del teatro italiano e una rivista<sup>77</sup>. L'idea era di suscitare un nuovo ambiente, intorno a un teatro drammatico aggiornato e di alto valore culturale. Ambizione che non fu realizzata, ma insieme alla scuola per attori e registi nata nel 1935, nel nuovo clima di controllo e gestione del teatro, «Scenario» era per d'Amico uno dei risultati di quel progetto: la *sua* rivista, diretta con De Pirro.

Ma se l'abbandono di «Scenario» venne dal mutato rango del secondo direttore, quali erano stati all'inizio i rapporti tra i due? Perché due funzionari così diversi<sup>78</sup>, il critico teatrale che intendeva portare avanti le sue idee di rinnovamento e il segretario nazionale e poi direttore della Federazione industriali dello spettacolo fondarono insieme una rivista teatrale?

<sup>74</sup> *Ibidem*. Corsivo mio.

<sup>75</sup> Cfr. Pedullà, *Il teatro italiano...*, cit., p. 109.

<sup>76</sup> Lettera di Leopoldo Zurlo a d'Amico, 19 settembre 1931, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>77</sup> Cfr., di chi scrive, *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.

<sup>78</sup> D'Amico lavorava al Ministero della pubblica istruzione dal 1911, ed era passato dal 1923 a insegnare storia del teatro nella scuola statale per attori di Santa Cecilia.

A «Scenario» nel Fondo d'Amico del MBA sono dedicate quattro cartelle, fitte di progetti, rendicontazioni economiche e corrispondenza. Consentono uno sguardo diretto sulle modalità in cui la rivista è messa in cantiere, sugli enti coinvolti e sulle sue svolte interne. E permettono di provare a rispondere ad alcune domande essenziali, a partire da una solo all'apparenza ovvia: chi decide che «Scenario» debba esistere? E quali sono le condizioni della sua realizzazione? Domande necessarie per un'attività editoriale intrapresa sotto una dittatura che già dal 1925 aveva sempre più rigidamente strutturato il suo controllo sulla stampa.

«Scenario» nelle sue prime annate è una rivista aperta al nuovo, aggiornata, internazionale, ricca di cultura teatrale, luogo privilegiato della riforma di d'Amico<sup>79</sup>; ma anche, se vista con sguardo appena un po' angolato, il “megafono di De Pirro”<sup>80</sup>. Un confronto con «Die Bühne», la rivista della corporazione tedesca del teatro, ha portato a evidenziarne l'aspetto politico, presente come in sordina fin dall'inizio e diventato preponderante con l'abbandono di d'Amico, quando il fascismo fece passi avanti nell'ambizione di effettuare lo stesso livello di controllo della Germania, facendo infine proprie le direttive culturali tedesche. «Scenario» si è rivelata così anche, semplicemente, come la rivista della Corporazione teatrale<sup>81</sup>. All'inizio però aveva due anime.

A far nascere «Scenario» nel '32 fu un'intesa tra la casa editrice Treves-Treccani-Tumminelli (T.T.T.) – la stessa dell'*Enciclopedia Italiana*, dal cui contesto vennero molti collaboratori della rivista – proprietaria della testata, e la Federazione fascista degli industriali dello spettacolo, che chiudeva per l'occasione il suo periodico «Lo spettacolo italiano», offrendo all'editore i suoi contratti pubblicitari e un bacino di possibili abbonati.

<sup>79</sup> Cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 32, 2011, pp. 169-212.

<sup>80</sup> Cfr. Gaborik, *The voice of the institution*, cit., p. 251.

<sup>81</sup> Cfr. il mio *La scena pensata dalle dittature: la cultura teatrale di «Scenario» (1932-1943) e «Die Bühne» (1935-1944)*, in *Il teatro delle riviste / Le Théâtre des Revues 1870-2000*, a cura di Maria Ida Biggi, Marco Consolini, Sophie Lucet, Romain Piana, Arnaud Rykner, Marianna Zannoni, Bari, Edizioni di Pagina, 2024, pp. 319-329.

Alle sue spalle c'era però un progetto di Silvio d'Amico datato 12 giugno 1931. Notata la mancanza in Italia «di una bella rivista del Teatro drammatico [...] di valore propriamente critico e storico», proponeva, per procurarle i necessari lettori («Di teatro drammatico, in Italia, solo una minoranza s'interessa»), di fondare un periodico rivolto «a tutte le discipline e gli aspetti dello spettacolo: prosa, musica, cinema, scenografia, apparato scenico, e anche danza». D'Amico vi sottolineava la differenza da «Comoedia», nata per pubblicare commedie nuove e poi arricchita di articoli e immagini; la sua rivista avrebbe dovuto essere «viva e attraentissima, ma intimamente seria», come l'americana «Theatre Arts Monthly», che allegava a mo' di esempio<sup>82</sup>. Un mensile di sessantaquattro pagine, cinquantadue di testo e dieci di immagini, di cui proponeva già una dettagliata divisione dei contenuti: temi attuali, anche polemici; un bello e solido saggio su un drammaturgo o musicista, possibilmente moderno, un articolo di carattere storico, uno su interpreti – «attori, direttori, cantanti, coreografi, danzatrici, ecc.» –, uno su «questioni di messinscena e apparato scenico», due più brevi su teatro lirico e cinema, e poi in corsivo sparsi tra le pagine commenti vivaci e polemici riguardanti notizie su «tutte le forme di spettacolo» presenti, e in carattere più piccolo un notiziario su Italia e estero e «recensioni di libri apparsi in tutte le lingue»<sup>83</sup>.

Nessun accenno a temi che non siano artistici: d'Amico sta progettando una *sua* rivista, e non immagina una condirezione. Scrive che a realizzarla serviranno tre persone: «un Direttore e, data la diversità delle materie – prosa, musica, cinema e scenografia – due redattori»<sup>84</sup>. Ma è il momento di passare alle questioni economiche, spese per pagare redazione e collaborazioni, acquisti di fotografie, stampe e libri, che vanno aggiunte ai costi per stampa, spedizione e amministrazione, pagati dell'editore. D'Amico, che faceva spesso consapevole uso della retorica fascista, immagina di poter contare, per una rivista che «si propone di risollevarne il tono della nostra vita

<sup>82</sup> Con questa rivista d'Amico collaborava dal 1931. Cfr. la cartella relativa, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>83</sup> Silvio d'Amico, *Per una rivista del teatro*, 12 giugno 1931, Fondo d'Amico, MBA. Un programma in buona sostanza rispondente all'effettiva struttura della parte artistica di «Scenario».

<sup>84</sup> Cfr. *ibidem*.

teatrale, e di rivendicare le glorie italiane in questo campo [...] Su un largo appoggio di enti pubblici e organi del Regime: ministeri, biblioteche, Fasci all'estero, Dopolavoro ecc.», oltre che su «un forte sussidio dell'Accademia» d'Italia, che riceve mezzo milione all'anno dalle tasse sul teatro. Accanto a questa parte è però annotato a mano: «da rifare»<sup>85</sup>. Ugo Ojetti, direttore di «Pegaso» e accademico, lo aveva invitato a non illudersi<sup>86</sup>. È probabilmente la necessità di finanziamenti a spingere verso la Federazione fascista degli industriali dello spettacolo, e verso un accordo che porterà a due direttori e nuovi contenuti.

L'andamento della contrattazione è visibile dalle successive bozze di progetto, dove compare la divisione tra due direttori: anche se la maggior parte delle pagine è dedicata ad articoli critici e storici, si descrive ora una rivista mensile che tratti di spettacolo «sia dal punto di vista artistico che dal punto di vista tecnico ed organizzativo non esclusa la parte sindacale», dove un inserto a parte sia riservato agli atti ufficiali della Federazione<sup>87</sup>. Si legge poi dell'impegno di De Pirro a sopprimere «Lo spettacolo italiano» e ad assicurare un finanziamento della Federazione all'editore. Si aggiunge che «Al Direttore della parte artistica della rivista sarà garantita assoluta libertà di critica»<sup>88</sup>. Questa formula si ritroverà nel contratto fra la T.T.T. e la Federazione, dove però si dice in modo più generico di una rivista che «abbia carattere prevalentemente artistico, ma possa anche trattare, in alcune rubriche aggiunte, i problemi economici attinenti allo spettacolo»<sup>89</sup>: non solo quindi il fascicolo esterno, ma parte delle sue pagine, in caratteri più

<sup>85</sup> *Ibidem.*

<sup>86</sup> «Nella nostra classe di lettere, nessuno s'occupa di teatro: forse Bontempelli e, potesse, Ojetti. Pirandello non viene mai. Marinetti non vede che sé e il suo teatro. Romagnoli idem; ed è invidioso d'ogni novità assennata. Gli altri, li conosco». Lettera di Ugo Ojetti a Silvio d'Amico, 26 settembre 1931, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>87</sup> Progetto di rivista, dattiloscritto di tre cartelle, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>88</sup> Progetto di rivista, dattiloscritto di due cartelle, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>89</sup> «a tale fine d'ordine generale, la Federazione accoglie il criterio di promuovere nella detta Rivista studi e discussioni, fatti con assoluta libertà di critica, su tutte le materie relative, escludendo di proposito ogni scopo di protezione verso particolari interessi industriali». Bozza di contratto fra la casa ed. T.T.T. e la Federazione nazionale fascista dell'Industria dello spettacolo, Fondo d'Amico, MBA.

piccoli e con più agile impaginazione, sarà dedicata a trattare «problemi economici ed industriali, professionali e sindacali, e a informazioni e rassegne della stessa natura»<sup>90</sup>. A modificare il testo, scrive d'Amico al direttore della T.T.T. Tumminelli nel dicembre del 1931, è stato il Consiglio della Corporazione dello spettacolo su spinta della Federazione, che

a quanto pare, stenta ad ammettere, almeno nel contratto, che i problemi corporativi ed economici siano tutti relegati, in carattere minimo, in un angoletto della Rivista; non vuole escludere la possibilità che anche qualche articolo riguardante problemi artistici da un punto di vista economico possa essere accolto, almeno eccezionalmente, nella parte artistica del periodico [...].

Ma che soprattutto non era stata chiara su un tema importante: la distinzione dei compiti dei direttori<sup>91</sup>. Sul tema si dichiarava genericamente che:

In conseguenza del doppio carattere della Rivista, essa rimarrà affidata a due Direttori, da uno dei quali dipenderà la parte artistica, e dall'altro la parte relativa agli studi economici, sindacali, e alle cronache relative. Il primo è scelto dalla Casa Editrice T.T.T., nella persona del Dott. Silvio d'Amico, il secondo è scelto dalla Federazione, nella persona dell'Avv. Nicola De Pirro. I due direttori, presa visione del presente contratto, dichiarano di gradirsi reciprocamente<sup>92</sup>.

Il gradimento non fu però immediato: in vista della chiusura dell'accordo, il 18 novembre del 1931 d'Amico scrisse a Tumminelli chiedendo di vederlo prima del collega, per accordarsi con lui «su alcuni punti importanti, per le [sue] future relazioni col direttore scelto dalla Federazione Industria Spettacolo [*sic*]]»<sup>93</sup>. L'incontro con De Pirro dovette poi spingerlo a sciogliere le riserve: già verso la fine dello stesso mese, rassicurando Tumminelli delle entrate pubblicitarie garantite dalla Federazione, ne parla come di un amico, «non solo un galantuomo ma un esperto della materia, intelligente e perciò non faci-

<sup>90</sup> *Ibidem.*

<sup>91</sup> Cfr. lettera di d'Amico a Calogero Tumminelli, 23 dicembre 1931. Fondo d'Amico, MBA.

<sup>92</sup> Bozza di contratto..., cit.

<sup>93</sup> Lettera di d'Amico a Tumminelli, 18 novembre 1931. Fondo d'Amico, MBA.

le agli ingenui ottimismo», con cui condivide l'interesse «di far vivere e prosperare anche economicamente il periodico»<sup>94</sup>.

Nell'ultima versione del contratto conservata al MBA, a nome del rappresentante della Federazione, il Commissario alla presidenza Giovanni Dettori, si precisa che

poiché la Federazione è di opinione di promuovere nella detta Rivista studi e discussioni, fatti con assoluta libertà di critica, su tutte le materie d'indole artistica relative, essa intende riservarsi peraltro pieno sindacato per quanto concerne l'indirizzo della rivista in relazione ai problemi di indole tecnica, economica e sindacale attinenti ai problemi dello spettacolo in genere<sup>95</sup>.

Un modo di conquistare spazio che non poteva che mettere in allarme d'Amico, per il quale la forma assunta dal periodico fu un necessario compromesso. Lo spiegò a Tumminelli chiedendogli consigli su come avere ulteriori garanzie, «specie in merito all'assoluta preponderanza della parte artistica su quella economica»:

Messo dunque al bivio fra queste inderogabili richieste, e l'idea di rinunciare alla Rivista; considerato d'altra parte che la convenzione dichiara e ribadisce il principio dell'assoluta libertà di critica, che a me preme essenzialmente; ho creduto e credo di poter trovare una via conciliativa in una lettera che de Pirro [*sic*] mi ha scritto, con la quale egli s'impegna a lasciare alla mia decisione definitiva tutto ciò che sia nella direzione della Rivista, argomento artistico e culturale, tenendosi il resto per sé. Parimenti egli si è impegnato, con le più cordiali assicurazioni, a contenere in uno spazio minimo la redazione delle rubriche industriali, economiche, ecc.; salvo naturalmente il caso di qualche articolo se, anche per la dignità della firma, possa essere accolto senza scapito nella prima parte della Rivista. Forte, dunque, di questo impegno scritto, e più ancora della fiducia che il buon de Pirro – il cui nome condiziona come vedi il contratto – mi ispira, io ho vinto gli ultimi scrupoli e credo di potertene proporre l'accettazione<sup>96</sup>.

Da parte sua De Pirro, «per chiarire i limiti della reciproca collaborazione», scrisse che restava «chiaramente inteso» che l'influenza

<sup>94</sup> Lettera di d'Amico a Tumminelli, 27 novembre 1931. Fondo d'Amico, MBA.

<sup>95</sup> Contratto fra la casa editrice Treves Treccani Tumminelli e la Federazione nazionale fascista dell'Industria dello spettacolo, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>96</sup> Lettera di d'Amico a Tumminelli, 23 dicembre 1931, e risposta di d'Amico del 3 agosto 1931. Fondo d'Amico, MBA.

di d'Amico sarebbe stata decisiva sulla parte artistica e la propria «sul resto»<sup>97</sup>.

Il 27 luglio 1931 Tumminelli inviò a d'Amico il contratto di assunzione come direttore di «Scenario» con De Pirro, per lo stipendio mensile di L. 1750, notificando di aver ingaggiato anche il segretario di redazione, Paolo Milano<sup>98</sup>.

Le pubblicazioni iniziarono nel febbraio del 1932, e la qualità del nuovo periodico, dallo sguardo aperto e internazionale, fu presto riconosciuta; ma la situazione interna non fu mai semplice. I rallentamenti dovuti alla distanza tra la redazione romana e la tipografia milanese procurarono ritardi nei tempi d'uscita, su spedizioni e pagamenti. L'alto costo rendeva minime le vendite, tanto che già ad agosto si iniziò a ragionare su progetti per modificarla e ampliarne la diffusione<sup>99</sup>.

Le difficoltà del primo anno sono riassunte in una lettera dei due direttori all'editore, con cui chiedono notizie dettagliate sull'andamento di «Scenario». D'Amico e De Pirro vi notano come la rivista sia «generalmente giudicata come la migliore del suo tipo che si pubblichi anche fuori dai nostri confini», e raccontano del loro lavoro per renderla più agile e attraente nella scrittura, rendendo anche più vivaci, «magari umoristici, i corsivi, i commenti, e alcune delle rubriche fisse»<sup>100</sup>. I problemi riguardano la distribuzione, la promozione degli abbonamenti, il prezzo alto, la vendita della pubblicità e i ritardi interni, difficoltà che li spingono a chiedere un generale «riordinamento amministrativo» e a cercare una tipografia a Roma<sup>101</sup>. Tumminelli risponde restituendo alcune critiche ai mittenti: a tardare sono anche le consegne degli articoli, «moltissime edicole e parecchi rivenditori hanno scritto invitandoci a sospendere l'invio “perché la rivista non si vende”», il prezzo è alto

<sup>97</sup> Lettera di Nicola De Pirro a Silvio d'Amico, 1° gennaio 1932, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>98</sup> Cfr. lettera di Tumminelli a d'Amico del 27 luglio 1931, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>99</sup> Cfr. lettera di G. Capogrossi a Silvio d'Amico, 12 agosto 1932. Fondo d'Amico, MBA.

<sup>100</sup> Copia di lettera di Silvio d'Amico e Nicola De Pirro a Calogero Tumminelli, 13 ottobre 1932, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>101</sup> *Ibidem*.

per via dei costi di produzione e «il contenuto, forse troppo elevato, non è adatto per la gran massa dei lettori»<sup>102</sup>.

In gennaio De Pirro propone di trasferire la redazione nei locali dell'Associazione industrie dello spettacolo<sup>103</sup>, ma nel frattempo sono sorti problemi interni all'editore<sup>104</sup>, che porteranno al suo scioglimento – per difficoltà legate alla morte di Guido Treves ma anche alla creazione dell'Istituto della Enciclopedia italiana di Giovanni Treccani, ente autonomo a cui Tumminelli dovette cedere un'importante fetta del suo mercato editoriale<sup>105</sup>. Le riviste vengono prese in carico dalla nuova Società anonima Fratelli Treves<sup>106</sup>. È una svolta importante: si sa che «Scenario» passò presto a Rizzoli, fondendosi con «Comoedia», ma è significativo come questo avvenne. Le lettere mostrano i due direttori a lavoro per assicurare alla rivista un futuro, e rivelano che per due anni, dal 1934 al 1936, d'Amico e De Pirro ne diventano di fatto anche i legali proprietari. In estate d'Amico scrive a De Pirro per raccontargli dei consigli avuti da Ojetti, in trattativa per «Pegaso», sulla contrattazione con Treves: il piano è di acquistare la testata per mantenere il suo titolo presso altro editore. La fusione con «Comoedia», svalutata in passato per il suo stile, è un'idea di d'Amico: con De Pirro ha visitato lo stabilimento dell'Editore Moneta, ma non è convinto dello stile delle sue pubblicazioni; ha intanto saputo che «Comoedia», in passivo, sta per chiudere, ed è amico di Tommaso Monicelli, il «direttore di tutti i periodici Rizzoli». Propone quindi di rivolgersi a lui, modificando

<sup>102</sup> Lettera di Tumminelli a d'Amico e De Pirro, 14 ottobre 1932, Fondo d'Amico, MBA. Si parla qui ancora di una proposta, non accettata da d'Amico, che avrebbe garantito una diffusione di almeno 10.000 copie, ma non si danno ulteriori dettagli. La difficoltà con i rivenditori è confermata da una lettera di Capogrossi a d'Amico del 16 gennaio 1933.

<sup>103</sup> Cfr. lettera di Tumminelli a d'Amico, 23 gennaio 1933, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>104</sup> Cfr. lettera di Capogrossi a d'Amico, 13 febbraio 1933, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>105</sup> Cfr. Elisa Pederzoli, *Tumminelli, Calogero*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 97, 2020 <[https://www.treccani.it/enciclopedia/calogero-tumminelli\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](https://www.treccani.it/enciclopedia/calogero-tumminelli_(Dizionario-Biografico)/>) (ultima consultazione: 2 maggio 2025).

<sup>106</sup> Il 28 maggio la T.T.T. mandò alla Federazione la disdetta del contratto di pubblicazione di «Scenario», inviandone copia a d'Amico il 12 giugno 1933. Fondo d'Amico, MBA.

«Scenario», scrive a De Pirro, «pur senza tradirne la nobiltà, in modo da contentare, col pubblico nostro una parte del suo»<sup>107</sup>.

L'acquisto di «Scenario» costò una cifra alta per l'epoca, 20.000 lire, che d'Amico e De Pirro – dopo una prima offerta del secondo di pagare in esclusiva, diventando unico proprietario – infine divisero<sup>108</sup>. La redazione passò nei locali della Federazione, che continuò a finanziarla<sup>109</sup>.

Si è scritto che «Scenario» perdette qualcosa, unendosi a «Comedia»<sup>110</sup>. Era l'impressione anche di d'Amico, che non fu soddisfatto del suo lavoro di questo biennio: «la rivista [...] prima mi pareva assai migliore, sebbene si vendesse di meno», scriverà a De Pirro nell'ottobre del 1936, comunicandogli, con la motivazione anche dei crescenti impegni per la gestione dell'Accademia d'arte drammatica, la scelta di abbandonarne la direzione<sup>111</sup>. Nel frattempo c'era stato un passaggio in parte opaco, con un ritardo di numerosi pagamenti della Federazione all'editore<sup>112</sup>: segno forse della volontà di acquisizione della testata da parte degli organi governativi.

Il 5 febbraio del 1937 d'Amico, ringraziando per la libertà avuta nel suo lavoro, cedette la sua quota direttamente alla Federazione degli industriali dello spettacolo<sup>113</sup>. A De Pirro aveva scritto dell'impossibilità di fare una rivista come lui, «da un altro punto di vista», aveva

<sup>107</sup> Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, Montecatini Terme, 31 luglio 1933. Fondo d'Amico, MBA.

<sup>108</sup> Cfr. le lettere di D'Amico a De Pirro del 27 dicembre 1933 e di De Pirro a d'Amico del 20 gennaio 1934. Il 16 gennaio d'Amico aveva ricevuto una liquidazione di L. 28.000 a seguito della risoluzione del contratto tra la T.T.T. e la federazione delle Industrie dello spettacolo.

<sup>109</sup> Cfr. lettera del presidente della «Fed. Naz. Fasc. Ind. Spett, Dettori G.» a «Avv. Nicola de Pirro e Dott. Silvio d'Amico direttori della rivista "Scenario"», 11 dicembre 1935, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>110</sup> Cfr. Schino, *Storia di una parola*, cit., p. 180.

<sup>111</sup> Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, Roma, 12 ottobre 1936, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>112</sup> Cfr. minuta di d'Amico a Eitel Monaco, 2 ottobre 1936, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>113</sup> Cfr. lettera di d'Amico al Eitel Monaco, presidente della Federazione degli industriali dello spettacolo, 5 febbraio 1937, Fondo d'Amico, MBA.

proposto<sup>114</sup>: un'ipotesi su cui non si hanno altri dati, ma che si può forse desumere da quello che «Scenario» divenne. Una rivista in cui gli spazi del teatro e della politica, una volta distinti, iniziarono sempre più a confondersi: di fatto, «la rivista della Direzione Generale del Teatro»<sup>115</sup>.

### *L'Italia vista da «Die Bühne»*

Si proverà ora a spostare lo sguardo, cercando immagini del teatro italiano nelle prime annate di «Die Bühne», la rivista della *Reichstheaterkammer*. Nata nel 1935, distribuita a tutti i membri della Camera del teatro del Reich – a cui erano obbligatoriamente iscritti tutti i lavoratori dello spettacolo sotto il nazismo – «Die Bühne» fin dall'inizio dichiara che il teatro non è qualcosa a sé («das Theater nicht für sich steht»), ma è centro spirituale della vita tedesca e uno dei grandi compiti politico-culturali dello Stato nazionalsocialista<sup>116</sup>. Suo scopo è la rifondazione della scena nazionale (ariana) secondo l'idea del teatro tedesco per il popolo tedesco. È quindi una rivista “autarchica”, con poco spazio per le notizie dall'estero. Fino agli accordi politici non si hanno sull'Italia che poche, brevi notizie, come quella sulla nascita dell'Accademia nazionale di arte drammatica, presentata come una conquista dello Stato fascista che prende su di sé la formazione dei nuovi attori (d'Amico, suo principale fautore, non è nemmeno nominato)<sup>117</sup>. Nello stesso numero un articolo di Alfred Mühr descrive «il nuovo volto dell'attore tedesco»: al posto della «falsa ed esagerata immagine di sé» e dell'atteggiamento romantico dei grandi mimi del passato sta la consapevolezza dei giovani ragazzi e ragazze che partecipano agli esami di ammissione per la scuola di teatro statale, che sanno di essere chiamati a una precisa missione artistica. Sono «combattenti culturali della

<sup>114</sup> Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, Roma, 12 ottobre 1936, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>115</sup> Cfr. Ingvalde Karwehl, *Wo steht das italienische Theater?*, «Die Bühne», n. 22, 28 novembre 1941, pp. 519-521.

<sup>116</sup> Cfr. Die Schriftleitung [La redazione], *Weg und Ziel*, «Die Bühne», n. 2, 15 novembre 1935, pp. 26-27: 26. Traduzioni mie.

<sup>117</sup> Cfr. *Eine neue Schauspielerakademie in Italien*, ivi, p. 5.

nazione», e hanno un nuovo spirito e un nuovo ritmo, in cui i “vecchi” attori dovranno essere integrati<sup>118</sup>.

Lo spazio dedicato all’Italia su «Die Bühne» aumenta sensibilmente quando i rapporti con la Germania, con la partecipazione dei governi italiano e tedesco alla guerra di Spagna, tornano a stringersi. Nel luglio del 1936 si accenna alla morte di Petrolini e alla traduzione di Manacorda di *Siegfried e Götterdämmerung* di Wagner, ma soprattutto si annuncia che il sistema teatrale italiano è stato riorganizzato sulla falsariga del modello tedesco. Si parla in realtà soprattutto dei Teatri d’Opera, da maggio gestiti dal Ministero della stampa e propaganda, e si nota che sono pochi, con brevi stagioni e ingaggi precari. Il «Nationalzeitung» di Essen ha però scritto che ora i comuni italiani dovranno garantire un mese di rappresentazioni, con sussidi governativi e secondo indicazioni ministeriali. Il tutto è parte di un’integrale revisione del modo di gestire le questioni della scena, iniziato con la fondazione della Corporazione teatrale<sup>119</sup>.

«L’Italia ha avuto molte più difficoltà della Germania a portare le masse a teatro», scrive nel febbraio del 1937 Gerhard Reinboth, raccontando dell’istituzione del “sabato teatrale”. Il suo pezzo, intitolato *Il teatro italiano va al popolo*, parla di una scena legata alle classi aristocratiche e borghesi – per gli orari, per i costi, per gli abiti richiesti – che sta però ora cominciando ad aprirsi, per volontà di Mussolini, alle masse dei lavoratori. Nell’antiquato sistema teatrale italiano, dice, si è aperta una breccia, che lo porterà necessariamente a cambiare<sup>120</sup>.

Tra i resoconti degli avvenimenti italiani ha ampio spazio la cronaca di un viaggio, nel luglio del 1937 (un mese prima della visita di Mussolini in Germania), di una delegazione tedesca composta da Rainer Schlösser e Ludwig Körner (presidente e vice direttore generale della *Reichstheaterkammer*), dal regista Hilpert, l’attore Müthel e l’autore Eberhard Wolfgang Möller (funzionario del *Reichsministeriums für Volksaufklärung und Propaganda*), invitati da Alfieri ad assistere

<sup>118</sup> Alfred Mühr, *Das neue Gesicht des Schauspielers*, ivi, pp. 40-42.

<sup>119</sup> Cfr. *Neuordnung des Theaterwesens in Italien*, «Die Bühne», n. 13-14, luglio 1936, p. 446.

<sup>120</sup> Gerhard Reinboth, *Italiens Theater geht zum Volk*, «Die Bühne», n. 3, 1° febbraio 1937, pp. 58-59.

a rappresentazioni all'aperto a Venezia, Verona e Milano<sup>121</sup>. Ne scrive Giovanni Lerda, del Ministero della propaganda italiano, raccontando dell'accoglienza non troppo ufficiale preparata secondo direttive di De Pirro, con gite sul Canal Grande, ricevimenti e pomeriggi in spiaggia, prima delle due serate teatrali veneziane (con il *Bugiardo* di Goldoni e *Romeo e Giulietta* di Shakespeare). Tra le attività una visita con Alfieri al palazzo del cinema costruito per la successiva Biennale e un tè sulla terrazza dell'Hotel Excelsior su invito del Conte Volpi, con attori registi e «dame della società». Erano poi andati a Padova e Vicenza (per il monumento di Donatello a Gattamelata e il teatro rinascimentale del Palladio) e all'arena di Verona per assistere al *Mefistofele* di Boito, insieme alle maggiori autorità politiche e militari, tra cui Alfieri e De Pirro. Parte della delegazione aveva poi assistito anche a un *Rigoletto* al Castello Sforzesco di Milano, con quasi 14.000 spettatori<sup>122</sup>. Lerda, voce ministeriale, nota la grande importanza di simili visite reciproche tra italiani e tedeschi, «che hanno e sempre più avranno gli stessi interessi morali e politici»<sup>123</sup>. L'ultima immagine che offre è quella di Schlösser che depone una corona di alloro con i colori tedeschi sul monumento di Goldoni a Venezia, atto simbolico a cui un gruppo di persone di passaggio risponde con il saluto romano. Momento che lo porta a immaginare un ponte ideale che unisca Germania nazionalsocialista e Italia fascista, in un legame che sarà sempre più forte<sup>124</sup>. È chiaro il nuovo ruolo dato all'arte negli intenti governativi. L'amicizia politica, che si dovrà rafforzare, implica solidarietà culturale, e presto implicherà convergenza nelle più dure scelte repressive.

Cordiale il parere dato sugli spettacoli italiani da Schlösser, che ribadisce però il principio che l'arte, per essere efficace, deve essere legata alle radici culturali di un popolo. Loda quindi *Il bugiardo* e il *Rigoletto*, «essenza della creatività italiana, interpretati da italiani», ma dubita di *Romeo e Giulietta* e del *Mefistofele*. Colpito dall'auditorium per 20.000 persone costruito nel cortile del Castello Sforzesco, nota che

<sup>121</sup> *Deutsche Delegation bei Freilicht-Aufführungen in Italien*, «Die Bühne», n. 15-16, 15 agosto 1937, p. 400.

<sup>122</sup> Giovanni Lerda, *Freundschaftstage mit der deutschen Delegation in Italien*, «Die Bühne», n. 17, 1° settembre 1937, pp. 420-423.

<sup>123</sup> *Ivi*, p. 422.

<sup>124</sup> *Ivi*, p. 423.

il clima italiano permette lunghe stagioni all'aperto, e le autorità politiche hanno ben usato le circostanze, lavorando alla formazione culturale delle masse anche grazie ai prezzi convenienti del Dopolavoro. Anche lui sottolinea la comunanza di intenti tra Germania e Italia, ammirando «la coerenza con cui le autorità italiane realizzano l'idea di teatro popolare che corrisponde alla loro (e nostra) visione del mondo»<sup>125</sup>.

Segue un resoconto di Hilpert, che sottolinea la minore efficacia, rispetto al *Bugiardo*, di *Romeo e Giulietta*: il primo diretto magnificamente da Renato Simoni, il secondo «sotto la regia dell'audace e problematico Guido Salvini». La messinscena era stata a tratti «più confusa che concentrata»<sup>126</sup>. Lo aveva rilevato anche d'Amico su «Scenario»<sup>127</sup>, con cui, mentre dirigeva la nuova e più accademica «Rivista Italiana del Dramma», continuava a collaborare. Sul giudizio tedesco dovette però pesare anche il legame di Salvini con Reinhardt, che con lui e tramite lui aveva partecipato in passato al Maggio Fiorentino e alla Biennale veneziana<sup>128</sup>. E non è forse un caso che sarà poi Simoni a diventare, nei proclami di De Pirro, il simbolo della vera regia italiana<sup>129</sup>.

C'è una sfida evidente tra le dittature sul terreno del teatro all'aperto: Goebbels, l'8 maggio del 1933, aveva invitato a creare «il teatro dei 50 e dei 100 mila», appena una decina di giorni dopo che Mussolini, il 28 aprile, aveva proposto l'idea di un «teatro per ventimila»<sup>130</sup>. Nel giugno del 1937 Schlösser annuncia su «Die Bühne» che per il teatro nazista è il momento di parlare di realizzazioni, e non più di propositi<sup>131</sup>. Anche su «Scenario» il teatro di masse, inizialmente oggetto di ricerca e dibattito, è ora presentato come qualcosa che esiste, e va cer-

<sup>125</sup> *Italienische Freilichttheater*, ivi, pp. 417-418.

<sup>126</sup> Heinz Hilpert, *Theatererlebnis in Venedig*, ivi, pp. 423-424: 424.

<sup>127</sup> Cfr. Silvio d'Amico, *Goldoni e Shakespeare a Venezia*, «Scenario», n. 8, agosto 1937, pp. 368-370.

<sup>128</sup> Di Reinhardt «Die Bühne» aveva parlato nel n. 14-15 dell'agosto 1936, informando del sequestro dei suoi beni a Parigi per ordine di un creditore di Berlino, appena prima della sua partenza per gli Stati Uniti, e ironizzando sulla stima di cui godeva in Austria e Germania.

<sup>129</sup> Cfr. Schino, *Nascita di una parola*, cit., pp. 205-206.

<sup>130</sup> Cfr. Gaetano Biccari, *La drammaturgia italiana del Novecento sulle scene del Terzo Reich (1932-1944)*, «Ariel», n. 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 207-217: 212 e sgg.

<sup>131</sup> Reiner Schlösser, *Geleitwort*, «Die Bühne», n. 11-12, 10 giugno 1937, p. 273.

cato nell'opera e nelle tradizioni<sup>132</sup>. Reinboth riflettendo sul suo senso – un senso politico, perché riguarda l'unità da raggiungere tra spettatori non più divisi in ranghi, un nuovo popolo al cui gusto ed esigenze gli artisti dovranno conformarsi – torna a confrontare le conquiste fatte in questo campo in Germania e in Italia<sup>133</sup>. Per quest'ultima parla di molti fallimenti e tentativi a metà: funzionano le rappresentazioni classiche all'aperto, i misteri e la lirica, ma se le rappresentazioni del Maggio Fiorentino o del Castello Sforzesco contano per la storia teatrale, la via dello spettacolo per le masse è ancora da cercare. E accenna, senza dirne il titolo, a *18BL* (data a Firenze nell'aprile del 1934) rappresentazione in cui si era fatta confusione tra “teatro di massa” e “rappresentazione di massa”: una storia del fascismo attraverso le vicende di un camion militare, e un insuccesso tale che nemmeno la stampa italiana (con la parziale eccezione di Salvini, personalmente interessato agli sviluppi del genere) era riuscita a darne resoconti positivi.

### *Convergenze*

Che ne era stato, intanto, di «Scenario»? La libertà di cui d'Amico aveva goduto non sparì del tutto: finì in una scritta, limpida e minacciosa, in cima al primo articolo: «La Direzione della Rivista lascia ai collaboratori intera libertà di discussione artistica; ad essi resta quindi la responsabilità degli articoli firmati». Ma le tendenze governative finirono presto per filtrare pienamente nelle sue pagine. Per comprendere quanto, basta sfogliare il numero dedicato, nel novembre del 1938, a *Il teatro e la razza*: Spaini vi arrivò a firmare una dura stroncatura di Reinhardt (parzialmente ambiguo solo il finale, che lasciava intendere che, se Reinhardt era ebreo e non tedesco, allora un teatro tedesco non era forse mai esistito)<sup>134</sup>. Il Manifesto della Razza era stato approvato

<sup>132</sup> Cfr. Claudio Pirisino, *Théâtre de masse ou théâtre pour le peuple? Iconographie d'un débat politico-artistique*, «Revue d'Historiographie du Théâtre», n. 2, 2015, pp. 58-74: 68.

<sup>133</sup> Gerhard Reinboth, *Das Massentheater und seine Möglichkeiten in Italien*, «Die Bühne», n. 17, 1 settembre 1937, pp. 425-426.

<sup>134</sup> Alberto Spaini, *Il Teatro tedesco e gli ebrei*, «Scenario», n. 11, novembre 1938, pp. 569-572.

il 14 luglio, seguito dalle leggi del 17 novembre (per cui Paolo Milano dovette lasciare il suo posto di segretario di redazione). Seguirono, una settimana dopo, gli accordi culturali con la Germania.

Per il teatro portarono a un (politicamente orientato) crescere di scambi, traduzioni e tournée, e di resoconti sulle scene del Paese alleato<sup>135</sup>, ma anche all'omogeneità nelle misure repressive e nella lista degli autori proibiti. Anche se non mancarono dissonanze nel controllo librario (suscitò ad es. scalpore in Germania che la *Storia del teatro drammatico* di d'Amico – Rizzoli, 1939-1940 – trattasse del teatro di Weimar, di Toller e di Reinhardt), fu profonda l'influenza culturale del nazismo<sup>136</sup>. Nell'autunno del 1938, ha notato Antonella Ottai, sparirono «letteralmente dalla nostra scena pièce che le compagnie si erano contese fino a pochi giorni prima»<sup>137</sup>.

Nel 1937 per *Scenario di Germania* avevano scritto Olga Signorelli, con un'entusiastica lode a Krauss (l'attore di *Campo di maggio*, che si era recato anche in visita al duce)<sup>138</sup> e Carlo Tamberlani, che in ottobre aveva offerto un resoconto ammirato della nuova organizzazione della scena tedesca: «una catena organica di competenze e di istituti», e un Teatro i cui «risultati artistici sanno meritarsi il rispetto». Il suo articolo venne tradotto il mese seguente su «Die Bühne»<sup>139</sup>. Qui trovò presto ampio spazio anche la firma di De Pirro<sup>140</sup>. Il suo intervento al IX congresso della *Société Universelle du Théâtre*, a Londra nel 1938, è riportato integralmente, insieme a quello di Körner (nuovo presidente della *RTHK*), in due successivi numeri della rivista: vi ri-

<sup>135</sup> Cfr. Biccari, „Zuflucht des Geistes?“ , cit., pp. 286-289; Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica...*, cit., pp. 209-210.

<sup>136</sup> Cfr. Julius Petersen, *L'accordo culturale fra l'Italia e la Germania del 23 novembre 1938*, in *Fascismo e Nazionalsocialismo*, a cura di Karl Dietrich Bracher e Leo Valiani, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 331-387: 373, 375. Della *Storia del teatro drammatico* di d'Amico si ipotizzò nel 1941 una traduzione in tedesco, ma a patto di escluderne gli autori ebrei. Cfr. lettera di De Pirro a d'Amico, 16 gennaio 1941, in *Documenti dal Fondo d'Amico*, cit., p. 186.

<sup>137</sup> Ottai, *Ridere rende liberi*, cit., p. 84.

<sup>138</sup> «Scenario», n. 2, febbraio 1937, pp. 79-81.

<sup>139</sup> Cfr. Carlo Tamberlani, *Scenario di Germania*, «Scenario», n. 10, ottobre 1937, pp. 491-495 e Id., *Das deutsche Theater 1937*, «Die Bühne», n. 21, 1° novembre 1937, pp. 536-539.

<sup>140</sup> Cfr. Biccari, „Zuflucht des Geistes?“ , cit., p. 287.

percorre la storia del teatro italiano giudicando il Rinascimento come il momento in cui il teatro si era via via distaccato dal popolo, fino al teatro borghese; dice che il fascismo lo ha riportato al popolo attraverso le rappresentazioni all'aperto, ma anche cambiando l'intera struttura dell'organizzazione teatrale<sup>141</sup>. Il nuovo ordine sociale ha implicato la fine del teatro borghese, portando unità secondo lo spirito e la morale della dottrina fascista<sup>142</sup>.

Pur rivendicando le proprie differenze nazionali, le due testate sembrano costruire in questa fase quasi un unico discorso. Mentre le parole di De Pirro, espressione della linea governativa sulle questioni teatrali, sono tradotte e ospitate in posto d'onore sulla rivista tedesca, «Scenario» comincia a somigliare sempre di più a «Die Bühne» – nel grigiore dei suoi resoconti, per esempio, sulle dive di teatro e di cinema, e, soprattutto, nelle direttive su cosa debbano essere il teatro, gli attori e la regia.

A luglio del 1938 «Die Bühne» racconta di opere e concerti dati in Germania come segni dello scambio culturale tra due Paesi amici<sup>143</sup>. L'editoriale del numero di agosto di «Scenario», dedicato a *Il teatro per il popolo*, vantando la costruzione di molti teatri all'aperto, parla del senso politico del teatro, prima che artistico, e della sostituzione del vecchio pubblico<sup>144</sup>. A dicembre, mentre un articolo sulla rivista italiana descrive il teatro all'aperto in Germania, con una breve nota accanto a tre interventi di De Pirro, Körner e Reinboth, raccolti sotto il titolo *Due nazioni - due teatri del popolo*, «Die Bühne» dà infine notizia degli accordi culturali<sup>145</sup>.

<sup>141</sup> Cfr. *XI. Internationaler Kongreß in London 1938. Tagungsbericht*, «Die Bühne», n. 8, 5 agosto 1938, pp. 265-271.

<sup>142</sup> Cfr. Nicola De Pirro, *Der italienische Theater-Sommer*, «Die Bühne», n. 9, 5 settembre 1938, pp. 293-296.

<sup>143</sup> *Kameradschaft der Völker*, «Die Bühne», n. 7, 5 luglio 1938, p. 223.

<sup>144</sup> *Trentacinque teatri*, «Scenario», n. 8, agosto 1938, pp. 403-404.

<sup>145</sup> Ottavio Tiby, *Il teatro all'aperto in Germania*, «Scenario», n. 12, dicembre 1938, pp. 624-645; *Zwei Nationen - zwei Theater des Volkes*, «Die Bühne», n. 14, dicembre 1938, pp. 446-448.

### *Prime conclusioni*

Biccari ha evidenziato le risonanze del linguaggio usato per descrivere il teatro dagli intellettuali delle dittature fascista e nazista, nel periodo delle alleanze politiche e culturali. Il ripetersi di alcuni slogan, come il paragone tra teatro e orchestra, dà l'idea di una voce sostanzialmente concorde<sup>146</sup>. C'è però una differenza sostanziale: mentre per il governo nazista la finalità politica del teatro fu subito al centro, in Italia il rapporto tra arte e politica rimase argomento di dibattito almeno fino alla seconda metà degli anni Trenta<sup>147</sup>.

Anche se informava della progressiva organizzazione burocratica della scena fascista, «Scenario» dei primi anni fu davvero la rivista della riforma teatrale di d'Amico. Direttive ufficiali e discussioni culturali procedettero parallele, senza significative interferenze. E, come lui scrisse poi nel diario dal carcere, poté usare le «formule dell'adesione» anche per esprimere il dissenso, difendendo le proprie idee e il teatro in cui credeva<sup>148</sup>. Fino a che le nuove strutture costruite da Ciano sul modello di Goebbels non definirono una sempre più precisa «politica della cultura»<sup>149</sup>.

Anche se restavano “bolle” in cui era possibile coltivare una cultura altra, come fu anche, al suo interno, l'Accademia d'arte drammatica, quel che avveniva nel teatro non era più, per il regime, fattore trascurabile. Quanto ai suoi intellettuali, finì la fase delle proposte e delle tendenze eterogenee, e gli spazi di autonomia divennero sempre meno difendibili. La guerra dette un'ulteriore spinta in questa direzione.

D'Amico, che aveva rappresentato con entusiasmo per anni l'Italia ai convegni internazionali della *Société Universelle du Théâtre*, era

<sup>146</sup> Cfr. Biccari, „Zuflucht des Geistes?“ , cit.

<sup>147</sup> In proposito parlano chiaro i dati raccolti da Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna, il Mulino, 2016, mostrando il cambiamento avvenuto nel 1937, quando ad es. l'Istituto nazionale fascista di cultura, così nominato per volontà di Gentile, nel 1925 divenne significativamente Istituto nazionale di cultura fascista. Cfr. *ivi*, p. 151.

<sup>148</sup> Cfr., di chi scrive, *Complessità di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 164-178: 176.

<sup>149</sup> Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Bari, Laterza, 1986, pp. 116, 118.

stato sostituito in questo ruolo da De Pirro. Nel giugno del 1942 partecipò a un viaggio obbligato (inutilmente tentò di declinare l'invito<sup>150</sup>) della critica in Germania. Il resoconto che ne stese racconta con ammirazione la centralità del teatro per i tedeschi, i teatri sempre esauriti. Lo colpì che non li avessero portati a vedere nessun grande attore, ma «rappresentazioni d'insieme, di carattere normale», e soprattutto nessuno spettacolo di «diretta propaganda politica, sociale, moralistica»<sup>151</sup>. (Fiducioso nella possibile separazione di arte e politica, non poteva conoscere le opinioni di Goebbels sulla maggior efficacia della «propaganda invisibile»<sup>152</sup>). E raccontò di una prova del *Faust II* diretta da Gründgens, che guidava gli attori battendo il tempo, come un direttore d'orchestra: la Germania sembrava vicina all'ideale di un teatro come «creazione d'un piccolo mondo armonioso, offerto alla comunione col gran pubblico della platea», dove è sconfitta la «presuntuosa esibizione scenica dell'individuo». Sono parole in cui credeva, molte volte aveva scritto del teatro come della costruzione di un piccolo mondo, coerente al suo interno, senza istrionismi. Ma quella che descrive non sembra la realizzazione del suo sogno teatrale. Piuttosto, una sua fredda distorsione, secondo i «presupposti “corali”» del regime nazista:

E io dico che quello ch'è l'attore tedesco d'oggi già si comincia a capire guardando, per le strade di Berlino o di Monaco, come marcia la pattuglia di soldati che col suo caporale va a dare il cambio alla guardia, o l'atteggiamento delle sentinelle davanti una caserma, gambe divaricate e fucile bilanciato come una balestra sulla spalla, o quelle che fanno la guardia d'onore, mettiamo, a un mausoleo di Caduti, fuse in un sol blocco con la pietra del monumento, statue di perfetto stile<sup>153</sup>.

Erano gli effetti teatrali della *Gleichschaltung* nazista, consonanti con l'estetica che De Pirro sembrava richiedere ora alla nuova, piana regia italiana. Il direttore generale del teatro aveva proclamato nel

<sup>150</sup> Cfr. lettera di d'Amico a Alessandro Pavolini, 28 maggio 1942, Fondo d'Amico, MBA.

<sup>151</sup> Silvio d'Amico, *Viaggio teatrale in Germania*, 14 cartelle dattiloscritte, Fondo d'Amico, MBA. Un altro report del viaggio, intitolato *Il teatro in Germania*, si può leggere a firma di Gigi Michelotti ne «Il dramma», n. 383, 1° agosto 1942, pp. 33-35.

<sup>152</sup> Cfr. Manning, *Mary Wigman*, cit., pp. 282-283.

<sup>153</sup> D'Amico, *Viaggio teatrale in Germania*, cit.

1939, con toni davvero simili a quelli tedeschi, anche «il riconoscimento della partecipazione dell'attore alla vita dello Stato», una funzione etica culturale e politica che comportava «il suo inquadramento tra le energie fattive e glorificatrici dello spirito nazionale», «una «nuova grande responsabilità»<sup>154</sup>.

È presto per trarre definitive conclusioni, ma quanto si è iniziato a raccontare può forse dirci qualcosa in più sugli ultimi anni del regime, e su quanto tacitamente sarebbe passato in eredità, come sottopelle, al teatro degli anni successivi. Per lo meno, dovrebbe aiutarci a smettere di attribuire a d'Amico, come ancora si tende a fare, la responsabilità, nel bene o nel male, di quel che il teatro italiano divenne<sup>155</sup>. Attorno a lui ci fu un cambiamento più vasto. Guardando con ammirazione ai risultati tedeschi, il vecchio teatro italiano iniziò a essere trattato come un “disordine” da risolvere in base a una nuova razionalizzazione: fu durante questo processo che le sue antiche strutture finirono di sfaldarsi, e gli attori finirono in buona parte per perdere quel che restava della loro autonomia.

<sup>154</sup> Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica*, cit., pp. 202-203.

<sup>155</sup> Cfr. *Complessità di Silvio d'Amico*, cit., p. 166.

