

# I PROGETTI DI RINNOVAMENTO TEATRALE NEL FASCISMO

a cura di

Raffaella Di Tizio  
Andrea Scappa  
Martina Storani



## Nota

Questi materiali sono stati raccolti nell'ambito del progetto PNRR - M4C2 - I1.1 - PRIN 2022 - SH5 - 2022CFA3L8 - *Women, theatre, fascism*, finanziato dall'Unione Europea - NextGenerationEU, Codice CUP F53D23007540006, diretto da Mirella Schino e ospitato dall'Università degli Studi Roma Tre - Dipartimento di Filosofia, Comunicazione e Spettacolo.

I materiali sono stati raccolti e curati da Raffaella Di Tizio, Andrea Scappa e Martina Storani.

Roma, febbraio 2026

## Indice

Martina Storani, <i>Il piccolo teatro di Lamberto Picasso (1924)</i> .....	4
Andrea Scappa, <i>La Casa dei figli d'arte: un'iniziativa di Alda Borelli (1926)</i> .....	8
Martina Storani, <i>Il Teatro Drammatico Nazionale di Stato di Luigi Pirandello e Paolo Giordani (1926)</i> .....	10
Andrea Scappa, <i>Un memoriale per il Teatro di Stato di Filippo Tommaso Marinetti (1927)</i> .....	14
Raffaella Di Tizio, <i>Un progetto di Guido Salvini (1927)</i> .....	16
Martina Storani, <i>Per un Teatro di Stato di Alfredo De Sanctis (1931)</i> .....	32
Raffaella Di Tizio, <i>Il progetto di Silvio d'Amico (1931)</i> .....	33
Andrea Scappa, <i>Un progetto di Tatiana Pavlova. La Comunità degli Artisti d'Italia</i> .....	40

## Il piccolo teatro di Lamberto Picasso (1924)

MARTINA STORANI

Lamberto Picasso (La Spezia, 21 ottobre 1880 – Roma, 17 settembre 1962) studia recitazione a Genova e svolge attività di attore e regista. Nel corso della carriera teatrale ricopre ruoli importanti accanto a interpreti di rilievo e sotto la direzione dei registi dell'epoca, tra i quali Luigi Pirandello, quando, durante la sua breve esperienza di capocomico, dirige il Teatro d'Arte di Roma (1925-1928). Picasso è infatti scritturato nella prima formazione del 1925, abbandona per un periodo l'esperienza pirandelliana all'apertura dell'anno comico 1926-1927, ma torna in compagnia, ora stabile al Teatro Argentina, nel marzo 1927.

Come si avrà modo di approfondire nel commento al progetto di Pirandello e Giordani del 1926, proposto successivamente, l'esperienza del Teatro d'Arte non corrisponde, ma risulta profondamente legata alla proposta progettuale per un Teatro di Stato. E Lamberto Picasso, sebbene sia più spesso citato in qualità d'attore della compagnia, riveste un ruolo di maggiore rilevanza nella fondazione del Teatro d'Arte stesso. Nonostante la «dimenticanza» di Massimo Bontempelli di nominarlo tra gli «undici dodici» fondatori, indicando invece come fosse stato scritturato a seguito di una scrupolosa selezione in un articolo pubblicato nel 1933 su «Scenario»<sup>1</sup>, Picasso compare tra i firmatari dello statuto costitutivo della Società anonima «Teatro d'Arte di Roma»<sup>2</sup>. Né Picasso perde l'occasione di sottolineare tale mancanza in una lettera aperta in risposta a Bontempelli, a sua volta firmatario del progetto e dunque persona informata sui fatti, conservata tra le carte personali dell'attore<sup>3</sup>. In questa lettera aperta, Picasso racconta di un progetto precedente, che aveva accettato di unire a quello di Landi e Vergani<sup>4</sup>, su loro esplicita richiesta, con la motivazione di evitare di presentare due proposte troppo simili. Questo progetto «unito» diventerà in seguito, appunto, il Teatro di Pirandello<sup>5</sup>.

In verità, fin dal settembre del 1922 Picasso cerca un «nuovo indirizzo culturale» per il teatro che superi il «vecchio repertorio borghese», formando al Teatro Argentina di Roma la Compagnia dello Spettacolo d'Arte<sup>6</sup>. Un anno e mezzo più tardi, il 6 febbraio 1924, Bottai presenta a Mussolini un progetto di teatro d'arte elaborato da Lamberto Picasso, Luigi Amaro, Giuseppe e Gianmaria Cominetti, al quale allega un proprio messaggio, sottolineando come il gruppo di artisti capitanati da Picasso disponesse già dei mezzi economici e non chiedesse altro se non aperta approvazione da parte del governo.

A partire da considerazioni sulla crisi del teatro italiano, causata dal nomadismo delle compagnie e dal protagonismo dei mattatori che impedirebbero allestimenti più curati, nel progetto si propone la fondazione a Roma di un teatro stabile e moderno, simile ai modelli dei teatri d'eccezione internazionali come i Kammerspielen tedeschi, le esperienze di Praga, russe, americane, o quelle di Parigi,

<sup>1</sup> M. Bontempelli, *Il Teatro degli Undici o Dodici*, in «Scenario», febbraio 1933. L'articolo è integralmente riportato nel volume di A. D'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, Palermo, Sellerio, 1987, pp. 393-398.

<sup>2</sup> Per il testo dello Statuto cfr. Ivi, p. 436.

<sup>3</sup> Anche il testo della lettera che Picasso indirizza a Bontempelli è riportato nel volume A. D'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., pp. 399-401. Il documento viene dichiarato come inedito e appartiene alle carte private di Lamberto Picasso.

<sup>4</sup> Cfr. A. D'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 13.

<sup>5</sup> Cfr. A.C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 3-4.

<sup>6</sup> A.C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, cit., nota 2, p. 35.

come il Vieux Colombier e la Chimère. Proprio ispirandosi a quest'ultima, Mussolini risponde positivamente alla sollecitazione di Bottai e propone per l'iniziativa il nome di Teatro della Chimera<sup>7</sup>.

Il progetto prevede la costituzione di una compagnia organica e versatile, la proposta di un repertorio vario e nuovo, l'istituzione di una scuola di recitazione teorico-pratica, sotto la guida di un direttore artistico e di un'amministrazione generale. Il pubblico a cui si rivolge questo teatro non è ampio e popolare, bensì selezionato su invito e a sua volta "formato", colto, in grado di comprendere i valori spirituali delle opere presentate. Si fa inoltre riferimento allo spazio: un ambiente raccolto, per un massimo di quattrocento persone, e una messinscena curata, presentata con rigore estetico.

Tuttavia nel giugno del 1924 nulla si è ancora realizzato e Luigi Amaro, anche a nome di Picasso, scrive nuovamente a Mussolini, chiedendo con una certa insistenza di essere ricevuti a colloquio, «dopo il quale il Teatro della Chimera sarà un fatto compiuto»<sup>8</sup>, cosa che invece non sarà mai. È sicuramente dopo questa data, dunque, che Picasso decide di rinunciare e di accettare la collaborazione proposta da Landi e Vergani.

### **Lamberto Picasso, Progetto di piccolo teatro, 1924**

Progetto di Lamberto Picasso consegnato da Giuseppe Bottai a Mussolini, Roma, 6 febbraio 1924, Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri 1924, Fasc. 3-27-755, ed. in Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 126-130.

Fra le diverse e numerose cause della crisi del Teatro Italiano la principale e la più immediata è certamente quella del continuo vagabondaggio delle Compagnie da una città all'altra che genera fra gli altri danni, criteri non sempre d'arte nella scelta e nella preparazione dei nuovi lavori e soprattutto nella messa in scena o nella interpretazione.

Le condizioni speciali di instabilità in cui le compagnie si trovano non permettono ai singoli capo-comici di provvedere con decoro e senso di arte agli allestimenti scenici dei lavori in generale, ed in special modo alla messa in scena di quelli di carattere eccezionale per i quali è necessario creare l'atmosfera e l'ambiente rispondenti ai valori spirituali dei personaggi. Questo contrasto fra la riproduzione dell'ambiente e la recitazione dell'opera d'arte è appunto quello che assai spesso non permette al pubblico di comprendere certi lavori, che gli giungono così stranamente e balordamente incompleti.

D'altro canto il pubblico, specialmente in questi ultimi tempi, ha dimostrato di frequentare con maggiore interesse assiduità e simpatia gli spettacoli di quelle pochissime compagnie che, ispirandosi ai principi d'arte dell'adattamento d'ogni speciale ambiente ad ogni singola commedia tentarono la messa in scena rispondente a tali principi, anche se queste per le spese assolutamente incompatibili coi loro bilanci di compagnie girovaghe, dovettero rinunciare a rappresentare un vasto ed eclettico repertorio. Il pubblico ha ormai così bene capito la necessità della messa in scena adatta e decorosa che la esige da tutte le compagnie e ad ogni rappresentazione non rispondente o male rispondente a questi principi suscita un coro di proteste immediatamente sanzionato dalla critica.

Un'altra causa evidente della crisi teatrale si trova nella stessa fisionomia e nella composizione irrazionale delle compagnie attuali. Esse hanno completamente perduto ogni carattere di omogeneità e ormai non sono che degli organismi ibridi creati per la speculazione nettamente affaristica fatta sull'arte o per la vanità di un singolo attore capo comico improvvisato, attorno al quale «mattatore» vive un vastissimo contorno di mediocrità; e siccome nei lavori teatrali moderni raramente esiste la tanto famigerata «parte» nella quale egli possa eccellere e sovrastare su tutti gli altri, ne consegue che egli facilmente respinge i lavori che non gli permettono di «mattare».

La formazione a Parigi dei Teatri speciali, quali il «Vieux Colombier», la «Chimère», il «Théâtre des Arts» e dei «Kamer-Spiels» di Monaco Berlino e Dresda e dei Teatri di eccezione di Praga di Mosca di Riga e quelli d'America è principalmente dovuta alle ragioni suesposte. Con la fondazione di codesti teatri stabili serviti di compagnie stabili si è tagliato alle radici il male che anche in quei Paesi minacciava di rovinare ed inaridire tutta la produzione teatrale moderna, che deve essere ed è uno specchio fedele dei tempi ed un portato delle mutate contingenze spirituali del dopo guerra. Questi

<sup>7</sup> Per quanto riguarda il Teatro della Chimera cfr. fascicolo 3-25-3188, Presidenza del Consiglio dei Ministri, ACS, (1926), cit. in Alberti, da verificare]

<sup>8</sup> Cfr. A.C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, cit., p. 4.

teatri appunto per essere frequentati da un pubblico ben preparato e raccolto, e da una cerchia eletta d'intellettuali e studiosi hanno subito avuto una grande fortuna e una vasta eco di consensi in tutti gli altri Paesi e realmente ed efficacemente hanno contribuito a sviluppare la nuova nobilissima forma di teatro di pensiero. Ed il pubblico italiano, il pubblico intelligente e colto che dalle riviste dai giornali e dagli scambi intellettuali con gli altri Paesi sa di queste iniziative straniere e ne valuta la importanza nel campo artistico mondiale si duole di non vedere seguiti anche in Italia analoghi criteri artistici.

Per queste ragioni e per questa verità sentite da tutti, un gruppo di persone audaci e volenterose ha pensato di istituire a Roma Capitale d'Italia un Teatro Moderno rispondente a tali principi e a tal uopo sta radunando tutti gli elementi affinché l'iniziativa riesca degna e perfetta, prendendo a modello gli stranieri sì, ma perfezionando i criteri in modo che questa fondazione debba riuscire una vera e propria manifestazione nazionale.

Un programma di fede e di battaglia sarà da questi giovani sostenuto in pro dell'arte, di quell'arte che essi fermamente tengono chiusa nel loro spirito audace, il quale ha sempre considerato la scena come un luogo da dove non possano essere bandite la verità l'intelligenza e la bellezza.

Il Teatro sarà impiantato su queste basi:

1. Una direzione generale che, mantenendo l'indirizzo artistico stabilito dal programma, assumerà nel modo più assoluto tutte le attività e responsabilità artistiche.
2. Una Compagnia organica composta di attori militanti e provati, scelti dal Direttore artistico allo scopo di costituire un complesso rispondente perfettamente alle diverse e speciali esigenze del vario programma d'arte.
3. Un repertorio che, pur comprendendo riesumazioni di commedie italiane e straniere nuovo del tutto in Italia, di commedie musicali; e di fiabe, mirerà soprattutto ad un'accurata e scelta rappresentazione di lavori nuovi in modo da divenire una sintesi completa, una «rivista recitata» di tutto il vasto movimento teatrale mondiale.
4. Un'amministrazione delegata, la quale, d'accordo col direttore generale, avrà il doppio incarico di amministrare i beni del Teatro e della Compagnia ed ogni altra mansione che ad un'ordinaria amministrazione si riferisce.

#### SCUOLA DI RECITAZIONE

A fianco di questo organico che avrà un carattere della più assoluta serietà artistica sorgerà una scuola di recitazione con intendimenti puramente moderni. Gli allievi, oltre che alle lezioni, dovranno anche prendere parte a scopo di istruzione agli spettacoli serali, a turno sotto la guida vigile del direttore artistico, in piccole parti che verranno loro assegnate senza alcun compenso. Ogni mese poi sarà fatto un esperimento generale come vero e proprio spettacolo di matinée nel quale sarà rappresentata una commedia interpretata intieramente dagli allievi sotto la responsabilità della Direzione artistica. Essi non percepiranno alcun compenso pecuniario apportando in vece un utile all'organizzazione mediante le quote di ammissione e di frequenza ai corsi di recitazione. Detti corsi saranno suddivisi in trimestri

e si protrarranno fino a completa preparazione dei futuri attori che con l'esperienza scenica acquistata potranno in breve tempo rendersi conto di tutta la tecnica della recitazione, senza la quale la scuola teorica non ha alcun effetto pratico.

#### ALTRE ATTIVITÀ DELL'ORGANIZZAZIONE

1. La Direzione organizzerà dei concerti di musiche classiche italiane e straniere eseguite da musicisti di gran nome; darà degli «après-midi», stabiliti in precedenza, con danze artistiche eseguite da artiste di fama italiane e straniere, tenendo conto di tutte le nuove più originali e interessanti creazioni plastiche moderne.
2. Stabilirà dei rapporti diretti e degli scambi intellettuali con le organizzazioni del genere esistenti in Francia Germania Russia America e ovunque. Lavori che hanno avuto fortuna in quei teatri saranno fatti conoscere al nostro pubblico e lavori italiani favorevolmente accolti alla rappresentazione nel Teatro saranno fatti rappresentare nei teatri stranieri.
3. Promuoverà esposizioni d'arte sempre nei locali del Teatro, e di ogni manifestazione artistica.
4. Istituirà una sala di lettura ed una biblioteca, impiantate mediante opportuni accordi con le case editrici di tutte le pubblicazioni moderne che sarà messa a disposizione dei frequentatori.

5. Curerà l'esposizione nei suoi locali dei bozzetti scenici eseguiti appositamente dai suoi pittori per le messe in scena, e delle fotografie delle diverse rappresentazioni.
6. Pubblicherà ogni mese un fascicolo reclame del teatro nel quale saranno esposti i risultati dell'attività del Teatro, il programma del lavoro del mese successivo e le nuove attività che saranno svolte. In detti fascicoli verranno pubblicati previo accordi opportuni coi concessionari, i lavori più acclamati del repertorio del Teatro seguendo il criterio obiettivo del maggiore favore di critica e della maggiore fortuna di pubblico. Conteranno inoltre dei profili degli autori più in voga fatti dai migliori letterati.

## AMBIENTE

Questo Teatro ha bisogno di un ambiente raccolto e finemente signorile e non deve disporre di oltre 400 posti. La vendita sarà organizzata con biglietti di invito in modo di avere tutto un pubblico al quale la preparazione permette di seguire con interesse ed intelligenza lo svolgersi del programma e che, pur rinnovandosi ad ogni rappresentazione rimanga sempre circoscritto a quello degli assidui e fedeli frequentatori.

La Compagnia, le recite straordinarie, gli esperimenti mensili degli allievi, le danze, i concerti, le esposizioni, ed ogni altra attività del Teatro saranno disciplinate rigorosamente da un regolamento generale interno del Teatro al quale tutti indistintamente dovranno sottostare accettandolo alla firma di ogni singolo contratto.

## La Casa dei figli d'arte: un'iniziativa di Alda Borelli (1926)

ANDREA SCAPPA

Alda Borelli (1879-1964), sorella della più famosa attrice Lyda, è figlia d'arte. Nasce a Cava de' Tirreni, dove i genitori Napoleone e Cesira Banti si trovano a recitare. Esordisce presto, a sedici anni è seconda donna nella Compagnia di Pia Marchi Maggi. Nel 1902 sposa l'attore Alfredo De Sanctis e recita nella sua compagnia, trovandosi imbrigliata in un repertorio che non le consente di far emergere le sue qualità. Separatasi dal marito nel 1915, comincia per Borelli un percorso di emancipazione professionale. Lontana dal teatro per tre anni si dedica al cinema muto, nel 1918 è protagonista con Ugo Piperno di *Controcorrente*, commedia di cui è autrice. Nel 1921 Mura (pseudonimo di Maria Assunta Giulia Volpi Nannipieri) pubblica per Sonzogno un volume su di lei. Arriva alla piena affermazione accanto a Virgilio Talli e a Ruggero Ruggeri con la Compagnia nazionale (1921-1923), organizzata da Marco Praga e finanziata dallo Stato. Tra le novità che recita, come prima attrice in questa formazione, ci sono *Parisina* di Gabriele D'Annunzio e *Vestire gli ignudi*, che Luigi Pirandello scrive per lei. Nel 1923-24 forma una propria compagnia con Marcello Giorda primo attore. Apprezzata per il senso critico con cui governa e rende incisive le sue interpretazioni, è un'attrice moderna, recita personaggi maschili (*L'Aiglon*, *Otello*, *Lorenzino*, *Orlando a Roncisvalle*), propone testi italiani e stranieri nuovi, collabora nel 1926 con un *régisseur* tedesco.

Borelli probabilmente rilascia questa intervista ad Arturo Lanocita, per «L'Ambrosiano», nel 1925. È un momento in cui l'attrice è distante dalle scene: decide di non formare una compagnia in reazione alla mancata diminuzione delle tariffe ferroviarie, non accetta una tournée in America del Nord per il compenso troppo basso offertole e il tentativo di una formazione con Uberto Palmarini fallisce. Sembra stanca di un mondo in cui è faticoso muoversi.

La proposta di un istituto dedicato all'istruzione e all'educazione dei figli d'arte sembra perciò inserirsi nei propositi di Borelli per migliorare le condizioni del sistema teatrale. Per il suo progetto di istituto che dovrebbe accogliere i figli degli attori dai cinque ai tredici anni ha finora raccolto dodicimila lire, attraverso le sottoscrizioni e gli incassi di una recita milanese della Compagnia Niccodemi. Borelli sostiene che l'idea le sia venuta pensando alle difficoltà iniziali di Eleonora Duse, ma c'è dentro tutta la sua esperienza personale. Lei stessa è figlia di attori, ha subito gli effetti del nomadismo dei genitori. Una condizione che ha implicazioni negative sulla prima fase della sua carriera. Ad esempio, nel continuare a restare accanto al marito De Sanctis sembra aver influito anche la presenza in compagnia di suo padre Napoleone, che muore nel 1913. Con questo istituto i figli d'arte potrebbero acquisire una maggiore consapevolezza di sé stessi, prima di intraprendere la professione.

**Intervista di Arturo Lanocita ad Alda Borelli, in Arturo Lanocita, *Attrici e attori in pigiama*, Milano, Ceschina, 1926, pp. 48-58: 54-58.**

[...] Ora Alda Borelli taceva. Rispettai per qualche minuto il suo pensoso raccoglimento; poi incalzai con una interrogazione che mi stava a cuore come la prima:

- Le dispiace di parlarmi dell'Istituto da lei ideato per l'istruzione e l'educazione dei figli d'arte?

- Non è un vero e proprio Istituto, tanto è vero che da me ha avuto il nome, più modesto, di scoletta per i figli degli attori. E poi finora non è che soltanto ideato, come ella dice: l'attuazione pratica del progetto è affidata ora agli uomini di buona volontà, anche perché non credo di possedere tutte le qualità necessarie per passare dall'idea all'azione, trattandosi di un'organizzazione che esula dalla mia solita attività.

- Come e quando ella pensò ad una simile iniziativa?

- Essa era già, allo stato di progetto, ritenuta irrealizzabile, da molto tempo nella mia mente. Mi aveva sempre trattenuta dal manifestarla ad alcuno un certo senso di timore.

- Non credo di capire bene...

- Ecco: mi domandavo se io avessi voce autorevole ed ascoltata tanto da poter lanciare una simile iniziativa.

«Esitai, dunque, per qualche anno. Fu dopo la morte di Eleonora Duse, ancora sotto la penosa impressione in cui la triste notizia mi aveva lasciata, che, evocando i difficili inizi della carriera della grande artista, cominciai a vedere chiaramente la necessità di proporre la creazione di un asilo nel quale, sotto accurata ed amorosa vigilanza, si raccogliessero per qualche anno – in un'età che fosse tra i cinque e i tredici anni – i figli degli attori. Eleonora Duse – io pensavo – non sarebbe certo stata più grande se avesse trascorso in un simile luogo, invece che sulle tavole del palcoscenico, i suoi primi anni: ma certo avrebbe dovuto meno faticare per divenire quell'artista compiuta e perfetta che fu.

- A chi, primo, manifestò il suo progetto?

- Fra un atto e l'altro di una recita, una sera ne parlavo, incidentalmente, ad un amico di Mantova, nel mio camerino. Gli dicevo, però, che non mi rendevo esatto conto del mezzo migliore per realizzare la iniziativa: ed egli volle allora darmi un obolo – il primo obolo – per la futura «scoletta».

« – In tal modo – egli mi disse – ella avrà assunto, oltre che un impegno morale con sé stessa, anche un obbligo sostanziale con me. La «scoletta» deve sorgere.

«Iniziata la sottoscrizione, bisognava continuarla: e lo feci a Pavia. Davo la mia serata d'onore, nel giugno scorso, al «Guidi» di quella città. Il mio pubblico era costituito, in massima parte, di studenti: tale da favorire, quindi, una... confidente cordialità e da non incutere timore. Feci un bel fervorino e poi procedetti al salasso delle striminzite borse dei miei spettatori. Tutti offrirono un obolo: magari in nichel, magari in bronzo. La cosa entusiasmò al punto che, dopo la recita, tutti gli studenti vennero ad acclamarmi dalla strada, sotto al mio camerino: tanto che dovetti affacciarmi ad una finestra per ringraziarli. Un vigile, non rendendosi esatto conto della causa di quel clamore che, data l'ora tarda, lo indispettiva grandemente, vedendomi alla finestra e scambiandomi con chi sa chi, mi investì dalla strada, urlandomi: «Signorina, ritirati!».

«Gli rispose, da parte degli studenti, un urlo di indignazione. Fu malmenato e coperto d'improperi: bisognò che venisse a chiedermi umilmente scusa, contrito e confuso.

«Il buon seme cominciava a fecondare: da allora si sono raccolte, per la *Casa dei figli d'arte*, più di dodici mila lire. Ad ingrossare la somma ha contribuito la percentuale di una recita data – con lodevole spontaneità – dalla Compagnia Niccodemi, a Milano, appunto in prò della futura «scoletta». Ma quanto si è radunato è pochino ancora: occorre di più, molto di più. Ella non ha sottomano un milionario che voglia rendersi benemerito dell'arte? No? Pazienza: attenderò ancora. [...].

## Il Teatro Drammatico Nazionale di Stato di Luigi Pirandello e Paolo Giordani (1926)

MARTINA STORANI

L'esperienza della Compagnia del Teatro d'Arte rappresenta in qualche modo un antecedente importante al progetto di Teatro Drammatico Nazionale di Stato presentata nel novembre del 1926 da Luigi Pirandello e Paolo Giordani.

Nel marzo del 1924, Luigi Pirandello è chiamato a Palazzo Chigi per riportare le sue impressioni al duce a seguito dell'appena concluso viaggio a New York, e contestualmente manifesta a Mussolini la volontà di realizzare una compagnia stabile. Pirandello si era precedentemente detto contrario alla formazione di compagnie stabili in Italia, dove l'arte teatrale era da sempre nomade. Un cambiamento avvenuto probabilmente a seguito dei numerosi contatti con gli ambienti teatrali europei e americani<sup>1</sup>, ma anche per il supporto che il figlio Stefano Landi e Orio Vergani, insieme a Beltramelli ed altri, chiedono al drammaturgo per realizzare un loro "nuovo" teatro a Roma. Il nome di Pirandello s'andrebbe dunque ad aggiungere, fino ad eclissarli, a Landi e Vergani, ma anche a Lamberto Picasso, che a seguito della proposta di partecipare a un progetto comune invece di proporne uno simile da realizzare nella medesima città, rinuncia all'attuazione del proprio, aderendo alla causa. Uno degli obiettivi del coinvolgimento di Pirandello risiede nel fine di ottenere il sostegno economico di Mussolini per la realizzazione del progetto del Teatro d'Arte, che però, agli occhi del drammaturgo, appare plausibilmente sin da subito come una sorta di anteprima di un possibile Teatro di Stato<sup>2</sup>.

Il 2 aprile 1925 si apre un periodo particolare per Luigi Pirandello, che da autore passa ad essere, fino al 15 agosto 1928, «capocomico e metteur en scène d'una compagnia drammatica»<sup>3</sup>. Ed è seguendo le vicende di questo "Teatro dei Dodici" (dal numero degli aderenti alla società) che si comprende in parte l'origine del progetto per un Teatro di Stato a nome di Luigi Pirandello e Paolo Giordani. Pirandello più che una sovvenzione, che sarà comunque erogata, chiede a Mussolini un intervento presso gli industriali, affinché finanzino l'iniziativa<sup>4</sup>. Tuttavia il Teatro d'Arte continua a soffrire della mancanza di un solido sostegno finanziario. Pirandello avrà rivalsea nei confronti dell'indifferenza dimostratagli in tale circostanza dalla classe industriale nazionale quando, alla fine dell'anno, il regime tenta di corporativizzare la Società degli Autori. In quell'occasione egli si schiera, insieme ai più rappresentativi scrittori italiani del tempo, contro l'evidente condizione di subordinazione in cui gli autori rischiano di trovarsi all'interno della Società, rispetto agli interessi degli industriali editoriali e teatrali<sup>5</sup>. All'interno della già ampia polemica sulla riforma della SIA, tra gli scambi pubblicati sui giornali, emergono aperti contrasti tra Pirandello e l'avvocato Paolo Giordani<sup>6</sup>, impresario teatrale.

Tuttavia, alla fine di novembre del 1926, Pirandello e Giordani, «aderendo al desiderio del Duce», si incontrano nell'ufficio del direttore de «Il Tevere», Telesio Interlandi, dove discutono un progetto volto alla costituzione di un Teatro Drammatico Nazionale di Stato. Il testo definitivo del progetto viene quindi sottoposto dai due, alla presenza di Interlandi, all'esame di Mussolini, il quale decide di presentarlo al successivo Consiglio dei Ministri.

<sup>1</sup> A. D'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 5.

<sup>2</sup> Cfr. A. D'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 37.

<sup>3</sup> L. Pirandello, *En confidence*, «Le Temps», Parigi, 20 luglio 1925.

<sup>4</sup> Cfr. A.C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia*, cit., pp. 17-18.

<sup>5</sup> Ivi, p. 18.

<sup>6</sup> In particolare si fa riferimento alla lettera di Giordani a Neri, pubblicata ne «L'Impero» del 16-17 dicembre 1925, e alla lettera di Pirandello al direttore de «Il Tevere», pubblicata il 19 dicembre 1925.

Il 2 dicembre Pirandello dichiara al «Corriere della sera» le condizioni necessarie per un Teatro di Stato e i privilegi di cui esso debba godere, scatenando le più disparate reazioni. In particolare, il 5 dicembre «La Fiera Letteraria» pubblica il testo della relazione di Pirandello e Giordani, seguito da un corsivo di Umberto Fracchia, il quale apprezza il progetto e parla di una sua simile proposta precedente, redatta con Chiarelli nel 1924. Altrove Fracchia usa toni diversi, rivendicando, nella dimensione privata di una lettera a d'Amico, un sostanziale contributo alla stesura del progetto<sup>7</sup>.

Il progetto non sarà realizzato. Tra le motivazioni principali, le preoccupazioni del Ministro delle finanze per l'ingenza del capitale iniziale da investire nei tre teatri stabili di Roma, Milano e Torino. Non mancano tuttavia dubbi anche da parte degli attori, come Augusto Novelli, che in un esposto del 7 dicembre 1926 esprime le proprie perplessità circa la sostenibilità per gli attori di un lavoro così organizzato. A seguito dei problemi economici e della consapevolezza dell'impossibilità dell'attuazione del progetto di un Teatro di Stato, nel 1928 avrà termine anche l'esperienza capocomicale di Pirandello<sup>8</sup>. Si torna a parlare di un Teatro di Stato diretto da Pirandello nel 1934, episodicamente, «nel quadro dei primi organici interventi del fascismo sul teatro»<sup>9</sup>.

Il progetto presentato nel 1926 auspica il superamento della crisi del sistema teatrale italiano attraverso l'istituzione di un Teatro drammatico nazionale di Stato, strutturato su tre sedi fisse e di proprietà dello Stato a Roma, Milano e Torino, per neutralizzare il nomadismo delle compagnie girovaghe e l'eventuale ingerenza degli industriali, mossi da interessi privati. La novità risiede nella creazione di un'unica compagnia organica e flessibile che circuiterebbe nelle tre città, garantendo adeguati tempi di preparazione e una superiore cura degli allestimenti. L'accentramento della direzione artistica e amministrativa sotto l'egida statale mira ulteriormente a svincolare la produzione dalle logiche speculative industriali, elevando lo spettacolo a modello di decoro e prestigio per l'intera nazione. Infine, l'adozione di un'attrezzatura scenica standardizzata e l'esportazione dei successi stagionali all'estero definiscono una strategia volta a riqualificare culturalmente il teatro di prosa e a riconquistare il consenso del pubblico internazionale.

### **Luigi Pirandello, Paolo Giordani, Progetto di Teatro Drammatico Nazionale di Stato, 1926**

Publicato in *Lo Stato e il Teatro*, «L'arte drammatica», a. LVI, n. 4, 4 dicembre 1926, p. 1, con premessa di Enrico Polese; trascritto in Alberto Cesare Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974, pp. 190-191.

#### *Lo Stato e il Teatro*

Dal 1859, L'anno dei Plebisciti, all'ottobre del 1922, quando scoppiò la Rivoluzione Fascista, gli uomini che per sessantatré anni ressero l'Italia nulla hanno mai fatto per il Teatro italiano.

Sino dai primi giorni dopo la Rivoluzione disse Mussolini volere provvedere alle sorti dell'Arte e del Teatro italiano: in questo IV anno della Rivoluzione il Duce à accolto un progetto che mira a formare un vero e proprio Teatro di Stato, e ne promise il rapido studio, e la pronta attuazione [attuazione] non tarderà, secondo il costume di Benito Mussolini.

Per il primo, da quando l'Italia è risorta a Nazione, fu Lui che à dato mano allo studio di un diretto intervento dello Stato nelle sorti del Teatro Italiano.

Ogni discussione oggi, sul progetto presentato al Duce, è assolutamente prematura. Il principio soprattutto bisogna altamente proclamare: lo Stato riconosce che deve contribuire alle sorti del Teatro!

I due uomini presentatori del progetto, scelti dal Duce, così forti e tra loro dissimili, sintetizzano la sagacia mirabile dell'Uomo che ci governa e la profonda sua conoscenza degli uomini e della vita: Lui volle riuniti nello studio del grave problema Pirandello, poeta in tutta l'estensione della bella parola, con tutti i sogni e le illusioni del

<sup>7</sup> Lettera dattiloscritta di Umberto Fracchia a Silvio d'Amico su carta intestata de «La Fiera Letteraria», Milano, 2 dicembre 1926. Cfr. R. Di Tizio, *Documenti dal Fondo d'Amico*, p. 206.

<sup>8</sup> Cfr. A. D'Amico, A. Tinterri, *Pirandello capocomico*, cit., p. 50.

<sup>9</sup> Ivi, p. 7.

Poeta, e Paolo Giordani, il giovane tenace ed audace che seppe con la forza della volontà, con lo sforzo del lavoro, con la fermezza del proposito in poco tempo così larga influenza e potere acquistarsi nel mondo del teatro italiano.

Il voluto connubio di queste due intelligenze è una nuova manifestazione del genio politico del Duce!

Nessun commento, nessun consiglio è per il momento opportuno. Chi ci governa è finalmente dichiarato di interessarsi del Teatro italiano; è designati gli uomini nei quali pose la sua fiducia.

Attendiamoli serenamente all'opera!

ENRICO POLESE S

### *Il Comunicato ufficiale*

Luigi Pirandello e Paolo Giordani, aderendo al desiderio del Duce, si sono ritrovati in questi giorni a Roma per collaborare insieme alla redazione di un disegno per la creazione del Teatro Drammatico Nazionale di Stato a Roma, Milano e Torino, ed hanno presentato martedì, ricevuti in particolare udienza dal Capo del Governo, il testo definitivo del progetto.

S. E. Mussolini ha espresso il suo vivo compiacimento e ha dichiarato che porrà allo studio immediatamente la questione, ritenendo attuabile il Teatro di Stato con indubbio vantaggio dell'arte drammatica nazionale.

Luigi Pirandello ha voluto esprimere a S. E. il Primo Ministro il suo sdegno per le speculazioni tentate a proposito della rappresentazione avvenuta a Zurigo della sua nuova opera *Diana e la Tuda* e per le false interpretazioni date ad alcune sue parole. Egli ha in pari tempo annunciato che la prima in Italia avrà luogo a Milano nel prossimo gennaio ed ha pregato il Duce di presenziare all'avvenimento.

### *Il testo del progetto*

L'Italia è l'unica nazione d'Europa priva di teatri di Stato; essa non ha neppure un organismo teatrale equivalente per il quale la mancanza dei teatri di Stato possa essere considerata una pura questione di forma. L'Italia non ha se non compagnie drammatiche girovaghe che sono costrette a trascinare una vita la quale affretta sempre più la morte dello spettacolo. Esse infatti non possono, anche volendo, curare né l'allestimento scenico dei lavori, né la recitazione, né la scelta di un repertorio d'arte, in modo adeguato alle moderne esigenze e il pubblico che da un pezzo avverte tali manchevolezze diserta sempre più il nostro teatro di prosa mentre gli stranieri che lo frequentano ne riportano impressioni sfavorevoli.

In tali condizioni, ed allo scopo di riparare ai danni artistici, finanziari e politici che ne derivano, l'intervento dello Stato non può limitarsi ad azioni sporadiche e di breve durata, ma deve essere radicale e definitivo attraverso la creazione di un Teatro drammatico nazionale di Stato che svolga la propria attività in tre teatri di Roma, Milano e Torino. Tali teatri responsabili del decoro artistico della nazione verso lo straniero, debbono essere di esempio e di incitamento a tutti gli altri teatri privati, dando modo agli attori di educarsi alle interpretazioni artistiche e riuscendo a richiamare il pubblico al gusto del teatro di prosa.

Il disegno, secondo il quale si può giungere, in breve tempo, con atto di volontà fascista, alla fondazione del Teatro drammatico nazionale di Stato comporta la proprietà da parte dello Stato di tre teatri di Roma, Milano e Torino, poiché, in qualunque altro caso, si avrebbero interferenze di interessi industriali che arrecherebbero gravi pregiudizi alla buona riuscita dell'impresa artistica. Se in questi tre teatri dovessero recitare tre compagnie distinte si ricadrebbe, automaticamente, nell'insuccesso che ebbero tutte le stabili, tentate singolarmente a Roma ed a Milano. Perciò la novità risolutiva del disegno consiste appunto nella formazione di una sola grande compagnia, che seralmente possa attingere ai tre pubblici di Roma, di Milano e di Torino.

La Direzione generale sarebbe affidata ad un direttore unico, che dovrebbe sovrintendere a tutto il movimento artistico dei tre teatri, coadiuvato dai tre direttori tecnici, uno per ciascun teatro, ed assistito da una Commissione di pochi esperti per la formazione del programma artistico di ogni singolo anno comico, per la rotazione dei diversi lavori nei tre teatri.

Accanto alla Direzione generale dovrebbe funzionare un direttore amministrativo nominato dallo Stato, ed assistito da una Commissione di esperti.

Il Consiglio direttivo sarebbe composto dalla commissione artistica e dalla commissione amministrativa, riunite sotto la presidenza del direttore generale.

Ciascun teatro avrebbe una massa di non più che 15 generici fissi mentre il nucleo centrale della grande Compagnia sarebbe costituito da 20 elementi primari, uomini e donne, che, opportunamente scelti per ogni spettacolo

potrebbero formare tanti raggruppamenti temporanei per modo che la Compagnia apparisse sempre nuova di fronte ai tre pubblici. I contratti e le scritture degli attori dovrebbero essere annuali senza ruoli definiti.

Nei tre teatri una eguale attrezzatura scenica, sul tipo di quella del teatro del Marais di Bruxelles, costituirebbe la dotazione fissa, per modo che la scena ideata in un teatro si possa riprodurre negli altri due, senza bisogno di trasportare se non pochi materiali particolari.

Il funzionamento dovrebbe avvenire nel seguente modo:

1. Il Consiglio direttivo approva il programma artistico dell'anno, dopo aver discusso le proposte del direttore generale;
2. I tre direttori tecnici studiano gli allestimenti scenici dei lavori d'accordo col direttore generale, al quale sottopongono le relazioni su ogni lavoro, i bozzetti, la distribuzione delle parti, ecc.;
3. Il Consiglio direttivo esamina e risolve i diversi problemi imposti dall'attuazione del programma artistico, secondo le esigenze prospettate dalla Direzione sia per quanto riguarda le spese necessarie per gli allestimenti scenici, sia per quanto riguarda il movimento di rotazione dei raggruppamenti temporanei dei tre teatri;
4. I tre teatri si aprono lo stesso giorno, primo novembre, dopo un mese di preparazione, e si chiudono alla fine di maggio senza mai ospitare altre compagnie;
5. I tre primi spettacoli si spostano ciascuno negli altri due teatri mentre avviene la preparazione dei nuovi spettacoli, in modo che tale preparazione non abbia solo la durata delle repliche del lavoro precedente, come presso le compagnie ordinarie, ma la durata delle repliche di tre lavori;
6. Alla fine della stagione i lavori che avranno avuto maggiore successo saranno portati fuori dalle sedi dei tre teatri da tre compagnie che si recheranno all'estero ed in provincia.

Luigi Pirandello  
Paolo Giordani

## Un memoriale per il Teatro di Stato di Filippo Tommaso Marinetti (1927)

ANDREA SCAPPA

Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), incaricato da Mussolini, invia all'inizio del 1927, sull'onda del progetto per un Teatro di Stato di Luigi Pirandello e Paolo Giordani, un memoriale in cui immagina un unico teatro stabile a Roma da costruire secondo due direttrici. Da un lato l'esclusione degli attori e delle attrici più importanti, accusati di essere intemperanti e individualisti, di manifestare ostilità nei confronti degli autori e di costare troppo. Al loro posto è prevista una nuova leva di attori, formata con una apposita scuola e secondo le finalità del teatro stabile. Dall'altro lato risulta fondamentale la presenza di un palcoscenico moderno, opportunamente costruito e attrezzato da una serie di scenografi futuristi. Un palcoscenico che sembra predisposto per accogliere il teatro futurista in cui i corpi degli attori tendono a smaterializzarsi, a farsi ingranaggio di un meccanismo più complesso.

Non è chiaro se l'attacco agli attori, oltre ad un odio implicito nella visione marinettiana, risenta in questo caso anche di attriti e incompatibilità (o di insoddisfazione per l'esito scenico) sorti in occasione dell'allestimento di due sue recenti azioni teatrali: *Prigionieri*, rappresentato al teatrino romano dell'attrice-contessa Olga Ferrari, con Lamberto Picasso, nel maggio 1925, e *Vulcani*, proposto dal Teatro d'Arte di Pirandello, al teatro Valle nel marzo 1926. Nell'anno in cui formula il memoriale Marinetti pubblica queste due opere, definite «otto sintesi incatenate», in un unico volume corredato da alcune delle scene tricromatiche di Enrico Prampolini. Sempre nel 1927 Marinetti è coinvolto con Prampolini nell'ambiziosa esperienza parigina del Teatro della Pantomima Futurista, per cui, oltre ad agire sull'impostazione artistica del progetto, scrive *Cocktail*, pezzo conclusivo delle serate<sup>1</sup>. Il Teatro della Pantomima Futurista pare sottintendere la necessità di una casa per il teatro futurista. L'idea del teatro stabile di Marinetti forse dovrebbe essere letta anche in tal senso.

**Memoriale di Filippo Tommaso Marinetti, inviato da Alfredo Chiavolini, Segretario particolare del capo del Governo, a Giulio Santini, Capo di Gabinetto del ministro della pubblica istruzione, Roma, 7 marzo 1927, Archivio centrale dello Stato, Segreteria Particolare del duce, Carteggio ordinario 1922-43, b. 1132, fasc. 509.446.**

### *Memoriale per il Teatro di Stato*

Credo utile:

1° – Limitarsi in un primo tempo ad un unico Teatro di Stato.

2° – che il Teatro sia stabile a Roma. La stabilità oltre che principio economico è condizione indispensabile per raggiungere la perfezione dal punto di vista scenotecnico. Questa perfezione scenotecnica del palcoscenico merita oggi almeno due terzi delle cure di un direttore di Teatro di Stato.

3° – Escludere dal Teatro di Stato tutti gli attori e le attrici celebri poiché sono indisciplinati per tradizione e abitudine, indifferenti sprezzanti o nettamente ostili davanti agli autori e alle loro opere d'arte teatrali. Essi considerano l'opera d'arte teatrale come semplice pretesto per sfoggiare le loro qualità personali. Dopo un primo tempo di apparente sottomissione essi riprenderebbero sicuramente la loro spavalda e orgogliosa indipendenza suscitando nel Teatro di Stato il solito groviglio di beghe contrasti e lotte intestine. Attori e attrici costerebbero enormemente e comprometterebbero la continuità del Teatro di Stato senza offrire nessuna perfezione armoniosa di recitazione.

<sup>1</sup> Cfr. Carlo Titomanlio, *Il Teatro della Pantomima Futurista di Enrico Prampolini: Folgore, Pirandello, Marinetti*, «Il castello di Elsinore», a. XXVII, n. 69, 2014, pp. 89-106.

4° – Rimandare di due anni l'apertura del Teatro di Stato.

5° – Creare immediatamente una Scuola di attori e attrici per il Teatro di Stato che formerà nuovi attori e attrici fuori dalla vecchia mentalità guitta con un concetto di profonda coscienza letteraria, di assoluta disciplina e di intera devozione all'opera d'arte teatrale e al maestro di scena.

6° – Confidare la costruzione del palcoscenico e dei suoi indispensabili meccanismi ultramoderni agli scenografi scenotecnici e maestri di scena: Enrico Prampolini, Virgilio Marelli, Fortunato Depero, Anton Giulio Bragaglia, Balla, Ivo Pannaggi che sono indiscutibilmente e più competenti novatori tecnici del palcoscenico in Italia, tutti capaci di vincere in originalità praticità economica e perfezione qualsiasi tecnico di teatro straniero.

Un teatro di stato [Stato] italiano non raggiungerà il suo scopo senza un palcoscenico, meccanicamente e dinamicamente superiore a tutti i palcoscenici del mondo.

Tutti gli altri problemi per quanto importanti sono subordinati alla soluzione dei precedenti.

F.to F.T. Marinetti

## Un progetto di Guido Salvini (1927)

RAFFAELLA DI TIZIO

Nel 1927 Guido Salvini (1893-1965) pubblica su «La Fiera Letteraria» un progetto per la fondazione di un “teatro semistabile comunale retto da un ente autonomo”. Non una struttura statale, ma un istituto a gestione privata, sostenuto soltanto nella fase iniziale da fondi pubblici. Dovrebbe aver sede a Milano, in un teatro esistente ma appositamente rinnovato («secondo la tecnica costruttiva moderna dei teatri di prosa, per modo che nel minimo spazio trovi comodamente posto il maggior numero di spettatori») e dato in concessione insieme a una provvigione di 400.000 Lire. Questa sarebbe utile a coprire il necessario disavanzo che accompagna, spiega Salvini con dettaglio di conti e preventivi (e dopo aver studiato a fondo, come rivendica, l’organizzazione dei «teatri di tutto il mondo» e i loro bilanci), gli inizi di ogni degna impresa teatrale<sup>1</sup>.

Discendente da una nota famiglia di attori, laureato in giurisprudenza e diplomato in pianoforte al conservatorio di Padova, dal 1925 al 1927 Salvini era stato scenografo e collaboratore alla regia del Teatro d’Arte di Pirandello, per cui aveva svolto anche mansioni amministrative<sup>2</sup>. Aveva lasciato la compagnia il 3 marzo del 1927, dopo aver condotto un’importante tournée all’estero, tra Praga, Vienna e Budapest<sup>3</sup>. Al momento della stesura di questo testo è un regista noto e riconosciuto, che vanta una conoscenza non superficiale della scena europea.

Il suo progetto, che tiene conto delle condizioni di crisi strutturale del teatro – la carenza di pubblico, dovuta anche alla concorrenza del cinema, giustamente a suo dire preferito dagli spettatori (sta alla scena, se vuole competere, imparare ad aggiornarsi) – si caratterizza per una marcata focalizzazione sugli aspetti pratici. Non vi si trovano teorie o dichiarazioni di intenti, ma un piano concreto pensato da chi vive il sistema teatrale nazionale dall’interno, e ideato per integrarsi senza attriti in quel sistema. Poche le critiche che, *en passant*, Guido Salvini rivolge al teatro italiano: «bisogna che lo spettacolo teatrale progredisca», sottolinea usando il corsivo, ma il suo non viene presentato come un progetto di spiccata innovazione.

Salvini non è un letterato che guardi dall’esterno il mondo teatrale, proponendo teoriche possibilità di cambiamento, ma un teatrante che intende cercare il modo di migliorare l’efficienza di quanto esiste, e che può essere meglio organizzato, amministrato e gestito. Il suo stile è a tratti involuto, ma il pensiero che nutre il suo progetto è dei più precisi e concreti. Immaginando un teatro stabile, inizia con l’elencare il personale necessario e le relative paghe, il numero di posti da cedere in abbonamento e i biglietti da vendere, e prosegue con accortezze che vanno da una più efficiente pubblicità alla scelta di efficaci registi (qui *régisseurs*, non essendo ancora entrata nell’uso la parola corrente), dalla promozione degli abbonamenti alla cura di tournée estive della compagnia (pensata per potersi dividere, all’occorrenza, in tre tronconi, per poi riunirsi per recite d’eccezione – un’ottimizzazione del lavoro e della resa economica che prevede la presenza, come da tradizione, di un direttore di scena e un trovarobe in grado, all’occorrenza, di recitare). Salvini è attento a ogni aspetto pratico, dal costo del trasporto bagagli alla cura delle scenografie, ed elenca dettagli che si accumulano fino a far perdere di vista quella che è la vera novità della proposta: la presenza della regia, rivendicata come ovvia necessità di una scena moderna. Questi professionisti, spiegherà, non saranno pagati molto, perché i

<sup>1</sup> «Non vi è nulla di più disonesto di voler affermare che un teatro fatto per il popolo con intendimenti artistici, possa essere attivo fin dal suo inizio. Ricordiamoci che la Comédie Française ha cominciato ad essere attiva dopo oltre un secolo dalla sua fondazione». Si riportano in nota senza indicazione bibliografica frammenti del testo di Guido Salvini che si sta introducendo.

<sup>2</sup> Cfr. Alessandro Tinterri, *Un figlio d’arte al teatro d’arte*, in *Un figlio d’arte nel tempo della transizione*, a cura di Livia Cavaglieri, Milano, Scalpendi, 2020, pp. 15-21: 18.

<sup>3</sup> Cfr. *ivi*, p. 19.

registi già formati in Italia sono rari<sup>4</sup>: si prevedono però alti cachet (50.000 Lire) per uno o più registi riconosciuti da invitare occasionalmente anche dall'estero (forse Salvini ha già in mente Max Reinhardt, di cui sarà negli anni seguenti un assiduo collaboratore<sup>5</sup>).

Salvini, che crede nella libera concorrenza – tanto da criticare senza mezzi termini (anche per il proprio interesse nel settore) chi chiede correttivi contro lo sviluppo del cinematografo<sup>6</sup> – immagina sul modello dei teatri statali stranieri un organismo innovativo ma assimilabile all'esistente: il suo ha veramente «l'aspetto di un progetto realizzabile», come sottolinea la premessa al suo testo. Alla base c'è persino l'idea di una collaborazione con la società Suvini-Zerboni, ovvero col più importante *trust* di gestori teatrali italiani. Cosa notevole, se si pensa che la maggior parte delle proposte di riforma teatrale presentate durante il fascismo intendeva piuttosto chiedere la costituzione «di una struttura alternativa al *trust*»<sup>7</sup>, considerato da molti il vero impedimento allo sviluppo di una scena più dedita all'arte che al guadagno, se non come una delle principali cause della crisi del settore.

Anche su quanto verrà messo in scena Salvini non sembra voler fare decisi cambiamenti: nel teatro, dotato di cupola apribile per le recite estive, dovrebbero trovar posto anche i «cosiddetti grandi spettacoli, riviste, ecc., adattissimi inoltre economicamente per il rilevante numero di spettatori che troverebbero posto nella sala». Parla però poi anche di un «Repertorio vastissimo, senza preconcetti di scuole, di stili o di nazionalità, ma tendente a mettere in valore gli autori italiani moderni che ne risultino degni», come a dire che si rispetteranno le tendenze della dittatura fascista e le esigenze degli autori nostrani, ma a fronte di un'apertura totale a quanto di meglio la scena anche estera possa offrire. Se non sono esplicite esigenze di apertura culturale, sono però senz'altro precise attenzioni di chi sa come funziona al suo meglio il mercato teatrale. Regista ben consapevole del suo mestiere, Salvini sottolinea che regola fondamentale è che «Il pubblico, a teatro, si deve divertire», e spiega che lo spettacolo deve parlare ai sensi, non soltanto alla mente degli spettatori<sup>8</sup>. Anche per questo dà un posto centrale alla scenografia, alla cui ideazione possono e dovrebbero collaborare i registi, ma per cui si pensa di assumere anche architetti e professionisti ad hoc – mentre andrebbe del tutto abolita, in questo teatro semistabile, la tradizione delle «scene generiche», riutilizzabili per più spettacoli<sup>9</sup>.

Nello stesso tempo però Salvini ha ben chiara l'idea che sono (anzi, «sono sempre stati», come scrive) repertorio e attori «I due cardini di ogni impresa teatrale», con una preminenza del secondo elemento, perché anche una commedia mediocre, se ben recitata, può essere ben accolta dal pubblico. Nel dettaglio elenca gli elementi, ruolo per ruolo, che dovranno comporre la sua compagnia: anche qui si segue in tutto la formazione tradizionale, confermata anche nella preminenza della prima donna – per cui si prevede, come di consueto, una paga maggiore rispetto ai primi attori<sup>10</sup>. Questo ruolo

<sup>4</sup> Come si leggerà, al momento di elencare i costi del personale spiega che «Se le paghe per i régisseurs sembreranno pur basse, aggiungerò che i régisseurs bisogna farli perché non ne esistono molti disponibili, con intendimenti di serietà e di disciplina quali si richiedono».

<sup>5</sup> Scriverà alcuni anni dopo che «Il giorno che in Italia avremo i teatri costituiti con criteri di stabilità, si potrà pensare a formare i nuovi direttori, e Max Reinhardt verrà fra noi ad insegnarci. Ne abbiamo tutti un urgente bisogno» (Guido Salvini, *Tappe del suo cammino*, «Comœdia», a. XIV, n. 4, 15 aprile-15 maggio 1932, citato in Carla Arduini, *La tournée italiana di Max Reinhardt del 1932, in L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, Dossier a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 193-213: 200 n.

<sup>6</sup> «La guerra al cinematografo propugnata da tanti a favore del teatro, è la più vile delle campagne».

<sup>7</sup> Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia Fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989, p. 21.

<sup>8</sup> «Ora per far divertire il pubblico non è vero che gli si debbono somministrare «I due Sergenti» o «Le pillole d'Ercole». Basta creargli sempre lo spettacolo, in modo che i suoi sensi oltre che le sue facoltà intellettive, concorrano a gustare l'opera d'arte».

<sup>9</sup> «[...] le scene cosiddette generiche non debbono assolutamente esistere».

<sup>10</sup> Il sistema per compagnie non era infatti «dominato dal patriarcato, per la necessità di dare peso a chi contribuisce maggiormente al successo e al guadagno». Cfr. Laura Mariani, *L'Ottocento delle attrici. Da Carlotta Marchionni a Eleonora Duse*, Roma, Viella, 2024, pp. 33-34.

sociale di rilievo vigeva però solo all'interno della "microsocietà teatrale"<sup>11</sup>. Per il resto, le donne sono presenti nell'organico di questo teatro solo nei lavori normalmente considerati femminili, come sarte, cucitrici, tra i commessi (donne e uomini), come dattilografe o al massimo come segretarie di compagnia. Dovrebbero però avere e hanno, per Guido Salvini, un posto centrale nella costituzione del pubblico. Al momento di ragionare sugli abbonamenti lo si vedrà fare una sorta di analisi sociologica degli spettatori, divisi per classe a seconda dei prezzi che possono permettersi. I più economici dovrebbero essere riservati agli operai, anzi ai direttori di grandi industrie che potrebbero acquistarli per darli in premio a dipendenti meritevoli, così come potrebbero fare i direttori di negozio per i commessi e, specifica, ancor di più, per le commesse. Qui Salvini ferma il suo ragionamento per evidenziare che «l'elemento donna va curato al massimo grado giacché il pubblico dei teatri in tutto il mondo è formato per  $\frac{3}{4}$  dalle donne», per poi chiarire, qualche riga dopo:

Non mi stancherò mai di ripeter che la propaganda [intende la pubblicità degli spettacoli] va fatta fra le donne e non fra gli uomini, e dicendo *industriali* o *commercianti* e *professionisti* intendo dire le loro mogli, le figlie, le sorelle, e perché no, le madri.

In realtà la presenza maggiore di donne è un dato soprattutto del teatro centroeuropeo, dove, racconta Salvini ai lettori italiani, è più semplice per loro assistere agli spettacoli, che iniziano tra le 19 e le 20 e finiscono presto. Le cose sono più difficili in Italia per via degli orari di lavoro *degli uomini*, attorno a cui è organizzata la vita domestica: a quell'ora in Italia si cena, e non si può andare a teatro. Si potrebbe però organizzare la scena con più efficienza per evitare ritardi, anticipare l'inizio di un quarto d'ora e chiudendo, come propone, tutti gli spettacoli entro le 23 e mezza.

Guido Salvini con il suo progetto cerca insomma un progresso, non una rivoluzione e nemmeno, sembrerebbe, un cambiamento radicale. Gli accenni di riforma sono posti come considerazioni a latere, migliorie che non paiono mai alludere a differenze nette con il passato – per esempio quando spiega che le paghe degli attori non sono elevate perché in Italia di "grandi attori" non ce ne sono poi molti, e «che ad ogni modo non è desiderabile annoverarne troppi in un teatro come questo che deve essere la negazione del *Mattatorato*». O come quando segnala l'importanza di ottimi allestimenti, perché la soluzione alla crisi, e alla competizione con il cinematografo, può essere data solo da «due mezzi: ottimi spettacoli e prezzi inferiori». A questo serve la costituzione di un teatro stabile, che potrà reggersi solo con una politica di ampliamento del pubblico.

Per il suo sottolineare l'importanza della presenza di spettatori affezionati, che si leghino intimamente alle battaglie artistiche del teatro<sup>12</sup>, il progetto di Guido Salvini è stato paragonato alle strategie messe poi in atto, nel dopoguerra, dal Piccolo Teatro di Milano<sup>13</sup>. Quel teatro, dovendo fondarsi su basi stabili, saprà mettere in atto un'attenta strategia pubblicitaria. Salvini aveva immaginato la sua affidando a una redazione esterna (quella del «Lettore») la scrittura dei programmi, proponendo di inserirvi, insieme alla trama della commedia e notizie sull'autore, un insieme di informazioni simili a quelle che si trovavano sulle più vendute riviste di settore, pensate per suscitare la curiosità degli spettatori: «si tratterà più che altro di indiscrezioni, cenni, qualche scena saliente, fotografie e caricature degli attori che vi prendono parte, disegni delle scene e dei figurini, interviste con l'autore o con personalità teatrali [...]».

<sup>11</sup> Rimando sul tema a Mirella Schino, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, nel Dossier *Donne, teatro, fascismo*, a cura di Ead., «Teatro e Storia», n. 46, 2025, pp. 47-84.

<sup>12</sup> «Giacché noi calcoliamo che due terzi del pubblico del Teatro di Milano, dovrà necessariamente essere sempre il medesimo, bisogna cercare di affezionarlo in ogni modo facendolo partecipare alla vita stessa del teatro, alle sue lotte, alle sue glorie, ai suoi autori, direttori, attori».

<sup>13</sup> Cfr. Chiara Merli, *Il teatro ad iniziativa pubblica in Italia*, Milano, LED, 2007, pp. 40-41. Ringrazio Andrea Scappa per avermi segnalato questo volume.

Le strategie per riportare a teatro «il popolo e la piccola borghesia» vengono introdotte da Salvini con un titolo altisonante che suona particolarmente in linea con la politica teatrale fascista: “Il popolo a teatro”. Ma il suo percorso è inverso: non va dalle direttive ministeriali alle proposte, ma dalle necessità concrete del teatro alle soluzioni governative. La composizione del pubblico va ampliata non per ragioni politiche o morali, ma perché il “teatro aristocratico”, che si rivolge a pochi benestanti spettatori, ha bisogno del pubblico d’eccezione internazionale che solo capitali come Parigi possono offrire. Per far concorrenza al cinema occorre quindi un’«Organizzazione su vasta scala, e propaganda, che chiameremo “di Stato” per favorire lo speciale sistema adottato negli abbonamenti popolari», come riassumerà in chiusura del progetto.

Non meno importante è il concorso di competenze che deve rendere l’organismo efficiente – ovvero «l’organizzazione interna tecnico-artistica, il congegno delicatissimo e centrale della grande macchina». Per mostrare il complesso sistema di gestione e l’interrelazione tra i diversi elementi che compongono la struttura organizzativa del teatro Salvini acclude al progetto un diagramma ad albero. Nel descriverlo spiega la necessità di una complessa rete, dove i rapporti tra i diversi ruoli si intrecciano su più livelli – un tentativo di rendere oggettivo l’interrelarsi delle competenze tecniche che fa l’efficacia di un teatro (si vedano in particolare il paragrafo “L’organizzazione dei servizi” e le righe che lo precedono). Nel riepilogo finale dei punti salienti parlerà di un’«Organizzazione perfetta di tutto il personale direttivo e tecnico con attribuzioni ben chiare e ordine gerarchico assoluto». Al vertice deve essere il Direttore generale, coadiuvato da due “consiglieri”, «uno per la parte economica, l’altro per la parte artistica»: sarà lui ad affidare a un regista la produzione scelta, e il regista lavorerà con l’architetto, via via proseguendo secondo un sistema di dipendenze a cascata ma anche di collaborazioni che finiscono col collegare e sovrapporre più rami dell’organigramma.

Su questi aspetti fu particolarmente critica la voce di Gordon Craig, che rispose con una lunga lettera all’invito del giornale a dare pareri e commenti sulla proposta di Guido Salvini. Il «signor Salvini», scrisse, «s’adopra a crear piani disastrosi. Il suo progetto non ha capo né coda»<sup>14</sup>, come l’organigramma che vi era annesso, per lui disegnato alla rovescia: per rinnovare davvero il teatro il potere non sarebbe dovuto finire in mano a un direttore generale, professionista dell’apparire («il cosiddetto uomo pratico, colui il quale ostacola il lavoro degli altri, l’uomo nato agli affari», «sventura dei teatri di Europa») ma a un “regista artista”, padrone dei suoi strumenti di lavoro, l’unico in grado di riunire attorno a sé le forze necessarie per il buon funzionamento dell’impresa. Un tipo di regista finora escluso dalla scena italiana, che vantava invece attori geniali, come Musco e Petrolini, (quest’ultimo in grado da solo, come Yvette Guilbert, di ottenere «risultati a cui non arriverebbe una compagnia sotto una direzione perfetta dopo venti anni di fatiche»)<sup>15</sup>. A Salvini Craig rimproverò in conclusione la sua tendenza riformista, la mancanza del coraggio di attuare una rivoluzione («perché non è in nostro potere cambiare faccia al mondo per rimanervi tenacemente attaccati a godere dei suoi frutti come tanti rimbambiti, il che significa inibirsi il piacere di ridurlo in frantumi»). A guidare il teatro ci sarebbe voluto un Benvenuto Cellini, un artista, matto per definizione, ma geniale, lasciato libero di portare avanti il proprio lavoro e i propri errori.

Salvini si trovò a controbattere indirettamente solo alcuni anni dopo, commentando, in un articolo del 4 giugno 1931 su «L’Ambrosiano», lo “spirito di corpo” che animava il Teatro alla Scala di Milano. È un pezzo in cui si intravede, nel suo pensiero, una svolta “statalista”, nel suo cogliere il vantaggio pratico degli enti lirici come superiore all’organizzazione per imprese. Salvini vi paragona l’efficienza che si vorrebbe dai teatri a quella che può trovarsi tra le truppe di soldati, spinte dalla

<sup>14</sup> Il testo si può leggere qui in coda al progetto di Guido Salvini.

<sup>15</sup> Per approfondimenti su Craig, sul suo rapporto con la scena italiana e con Yvette Guilbert cfr. Gabriele Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera. Craig, Lees, Guilbert fra grande guerra e fascismo*, Roma, Carocci, 2025.

tendenza anti-individualista di chi non mira solo al proprio successo personale, ma a quello di “una unità organica”. E si rivolge a Craig:

Questione di disciplina, – si usa dire – gli artisti sono individualisti, quindi indisciplinati. Verissimo, rispondiamo noi, quindi la necessità di irreggimentarli in un organismo più forte degli individui. E come sempre abbiamo sostenuta la necessità artistica di teatri stabili per la prosa, così sosteniamo l’assoluta superiorità degli Enti lirici nei confronti delle imprese. Qui sorge il grande Gordon Craig che altra volta ci rimproverò pubblicamente la nostra mania di disciplina artistica, contrapponendoci l’assioma che un teatro non può esser diretto che da un «pazzo d’ingegno». Noi tacemmo allora, in primo luogo per il rispetto che abbiamo sempre nutrito verso un uomo di tanto valore e secondariamente perché avremmo dovuto rispondergli che egli era proprio quel «pazzo d’ingegno», ma appunto come tale non avremmo potuto sceglierlo ad esempio per dirigere e organizzare un teatro nuovo in un paese dove dal punto di vista teatrale, c’è tutto da rifare.

Sembra qui di vedere un’eco di certe idee spesso ribadite da Silvio d’Amico, ovvero il fatto che non sarebbe stato possibile rinnovare il teatro italiano tramite eccezioni (piccoli teatri, pure se in grado di raggiungere alti risultati artistici) perché a mancare, nella scena italiana, era una valida norma. Per il critico si trattava di partire dal centro per costruire un teatro nuovo, in grado di irradiare la sua influenza su tutto l’ambiente circostante. Per Guido Salvini però il punto era soprattutto far funzionare idealmente il singolo organismo che aveva immaginato. Ora spiega che un “pazzo d’ingegno” non potrebbe guidarlo, ma fa poi intendere che se l’ente ci fosse, e se fosse solido, quel pazzo sarebbe indispensabile e necessario, per mantenerne vivo lo spirito di ricerca. L’articolo del 1931 chiude infatti rovesciando il suo discorso, parlando cioè dei pericoli dello spirito di corpo. Salvini la prende alla lontana, raccontando di come viaggiando, nel 1920, avesse scoperto, da paladino della cinematografia italiana, quanto fosse in realtà rimasta indietro rispetto alle conquiste americane e tedesche (ovvero di come lo spirito di corpo accechi per partito preso, se impedisce di guardare quanto accade all’esterno del proprio piccolo gruppo). Racconta poi dell’imminente nomina del nuovo Consiglio d’Amministrazione dell’Ente Autonomo della Scala, augurandosi che lì qualche tipo matto ci sia:

Il paragone, lo so bene, non calza – né paragone voleva essere, semmai una pedestre parabola. I dirigenti del nostro teatro d’opera hanno girato il mondo in lungo e il largo, hanno la mente aperta e l’iniziativa pronta, ma sono confortati da un formidabile spirito di corpo, e siccome La Scala ha potuto vantare esecuzioni davvero mirabili, non vorremmo che questo spirito, in un certo senso, costituissero un pericolo.

Ecco perché la nomina imminente del nuovo Consiglio d’Amministrazione dell’Ente Autonomo ci suggerisce uno strano pensiero. Vorremmo che fra gli uomini nuovi che lo comporranno ci fosse qualche tipo matto, qualche bastian contrario, una di quelle persone importune che turbano la quiete dei Consigli di Amministrazione. E tanto meglio se fosse un artista, e meglio ancora se non fosse solo. Questa forza avversa non turberebbe, non intaccherebbe lo spirito di corpo del teatro, ma inoculerebbe il microbo del dubbio, o meglio la volontà della ricerca. Dovrebbe essere cattivo e talvolta spietato, irriverente e maleducato, iconoclasta e anarchico. Insomma un uomo senza mezze misure. Uno di quei tali che, volendo esser cortesi, si possono chiamar pazzi. Ecco, pazzo. Siccome poi fra gli altri componenti il Consiglio d’Amministrazione vi sarebbero certo uomini d’ingegno e ben quadrati, ecco che la nostra formula della disciplina artistica s’incontrerebbe con quella di Craig del «pazzo d’ingegno» e noi ne saremmo felici, perché qui non si tratta di inventare un teatro nuovo, ma di continuare la gloria di un teatro vecchio, afflitto da un meraviglioso spirito di corpo<sup>16</sup>.

<sup>16</sup> Guido Salvini, *Spirito di corpo*, «L’Ambrosiano», 4 giugno 1931. Fondo Guido Salvini, Museo Biblioteca dell’Attore di Genova.

Anche mentre presenta la sua struttura per il rinnovamento teatrale, indicandone nel dettaglio i componenti, Guido Salvini ha chiara l'importanza del «microbo del dubbio, o meglio della volontà della ricerca». Una consapevolezza che fa parte del suo sapere pratico, e che sembra omessa dal suo discorso, come altre cose, perché quel che conta è per lui rendere chiaro il modo in cui il teatro possa tecnicamente ed economicamente funzionare. Gli aspetti artistici si dovranno poi costruire giorno per giorno, una volta istituito il nuovo ente.

Il Teatro di Milano non sarà realizzato, ma su questa base, nell'agosto del 1943, Guido Salvini stenderà un progetto per la costituzione di più Enti autonomi drammatici, testo che precederà di pochi mesi la costituzione, in ottobre, della Compagnia del Teatro Italiano di Prosa da lui diretta con il sostegno della Federazione Italiana Industriali dello Spettacolo<sup>17</sup>. Un'iniziativa che proseguirà nel dopoguerra. Ma questa è un'altra storia<sup>18</sup>.

**Guido Salvini, *Il Teatro di Milano*, «La Fiera Letteraria», a. III, n. 49, 4 dicembre 1927, p. 5.**

*Questo, che, sotto l'aspetto di un progetto realizzabile, offriamo alla riflessione dei competenti e alla curiosità di tutti i lettori, è uno studio sulle caratteristiche di un teatro stabile organizzato secondo i criteri più arditi e pratici insieme della tecnica moderna. Guido Salvini ha voluto concretare i risultati delle sue indagini sui maggiori organismi teatrali stranieri e della sua personale esperienza di régisseur, piuttosto che in una serie di rilievi e di considerazioni generiche, nel piano – concreto in tutti i particolari – di un teatro degno di una metropoli come Milano. Fissandone l'organico, il funzionamento interno, la costituzione economica, l'azione sul pubblico, egli ha, volta a volta, affrontato i singoli problemi delle scene di prosa, estetici, psicologici e pratici; e lo ha fatto non con pedissequa imitazione dei sistemi stranieri, ma con una originale interpretazione delle esigenze del pubblico e della vita teatrale italiana.*

*Attendiamo da quanti si interessano del teatro un parere schietto sia sull'idea generale dell'impresa, sia sulle singole proposte del Salvini per attuarla.*

#### **Attori, stagioni, novità**

Il Teatro di Milano si compone di: 23 Attori; 20 Attrici; 9 aiuti tecnici di scena; 11 scenografi; 10 macchinisti; 4 elettricisti; 5 sarti; 4 Bigliettai; 15 pei servizi; 15 personale di Direzione e Amministrazione<sup>19</sup>.

Tutto il personale è pagato a stipendio annuo con un mese di riposo a stipendio intero. Non viene corrisposto quindi il doppio speso. Le paghe stabilite valgono sia durante la permanenza del personale in Milano, come durante le tournées in Italia.

Il Teatro di Milano agirà dal mese di Novembre agli ultimi di Maggio di ogni anno ed esattamente per 30 settimane. Durante questo periodo verranno rappresentati 30 differenti lavori. Si curerà che un terzo di essi, cioè 10 lavori, non contengano in media più di 14 personaggi. Tali lavori formeranno il repertorio di tournée. Agli ultimi di Maggio la grande compagnia si trasformerà in tre compagnie distinte aventi ciascuna tre o quattro commedie in repertorio, quindi poco personale e pochissimo bagaglio. Il giro di tali tournées, studiato e affidato alla Società «Suvini Zerboni», comporterà la possibilità che due o tutte e tre le compagnie si riuniscano per qualche corso di recite più importanti nelle grandi città. Ciò dovrà avvenire di preferenza nei mesi di Settembre e Ottobre durante i quali gli attori proveranno le commedie da approntare per la nuova stagione milanese e si troveranno quindi nella necessità di qualche prova d'insieme. Il trovarsi però non uniti *non giustificherà la impossibilità* di provare e di studiare, poiché i quattro Régisseurs, con opportuni spostamenti da una compagnia all'altra, provvederanno a far provare le scene delle commedie che si potranno studiare col personale disponibile.

Anche durante lo svolgersi della stagione Milanese sarà possibile qualche brevissimo corso di recite nelle città settentrionali di un gruppo di attori non impiegati per due o tre giorni nelle recite del Teatro di Milano. Ciò darà

<sup>17</sup> Cfr. Marta Marchetti, *Guido Salvini e il sogno romano di un teatro stabile*, in *Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, cit., pp. 139-145: 139.

<sup>18</sup> Per cenni sul tema rimando al mio *Guido Salvini e la scena tedesca. Tra ricerca personale e rappresentanza ufficiale*, in *Guido Salvini. Un figlio d'arte nel tempo della transizione*, cit., pp. 77-83.

<sup>19</sup> Le maiuscole, le grafie insolite e i corsivi sono riprodotti come nell'originale [N.d.R.].

modo alla Società «Suvini Zerboni» di utilizzare a tempo, nei propri teatri, anche durante l'inverno, gruppi di attori affiatatissimi con le commedie di maggior successo.

### **Il sistema degli abbonamenti**

La chiave per la riuscita non solo economica, ma propagandistica di tale impresa, sta nel *sistema degli abbonamenti*. Si tratta di riportare *per forza* al Teatro il popolo e la piccola borghesia che se ne sono allontanati e han preferito, e con ragione, il cinematografo. In una nazione nella quale si tutelano in media seicento commedie al mese e se ne scrivono di conseguenza molto di più, (qualcuno potrà aggiungere: purtroppo!) è falso affermare che la passione al Teatro sia morta o moribonda. Bisogna che lo *spettacolo teatrale progredisca*, e allora si potrà pensare seriamente a richiamare il pubblico a teatro.

In questa opera, come diremo in seguito, il Teatro di Milano troverà il suo più valido aiuto in primo luogo nelle organizzazioni sindacali e poi fra gli industriali, i capi fabbrica, i direttori dei grandi emporii, i circoli di cultura e le scuole.

I posti che vengono concessi in abbonamento sono in numero 643, cioè la metà dei posti disponibili in tutto il teatro che dovrà contenere circa 1300 spettatori seduti. Gli abbonamenti hanno corso in tutti i giorni della settimana eccettuata la domenica e i due matinées del sabato (o giovedì) e domenica, riserbati alle repliche di commedie che hanno riportato maggiore successo. Si tratta quindi di coprire 643 abbonamenti per sei giorni cioè 3858. Siccome l'abbonamento del sabato sarà il più ricercato e il più facile ad esaurire, agli abbonati degli altri cinque giorni della settimana verranno offerte le *premières [sic]*, le quali essendo 30, ogni abbonato alle recite di qualsivoglia giorno della settimana, eccettuato il sabato, potrà godere esattamente di 6 *premières* durante il corso della stagione, oltre alle 24 seconde o terze o quarte o quinte o seste o settime repliche.

### **I prezzi**

Tornando quindi a esaminare la questione abbonamenti, si osservi anzitutto il prezzo veramente irrisorio di essi (colonna 7<sup>a</sup>)<sup>20</sup>. Ve n'è da L. 45 *per tutta la stagione* cioè per 30 recite con sei *premières*, da L. 90, 120, 150, 210, 240, 330, 390, fino a L. 540. E per i palchi da L. 600 a L. 1800.

In una città come Milano non può essere difficile, mediante un'attiva propaganda, piazzare 600 abbonamenti a L. 45 fra la classe operaia. Ritengo che buona parte di tali abbonamenti e di quelli da L. 90 dovrebbe essere assunta dai Direttori dei grandi stabilimenti industriali e concessi in premio al personale meritevole. E analogamente per gli abbonamenti da L. 90 e da L. 120 potrebbe essere fatto dai Direttori dei grandi negozi per i loro commessi, o, per meglio dire, per le loro commesse, poiché bisogna tener presente che *l'elemento donna va curato al massimo grado giacché il pubblico dei teatri in tutto il mondo è formato per 3/4 dalle donne*. Proseguendo fra le classi sociali, troviamo gli impiegati delle grandi industrie e in genere gli impiegati privati: a questi si addicono meglio gli abbonamenti da L. 120 e 150. Viene ora la classe dei piccoli commercianti, che a Milano è estesissima, e gli studenti degli Istituti superiori, cui si addicono gli abbonamenti da L. 210, 240 e 270. Si trova poi tutta la borghesia benestante: proprietari, professionisti, banchieri, industriali, alti impiegati ecc. che possono permettersi il lusso di spendere 330 o 390 lire per andare a Teatro ogni settimana durante sette mesi. E veniamo infine ai cosiddetti ricchi, ai quali si è dedicato l'abbonamento massimo di L. 540.

Non mi stancherò mai di ripeter che la propaganda va fatta fra le donne e non fra gli uomini, e dicendo *industriali o commercianti e professionisti* intendo dire le loro mogli, le figlie, le sorelle, e perché no, le madri. All'estero, e segnatamente nell'Europa centrale, è concessa alle donne una grande facilità di andare a teatro per il fatto che gli spettacoli hanno inizio alle ore 19 o 20 e terminano così molto presto. Ciò non si può fare ancora in Italia, dove l'organizzazione della famiglia, che è in armonia con l'orario di lavoro degli uomini, non consente la cena serale che dalle 19 o 19 1/2 alle 20, e questo perché l'orario unico, osservato ormai quasi in ogni Nazione, non sembra attecchire da noi; ma si può ad ogni modo osservare scrupolosamente l'inizio degli spettacoli alle 21 precise (io consiglierei un esperimento di inizio alle 20,45) e il termine fra le 23 e le 23 1/2, con intervalli brevi. Quando un palcoscenico è organizzato, e vi è una squadra di dieci macchinisti e si sono fatte le prove delle scene e delle luci, *non occorrono mai più di 5 minuti per cambiare qualsiasi scena*.

<sup>20</sup> Guido Salvini fa riferimento a una tabella pubblicata a corredo del suo progetto, contenente le diverse tipologie di prezzo per gli spettatori e calcoli sulla "capacità d'incasso" del teatro. Un primo schema mostra invece la struttura organizzativa ad albero di "Organico e dipendenze gerarchiche e tecniche del Teatro di Milano".

## Il popolo a teatro

L'organizzare teatralmente il popolo, potrà sembrare a tutta prima impresa colossale, ma con un'intensa propaganda di stampa, di circolari, di annunci murali ecc. vi si può arrivare con minor sforzo di quanto non si creda. Si pensi che l'abitudine invalsa nel popolo di andare almeno una volta la settimana al cinematografo, sottrae alle famiglie, anche alle meno abbienti, quelle 3 o 4 lire settimanali che non sembrano gravare sul bilancio domestico. Come potrà dunque gravare la modica somma di L. 1,50 settimanali o anche di L. 3 settimanali per andare a teatro? La guerra al cinematografo propugnata da tanti a favore del teatro, è la più vile delle campagne. Non si ha diritto di muovere una guerra sleale a una grande industria che ha saputo acquistarsi un pubblico immenso. Ma una abile concorrenza si può e si deve fare a favore del teatro e a questa non si arriva che con due mezzi: ottimi spettacoli e prezzi inferiori. Tale concorrenza non è possibile che con una grande organizzazione teatrale quale è questa che andiamo tratteggiando, e facendo ogni sforzo per richiamare a teatro il popolo e la piccola borghesia. Il teatro aristocratico, rivolgendosi a un limitato numero di spettatori, non può aver vita che nelle grandi capitali le quali, oltre ad una popolazione di vari milioni, possono contare sopra al passaggio di una grande quantità di un pubblico cosiddetto d'eccezione. Se il «Tout Paris» si compone di poco più che 5000 persone, il passaggio da Parigi dei ricchi e degli snob, di tutto il mondo è enorme. Ora, mentre il «tutto Milano» non conta più di 1500 persone, il suo pubblico d'eccezione di passaggio è ben limitato.

## Gli incassi

Un calcolo prudente, per i mesi invernali e primaverili, cioè per i mesi di maggior rendimento, fa risultare che in media si vende la metà dei posti disponibili in un teatro. Se cioè un teatro è capace di 1000 posti sarà bene fare un preventivo d'incasso sulla media di 500 posti venduti. Ciò si intende pei teatri avviati e dove in genere agiscono compagnie di prim'ordine. Noi considereremo invece venduto un solo quarto dei posti disponibili. I posti disponibili per le recite serali dei giorni feriali, non sono che 655 la cui vendita frutterebbe L. 7130. Nella recita domenicale invece, e nei due matinées, i posti disponibili sono 1298 con un incasso di L. 15.000. Considerando venduti il quarto dei posti disponibili avremmo un incasso di L. 1800 pei giorni feriali e L. 3750 pei matinées e domenica sera. Ci sembra questo un calcolo quanto mai prudente, per non dire eccessivamente prudente, poiché ognuno sa che durante l'inverno l'incasso medio dei Teatri milanesi al sabato sera e nelle due recite domenicali è ben superiore alla media di 3200 lire! Né si creda che gli abbonamenti possano nuocere agli incassi del sabato e della domenica. Tutti gli abbonati, complessivamente non sono che 3858, e di questi solo 2000 appartengono a quelle classi sociali che usano affollare i teatri nei giorni festivi. Io ritengo invece che gli abbonati operai, commessi, piccoli impiegati ecc. eserciteranno, proprio loro, la massima propaganda nelle rispettive famiglie, propaganda che deve essere organizzata dalla Direzione del teatro più che altro, con la pubblicazione del

## Programma serale

La compilazione del programma, affidata al «Lettore», è di un'estrema delicatezza. In esso lo spettatore troverà, oltre ad un sunto della commedia da rappresentare e a un cenno sull'attività letteraria dell'autore, un'abile descrizione delle commedie in preparazione; naturalmente si tratterà più che altro di indiscrezioni, cenni, qualche scena saliente, fotografie e caricature degli attori che vi prendono parte, disegni delle scene e dei figurini, interviste con l'autore o con personalità teatrali circa il contenuto della commedia e tutto ciò fatto con abilità, allo scopo di attirare la curiosità del pubblico sulla prossima rappresentazione. Quanto si fa abitualmente da noi sui giornali o con qualche speciale pubblicazione per le commedie che rivestono una particolare importanza, dovrà essere invece cura costante della Direzione del teatro per ogni lavoro da rappresentare. Giacché noi calcoliamo che due terzi del pubblico del Teatro di Milano, dovrà necessariamente essere sempre il medesimo, bisogna cercare di affezionarlo in ogni modo facendolo partecipare alla vita stessa del teatro, alle sue lotte, alle sue glorie, ai suoi autori, direttori, attori. Solo così, creandosi di anno in anno un pubblico affezionato e fedele si può essere sicuri della riuscita dell'impresa.

I due cardini di ogni impresa teatrale sono stati sempre gli attori e il repertorio. Io affermo che una commedia mediocre nella quale non reciti nessuna *celebrità*, ma che sia preparata, studiata, messa in scena insomma con quella cura scrupolosa che è oggi indispensabile, tale commedia lungi da cadere di fronte a qualsiasi pubblico, presenterà invece sempre un qualche lato interessante. Non bisogna però mai dimenticare una santa verità: a teatro il pubblico si deve divertire. Siccome paga, ha il diritto di divertirsi. Quel grande autore che fu Lope de Vega e che ci ha lasciato tante mirabili opere, soleva dire:

«Porque como las paga el vulgo es justo lablarle en necio para darle gusto»<sup>21</sup>.

### Lo “spettacolo”

Ora per far divertire il pubblico non è vero che gli si debbono somministrare «I due Sergenti» o «Le pillole d’Ercole». Basta creargli sempre *lo spettacolo*, in modo che i suoi sensi oltre che le sue facoltà intellettive, concorrano a gustare l’opera d’arte. E non è men vero che il popolo non capisca le commedie che comunemente si ritengono di difficile comprensione. Il popolo capisce a teatro molto più di quanto non si creda. Tutto sta aiutarlo a capire. Questo ho detto perché non si credesse che avendo io affermato il sacrosanto diritto che il pubblico ha di divertirsi a teatro, intendessi proporre un repertorio indegno della serietà di questa impresa. Nulla è più divertente di una commedia di Shakespeare quando essa sia ben messa in scena.

Accennato per sommi capi a quella parte dell’organizzazione del teatro che riguarda il pubblico, cioè a quello che il pubblico vede, cercherò di esporre brevemente la parte che concerne l’organizzazione interna tecnico-artistica, il congegno delicatissimo e centrale della grande macchina.

Il grafico riprodotto mi pare assai eloquente. Fu detto, e con ragione, che il teatro è zarismo. Il Direttore Generale deve essere perciò giudice assoluto, ma per condurre e dirigere un organismo così complesso egli avrà ai suoi fianchi due preziosi consiglieri. Uno per la parte economica, l’altro per la parte artistica, cioè per lo studio e la ricerca del repertorio e per l’attribuzione dei ruoli tenendo calcolo della necessaria dotazione dei vari attori per le esigenze delle prove e delle tournées.

### L’organizzazione dei servizi

Il Direttore Generale, scelta la produzione, la affida ad uno dei Régisseurs, mentre il Lettore, d’accordo col Direttore Generale e col Régisseur prescelto, distribuisce le parti e prepara il materiale réclame. Quando il Régisseur avrà studiato a suo agio la commedia e avrà preso gli accordi con l’Architetto per la messa in scena, quest’ultimo riferisce e presenta i bozzetti al Direttore Generale il quale sottopone i preventivi al Direttore Amministrativo. Il Segretario sceglie allora il Direttore di scena e il suggeritore che seguiranno prove e recite del lavoro prescelto e affida definitivamente al Régisseur il suo personale per iniziare le prove. Il Direttore di scena, riferirà giornalmente al Segretario, con apposito specchio, la durata della prova, quali scene o quali atti si son provati, gli attori impiegati, le eventuali assenze giustificate o ingiustificate del personale e le eventuali mancanze per le opportune punizioni che saranno sempre stabilite dal Direttore Generale.

Come appare sempre dal grafico stesso, le dipendenze gerarchiche e tecniche sono dirette o indirette. Fra quest’ultime segnate sullo specchio con linee tratteggiate v’è, ad esempio, il capo elettricista che dipende, è vero, al Régisseur per la recita, ma che dipende anche dall’Architetto per tutte le prove di luce che questi ha bisogno di fare per lo studio delle sue scene.

Il dirigente dei Servizi dipende, quale capo ufficio, dal Direttore Generale, ma anche indirettamente dal Direttore Amministrativo per tutte le spese inerenti al riscaldamento, alle pulizie, alla manutenzione mobili e immobili. Il personale di fatica dipende, ciascuno per le sue mansioni diurne, dal Direttore dei Servizi; ma quando alla sera, tale personale si trasforma in *maschere*, esso dipende dalle 3 maschere principali, una per ciascun ordine di posti.

Il Dirigente dei Servizi, il Segretario e il Cassiere principale, vigileranno a turni di due sull’andamento del personale (bigliettai, maschere, guardaroba ecc.) durante le rappresentazioni, e assumeranno ciascuno la Segretaria di una Compagnia per le tournées.

Non ho contemplato il personale per le guardarobe e per il caffè, in primo luogo perché tali servizi si possono appaltare e costituiscono così un’entrata certa, e in secondo luogo, perché volendo e dovendo mettere il guardaroba *obbligatorio* esso deve essere a mio avviso *modicissimo* e perciò, meglio che appaltato, esso non dovrebbe costituire né una perdita né un guadagno. Così dicasi del caffè, specialmente per gli abbonati. Tali servizi non si possono quindi calcolare a priori, ma dovranno essere studiati e modificati con l’esperienza. È dunque inutile voler precisare dati e cifre fin d’ora.

**Guido Salvini**

*Al prossimo numero la seconda e ultima parte di questo studio.*

<sup>21</sup> “Siccome è il popolo che paga, è giusto parlargli in modo semplice per farlo divertire”.

La prima parte di questo studio è apparsa nel numero precedente, in quinta pagina.

### Le spese

Esaminiamo ora il capitolo spese.

a) <i>Personale</i> : Direzione – Amministrazione – Tecnici – Servizi	L. 1.047.550
Attori	L. 1.233.700
b) <i>Scenografia</i> : 90 scene per 30 commedie costo del materiale	.....L. 90.000
c) <i>Costumi</i> : 300 costumi per 15 commedie	.....L. 60.000
d) <i>Attrezzeria</i> : mobilio e affitti	.....L. 40.000
e) <i>Luce</i> : media di L. 150 giornaliera per 10 mesi e mezzo	.....L. 48.450
f) <i>Manutenzione lampade elettriche</i> : L. 50 giornaliera	.....L. 16.150
g) <i>Manutenzione immobile</i>	.....L. 6000
h) <i>Manutenzione mobili e macchinari</i>	.....L. 10.000
i) <i>Pubblicità</i> : media L. 300 giornaliera	.....L. 60.000
l) <i>Riscaldamento</i>	.....L. 45.000
m) <i>Varie</i>	.....L. 25.000
	L. 2.687.850

### SPESE OCCASIONALI

Bozzetti eseguiti da artisti invitati a collaborare. Per 10 commedie	..L. 15.000
Régisseurs invitati a dirigere	.....L. 50.000
Réclame straordinaria	.....L. 30.000
	L. 2.782.850

Le spese relative alla lettera a) trovano qui sotto la loro giustificazione. Aggiungerò solo che le page stabilite per Direttori, attori, ecc., sono naturalmente suscettibili di modificazioni. Non si debbono però sorpassare i totali ed anzi, in tali cifre, debbono essere comprese le spese di assicurazione, assistenza, percentuali alle Corporazioni, ecc.

Se alcune paghe sembreranno troppo basse ad esempio per i cosiddetti grandi attori, aggiungerò che in Italia di grandi attori ve n'è ben pochi e che ad ogni modo non è desiderabile annoverarne troppi in un teatro come questo che deve essere la negazione del *Mattatorato*.

Se le paghe per i régisseurs sembreranno pur basse, aggiungerò che i régisseurs bisogna farli perché non ne esistono molti disponibili, con intendimenti di serietà e di disciplina quali si richiedono.

### DIREZIONE – AMMINISTRAZIONE – PERSONALE TECNICO – SERVIZI

1 Direttore Generale	..... a L. 200	L. 200
1 Direttore Amministrativo	..... a L. 150	L. 150
2 Régisseurs	..... a L. 150	L. 300
2 Régisseurs	..... a L. 100	L. 200
1 Lettore	..... a L. 100	L. 100
1 Architetto Capo pers. Tecnico	..... a L. 100	L. 100
1 Segretario	..... a L. 45	L. 45
1 Cassiere	..... a L. 45	L. 45
1 Ragioniere	..... a L. 45	L. 45
1 Direttore Servizi	..... a L. 45	L. 45
3 Impiegati di Direzione	..... a L. 20	L. 60
3 Direttori di scena	..... a L. 40	L. 120
1 Capo trovarobe	..... a L. 40	L. 40
2 aiuti del trovarobe	..... a L. 25	L. 50

3 Suggestori .....	a L. 40	L. 120
1 Capo Scenografo.....	a L. 65	L. 65
2 Pittori .....	a L. 35	L. 70
2 Falegnami.....	a L. 30	L. 60
2 Tappezzieri.....	a L. 30	L. 60
1 Mobiliere.....	a L. 30	L. 30
1 Cucitrice.....	a L. 18	L. 18
2 Aiuti facchini .....	a L. 20	L. 40
1 Capo macchinista.....	a L. 50	L. 50
1 Sottocapo macchinista .....	a L. 40	L. 40
2 Macchinisti ritoccatore .....	a L. 35	L. 70
6 Macchinisti.....	a L. 30	L. 180
1 Capo Eletttricista.....	a L. 50	L. 50
3 Eletttricisti.....	a L. 30	L. 90
1 Capo Sarto.....	a L. 50	L. 50
4 Sarte .....	a L. 18	L. 72
4 Bigliettai.....	a L. 20	L. 80
15 Maschere, personale di pulizia, personale addetti ai camerini, al riscaldamento, portieri, commessi (donne e uomini), Guardie del fuoco .....	a L. 15	L. 225 L. 2870

#### ATTORI

##### *Uomini*

N. 2 per parti di primo attore di carattere .....	a L. 200	L. 400
N. 1 per parti di primo attore giovane.....	a L. 150	L. 150
N. 1 per parti di primo attore giovane.....	a L. 100	L. 100
N. 1 per parti di primo attore comico di carattere...a	L. 130	L. 130
N. 1 per parti di primo attore comico giovane.....a	L. 130	L. 130
N. 1 per parti di caratterista .....	a L. 110	L. 110
N. 1 per parti di caratterista .....	a L. 90	L. 90
N. 2 per parti di attor giovane.....	a L. 65	L. 130
N. 2 per parti di promiscuo primo attore di spalla....a	L. 65	L. 130
N. 2 generici amorosi.....	a L. 45	L. 90
N. 2 generici attori giovani .....	a L. 45	L. 90
N. 2 generici per parti di caratt. ....	a L. 45	L. 90
N. 2 generici utilité .....	a L. 40	L. 80
N. 3 apprendisti.....	a L. 25	L. 75
N. 23		

##### *Donne*

N. 2 per parti di prima attrice.....	a L. 250	L. 500
N. 2 per parti di prima attrice di spalla .....	a L. 125	L. 250
N. 1 per parti di prima attrice giovane .....	a L. 110	L. 110
N. 1 per parti di prima attrice madre.....	a L. 100	L. 100
N. 1 per parti di madre .....	a L. 60	L. 60
N. 1 per parti di madre caratt. ....	a L. 60	L. 60
N. 2 generiche amorose .....	a L. 45	L. 90
N. 2 generiche attrici giovani.....	a L. 45	L. 90
N. 2 generiche seconde donne .....	a L. 45	L. 90
N. 1 generica seconda madre .....	a L. 40	L. 40
N. 1 generica caratterista .....	a L. 40	L. 90



Vendite come sopra per le recite fuori abbonamento, cioè i due matinées e la domenica sera .....	L. 337.500
Totale degli incassi .....	L. 1.629.000

A questi bisogna aggiungere il bilancio di Tournée.

Si tratta, come abbiamo detto di tre compagnie ciascuna formata da circa 14 attori, un Régisseur, un Segretario, 3 macchinisti, un suggeritore ed inoltre un direttore di scena e un trovarobe che, all'occorrenza possono recitare portando così a 16 il numero degli attori disponibili. Quindi 22 persone, 22 bauli e il bagaglio per 3 o 4 commedie. Tutta la *condotta* potrà sommare a 20 quintali, non più. La paga di tutto questo personale è già considerata dall'allegato I, dunque non v'è che la spesa dei viaggi che calcolerò molto largamente in L. 500 giornalieri.

Le tre compagnie possono eseguire ciascuna, nei quattro mesi di tournée, 130 recite (con dieci matinés) quindi 390 recite complessivamente, con un incasso medio, per la Compagnia, di L. 2500. Quando due compagnie o tutte e tre si riuniscono nei grandi centri per un corso di recite, diremo così, completo, diminuirà evidentemente il numero complessivo di recite ma aumenterà in proporzione l'incasso. Possiamo quindi considerare, detratte le L. 500 giornalieri per i viaggi, un incasso netto di L. 2000 pe 390 recite con un totale di L. 780.000.

Ho già detto che anche durante le recite milanesi, un gruppo di attori potrà sempre eseguire, almeno per 5 o 6 giorni al mese qualche breve tournée nelle città dell'Italia settentrionale. Queste recite eseguite in stagione ottima e con tutta la *réclame* recente dei successi ottenuti a Milano devono e possono rendere una cifra serale netta pari a L. 3000. Calcolando quindi 40 recite, se ne potrà ricavare un utile di successive L. 120.000. Resta infine da conteggiare la gestione del Teatro di Milano durante l'assenza da esso delle Compagnie. Gestione che può essere diretta o indiretta affidando il teatro per i mesi di Giugno - Luglio e Settembre - Ottobre. Va notato che il teatro, dotato di cupola apribile, si adatterebbe ottimamente alle recite estive. Calcolo quindi una media di utile netto giornaliero di L. 500 che non è davvero troppo elevata quando si pensi che le particolari disposizioni del palcoscenico permetterebbero lo svolgersi dei cosiddetti grandi spettacoli, riviste, ecc., adattissimi inoltre economicamente per il rilevante numero di spettatori che troverebbero posto nella sala. Con questo ulteriore incasso di Lire 60.000 chiudo l'enumerazione degli introiti e non considero come ho già detto la guardaroba, il caffè, la vendita dei programmi e la *réclame*, cespiti che pur andrebbero considerati.

Riassumendo quindi abbiamo:

Gestione dei 7 mesi di rappresentazioni nel Teatro di Milano .....	L. 1.629.000
Recite delle tre Compagnie in Tournée estiva .....	L. 780.000
Tournées invernali di uno o più gruppi di attori .....	L. 120.000
Gestione del teatro durante i mesi estivi.....	L. 60.000
	Totale L. 2.589.000

### *Il passivo*

Potrà sembrare un paradosso ma io sono lieto di chiudere il mio bilancio preventivo con una perdita di circa lire 350.000. Tale perdita risulta dalla differenza delle entrate, calcolate in Lire 2.589.000 e delle uscite, calcolate in L. 2.782.850 ed inoltre dalla quota diritti di Autore calcolata al 10% sull'incasso di L. 1.629.000 cioè L. 162.900. (Tale quota potrà sembrare dell'11.60% calcolando una *prémère* ogni nove recite, ma bisogna pensare alle esumazioni di opere di dominio pubblico che pagano una quota molto inferiore e con le quali si ristabilirà l'equilibrio del 10%).

Ho detto che ero lieto di tale sbilancio passivo. Ecco le ragioni:

1 – Non vi è nulla di più disonesto di voler affermare che un teatro fatto per il popolo con intendimenti artistici, possa essere attivo fin dal suo inizio. Ricordiamoci che la Comédie Française ha cominciato ad essere attiva dopo oltre un secolo dalla sua fondazione.

2 – Sarebbe molto facile dimostrare il pareggio del bilancio e nessuno certo troverebbe qualcosa da ridire se io affermassi la convinzione (che del resto ho) di poter vendere anziché un quarto, un terzo dei posti disponibili seralmente nel teatro, e di gestire con criteri commerciali la guardaroba, il caffè, la vendita del programma e la *réclame*. Con questi espedienti si raggiungerebbe il pareggio del bilancio preventivo, e si raggiungerebbe poi la dimostrazione di un utile rilevante, solo che si ammettesse la possibilità di vendere il 50% dei posti, o si dichiarasse abolito il capitolo «Spese occasionali».

3. – Nessuno mi potrà rimproverare di non essere stato molto largo nel preventivare le spese, o di aver taciuto ad arte qualche uscita. Ho considerato tutto ciò che era possibile considerare e per far questo mi sono valso della

mia esperienza, acquistata studiando i teatri di tutto il mondo, e confrontando i loro bilanci. Soprese se ne possono avere in una organizzazione come questa, ma solo, credo, buone sorprese. Io mi domando come mai questo teatro non dovrebbe contare ad esempio sopra il consueto «esaurito» domenicale, sul quale tutti i teatri del mondo possono contare e che è frequentissimo in Italia e specialmente a Milano. Basterebbero 30 esauriti nel corso della lunga stagione per aumentare le entrate di L. 300.000.

Ed ora qualcuno mi domanderà: «e il teatro?». Rispondo subito. Un'impresa come questa non può esistere che in un teatro comunale o provinciale o statale. Ora, a Milano, un teatro esiste, ottimo per la sua ubicazione. Con opportune modifiche esso potrebbe diventare in breve tempo il teatro più moderno e più comodo d'Italia. Il Comune di Milano, terminato il restauro, dovrebbe concedere l'uso gratuito di esso a un Ente da costituire, dotato di un assegno fisso che per i primi due o tre anni potrà ammontare alla cifra massima di L. 400.000, ma che poi, io ritengo fermamente e con me molti tecnici del teatro, diminuirà di anno in anno, fino a scomparire del tutto.

### *Conclusion*

Riassumerò ora brevemente i concetti ai quali mi sono ispirato per la compilazione di questo progetto:

- I. Teatro semi-stabile Comunale retto da un Ente Autonomo
- II. Direzione generale unica;
- III. Controllo amministrativo;
- IV. Direzione tecnico-artistica affidata dal Direttore generale ai varii Régisseurs, secondo le loro qualità, tale da garantire lo studio più serio e l'interpretazione più accurata di ogni lavoro;
- V. Complesso di attori che, per la loro qualità, permetta:
  - a) rotazione, specialmente nei ruoli principali, intesa a non affidare a ciascuna attore più di 10 o 12 commedie all'anno, lasciandogli quindi il tempo necessario per lo studio e per le prove;
  - b) possibilità di formazione di tre compagnie ridotte per le tournées;
- VI. Importanza massima attribuita alla scenografia, eseguita nei propri laboratori e diretta in via generale, da un Architetto responsabile;
- VII. Organizzazione perfetta di tutto il personale direttivo e tecnico con attribuzioni ben chiare e ordine gerarchico assoluto;
- VIII. Repertorio vastissimo, senza preconetti di scuole, di stili o di nazionalità, ma tendente a mettere in valore gli autori italiani moderni che ne risultino degni.
- IX. Organizzazione su vasta scala, e propaganda, che chiameremo «di Stato» per favorire lo speciale sistema adottato negli abbonamenti popolari;
- X. Collaborazione e interessenza dalla società «Suvini Zerboni» ed eventualmente degli altri principali proprietari di teatri;
- XI. Modificazione di un teatro milanese esistente secondo la tecnica costruttiva moderna dei teatri di prosa, per modo che nel minimo spazio trovi comodamente posto il maggior numero di spettatori.

**Guido Salvini**

*Lo studio del Salvini ci ha procurato, tra le altre, una importante lettera di Gordon Craig, che pubblicheremo nel numero prossimo.*

### **Lettera di Gordon Craig sul progetto Salvini, «La Fiera Letteraria», a. III, n. 51, 18 dicembre 1927, p. 4.**

Gordon Craig ci manda una vivace lettera per confutare il progetto di Guido Salvini, di un teatro stabile di prosa. Poiché una discussione appassionata sul tema può essere di qualche utilità al ringiovanimento delle nostre scene, crediamo opportuno di dare in luce questo, come altri giudizi che ci sono pervenuti, lasciando al Salvini di rispondere, in fine, a tutti<sup>22</sup>.

L'uomo il quale parla d'un suo sistema è simile alla donna la quale parla della sua virtù.  
Byron

<sup>22</sup> La risposta di Salvini a Craig arriverà, come si racconta nell'introduzione, solo indirettamente alcuni anni dopo.

S. MARTINO D'ALBARO, 4 DIC.

Signor Direttore,

*un estraneo non ha certo il diritto di intromettersi, né di far intervenire le sue opinioni e i suoi giudizi (a meno che non siano espressi con applausi) nelle considerazioni circa lo stato del teatro italiano e nei progetti avanzati per la sua riforma. Voi però mi avete di proposito interpellato, per cui quantunque estraneo, non mi sono potuto rifiutare. I progetti del signor Salvini sono sistematici e, simili a quelli dei riformatori da cui è stato influenzato, presuppongono un mondo senza difetti e, quel che è più, un mondo teatrale senza difetti. Se il mondo sente l'assoluto bisogno di un capo che lo inciti e lo governi<sup>23</sup>, il mondo teatrale ne ha doppiamente bisogno. Ma il signor Salvini è un idealista, e comincia male. Egli s'adopra a crear piani disastrosi. Il suo progetto non ha capo né coda, e se col diagramma offerto egli ha presunto di rappresentare un organismo completo, oso dire che ha sbagliato nel collocare le varie parti e gli elementi costitutivi, e dov'era logico far apparire la testa vi ha messo le gambe e dove il tronco le braccia. Nel suo progetto figurano cinque cariche importanti occupate da*

- Direttore amministrativo
- Lettore
- Régisseur
- Architetto
- Direttore dei servizi

*La carica di massima importanza è affidata ad un ■ Direttore Generale, e la dimensione del segno nero indica in quale conto il signor Salvini tenga l'ufficio del Direttore generale. Conosco la specie dei Direttori generali, sventura dei teatri di Europa. Il Direttore generale è il cosiddetto uomo pratico, colui il quale ostacola il lavoro degli altri, l'uomo nato agli affari, che distribuisce ordini a tutti, tasta il polso al pubblico, fornisce esatti ragguagli alla stampa, si presenta a tempo opportuno con modi dignitosi, sempre per la prosperità di ciò che chiamiamo l'Arte drammatica e del teatro, suo paggio servente. Ho conosciuto questo modello d'uomo a 18 anni, all'inizio della mia carriera d'attore, e mi capitò di conoscerlo meglio allorché occupai il posto di aiutante régisseur e quando più tardi divenni régisseur, padrone di tutti i miei mezzi e delle mie forze, e potei inscenare col sussidio delle mie sole idee, evitando che altri venti o trenta individui intervenissero nelle mie creazioni: lo conobbi intimamente e mi resi conto che si trattava di un povero allocco di età media. Dove esiste un Direttore generale non si possono verificare sviluppi e conquiste successive. Eccellente quale aiutante, come capo è semplicemente una burla. Il teatro, come qualsiasi altro luogo in cui si producono lavori industriali o artistici, richiede una unica mente direttiva, la quale sappia muovere al raggiungimento dello scopo prefisso parecchie centinaia di altre volontà. Un'idea, ancor che di poca sostanza, se promossa da una volontà indefettibile, fornirà splendidi risultati. Se invece qualche sciocco interviene col dire, come usano i direttori generali, «è impossibile; non si può fare» siate certi che si avranno rappresentazioni disordinate e scomposte, e si produrranno condizioni identiche a quelle da cui tenta di liberarsi tanto il teatro italiano come quello francese e inglese.*

*Si hanno dieci persone con dieci opinioni diverse poiché il Direttore è uomo di tatto e concede a tutti di pronunciarsi; e più, egli permette a tutti e dieci i fortunati di completare il suo proprio avviso. Quando è intelligente respinge il parere degli altri e fa man bassa nelle trovate di un paio di régisseur. Quando però, parlo di splendidi risultati, supponendo la direzione affidata ad un solo individuo, rassomiglio al signor Salvini, che si dimostra pieno di speranza e di fiducia, perché per un momento ho presunto l'esistenza di un mondo perfetto e, più ancora, di un mondo teatrale perfetto. Può darsi che il mondo diventi disciplinato, ciò non mi riguarda, quantunque ne intraveda la possibilità, ma sono convinto che il mondo teatrale non lo diventerà mai. Tempo fa, nel 1911, trattando questa stessa questione espressi l'idea che fosse meglio agire supponendo che il mondo teatrale non sia disciplinato, e non voglio qui ripetermi<sup>24</sup>. Benché fossi nel giusto, voglio sopporre per un momento che avessi torto e, a scopo di discussione, ammettere che ho torto nel ritenere che tutti, attori attrici poeti musicisti cantanti e tutti quelli che appaiono al pubblico siano disciplinabili.*

*Se ciò è possibile dico che è solo possibile per opera di un unico individuo e tanto meglio quando quest'unico sia il régisseur. Date al teatro degli aiutanti régisseur ma un solo capo régisseur e concedetegli pieni poteri. Non vi pare troppo sicuro? Sono anch'io del vostro parere, ma è l'unica via possibile per la riforma del teatro. Supponiamo che il régisseur «tipo» che ho in mente, sia un Benvenuto Cellini. In luogo del suo immenso studio dotato di*

<sup>23</sup> Craig era in questa fase un ammiratore di Mussolini, opinione che in seguito muterà radicalmente. Cfr. Sofia, *Il sipario è la nostra bandiera*, cit., pp. 181 ss.

<sup>24</sup> *Sull'Arte teatrale*, Heinemann (Londra) 1911 [Nota del testo].

*vecchie macchine o di quant'altro usava per fondere le sue statue colossali in oro o bronzo, immaginate abbia un teatro. Invece di quindici aiutanti addestrati agli speciali lavoro di fusione egli ha quindici aiutanti (o cinquecento, se potete provvederglieli) ammaestrati a costruire scene, scrivere recitare commedie, ordinare la levata del sipario e ad applaudire, poiché ritengo non si debba permettere alla claque di scomparire. Un uomo della tempra di Benvenuto, il quale cade in errori, ma il cui genio brucia e illumina, è l'individuo che ci vuole. Ma se tentate di sotmetterlo agli intendimenti di un direttore generale, vedrete che a fin d'anno il bilancio non sarà vantaggioso, né coglierete applausi dagli spettatori per quanto tendiate l'udito e allunghiate il collo. L'annata si chiuderà in perdita, perché il pubblico sarà rimasto lontano. Alla fine, il Direttore generale avrà ridotto in istato di completa pazzia il nostro Benvenuto.*

*Qui è l'importante. Questo assoluto padrone del teatro è e deve essere pazzo, ma un pazzo dalle idee geniali. La classe media teme l'uomo ispirato, e questo timore è ciò che uccide il teatro in tutta l'Europa.*

*Per quanto possa sembrare strano, un artista pazzo conosce la strada, sa arrivare al cuore, cammina guidato da un istinto animale, e che alcuni animali siano creature selvagge molto intelligenti dobbiamo pure ammetterlo.*

*Un bel cavallo non è domabile, ma vi permette di salirgli in groppa. La stessa cosa avviene per l'artista: lasciate ch'egli vi guidi e tutto andrà per il meglio. Ma se vi mettete a discutere e a ragionargli insieme pedantemente vedrete che a dispetto dei suoi magnifici sforzi per appagarvi ne nascerà una rovina. Per quel ch'io conosco del teatro italiano, in base agli studi compiuti, il régisseur artista non è chiamato in causa: voi lo avete escluso. Io parteggio con tutte le forze per il régisseur artista, sotto ogni riguardo, ma di nuovo sarò largo e a scopo di discussione voglio ammettere di potermi sbagliare, e dirò che il miglior uomo che si possa desiderare è un attore geniale, posto che lo abbiate. Anni fa ho sentito recitare Grasso: è un attore di genio. Ho sentito recitare Petrolini e Musco e mi son parsi attori di genio.*

*Ammiro cordialmente Petrolini (quando evita di prodursi in commedie sciocchine) perché riesce a ricavar molto dal poco e, come la signora Yvette Guilbert, ancor che senza aiuto, può ottenere risultati a cui non arriverebbe una compagnia sotto una direzione perfetta dopo venti anni di fatiche e di sforzi. Veniamo ad un punto di massima importanza. Petrolini ha grandissimi difetti. Ma chi di voi gli griderà la croce addosso per questo? Quando mai si scoprirà un uomo di genio immune da difetti nelle manifestazioni dell'arte sua? Forse che Rembrandt era senza difetti? E Leonardo non commise mai errori? E gli altri trenta o quaranta grandi architetti, pittori, compositori, furono esenti da pecche? Ma pare che ad un uomo di teatro non sia concesso di sbagliare: egli deve darci un capolavoro dopo l'altro e se manca deve essere retrocesso dal grado raggiunto. Così vediamo che quando tutto è compiuto, quando i più grandi artisti, commediografi e attori fanno del loro meglio per soddisfarci, noi, pubblico zuccone, giudichiamo abominevoli i risultati conseguiti. Ecco la prova della nostra fiducia.*

*Caro Direttore, mi pare d'annoiarla e faccio punto; ma in tutto questo discorso sul modo più acconcio per dare vita ad un teatro nuovo, siamo ragionevoli e ricordiamo che è quasi impossibile, perché non è in nostro potere cambiare faccia al mondo per rimanervi tenacemente attaccati a godere dei suoi frutti come tanti rimbambiti, il che significa inibirsi il piacere di ridurlo in frantumi.*

Suo Gordon Craig

*P.S. – Se però voi intendete di riformare il vostro teatro, splendido sotto certi aspetti, siate coraggiosi e mettetegli a capo un artista: nessun altro al di sopra. Ch'egli sia un régisseur artista, capace, se è necessario, di scrivere commedie e drammi. Sia suo compito inscenare i lavori, indicare le scene e i costumi, far provare gli attori, ideare le danze: fare ogni cosa, tranne quella di presentarsi al pubblico. Abbia una sua grande ricchezza di idee, ed una grande idea. E termino con un'altra citazione di Byron:*

*«Se desiderate di riuscire non date retta agli amici, e meno che tutti date ascolto a me».*

## Per un Teatro di Stato di Alfredo De Sanctis (1931)

MARTINA STORANI

Del progetto di un Teatro di Stato ideato e proposto a Mussolini dall'attore Alfredo De Sanctis non è possibile fornire il testo integrale, né sono al momento stati rinvenuti frammenti riportati in pubblicazioni o in articoli e documenti dell'epoca. Resta traccia del tentativo effettuato nel 1931 da De Sanctis di proporre un proprio progetto grazie al telegramma di risposta inviato dal duce al prefetto di Firenze, il 13 ottobre.

Le motivazioni del rifiuto, pur imbellettato con apprezzamenti e un rimando al futuro non meglio definito, riguardano ancora una volta l'impegno di risorse troppo ingenti e i «tempi duri» che si stanno attraversando. Lo stato non è sicuramente in grado di compiere un simile sforzo economico, soprattutto a seguito della crisi mondiale iniziata con il crollo delle borse nel 1929. Sebbene sia indubbio il particolare momento storico, va tuttavia osservato come il problema dei finanziamenti rimane una costante nella non attuazione delle varie proposte di un Teatro di Stato, o nel loro forte ridimensionamento, come nel caso del progetto di Silvio d'Amico.

Si riporta di seguito, in luogo del testo del progetto, il telegramma inviato in risposta ad esso da Mussolini.

### **Telegramma di Mussolini ad Alfredo De Sanctis sul Progetto per un Teatro di Stato, 1931**

«Provvedimenti per il Teatro di prosa italiano (Voti in merito)», telegramma di Mussolini al prefetto di Firenze, n. 28653 del 13 ottobre 1931, Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri (1931-33), fasc. 3/2.12, n. 2999, riportato in Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, LED, 2004.

Comunichi all'attore Alfredo De Sanctis che dimora a Villa Monteoliveto Firenze che ho ricevuto ed ho letto col più grande interessamento il suo memorandum sulle condizioni del teatro di prosa. Aggiunga che il progetto di costituzione di un teatro di Stato così com'egli lo prospetta è pratico, concreto ed attuabile. Non oggi però. Nelle condizioni attuali della finanza e mentre infuria la tempesta economica mondiale non si può chiedere nemmeno un soldo all'erario stop quando i tempi duri della necessità saranno passati, il progetto De Sanctis potrà essere realizzato previo riesame di tutti i complessi aspetti del problema.

MUSSOLINI

## Il progetto di Silvio d'Amico (1931)

RAFFAELLA DI TIZIO

Noto e influente critico teatrale, impiegato al Ministero della pubblica istruzione dal 1911, prima della dittatura fascista Silvio d'Amico (1887-1955) aveva fatto parte come segretario della Commissione permanente per l'arte musicale e drammatica, per poi passare, nel 1923, all'insegnamento della storia del teatro per la scuola statale di recitazione di Roma annessa al conservatorio di Santa Cecilia. La sua è un'attività progettuale di lunga data, legata in buona parte alla riforma della scuola di recitazione, ma mirata soprattutto al tentativo, che incoraggiò anche da cronista per tutta la vita, di creare un grande teatro d'arte, da cui irradiasse un generale rinnovamento della scena italiana<sup>1</sup>.

Forse anche per la posizione che i suoi legami con le gerarchie vaticane gli avevano conferito dal 1929, con il Concordato tra Chiesa e Stato, si era visto offrire nel 1930 da Giuseppe Bottai il ruolo di Presidente della neonata Corporazione del teatro. Rifiutò, accettando però di entrare nel Consiglio, e nel 1931 scrisse per invito dello stesso Bottai il progetto di un Istituto nazionale del teatro drammatico. È un progetto che è stato raccontato a fondo negli studi sul teatro nel fascismo di Gianfranco Pedullà ed Emanuela Scarpellini<sup>2</sup>. Se ne parla però in genere senza tenere conto della sua stratigrafia, ovvero facendo riferimento esclusivamente al testo che il Consiglio delle corporazioni aveva fatto proprio. Di fatto, anche se ancora profondamente legato alle proposte di d'Amico, per le diverse esigenze e compromessi di fattibilità che aveva iniziato ad accogliere al suo interno, si trattava ormai di un vero e proprio «progetto della Corporazione», come d'Amico stesso scrisse dandone conto nel giugno del 1931 su «La Tribuna»:

[...] ci sarà lecito di prendere atto con un particolare compiacimento del consenso, miracolosamente unanime, con cui è stato, meglio che approvato, ufficialmente adottato, il progetto che mira a tradurre in atto idee patrocinate ormai da diciassett'anni nella "Tribuna-Idea Nazionale". Alludiamo a quel progetto di Silvio d'Amico per la creazione di un *Istituto Nazionale del Teatro Drammatico*, che da oggi non si chiama più 'progetto d'Amico', ma semplicemente progetto della Corporazione.

Le linee di questo progetto sono note. Esso vuole la costituzione, non di un teatro locale, né di una compagnia stabile: ma d'un istituto unico, con sede in Roma, e con fini *nazionali*.

Sotto un'alta direzione *unica*, l'istituto dovrà gestire: 1) due grandi teatri, perfettamente moderni, nel palcoscenico e nella sala, uno in Roma e uno a Milano con prezzi accessibili a tutti; 2) due compagnie, modernamente costituite, e guidate da direttori moderni [ovvero registi], le quali per metà dell'anno dovranno alternarsi nelle due città, e per l'altra metà battere una la provincia e l'altra le colonie italiane dell'estero; 3) uno *studio*, o teatrino sperimentale, in Roma, con funzione sussidiaria, per la rivelazione d'autori nuovi, e in generale per la messinscena di opere non adatte a un grande pubblico; 4) una moderna Scuola di Arte Scenica (recitazione, *régie*, danza, scenografia, ecc.); una biblioteca teatrale, un museo, un bollettino, e, col tempo, una rivista e una casa editrice<sup>3</sup>.

D'Amico registrava in questo articolo anche gli esiti della lunga discussione della proposta nel Consiglio della Corporazione: la sua idea aera arrivata persino a ottenere il beneplacito di Anton

<sup>1</sup> Per una ricostruzione dettagliata dell'attività progettuale di Silvio d'Amico e per una bibliografia di riferimento rimando ai miei articoli *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 e *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 36, 2015, pp. 355-383. Alla bibliografia lì indicata va aggiunto ora almeno Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico. Una biografia*, Perugia, Morlacchi, 2023.

<sup>2</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 93 ss. ed Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Firenze, La nuova Italia, 1989, pp. 147 ss.

<sup>3</sup> Silvio d'Amico, *I lavori della corporazione dello spettacolo per il rinnovamento del teatro italiano*, «La Tribuna», 20 giugno 1931, in Id., *Cronache 1914/1955*, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Palermo, Novecento, 2003, vol. III, pp. 505-507: 506.

Giulio Bragaglia, regista con cui aveva avuto più di una controversia, oltre ai pareri «entusiasticamente favorevoli» di personalità come Nicola De Pirro (allora rappresentante dell'Industria dello Spettacolo), di Pio Campa (rappresentante dei capocomici) e del Ministro dell'educazione nazionale Guido Ruberti, ma anche di «capitani dell'industria del Teatro come Paolo Giordani». Solo Gino Rocca si era opposto alla dipendenza del teatro milanese dall'ente romano<sup>4</sup>. Questa opposizione, che qui d'Amico raccontava come isolata, sarebbe però durata, e sarebbe stata, insieme ai problemi economici, una delle cause della difficile attuazione del progetto.

Come informa una dettagliata nota di Lina Vito alla cronaca citata, dopo questa fase si creò «una commissione di esperti», che oltre a d'Amico comprendeva Rocca, De Pirro e Melchiorre Melchiorri, perché elaborasse una nuova, «definitiva stesura»<sup>5</sup>. Si arrivò, come d'Amico avrebbe raccontato nel dopoguerra, anche a preparare il progetto architettonico per modernizzare un antico teatro romano (con ogni probabilità il Teatro Argentina), ma il tutto si arenò tra l'opposizione dei gestori dei teatri, che mal vedevano la concorrenza di un grande ente statale<sup>6</sup>, e quella dell'élite culturale milanese, contraria all'accentramento dell'istituzione nella capitale. Nell'ottobre del 1931 si strinse un accordo su modalità gestionali che avrebbero preservato l'indipendenza di Milano (elaborando «uno Statuto che prevedeva l'attribuzione collegiale della direzione dell'ente ad un direttore generale e ai rappresentanti dei due municipi»<sup>7</sup>); seguirono l'approvazione di Mussolini e lo stanziamento da parte della Corporazione di un contributo di 500.000 Lire annue, con previsione di ottenere fondi ulteriori dal Ministero dell'educazione, dai governatorati di Roma e Milano e dalla SIAE. Ricostruendo questi eventi, Lina Vito ha notato come entrassero via via nel merito del progetto correnti e forze diverse: un promemoria del Ministero delle corporazioni del marzo 1932 propose di costruire due nuovi teatri o di modernizzare l'Argentina a Roma e il Lirico a Milano, modificandoli per poter contenere più di 1.500 spettatori. Mussolini rispose con una lettera dove sottolineava la necessità di ridurre di molto le spese, e l'inopportunità di costruire teatri nuovi, in un momento in cui «i teatri e vecchi e nuovi sono disertati – molto spesso giustamente – dal pubblico»<sup>8</sup>. Come d'Amico scrisse in una relazione a Gino Pierantoni, nel luglio del 1932 restavano ancora da attuare le intese con i Municipi di Roma e Milano e non era stato nemmeno istituito un consiglio di amministrazione<sup>9</sup>. In un nuovo promemoria, steso il 3 ottobre di quell'anno, lamentò invece la spinta, derivata dallo stesso Mussolini, a trasformare il Teatro Argentina in uno spazio per due o tremila spettatori: una scena in cui il normale teatro di prosa sarebbe stato impensabile, e una proposta che non aveva più nulla a che fare con il suo progetto<sup>10</sup>. D'Amico immaginava allora di poter ancora far cambiare idea al capo del governo, che, credeva, non doveva essere stato «esattamente informato» sullo spirito dell'iniziativa e «sui particolari della sua futura attuazione»<sup>11</sup>.

Il progetto finì col tempo per arenarsi del tutto, ma d'Amico continuò a difenderlo e promuoverlo almeno fino al maggio del 1935, quando scrisse un'accorata e dettagliata lettera a Nicola De Pirro, da appena un mese nominato a guida del nuovo ente statale di gestione centralizzata del mondo della

<sup>4</sup> Cfr. *ivi*, pp. 506-507.

<sup>5</sup> Cfr. *ivi*, pp. 565-568: 565.

<sup>6</sup> Cfr. *Silvio d'Amico, Il teatro non deve morire*, Roma, Eden, 1945, pp. 26 ss.

<sup>7</sup> Lina Vito in *Silvio d'Amico, Cronache 1914/1955*, cit., p. 566.

<sup>8</sup> ACS, PCM, 1931-1933, citato *ivi* p. 567 e in Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica...*, cit., p. 149.

<sup>9</sup> Fondo d'Amico, MBA; testo citato da Lina Vito in *Silvio d'Amico, Cronache 1914/1955*, cit., p. 567.

<sup>10</sup> «Fare un teatro più grande dell'Argentina, significherebbe puramente e semplicemente rinunciare ai nove decimi del repertorio moderno (e dicendo moderno, intendo dal Rinascimento in poi). Di questo non c'è uomo di teatro che non sia pienamente convinto. La sola difficoltà, purtroppo essenziale, potrebbe essere la personale volontà del Duce. Ma questa volontà esiste? Ovvero, Benito Mussolini, meglio, il capo del Governo, parlando di due o tremila posti, ha voluto seguire il principio che il nuovo teatro debba essere unicamente consacrato a grandi spettacoli per uso delle folle. E questa può anche essere una bellissima idea; soltanto, non ha più nulla a che vedere col progetto approvato dalla Corporazione. [...] Promemoria di Silvio d'Amico a Gino Pierantoni, 3 ottobre 1932 Fondo d'Amico, MBA, citato *ivi*, pp. 567-568.

<sup>11</sup> Cito ancora dal promemoria, *ivi*, p. 568.

scena, l'Ispektorato del teatro<sup>12</sup> (che di fatto assunse su di sé anche quelle che erano state le prerogative della Corporazione). Dovette sperare allora in un rinnovato impulso alla realizzazione dell'Istituto. Con De Pirro d'Amico aveva diretto dal 1932 la rivista «Scenario», e sentiva evidentemente di poter comunicare con una certa franchezza – esprimendo pareri diretti contro, ad esempio, l'idea di Galeazzo Ciano di rappresentare nell'Istituto solo lavori italiani, o cercando di smussare la tendenza a un'assunzione impiegatizia degli attori. La lettera è un documento importante, che dimostra quale fosse realmente la sua proposta, e fino a che punto avesse accolto i compromessi dettati dalla Corporazione.

Come informa De Pirro, inviandogli entrambi i testi, il suo progetto “definitivo” non è quello ufficialmente presentato, «in cui per invito dello stesso Bottai nonché di Pierantoni, i teatri sono ridotti a due soli, in Roma e Milano», ma si trova tra le pagine del suo volume *La crisi del teatro* (pubblicato nello stesso 1931 per la collana “Polemiche” di «Critica fascista», diretta da Giuseppe Bottai e Gherardo Casini), dove i teatri gestiti dall'Istituto sono tre, a Roma, Milano e Torino, «con altrettante compagnie che vi si alternano; più le istituzioni accessorie, sperimentali, scuole, ecc.».

Qui di seguito si potranno leggere tanto l'originale progetto di d'Amico quanto la lettera a De Pirro del 1935.

Queste, riassumendo, le caratteristiche dell'Istituto immaginato dal critico:

- 3 teatri stabili in 3 città (Roma, Milano, Torino), ognuno con la sua compagnia e il suo regista, ognuna «con repertorio e caratteri suoi», con la sua scuola (per attori, scenografi e registi) e un suo studio sperimentale;
- 1 direttore generale, ben scelto e inamovibile per un certo numero di anni, «sottratto a ogni influenza politica o di partito dalla diretta e piena fiducia del Capo del Governo, e munito, nel campo artistico, di poteri dispotici»<sup>13</sup>;
- 1 commissione di lettura ben qualificata e pagata per la selezione del repertorio, ma lasciando preminenza nella scelta al direttore generale;
- una biblioteca, un museo teatrale, una rivista, da istituire a Roma, presso la sede centrale;
- un pubblico nuovo, costituito da chi è allontanato dal teatro per gli alti prezzi.

Il finanziamento dovrebbe essere completamente statale, come per l'opera lirica, e come legittimo ritorno delle tasse imposte al teatro, magari con fondi dell'Accademia d'Italia, oltre che della SIAE, ed eventualmente con quote di soci. Il progetto, ambizioso, è di porre le basi non solo per la costituzione di teatri d'arte ma per la diffusione di una cultura teatrale.

Il punto fondamentale è però il primo passo: nulla deve essere iniziato se prima non si saranno svolti degli «studi preliminari», andando ad apprendere cosa fa all'estero la grandezza teatrale. Di registi in Italia, scrive d'Amico, non ve ne sono, e si confonde messinscena con scenografia, quando si tratta dell'insieme «della interpretazione scenica; la cui base resta la recitazione, servita dall'apparato scenico, dalle luci e da tutto il resto»<sup>14</sup>. Se non si vuole chiamare un maestro straniero, bisognerà almeno spingersi a conoscere quel che avviene fuori dai confini, imparare per poi avere le capacità di fondare anche in Italia dei teatri moderni. Era quanto aveva già scritto nel 1929, nel suo libro

<sup>12</sup> L'ente fu istituito con Regio decreto del 1° aprile 1935, n. 326. Cfr. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica...*, cit., p. 162. Per un'analisi di questa lettera in rapporto al progetto di d'Amico rimando a Raffaella Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, cit., pp. 374-378.

<sup>13</sup> Non si trattava di avere un direttore che fosse emanazione del Governo: d'Amico ragiona piuttosto su come difendere l'idea dell'indipendenza e del potere dispotico necessario per dirigere il teatro, e per farlo cerca legittimazione in un'autorità superiore. Sul suo modo di lottare per le proprie idee, anche facendo propria la retorica del tempo, rimando alla mia scheda *Complessità di Silvio d'Amico*, «Teatro e Storia», n. 38, 2017, pp. 164-178, e su certi aspetti del suo “gesuitismo” anche a *Silvio d'Amico, la Santa Giovanna di Shaw e Ludmilla Pitoëff*, in *Vite da santi nella narrazione spettacolare*, Atti del Convegno di Studi 6-8 ottobre 2023, a cura di Alessandro Tinterri e Pier Maurizio Della Porta, Perugia, Morlacchi, 2025, pp. 213-231, in particolare pp. 228 ss.

<sup>14</sup> «Un maestro di scena, per essere un interprete geniale, deve, dunque, cominciare dall'essere un maestro di recitazione. Fusione di competenze che oggi, in Italia, è un fenomeno pressoché sconosciuto», come si leggerà nel suo progetto.

*Tramonto del grande attore*<sup>15</sup>, e che ora ribadisce notando che «Molta storia del grande Teatro europeo, da Roma in qua, è storia di scambi da popolo a popolo».

Stando al resoconto che ne dà Pedullà, nel progetto ufficiale questi studi preliminari avevano già perso il loro carattere di rifondazione, venendo ridotti a far fronte «al bisogno di aggiornamento dei responsabili dell'Istituto attraverso frequenti viaggi in altre nazioni»<sup>16</sup>. Vinse la “ragionevolezza” della burocrazia. Molte idee iniziali, anche se non le più utopiche (come appunto i viaggi all'estero da finanziare prima della creazione dell'ente), torneranno nella lettera del 1935 a De Pirro. Un testo pensato da d'Amico per recuperare il suo progetto iniziale, ma anche per considerare quanto, di quelle proposte, fosse effettivamente realizzabile. La cosa più importante, aveva scritto nel 1931<sup>17</sup>, erano le scuole, perché a non funzionare più in Italia erano per lui soprattutto gli “interpreti”, ovvero gli attori intesi come «strumento» della «comunione con cui il Teatro vive, quella fra autori e pubblico»: ora propone di farne una «unica (tre costerebbero troppo) ma con borse di studio per allievi scelti (anche scremandoli dalle Filodrammatiche del Dopolavoro) da tutta Italia». E la scuola sarà la sola parte dell'Istituto che verrà poco dopo concretamente realizzata, nella nuovissima, diretta da d'Amico e pensata per formare attori e registi, Regia Accademia d'Arte Drammatica.

**Silvio d'Amico, *Il progetto nostro*, in Id., *La crisi del teatro*, Roma, Critica fascista, 1931, pp. 90-105.**

Quello che andrebbe fatto lo diremo dunque noi, con l'illusione di non ripetere in tutto e per tutto quanto già detto da altri. Ma non con quella, sia avvertito subito, di svelare finalmente il rimedio infallibile, di medicare con un regolamento una deficienza d'ordine spirituale, come è questa donde ha origine, in Italia, il male che ci affligge.

La diagnosi del male l'abbiamo fatta. La comunione con cui il Teatro vive, quella fra autori e pubblico, oggi moralmente diminuita in quasi tutto il mondo civile, in Italia sembra addirittura interrotta; non solo per il distacco fra autori e pubblico che si lamenta anche altrove, ma soprattutto perché lo strumento d'una tal comunione, ossia gl'interpreti, che altrove funziona sufficientemente o ottimamente, in Italia non funziona più.

Ai vizi della produzione, ossia degli autori (i quali vizi abbiamo visto che sono non tanto d'ordine estetico quanto d'ordine morale), è impossibile rimediare con un progetto. Si sente parlare di premi, e diamone pure; in tempi in cui si regala un milione al padrone d'un cavallo che vince la corsa, si potrà anche largheggiare, con qualche migliaio di lire, in favore d'un poeta: il modestissimo premio del Concorso governativo del Governo di Toscana, donato suppergiù dal 1860 al 1919, e ora abolito, salvò due volte dalla fame Ercole Luigi Morselli. Ma teniamo per fermo che questo può servire ad aiutare gli artisti, non a influire sull'arte loro. Come possono essere utili, in teoria, i concorsi: solo che bisognerebbe disciplinarli infinitamente meglio, e affidarne il giudizio (il che in pratica non succede mai) a *tutte* persone competenti, aperte, sollecite, e coscienziose.

Meno difficile rimediare ai vizi degl'interpreti; ma a patto di mettere in opera grandi mezzi economici. E coi mezzi economici si può forse in parte ottenere, non tanto la trasformazione del poco pubblico che oggi frequenta il Teatro, quanto la sua sostituzione; si può, cioè, invitare al Teatro una folla più volenterosa e pronta, quella che oggi n'è allontanata dai prezzi proibitivi.

Infine i mezzi economici possono anche servire agli strumenti d'una cultura teatrale, che oggi in Italia non esiste: in Italia non solo non c'è un'ottima rivista di Teatro; non c'è (salvo che nella Scuola di Recitazione di Santa Cecilia, a uso d'una ventina di allievi) neanche una cattedra di Letteratura drammatica; non c'è un libro completo sulla Storia del Teatro (che del resto manca in molti paesi); non c'è amore agli studii sul Teatro italiano, dai quali nel paese della Scenografia e della Commedia dell'Arte non è ancor nato nemmeno un Museo Nazionale. Fino le nostre maggiori biblioteche sono sprovviste dei repertorii italiani e stranieri; alla «Vittorio Emanuele» di Roma mancano almeno la metà delle opere drammatiche, antiche e moderne, nel testo originale, e mancano quasi tutte le maggiori opere storiche e critiche pubblicate nell'otto e nel novecento, in materia di Dramma e d'interpretazione scenica.

Perciò occorre iniziare a ricostruire dalle basi un edificio assolutamente nuovo, con un programma vasto, e radicale. Non si vede perché mai lo Stato, il quale spende molti milioni l'anno per le arti plastiche e figurative; il

<sup>15</sup> Cfr. Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, cit., p. 374.

<sup>16</sup> Cfr. *ivi*, p. 378 e Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., p. 94.

<sup>17</sup> «Grandissima importanza diamo, soprattutto, alle scuole».

quale ha generosamente rinunciato a molti altri milioni d'introiti per tenere aperti *gratis* tutti i giorni quei Musei e Gallerie d'arte ch'erano già aperti la domenica; il quale mantiene un vecchio regime di privilegio alla Scala, e profonde altri milioni per il Teatro Reale dell'Opera; non si vede perché questo Stato dovrebbe negare denaro a un istituto, o ente, o chiamatelo come volete, che s'occupasse, metodicamente, agilmente, giovanilmente, dell'attuazione d'un felice programma d'arte drammatica. Non si vede perché l'Accademia d'Italia, la quale dispone d'un milione annuo, ottenuto da *una parte* di ciò che l'Erario incassa con una nuova imposta sui Teatri (quella del cosiddetto dominio di Stato, sopra le opere già cadute in pubblico dominio) non sentirebbe il dovere di *restituire* al Teatro questa somma, invece di sperperarla in cento piccoli sussidi inutili, il cui elenco suscita ogni anno le più allegre proteste. Infine non si vede perché la Società degli Autori, nei limiti delle sue possibilità, non dovrebbe intervenire anch'essa nella soluzione d'un problema alla quale è così direttamente interessata.

Un Istituto Nazionale del Teatro Drammatico dovrebbe, dunque, oltre che delle agevolazioni di cui diremo, disporre anzitutto: di ampi fondi governativi; di seri contributi dell'Accademia e della Società degli Autori; e infine, se così si vorrà, delle quote dei suoi soci (ai quali ultimi andrebbero offerti adeguati corrispettivi).

Dovrebbe avere un direttore *scelto bene*, inamovibile almeno per un sufficiente periodo d'anni, sottoposto solo in materia economica al controllo d'un consiglio d'amministrazione, sottratto a ogni influenza politica o di partito dalla diretta e piena fiducia del Capo del Governo, e munito, nel campo artistico, di poteri dispotici.

Da questo direttore dovrebbero dipendere tre grandi teatri, ciascuno dotato d'una compagnia sua, nelle tre città che finora hanno, se non altro con le cifre, dimostrato d'interessarsi un poco più delle altre alla vita del Teatro: Roma, Milano e Torino. Teatri formati dai rispettivi municipii, per una legge simile a quella che li obbliga a fornire allo Stato gli edifici scolastici; teatri moderni, nel palcoscenico e nella sala, la quale dovrebbe contare non meno di millecinquecento posti, per accogliere un pubblico grande e, come diremo, nuovo; teatri diretti ciascuno da un suo *régisseur*, scelto dal direttore generale e dipendente solo da lui. Per nove mesi dell'anno le tre compagnie, ciascuna avente repertorio e caratteri suoi, dovrebbero alternarsi, di tre in tre mesi, nei tre teatri; e consacrare il resto dell'anno, oltre che al necessario riposo, a brevi giri artistici nelle altre città (con viaggi gratuiti).

Il repertorio di questi teatri dovrebbe essere, in massima parte, *attuale*. Per l'amor del Cielo non ricadiamo nel solito equivoco scolastico e accademico, che Teatro d'arte voglia dire Teatro retorico, e che per dare un tono dignitoso a un programma teatrale ci vogliano le commedie latine e i drammi pastorali. Alle cosiddette «esumazioni», specie se operate attraverso una vivace sensibilità d'interpreti moderni, non diciamo che si debba chiudere assolutamente la porta; si dovrà, in ogni caso, ridurle al minimo. Ma in tutti i tempi il Teatro, il grande Teatro, vuole spettatori contemporanei, vuole la voce di poeti del tempo suo: i padroni dovranno, dunque, esser loro. Autori, in primo luogo, italiani; e in secondo luogo (perché oggi nessun teatro, in nessun paese del mondo, potrebbe vivere del solo repertorio nazionale) stranieri, con una limitazione sola: che le opere straniere siano, veramente, degne d'esser conosciute<sup>18</sup>.

A questo scopo, ossia per la lettura e proposta di lavori da rappresentare, a fianco della Direzione centrale dovrebbe esistere una piccola, eccellente, e *rimunerata*, Commissione consultiva; così potesse anche essere ignota al pubblico, o andare in giro col viso coperto, come nei melodrammi i membri del Consiglio dei Dieci! Ma s'intende che ogni decisione, anche per questa materia, in ultima istanza e inappellabilmente, dovrebbe essere rimessa al Direttore Generale.

Presso la Direzione centrale dovrebbe esistere: primo, una Casa editrice col suo bollettino, la sua rivista, e le sue pubblicazioni in volume, sul Teatro antico e moderno. Secondo, una Biblioteca teatrale, per cui già si conoscono vari nuclei dispersi, da riunire con poca spesa, e da integrare in poco tempo, e poi da tenere al corrente. Terzo, un Museo del Teatro italiano: anche per esso già si conosce qualche nucleo importante, e promesse ufficiali: il resto deve venire, e verrà.

E presso ciascuno dei tre grandi teatri, e sotto la immediata direzione dei loro capi, dovrebbero esistere: una scuola moderna, non solo per attori, ma anche per scenografi e per *régisseurs*; e uno studio o teatrino sperimentale, sia per gli allievi di recitazione, di scenografia e di *régie*, sia per quell'opere di autori nuovi, che meritano d'essere additate a un piccolo pubblico d'intelligenti, ma *non possono* essere ancora portate, sotto pena di far fallire i teatri, al giudizio d'un gran pubblico.

Si dirà che il disegno è troppo vasto e costoso? Ma non mai, come nell'ora presente, il Teatro italiano ha avuto bisogno del motto ibseniano: «o tutto o nulla». Si dirà che a cotesto modo si crea un regime di privilegio per tre sole

<sup>18</sup> Dalla forza con cui d'Amico difenderà, scrivendo a De Pirro, l'importanza di accogliere scrittori stranieri, si può ben dedurre che il primato degli scrittori italiani nel repertorio dell'ente sia soprattutto una concessione allo spirito del tempo, o meglio ai necessari compromessi con le esigenze di regime. Si veda quanto scrive poi sull'importanza degli scambi tra culture.

compagnie? È ben quello che vogliamo: vogliamo, in un paese senza più teatri d'arte, crearne almeno tre. A patto, s'intende, che i privilegi siano rigorosamente giustificati.

Il problema grave, dopo quello fondamentale della scelta del Direttore Generale, resta quello dei tre *régisseurs* o maestri di scena (e dei loro attori). Qui non esitiamo a dire che bisogna non avere impazienze; ma, poiché Roma non fu fatta in un giorno, incominciare con l'aspettare. *Rivolgersi ai vecchi direttori di compagnie, no*: la prova che, salvo minime eccezioni, essi ci hanno dato fino a oggi, è stata troppo sconcertante: sconcertante non tanto per i risultati a cui coi loro mezzi nessuno poteva arrivare, quanto per l'assenza di intenzioni e di iniziative. Ma nemmeno ci si può, a cuor leggero, affidare ai primi venuti.

Per reazione a certe negligenze di ieri verso tutto ciò ch'era scenografia e apparato scenico, e per un curioso equivoco ingenerato dal nuovo vocabolo «messinscena», oggi qualcuno tenderebbe a credere che la direzione delle compagnie moderne sia divenuto l'affare di un creatore di bozzetti scenici, o di un distributore di luci. In realtà «messinscena» non significa altro che l'insieme della interpretazione scenica; la cui base resta la recitazione, *servita* dall'apparato scenico, dalle luci e da tutto il resto. Un maestro di scena, per essere un interprete geniale, deve, dunque, cominciare dall'essere un maestro di recitazione. Fusione di competenze che oggi, in Italia, è un fenomeno pressoché sconosciuto.

O allora si dovrà, almeno da principio, ricorrere all'estero? Fare come i nostri calciatori che incominciarono dal chiamare il *trainer* ungherese, e solo quand'ebbero riappreso la tecnica del vecchio e rinnovato giuoco italiano lo licenziarono, per mettersi a fare da sé? O imitare i Borboni che, come ricordava recentemente Ojetti, in periodi di decadenza della pittura nazionale, chiamavano artisti dalla Germania, dalla Francia e dall'Olanda, a insegnare l'arte a quelli che poi diventarono i migliori paesisti napoletani dell'Ottocento? Fra i procedimenti, confessiamolo, così poco lusinghieri per il nostro orgoglio nazionale, e fra gli atteggiamenti sdegnosi di coloro che, per restare puri a tutti i costi, minacciano di farci rimanere sterili, noi eleggeremmo una via di mezzo. Scegliemmo, cioè, con ogni possibile oculatezza, un certo numero di giovani; e li manderemmo a spese dell'Istituto (come si usa per tante altre discipline) in viaggio d'istruzione all'estero; a vedere quello che si fa nei paesi più progrediti. Non, ripetiamolo, per *copiare* spiriti e metodi che, nove volte su dieci, non potrebbero mai diventare i nostri; ma per rendersi conto, dalle conquiste tecniche altrui e dall'altrui disciplina, di ciò che fa, altrove, il successo, e di ciò che noi possiamo trasformare, affermare, foggiare a modo nostro, creare; anche come reazione, ma creare. Molta storia del grande Teatro europeo, da Roma in qua, è storia di scambi da popolo a popolo: solo che ogni popolo geniale, nel conoscere quanto era stato fatto da un altro, nell'assimilare e nel reagire, ha sempre fatto *un'altra cosa*; e cioè *ha ritrovato se stesso*.

Nell'attività del futuro Istituto noi poniamo, in ordine cronologico, al primo posto questi studi preliminari. Non si potrà improvvisare. I teatri, i loro *studios*, le loro scuole, dovranno essere attrezzati *dopo* questi viaggi. Grandissima importanza diamo, soprattutto, alle scuole: scuole vive, gioiose, ma severe, per le quali, scremando gli elementi migliori fra i giovani di tutte le regioni (che andrebbero specialmente ricercati, ad esempio, nei vivai filodrammatici del Dopolavoro), bisognerebbe disporre di larghi aiuti, anche sotto forma di borse di studio. Noi aspettiamo gli attori nuovi specialmente da lì; dai giovanissimi, dagli anonimi, dagli ignoti. E s'intende bene che anche a loro – a i loro insegnanti – sarà necessario concedere frequenti viaggi d'istruzione fuor dei confini.

Insomma, si tratta di costituire, da un centro romani d'irradiazione, almeno (per ora) tre centri minori, ma potenti, di fiduciosa arte italiana. Si tratta di creare una fucina d'interpreti nuovi; quelli che oggi mancano. Si tratta di riportare a teatro, con l'allettamento dei belli spettacoli e anche dei prezzi (i quali, per due terzi almeno dei posti, dovrebbero essere bassissimi), il pubblico che può amare il Teatro. Si tratta di fornire agli autori (e, con gli *studios*, anche agli esordienti), un degno strumento per l'arte loro. Infine si tratta d'offrire a tutti – autori, attori, pubblico e ohimè, critica – più agevoli mezzi per una cultura teatrale. Per questo dicevamo, incominciando, che il nostro programma è straordinariamente vasto: perché tende a essere, nei limiti dell'attuabile, il meno inadeguato a tutte le esigenze del vasto problema che vorrebbe risolvere.

## **Lettera di Silvio d'Amico a Nicola De Pirro, 4 maggio 1935, Fondo d'Amico, MBA**

Caro Nicola,  
ti mando:

a) il mio libercolo, pubblicato da Bottai, sopra la CRISI DEL TEATRO, che nelle ultime pagine contiene il definitivo mio progetto: quello cioè per un istituto che gestisca, in Roma, Milano e Torino, altrettanti teatri, con altrettante compagnie che vi si alternano; più le istituzioni accessorie, sperimentali, scuole, ecc.

b) Il mio progetto definitivo, in cui per invito dello stesso Bottai nonché di Pierantoni, i teatri sono ridotti a due soli, in Roma e Milano.

Non occorre ripeterti che io ritengo necessario costituirne TRE. Il mio ragionamento è questo: per dare a una sola città un teatro che resti aperto almeno sei mesi, una compagnia unica deve montare almeno 24 spettacoli: cosa, a farla bene, impossibile. Ma se le compagnie sono tre, e si alternano in due e due mesi, in tre città diverse, basta che ciascuna di esse monti otto spettacoli: cosa che si può fare perfettamente. Poi degli altri sei mesi, quattro si possono consacrare alle tournées in provincia o all'estero, uno alle prove e uno al riposo.

Osservazioni essenziali:

1°) Quanto alle spese e agli introiti, il progetto va modificato sia perché fu fatto sulle cifre del 1930, che oggi bisogna diminuire, sia perché calcola due teatri invece di tre.

Naturalmente se tre compagnie costano di più, d'altra parte incassano di più. Ma nota tuttavia che c'è una spesa assai rispettabile, quella per la messinscena di 24 lavori, che resta sempre la stessa, complessivamente, sia per una compagnia, sia per due, sia per tre. Altra riprova dell'utilità di fare tre compagnie.

2°) Più ci penso e più credo che sarebbe cosa veramente fascista adottare un PREZZO UNICO PER TUTTI I POSTI bassissimo, in modo che nessuno possa vergognarsi d'andare ai secondi posti, i quali non esisteranno più (come le "classi uniche" che hanno avuto tanto successo sui piroscafi). Solo ci potrebbe essere un lubbione per studenti e operai.

3°) La Commissione DI LETTURA dovrebb'essere scelta di tutti tecnici di prim'ordine, senza nessun intruso, perché basta che ce ne sia uno solo, ad arenare in prima lettura un buon copione. D'altra parte essa dovrebbe avere l'ufficio soltanto indicativo e consultivo; la decisione definitiva sul REPERTORIO deve restare a un capo, e ai tre direttori.

Galeazzo Ciano accennò a un'idea di rappresentare solo lavori italiani! È una pazzia! Non esiste al mondo – salvo forse la Francia, che tuttavia accoglie anche nei teatri sovvenzionati qualche lavoro straniero – una Nazione che disponga d'un repertorio bastevole a far vivere un solo teatro drammatico... E questi saranno tre. Sarebbe come se i francesi si mettessero in capo di rappresentare, all'Opera o all'Opera Comique solo repertorio francese! Difatto, essi non possono fare a meno anche di opere straniere; come noi non potremmo fare a meno di drammi stranieri. L'essenziale è che questi siano scelti con criteri rigorosi, giustificati da sole e vere ragioni d'arte.

4°) Se volete assumere gli attori come impiegati, aspettate a farlo: l'esperimento in Italia è troppo nuovo potrebbe riuscire pericoloso. Scritturateli da principio con un biennio o triennio di prova, magari valevole ai fini della pensione, nel caso che siano definitivamente confermati, all'Istituto la libertà di licenziarli se la prova non sia soddisfacente. Oggi che le compagnie si formano per poche settimane, l'offerta di un triennio, o di un biennio, è cosa già abbastanza ragguardevole per allettare molti dei nostri artisti a paghe ragionevoli.

5°) La Scuola la farei unica (tre costerebbero troppo) ma con borse di studio per allievi scelti (anche scremandoli dalle Filodrammatiche del Dopolavoro) da tutta Italia. Ci sono le borse di studio per i cantanti; perché non si farebbero anche per attori, di cui oggi abbiamo anche più bisogno?

Saluti affettuosi dal

tuo

## Un progetto di Tatiana Pavlova. La Comunità degli Artisti d'Italia (1933)

ANDREA SCAPPA

L'attrice russa Tatiana Pavlova (1890-1975), arrivata in Italia alla fine degli anni Dieci, forma la sua prima compagnia da capocomico nel 1923. Nell'arco di un decennio riesce ad affermarsi sulle scene italiane con i suoi spettacoli innovativi che realizza collaborando con una serie di *régisseurs*<sup>1</sup>. Nell'agosto del 1933 compare sulla rivista «Scenario» un ritratto dell'attrice, che ripercorre le principali tappe artistiche (con molte foto delle sue interpretazioni), si sofferma sul problema della regia da lei introdotto nel nostro teatro e le conferisce una sorta di patente di italianità<sup>2</sup>. È in quello stesso momento che su «L'arte drammatica» Pavlova presenta il progetto di una compagnia stabile, con sede a Roma, da creare con Lamberto Picasso<sup>3</sup>.

La proposta si configura a metà strada tra l'idea del teatro d'arte e delle tante comunità utopiche che dall'inizio del Novecento si sviluppano in Russia e in Europa. Le caratteristiche di questi due modelli si ritrovano in quanto immaginato dall'attrice. Sono preferiti attori in grado di accogliere totalmente la causa dell'arte, lontani dalle questioni della quotidianità, meglio se soli, non impegnati in alcun legame sentimentale. C'è una condivisione di tempi e spazi: stessi alloggio e mensa, viaggio in seconda classe per tutti, tre sole categorie di stipendi (30, 40 e 50 lire al giorno) e acquisto degli abiti di scena da parte della comunità. È prevista poi una sorta di uniforme unica, che ricorda le tute degli attori di Mejerchol'd, ma fa pensare anche alle uniformi che avranno gli allievi dell'Accademia d'Arte Drammatica, dove Pavlova sarà la prima insegnante di Regia. In questo caso dovrebbe essere indossata anche fuori dal lavoro, considerando quella dell'attore una missione più che un mestiere.

Il progetto resta nell'aria per circa un mese. «Il travaso delle idee» ironizza sulla possibilità di mettere in pratica l'iniziativa a causa dell'individualismo e della vanità degli attori italiani e pubblica una caricatura di Onorato con Pavlova e Picasso a passeggio insieme agli altri componenti della comunità, tutti in divisa da poliziotti<sup>4</sup>. Mentre su «Scenario», in una nota non firmata (ma si può presumere di Silvio d'Amico), si associa l'idea di Pavlova ai principi elaborati da Henri Ghéon per il Gruppo dei Compagni di Nostra Signora e che poi hanno seguito molte nuove compagnie drammatiche cattoliche in Francia. L'attenzione sul progetto scema quando esce la notizia che Pavlova per il momento l'ha messo da parte e farà compagnia con Febo Mari al posto di Picasso<sup>5</sup>. In un'intervista sul «Corriere della sera» del 1° ottobre 1933, l'attrice dichiara che occorreranno mesi se non anni affinché la sua proposta possa realizzarsi<sup>6</sup>. Non avverrà mai.

<sup>1</sup> Cfr. Danilo Ruocco, *Tatiana Pavlova diva intelligente*, Roma, Bulzoni, 2000; Dorian Legge, *Un Novecento scomodo*.

*Il teatro di Emma Gramatica, Tatiana Pavlova e Anna Fougez*, Roma, Bulzoni, 2022; Mirella Schino, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, nel Dossier *Donne, teatro, fascismo*, a cura di Mirella Schino, «Teatro e Storia», n. 46, 2025, pp. 47-84.

<sup>2</sup> Eugenio Ferdinando Palmieri, *Tatiana Pavlova, attrice italiana*, «Scenario», a. II, n. 8, agosto 1933, pp. 406-410.

<sup>3</sup> Si parla del progetto in Mirella Schino, *Un teatro indifeso. Il fascismo e la fine della microsocietà degli attori*, cit.

<sup>4</sup> *Io cerco la Tatiana...*, «Il travaso delle idee», a. XXXIII, n. 38, p. 2.

<sup>5</sup> PES [Enrico Polese], *Notiziario. Muta il primo attore*, «L'arte drammatica», a. LXII, n. 16, 23 settembre 1933, p. 4.

<sup>6</sup> e. p., *Progetti di Tatiana Pavlova*, «Corriere della sera» del 1° ottobre 1933.

**PES [Enrico Polese], *Una idea geniale di Tatiana Pavlova. La Comunità degli Artisti d'Italia (Compagnia di prosa)*, «L'arte drammatica», a. LXII, n. 14, 12 agosto 1933, p. 1.**

Tatiana Pavlova la quale non solo può proclamarsi a buon diritto d'essere una grande attrice, ma à il grande merito d'aver portato in Italia la nuova moderna messa in iscena abolendo per la prima e la vecchia ribalta ed i famosi padelloni e le porte di legno e le finestre con le lastre di mica; la quale à il vanto d'aver portato tra noi una vera folata di modernità e d'essere l'antesignana del modernismo sulle nostre scene, si fa oggi iniziatrice d'una Impresa poderosa e assolutamente moderna che avrà per tutto il Paese una ripercussione notevole.

Tatiana Pavlova da anni predica perché in Italia sorga un Teatro Stabile d'Arte con intendimenti puramente artistici e che dovrebbe essere Scuola a tutti gli Artisti. Confesso e riconosco che fui avversario delle Compagnie Stabili ma, uomo moderno, comprendo l'errore di irrigidirsi nelle opinioni, fascista silenzioso ma convinto fui io pure dal nuovo impulso di vita travolto e ora io pure trovo l'utilità di una Compagnia Stabile d'Arte a Roma però, solo a Roma, la Città che per l'opera di un Uomo, del nostro Capo, va diventando nuovamente il centro dell'attività mondiale. Pur troppo i tempi non consentono a chi ci regge di dare quanto occorre per la fondazione di questa Stabile. Quelli che sono alla testa del movimento ufficiale teatrale non possono operare dei miracoli e Tatiana Pavlova, donna ed artista dall'intelligenza superiore, ebbe l'idea di riunire attorno a sé un gruppo di discepoli animati dallo scopo di lavorare qualche anno e con i proventi di una Compagnia da loro formata costituire il primo fondo necessario per la costituzione della nuova Stabile. Questo è lo scopo che à suggerito a Tatiana Pavlova l'idea di formare la Comunità degli Artisti d'Italia.

L'idea è nuova ed è geniale: un manipolo d'artisti votati unicamente al culto dell'Arte i quali con l'esercizio della loro professione, traendone direttamente i guadagni, si propongono costituire il capitale necessario alla fondazione di una grande Compagnia Stabile della quale ciascuno di loro poi farà parte; di una Compagnia che dovrà essere la prima fra tutte.

Intanto recitare con scopi d'Arte, animati solo dal pensiero di dare esecuzioni d'Arte, non preoccupandosi di sfoghi di mattatori, ma con la coscienza di contribuire tutti nella stessa misura con le loro forze, con la volontà di fare a dare vita ad una vera Compagnia di persone intelligenti e volenterose. Comunità degli Artisti d'Italia vuole Tatiana Pavlova sia chiamata la nuova Compagnia e deve essere veramente una Comunità.

Per quanto riguarda gli stipendi tre sole categorie: una di 50 lire, una di 40 lire, una di 30 lire al giorno: poi ad ogni componente, a seconda del suo merito e del suo valore e del suo lavoro il diritto ad una proporzionale ripartizione di una parte degli utili.

Perché i membri della Comunità non siano assillati dalle preoccupazioni della vita quotidiana e dalla responsabilità della famiglia saranno preferiti i celibi e in generale le persone non accoppiate.

Tutti, uomini e donne i componenti la Comunità anche nella vita dovranno rivestire una uniforme per tutti uguale che sarà fornita a tutti dalla Comunità e che dovranno portare continuamente.

Per le spese degli abiti occorrenti per la scena provvederà la Comunità che poi si rivarrà per il rimborso sulla parte degli utili spettanti ad ognuno per modo che non avranno da pensare che alle spese minime.

Tutti dovranno vivere in comune nello stesso Albergo e mangiare alla stessa mensa e tutto a cura della Comunità.

Tutti dovranno indistintamente viaggiare in seconda classe. Degli utili derivanti dall'esercizio (e controllati con scrupolo) due terzi saranno divisi proporzionalmente tra i componenti e un terzo sarà accantonato per la costituzione della Compagnia Stabile d'Arte da formarsi a Roma e dalla quale i componenti della Comunità faranno parte a meno che per colpe non se ne rendano indegni.

Questa a grandi linee l'idea geniale e possente di Tatiana Pavlova che già à trovato a suo collaboratore per la parte artistica Lamberto Picasso, pronto con lei a dividere il peso della direzione artistica e Giuseppe Zopegni pronto ad assumere la responsabilità della direzione finanziaria.

La costituzione della Comunità è decisa; non mancarono persone di cuore e intelletto che sborseranno i primi fondi necessari. Lo Statuto è già compilato e non mancherà di essere sottoposto tra pochi giorni a un'alta approvazione.

La Comunità degli Artisti d'Italia sorgerà e per la fine di settembre si riunirà: i giovani artisti che sentono il desiderio di farne parte, che ne comprendono tutto l'alto significato; che ne sentono tutto il grande valore si facciano avanti, avanzino la loro domanda: Tatiana Pavlova e Lamberto Picasso vaglieranno tutte le richieste ed a tutti risponderanno. Però si ricordino i richiedenti che debbono essere animati dallo spirito di modernità della fondazione e debbono dimenticare le piccole pretese mediocri che infestano le nostre scene. Non è una solita Compagnia è una Comunità; debbono comprendere che accettano di compiere un sacerdozio, non di esercitare un mestiere come fanno la maggioranza degli artisti: non sono chiamati a servire dei mattatori, a curare solo l'incasso; sono chiamati

ad esercitare serenamente la loro Arte. I mediocri rideranno perché non comprendono; gli intelligenti, quelli che veramente hanno cuore d'artista non potranno mancare al generoso appello di Tatiana Pavlova!

**Una "regola" per attori, «Scenario», a. II, n. 9, settembre 1933, p. 294.**

### Una "regola" per attori

Le recenti discussioni, sorte dalla proposta di Tatiana Pavlova di fondare a Roma una *Comunità degli artisti d'Italia*, i cui aderenti s'impegnino a convivere in semplicità di costumi per dedicare le proprie forze migliori all'arte drammatica, dà interesse di attualità ad una *regola* pei comici cattolici, che Henry Ghéon redasse circa dieci anni or sono pei suoi "Compagni di Nostra Signora" che fu poi adottata da quasi tutte le nuove Compagnie cattoliche d'arte drammatica che vennero sorgendo in Francia, e che il fascicolo di luglio di *Jeux, Tréteaux et Personnages* pubblica ora per esteso:

*Il Gruppo dei Compagni di Nostra Signora è fondato con spirito di fede per la lode di Dio e l'esaltazione dei suoi Santi a mezzo del teatro e sul teatro, Il Gruppo non allestirà che lavori cristiani che rivestano un carattere d'arte. Il Gruppo si recluta esclusivamente fra attori non professionisti, di fede e pratica cattoliche, la cui opera sarà gratuita.*

*... Pur senza legarsi con un voto esplicito, i comici si impegnano a considerare il loro sforzo comune come una manifestazione della loro vita propriamente cristiana, a compierlo con questo spirito, praticandovi al massimo le virtù che la fede richiede, sopra tutte l'umiltà che sola potrà salvarli dalle tentazioni d'orgoglio che il teatro favorisce. Convinti di tutto questo, non saranno avari della propria opera, né del proprio tempo.*

*... Ci si servirà di ognuno secondo le sue facoltà. Ma, adottando un metodo che permise al Vieux-Colombier di formare una Compagnia omogenea ed armonica, si stabilisce il principio che per noi non esistono ruoli secondari, poiché ogni parte dovrà essere studiata con la stessa coscienza, e interpretata con la stessa cura.*

*... I Compagni di Nostra Signora hanno un'uniforme di lavoro che indossano sempre alle prove. Così il regista non è imbarazzato dalla presenza sulla ribalta di colori disparati e di vesti più o meno fantasiose. E così è anche facile che gli attori compiano senza imbarazzo tutti quei movimenti (come inginocchiarsi, sdraiarsi o rotolarsi per terra), che la recitazione può richiedere.*

*... Noi non osiamo sperare che sin dal primo giorno si stabilisca nel nostro Gruppo quello spirito di abnegazione e di emulazione, del quale ci piacerebbe vederlo penetrato.*

*Ma a poco a poco, e con l'aiuto della grazia di Dio, cercheremo di vincere le piccole miserie del nostro umore, inseparabili dalla condizione umana.*