

Ilona Fried

IDENTITÀ ITALIANA E CULTURA EUROPEA – IL TEATRO NEGLI ANNI '30

Gordon Craig leans over to me and says with all his benevolent malice that it seems as though men had come together to talk of women, but find themselves talking of elephants. Which is a pleasanter way of dismissing the subject without facing all the implications.

Gordon Craig si volta verso di me, malizioso e benevolo come al solito mi dice di aver l'impressione che uomini radunatisi per parlare di donne finiscano col parlare di elefanti. Che è un modo più gradevole di cambiare argomento senza confrontarsi con tutte le sue implicazioni.¹

Premessa

Ho scelto il teatro degli anni '30, proseguendo le mie ricerche iniziate tre anni fa e, il Convegno Volta sul teatro drammatico come emblema del "rinnovamento/restaurazione" del teatro italiano del periodo del ventennio. La documentazione riguardante il Convegno Volta sul teatro drammatico, che ho avuto modo di consultare,² ci permette di intravedere i rapporti all'interno della professione teatrale, e con

¹ Ashley Dukes, *The Scene in Europe. A Roman Theatre Congress, Theatre Arts Monthly*, p. 906.

² Grazie al sabbatico reso possibile dai fondi di ricerca dell'Istituto Nazionale di ricerca OTKA SAB81474 ho potuto proseguire le ricerche iniziate precedentemente nell'Archivio dell'Accademia dei Lincei e fare ricerche al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Ringrazio la Sig.ra Rita Zanatta e il Sig. Gian Domenico Ricaldone per il gentile aiuto offertomi all'Archivio dell'Accademia dei Lincei e al Museo Biblioteca dell'Attore di Genova. Ringrazio Fulvia Airoidi Namer, Günter Berghaus, Marta Petricioli, Gerardo Guccini e Andrea Mancini per i loro suggerimenti. Il presente saggio fa parte di una ricerca più ampia.

quali procedimenti le decisioni venissero prese dall'Accademia Reale d'Italia.³ Essa era una delle istituzioni di spicco del regime fascista in stretto rapporto con il potere politico. Il Convegno Volta del 1934 colloca in primo piano Pirandello come presidente e Silvio d'Amico come suo assistente. In realtà quest'ultimo, tra le quinte, ha una funzione essenziale nel Convegno⁴ in cui Marinetti ha, in quanto segretario, un importante ruolo pubblico. Bontempelli e Romagnoli in quanto accademici, erano membri della commissione organizzativa e anche relatori, mentre D'Annunzio, era presente solo con il dramma, *La figlia di Jorio*, che in suo omaggio è stato rappresentato ai convegnisti in due serate di gala.

Ashley Dukes afferma nell'articolo sopracitato, che il Convegno era una manifestazione importante della cultura italiana, anche perché un importante evento internazionale veniva organizzato proprio nell'Italia fascista e nazionalista. Erano stati invitati, oltre a drammaturghi, scenografi, rappresentanti politici delle organizzazioni teatrali italiane, molti fra i più importanti e celebri drammaturghi, registi, architetti, studiosi di teatro stranieri.

Nel mio intervento, intendo indagare due diverse direzioni, presentando le tesi di Ashley Dukes e Gordon Craig, che fanno la sintesi

³ Sul Convegno Volta sul teatro drammatico cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Bologna, Il Mulino, 1994; G. Pedullà, *Introduzione*, in Silvio d'Amico, *Cronache*, Vol. IV., Antologia, a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, Novecento, Palermo 2005; Franca Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Laterza, Roma-Bari 1988; P. Puppa, *Pubblico e teatro nel teatro fascista*, *Rivista Italiana di Drammaturgia*, n. 18, pp. 65-83; *Teatro e fascismo*, *Ariel* n. 2-3 (maggio-dicembre 1993); A. M. Paladini Volterra, *Il Convegno Volta fra potere, cultura e diplomazia: Il carteggio con le ambasciate*, *Biblioteca Teatrale* n. 52 (ottobre-dicembre 1999), pp. 25-67; S. Zappulla Muscara, *Il Convegno Volta e la regia pirandelliana de "La figlia di Jorio", in Pirandello e D'Annunzio*, Palumbo, Palermo 1989, pp. 347-367.

⁴ Cfr. Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, 1929 (ried. a cura di A. Mancini, con una presentazione di Luigi Squarzina e un saggio di Andrea Mancini, La Casa Usher, Firenze 1985); Silvio d'Amico, *Il teatro italiano 1932; Storia del teatro drammatico 1939-40*. Silvio d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1939-40 (IV voll.), Silvio d'Amico, *La crisi del teatro*, Edizioni di Critica Fascista, Roma 1931, Silvio d'Amico, L'Istituto nazionale del Teatro Drammatico, *Scenario*, n. 1, febbraio 1932, Silvio d'Amico, *Per una regia italiana*, *Scenario*, n. 10, ottobre 1933, Silvio d'Amico, *Cronache 1914-1955*, (Vol. I-V), Novecento, Palermo, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, introduzione di Gianfranco Pedullà, note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito. Su Silvio d'Amico cfr. A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Titivillus, Corazzano, Pisa 2008.

del Convegno in articoli destinati al pubblico inglese. Prima di tutto però accennerò agli interventi di Filippo Tommaso Marinetti, di Silvio d'Amico, di Massimo Bontempelli e, per illustrare come funzionavano i preparativi del Convegno, citerò l'intervento non pronunciato di Enrico Prampolini. Il suo contributo mancato ci permetterà anche di vedere quello che si svolgeva dietro le quinte, ossia alcune delle lotte interne nel mondo del teatro. Per quel che riguarda gli interessi e le ambizioni di Pirandello, che poche settimane dopo il Convegno sarebbe stato insignito del Premio Nobel, farò riferimento anche alla sua "regia" (con la collaborazione di Guido Salvini) de *La figlia di Jorio* di D'Annunzio.

I preparativi

L'organizzazione del Convegno avvenne, come anche gli altri convegni annuali della Reale Accademia d'Italia, tramite la Fondazione Volta sostenuta dall'azienda Edison. Metà dei fondi erano destinati ai convegni annuali, di alto prestigio internazionale, metà ai premi attribuiti. Il tutto, come è noto, mirava alla fascistizzazione della cultura e delle scienze, che i convegni avevano lo scopo di legittimare malgrado (o proprio per controbilanciare) il clima anti-intellettuale e antiborghese ostentato dal regime (come attestano le stesse relazioni del Convegno Volta sul teatro drammatico). Fra gli organizzatori-accademici vediamo alcuni dei personaggi di spicco della cultura e del teatro di quegli anni. Il loro atteggiamento nei confronti del potere politico rivela a volte l'ambigua alternanza di protezione e di repressione da parte della politica. È significativo per esempio l'atteggiamento degli organizzatori verso la stampa a cui si rivolgono tramite Arturo Marpicati, allora capo politico dell'Accademia, vicesegretario del Partito Fascista, intermediario tra l'Accademia e Galeazzo Ciano. Nel periodo del Convegno, quest'ultimo era il Capo dell'Ufficio Stampa di Mussolini, seguiva tutti i preparativi e li riferiva al "Capo", come si legge in alcune lettere di Marpicati, che non è un accademico, come d'altronde non lo sono neanche altri personaggi politicamente importanti e di riconosciuta professionalità. Durante il Convegno Marpicati manda relazioni a Ciano, due volte al giorno, sia sulle sedute della mattina, sia su quelle del pomeriggio.

Mussolini chiama gli organizzatori anche a qualche colloquio personale, ci sono tracce dei telegrammi spediti alla commissione organizzativa, come viene confermato anche nella corrispondenza priva-

ta di Pirandello. I contatti tra Mussolini e gli accademici non mirano soltanto al controllo, ma anche alla loro tutela. Ci si rivolge a Ciano sia per impedire la diffusione di notizie riguardanti la rappresentazione del dramma di D'Annunzio sia poi per diffondere notizia del Convegno prima dell'inaugurazione. Un altro accenno alla stampa lo troviamo più tardi nella relazione di Guido Salvini che propone addirittura che la stampa venga impiegata direttamente per la propaganda politica del nuovo teatro.⁵

Il Duce dell'Italia Fascista col favorire prima i grandi raduni teatrali di Firenze e di Venezia, partecipando poi di persona, agli spettacoli del teatro d'opera di Vienna a Venezia, ha mostrato chiaramente a noi Italiani la via da seguire. Si tratta ora di aver spirito d'iniziativa e di saper interpretare esattamente la nuova parola che ci viene dall'alto.

A proposito della preparazione che la stampa quotidiana dovrebbe curare per i grandi raduni nazionali e internazionali, non sarà improprio tornare sulla *vexata quaestio* dello spazio che i quotidiani concedono al teatro in rapporto agli altri spettacoli. Molti affermano che anche su questo punto il teatro drammatico si trova a figurar da Cenerentola. È ben vero che il giornale deve seguire e dar spazio in misura diversa agli avvenimenti che interessano le maggioranze e a quelli che interessano le minoranze anche in rapporto alle questioni economiche derivanti dal numero (tesi difensiva dei giornali), ma è altresì vero, affermiamo noi, che se per commentare gli incontri calcistici di una domenica, si dà in ogni quotidiano una intera pagina nel lunedì o martedì successivi, oltre alle colonne che vi si dedicano negli altri giorni, mai simile spazio fu concesso al teatro, mai gli spettacoli furono messi in uguale evidenza, mai per un grande attore si usarono i titoli e nei titoli gli aggettivi come per un qualunque giuocatore di prima divisione.

E se per lo spettacolo di uno stadio si riuniscono alla domenica ventimila spettatori, quanti spettatori affollano i teatri di una grande città durante tutta la settimana? Probabilmente più di ventimila.

Il controllo del Duce, ne assicura anche la protezione nei confronti degli organizzatori del Convegno: qualora ci fossero proteste contro le decisioni da loro prese, (per esempio a proposito di inviti o inviti fatti o negati) essi possono giustificarsi adducendo l'appoggio del Duce. In tal modo il controllo e le censure del regime diventano giustificazioni per difendere certi privilegi ottenuti. D'altronde, non è difficile scorgerne a che punto i temi del Convegno rispecchino questo atteggiamento ambiguo nei confronti del potere.

⁵ *Convegno di Lettere. 8-14 Ottobre 1934-XII*, Reale Accademia d'Italia, Fondazione Alessandro Volta, Atti dei Convegni, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII, p. 44.

Perché mai la Classe di Lettere ha approfittato di questa occasione particolare (e, oggi lo sappiamo, unica perché non c'è più stata nessuna manifestazione del genere) per scegliere proprio il “teatro drammatico” come argomento per il Convegno la cui organizzazione non solo aveva un carattere politico, ma rafforzava anche il potere di alcuni intellettuali o gruppi di intellettuali (vi erano molti uomini di teatro fra i membri dell'Accademia d'Italia)?⁶ Pur non essendo lui stesso accademico, abbiamo fondati motivi per credere che il vero “regista” del Convegno sia stato Silvio d'Amico. Tanto lui quanto il suo grande nemico, Anton Giulio Bragaglia, ma anche Marinetti ed altri ancora avevano presentato progetti per la fondazione di teatri statali, di cui ciascuno ambiva ad assumere la direzione. Quanto al Convegno, è Silvio D'Amico più degli altri che sceglie o rifiuta gli inviti, che progetta gli interventi, che, probabilmente, stabilisce quali siano gli argomenti da trattare.

La scelta del “teatro drammatico” come tema del Convegno Volta del 1934, è illustrata da Carlo Formichi, vicepresidente dell'Accademia per la Classe di Lettere quando pronuncia il discorso inaugurale:

Quando la Classe di Lettere, alla quale è toccato quest'anno, per turno, d'indire il Convegno Volta, dovette scegliere l'argomento delle discussioni, essa fu subito unanime nel preferire come tema: “Il Teatro”. Per mezzo del teatro la letteratura si avvicina al popolo, diventa di tutti, rivela fedelmente l'anima d'una Nazione. Nessun genere letterario, nemmeno il romanzo, può competere, quanto a diffusione e penetrazione, col lavoro drammatico rappresentato sulla scena. Non tutti comprano il libro, ma tutti, dai nobili ai plebei, vanno a teatro. Ciò fa sì che l'esercizio dell'arte drammatica assurga all'importanza d'un fatto sociale e politico di cui i governanti d'una Nazione non possono disinteressarsi. Che il teatro langua o muoia è un indizio malinconico, che sia vitale e prosperi è un indizio confortante. Il teatro greco, l'elisabettiano, quello

⁶ Ricordo molto brevemente che Pirandello, accademico della prima ora, fra il 1928 e il 1931, dopo il fallimento del suo teatro, il Teatro d'Arte nel 1928, come è noto, visse per un certo tempo praticamente in esilio volontario all'estero, per lo più a Berlino. Nel 1931 tramite Arturo Marpicati, allora vicesegretario del Partito Fascista, Cancelliere dell'Accademia d'Italia, ebbe contatti sia con Mussolini, sia con Giuseppe Bottai, favorevoli al suo progetto di fondare (soprattutto a vantaggio di Marta Abba) un teatro stabile finanziato dallo stato. Questi contatti e questi incoraggiamenti furono alcuni dei motivi che indussero l'autore non solo a ritornare in patria in quello stesso anno ma anche ad assumere la presidenza del Convegno Volta che poté così vantarsi di avere uno scrittore-drammaturgo di fama mondiale come presidente. Questa carica però avvantaggiava anche Pirandello, già candidato al Premio Nobel, per il quale l'Accademia cercò di sostenerlo in modo informale.

di Luigi XIX documentarono tempi di civiltà, floridezza, espansione. Nè c'è, più del teatro, mezzo efficace d'educare il popolo. Aristofane, che di queste cose s'intendeva pure un poco, ha sentenziato [...]: "all'insegnamento dei fanciulli provvedono i maestri, all'insegnamento degli adulti debbono provvedere i poeti drammatici."⁷

Non c'è nessuna traccia scritta di eventuali interventi da parte di uomini politici nella scelta dei temi da trattare, gli organizzatori certamente cercarono di indovinare quali fossero in proposito i desideri di Mussolini, con il quale sono documentati soltanto gli accordi generali. Risulta dai testi scritti che si doveva evitare sia di mettere nel titolo del Convegno la parola "problemi" del teatro sia di organizzare rappresentazioni: la manifestazione non doveva diventare un "festival". Per questo non si era potuto invitare Reinhardt per una messinscena dei *Sei personaggi in cerca d'autore* (di cui egli aveva realizzato regie di grande successo). Ecco perché certamente non senza uno scopo politico, è stata proposta l'idea di mettere in scena *La figlia di Jorio* di D'Annunzio con la regia di Pirandello. D'Annunzio, con il suo dramma mitico-pastorale, in tal modo poteva essere inserito facilmente nel Convegno, pur non partecipandovi di persona. L'importanza emblematica dell'evento è accentuata anche dalla presenza di Mussolini alla prima (in tutto ci furono due rappresentazioni). La rappresentazione, oltre alla sua funzione celebrativa e politica, non sembra aver avuto un vero rilievo artistico: da alcuni critici fu taciuta, da altri, commentata brevemente, come da Ashley Dukes, che scrisse: "Since this occasion did not invite criticism, there shall be none."⁸ G. Craig nel suo articolo per "The Times"⁹ non vi allude affatto, mentre, a quanto pare nei suoi appunti personali riassume di non aver apprezzato lo spettacolo e di aver trovato sbagliata la scelta degli attori (Ruggero Ruggeri e Marta Abba).¹⁰

L'abbondante corrispondenza di Pirandello e di Silvio d'Amico con vari interlocutori prima dello spettacolo, riguardava quasi esclusivamente questioni finanziarie, e il cambio dell'impresario in capo a una lotta accanita che ha coinvolto i massimi vertici non solo ac-

⁷ Convegno di Lettere, op. cit., pp. 16-17.

⁸ Ashley Dukes, op. cit., p. 910.

⁹ 15 Gennaio 1935.

¹⁰ Cfr. Gianfranco Pedullà, *Un incontro mancato: Gordon Craig e la riforma del teatro italiano*, in *Gordon Craig in Italia*, Bulzoni Editore, Roma 1993, intr. Gianni Isola e Gianfranco Pedullà, p. 165.

cademici, ma anche politici. Pare comunque che Pirandello si adoperasse soprattutto per difendere gli interessi (molto esagerati) di Marta Abba e dei suoi familiari, e che in realtà i risultati professionali fossero più che deludenti. (Non accennerò in questa sede al ben noto scambio di lettere tra Pirandello e D'Annunzio in preparazione allo spettacolo, ritenuto segno di pacificazione, ma che non fece capo neppure alla realizzazione della rappresentazione. L'incontro previsto fra i due, venne annullato all'ultimo momento da D'Annunzio, con un telegramma).

I temi del Convegno

Gli uomini di teatro, come scrive anche Craig, vedono le cause della "crisi" del teatro nella mancanza di denaro e l'unico rimedio che riescono a ipotizzare per risolvere i loro problemi è l'interessamento economico dello stato – tramite la fondazione di teatri stabili statali o di eventuali teatri di massa con biglietti più economici e in conseguenza con più biglietti venduti – nella vita teatrale. I cinque temi del Convegno sono strutturati in modo da promuovere il coinvolgimento dello stato nel mondo dello spettacolo, convincendo il potere del profitto che esso può trarne e con la diminuzione dello spazio dedicato al cinema e/o allo sport.

Ecco i temi del Convegno:

1. Condizioni presenti del teatro di prosa, in confronto con gli altri spettacoli: cinematografo, sport, opera, radio
2. Architettura dei teatri: teatri di masse e teatrini
3. Scenotecnica
4. Lo spettacolo nella vita morale dei popoli
5. Il teatro di stato (esperienze delle organizzazioni esistenti – necessità – programmi – scambi).

La questione del teatro di massa è presa in esame anche dal punto di vista dell'architettura, nel decennio delle grandi costruzioni, dei cambiamenti radicali che si volevano imporre all'urbanistica. Gli operatori teatrali probabilmente intendevano partecipare al rinnovo "imperiale" dell'Italia e volevano inserire il teatro nella "modernità totalitaria". I due architetti presenti al Convegno – Walter Gropius e l'ingegner Gaetano Ciocca – hanno presentato i loro progetti, fondamentalmente diversi, per il "teatro di massa". Il Totaltheater di

Gropius che risale al 1927 originalmente ideato per Erwin Piscator si colloca in un contesto teorico generale del teatro democratico moderno, in cui la più avanzata tecnologia doveva promuovere per un legame tra individuo e società, tra spettacolo e pubblico. Si trattava di un teatro nuovo secondo la concezione del Bauhaus, diverso dal teatro di parola dominato dal drammaturgo-poeta, a cui era fedele la maggior parte dei partecipanti italiani del Convegno Volta. Il concetto dell'architettura innovativa di Gropius era un teatro autonomo, lo spettacolo non in quanto semplice interpretazione di un testo, di un'opera letteraria, ma come arte complessa e autonoma. C'è anche da notare che Gropius aveva progettato il Totaltheater per poche mila spettatori non per ventimila come aveva fatto Ciocca – per cui la progettazione di un teatro enorme sollevava soprattutto problemi architettonici (come la visibilità, l'acustica, ecc.) che era riuscito a risolvere alla bell'e meglio.

Ciocca è criticato tra gli altri da Silvio d'Amico – che pure lo aveva invitato perché Mussolini l'aveva lodato in un suo articolo. D'altronde, d'Amico è spesso assai polemico, come per esempio anche nel caso di Gordon Craig, definito in privato “quel pazzo di Craig” che pure ha invitato perché era uno dei personaggi più importanti del teatro internazionale, la cui presenza avrebbe aggiunto al Convegno quel “prestigio” al quale il critico teneva moltissimo. Con il Convegno si voleva non solo dimostrare quale importanza avesse in Italia il teatro ma anche quale fosse il prestigio dell'Italia nella vita teatrale internazionale. Gli invitati erano stati moltissimi, ma non tutti erano venuti: alcuni non avevano voluto, altri non avevano potuto recarsi a Roma. Erano già i tempi delle persecuzioni razziali in Germania, e della dittatura stalinista nell'Unione Sovietica, (che peggiorò però negli anni successivi) per cui non tutti i rappresentanti della cultura internazionale potevano agire secondo la propria volontà. Ma anche se vi furono molte defezioni, il Convegno poté fregiarsi della presenza di numerosi personaggi di prestigio: Maurice Maeterlinck, William Butler Yeats, Gordon Craig, Walter Gropius, Denys Amiel, Jules Romains e altri. Jacques Copeau e Gerhart Hauptmann inviarono le loro relazioni.

Con ogni probabilità, il maggior risultato ottenuto in seguito al Convegno, fu la fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica con Silvio d'Amico come direttore.

G. Craig e A. Dukes – come gli altri vedono il Convegno

Gli ospiti stranieri assumono atteggiamenti assai diversi nei confronti del Convegno: Lucio D'Ambra nelle sue note personali descrive l'ungherese Ferenc Herczeg, autore noto anche in Italia, che partecipava alle sedute la mattina e andava a visitare la sua adorata Roma nel pomeriggio¹¹ (tra l'altro, proprio Herczeg, esprime in una lettera privata all'amico scrittore-giornalista Ignác Balla, parlando di un diverbio con un giornalista italiano, il suo parere personale: i colleghi italiani dovrebbero scrivere più drammi fatti meglio). In quanto convegnista, Herczeg non pronuncia nessun discorso, nessun commento, presiede soltanto a una seduta.¹² Non fa nessuna comunicazione neanche Gordon Craig, che però fa dei commenti e lascia delle note personali oltre al resoconto che pubblica su "The Times" dove parla in maniera molto personale-soggettiva. Parte dallo spunto dell'invito molto formale che gli è arrivato, tacendo della lunga corrispondenza tra Henry Fürst (un seguace di D'Annunzio a Fiume) giornalista che quasi fino alla scena finale corrispose con Craig e fece anche incontri personali a nome di Craig, come suo segretario, e gli organizzatori. Fürst sottolinea che Craig non intendeva né fare una relazione né figurare come rappresentante ufficiale del teatro inglese, che non accettava.

Per prima cosa arrivato a Roma era andato a vedere i cartelloni degli spettacoli, e a trovare l'amico Petrolini (che non era stato invitato al Convegno) con cui passa una piacevole serata. Visita i nuovi quartieri di Roma: gli angoli della città che aveva amati non sono scomparsi, ed egli trova magnifica la nuova Via dei Fori Imperiali. Quanto al Convegno, oltre ad esprimere il piacere di rivedere tanti colleghi stranieri, come Maeterlinck o Yeats, Craig fa il resoconto delle discussioni e osserva che per i colleghi italiani i problemi del teatro sembrano ridursi al suo finanziamento. Egli però non è d'accordo che il denaro possa portare a delle soluzioni valide, così come riprova il fatto che si trascuri il teatro dialettale. A questo proposito rivolge una domanda scomodissima a proposito dei teatri dialettali alla quale

¹¹ Cfr. Lucio d'Ambra, *Gli anni della feluca*, a cura di Giovanni Grazzini, Lucarini, Roma 1989, pp. 22-23.

¹² Cfr. anche le memorie di Ferenc Herczeg, *Hívósvölgy*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest 1993, pp. 191-193.

d'Amico risponde offrendo una spiegazione ufficiale. Come si capisce dalla documentazione, la risposta è stata suggerita dallo stesso Marpicati, il che spiega la gravità della domanda dal punto di vista politico.

In conclusione, Craig non sa se il Convegno sia stato o no un bene per l'Italia, ma egli è sicuro che esso sia servito a "cementare le amicizie".

Ashley Dukes invece scrive un articolo molto particolareggiato sulle singole sedute del Convegno. Apprezza il fatto che l'Italia nazionalista abbia organizzato un convegno internazionale, per il quale a suo parere molto merito va a d'Amico, e rimpiange che in campo internazionale non ci siano iniziative analoghe.¹³ Ashley Dukes trova che la grande sala della Farnesina dove aveva luogo il Convegno fosse già di per sé uno spazio teatrale ideale, dove il Convegno si svolgeva su di un palcoscenico¹⁴ (e gran parte dell'azione – aggiungiamo noi – si recitava dietro le quinte).

Dukes ricorda che i partecipanti stranieri non osavano toccare certi argomenti come la censura teatrale, per paura di mettere in difficoltà gli ospiti italiani. Egli segue le singole sedute, insistendo sulle costruzioni nuove di Roma che formavano la cornice per il Convegno e che mette in parallelo con le forme nuove nel dramma: "lo stesso dramma è in una creazione e riscoperta continua."¹⁵ Parla della relazione di Hauptmann e di Denys Amiel sottolineando come per quest'ultimo il teatro drammatico non abbia una struttura statica, ma sia una forma artistica popolare in perenne movimento che è necessario difendere dalle altre forme artistiche non-teatrali. Ad altri partecipanti invece quest'atteggiamento sembrava troppo difensivo, troppo negativo: i conservatori non volevano ammettere che il dramma interno dell'uomo moderno potesse essere proiettato anche sullo schermo. Per Dukes i relatori italiani trasmettono i punti di vista ufficiali: Marinetti, con molta retorica, Guido Salvini in maniera più diplomatica, sostenendo che la rinascita del palcoscenico non può essere raggiunta attraverso l'internazionalismo, ma tramite gli stimoli di un "*clima agonistico*."¹⁶ Salvini ha richiamato l'attenzione anche sulla necessità di ottenere la collaborazione della stampa, che diventa così un mezzo

¹³ L'associazione di "Firmin Gémier in his universal society" is a "slender one".

¹⁴ A "marvellous setting from a theatrical standpoint of the «perspective hall». A. Dukes, op. cit., p. 905.

¹⁵ A. Dukes, op. cit., p. 906.

¹⁶ A. Dukes, op. cit., pp. 906-7.

di propaganda: essa dovrebbe consacrare spazio alle manifestazioni importanti teatrali proprio come lo fa con lo sport. E il pubblico prenderebbe d'assalto i teatri... Secondo Dukes anche un vecchio potrebbe pronunciare parole simili a quelle di Salvini, scrivendo a "The Times" (salvo il termine *agonistico* che susciterebbe l'ilarità). Egli apprezza particolarmente la relazione che Copeau ha mandato al Convegno per la sua grande sensibilità. Ma alla fine constata che il secondo tema del Convegno è rimasto senza una conclusione, come era prevedibile.¹⁷

Dukes ha trovato importante che si parlasse di architettura teatrale, proprio perché di solito non lo si fa, ma ha trovato l'idea del teatro di massa per ventimila spettatori, ispirata da Mussolini in un "momento retorico sconsiderato", un'ossessione insensata. Perché proprio ventimila, perché e come il piacere dello spettacolo ne sarebbe accresciuto? "Nessuno sembra aver pensato alla possibilità per cui ventimila spettatori potrebbero essere accomodati in modo più conveniente in sei serate separate in teatri di una sesta parte della grandezza."¹⁸

Dukes ha scritto anche che Joseph Gregor è stato il relatore il più conciso del Convegno, con una carellata sulla storia della scenografia corredata di 66 illustrazioni nella versione stampata, molte delle quali provenienti dai "Monumenta Scenica": il relatore voleva dimostrare con esempi classici le controparti delle innovazioni moderne. Dukes ha descritto anche il disegno di Gropius per il Totaltheater come sintesi e unione (così aveva detto lo stesso architetto) delle tre forme principali dell'architettura storica: l'arena circolare, il teatro con il proscenio semicircolare e il "teatro di corte" col proscenio dotato di sipario, come lo si conosce a partire dal 18° secolo. Nel disegno di Gropius i tre tipi erano combinati all'interno di un'unica struttura e l'architetto ha risposto con spirito a quelli che lo criticavano dicendo che è il compito di noi moderni dominare le macchine e di non temerle. Craig sosteneva che nessun regista sarebbe stato in grado di controllare un mostro del genere, ma Gropius era del parere che l'uomo del futuro avrebbe sorriso a una simile dichiarazione. Quanto al regista, "la stragrande maggioranza dei presenti, compresi i drammaturghi, erano d'accordo sulla necessità di una «regia creativa» da parte del regista ed erano pronti ad accoglierlo come poeta dello spettacolo." Dukes trovava però un "po' noiosa" la discussione a questo proposito e trovava più vivaci altre polemiche,

¹⁷ A. Dukes, op. cit., pp. 907.

¹⁸ A. Dukes, op. cit., pp. 907-8.

quella su “lo spettacolo nella vita morale dei popoli”, come per esempio quelle lanciate da Marinetti, con i francesi che reagivano con un certo nervosismo (quando Marinetti sottolineava l’“estetica della Guerra” che i rappresentanti francesi assolutamente rifiutavano). Dukes spiegava il “nervosismo” dei rappresentanti francesi adducendo l’impossibilità, per non mettere a disagio gli ospiti italiani, di discutere su questioni essenziali per il “Teatro nella vita morale dei popoli”, come per esempio la censura, di cui avrebbero voluto parlare i relatori. Tutti i paesi l’hanno sperimentata, con l’eccezione forse della Francia, per cui sarebbe stato interessante uno scambio di idee. Invece l’unico ad aver affrontato il problema è stato il polacco Kaden Bandrowski, secondo il quale nessuno stato dovrebbe mancare di rispetto per la libertà dei singoli artisti.¹⁹

Dukes ha ricordato anche l’ultima giornata, dedicata ai finanziamenti che gli stati offrivano ai loro rispettivi teatri e precisa che in Inghilterra e negli Stati Uniti non vi erano sovvenzioni pubbliche per i loro teatri.²⁰ Fra i convegnisti che presentavano delle comunicazioni sui loro teatri nazionali, Dukes citava in particolare il rapporto di Yeats sullo sviluppo dell’Abbey Theatre, e sul carattere aristocratico del teatro, in contrasto con lo spettacolo di massa che veniva richiesto al Convegno da varie parti. Per quel che riguarda l’Italia, Dukes lodava il contributo di Silvio d’Amico “al cui tatto infinito tutta la riunione doveva gran parte del suo successo, è riuscito a riportare il caso italiano con persuasione e individualità.”²¹

Ha concluso il suo saggio alludendo alla rappresentazione de *La figlia di Jorio* sulla quale ho già citato la sua valutazione molto critica, dicendo che a Roma l’unico spettacolo interessante in quel periodo era del “commediante eccezionale Petrolini che si poteva vedere in un pezzo moderno scritto direttamente per lui”.²²

Le relazioni di Marinetti, Bontempelli e d’Amico

Già la selezione degli argomenti e dei relatori del Convegno rispecchia una visione ben precisa del dramma e del suo rapporto con lo

¹⁹ A. Dukes, op. cit., p. 908 .

²⁰ A. Dukes, op. cit., p. 909.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.

spettacolo. Il fatto di non voler invitare attori, di prendere in esame la scenotecnica, cioè il filone tecnico (molto di moda in campo internazionale) della messinscena, senza mettere in discussione il primato assoluto dell'autore (del "Poeta" come lo si chiamava ancora, con chiaro riferimento all'estetica che privilegiava il dramma poetico, come *La figlia di Jorio*, messa in scena appunto in occasione del Convegno), e limitando le proposte di architettura teatrale all'ipotetica instaurazione di un teatro di massa, ossia – secondo i promotori italiani – di propaganda, ha impedito al Convegno di accogliere la sfida di Gropius. Costui, tramite l'architettura, aveva ideato un teatro assolutamente nuovo, totalmente moderno, che oltrepassava di gran lunga la visione degli organizzatori e della maggior parte dei partecipanti al Convegno. Oltre che sulla centralità del Poeta, Pirandello e d'Amico erano entrambi d'accordo sulla necessità di finanziamenti statali per il teatro e lo scopo non detto del Convegno era proprio l'ottenimento di tali sovvenzioni, anche se c'erano opinioni diverse sui motivi e sulle modalità del coinvolgimento dello stato nel teatro (il che corrisponde all'argomento che era stato proposto al Convegno.) Ci si chiedeva anche come l'architettura dei teatri avrebbe potuto essere inserita nella "modernità totalitaria" come la chiama Emilio Gentile, ossia più in generale non solo nell'era tecnologica della modernizzazione ma anche nella cultura di massa.

Uno dei protagonisti del Convegno che in base al suo particolare stile oratorio avrebbe dovuto promuovere la modernità anche nel teatro, era Marinetti, appassionato protagonista della vita pubblica, che partecipava a tutte le discussioni ed esprimeva sempre pareri originali, e spesso e volentieri polemici: si dichiarava favorevole all'uso delle nuove tecniche a teatro, sottolineava l'importanza della "scenotecnica" (definisce Ettore Prampolini come maggiore scenotecnico del mondo). Però nello stesso tempo sosteneva che non si doveva prescindere dalla parola dell'autore (come lui) e non perdeva mai l'occasione di inneggiare al futurismo.²³ Anzi, il suo discorso è tutta una serie di enunciati futuristici, fra i quali non mancava un inno all'estetica della guerra (senza naturalmente specificare cosa essa fosse), affermazione, come avevo già accennato a proposito del saggio di Ashley Dukes, contestata da Jules Romains e da Jean-Jacques Bernard come inaccettabile per la mentalità francese a nome di tutti i loro connazionali

²³ *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli, Convegno*, op. cit., pp. 281-284.

presenti al Convegno. Tornando a Ettore Prampolini presentato come il più grande scenografo del mondo, Marinetti, citandolo, voleva con ogni probabilità compensarlo per l'affronto subito da parte di Pirandello e d'Amico, che non lo avevano accettato come relatore – (e su questo dibattito tornerò più avanti). L'odio di Marinetti nei confronti di d'Amico si manifesterà appieno in un altro momento – ma di questo tratteremo in un'altra occasione.

Poc'anzi avevo definito Silvio d'Amico come regista del Convegno “dietro le quinte”: la sua autorità è evidente, egli è molto sicuro di sé nel trattare gli eventuali problemi che sorgono durante l'organizzazione certamente molto complessa e difficile. La relazione di Silvio d'Amico, quando egli fa il suo ingresso, comportandosi da grande attore, nella seduta del Convegno in cui viene trattato il quinto tema, ossia “Il Teatro e lo Stato”, è un capolavoro di retorica. Benché i relatori italiani avessero, prima di lui, ricordato il discorso di Mussolini che aveva lanciato l'idea del teatro di massa, “per le masse”,²⁴ lui rifiuta questo concetto, senza però rinunciare a chiedere il sostegno dello stato, che dev'essere incondizionato e privo di scopi immediatamente politici. D'Amico capisce che il potere politico non può essere del tutto disinteressato, ma sostiene che esso deve mirare ad avere, in cambio di eventuali sovvenzioni, vantaggi culturalmente più interessanti della semplice propaganda. I finanziamenti devono essere devoluti a un teatro che corrisponda ai criteri antiliberali della “nuova Italia” e sia opera del genio creativo degli autori.

L'intervento di d'Amico, strutturato magnificamente, sembra in apparenza contestatario rispetto alle direttive ufficiali, mentre in realtà esalta la cultura fascista. Oltre a proclamare il carattere fondamentale del dramma, opera del “poeta”, ossia del drammaturgo, egli ritiene che il teatro sia fondamentale per lo stato, lo “Stato etico” che ha il compito di sovvenzionarlo. D'Amico sottolinea l'importanza di tale sostegno a cui oppone il mancato coinvolgimento nelle attività teatrali dello stato liberale prefascista. Il teatro serve per interpretare dei testi scritti da “poeti” la cui “parola” è molto più importante degli attori, dello spettacolo, della visualità, o dei movimenti che servono a metterla in scena. Silvio d'Amico, per criticare da un altro punto di vista lo stato liberale, prende poi spunto da una lettera aperta di

²⁴ Tornerò al discorso di Mussolini più in avanti a proposito dell'intervento di Massimo Bontempelli.

certi autori inglesi (compreso G.B. Shaw) al redattore del quotidiano “The Times” in cui essi chiedono aiuto al Governo per la fondazione di un Teatro Nazionale (l'oratore però non parla della notevole somma di denaro che i colleghi britannici hanno già ottenuto da “fonti private”).²⁵ In Italia, dice d'Amico con sarcasmo, probabilmente non si legge “The Times”, perché nessuno ha reagito alla richiesta di Shaw e dei suoi amici, mentre si chiede “con un ardore rinovellato proprio in questi ultimi tempi” al “Governo nazionale un Teatro nazionale”. Lo stato fascista ha già creato uno “strumento potente, invidiatoci anche dall'estero, ch'è la Corporazione dello Spettacolo”, adesso si tratterebbe di realizzare “un vecchio sogno italiano” – “quello d'un grande istituto per la gestione d'uno o più teatri drammatici”.²⁶

“Che cos'ha impedito fino a oggi, in Italia, la realizzazione di questo sogno?” – Lo stato liberale, che non voleva assolutamente intervenire, risponde d'Amico, secondo il quale i liberali attribuivano un significato ridotto al concetto dello stato: “lo Stato poliziotto e basta, in regime di massima libertà per l'individuale iniziativa di tutti i cittadini i quali non offendano certe norme legislative, poche e semplici quanto più possibile.” – “Ma oggi ognuno sa che, di fronte ai disastri derivati da una tale interpretazione dell'idea di Stato, una assai grave e talvolta anche tremenda reazione storica ha adottato un'altra idea opposta, e più terribile: quella dello Stato-Moloch: unica realtà esistente e onnipotente, di cui gli individui umani sarebbero non fine ma soltanto mezzo.” (Nella storia antica, il primo concetto corrisponde ad Atene, il secondo a Sparta)... “oggi lo Stato, in tutti i paesi civili” (“civile” è un termine caro a d'Amico che gli permette di evitare la categorizzazione degli stati) – “compresi quelli che tuttora si definiscono liberali, ha dovuto praticamente assumere una serie di funzioni ispirate a fini morali e sociali. Una tale pratica, se non teoria, dello Stato, è ormai (per quanto con notevolissime e talvolta violente differenze) accettata dappertutto; e a questa, senza equivoci, intendiamo riferirci.”²⁷

D'Amico dopo aver citato varie definizioni del termine “teatro”, cita Nemirovič Dančenko secondo il quale esso significa: “Due saltimbanchi arrivano in una piazza, vi stendono un tappeto oppure non

²⁵ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 310

²⁶ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 311.

²⁷ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 312.

vi stendono niente, e, in mezzo al circoletto di curiosi che s'è formato intorno a loro, cominciano a dialogare: ecco il Teatro".²⁸ D'Amico non è d'accordo con Dančenko che "mette l'autore alla porta", privilegiando l'Attore, la Parola e il Pubblico. Egli allude poi criticamente anche a "un nostro ammirato scenografo" (intende probabilmente Ettore Prampolini, a cui, come avevo accennato sopra, dopo un vivace scambio epistolare, lui e Pirandello avevano negato l'invito a intervenire al Convegno) secondo il quale "l'Attore a teatro è un di più, e conviene rinunziarvi".²⁹ L'oratore non risparmia neanche Craig (il quale, dal canto suo, nel suo articolo, critica senza nominarlo, le posizioni di d'Amico):

Forse un giorno sarà divertente, per lo storico, indagare quanta parte abbiano avuto, in queste allegre interpretazioni della parola "Teatro", le originarie teorie d'un genialissimo artista che la maggior parte dei registi moderni riconosce sotto molti aspetti come il suo maestro, Gordon Craig: il quale Craig dichiara che sinora il Teatro, com'egli lo pensa, non è mai veramente esistito, deve ancora nascere. Ma noi rinunciando, per ovvie ragioni, a un tale esame, ci contenteremo di notare come da quando i grecisti han ricordato che *ἰθὲρατρον* viene da *ἰθὲραμαι*, e i latinisti che *spettacolo* viene da *spectare*, una quantità d'entusiasti s'è messa a sostenere che l'elemento essenziale del Teatro è non la Parola, ma la Visione.³⁰

D'Amico accenna poi ai vari significati del teatro rispetto ai generi moderni di spettacolo, fino alle celebrazioni ufficiali, che però a suo parere deviano il teatro dal suo carattere in quanto "finzione d'arte".³¹

Il Teatro che qui ora c'interessa è quello che propone al consenso d'una collettività umana la parola del Poeta, tragico o comico, messa per così dire in azione, e a tale scopo "servita" – non già sopraffatta dalle altre arti, mimiche e plastiche e figurative e in vario modo anche musicali, tutte al loro posto d'ancelle intorno alla Poesia regina. Il Teatro di Eschilo tragèda e regista, di Plauto commediografo e capocomico, di Shakespeare drammaturgo e impresario, di Molière poeta comico e attore, di Goldoni autore e maestro d'attori, di Ibsen profeta e direttore di scena.

In fondo, per noi che crediamo nella Parola e nella sua vita immortale, nulla è più effimero dello spettacolo puro, per quanto seducente e colorito; dello spettacolo che s'esaurisce in sè stesso: mascherata di tre ore, cenci e cartapesta

²⁸ Ibidem.

²⁹ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 312-3.

³⁰ Ibidem.

³¹ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 314.

resi fulgidi da un incanto ahi come fuggevole, e che subito dopo la labile illusione si scoloriscono e si svuotano e avvizziscono e tornano al nulla; immagine pietosa e tremenda della umana e mondana transitorietà e vanità. [...]

È allora che la bella definizione di Max Reinhardt, per il quale il Teatro è “non rappresentazione ma rivelazione” acquista intero il suo valore. Ed è soltanto allora che possiamo legittimamente rivolgerci al supremo tutore dei valori umani, lo Stato, e chiedergli di non estraniarsi dalla vita d'un tale teatro. Non come spesa di lusso, non come semplice e innocuo divertimento popolare, quali potrebbero le feste folcloristiche o i fuochi d'artificio; non come fastosa pompa di corte, quale l'intesero fin troppo spesso i piccoli e grandi sovrani dei secoli barocchi. Si chiede l'intervento dello Stato etico alla vita d'un istituto intimamente etico: il Teatro drammatico, assemblea d'umani raccolti ad unità nella commossa partecipazione a un mistero rivelato dal Poeta.³²

D'Amico per il quale lo stato detiene a ragione il massimo potere, ha estratto abilmente dalla citazione di Reinhardt il concetto che gli faceva comodo, osservando che Reinhardt oltre a mirare al grande spettacolo, ha valorizzato il testo drammatico, pur alterandolo secondo le esigenze dello spettacolo. (Inoltre – ma questo D'Amico non lo dice – proprio lui è il regista che ha creato insieme ad altri artisti, però senza scopi politici, il moderno spettacolo di massa, al Festival di Salisburgo già nel 1920.)³³

Dopo una carellata storica e europea, d'Amico distingue tra paesi che sovvenzionano il teatro senza scopi politici e quelli che lo fanno per questioni di propaganda. Continua a sostegno della tesi della necessità di sovvenzioni statali per il teatro, ricordando che i due stati che non finanziano il teatro sono la Gran Bretagna e gli USA, campioni di liberalismo. D'Amico dedica però anche un'ampia riflessione al teatro di propaganda, citando l'esempio del teatro sovietico, che a suo parere ha prodotto molti spettacoli ad alto livello di registi importanti senza però produrre, negli ultimi quindici anni, drammi paragonabili a quelli di prima della grande Guerra, di autori quali Gogol, Turgenev, Ostrovskij, Tolstoj, Cecov, Andreiev, o del vivente Gorkij.³⁴

... non escludiamo affatto, si badi, che l'arte in genere e il Teatro in specie possano proporsi anche scopi morali, civili, sociali, religiosi: anzi. Non siamo affatto per le formule dell'arte pura, dell'arte per l'arte, della torre d'avorio, e simili. Non abbiamo nulla contro il Teatro cosiddetto “a tesi”; anzi in tempi in cui ciò

³² Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 316.

³³ Rappresentarono per la prima volta *Jedermann* di Hoffmannstahl a Salisburgo.

³⁴ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 322.

non era di moda abbiamo ricordato con insistenza che innumerevoli commedie, a cominciare da quella Divina, sono “a tesi”, e che una grandissima parte del Teatro più ammirato, da Aristofane a Molière, e da Ibsen a Shaw, è stato “a tesi”. Ma a cotesti autori la “tesi” non fu proposta dal di fuori, con un decreto o una circolare: bensì nacque in loro, dal di dentro. Tutti gli artisti, mettendosi a scrivere, lo hanno fatto perché avevano da dire qualche cosa; e questo qualche cosa era sovente un’idea in cui fermamente credevano, di cui si appassionavano, a cui volevan conquistare sentimento irrefrenabile, e non da una prescrizione esteriore. È stato domandato una volta a Luigi Pirandello: “Si può fare, in arte, teatro di propaganda?” Ed egli ha risposto: “Sì, ma non bisogna farlo apposta”.³⁵

Le folle distaccandosi dal teatro conservano ancora una nota di “nostalgia di ‘una parola di fede’”.

Ma mai e poi mai (e l’abbiam detto sempre) vorremmo che cotesta parola fosse intonata su rime obbligate. Le nostre rinnovate speranze nella vita, e nelle sue umane e sovrumane giustificazioni, ci hanno ormai allontanato così da certo intimismo o sentimentalismo piccolo borghese, come da certo nichilismo spirituale, alle volte disperato, alle volte crudamente cinico e beffardo; al Teatro, oggi, chiediamo dell’altro. Ma questo “altro” non dev’essere e non sarà mai un’esposizione programmatica, oratoria, scolastica: dev’essere arte.³⁶

Affermazione, questa, coraggiosa in un regime totalitario.

E perciò, sollecitando dallo Stato la creazione di Teatri sovvenzionati – intendiamo Teatri d’arte, senza escludere l’eventualità anche di quelli didattici, che tuttavia come abbiám detto sono *un’altra cosa* – noi vorremmo che il sovventore li creasse e mantenesse affidandoli il più possibile alla libera genialità degli artisti.³⁷

Il teatro di propaganda sarebbe inopportuno, è contrario allo stesso teatro di massa: si capiva già dalla sua polemica con l’ingegnere Ciocca, invitato proprio da lui, come abbiamo ricordato poc’anzi, perché il Duce l’aveva lodato in un articolo di giornale. Proseguendo il filone del rinnovamento del teatro e della libera creazione degli artisti, afferma:

Il rinnovamento, se come siamo certi ha da avvenire, avverrà non per imposizioni precettistiche ma per forza di cose. Avverrà come, nel Rinascimento, il Teatro italiano passò dalla religiosità medioevale a certo carnale paganesimo cinquecentesco; o come nell’ultimo secolo la Commedia francese trascorse, dal-

³⁵ Silvio d’Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 323.

³⁶ Silvio d’Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 324-5.

³⁷ Silvio d’Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 324.

la casistica amorosa del Settecento, agli ideali liberali e laici del secolo borghese. Non per propositi ufficiali; ma perché così sentirono spontaneamente i due grandi collaboratori del Teatro, autori e spettatori.³⁸

D'Amico conclude la sua relazione sintetizzando le sue richieste:

Lo Stato dia all'Italia nuova l'istituto, l'edificio, l'organizzazione. Autori e spettatori – e quei loro intermediari che giustamente si chiamano *interpreti*: registi, attori, architetti, scenografi, scenotecnici – gli daranno il Teatro dell'Italia nuova.³⁹

Massimo Bontempelli, scrittore, saggista, drammaturgo, accademico dal 1930, segretario nazionale del Sindacato Fascista Autori e Scrittori fra il 1928-29, prende spunto dal discorso tenuto da Mussolini in occasione del cinquantenario della fondazione della Società degli autori ed editori nel 1933, nel quale aveva prospettato la necessità di un teatro di massa.⁴⁰ “Mussolini ha detto: ‘Bisogna preparare il teatro di masse, il teatro che possa contenere quindici o ventimila persone’”.⁴¹ Da un punto di vista non più solo teorico ma anche organizzativo, Bontempelli oppone positivamente agli immensi stadi degli spettacoli di massa, i “teatrini” (secondo lui un fenomeno tipico della Mitteleuropa che l'Italia ha conosciuto in ritardo, fra il '23 e il '29), e afferma che sia il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia sia quello degli Undici di Pirandello erano esperienze validissime, in quanto “in questi la piccolezza non nasceva da povertà decadente, ma dalla loro funzione di battaglia rieducativa contro il teatro borghese e contro il basso commercialismo che dominava tutta la nostra vita teatrale.”⁴²

Al teatro rimane ancora, secondo Bontempelli, una possibilità: quella di attirare “il tifoso della domenica”. Bontempelli anzi giunge alla conclusione finale del suo discorso in questo modo: “In questo genere di pubblico io amo prevedere il pubblico del teatro di domani”: questo sarà dunque il “teatro di masse”, il teatro per ventimila. Però,

³⁸ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 325.

³⁹ Silvio d'Amico, *Il Teatro e lo Stato, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 326.

⁴⁰ Cfr. R. Forges Davanzati, Mussolini parla agli scrittori, in *Nuova Antologia*, 1933, pp. 187-193.

⁴¹ Massimo Bontempelli, *Teatro di masse, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 139.

⁴² Massimo Bontempelli, *Teatro di masse, Convegno di Lettere*, op. cit., p. 144.

egli aggiunge anche che il teatro non deve essere solo di questo tipo: accanto ai grandi teatri

dovrà riprendersi, diciamo coraggiosamente, il teatro per i borghesi, il teatro d'abitudine, d'ordinaria amministrazione. Ma la esistenza dell'altro, dello spettacolo a vaste linee, a sentimenti elementari, avrà un benefico influsso anche sul teatro quotidiano per i necessari borghesi.⁴³ Così accadrà che alla somma loro, cioè alla nuova vita teatrale che una creazione a grandi linee potrà dare all'epoca nuova, finirà per essere affidato in gran parte il compito di sborghizzare la borghesia, che è il compito principale della "rivoluzione continua".⁴⁴

Le idee di Bontempelli sul rapporto tra spettacolo e pubblico, l'importanza attribuita al teatro popolare, e non borghese, possono aprire la via al teatro di propaganda. Anche la necessità di miti nuovi propria della Weltanschauung bontempelliana dell'epoca, il desiderio di ottenere il consenso delle masse sembrano essere in perfetto accordo con la politica culturale del regime. (Le note de *L'avventura novecentista* procedono anche oltre il Convegno, alludono alle discussioni suscitate dalla relazione, e all'esperienza della sperimentazione dello spettacolo di massa, il *18BL*, sempre del 1934, che invece Bontempelli insieme alla maggior parte della critica non approvava.)

Esperienze mancate. Le idee dei due precedenti articoli, da me svolte in conferenze, furono molto discusse, e allora e più tardi nel "Convegno Volta" del 1934. Nel campo sperimentale poi si son fatte molte confusioni. Una delle più grosse è stato confondere il teatro per masse con un teatro ove agiscano in scena grandi masse: così nella rappresentazione del *18 BL* a Firenze la sera del 29 aprile '34.⁴⁵

Marinetti nella sua breve relazione inneggia ancora al futurismo e sostiene l'importanza dell'autore del dramma (e non quella della rappresentazione teatrale).⁴⁶

⁴³ Probabilmente: "necessità borghesi".

⁴⁴ Massimo Bontempelli, *Teatro di masse, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 147-8.

⁴⁵ M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit. pp. 265-267 (ottobre 1934), cfr. Ilona Fried *Bontempelli e i "teatri di masse"*, <http://www3.unibo.it/boll900/numeri/2010-i/>

⁴⁶ *Lo spettacolo nella vita morale dei popoli, Convegno di Lettere*. op. cit., pp. 280-285. Su Marinetti e il Convegno Volta sul teatro drammatico cfr. anche Mario Verdone, *Marinetti al Convegno Volta sul Teatro*, Teatro contemporaneo, Appendice 8, Lucarini, Roma 1981-1983.

Ettore Romagnoli, oltre che insigne grecista, era anche bravissimo uomo di teatro, durante la discussione trova invece sbagliata l'idea di Bontempelli su "l'incompatibilità fra fenomeno sociale e pensiero artistico."⁴⁷ Più in avanti sostiene la figura del regista:

Il Teatro poi, è sempre fenomeno artistico. Non è che l'inventore dello spettacolo possa "anche essere – come dice Bontempelli – qualche volta poeta". L'inventore del più umile spettacolo è sempre poeta. Tra il povero vagabondo dell'antico "Carro di Tespi" ed Eschilo intercede differenza di quantità e non di qualità: differenza, dunque, non sostanziale.⁴⁸

L'altro punto che Romagnoli mette in discussione è la caducità dello spettacolo: non condivide il parere di Bontempelli a proposito della "riesumazione" del teatro antico. Romagnoli invece, che pure sostiene il teatro per le masse, ne trova il modello proprio nel teatro greco "riesumato" e riproposto da lui stesso a Siracusa.

Dietro le quinte

Avevo accennato alla relazione non pronunciata di Prampolini. Fino a adesso sono riuscita a trovare oltre alle lettere di d'Amico e di Pirandello in proposito, la seconda stesura (quella modificata) dell'intervento che Prampolini aveva proposto a Pirandello, quando il nome di Prampolini figurava ancora nel programma non definitivo per il 3° argomento che riguardava la scenotecnica.⁴⁹

Dalla documentazione risultano varie motivazioni per il rifiuto: il disaccordo sul ragionamento di Prampolini che trascura l'autore e mette in rilievo gli aspetti della visualità, della "scenotecnica" per il teatro. L'altro dissenso deriva dall'annuncio che egli si propone di fare della fondazione di un istituto internazionale di scenotecnica, che d'Amico e Pirandello considerano fuori luogo a un Convegno (e il lettore di oggi può sospettare scontri di interessi tra l'istituto voluto da Prampolini e quello progettato da d'Amico). Per quel che riguarda la seconda stesura, essa somiglia nello stile all'intervento di Marinetti,

⁴⁷ *Convegno di Lettere*. op.cit., p. 153.

⁴⁸ Ibidem.

⁴⁹ Cfr. Ilona Fried, *Sua Eccellenza Presidente. Pirandello and the Convegno Volta, Pirandello Studies* n° 29, 2009, pp. 129-143. .

la forma e il linguaggio sono quelli dei manifesti futuristi.⁵⁰ Non si tratta quindi di una vera relazione (almeno in questa stesura) e anche per questo viene rifiutata, mentre non si poteva non accettare l'intervento di Marinetti, che pure aveva gli stessi difetti. Prampolini finisce con rinunciare spontaneamente a partecipare, pur manifestando nella lettera indirizzata a Pirandello il desiderio di collaborare con lui in seguito: non rinuncia cioè al rapporto con il drammaturgo.

Conclusione

Prima di concludere vorrei sottolineare un particolare: ricordo Craig che definisce il discorso di Mussolini intorno al teatro per le masse come un "momento retorico sconsiderato". Pronunciato nel 1933 e spesso citato durante il Convegno Volta del 1934 (al pari di organizzazioni teatrali quali il Carro di Tespi, o di istituzioni come il Sabato Fascista, o il GUF)⁵¹ il discorso del Duce non ebbe grandi conseguenze: non ispirò né realizzazioni architettoniche di teatri di massa né teatri di stato (a parte l'Accademia d'Arte Drammatica). Mussolini probabilmente non volle privilegiare con l'offerta di maggiori possibilità di carriera un unico gruppo o singolo aspirante.⁵² Cannistraro, e con lui sono d'accordo anche altri studiosi, ha rivelato che Mussolini parlando con Bottai nel 1932, aveva detto che non vedeva la necessità di costruire teatri nuovi e che bastava ristrutturare il Teatro Argentina: si può quindi supporre che egli in fondo non credesse (e continuasse a non crederlo neanche negli anni successivi) alla necessità di un teatro-stadio per ventimila.⁵³

⁵⁰ Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, Fondo d'Amico, Convegno Volta, D) Atti del Congresso 100.

⁵¹ Il teatro di massa praticamente era già stata creato grazie p.e. a Giovacchino Forzano che non è intervenuto al Convegno ma ha mandato un telegramma di saluto insieme agli artisti e ai tecnici con i quali stava girando uno dei suoi soliti film.

⁵² Giovanni Sedita, *Gli intellettuali di Mussolini*, Le Lettere, Firenze 2010. Giovanni Sedita analizza la questione dei finanziamenti offerti apertamente o in segreto a certi intellettuali durante il fascismo.

⁵³ Philip V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso: fascismo e mass media*, pref. Renzo De Felice, Roma, Laterza, Bari 1975, p. 341, (Appunto del 27 maggio 1932, in Archivio centrale dello Stato, Presidenza del Consiglio dei ministri, 1931-33, f. 3/2.12, n. 1146, *Teatro drammatico*), G. Pedullà, *Il teatro italiano*, op. cit., pp. 123-124.

Un'altra informazione che implicitamente il Convegno suggerisce, è che le compagnie teatrali, malgrado il loro desiderio di evitare la commercializzazione, avessero bisogno di accettare delle sovvenzioni e in cambio, dovessero piegarsi ad assumere una funzione politica superiore a quella che comunque, in un regime dittatoriale, avrebbero dovuto avere.

Leggendo gli interventi, interpretando il non detto, studiando la documentazione, si deduce che lo stato totalitario spesso imponeva agli artisti, agli intellettuali esitanti tra dipendenza e aspirazione all'autonomia, di chiedere favori e privilegi, instaurando o peggiorando ulteriormente la competizione fra i vari gruppi che ambivano ottenerli. Si pensi alle lotte accanite tra Bragaglia e d'Amico (al punto che Bragaglia a cui non viene richiesto di intervenire, non partecipa neppure come spettatore al Convegno). Marinetti, a quanto pare, non perdonerà l'eliminazione di Prampolini (e attribuirà anche altre colpe a d'Amico), ma la sua vendetta avverrà in un'altra occasione.

In quanto al problema proposto, il Convegno non ha risolto la questione della "crisi del teatro", non ha dato una risposta alle questioni del teatro di massa, affrontate da alcuni convegnisti, che hanno presentato soprattutto progetti architettonici. Bontempelli ricordando ancora una volta la necessità di creare miti moderni per la Terza Età, da lui teorizzata fin dal 1926, riconosceva però di essere quanto a lui incapace di scrivere drammi per un teatro di massa. Craig allude – come abbiamo visto poc'anzi all'impossibilità di risolvere un tale problema e Duker conclude la sua presentazione del Convegno a proposito dell'argomento del teatro di massa in particolare: "Finally the theme was left in the air, its proper place". Quanto poi alle altre forme artistiche – il cinema, la radio – molti degli interventi esprimevano la loro diffidenza, senza riconoscere l'importanza del cinema, compreso Marinetti nonostante la sua esaltazione del movimento e del dinamismo, caratteristici della settima arte.⁵⁴

In conclusione possiamo sottolineare che il Convegno è stato importante soprattutto perché ha favorito l'incontro di alcuni fra i maggiori rappresentanti del teatro internazionale, spesso estranei o magari ostili alla politica fascista. È vero però che le nuove sfide a cui il teatro era confrontato, come per esempio il graduale distacco

⁵⁴ Per mancanza di spazio non possiamo analizzare gli interventi del rappresentante ungherese Antal Németh che fra gli altri argomenti parlò anche del cinema e della radio, cfr. *Theater, Film und Radio, Convegno di Lettere*, op. cit., pp. 34-38.

del testo scritto dallo spettacolo, il quale stava diventando una forma espressiva autonoma, con varie conseguenze tra cui la crescente funzione del regista, non sono prese in conto che in pochi interventi. Ma probabilmente a un Convegno dell'Italia ufficiale sarebbe stato difficile chiedere di più.