

Mirella Schino  
INTRODUZIONE AL DOSSIER  
*DONNE, TEATRO, FASCISMO\**

Oltre a essere uno dei risultati della ricerca PRIN 2022 dallo stesso nome, questo Dossier è la tappa più recente di un lavoro di lunga durata sul teatro nel fascismo<sup>1</sup>. Per introdurlo, è quindi in primo luogo necessario far riferimento almeno alle due principali puntate che lo hanno preceduto.

*I Dossier precedenti*

Il lavoro è iniziato una ventina d'anni fa. È stato uno spazio di discussione comune importante, anche se non esclusivo per nessuno di noi. I risultati, finora, sono stati altri due Dossier per questa rivista, e una serie di materiali consultabili nel suo sito<sup>2</sup>.

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

<sup>1</sup> Il lavoro è stato portato avanti nel corso di vent'anni da uno dei gruppi di lavoro di «Teatro e Storia». Cfr. la pagina *Materiali e ricerche* sul sito di «Teatro e Storia». Nel corso degli anni, naturalmente, alcune persone sono cambiate, ma c'è stata una sostanziale continuità.

<sup>2</sup> Il primo Dossier è stato *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio della Grande Regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2009, pp. 27-255. Oltre ai saggi dei curatori comprende: Giovanna Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, pp. 213-255. Il secondo Dossier è stato *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. Oltre ai contributi dei curatori comprende un saggio e una scheda di Patricia Gaborik su Nicola De Pirro (pp. 241-266); un saggio e

Il punto di partenza sono stati naturalmente i lavori di Scarpellini e di Pedullà<sup>3</sup>. A noi però interessava un filo un po' diverso dal loro. Entrambi seguono la logica della costruzione o progettazione di grandi istituzioni, o degli eventi direttamente pilotati dal regime. Noi, invece, non eravamo interessati tanto a quel che succedeva in alto, nel governo o tra i grandi artefici o teorici di riforme e cambiamenti, ma volevamo mettere a fuoco quel che succedeva in basso, tra gli attori, quando era possibile anche tra gli spettatori. Ci colpivano certi focolai di vitalità intensa, spesso sottovalutata, a iniziare dal fascino che ha esercitato il passaggio degli spettacoli dei grandi maestri europei. Ci ha interessato la capacità propositiva del teatro degli attori – cioè il teatro che possiamo chiamare, solo per intenderci rapidamente, di tradizione o di stampo ottocentesco – ancora nel primo dopoguerra. E ci è sembrata un enigma da risolvere, e non solo un fenomeno di cui prendere atto, l'esplosione, dal punto di vista sia della qualità che della quantità, del teatro che di nuovo per semplicità, ma anche per aderire al punto di vista maggioritario nel Ventennio, abbiamo chiamato “minore”, cioè il formidabile spettacolo dialettale, quello vivacissimo, leggero, il teatro poliziesco, la Rivista, l'Operetta, il Varietà.

Il primo Dossier, del 2009, *L'anticipo italiano*, era stato uno dei risultati di un progetto di ricerca PRIN 2005<sup>4</sup> sul passaggio in Italia dei

una scheda di Giulia Taddeo sulla danza nel Ventennio, in particolare su una polemica dell'inizio degli anni Trenta; un intervento di Francesca Ponzetti sui diari degli anni Venti di Cesarina Gualino (le sue lettere dello stesso periodo sono invece oggetto del saggio di Samantha Marenzi). Un'ampia scelta di documenti – lettere, articoli o altro – è stata pubblicata sul sito di «Teatro e Storia», nella sezione *L'Italia, la regia, il fascismo* della pagina *Materiali e ricerche*.

<sup>3</sup> Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989; Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, il Mulino, 1994 [ora Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009].

<sup>4</sup> Il lavoro del PRIN 2005 era dedicato a *La ricezione del teatro della Grande Riforma europea nell'Italia degli anni del "Ritardo"*: traduzioni, riviste, cronache giornalistiche, epistolari, presenza di spettacoli stranieri, circoli e “teatri d'arte” in Italia nella prima metà del Novecento. Il risultato è stato il Dossier *L'anticipo italiano*, cit. Dopo questo primo Dossier il lavoro è continuato con i contributi di Francesca Ponzetti (su Riccardo Gualino), Raffaella Di Tizio (Silvio d'Amico); Doriana Legge (Tatiana Pavlova); Rosalba De Amicis (Sergio Tofano); Giulia Castellani (la compagnia dei Pitoëff), che è possibile leggere nella zona “materiali” del sito di «Teatro e Storia» (cfr. la nota 2).

grandi maestri innovatori, punti di riferimento di quella che sarà poi chiamata “regia”, e sulla discussione anche teorica che ne era scaturita, sotto forma di recensioni, anticipazioni, commenti. In questa occasione, abbiamo ordinato e messo a disposizione nel sito di «Teatro e Storia» l’ampia mole dei nostri materiali<sup>5</sup>. Sono documenti che rivelano un livello di conoscenza e discussione più raffinato di quanto si potrebbe supporre, per esempio una capacità, spesso non riscontrabile neppure tra gli studiosi di oggi, di capire l’abisso che separa il nuovo spettacolo come unità proposto dai grandi maestri e lo spettacolo “d’insieme” che sarà spesso praticato o almeno auspicato anche in Italia, specie nel corso degli anni Trenta; un’ottima conoscenza della trasformazione che stava vivendo l’Europa; una chiara percezione dell’esistenza di una costellazione di figure diverse dalle altre, tra loro collegate, il cui nucleo centrale, chiarissimo, comprendeva, oltre ai russi (Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Vachtangov, Mejerchol’d, Tairov, Evreinov) anche Craig, Appia, Reinhardt, Copeau e in parte Fuchs.

Per tutto il ventennio gli spettatori professionisti, pur pronti alla critica, specialmente i più intelligenti e consapevoli del cambiamento europeo, generalmente riconoscevano l’esistenza di una grande tradizione italiana. Nonostante critiche e discussioni, e nonostante le differenze rispetto alle innovazioni europee, il teatro degli attori era ancora considerato un gioiello, una pietra preziosa di taglio ormai antiquato, ma che si poteva facilmente risistemare. Era il Kabuki italiano, una forma antica, ma sempre in vita. *Il tramonto del grande attore* di Silvio d’Amico, del 1929, non si conclude con una lode dell’arte teatrale italiana, e con l’auspicio che possa trasformarsi proprio per conservare il suo livello?

Dopo questa prima tappa sul passaggio dei grandi maestri europei in Italia e sulle sue conseguenze, è iniziato un sondaggio più orizzontale, sulla vita delle compagnie e sul mondo in cambiamento che le circondava. Il risultato è stato il secondo Dossier, *Teatri nel fascismo*, del 2017<sup>6</sup>, anche questo incentrato principalmente, ma non solo, sugli anni Venti. È stato nel corso di questo lavoro che abbiamo cominciato a notare l’atteggiamento di ostilità nei confronti del teatro e del mondo degli attori,

<sup>5</sup> Cfr. nota 2.

<sup>6</sup> Cfr. *ibidem*.

in genere di persone vicine al fascismo, non maggioritario, ma insistente, soprattutto a partire dalla fine degli anni Venti. In particolare, ci hanno colpito alcuni confronti tra la situazione del teatro di prosa italiano e il cinema, o anche il teatro “minore” (artisti di varietà o dialettali). Ci sono considerazioni negative in generale rispetto al lavoro d’attore. Si parla sempre più spesso di crisi, intendendo crisi artistica. Viene notata una diminuita capacità e intensità di presenza scenica, un modo di essere in scena più banale, più slavato, poco eccitante<sup>7</sup>. Parallelamente, le nostre prime indagini sugli anni Trenta hanno mostrato la tendenza della prosa a una crescente perdita di vitalità, con sussulti, tentativi di nuove proposte, e poi, lentamente, la resa. Non ci sono state, come è noto, le trasformazioni globali auspiccate dal governo e da alcuni intellettuali di punta, come Umberto Fracchia, Silvio d’Amico, Bragaglia, Pirandello, o Paolo Giordani, il capo dell’industria teatrale, il vertice del trust più potente, la Suvini-Zerboni. Ma qualcosa cambia.

L’indipendenza economica, artistica e organizzativa delle compagnie era in difficoltà già a partire dal consolidamento, nel corso della Prima guerra mondiale, delle alleanze tra grandi gestori di teatri e repertori (il “trust”) che iniziano a condizionare la libertà di movimento delle compagnie e le scelte di repertorio. Ci sono altri fattori di disagio nati prima del fascismo: i primi scioperi teatrali; il fenomeno delle compagnie dirette da autori, come quella di Niccodemi o quelle di Praga; la crescita dell’autorità morale della SIA, la Società degli autori, portatrice di una mentalità storicamente competitiva rispetto agli attori. Sono fenomeni destabilizzanti, ma ancora integrati alla cultura del teatro degli attori. Sempre anteriore al fascismo è il primo finanziamento statale: una piccola storia, che però mostra come gli interventi dall’alto, o dall’esterno, sempre più attivi, comincino a condizionare anche la formazione delle compagnie. E mostra soprattutto quanto questi interventi siano desiderati e attesi, perché le

<sup>7</sup> Cfr. Raffaella Di Tizio, *Il teatro in riviste non teatrali. La scena di Strapaese. 1926-1933*; e Mirella Schino, *Teatro maggiore e teatro minore*, entrambi nel Dossier *Teatro nel fascismo*, cit., rispettivamente pp. 133-163 e pp. 122-131. Sulla mancata valorizzazione dello straordinario teatro dialettale cfr. l’opinione di Bragaglia del 1931 (riportata da Pedullà, cit., p. 188) e quella di Craig del ’35 (citata da Gabriele Sofia nel suo *Craig, Mussolini e i fascismi*, «Teatro e Storia», n. 43, 2022, pp. 199-238: 213-214).

difficoltà economiche afferrano il teatro alla gola<sup>8</sup>. Tuttavia, non c'è ancora una vera svolta, per il teatro di prosa.

Oltre a mettere a fuoco una figura centrale, e fino al nostro lavoro inspiegabilmente trascurata dagli studi come Nicola De Pirro<sup>9</sup>, con il secondo Dossier abbiamo operato una serie di sondaggi in direzioni divergenti, dalla danza alla teosofia alla canzone napoletana alla figura e al pensiero di Silvio d'Amico<sup>10</sup>: su molti di questi spunti, sulle intuizioni di questa più breve ricerca, siamo potuti ritornare con più forza nel terzo Dossier.

L'indicazione generale che avevamo ricavato è quella di una moltiplicazione dei livelli in cui prende a dividersi la vita spettacolare. Vanno dalla quantità in crescita di sperimentazioni in circoli ristretti, quasi sotterranei, ma di peso<sup>11</sup>, alla crescita del potere di attrazione di forme spettacolari molto popolari, come la canzone napoletana<sup>12</sup>, all'incrinatura della priorità assoluta della danza classica che emerge in alcune polemiche<sup>13</sup>. In questo contesto si allargano formazioni meno canoniche che prima sarebbero state quasi impensabili: come la celebre *Za-Bum*, rivista che non solo vuole promuovere spettacoli leggeri curati e di buon livello, ma che coinvolge in questo tentativo attori sia

<sup>8</sup> All'interno del Dossier del 2017, cit. Cfr. su questo particolarmente il mio *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, ivi, pp. 67-113.

<sup>9</sup> Patricia Gaborik, *The voice of the Institution. The Inspector general, Nicola De Pirro. One Hierarch's writings in «Scenario» and the rethoric of fascist theatrical management (1932-1939)*, ivi, pp. 241-266.

<sup>10</sup> In questo secondo Dossier Raffaella Di Tizio si è occupata del teatro come appare in riviste non teatrali, come «Il Selvaggio» (*Il teatro in riviste non teatrali. La scena di Strapaese. 1926-1935*, ivi, pp. 133-163) e dei molti volti di Silvio d'Amico, figura non semplice, e sulla sua delusione rispetto alla mancanza di riforme complessive da parte del fascismo (*Complessità di Silvio d'Amico*, ivi, pp. 164-178).

<sup>11</sup> Samantha Marenzi si è occupata dell'ambiente intorno a Cesarina Gualino e alle sue sperimentazioni con la danza in *Danza e teosofia sullo sfondo del fascismo. La formazione di Cesarina Gualino nelle lettere dal 1922 al 1929*, ivi, pp. 307-356, di figure determinanti come i Sakharov in *I Sakharov su «The Theosofist»*, ivi, pp. 357-360.

<sup>12</sup> Doriana Legge ha proposto una prima indagine sul Varietà, a partire dalla rivista «Café Chantant» e un approfondimento sulla Festa di Piedigrotta a Napoli (*Il Café Chantant. Quella sarabanda intorno al magro albero della cuccagna, 1900-1928*, ivi, pp. 179-208; e *Anna Fougez diva del Varietà*, ivi, pp. 209-213).

<sup>13</sup> Giulia Taddeo, *Istituzione danza. Una polemica giornalistica. 1932-1934*, ivi, pp. 270-298.

di prosa che di varietà, in un intreccio ben poco consueto<sup>14</sup>. Di molti di questi temi il vero peso appare solo ora, nella terza tappa del lavoro.

### *Donne e teatro nel fascismo*

La ricerca per il PRIN 2022 e questo terzo Dossier sono incentrati sulla questione femminile, un problema che ci era sembrato pressante e ricco di possibilità, visto l'atteggiamento limitativo che, con tutte le variazioni, gli ondeggiamenti, le differenze, nel complesso il regime fascista ha avuto nei confronti delle attività extra-familiari delle donne e vista invece la particolarissima situazione che avevano avuto, forse fin dall'inizio del professionismo, attrici e capocomiche soprattutto della prosa e particolarmente (ma non solo) in Italia.

La riassumo: il teatro ha rappresentato per decenni, probabilmente per secoli, una anomalia, in quanto luogo non solo di parità, ma perfino di relativo "predominio" femminile. Le virgolette sono d'obbligo. Si tratta infatti di una situazione sconcertante, per la differenza rispetto a qualsiasi altra condizione femminile fino al Novecento, ma non di una situazione ideale, e come predominio è ben poca cosa: semplicemente il teatro è stato un'arte in cui, in molti paesi fin dagli inizi del professionismo, le donne sono presenti in forte percentuale; hanno un successo pari, talvolta maggiore degli uomini; fruiscono di un ruolo equivalente. Sono punti di riferimento artistico, non come interpreti, ma come creatrici, sono manager e organizzatrici. Le più grandi scelgono, dirigono uomini, comandano. È una anomalia interessante anche perché nessuno sembra darvi peso, quasi neppure per criticare. Perfino gli studi hanno recepito questo stato di cose relativamente tardi<sup>15</sup>. Però, benché nessuno sembri coglierne la stranezza, neppure gli

<sup>14</sup> Cfr. su questo Andrea Scappa, *Za-Bum*, ivi, pp. 238-239, e *Il caso Campanile. L'amore fa fare questo e altro. 1930-1933*, ivi, pp. 215-237. Cfr. anche Lucio Ridenti, *Teatro italiano tra due guerre. 1915-1940*, Genova, Dellacasa, 1968, pp. 12-14.

<sup>15</sup> Il riferimento agli studi di Laura Mariani, pioniera in questo campo, è d'obbligo. Cfr., in particolare, il suo *L'Ottocento delle attrici. Da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse*, Roma, Viella, 2024, che viene a completare un percorso di lavoro di molti anni. Cfr. anche il mio *Potere e disordine. Donne nel teatro tra Otto e Novecento*, «Teatro e Storia», n. 42, 2021, pp. 75-100, incentrato sul problema del "potere" (sempre tra virgolette) femminile, apparentemente mai notato da nessuno, né attori né

attori stessi, questa anomalia senz'altro influisce sulla considerazione (bassa) che si è avuta per il teatro gestito dagli attori, quindi dalle attrici, e la ritroviamo a livello di vignette satiriche, di battute, di storielle, di aneddoti. Il suggerimento implicito è il solito: che nel teatro le donne in posizione di comando siano un po' troppo prepotenti o inguaribilmente sciocche. La forma meno volgare di queste insinuazioni è la frequente sottovalutazione dei meriti organizzativi o propositivi anche nei casi di riconosciuto successo.

Alla fine della Seconda guerra mondiale, in Italia la situazione sembra essere la stessa, ma solo a prima vista: il cambiamento è evidente, i più grandi talenti femminili appaiono ridimensionati al ruolo di grandi signore del teatro, come vengono spesso chiamate negli anni Cinquanta e oltre. Le più anziane o le più pugnaci conservano, talvolta, una capacità combattiva, ma sono marginali rispetto al lavoro considerato centrale, che è ora quello dei registi e degli organizzatori dei teatri stabili.

Con questa terza tappa cercavamo dunque la risposta a una domanda semplice: cosa è successo alle donne di teatro in Italia, negli anni del fascismo? Avevamo molte aspettative. Dopo un intenso periodo di lavoro possiamo affermare che non è successo quasi niente: niente di ufficiale, cioè, e niente che riguardasse le sole donne. Al più possiamo dire che si è allargata una zona di influenza prettamente maschile, cioè quel contesto che condizionava i gusti e forse anche il pensiero di chi andava a teatro, ed era formata fino alla Prima guerra mondiale da critici e autori drammatici, e ora anche da politici o da qualche grande industriale del teatro, come Paolo Giordani.

Abbiamo quindi cambiato metodologia della ricerca. Per evidenziare i piccoli cambiamenti siamo partiti inseguendo in primo luogo – anche se non solo – singole storie: storie di donne in tempi di dittatura, che subiscono eventuali cambiamenti non solo nella giurisdizione, ma anche nell'atmosfera, e si adeguano in modo più o meno completo, più o meno complice, ma in ogni caso in qualche modo reagendo, con il comportamento e le relazioni. La nostra costante domanda è stata: dove possono portarci?

spettatori, e sulla sua possibile influenza sul modo diffuso di pensare al teatro fino al Novecento.

Ognuna di queste storie ci conduceva ad attraversare problemi e contesti nuovi. Inseguirle, inseguire queste storie di vita, voleva dire operare uno sforzo continuo per non accontentarsi e per allargarle seguendo il filo degli incontri con altre persone, con altri problemi, altre relazioni. Attraverso le storie – inseguendo le storie – affiorava quel groviglio di reazioni, piccole resistenze, collaborazioni, che seguendo solo le azioni del regime può sfuggire. In particolare, è emersa l'importanza di ambienti e intrecci (come quelli che si coagulano intorno a certe riviste, oppure come le scuole di danza, o il caso di villa Strohl Fern, o come certe mostre, di cui si parlerà più avanti), spesso crocevia di arti differenti. Figure di scenografe e costumiste come Beryl Hight Tumiati, come Marta Palmer, come Maria Signorelli, di cui ci occuperemo presto, non possono essere completamente capite senza tener conto di questo: dei luoghi e degli ambienti che hanno formato o a cui hanno partecipato, e non solo le scenografie più o meno innovative che hanno prodotto.

Infine: la possibilità di un lavoro fortemente collettivo, di un gruppo allargato, come le risorse PRIN imponevano e permettevano, ci ha dato la possibilità di integrare le linee più impressionistiche del secondo Dossier, con una maggiore quantità di dati e di fatti.

Neppure questo terzo Dossier pretende di essere esaustivo. Manca ancora molto perché i vari problemi siano esplorati a fondo, ci sono tematiche più evidenziate che esplorate. E molto, semplicemente, ancora non c'è: manca tutto il mondo del teatro di Varietà, Avanspettacolo, Operetta, teatro dialettale, Rivista, tutto quel mondo che circonda il teatro di prosa, e lo mette a rischio. E mancano approfondimenti su una zona non particolarmente interessante per le donne, ma fondamentale per capire il teatro nel fascismo, e cioè gli spettacoli all'aperto, sia nel senso di grandi eventi come *18 BL*, o *La nave*, che di festival (vengono solo toccati dagli interventi sulla danza, che sono ad essi legati). La ricerca sul mondo dell'amatorialità, in parte gestito dall'Opera nazionale del dopolavoro, è solo agli inizi. E manca ancora tutto il fondamentale lavoro per comprendere il tessuto di relazioni *tra* gli ambienti, i luoghi, le scuole, gli incroci cui accennavo sopra.

*I contributi del terzo Dossier*

Il terzo Dossier si apre sulla prosa, con un mio saggio che, pur interrogandosi sui casi di Kiki Palmer, Marta Abba, Tatiana Pavlova, esplora soprattutto un tema generale, la fine della cultura delle compagnie. Da questa cultura era nata l'anomalia femminile nel teatro, che scompare nel momento in cui muore questa microsocietà, con un intervento quindi solo indiretto del fascismo. Lo svuotamento di questa cultura proprio negli anni del regime non è senza conseguenze per lo sviluppo del teatro italiano successivo. E forse è il caso anche di interrogarsi sulla presenza frequente di registi a firmare gli spettacoli, resa quasi obbligatoria dal regime ben prima dell'ondata di giovani in gran parte diplomati in Accademia soprattutto nel dopoguerra. Segue una scheda di Emanuela Bauco sui giovani registi diplomati e su quelli che emergono dal mondo dei GUF.

Aldo Roma apre, attraverso la figura di Liuccia Becker Masoero, il tema dell'amatorialità teatrale durante il fascismo. Da questo primo sondaggio di Roma l'amatorialità emerge come un ambito composito, attraversato da pratiche, culture teatrali e circuiti di sociabilità spesso esterne alla logica totalizzante del regime e della sua azione regolatrice nei riguardi delle compagnie filodrammatiche. Le donne vi giocano un ruolo importante. La scheda successiva, sempre di Aldo Roma, apre invece il problema dell'amatorialità gestita dall'OND (Opera nazionale dopolavoro). Attraverso norme, controlli ideologici e meccanismi incentivanti – concorsi e reti confederali – l'OND promosse un sistema teatrale parallelo rispetto a quello professionale. È un tema fondamentale, finora rimasto relativamente inesplorato nei suoi dettagli anche per mancanza di fonti documentarie, perché i fondi relativi all'OND sono andati persi. Segue una seconda scheda, questa volta di Roberto Fiorentino, sulla Prima Mostra nazionale del Dopolavoro, organizzata a Roma nel 1938 nell'area del Circo Massimo: l'enorme impegno del regime per organizzarla è un esempio in più dell'importanza centrale conferita all'OND (e al suo teatro).

Il saggio di Doriana Legge si sofferma sul modo in cui i due distinti e molto diversi esempi di Irma ed Emma Gramatica attraversano la crisi del modello teatrale ottocentesco e affrontano la riconfigurazione dei ruoli professionali nel nuovo secolo. Per non dimenticare la gravità del contesto in cui l'intero teatro operava, abbiamo aggiunto una picco-

la scheda sull'OVRA e gli attori, di Fabrizio Pompei. Racconta l'attività di sorveglianza esercitata dalla polizia politica fascista nei confronti del mondo teatrale attraverso alcuni documenti, opera di informatori o agenti di polizia, per quel che riguarda tre attrici presenti in altri saggi, Tatiana Pavlova, Kiki Palmer ed Emma Gramatica. Consentono di osservare, da un'altra prospettiva, le dinamiche tra il potere e il teatro.

Se i contributi di Emanuela Bauco, di Doriana Legge e il mio trattano il mondo centrale, però in difficoltà, della prosa professionista, mentre Aldo Roma parla di quella amatoriale, e dei suoi intrecci con diversi centri culturali, i lavori di Giulia Taddeo, di Andrea Scappa, di Raffaele Rezzonico e le altre tre schede (due di Samantha Marenzi, una di Simona Silvestri) disegnano un mondo teatrale un poco più sommerso, molto meno presente nelle riviste specialistiche del periodo ma decisamente vivo, caratterizzato da forme di sperimentazioni non estreme, ma ricche e articolate, e da una spiccata tendenza a costruire reticolati se non proprio sotterranei certamente non ufficiali, talvolta quasi piccole enclave. È un mondo trasversale in cui si intrecciano danza, giornalismo, teatri di nicchia, arte. Milano torna in più contributi come città-chiave. All'interno di questo mondo, Andrea Scappa tratta gli esempi di una "scenografa-regista", Beryl Hight Tumiati; Raffaele Rezzonico del versante delle drammaturghe attraverso la figura di Paola Grosson; Giulia Taddeo traccia una prima mappatura della danza anti-accademica; Samantha Marenzi si concentra sulle Olimpiadi della grazia del 1931, e sul caso di Anieka Leggett, Simona Silvestri sulla figura di Carla Strauss.

L'intervento di Raffaella Di Tizio fa un po' parte a sé: si occupa dei fondamentali rapporti tra Italia e Germania a partire da due riviste per molti versi gemelle, «Scenario» e «Die Bühne», per comprendere il peso indiretto, ma fortissimo, della situazione politica nata dagli accordi Italia-Germania anche sul teatro. Il saggio evidenzia il passaggio da una situazione in cui il pensiero culturale sul teatro sembra ancora potersi difendere come entità autonoma, a quella sovradeterminazione da parte della politica di ogni aspetto culturale, che è stata scopo del nazismo fin dal principio (come appare in «Die Bühne»), ed è poi stata fatta propria dal fascismo dalla fine degli anni Trenta.

Il teatro nel fascismo è un argomento importante in sé, per la fine dell'antichissima cultura teatrale che comprende, per la nascita di nuovi germi di danza anti-accademica, per le dinamiche tra potere e teatro

che evidenza, per le figure di donne che lottano per la loro arte, per la quantità di problemi metodologici e non solo che comporta. Non solo per questo: il legame tra il Ventennio e gli anni immediatamente successivi è essenziale, nel teatro come altrove: l'illusione di un cambiamento totale nel dopoguerra deve essere corretta. Del resto, già i protagonisti si rendevano conto di come i conti non quadrassero in modo semplice.

Uno di loro, Vito Pandolfi, ha scritto così, molti anni dopo:

In questo dopoguerra un gruppo di registi italiani ormai sulle soglie della maturità ha praticamente cambiato volto al teatro italiano. Non si tratta di un progresso, perché in queste circostanze non si verifica mai un progresso, ma di una evoluzione adeguata ai tempi. Si è grandemente accresciuta la suggestione e la rifinitezza degli spettacoli, grazie a un'abilità tecnica e a un'ingegnosità fantastica degne del miglior teatro europeo, a svantaggio delle audacie nelle iniziative (essendo in genere poste nell'ambito statale e dovutamente controllate)<sup>16</sup>.

Sotto la prima affermazione illusoriamente trionfale affiorano problemi in parte ancora da affrontare.

Infine, come già detto nella introduzione generale, questo numero inaugura la possibilità di un supplemento on line per raccogliere materiali di diverso tipo, dai documenti alle fotografie (<https://www.teatroestoria.it/>).

Comprende:

Andrea Scappa, *Immaginare la scena. I bozzetti di Beryl Hight*;

Giulia Taddeo, *Immagini di danze (e di donne) nella stampa fascista: i collage fotografici di «Comoedia» (1926)*;

Roberto Fiorentino, *La prima mostra del Dopolavoro: fonti fotografiche*;

Aldo Roma, *La regolamentazione fascista dell'amatorialità a teatro. Otto documenti*;

Martina Storani, *Lo spettacolo a Macerata negli anni Trenta*;

Raffaele Rezzonico, *«Tutto in noi e intorno a noi è nel frattempo mutato». Scambio epistolare tra Paola Grosson e Amelia Rosselli, 1936*.

<sup>16</sup> Vito Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Bologna, Cappelli, 1961, p. 214.