

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna

**DOTTORATO DI RICERCA IN
ARTI VISIVE, PERFORMATIVE E MEDIALI**

Ciclo XXX

Settore Concorsuale: Area 10/C1 - musica, teatro, cinema, televisione e media audiovisivi

Settore Scientifico Disciplinare: L-ART/05 – Discipline dello Spettacolo

LA FORMAZIONE TEATRALE IN ITALIA (1935-1967)

Presentata da: Vittorio Taboga

Coordinatore Dottorato

Chiar.mo Prof. D. Benati

Supervisore

Chiar.mo Prof. G. Guccini

Esame finale anno 2018

Indice

p. 4 **Introduzione**

» 12 **Avvertenze di consultazione e ringraziamenti**

» 13 **Premessa. La pedagogia teatrale fra Ottocento e Novecento: alcuni antefatti**

» 13 Le prassi ottocentesche, dai trattati alle prime scuole di recitazione

» 21 Le rivoluzioni novecentesche nel rapporto fra teatro e formazione

» 27 La prima Scuola di Recitazione pubblica, Firenze, 1882

» 27 *Le origini e l'importante gestione Rasi*

» 32 *L'avvicendamento di gestioni durante il Fascismo*

» 37 La Regia Scuola di Recitazione "E. Duse", la preistoria dell'Accademia

» 37 *Le fasi discostanti dei primi trent'anni*

» 44 *La direzione Liberati, verso una prima riforma statutaria*

» 52 **Capitolo primo. Scuole e pedagogie teatrali al tempo del Fascismo**

» 52 La scuola continua: l'episodio del Teatro Sperimentale dei Guf

» 52 *Il teatro di Via Laura sorge a nuova vita*

» 58 *La scuola dell'avvocato Melani*

» 64 La Regia Accademia d'arte drammatica: la riforma e le rinnovate pedagogie teatrali

» 64 *L'azione preparatoria di Silvio d'Amico*

» 72 *La riforma della vecchia scuola di recitazione: verso la nascita dell'Accademia*

» 81 *Prime classi, primi insegnanti, nuovi metodi didattici*

» 95 Il Teatro Sperimentale dei Guf e i Littoriali del Teatro. Una parentesi fiorentina

» 114 La Regia Accademia d'arte drammatica: i saggi dei primi anni e la Compagnia dell'Accademia

» 114 *Le importanti prove della classe di regia*

» 119 *La Compagnia dell'Accademia, un sogno presto infranto*

» 122 **Rapporti Francia-Italia, parte prima. Gémier, Copeau, d'Amico, Costa**

» 122 I congressi europei della Société Universelle du Théâtre

» 131 Il rapporto d'Amico-Copeau e l'apprendistato estero di Costa (e Brissoni)

» **139 Capitolo secondo. Tra formazione e teatro: le vicende di alcuni protagonisti della scena fra la Resistenza e la Ricostruzione**

- » 139 Gassmann e il gruppo. Gli anni in Accademia e le alleanze (mancate) Roma-Milano
- » 139 *La formazione del Gruppo e la vita dell'Accademia nei primi anni '40*
- » 146 *L'occupazione e il tentativo di trasferimento dell'Accademia*
- » 149 *A Milano, nel frattempo...*
- » 152 *Fisionomia di un'alleanza mancata*
- » 159 Teatri universitari e formazione: l'esperienza padovana di De Bosio
- » 159 *Dalla Resistenza alla nascita di un Teatro Universitario*
- » 163 *La vita e risultati della Scuola del Teatro nel suo primo anno di attività*
- » 166 *Una parentesi fisica, l'addestramento corporeo di Jacques Lecoq*
- » 169 *Seconda annata scolastica: l'incontro con BB e la partenza di JL*
- » 175 *La parabola conclusiva dell'esperienza padovana, un primo triste epilogo*
- » 179 L'Accademia fino al '55: gli ultimi dieci anni di Silvio d'Amico
- » 179 *L'immediato dopoguerra e i provvedimenti necessari a ripartire: la vicenda dell'Accademia Nazionale di Danza*
- » 182 *D'Amico e l'Accademia nella scena teatrale della Ricostruzione: le iniziative teatrali e l'attività "militante"*
- » 190 *L'Accademia verso la fine della gestione d'Amico, tra parziali riforme, nuovi equilibri e ultime raccomandazioni*
- » 200 La compagnia dell'Accademia (bis), ovvero il Piccolo Teatro di Roma
- » 200 *Nascita e sviluppo di un'impresa singolare*
- » 206 *Il Metodo Mimico di Orazio Costa*
- » 210 *La parabola conclusiva dell'esperienza romana, un secondo triste epilogo*

» **212 Rapporti Francia-Italia, parte seconda. Il mondo del mimo (De Bosio, Lecoq, Decroux)**

- » 212 L'Éducation par le Jeu Dramatique
- » 221 Étienne Decroux (e Marise Flach)

» **226 Capitolo terzo. Da Milano a Roma, traiettorie "professionali" nelle scuole teatrali del Secondo Dopoguerra**

- » 226 La prima "Scuola del Piccolo"

- » 226 *Il “precedente” ed i progetti iniziali*
- » 232 *La scuola nei primi anni e la fisionomia professionalizzante*
- » 242 *La breve parentesi di Étienne Decroux*
- » 249 *La Scuola nella seconda metà degli anni '50: un'apparente stabilità*
- » 254 *La direzione Jacobbi e la crisi degli ultimi anni*
- » 260 Una parentesi milanese lunga due secoli: l'Accademia dei Filodrammatici
- » 270 L'ultimo lustro dell'Accademia: la gestione di Radice e Tian
- » 270 *Le premurose raccomandazioni di d'Amico al suo successore*
- » 272 *Tre sguardi dalla stampa, le prime crepe alla struttura didattica*
- » 280 *Le dimissioni di Radice e il subentro di Tian: vani tentativi contro l'inevitabile crisi*

- » **292 Conclusioni**

- » **297 Bibliografia ragionata**
- » 309 Regesto dei fondi archivistici consultati

Introduzione

Guardando alla Storia del Teatro e dell'Attore nel corso del Novecento italiano, uno dei fenomeni di maggior impatto sul mondo della scena fu il passaggio tra due sistemi, due società teatrali, due modi di produzione spettacolare estremamente diversi: dal "Teatro all'antica", improntato sul Grande Attore e le famiglie d'arte, si passò al modo di produzione registico e dei Teatri stabili. Questa transizione comportò notevoli modificazioni sia a livello strutturale – la composizione e la durata delle compagnie, il numero di spettacoli in repertorio, nuove condizioni economiche e contrattuali e, in generale, il mutamento dell'intero mercato teatrale italiano – sia a livello artistico – i nuovi autori rappresentati, un modello attorico più disciplinato alla guida del regista "demiurgo", l'abbandono del sistema delle parti, l'importanza dell'apparato scenografico. Relativamente alla formazione attoriale, il passaggio comportò il graduale affiancamento e, infine, superamento, fra due modalità pedagogiche: dalla trasmissione diretta dei saperi, usualmente racchiusa all'interno della vita delle compagnie, l'ago della bilancia si spostò sempre più a favore della pedagogia "moderna" propagandata prevalentemente da scuole ed accademie di recitazione ma, in parte, ritrovabile anche nel ruolo pedagogico svolto dai nuovi registi. Questo spostamento del baricentro, comportò, di conseguenza, una complessa riorganizzazione dell'intero sistema di formazione dell'attore in Italia che pose le basi dell'odierna offerta formativa teatrale. Tale fenomeno, però, ad oggi, non è ancora stato oggetto di uno studio organico volto ad analizzare le teorie attoriche via via emerse o la stessa evoluzione delle strutture. Se è vero, ad esempio, che esistono volumi e studi dedicati alle figure di primo piano della regia del Novecento teatrale italiano, manca, forse, uno studio complessivo sulle pedagogie attoriali attuate dagli stessi. La situazione, poi, si fa ancor più rarefatta guardando alle ricerche in merito alle istituzioni scolastiche, dove, ad eccezione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica "S. d'Amico" – che, comunque, conta soltanto un volume ad essa dedicato – mancano studi relativi, ad esempio, alle scuole nate in correlazione agli Stabili durante il secondo dopoguerra, o, sempre restando nel campo degli esempi possibili, uno studio complessivo sulla Civica Scuola di Teatro "P. Grassi" di Milano.

Partendo da questi presupposti, la presente ricerca si propone di ripercorre la storia e le vicende di alcuni istituti ed enti italiani che si sono occupati, a vario modo, della formazione di attori – ma anche di registi e, in parte, di autori. Il periodo oggetto di studi, su cui verterà gran parte della ricerca, si situa tra la metà degli anni '30, frangente storico estremamente denso di iniziative in campo teatrale, per arrivare fino ai tardi anni '60 – al 1967 per la precisione, data simbolica sia per il celebre Convegno di Ivrea ma anche per la cessione della scuola da parte del Piccolo Teatro di Milano alla gestione comunale meneghina. Si è scelto questo arco temporale perché, a suo modo, rappresenta un

periodo definito, per certi aspetti omogeneo, che si stacca dalle vicende prettamente Ottocentesche e dalle loro “code” di inizio Novecento e, ancor più, si separa da quelli che saranno i fenomeni teatrali post ’68, con l’irruzione sulla scena del Nuovo Teatro e delle relative controparti pedagogiche che esso ha comportato. Si è però dovuto operare una scelta in merito ai casi da analizzare, non potendo compiere in maniera organica un lavoro che prendesse in esame tutte le possibili modalità formative operanti nel predetto periodo. La selezione ha dovuto perciò tenere conto di diversi fattori; da un lato, la mancanza di studi di settore, poneva la necessità di compiere un’azione che partisse dai casi più importanti ed evidenti, cioè quelle scuole ed istituzioni di cui è rimasta testimonianza maggiore, o per merito di studi che se ne sono occupati ad altro titolo, o grazie alla loro attività continuativa fino ad oggi – caratteristica che ne ha preservato parte della documentazione di cui ci si è avvalsi per lo studio –; dall’altro, proprio per la necessità di dover operare una scelta, si è reso necessario provare ad individuare dei casi esemplari che potessero dar conto delle dinamiche più rilevanti globali e che avessero esercitato una significativa influenza all’interno del panorama teatrale italiano. In primo luogo, pur essendo già oggetto di un volume, non ci si è potuti sottrarre dal trattare dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica, quale episodio di frattura rispetto al sistema Ottocentesco e quale maggiore istituzione dedicata all’insegnamento teatrale – ad oggi, è l’unica scuola il cui titolo rilasciato risulti equipollente a quello di una laurea di primo livello. In secondo luogo, la scelta ha chiamato in campo la prima Scuola del Piccolo Teatro di Milano, sia in qualità di prima scuola nata a fianco di un teatro stabile, che di istituzione figlia di un sistema teatrale ormai mutato rispetto a quello dell’Accademia, nonché per l’influenza che esercitò sui successivi modelli scolastici. In terza battuta, infine, si è optato di trattare un fenomeno per certi versi di secondo piano, ma estremamente significativo, quale il caso dei Teatri Guf e, poi, dei Teatri Universitari; all’interno di quest’ultimo orizzonte, si è ulteriormente ristretto lo sguardo intorno alle vicende del Teatro Sperimentale dei Guf di Firenze, durante il Fascismo, e al Teatro dell’Università di Padova, nel dopoguerra – entrambi episodi poco studiati e limitati temporalmente, ma particolarmente fecondi nella loro attività e nelle relative conseguenze.

Operando questa scelta, si sono perciò dovuti lasciare da parte alcuni fenomeni che, a vario modo, hanno comunque contribuito alla modificazione delle prassi pedagogiche teatrali. Tra gli “esclusi”, si situano le vicende delle altre scuole nate a fianco dei nuovi “Piccoli Teatri”, dal caso triestino della Scuola di Recitazione “S. d’Amico” – attiva durante la gestione di Sergio d’Osimo, tra il 1954 ed il 1965 – a quello torinese della palestra attorica di Lucio Chiaravelli ed Eva Franchi – di cui le notizie sono più rarefatte – a quello genovese – che nacque a metà degli anni ’60 e che, grazie alla qualità del suo lavoro, è arrivato ad acquistare un posto di primo piano all’interno del panorama formativo odierno; ma il campo d’indagine potrebbe includere anche altri casi “isolati”, simili per impostazione alle scuole degli Stabili, come, ad esempio, l’esperienza bolognese dell’Accademia di

Arte Drammatica e Cinematografica dell'Antoniano, attiva dal 1955 al 2006. Un illustre escluso è il Centro Sperimentale di Cinematografia, “fratello” dell'Accademia di d'Amico, nato anch'esso nel 1935 dopo una fase embrionale all'interno del Conservatorio di S. Cecilia; la vita del Csc ebbe andamenti che furono in parte simili e paralleli a quelli dell'Accademia e, senz'altro, un raffronto tra le storie delle due istituzioni potrebbe illuminare ulteriori prospettive – come il rapporto osmotico di docenti, attori, registi e scrittori che vi fu tra mondo teatrale e cinematografico; è anch'esso un percorso cui però, in questa sede, si è dovuto rinunciare. Si è poi dovuto tralasciare tutto il mondo della pedagogia “indiretta”, quella cioè attuata all'interno della prassi teatrale di palcoscenico, nel lavoro intimo delle compagnie e dei Teatri stabili, in cui il ruolo di formatore delle nuove leve venne diviso tra prim'attori e registi; quasi una sorta di auto-pedagogia, invece, si attuò nell'opera ramificata dei Teatri Guf “minori” e, allo stesso modo, dei Teatri Cut operanti nel Secondo Dopoguerra, come in alcune esperienze filodrammatiche o dilettantesche – celeberrima, in tal senso, la nascita artistica di Giorgio Albertazzi. Spostando lo sguardo ai registi di più chiara fama, ci si è dovuti “limitare” ad approfondire la metodologia didattica di Orazio Costa e, in parte, quella di Giorgio Strehler – perché entrambi connessi alle vicende delle scuole trattate; non si è potuta approfondire, di conseguenza, la pedagogia teatrale attuata dai protagonisti della stagione registica del Secondo Dopoguerra – tra gli altri, un nome su tutti, potrebbe essere quello di Visconti – oppure, guardando al passato, al corrispettivo ruolo svolto da alcuni “pionieri” – da Modena a Talli a Bragaglia. Tra gli “esclusi”, infine, si situano le esperienze delle scuole private, come quelle romane di Pietro Sharoff o Alessandro Fersen o quella milanese di Giovanni Orsini – tutte sorte nel Secondo Dopoguerra e principali depositarie di precise impostazioni metodologiche a carattere univoco, come, ad esempio, il metodo Stanislavskij. In sostanza, si è scelta soltanto una delle possibili vie per affrontare il fenomeno della formazione teatrale, nel tentativo di provare a fissare qualche primo elemento che dia la possibilità in futuro di proseguire la ricognizione del campo d'indagine.

Vista la carenza di studi di settore, la ricerca si è principalmente avvalsa di indagini archivistiche rispetto agli enti ed istituzioni oggetto di studio; la presente ricognizione documentaria, come naturale in questi casi, sul piano dei materiali ottenuti, ha prodotto risultati abbastanza altalenanti. Ci si è trovati, cioè, di fronte a casi di “sovrabbondanza” o di gravi lacune a seconda degli enti consultati e dei diversi periodi presi in esame. Se, ad esempio, molto florida si è rivelata la documentazione relativa alle vicende del periodo fascista e dell'immediato dopoguerra dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica – prevalentemente conservata presso il Centro Studi Casa Macchia e l'Archivio Centrale di Stato –, meno consistenti sono i risultati dello spoglio degli stessi fondi per il periodo degli anni '50 e '60 – in particolare modo all'interno dell'Archivio statale, forse complice l'accentramento burocratico operato dal Fascismo e la riorganizzazione dei Ministeri che investì il Secondo

Dopoguerra. Il caso dell'Accademia, rappresenta comunque la situazione di maggior prosperità dell'intero *corpus* qui analizzato, anche per il notevole contributo integrativo dato dai fondi di Silvio d'Amico e Raul Radice conservati presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, come anche dal fondo "Orazio Costa" conservato presso il Centro Studi del Teatro "La Pergola" di Firenze. Meno rosea, invece, è la situazione degli altri enti analizzati che, seppur abbiano conservato ciascuno documenti utili ad approfondire le vicende di seguito trattate, non forniscono però una base solida come quella disponibile per i primi anni di vita dell'Accademia romana. Questo fenomeno, questa discontinuità, per certi versi inevitabile, è senz'altro dovuta anche al diverso grado di attenzione alla conservazione dei documenti da parte degli allora responsabili; tornando, ad esempio, al caso dell'Accademia, di più spiccato piglio archivistico furono, probabilmente, sia Silvio d'Amico che Renzo Tian, mentre verosimilmente meno attento fu il loro collega Raul Radice, della cui gestione si hanno, al momento, meno tracce. Tra le lacune riscontrate, il caso senz'altro più grave è rappresentato dal corpo documentale della prima Scuola del Piccolo Teatro di Milano: al momento, infatti, stando a quanto riferito dalla responsabile dell'archivio Storico della Civica Scuola di Teatro "P. Grassi", i documenti riferiti all'iniziale avventura scolastica dello stabile milanese non sono consultabili, forse proprio a causa del cambio di gestione che coinvolse l'istituto nel 1967. A parziale integrazione, in quel caso, intervengono però alcuni documenti del fondo "Giorgio Strehler", conservati presso l'Archivio Museo Teatrale "C. Schmidl" di Trieste, e dell'unica cartella sulla scuola custodita dall'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano. Per cercare di far fronte a questa differenza documentale, numerica e qualitativa, ci si è naturalmente avvalsi, di una naturale e comunque necessaria integrazione bibliografica; anche in questo caso, però, va riscontrata una maggior consistenza di studi riferiti al teatro al tempo del Fascismo mentre più scarna è la presenza di studi e monografie utili ad integrare alcune vicende del Secondo Dopoguerra – mancano, sempre per stare sugli stessi esempi, studi sui profili di Tian e Radice che permettano di meglio circostanziare il loro operato all'interno dell'Accademia, mentre più di qualche volume è dedicato alla figura di d'Amico. Provando dunque a far dialogare le diverse fonti consultate, si è cercato, quando possibile, di far emergere soprattutto quegli elementi utili ad analizzare e descrivere i modelli pedagogici via via attuati dalle diverse scuole e i relativi "contenuti" metodologici e didattici, provando parallelamente ad analizzare l'evoluzione delle strutture qui esaminate. Nel compiere questa duplice operazione si è scelto di privilegiare un taglio narrativo, inserendo cioè le diverse prassi formative all'interno delle vicende delle istituzioni che ne hanno permesso la nascita e che le hanno sostenute e sviluppate. Al tempo stesso, si è comunque cercato di inserire alcune brevi riflessioni ed osservazioni in merito a quanto via via esposto, per provare a fissare alcuni primi punti nodali nel corso della stesura; sede privilegiata di analisi e considerazioni

più organiche è la parte conclusiva dell'elaborato, in cui si provato ad individuare e sintetizzare i principali modelli emersi nei precedenti capitoli.

Si è iniziata la trattazione con una premessa a carattere d'antefatto, un'introduzione di stampo riepilogativo in merito ad alcune vicende pedagogico-teatrali tra Ottocento e Novecento; oltre a richiamare alcuni avvenimenti teorici, come le pubblicazioni manualistiche del XIX secolo, si è cercato soprattutto di ripercorre le vicende delle prime due Scuole per attori sostenute dal Governo: la Regia Scuola di Recitazione di Firenze (1882-1923), e la Regia Scuola di Recitazione "E. Duse" di Roma (1886-1934). Le storie delle loro travagliate gestioni e del loro tentativo di smarcarsi dalle "colleghe" filodrammatiche si rivelano utili soprattutto per capire l'importanza ed il significato assunto dalla costituzione della Regia Accademia d'Arte Drammatica nel 1935.

Il primo capitolo prosegue la trattazione muovendosi all'interno dello stesso polo geografico, tra Firenze e Roma, cercando di ripercorrere alcune tappe delle due stesse scuole all'interno della vita culturale del Regime Fascista. Nel capoluogo toscano, la scuola di Via Laura, dopo la direzione di Rasi ed un decennio di gestione filodrammatica, passò nuovamente sotto l'egida governativa a causa dell'intervento dei Gruppi Universitari Fascisti, tramite la creazione di un Teatro Sperimentale sotto le insegne del Partito Nazionale Fascista. Pur nella scarsità di documenti, si è cercato di indagare il funzionamento della stessa, mentre, in un secondo paragrafo, ci si è occupati di un fenomeno in parte staccato dalla scuola, ma comunque interno allo Sperimentale fiorentino: i Littoriali del Teatro, manifestazione utile per osservare l'affacciarsi al mondo della scena di alcune giovanissime personalità artistiche, in particolar modo autori, che saranno al centro della vita culturale del Secondo Dopoguerra. Sempre all'interno del primo capitolo, l'altro filone di ricerca si è concentrato, naturalmente, sulle vicende della Regia Accademia d'Arte Drammatica. Inizialmente si è provato a tracciare brevemente gli avvenimenti che segnarono il percorso del suo riformatore, Silvio d'Amico, utili a capire il contesto in cui la riforma dell'Istituto si attuò e le fasi attraversate per giungere alla sua ristrutturazione. Provando ad entrare poi nel merito del funzionamento degli anni iniziali, si è cercato di rintracciare ed analizzare le modalità pedagogiche adottate dagli insegnanti dell'epoca, tra i quali spicca, per completezza di formulazione e per "favoreggiamento" da parte del Direttore, il metodo introdotto dalla italo-russa Pavlova, prima titolare della cattedra di regia. Purtroppo, meno numerose, e quasi sempre aneddotiche, sono le fonti in merito alle specificità didattiche adottate dai docenti di recitazione, su cui si è comunque provato a formulare qualche riflessione. Sempre all'interno di quest'ottica si è scelto di analizzare, nel secondo paragrafo dedicato all'Accademia, l'esito di alcuni saggi, utile a raccontare i primi frutti del lavoro svolto dalla Scuola e dai docenti e, soprattutto, a fornire qualche iniziale elemento d'appoggio per la riflessione affrontata all'interno capitolo successivo, cioè il ruolo di guida didattica, oltre che amministrativa, svolto dal Presidente e Direttore Silvio d'Amico.

A seguito di questo primo capitolo, si è inserito un primo “intermezzo” utile ad approfondire una serie di rapporti che si vennero a creare tra Francia ed Italia tra la fine degli anni '20 e gli anni '30. Si è cercato di farlo in prima battuta analizzando i contatti che d'Amico ebbe con la scena europea attraverso le conferenze organizzate dalla Société Universelle du Théâtre, fondata da Firmin Gémier. Si è poi cercato di indagare brevemente le affinità e le influenze tra d'Amico e Jacques Copeau, l'illustre *patron* del Vieux-Colombier, nome cui pensò il critico romano al momento di individuare un titolare per la prima cattedra di regia della sua Accademia, e di conseguenza, si è cercato di approfondire lo stesso tipo di scambio che avvenne tra Copeau ed Orazio Costa, allievo prediletto di d'Amico che presso il maestro francese fece un tirocinio annuale.

Il secondo capitolo prende le mosse dagli anni turbolenti del Secondo conflitto mondiale e dell'occupazione nazifascista: furono gli anni in cui, tra le aule di Piazza della Croce Rossa, si aggiravano quelli del “Gruppo” – Gassmann, Squarzina, Salce, Celi, Dal Fabbro, Mazzarella. Si è cercato di dare conto, in maniera parallela, sia del loro percorso di formazione che di quello vissuto, fra Milano e Novara, dal duo Grassi-Strehler, doppio binario utile ad illustrare quel punto di contatto che si ebbe tra i due mondi, romano e meneghino, e che sembrò, ad un certo momento, far convergere due percorsi formativi all'apparenza distanti all'interno di un unico grande progetto, nei fatti, però, mai realizzatosi. A seguito di tali vicende, ci si è poi occupati di un altro grande regista che, in quello stesso periodo, dopo aver attivamente partecipato al fronte di resistenza veneta, a Padova, aveva formato un nuovo Teatro Universitario. Gianfranco De Bosio, in quei pochi anni di attività patavina, a seguito di una sua esperienza parigina, portò con sé Jacques Lecoq, che introdusse così in Italia le sue prime esperienze mimiche e le sue prassi pedagogiche sulla formazione corporale. De Bosio, successivamente, invitò in Italia anche Eric Bentley, assistente di Brecht, favorendo così la diffusione del teatro epico sia attraverso la testimonianza diretta del collaboratore del drammaturgo di Augusta, ma anche assorbendone la lezione all'interno del lavoro fatto nello “studio patavino”. Accanto alle attività del teatro universitario, anche in questo caso venne attivata una scuola d'attori; si è dunque cercato di analizzarne struttura e contenuti – uno degli insegnati fu proprio Lecoq –, cercando altresì di dar luce al rapporto scuola-teatro per verificare eventuali analogie e differenze rispetto al modello tracciato a Firenze durante il Fascismo. Nel terzo paragrafo riprendendo la trattazione dell'Accademia, ci si è concentrati in particolar modo sugli ultimi anni della “gestione d'Amico”. All'interno di queste pagine, oltre a ripercorrere alcune vicende scolastiche di quegli anni, si è cercato di dare conto di alcuni disequilibri che si verificarono e si è provato a tracciare in maniera più esplicita alcune riflessioni sul ruolo pedagogico svolto da d'Amico all'interno della sua amata creatura. In conclusione al capitolo, infine, ci si è occupati brevemente di una emanazione diretta dell'Accademia, ovvero le vicende del Piccolo Teatro di Roma, sempre cercando di rimanere all'interno dell'ottica di

analisi, guardando cioè alle dinamiche teatro-scuola che caratterizzarono l'episodio romano; in questa prospettiva, all'interno del paragrafo si è brevemente cercato di dare conto delle teorizzazioni di Costa intorno alla pedagogia dell'attore, formulate nel suo celebre Metodo Mimico.

Tra il secondo ed il terzo capitolo è inserito un secondo intermezzo "francese"; si è cercato qui di ripercorre un ulteriore caso di contatto tra le due scene teatrali, italiana e d'oltralpe, sullo spunto dell'esperienza fatta da De Bosio a Parigi. Nella capitale francese, infatti, il regista veronese frequentò per un anno la scuola intitolata *Éducation par le jeu dramatique* – scoperta grazie ad un suggerimento di Marcel Marceau –, all'interno della quale ebbe modo di conoscere Lecoq, che all'Epjd era di casa nelle vesti di docente. In questa parentesi, si è quindi cercato di approfondire brevemente il funzionamento di questa realtà parigina ed il percorso svolto da Lecoq in quegli anni, prima del suo soggiorno in Italia. Le altre due figure rapidamente analizzate in questo intermezzo sono state quella di Étienne Decroux e, in misura minore, di Marise Flach, visto la loro successiva collaborazione con la Scuola del Piccolo milanese. Si è ritenuto di inserire questo breve profilo sul maestro del mimo corporeo, perché utile, nel capitolo seguente, a meglio analizzare i termini con cui si configurò la collaborazione italo-francese tra Decroux e la coppia Grassi-Strehler, e, forse, ad individuare un possibile motivo della sua rapida chiusura.

Proprio le vicende della scuola legata allo stabile milanese occupano, infatti, la parte iniziale del terzo capitolo. A seguito di una breve analisi sul primo tentativo di creazione di un istituto formativo attuato dal Piccolo di Milano nell'estate 1947, si è poi cercato di analizzare l'impostazione globale della Scuola nata negli anni '50, provando a capire sia il ruolo ricoperto da Lecoq – assoldato tra gli insegnanti dopo aver interrotto la collaborazione con De Bosio –, che il peso assunto da Strehler all'interno delle dinamiche didattiche, specie durante le prime fasi di attività. Come anticipato, si è poi cercato di dare conto anche del contributo di Decroux, certamente importante ma, per certi versi, più distaccato dal percorso globale delle vicende della palestra milanese. In generale, comunque, ripercorrendo la storia della prima Scuola del Piccolo, grazie ad alcuni documenti conservati presso l'archivio triestino, si è riusciti ad individuarne i principali momenti nodali, composti da crisi e da conseguenti ripensamenti dell'offerta formativa, i quali, integrati con alcune notizie estratte dalla rassegna stampa, hanno permesso di ricostruire questa tappa della vita scolastica teatrale, finora mai analizzata. All'interno del secondo paragrafo di quest'ultimo capitolo, restando in area milanese, si è compiuto un ulteriore approfondimento su un'istituzione di lunga durata: la Scuola dell'Accademia dei Filodrammatici. Facendo anche un piccolo salto nel passato, si è cercato quindi di guardare della storia novecentesca di questa celebre filodrammatica, riprendendo in parte quanto già enunciato ad inizio del primo capitolo, per provare ad individuare le dinamiche rimaste presenti all'interno della storia bicentenaria della scuola dei Filo e cercando di osservare, allo stesso modo, come essa provò a

reagire ai mutamenti sociali e teatrali del Novecento e del Secondo Dopoguerra. A chiudere, nel terzo e conclusivo paragrafo, si è esaminato l'ultimo lustro dell'Accademia romana. La palestra attorica, in quei decenni, cercò di proseguire quanto d'Amico aveva difeso nel corso del precedente ventennio ma si scontrò con alcune dinamiche che la portarono progressivamente ad un momento di gravissima crisi nel corso degli anni '70. Per cercare di approfondire il processo che ne fu alla base, si è cercato di analizzare l'operato dei due direttori che presero lo scettro del comando, Raul Radice e Renzo Tian; seppur appoggiandosi ad una base documentaria di minore entità e diversa tipologia rispetto agli altri capitoli – specie il primo –, si è cercato comunque di provare ad analizzare se e come variarono le modalità dell'insegnamento all'interno della scuola romana. Dopo aver cercato di ripercorrere e ricostruire quel graduale scollamento tra offerta formativa, richieste degli studenti e mondo teatrale, la trattazione chiude simbolicamente con l'avvento del movimento studentesco del Sessantotto all'interno dell'Accademia e l'occupazione dell'Istituto da parte dei suoi allievi.

Avvertenze di consultazione e ringraziamenti

Nel riportare i riferimenti dei documenti d'archivio consultati si è scelto di trascriverli in nota seguendo le stesse regole dei volumi monografici. Al nome dell'autore del documento, quando presente, fa seguito il "titolo", consistente a volte nella descrizione del documento stesso – salvo diversa indicazione (ms), tutti i documenti si intendono dattiloscritti –, a cui fa seguito la "pubblicazione", cioè il riferimento archivistico in cui l'oggetto è conservato. Nel caso di citazioni da documenti diversi ma afferenti alla stessa collocazione, si è perciò scelto, al fine di snellire la nota stessa, di rimandare alla collocazione appena citata tramite la locuzione *ibid*, specificando altresì l'eventuale variazione del fascicolo. Le abbreviazioni degli archivi sono via via riportate nel testo all'interno della prima occorrenza degli stessi. I documenti d'archivio e le citazioni da volumi o contributi su riviste sono riportati con criteri conservativi, riproducendo perciò eventuali errori, sottolineature, corsivi, capoversi e rientri; nel riportare i testi francesi, si è altresì adeguata l'ortografia alle norme correnti.

In testa alla presente ricerca, si tiene a ringraziare – oltre a tutti coloro che hanno contribuito, grazie a suggestioni e consigli, a formularne la struttura e le riflessioni – anche tutti i responsabili degli archivi via via consultati e, in particolare, il personale dell'Archivio Centrale dello Stato di Roma, la dott.ssa Maria Rosa Montuori del Centro Studi "Casa Macchia", il dott. Giandomenico Ricaldone del Museo Biblioteca dell'attore di Genova, il dott. Remigio Pegoraro, dell'Archivio Storico dell'Università di Padova, la dott.ssa Rosalia Cotarella dell'Archivio Storico della Civica Scuola di Teatro "P. Grassi", la dott.ssa Silvia Colombo dell'Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, il dott. Emilio Medici del Civico Museo Teatrale "C. Schmidl" di Trieste, la dott.ssa Barbara Odino del Teatro Stabile di Genova, la dott.ssa Adela Gjata del Centro Studi del Teatro "La Pergola" di Firenze, la dott.ssa Léonor Delaunay della Société d'Histoire du Théâtre di Parigi, il dott. Zine El Abidine Larhfiri dell'Unesco Archives di Parigi e il personale della Bibliothèque nationale de France – site Richelieu.

Premessa

La pedagogia teatrale fra Ottocento e Novecento: alcune premesse ed alcuni an- tefatti

Le prassi ottocentesche, dai trattati alle prime scuole di recitazione

[Petito, *n.d.a.*] nel 1850 portò la farsa *Avviso ai mariti* al Partenope, poi al San Carlino, dove il 12 aprile 1852 sostituì il padre nel ruolo di primo attore e di Pulcinella. Salvatore, ormai vecchio, alla fine della commedia *S'è stutata la cannella* presentò il figlio al pubblico e gli consegnò la maschera e il “cuppolone”¹.

L'episodio ricordato, tra i più famosi delle vicende teatrali Ottocentesche, con il suo carattere eccezionale e platealmente napoletano, ben si presta a raccontare una delle prassi che ha segnato maggiormente il sistema teatrale italiano durante l'Ottocento: la trasmissione dei saperi attoriali di generazione in generazione all'interno della compagnia, della famiglia d'arte. In quel contesto, l'addestramento del giovane attore era affidato prevalentemente alla sua capacità di apprendimento, alla sua capacità di osservazione ed imitazione di pose, gesti, intonazioni, modo di recitare e di lavorare degli attori più anziani della sua stessa compagnia. In un secondo stadio della sua crescita artistica, assimilato il sapere della generazione precedente, poteva poi aggiungere le sue “invenzioni” e creare il proprio stile recitativo per superare l'arte dei “maestri”. La vita all'interno di questa microsocietà, per sua stessa modalità operativa, consentiva agli allievi di far da subito gavetta, di esercitarsi quotidianamente attraverso la pratica recitativa, grazie al numero elevato di rappresentazioni che ogni compagnia era costretta a fare per potersi mantenere, imparando a maneggiare gradualmente l'arte del mestiere: il percorso ideale dei giovani attori aveva come traguardo ultimo la consacrazione del pubblico e la conquista dei ruoli primari. L'apprendimento del mestiere interno alla compagnia/famiglia d'arte, senza la mediazione di una particolare formazione tecnica precedente, è una modalità d'insegnamento che, tutto sommato, è sempre esistita, seppur in forme diverse; era una pratica artigianale, da bottega, alle dipendenze di un maestro, ma ancor più organica delle professioni artigiane tradizionali perché comprendeva la crescita stessa dell'individuo, che fra le fila della compagnia era nato e letteralmente cresciuto – non a caso la modalità di apprendimento per imitazione è una delle prime utilizzate dai neonati e tra le più esercitate nel corso della vita di ciascun individuo. Tra XIX e XX secolo, all'interno delle compagnie teatrali, la presenza di figli d'arti veri e propri andava però

¹ M. Procino, *Antonio Petito*, Dizionario Biografico Treccani, 2008, consultabile in internet all'indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-petito_%28Dizionario-Biografico%29/ (ultima consultazione 15/11/2017).

lentamente modificandosi, poiché la prole degli attori cominciò ad essere allevata distante dal palcoscenico e dalla vita nomade, come risultato di quel processo normalizzante e borghesizzante avviato con l'Illuminismo, per cui gli attori cercarono di emendare le pratiche meno consone della loro tradizione per poter acquisire un nuovo ruolo all'interno della società moderna.

Qualche vecchio comico ebbe la velleità di vedere suo figlio lontano dai ceroni, dalle parucche, dalle quinte invariabilmente dipinte di rosso, e ne fece un impiegato; un altro, volle farne un dottore e così via, mentre la piccola attrice sposava un legulejo e la *madre nobile* si fermava in qualche piccola città, ad esercitare una pensione, ad uso delle compagnie drammatiche di primo ordine.

Si sciolsero le famiglie sino ad allora indissolubili. Il giovanotto capì che, restando coi suoi, non avrebbe fatto carriera, e si scritturò da solo in altra compagnia².

I figli d'arte, dunque, cominciarono ad allontanarsi dalla vita di palco per studio, lavoro o scelte personali, e non sempre, se avessero deciso di solcare le orme dei genitori, sarebbero ritornati a militare nella compagnia familiare³. Tale cambiamento permise, a poco a poco, l'inserimento all'interno delle maggiori compagnie di giovani estranei ai lignaggi delle grandi stirpi attoriche, pur con tutte le diffidenze e i pregiudizi di "casta" che ancora caratterizzarono quella fase. Tali giovani, spesso forti di studi più regolari, non di rado avevano compiuto una loro formazione teatrale presso alcune istituzioni, come, ad esempio, le filodrammatiche locali. La pedagogia interna alle compagnie, ancora nei primi anni del Novecento, rimase comunque la pratica più diffusa, quando gran parte della crescita attorica risiedeva sempre nel lungo apprendistato di palco, nella scalata ai vertici della *troupe*, fino all'onere/onore di veder chiamata con il proprio nome la "squadra di attori" radunata per la stagione. Questa prassi, questo sapere artigiano, accumulatosi in storie familiari, venne gelosamente custodito dalle compagnie attoriche e, proprio per la sua natura fatta di un rapido e costante aggiornamento ed evoluzione da una generazione alla successiva, non riuscì mai a fissarsi in una prassi codificata o in una forma rigorosa e manualistica – come invece, ad esempio, accadde per molte forme di teatro asiatico. Proprio per questa caratteristica, al di là dei possibili documenti in merito, il modello pedagogico delle compagnie d'arte appare sempre come qualcosa di fumoso, di cui si possono rintracciare e ricostruire i principi generali ma, raramente, ci si riesce ad addentrare nelle modalità particolari con cui veniva affrontato il lavoro sul palco, il rapporto con il pubblico, i dettagli, i trucchi e le astuzie

² F. Liberati, *Venti anni di vita di palcoscenico. Divagazioni e ricordi*, Roma, Cremonese, 1930, p. 153.

³ Oltre al volume di Liberati, cfr. S. Tofano, *Il teatro all'antica italiano*, Milano, Rizzoli, 1965, p. 101.

che venivano trasmessi di padre in figlio⁴. All'interno della storia teatrale europea, ciò di cui si ha spesso una testimonianza un po' più solida sono, invece, gli sporadici casi di scuole di recitazione e, ancor più, le teorizzazioni ed i trattati affidati alla pagina scritta. Al di là dei vari episodi più o meno antichi, si deve alla spinta razionalizzante dell'Illuminismo il maggior tentativo di sistematizzazione del sapere attorico che è confluito, a partire dalla fine del Settecento, in un processo che ha portato, attraverso i due secoli successivi, alla legittimazione ed alla diffusione delle scuole teatrali moderne (e alla conseguente modificazione dell'idea, del ruolo sociale e delle capacità dell'attore teatrale).

La parentesi italiana di tale processo vide la comparsa, a partire dall'Ottocento fino agli inizi del Novecento, di altre modalità "pedagogiche" che, dapprima affiancandosi al *modus operandi* delle famiglie d'arte, e poi, attraverso una graduale affermazione, finirono per contribuire alla modifica dell'intero sistema teatrale della penisola. Durante il XIX secolo fiorì, ad esempio, la pubblicazione di trattati sulla declamazione e la mimica, rivolti ad attori professionisti, ma anche ad avvocati, politici e a coloro che avessero voluto esercitarsi per "diletto"⁵. In realtà, più che i professionisti, i trattati ebbero come principali fruitori "colleghi" autori e teorici della recitazione ma, questa stessa volontà di assimilare alla figura dell'attore quella di politici o avvocati, rappresenta un ulteriore indizio del tentativo di normalizzazione della figura del comico⁶. Coloro che più verosimilmente seguirono i precetti della manualistica furono dunque gli eruditi o i dilettanti, magari nutriti da speranze di entrare nel giro professionista o perché interessati al versante teorico/estetico dell'arte attorica. Sebbene la manualistica teatrale non sia invenzione ottocentesca – come gli studi di Claudio Vicentini ed Anna Sica ricordano ampiamente⁷ –, per quel che concerne l'Italia, si ha in questo periodo, specie nella prima metà del secolo, una notevole proliferazione di opere sull'argomento; diverse e molteplici le possibili cause di tale fenomeno: dal tentativo, appunto, di legittimazione del mestiere attorico alla volontà di contribuire ad un ammodernamento teorico della scena nazionale, sulla scia dei più recenti

⁴ Un piccolo resoconto si può trovare sempre nel volume di Sto e, in particolare, nel capitolo *Figli d'arte*, cfr. S. Tofano, *Il teatro all'antica italiano*, cit., pp. 98-108.

⁵ Cfr. A. Ristori, *Mie teorie e precetti sull'arte drammatica per coloro che bramassero esercitarla come artisti e anche per diletto*, manoscritto contenuto in E. Buonaccorsi, *La recitazione del «grande attore»: da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Alfagrafica, 1974, pp. 65-75.

⁶ I rapporti fra il mondo teatrale dilettantesco, filodrammatico, ed il mondo colto degli intellettuali sono una caratteristica tipica della storia teatrale; episodio significativo di contatto fra i due mondi, specie per le conseguenze che ebbe, fu la vicenda della "cerchia bolognese" gravitante intorno alla figura di Muratori: «la riforma muratoriana, da un lato, testimonia con rara obbiettività le condizioni della scena pubblica italiana e, dall'altro, costituisce l'espressione ideologica d'un ambito di fruizione e produzione spettacolare che, anticipando in questo la scena pubblica, aveva di già assorbito il modello culturale francese divenendo – come Muratori dimostra di aver capito con chiarezza – una delle forze agenti dei successivi sviluppi della storia teatrale italiana»; cfr. G. Guccini, *Per una storia del teatro dei dilettanti: la rinascita tragica italiana nel XVIII secolo*, in E. Casini Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, Vol. I, Modena, Mucchi, 1986, p. 274 (il saggio di Guccini, cui si rimanda per un approfondimento della vicenda, è alle pp. 269-317).

⁷ Cfr. C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012 e A. Sica, *La drammatica – metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.

pensieri europei⁸: nel 1820 fecero la loro comparsa in Italia le *Lettere intorno alla mimica* di Engel, accompagnate dal trattato di Riccoboni *Dell'arte rappresentativa*. Proprio sulla scia di tali pubblicazioni “straniere”, alcuni letterati ed alcuni attori si cimentarono a loro volta in opere manualistiche e teorizzazioni, con diversi gradi di complessità ed originalità. Fra le opere degli “umanisti” si possono trovare, tra gli altri, i volumi di Giuseppe Compagnoni, *Dell'arte della parola considerata ne' varii modi della sua espressione sia che si legga, sia che in qualunque maniera si reciti* (1827), di Giovanni Emanuele Bidera, *L'arte di declamare ridotta a principii per l'uso del foro, del pergamo, e del teatro* (1828), di Domenico Buffelli, *Elementi di mimica* (1829) ed il manoscritto di Serafino Torelli, *Trattato dell'arte scenica* (1869). Sul versante degli attori-trattatisti è senz'altro celebre il caso di Morrocchesi, con le sue *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale* (1832), ma bisogna ricordare anche le opere di Angelo Canova, *Lettere sopra l'arte d'imitazione* (1839), di Alamanno Morelli, *Prontuario delle pose sceniche* (1854) e *Manuale dell'artista drammatico* (1877), o di Francesco Augusto Bon, *Principii d'arte drammatica rappresentativa* (1857). Ad un primo sguardo comparativo, fermandosi alla mera lettura dei titoli, si può evincere come ogni manuale fosse portatore di una particolare visione della recitazione e della sua trasmissibilità: dalla maggior importanza riservata alla declamazione, l'“arte della parola”, alla preponderanza per una visione mimica e imitativa del lavoro teatrale, fino alle teorizzazioni più complesse riguardanti l'arte scenica *in toto*. Tale eterogeneità va però a sfumare se ci si addentra nei contenuti: senz'altro rimangono differenze – dovute a ragioni di provenienza e di studi come a convinzioni personali –, pur tuttavia, è possibile individuare alcune linee comuni. Un fattore di corrispondenza, per quanto anch'esso di superficie, può essere quello temporale, che porta ad osservare un progressivo ampliarsi ed evolversi della materia, dalla preponderante attenzione riservata alla voce negli scritti di inizio secolo verso una sistematizzazione dell'intera gamma delle tecniche attoriali nei trattati della seconda metà dell'Ottocento. Oltre a ciò si può notare, sulla scia delle osservazioni di Sandra Pietrini, come «la concezione di fondo dei trattati [sia, *n.d.a.*] sostanzialmente uniformante, poiché scaturisce da un tentativo di formalizzare l'arte sottraendo spazio alla soggettività»⁹. L'attore o l'erudito, nello stendere i suoi precetti, rifacendosi prevalentemente alla sua esperienza, propose una stilizzazione ed una sistematizzazione del proprio complesso bagaglio culturale: per tutto il secolo «si insegna soprattutto a conformarsi all'idea corrente di

⁸ Non va dimenticato che nel corso del XIX secolo si ebbe un allargamento progressivo e senza uguali della dimensione nazionale verso l'ambito europeo; furono gli anni dei *Grand Tour*, del fiorire dei commerci e degli scambi, dell'avvento del treno, grazie a cui viaggiare si fece sempre più sicuro e veloce. Non va tralasciata, dunque, l'ipotesi che tale allargamento dei confini abbia influito sulla presa di coscienza a livello teorico con il mondo europeo, francese in particolare (non va nemmeno dimenticata la parentesi Napoleonica, che per qualche anno tenne sotto un'unica egida i territori del Nord d'Italia con i “cugini d'oltralpe”).

⁹ S. Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 69.

recitazione»¹⁰. Infine, osservando l'importanza che viene riservata all'arte della parola in molti trattati, si può rintracciare in tale scelta un ulteriore tentativo «di nobilitare un'arte molto popolare ma attribuita all'ispirazione di geniali guitti», rilanciando «l'antica analogia tracciata da Cicerone fra attore e oratore»¹¹, già utilizzata in passato dai Comici dell'Arte.

Il XIX secolo, oltre al proliferare della trattatistica, vide anche la nascita e lo sviluppo dei primi corsi pseudo-permanenti dedicati alla recitazione, dalle cattedre di declamazione interne alle Accademie di Belle Arti o agli Istituti musicali, fino alle prime vere e proprie scuole di recitazione, prevalentemente curate dalle filodrammatiche. In molti casi, a sedere in cattedra, si ritrovano gli stessi autori dei trattati: Morrocchesi ottenne l'incarico della classe di declamazione all'Accademia di Belle Arti di Firenze nel 1811; Torelli fu maestro della stessa materia al Regio Conservatorio di Musica di Milano dal 1851, Bon insegnò dal 1842 al 1846 all'Accademia dei Filodrammatici di Milano e poi, a Padova, all'Istituto Filodrammatico dal 1855 fino alla morte, mentre Morelli tenne anch'egli una serie di lezioni presso l'Accademia milanese tra il 1854 ed il 1858 – agli allievi dell'istituto meneghino Morelli dedicò la pubblicazione del suo *Prontuario*, mentre il *Manuale* del '77 vide omaggiati i filodrammatici bolognesi.

L'Accademia dei Filodrammatici di Milano, nel ramo delle istituzioni dilettantesche, è senz'altro una tra le più celebri ed uno dei casi di maggior interesse, nonché, forse, l'unica ad essere attiva ancora oggi. L'embrione della “società teatrale” nacque nel 1796, sotto le insegne di Napoleone Bonaparte e della Repubblica Transpadana, quando l'ingegnere Giusti ed il libraio Bernardoni fecero richiesta di utilizzo della sala teatrale del Collegio dei Nobili; soltanto due anni dopo, si tramutò in “Teatro Patriottico”, con il trasferimento presso la Chiesa dei SS. Cosma e Damiano, sede in cui tutt'ora vive e opera, da più di due secoli. All'interno della filodrammatica, il *coté* pedagogico ebbe una notevole importanza già dai primissimi anni: se Pietro Napoli-Signorelli fu maestro di recitazione *de facto* dal 1801, bisognò attendere altri quattro anni per vedere costituita ufficialmente una scuola con l'intento di esercitare «in istudii liberali la gioventù»¹² – il 1805, non a caso, è anche l'anno in cui l'istituzione mutò titolo, assumendo la denominazione con cui è conosciuta ancora oggi. La creazione della scuola, pur rientrando in un normale processo volto a garantire una linfa sempre vitale alla filodrammatica, nel caso dell'istituzione lombarda sembra aver sempre rivestito un ruolo maggiore, che andasse oltre il mero scopo del reclutamento. Nel corso dell'Ottocento, oltre a Bon e Morelli, tennero lezione ai giovani milanesi Pietro Andolfati dal '17 al '22, Francesco Giuseppe Masieri dal '22 al '41, Vincenzo De Rossi dal '58 al '59, Giovanni Ventura dal '59 al '68, Amilcare Belotti

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 73.

¹² S. Bajini (a cura di), *Accademia dei Filodrammatici di Milano. Due secoli 1796-1996*, Milano, Viennepierre edizioni, 1996, p. 74.

dal '69 al '75, Giacomo Landozzi dal '76 all'88, Giuseppe Giacosa dall'88 al '90 e Luigi Monti dal '90 al 1903. Nel Regolamento-Organico datato 1863 – anno di riforma strutturale della filodrammatica –, in merito al funzionamento della scuola si legge:

Il corso delle lezioni che vi si danno comincia dalla metà di Novembre e continua senza interruzioni a tutto il successivo agosto, esclusi gli ultimi dieci giorni di Carnevale e della Quaresima. Si danno tre lezioni ogni settimana nei giorni ed ora che vengono destinati dalla Commissione pei drammi in concorso dell'Istruttore. [...]

Le discipline alle quali devono uniformarsi tutti coloro che intervengono alle lezioni sono stabilite e fatte loro conoscere dalla Commissione pei Drammi cui spetta la soprintendenza della Scuola¹³.

A capo della scuola era posto un Istruttore, nominato dall'Accademia, il quale, al di là del privilegio della posizione, era tenuto ad una serie di obblighi – come, ad esempio, il voto consuntivo per la scelta delle rappresentazioni da fare e la distribuzione delle parti.

L'Istruttore è obbligato a dirigere non solo le prove, che sono quattro almeno per ogni rappresentazione, ma la rappresentazione stessa, accertandosi previamente che tutto quanto riferisce alla sua esecuzione sia regolarmente disposto. Incombe inoltre all'Istruttore di riferire alla fine di ogni bimestre alla Commissione pei drammi sull'andamento della scuola, sulla condotta e progresso degli Alunni, e di fare alla fine di ciascun anno un rapporto generale da leggersi al Congresso Accademico sullo stato della scuola, sui modi di migliorare l'istruzione e sulla condotta degli Attori, Allievi ed Aspiranti, proponendo quelle ricompense, promozioni, riforme e misure che crederà opportune.

Nel corso dell'anno l'Istruttore deve dare almeno due rappresentazioni cogli Allievi della scuola Accademica: in tale occasione egli sceglie la produzione e distribuisce a suo talento le parti, alcune delle quali possono essere affidate, in caso di bisogno, ad Attori proposti, od Aspiranti. Tali rappresentazioni si danno a porte chiuse e con l'intervento dei Soci Proprietari, Soci annualisti ed Attori Accademici¹⁴.

Senza voler qui forzare la mano nell'interpretazione di questo scritto per individuarvi un embrione proto-registico, risulta però evidente il pioneristico tentativo dei filodrammatici milanesi di curare

¹³ s.a., *Regolamento-Organico dell'Accademia dei Filodrammatici del 1863*, parzialmente riprodotto in V. Nivellini, *I 150 anni di un'Accademia milanese (1798-1948). Il Teatro dei Filodrammatici (Il "Teatro Patriottico", – Documenti e aneddoti da Napoleone ai giorni nostri)*, Milano, Accademia dei Filodrammatici, 1948, p. 96.

¹⁴ *Ibid.*, pp. 96-97.

l'aspetto corale della rappresentazione nel tramite dell'Istruttore, redigendo a tal scopo una norma dalla terminologia piuttosto costrittiva, quasi a voler imporre normativamente una pratica assai distante dalle prassi abituali. La vita della scuola dell'Accademia attraversò diverse fasi e subì costanti aggiornamenti, andando di pari passo al modificarsi dei gusti, delle circostanze storiche e delle modalità strutturali della scena teatrale, ma anche grazie all'impulso innovatore dei suoi tanti maestri susseguitisi nella direzione scolastica – celebre, da questo punto di vista, il turbolento biennio della direzione “Giacosa”¹⁵. Da un lato vi furono evoluzioni metodologico-contenutistiche come quella introdotta dalla prolusione dedicata all’“arte recitativa come imitazione” di Bon, del 21 marzo 1842, o come quella invocata dalla riflessione sui “dilettanti di professione” del presidente Andrea Sola, nel 1885; dall'altro vi furono altresì vere e proprie riforme strutturali, come l'introduzione, da parte di Giacosa, nel 1890, di materie quali lettura ad alta voce, storia del costume, contegno/ballo e scherma, o lo sdoppiamento dell'insegnamento principale in dizione e recitazione nel 1913¹⁶. Nel 1923, sotto gli auspici della coppia D'Annunzio-Duse, vi fu un'ulteriore ristrutturazione del teatro – edificio e organizzazione – come anche nel 1934. Si avrà modo di tornare su tali vicende in seguito, specie per quel che riguarda i loro accadimenti Novecenteschi, qui limitandosi soltanto a rimarcare, dopo questo breve *excursus* sul XIX secolo, la pressoché ininterrotta vitalità dell'istituto milanese, come anche la capacità di riuscire ad attirare alcuni dei maggiori teorici-attori letterati della scena ottocentesca all'interno della sua storia didattica.

Pur tenendo conto della singolarità dell'Accademia dei Filodrammatici, si può rilevare – come fatto per i trattati – l'esistenza di alcune similitudini tra i diversi istituti votati alla formazione attoriale. Prassi comune fu, ad esempio, che l'arruolamento dei maestri di recitazione avvenisse sì tra gli attori più illustri, ma quasi sempre quando costoro cominciavano a trovarsi nella fase finale della loro carriera. Morrocchesi a Firenze, Bon a Padova, e come loro molti maestri dei Filodrammatici, finirono per trascorrere gli ultimi anni della propria vita immersi nell'insegnamento. Ciò, che di per sé non è un male a priori, ha però determinato un effetto analogo a quello della trattatistica: i dilettanti che si accingevano ad apprendere il mestiere, impararono a recitare basandosi su modelli ormai in via di superamento o già tramontati, si conformavano ad un'idea di recitazione ormai passata. Inoltre, l'insegnamento era spesso ancora affidato ad uno solo o a due corsi, conformando così la recitazione sul

¹⁵ Sulle vicende relative a Giacosa, in particolare cfr. S. Bajini (a cura di), *Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., pp. 175-206. Il volume passa in rassegna, attraverso la riproduzione di prolusioni ed altri documenti, i profili dei vari maestri della Scuola fino al Novecento.

¹⁶ Cfr. P. Bigatto, R. M. Molinari, *L'attore Civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Corazzano (PI), Titivillus, 2012, pp. 53-56 e pp. 81-86. Tutti i volumi riguardanti la storia dell'istituzione milanese riportano al loro interno, seppur con tagli differenti, notizie riguardanti l'andamento della scuola. Oltre ai volumi già citati (S. Bajini e V. Nivellini), cfr. anche E. Guicciardi, *Il nuovo Teatro di un'Accademia milanese. 1798-1970*, Milano, Accademia dei Filodrammatici, 1970.

lavoro di un unico maestro; costui, essendo spesso stato attore, finì inevitabilmente per riproporre la sua esperienza scenica agli allievi, andando ad impostare una linea pedagogica basata sul modello imitativo – ed imitativo solo del suo stile –, più che attraverso una pratica fatta di esercizi e tecniche. A ben vedere, dunque, non vi è una soluzione di continuità così marcata tra il modello delle famiglie d'arte e l'apprendimento “scolastico”, sia che esso avvenisse attraverso la trattatistica che attraverso gli insegnamenti di declamazione. Teatro e scuola, erano entrambi prevalentemente fondati su un modello imitativo, ma, tra i due percorsi, quello più aggiornato e completo rimase senz'altro quello interno alle compagnie: oltre ad essere costrette ad un maggiore e continuo rinnovamento stilistico per poter sopravvivere nel mercato teatrale, avevano il vantaggio, essendo costituite da più attori, di poter fornire modelli diversi di recitazione – come anche, naturalmente, di poter garantire tutta quell'esperienza spicciola ma fondamentale della gavetta sulla scena, elemento pressoché assente negli istituti. Le scuole, all'epoca, erano rivolte prevalentemente ai dilettanti, spesso di estrazione borghese, e solamente quasi per caso riuscirono ad immettere nuovi attori professionisti di buon livello nel giro delle compagnie maggiori. Ciononostante, trattati ed istituzioni pedagogiche filodrammatiche contribuirono senza dubbio, assieme alle modificazioni che stavano avvenendo all'interno del sistema teatrale nel suo complesso, a porre alcune basi per le scuole a venire: «l'Ottocento sente il bisogno di un metodo, vuole arginare le parole in confini definiti, vuole un vocabolario dell'attore che ad un livello banale sia di facile apprendimento, ad un livello complesso istituisca l'arte e la disciplina di chi è sulla scena»¹⁷. Difficile, e forse inutile, dire se, senza i tentativi portati avanti dalla trattatistica e dagli insegnamenti per dilettanti, le future scuole per attori avrebbero avuto la stessa legittimazione da parte della critica e del mondo intellettuale e lo stesso appoggio statale. Certo è che, come si vedrà, ancora un secolo dopo, all'atto di fondazione dell'Accademia, vi era chi nutriva delle perplessità sull'effettiva funzione di una scuola per attori e sull'effettiva trasmissibilità del mestiere: il concetto così profondamente ottocentesco e Romantico dell'attore di genio, dotato esclusivamente di talento ed istinto, che non necessita di scuole e studi “regolari”, era ancora vivo nella mente di molti.

¹⁷ G. Botti, “*Mente fredda e cuore caldo*”. *Il trattato dell'arte scenica di Serafino Torelli*, in «Biblioteca Teatrale», 1992, n. 25 (gennaio-marzo), p. 41.

Le rivoluzioni novecentesche nel rapporto fra teatro e formazione

Come per quasi ogni aspetto della vita europea, anche per le realtà teatrali, a cavallo tra i due secoli, vi fu un concentrato di episodi che contribuirono a lanciare il mondo della scena nell'epoca contemporanea. A partire dalla fine dell'Ottocento, cominciarono ad irrompere bruscamente nel mondo del vaudeville e dei Grandattori/Mattatori, le radicali teorizzazioni dei "Padri Fondatori" della scena novecentesca, quei teorici-registi-pedagoghi che portarono un drastico cambio di prospettiva nella visione del Teatro europeo e mondiale. Anche qui, senza volersi addentrare in minuziose analisi, si possono ricordare alcuni *leit motiv* che accomunarono quei pensatori di inizio secolo, in particolare riguardo alle riflessioni sull'arte attorica, per meglio inquadrare le vicende che seguiranno. Uno dei principali cambiamenti fu proprio la diversa luce con cui si guardò alla figura dell'attore, all'interno della nuova concezione della messa in scena come fatto esteticamente organico, specie a partire dal «grande scandalo del naturalismo a teatro»¹⁸. Ciò non riguardò soltanto il peso e il posto che l'attore doveva assumere all'interno del fatto scenico complessivo, in quell'arcobaleno di casi che va dalla sua esclusione alla sua assoluta centralità, ma coinvolse specialmente il piano della pedagogia attorica. In quel denso turbinio di idee che caratterizzò il passaggio tra i due secoli, si verificò infatti una rapida evoluzione delle teorie recitative quando, per citare alcuni esempi, sul repertorio delle pose si innestò il naturalismo e il simbolismo o l'addestramento corporeo libero della danza, quando sul solco delle teorie immedesimative si innestò l'indagine scientifica di Freud e le sue conseguenze sulla psicologia del personaggio o quando sullo schema di ruoli si innestarono la nuova drammaturgia e la regia. Nel tentativo di ridisegnare estetiche e scopi del teatro, la concezione dell'attore fu per molti uno degli snodi basilari su cui fondare la propria rivoluzione. Capostipite pressoché indiscusso del lavoro sull'attore in chiave moderna fu Stanislavskij, se non altro per la capacità lessicale di nominare, e dare quindi concretezza, alle tappe e agli strumenti del processo creativo dell'interprete¹⁹; oltre alla sua filiazione russa (e, in parte, americana), vi fu un'altra grande linea dinastico-pedagogica, a Parigi, che ebbe un ruolo ancor più rilevante per le vicende italiane: si tratta, naturalmente, di quella che ha come padre fondatore Jacques Copeau. Tra le numerose concezioni dei teatranti di fine Ottocento-

¹⁸ F. Cruciani, C. Falletti, *Introduzione. La fine di un'egemonia*, in F. Cruciani, C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986, p. 14.

¹⁹ Tracciare una storia delle teorie interpretative in poche righe, comporta naturalmente omissioni e assolutizzazioni: importanti, per i loro diversi apporti, furono tutti i "nomi sacri" di inizio Novecento. Tale paragrafo ha come scopo soltanto il richiamare alla mente quel clima di cambiamento che comportò, a diversi livelli, una cesura via via maggiore col mondo Ottocentesco. Per avere un'idea del rapido tumulto che caratterizzò il passaggio tra i due secoli, cfr. F. Cruciani, C. Falletti, *Introduzione. La fine di un'egemonia*, cit. pp. 13-34. Per approfondire alcune tematiche legate alla figura dell'attore in merito alle rivoluzioni novecentesche cfr. almeno M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

primi Novecento, un comun denominatore estremamente rilevante fu la nuova importanza che assunse il corpo dell'attore, specie in contrasto con la predominanza di cui aveva goduto la declamazione nell'Ottocento:

La scoperta/riscoperta dell'attore come entità plastica tridimensionale, fa diventare [...] centrale – agli inizi del Novecento – il problema della sua educazione corporea, che fino ad allora era stata invece secondaria ed occasionale, sostanzialmente limitata alla preparazione per le esigenze particolari di certi ruoli: la scherma per i duelli, la danza per le scene di ballo, e via dicendo.²⁰.

Come lo stesso De Marinis ricorda fu un processo trasversale che coinvolse molti grandi nomi della pedagogia teatrale, da Stanislavskij a Craig (nella parentesi scolastica dell'Arena Goldoni), da Copeau a Jacques-Dalcroze a Mejerchol'd, ma che si toccò anche altre arti, come avvenne per il mondo della danza moderna²¹; così, nei diversi teatri, atelier e scuole, progetti e proclami, oltre ai canonici esercizi di scherma, cominciarono a comparire insegnamenti quali yoga, danza, ginnastica ritmica, acrobazia, improvvisazione, mimo²². Tale introduzione cominciò a rendere abituale una prassi per cui, per formare un attore, non era più sufficiente che egli studiasse soltanto “recitazione”, ma divenne indispensabile e vitale l'introduzione di un apparato di altre materie che, nella loro somma, andavano a creare il nuovo interprete della scena. Altrettanto importante fu infatti il lavoro svolto sulla voce, per allontanarsi dagli stilemi declamatori del passato e ridare nuova espressività alla voce dell'attore: si pensi, anche qui, a Copeau e alla sua lotta contro l'attore del Conservatoire, o al lavoro di Stanislavskij e Mejerchol'd, il contributo di Artaud o quello delle Avanguardie Storiche dall'Espressionismo del gruppo berlinese “Der Sturm”, fino agli esempi nostrani del Futurismo e le sue sperimentazioni e teorizzazioni – del 1915 è il manifesto *La declamazione dinamica e sinottica*²³. Oltre a corpo e voce, come accennato, le teorie novecentesche coinvolsero pressoché ogni aspetto del mestiere attorico e, in generale, del fare teatro, con una forza tale per cui, pur se in certi casi esse si situavano come episodi marginali rispetto alla pratica media della loro epoca, influenzarono, di fatto, la maggior parte delle esperienze teatrali (e non solo) dal 1900 ai giorni nostri.

²⁰ M. De Marinis, *La riscoperta del corpo*, in Id., *In cerca dell'attore*, cit., pp. 137-138.

²¹ Cfr. il paragrafo *Laban: pioniere della danza moderna*, in *ibid*, pp. 146-149.

²² Non va dimenticato, in questo fenomeno di riscoperta del corpo, nemmeno l'influsso dato dall'apertura ad Oriente: in quegli anni si celebrarono le prime Esposizioni Universali, che pur di stampo colonialista, permisero la scoperta di tradizioni ed usi estranei all'abito mentale europeo (celebre, in tal senso, il caso delle danze balinesi Artaudiane).

²³ Per approfondire le vicende dei “teatri di voce” nel Novecento, cfr. L. Amara, P. Di Matteo (a cura di), *Teatri di voce*, «Culture Teatrali», XX, 2010 (numero monografico). In particolare, all'interno del volume cfr. M. De Marinis, *Geroglifici del soffio: poesia-attore-voce fra Artaud e Decroux nel Novecento teatrale*, alle pp. 11-38, ora anche in M. De Marinis, *Il Teatro dopo l'età d'oro*, Roma, Bulzoni, 2013, pp. 175-212.

Anche la scena italiana, seppur con minor forza, venne investita da tale subbuglio teorico. A partire dagli anni '80 dell'Ottocento, quelli che Alonge definisce del "giro di boa"²⁴, il mondo teatrale italiano fu percorso da tensioni contrastanti; attori come Giovanni Emanuel o Virgilio Talli – che proprio nel 1881 inizia il suo apprendistato –, erano riusciti ad imporsi all'interno del sistema familiare ed avevano iniziato a far valere le capacità dei dilettanti, o meglio, dei "non-figli d'arte", all'interno del chiuso sistema delle caste attoriali; oltre a ciò, cominciarono a manifestarsi alcuni esempi vicini agli influssi del pensiero registico/europeo, come le vicende dello stesso Talli, e si ebbero i primi tentativi delle "stabili", come quella de *La casa di Goldoni* di Novelli (1900), all'Argentina di Boutet (1904) o al Manzoni di Praga (1912). Furono gli anni di D'annunzio, di Giacosa e Rosso di San Secondo, e poi, più tardi, dell'inizio dell'ascesa Pirandelliana. Furono anche anni – specie a partire dagli inizi del Novecento – in cui il ruolo del critico, grazie a figure come Tilgher, Praga, d'Amico, Simoni, assunse un peso sempre maggiore nelle dinamiche del sistema teatrale nel suo complesso. Furono anni – anche qui in misura maggiore nel XX secolo – in cui, tra attori ed autori, capocomici, impresari, politici e critici di diverse correnti, si invocarono molte soluzioni alla "crisi", tra chi attendeva fremente l'arrivo dell'"uomo nuovo", unico in grado di rinnovare la scena italiana, chi auspicava e si muoveva per riformare il modo di produzione teatrale nelle sue componenti, o chi cercava di preservare la tradizione gloriosa delle compagnie. Un episodio scolastico di indubbio rilievo, seppur limitato temporalmente, fu la creazione di una scuola di teatro a Firenze da parte di Gordon Craig. Questi, durante il suo "periodo toscano", oltre all'importante pubblicazione della rivista «The Mask», si fece anche promotore di un tentativo pedagogico, fondando una scuola presso l'Arena Goldoni, nel quartiere d'Oltrarno. Nella concezione craigiana, la rivista e la scuola erano un tutt'uno, o meglio «both standing for one Idea, each in its individual way but neither independently of the other»²⁵. La Scuola, nata nel 1913, era costituita da una prima divisione, composta da tutte le maestranze alle dipendenze da Craig, ed una seconda divisione, composta da allievi paganti che volessero apprendere uno dei tanti mestieri teatrali. Non quindi una scuola solo per attori, ma una scuola di teatro in senso ampio che comprendeva materie quali Ginnastica, Musica, Allenamento della voce, Scenografia, Costume, Danza, Mimo, Marionette, Improvvisazione, Scherma, Teoria illuminotecnica e Storia del Teatro. Il caso, seppur celeberrimo, non ebbe però particolari conseguenze sull'impianto pedagogico della vita teatrale italiana; ciò che piuttosto caratterizzò, sul lungo periodo, i primi decenni del secolo italiano, fu una sorta di stasi operativa, o di paralisi, di fronte all'esplosione di prospettive nuove avvenuta nel resto d'Europa. Il mondo teatrale italiano non fu in grado di trovare una

²⁴ Cfr. R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1997, p. 216.

²⁵ D. Neville Less, *About "The Mask"*, in E. G. Craig, *A living Theatre. The Gordon Craig school, the Arena Goldoni, The Mask*, Firenze, tip. Quattrini, 1913, p. 18. Documento reperito in internet all'indirizzo: https://archive.org/stream/cu31924026123368/cu31924026123368_djvu.txt (ultima consultazione 10/11/2017).

sua via all'innovazione – come sottolineerà d'Amico, tra i nomi dei grandi *metteurs-en-scène* /teorici «d'Italians non ce n'è neppur uno»²⁶ – ma non fu nemmeno in grado di preservare il suo passato, andando così a smantellare il “glorioso edificio” tra un tentennamento e l'altro; pur nell'accumularsi di vivaci discussioni sul “da farsi”, nell'incertezza sulla via da seguire, le piccole soluzioni adottate per salvare il Teatro – i finanziamenti alle compagnie, l'invocazione ad una riformulazione del repertorio, la tutela degli autori, i tentativi di stabili –, riuscirono a produrre, ad un livello più ampio del singolo caso, l'effetto quasi opposto: inconsapevolmente, a poco a poco, finirono per mutare a tal punto le strutture portanti del Teatro italiano – attore e compagnia –, da finire col disperdere quel vitale patrimonio accumulatosi nel sistema delle famiglie d'arte. Tutti i singoli casi d'eccezione, non ebbero cioè la forza propulsiva di esperienze analoghe d'oltralpe, tale da porsi a guida di una riforma radicale del sistema teatrale italiano nel suo complesso²⁷.

Nel Novecento, infine, un altro fattore si inserì in queste dinamiche appena tracciate; se fino ad ora la gran parte delle iniziative era affidata agli investimenti e intraprendenza dei singoli, degli impresari e dei loro *trust* o, in parte, al contributo degli enti locali e, prima, degli Stati pre-unitari, a partire dalla costituzione dello Stato Italiano, la compartecipazione tra pubblico e privato nei finanziamenti al mondo della scena, aprì un dibattito rimasto da allora sempre centrale e mai risolto, fino ai giorni nostri. La logica che guidò le decisioni dei primi governi liberali fu di eliminare qualsiasi forma di sostegno, abolendo il finanziamento pubblico nel 1867 con la scusa di demandare alle decisioni comunali eventuali iniziative di sostegno al Teatro. Col passare degli anni, dopo alcune iniziative di carattere privato come la Sia, antenata della Siae, specie a partire dal primo dopoguerra si inaugurò una lunga fase caratterizzata da una politica sostanzialmente assistenzialista, che prevedeva alcuni finanziamenti a pioggia a diverse compagnie, senza però prevedere una riforma organica del tessuto teatrale italiano. Un filone interessante del rapporto Teatro-Stato, specie per le vicende di cui ci si vorrebbe occupare qui, è rappresentato dai progetti di Teatro Nazionale, elaborati a vario titolo a partire già dal XIX secolo; rappresentano degli episodi interessanti perché, quasi sempre, accanto alla fondazione del Teatro Stabile, era invocata la creazione di una scuola di recitazione ad esso collegata. Guardando ai precedenti storici, celebre caso di progetto risalente ai primi anni del Regno d'Italia è quello elaborato da Alamanno Morelli, in calce al suo *Manuale per l'artista drammatico* del 1877; il progetto, inviato il 24 gennaio 1872 al Ministro della Pubblica Istruzione, Cesare Correnti,

²⁶ S. d'Amico, *Il tramonto del grande attore* [1929], Firenze, La Casa Usher, 1985, p. 29.

²⁷ In merito a questo particolare “giro d'anni”, dalla fine del XIX secolo fino all'avvento del Fascismo, sono stati prodotti molti contributi di notevole interesse, anche se si fatica a trovare una sintesi che racchiuda in maniera completa, esaustiva e riorganizzatrice gli studi finora compiuti. Tra i tanti volumi consultabili, cfr. almeno R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit.; F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel Primo Novecento* [1988], Roma-Bari, Laterza, 2009¹¹. Si consiglia poi la lucida e stimolante analisi di M. Schino sul “ritardo” italiano: cfr. M. Schino, *Sul «ritardo» del teatro italiano*, «Teatro e Storia», III, n. 1, 1988 (aprile), pp. 51-72.

prevedeva che nell'“Istituto drammatico” da costituirsi, lo stesso Morelli educasse «alla recitazione quei giovani d'ambo i sessi [riconosciuti, *n.d.a.*] promettenti alla scena»²⁸. Negli anni seguenti, altri progetti e proposte vennero formulate e presentate ai diversi Ministri, ma nessuno riuscì mai ad approdare alla fase operativa. Tali proponimenti cominciarono a farsi più frequenti già dagli ultimi mesi della guerra – nell'agosto 1918 ci fu un tentativo di Achille Torelli di formare un Liceo Drammatico presso la Reale Biblioteca S. Giacomo di Napoli²⁹ –, ma fu a partire dalla seconda metà degli anni Venti, con la presa di potere del regime fascista, che l'invio di tali proposte si intensificò, probabilmente anche grazie a quell'idea di cambiamento che la propaganda del Pnf era abilmente riuscita ad instaurare. Questi progetti, spesso inviati personalmente a Mussolini, furono di varia provenienza, da anonimi privati della provincia fino a conclamate figure di respiro internazionale, e di più o meno elaborata strutturazione; per citare alcuni esempi, si possono ricordare un progetto dell'attore Lamberto Picasso (1924), il progetto di Luigi Chiarelli e Umberto Fracchia (1924), ma anche una proposta di Marinetti del '27, che includeva una «scuola per formare nuove leve di attori “fuori dalla mentalità guitta”, sotto la guida di un “maestro di scena” – figura non immediatamente assimilabile al regista ma a lui molto prossima –, che ne curasse la preparazione culturale e ne elevasse la disciplina nei comportamenti»³⁰. Tra i tanti inviati, uno dei progetti maggiormente avvicinati alla riuscita fu quello redatto dal Grand'Ufficiale Franco Liberati nel 1929, all'epoca della sua direzione della Scuola di Recitazione “E. Duse”. Il progetto, che era fornito di un'ipotesi massima ed una minima, prevedeva, nella sua versione “economica” la fondazione di una Compagnia di Stato stabile, sul modello del Teatro Reale dell'Opera, a cui anettere la Scuola di Recitazione già esistente, il tutto, trovando sede presso il Teatro Argentina. Oltre a riscuotere subito pareri favorevoli in seno al Ministero – Ruberti gli scriverà di ritenere «la riuscita sicura»³¹ –, possedeva una effettiva dose di concretezza data dall'estrema sintesi e chiarezza di stesura, semplicità sulle opere da compiersi e una esigua richiesta economica. Purtroppo, però, come altre volte, fu proprio quest'ultima – assieme a problemi di affitto del Teatro – a determinare il nulla di fatto della riforma, nonostante la richiesta inoltrata al capo del Governo di farsi sostenitore presso le Finanze dello stanziamento straordinario delle 500.000 lire

²⁸ A. Morelli, *Progetto per un teatro stabile in Roma*, ora Id., *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2007, p. 270.

²⁹ Cfr. Archivio Centrale dello Stato, Ministero della Pubblica Istruzione, Direzione Generale Belle Arti, Divisione II (1913-1923), b. 372, fsc. “Istituzione di un liceo drammatico nella R. Biblioteca di S. Giacomo in Napoli” (d'ora in poi ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. II (1913-1923)).

³⁰ G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del Fascismo* [1994], Corazzano (PI), Titivillus, 2009², p. 89. Allo stesso modo, il governo aveva provato a commissionare alcuni progetti di riforma, come nel caso di Pirandello e del suo Teatro d'Arte (1925), pur se di durata limitata.

³¹ *Lettera di Ruberti a F. Liberati del 6 luglio 1929*, ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III (1927-1929), b. 164, fsc. “Progetto di Franco Liberati per il teatro drammatico”.

necessarie– si tenga presente che il Teatro Reale dell’Opera aveva una dote di più di due milioni. In merito alla scuola, Liberati così scriveva:

Il compito di una scuola moderna di recitazione, non è affine a quello a cui adempiono le filodrammatiche o a quello delle compagnie girovaghe in cui di solito si formavano i nostri artisti. Il *figlio d’arte* improvvisatore geniale cresciuto sulle tavole del palcoscenico, scompare, dopo aver dato fulgide glorie al teatro drammatico.

La scuola, d’altronde, ha altro compito. Essa deve rivolgere i suoi sforzi e la sua attività per creare – non il deformatore dell’opera d’arte del quale ho parlato più sopra – ma l’attore consapevole, devoto e fedele riproduttore ed interprete del pensiero del Poeta.

Di qui la necessità della formazione spirituale dell’attore. [...]

Lo Stato mantiene decorosamente la scuola Eleonora Duse, ad essa non lesina aiuti materiali e morali, ma, quando l’allievo s’è diplomato, nulla può fare per lui³².

Al di là delle considerazioni sull’attore – nell’idea di Liberati, riproduttore / interprete, ma sicuramente “devoto e fedele” al Poeta – quello che premeva al direttore della scuola era di porre l’attenzione sulla necessità di istituire uno stretto rapporto ed una stabile connessione tra la scuola e la scena: la «formazione culturale, rimarrebbe sterile se non andasse congiunta con la formazione pratica dell’allievo, la quale non può ottenersi che sulle tavole del palcoscenico»³³; Liberati chiudeva infine la sua riflessione evocando, a supporto della sua proposta, il caso francese della connessione *Conservatoire/Comédie Française-Odeon* quale celebre modello sperimentato a cui rifarsi. Come anticipato, il progetto non ebbe poi attuazione pratica, ma fu importante per i successivi tentativi: fece infatti da apripista al progetto steso un paio d’anni più tardi da Silvio d’Amico, per incarico di Bottai.

³² F. Liberati, *Progetto per l’istituzione di una Compagnia di Stato*, *ibid.*

³³ *Ibid.*

La prima Scuola di Recitazione pubblica, Firenze, 1882

Le origini e l'importante gestione Rasi

Facendo un passo indietro, bisogna ricordare come, in realtà, il primo episodio di un sodalizio tra Stato e Teatro in merito alla formazione dell'attore avvenne negli anni del "giro di boa", all'interno di un primo tentativo di riorganizzazione degli istituti di formazione artistica, in particolare dei licei musicali e delle Accademie di Belle Arti: venne infatti deciso di favorire con sovvenzionamento statale – ma, naturalmente, senza una adeguata riforma organica – un istituto atto alla formazione teatrale. Per quel che riguarda la situazione "ufficiale" delle scuole per attori, data capostipite è dunque il 1882, quando una Scuola di Recitazione a Firenze, già attiva almeno da metà secolo, pur avendo attraversato momenti di difficoltà, riuscì ad ottenere i primi contributi ministeriali. Più tardi se ne aggiunse una seconda, che coesistette con la prima fino al 1923: si tratta della Regia Scuola di Recitazione di Roma, annessa al Conservatorio di S. Cecilia e poi intitolata alla Duse. Le origini e i primordi della scuola fiorentina sono di difficile ricostruzione; le fonti sono discordanti già a partire dalla data inaugurale: c'è chi stabilisce l'avvio nel 1826³⁴ e chi data, invece, al 1829 la fondazione di una «società filodrammatica per opera di Filippo Berti scrittore di commedie, attore e insegnante di declamazione, su richiesta di alcuni dilettanti che avevano un piccolo teatro in Borgo San Niccolò»³⁵. Comune a tutti i documenti è però l'attribuzione al commediografo dell'iniziativa originaria e la contrapposizione tra la sua «ricerca di uno stile semplice e naturale»³⁶ rispetto all'"ampollosità grandiloquente" e al «convenzionalismo manierato e declamatorio»³⁷ professato, negli stessi anni, da Morrocchesi all'Accademia di Belle Arti. Nel volume sulla storia dei teatri di Firenze, si segnala che, al fallimento di questa prima iniziativa di Berti, ne avesse poi fatto seguito una seconda, nel 1845, che portò alla nascita di una nuova scuola privata di declamazione e, successivamente, nel 1850, alla formazione della "Società di incoraggiamento e perfezionamento dell'arte teatrale". In questo periodo, per quattro anni – ma il volume non specifica quali –, rimase aperto il "ginnasio drammatico",

³⁴ C. Padovani, *Vita e trasfigurazione di un piccolo teatro*, in «Scenario», IV, n. 2, 1935 (febbraio), p. 72.

³⁵ O. Fantozzi Micali, G. C. Romby, P. Roselli, *I teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1978, p. 126.

³⁶ C. Padovani, *Vita e trasfigurazione*, cit., p. 72.

³⁷ C. Levi, *Filodrammatiche, scuole di recitazione e simili*, in «Il Marzocco», 1 febbraio 1920. Ritaglio stampa conservato anche presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, f. d'Amico, b. "T. Generalità: Scuole di recitazione, mimo, Grandguignol", fsc. "Scuole" (d'ora in poi MBA, f. d'Amico, b. "T. Generalità: Scuole di recitazione") e riprodotto integralmente in R. Di Tizio, *Documenti dal Fondo d'Amico*, dossier di approfondimento pubblicato nel sito internet della rivista «Teatro e Storia», nella sezione Materiali, consultabile all'indirizzo: <http://www.teatroestoria.it/materiali.php>, *La nascita dell'Accademia d'Arte Drammatica* (ultima consultazione 27/10/2017). Il dossier, assai corposo, contiene anche altri importanti ritagli stampa dello stesso fascicolo, come anche la riproduzione di molti documenti conservati presso il fondo genovese del critico; si rimanda dunque all'imponente lavoro della Di Tizio per una prima ma già approfondita ricognizione dei materiali "d'amichiani".

che lavorò presso il Teatro di Corso Tintori³⁸. Continuando a seguire le vicende di Berti – sempre stando alle notizie riportate nel volume sulle sale fiorentine – lo si ritrova nel 1852 alla direzione di una “Scuola di declamazione e un ginnasio drammatico” in Via Laura. Sembra ipotizzabile che l’istituzione precedentemente creata – dal momento che direttore e denominazione rimangono pressoché i medesimi – avesse semplicemente subito un cambio di sede, approdando finalmente nel teatrino di Via Laura che, per quasi un secolo, guarderà da protagonista alcune delle vicende teatrali fiorentine. Nel 1861, ormai sotto le insegne del Regno d’Italia, per decreto governativo venne aggiunto un insegnamento di critica drammatica alla scuola di Berti, affidato a Francesco dell’Ongaro³⁹. Nel 1870, in seguito ad una fase di declino della scuola, si decise infine di fonderla con l’istituto musicale⁴⁰. Riguardo alla ricostruzione del rapporto tra il lignaggio scolastico di Berti e l’Accademia dei Fidenti invece, l’unica fonte che riporta notizie precise è l’articolo del «Marzocco» di Levi; molti autori tendono infatti genericamente ad identificare le due istituzioni sin dagli inizi ma, dal momento che la nascita della filodrammatica è databile soltanto al 1850/51, sembrerebbe da escludere una fusione tra i due enti già nella prima metà dell’Ottocento⁴¹. Durante il periodo granducale, la vita dell’Accademia fidentina dovette essere travagliata, visti i numerosi cambi di sede: inizialmente stabilitasi in Via della Chiesa e poi in Via dei Serragli, nel 1865 cambiò nuovamente sede trasferendosi al Teatro di Via Ghibellina fino all’aprile 1872, quando ottenne l’uso del Teatro delle Logge, in Via Castellani, 36⁴². A seguito di alcuni lavori di ristrutturazione a cura dei Fidenti, nel 1876 Tommaso Salvini acquistò il locale e il 29 giugno 1877 l’Accademia poté così ribattezzare il Teatro in onore al Grandattore, nel corso di una serata inaugurale in cui, tra l’altro, ebbe luogo la distribuzione dei diplomi agli attori appena licenziatisi. A quanto riporta Levi, a un primo “Istruttore drammatico”, Ferdinando Pelzet, succedette Stefano Fioretti, che decise di dotare l’Accademia di una propria scuola nel 1868. Alla morte di Berti, nel 1872, il governo giudica l’Accademia «degnata di raccogliere l’eredità del “Ginnasio

³⁸ A conferma dell’esistenza di tale ginnasio, va segnalato che sia Poesio che l’Enciclopedia dello Spettacolo usano la stessa denominazione per indicare la scuola di Berti; cfr. P. E. Poesio, *Il Maestro e l’Uomo*, in A. Damerini, P. E. Poesio (a cura di), *Il maestro di Via Laura. Raffaello Melani. Testimonianze di amici e discepoli*, Firenze, Vallecchi Editore, 1963, p. 15 e la voce “Berti Filippo” in AA.VV., *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere/Unedi, 1975.

³⁹ Già nel marzo 1860, in pieno clima patriottico, ci fu il tentativo, da parte del governo provvisorio cittadino, di affidare a Gustavo Modena una scuola speciale di declamazione ma, a seguito del rifiuto dell’attore, nulla se ne fece. In merito all’insegnamento di Dall’Ongaro, Cesare Levi lo inserisce all’interno della scuola dell’Accademia dei Fidenti ma, vista la maggior precisione del riferimento del testo sui teatri fiorentini (pur con una svista in merito al nome, scambiato con Filippo) si è scelto di privilegiare questa seconda versione; cfr. C. Levi, *Filodrammatiche, scuole di recitazione e simili*, cit. e O. Fantozzi Micali *et al.*, *I teatri di Firenze*, cit., pp. 127.

⁴⁰ In merito alle notizie sulle vicende di Filippo Berti, in particolare cfr. O. Fantozzi Micali *et al.*, *I teatri di Firenze*, cit., pp. 126-127. Il volume, pur essendo dettagliato nel narrare i presenti episodi, non fornisce poi il seguito della vicenda, fermandosi al 1872. Inoltre, non sempre riporta con esattezza alcune informazioni, anche in merito ad altre sale teatrali, sta quindi al lettore far uso con dovuta cautela di quanto finora riportato.

⁴¹ Vi era forse, in molti autori, il tentativo di attribuire una “linea dinastica” per assimilare i Fidenti all’opera di Berti, così da retrodatare la nascita ed aumentare il prestigio della scuola di Via Laura.

⁴² Cfr. O. Fantozzi Micali, *Cinema Capitol*, in O. Fantozzi Micali *et al.*, *I teatri di Firenze*, cit., p. 239.

Drammatico»⁴³, assieme al relativo sostegno governativo. Probabilmente, fu dunque in quell'anno – lo stesso in cui ci fu, in combinata, cambio di sede e redazione del nuovo statuto – che le vicende della Scuola di Via Laura si intrecciarono con quelle dell'Accademia filodrammatica. Sul funzionamento effettivo della scuola nella prima metà del secolo, poche sono le informazioni; all'interno della voce dedicata a Berti dell'Enciclopedia dello Spettacolo, viene riportato che il ginnasio drammatico fosse strutturato per corsi biennali e che si ispirasse al modello del Conservatoire parigino. Non specificando altro, si può forse supporre, vista la forma “ginnasiale”, che fosse una sorta di alternativa/complementare scolastica per i giovani fiorentini – tratto che rimase nella scuola diretta da Rasi – e che, comunque, in essa, grande peso avesse la declamazione e lo studio dei classici, visto il rimando all'istituzione francese. Non è chiaro se e che percentuale degli attori licenziati fosse poi arruolata tra le fila dell'Accademia fiorentina – solo alcune fonti ne fanno esplicito riferimento –, o quanti riuscirono ad approdare a circuiti e compagnie professioniste⁴⁴. Qualche ulteriore informazione sul funzionamento didattico si ha da uno statuto dei Fidenti, come accennato risalente sempre al 1872 – evidentemente un anno particolarmente cruciale per queste vicende. Come quarto articolo del capitolo primo, dedicato agli scopi dell'Accademia, si legge:

l'Accademia manterrà una Scuola gratuita permanente di recitazione Teorico-pratica per tutti coloro che avendo sortito dalla natura attitudine per l'Arte rappresentativa amano di abilitarsi e perfezionarsi in quella onde valersene come mezzo di civile educazione o per acquistare una posizione coll'esercizio professionale di così utile arte⁴⁵.

Più avanti poi, il capitolo terzo dello statuto è interamente dedicato alla “Istruzione Drammatica”. Il Direttore Drammatico era nominato dall'Accademia su proposta del Consiglio Direttivo ed era incaricato di proporre gli Esperimenti da eseguire, le ammissioni alla Scuola e le promozioni degli alunni; naturalmente, era anche incaricato dell'«insegnamento teorico pratico nella Scuola. Ogni mese in giorno di domenica avrà cura che abbia luogo un esperimento che valga a far conoscere il profitto degli Alunni»⁴⁶. Era poi affiancato da un Aiuto Direttore e da un Segretario e godeva di uno stipendio fisso, come di altri vantaggi, tra cui un palchetto per le sere di “esperimento” e la possibilità di tenere

⁴³ C. Levi, *Filodrammatiche, scuole di recitazione e simili*, cit..

⁴⁴ Cfr. C. Padovani, *Vita e trasfigurazione*, cit., p. 72. Padovani scrive: «La scuola del Berti fornì all'Accademia una buona Compagnia, destinata a presentare al pubblico opere di giovani autori», tra cui ricorda, *Goldoni e le sue sedici commedie* di Paolo Ferrari, e *Missione di donna* di Achille Torelli. Pure il volume sui teatri fiorentini sembra sottintendere tale connessione, come anche, in parte, lo scritto di Poesio, ma entrambi non fanno mai esplicito riferimento al destino dei giovani allievi.

⁴⁵ s.a., *Statuto dell'Accademia Filodrammatica dei Fidenti*, Firenze, Galletti e Cocci, 1872, p. 3. Documento reperito in internet all'indirizzo: https://books.google.it/books?id=KUssAAAAYAAJ&printsec=frontcover&source=gbs_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (ultima consultazione 3/10/2017).

⁴⁶ *Ibid.*, p. 11.

una pubblica lezione di letteratura drammatica al mese. Lo statuto, sfortunatamente, non entra nel dettaglio dei nomi ma, passando al testo di Levi, si ritrova il nome del Prof. Fabbri quale direttore della Scuola e del Teatro, senza però specificarne il periodo⁴⁷. Nessuna fonte, finora, permette di entrare maggiormente in dettaglio sulle specificità della scuola, e per di più, proseguendo ad analizzare il corso degli eventi, le notizie finiscono per rarefarsi fino al 1880, quando, probabilmente, essendo la scuola entrata nuovamente in una fase di scarsa vitalità, venne bandito un concorso per il posto di Direttore e professore primario della scuola. Nel novembre 1881, il Governo assegnò il posto di vincitore ad un giovane attore nemmeno trentenne, fresco di matrimonio, che, al tempo, militava nella compagnia Pietroboni fra Torino e Milano: si trattava del ravennate Luigi Rasi.

La Regia Scuola di Recitazione, inaugurata a seguito di una ristrutturazione il 16 aprile 1882, fu, come ricordato, la prima istituzione vocata all'insegnamento teatrale ad essere sostenuta da contributi ministeriali; si può facilmente immaginare, da parte dei proponenti la sovvenzione, l'adduzione di una motivazione linguistica per favorire la scelta del capoluogo toscano come la sede più idonea dove inaugurare la prima Scuola di Recitazione italiana. L'istituto operò nel teatrino di Via Laura, 64, ancora di proprietà del Conservatorio "Cherubini" – che, in cambio, approfittò delle lezioni di recitazione a cui mandava i suoi allievi cantanti – segnando così quantomeno una identità topografica con i "ginnasi drammatici" che lo precedettero. Questa rinnovata palestra comica, evidentemente nata sotto una buona stella, da subito riuscì a distinguersi nel panorama italiano. Innanzitutto, va rilevata la scelta, forse involontaria, ma sicuramente efficace, di affidare ad un giovane attore lo scettro del comando. Fu una decisione senz'altro controcorrente e nemmeno troppo apprezzata da alcuni ambienti – come ricorda Rasi stesso, narrando il suo arrivo nel capoluogo toscano e la relativa sparuta, ma poco benevola, accoglienza⁴⁸. A differenza degli altri concorrenti – come consuetudine, attori ormai vicini alla pensione –, Rasi possedeva un profilo quantomeno singolare: oltre a cavalcare le scene soltanto da una dozzina d'anni – aveva infatti debuttato come dilettante a quindici anni in una filodrammatica a Ravenna –, possedeva una formazione estremamente elevata dal momento che, non solo si licenziò due volte al ginnasio (la prima a Ravenna e la seconda, per sua volontà, nuovamente a Firenze), ma aveva pure sfiorato l'idea di iscriversi all'Università di Lettere prima di dedicarsi

⁴⁷ Levi, con un passaggio un po' sbrigativo, mette in campo anche il nome di Gattinelli come pure accenna ad alcune prime decisioni di carattere governativo in merito alla scuola "fidentina". Entrambe le notizie non hanno però riscontri tali da garantirne con certezza la veridicità. Infine, il giornalista segnala anche l'avvenuto tentativo da parte dei Fidenti di creare una compagnia drammatica stabile facendo «pratiche per Alamanno Morelli». Cfr. C. Levi, *Filodrammatiche, scuole di recitazione e simili*, cit.

⁴⁸ Cfr. L. Rasi, *La Scuola di Recitazione di Firenze. Ricordi del Direttore*, in «Ariel», VI, n. 1, 1992, pp. 21-22. Oltre al presente numero di «Ariel», interamente dedicato alla figura del ravennate, cfr. almeno, M. Schino, *Rasi, Luigi*, voce del Dizionario Biografico degli Italiani - Volume 86 (2016), consultabile all'indirizzo: [http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-rasi_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/luigi-rasi_(Dizionario-Biografico)/) (ultima consultazione 12/12/2017) e M. Schino, *La Duse contro il teatro del suo tempo, post-fazione* a L. Rasi, *La Duse*, Roma, Bulzoni, 1986, pp. 157-233.

stabilmente al mondo della scena. All'epoca non era attore di primo piano, seppur se ne apprezzasse la dizione, ma era conosciuto anche come poeta, traduttore e scrittore. Tale sintetico profilo lascia già intravedere quali fossero le specificità che caratterizzarono la scuola. Più che un istituto contraddistinto da una precisa formazione tecnica, la palestra di Via Laura si differenziò per la sua precisa formazione culturale che, seguendo le predilezioni del suo fondatore, aveva un occhio di riguardo verso l'insegnamento letterario. Il rapporto paterno che Rasi, coadiuvato da sua moglie, riuscì ad instaurare con il gruppo dei giovani allievi è testimoniato, oltre che dai suoi ricordi, anche dalla fitta corrispondenza che scambiava con i suoi pupilli alle prese con i primi passi sulla scena, pratica suggerita dallo stesso maestro⁴⁹. Tra le lettere inviate a "papà Rasi", particolarmente interessanti si rivelano quelle in cui emergono alcune caratteristiche del metodo didattico: oltre ai consigli di lettura – che continuava a fornire prosperosi anche a seguito della licenza –, nel tentativo di contrastare le dinamiche legate ai "ruoli" tipici degli attori dell'epoca raccomandava ai suoi ex-allievi di tenere un diario in cui annotare ed analizzare lo sviluppo del personaggio all'interno del complesso della drammaturgia:

occorre prima di tutto che il giovane conosca a fondo non già la propria parte soltanto, ma l'opera intera; la quale a ogni scena, a ogni frase, magari a ogni parola di altri personaggi, può dargli nuovo lume per la più minuta conoscenza del tipo che imprende notomizzare⁵⁰.

Rasi, come anche Talli, cominciò così a favorire tale lavoro di concerto, di maggior consapevolezza della trama, consigliando una pratica che tuttavia, almeno per i primi anni, finì per rivelarsi una «inevitabile tendenza alla semplificazione, che diventerà più grave quando l'attore di scuola, entrato nel professionismo, non avrà il tempo di compiere uno studio davvero completo e complesso su una parte»⁵¹. Significativo poi, alla lettura del suo manuale *L'arte del comico*, l'equilibrio che si ritrova nella sistematizzazione dell'arte recitativa tra gesto, parola, dizione, intonazione, fisionomia, arte del costume e interpretazione. Ciò nonostante emerge anche l'attaccamento nostalgico, ma non passatista, rispetto ad alcune caratteristiche del Teatro Ottocentesco, come la schematizzazione delle intonazioni a seconda dei diversi sentimenti od una certa impostazione declamatoria dell'uso della voce, andando così a costituire una «sintesi riepilogativa del sapere nascosto dei comici italiani dell'illustre tradizione ottocentesca, ma [...] emendato da inquinazioni guittesche e da presunzioni mattatoriali»⁵².

⁴⁹ Cfr. T. Rinaldi, *La scuola di Rasi nell'epistolario dei suoi allievi*, in «Ariel», VI, 1992, n. 1, p. 49.

⁵⁰ L. Rasi, *L'arte del comico* [1890], s.l., Sandron, 1923, p. 274.

⁵¹ M. Schino, *Da Santarcangelo a Via Laura*, in «Ariel», VI, 1992, n. 1, p. 72.

⁵² R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, cit., p. 219.

In questo equilibrio tra leggera innovazione e tradizione non fossilizzata sta, forse, la forza dell'insegnamento attuato in Via Laura; in sostanza, sintetizza Taviani, la

scuola [era, *n.d.a.*] “allora rinomatissima” perché anomala, sperimentale, perché sapeva educare giovani e giovinette ad un'aura colta in cui aleggiavano poesia e teatro. Non perché producesse professionisti provetti. Il suo carattere anomalo e sperimentale si reggeva in riferimento ad un'arte teatrale vagamente delineata. Ne uscirono anche buoni attori e buone attrici, ma non più di quanti uscivano dalle filodrammatiche d'un certo rango⁵³.

O meglio, riprendendo le parole della Schino contenute nello stesso volume di «Ariel» dedicato al maestro ravennate, anche se la scuola «non è un luogo in cui si coltivi un'utopia di teatro, non è uno “Studio”, come quelli fioriti intorno a Stanislavskij»⁵⁴, la sua importanza sta nel rendersi un «luogo (sia pure solitario, ristretto) nel quale *teorie* sul possibile miglioramento del teatro e dei suoi protagonisti prendono la forma di *codici di comportamento* concreti ed agevoli»⁵⁵. Non quindi una scuola volta a riformare totalmente il sistema attoriale italiano, ma a migliorarlo, cercando di compensare le carenze e a mantenere i pregi della tradizione attorica ottocentesca. Infatti, uno tra i maggior risultati ottenuti dall'istituzione fiorentina fu la capacità di immettere, pur in numero ancora esiguo, quell'«elemento distruttore»⁵⁶ rappresentato dagli attori *di scuola*, all'interno delle compagnie teatrali a cavallo tra i due secoli. Rasi era infatti solito fornire ai più promettenti allievi un accesso quasi diretto all'interno del mondo professionistico, spingendosi fino al limite di creare una compagnia apposita per la sua prediletta Teresa Franchini, che debuttò direttamente come prima attrice, saltando a piè pari la scalata dell'apprendistato attorico. «L'attore di scuola, come il dilettante, non appartiene al mondo dei comici, ma a differenza del dilettante, pensa a quel mondo sentendosi ad esso superiore. L'attore di scuola, infatti non è interessato al teatro come norma, ma al teatro come ideale: alle vette»⁵⁷.

L'avvicendamento di gestioni durante il Fascismo

Rasi guidò la formazione teatrale scolastica nel capoluogo toscano – e, tutto sommato, in Italia – per più di trent'anni, fino alla sua morte, avvenuta nel 1918. Negli anni seguenti l'istituto rimase attivo e, nel 1920, venne affidato alla guida di Italia Vitaliani, figlia d'arte imparentata alla lontana

⁵³ F. Taviani, *La poesia che a quel tempo aleggiava sul teatro*, in «Ariel», VI, 1992, n. 1, p. 42, nota 47.

⁵⁴ M. Schino, *Da Santarcangelo a Via Laura*, cit., p. 67.

⁵⁵ *Ibid.*

⁵⁶ *Ibid.*, p. 70.

⁵⁷ *Ibid.*

con la Duse, che lo condusse per i successivi tre anni. A pochi mesi dalla presa d'incarico, in una lettera del 18 novembre '20, la neodirettrice si rivolse al Ministero per chiedere l'attuazione di alcuni lavori di restauro – evidentemente la sede era stata trascurata negli anni della guerra e quelli immediatamente successivi alla morte del Direttore; dalla stessa lettera si apprende comunque una certa vitalità dell'istituto, almeno per l'anno che si stava inaugurando, vista la «notevole affluenza di nuovi alunni»⁵⁸. Al di là di questi pochi cenni però, non si hanno al momento ulteriori informazioni utili ad addentrarsi nell'impostazione data dalla nuova direttrice; per comprendere questa lacuna documentale, come anche per meglio contestualizzare le instabili vicende che segneranno le due scuole governative in quel periodo, bisogna però tener conto delle condizioni in cui si trovava la nazione nel dopoguerra. Tra il “biennio rosso” e la violenza squadrista furono anni di enormi tensioni, con un aumento esponenziale di omicidi e violenze: «i morti per omicidio furono 983 nel 1918, 1.633 nel 1919, 2.661 nel 1920, 2.750 nel 1921»⁵⁹; una situazione difficile, a cui i governi non riuscirono a porre freno e dalla quale vennero travolti, con diverse cadute, rimpasti e nuove elezioni. Tale instabilità politica, di fatto primo incunabolo di quella guerra civile che si consumerà vent'anni dopo, oltre a minare il tessuto sociale della giovane nazione, peraltro reduce da una guerra vinta a caro prezzo, rese naturalmente precario anche il piano legislativo – agevolando così, ad esempio, quel naufragio dei molti progetti di riforma del sistema teatrale presentati in quegli anni.

Sfruttando l'“attimo fuggente” a lui propizio, la sera del 29 ottobre 1922 il trentanovenne Benito Mussolini, viaggiò comodamente in treno da Milano a Roma per raggiungere la sua milizia ed impossessarsi per vent'anni del governo della nazione. Tra le riforme subito attuate dal neo-regime, la “più fascista di tutte” – anche se nei fatti debitrice per larga parte dell'impostazione del ministro predecessore, Croce – fu la ristrutturazione del sistema scolastico, uno dei primi e più potenti “strumenti” di cui si dotò per la creazione del consenso. All'interno di tale manovra, il Ministro Giovanni Gentile, il 31 dicembre 1923 stabilì la soppressione della scuola fiorentina “che fu del Rasi”, precisando, in un'intervista del marzo seguente, le ragioni di tale decisione.

Per ciò che riguarda le Scuole di recitazione, io ho già provveduto a riunire le due piccole Scuole, che fin qui hanno dato, non sempre per colpa degli insegnanti, rendimento piuttosto scarso, in una unica Scuola in Roma. Per la riforma radicale di questa Scuola esiste un programma completo: ma esso si fonda su due presupposti: 1) trovare insegnanti capaci, e moderni, che siano disposti ad esercitare con entusiasmo il loro compito, contentandosi del compenso relativamente modesto che lo Stato può offrir loro; 2) unire la Scuola

⁵⁸ Lettera manoscritta di I. Vitaliani al Direttore generale delle Belle Arti del 18 novembre 1920, ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III (1927-'29), b. 164, fsc. “Firenze. Scuola di Recitazione. Locali riordinamento”.

⁵⁹ E. Gentile, *E fu subito regime. Il Fascismo e la marcia su Roma* [2012], Roma-Bari, Laterza, 2014², p.4.

a un vero e proprio Teatro d'Arte, che lo Stato oggi non può creare ma, a mio avviso, favorire, moralmente e materialmente. Dopo aver riunite le Scuole e reso esecutivo il programma con un formale atto di Governo, io mi accingo ad attuarlo per modo che esso abbia già pieno svolgimento con l'inizio del venturo anno scolastico⁶⁰.

Fu così che la Vitaliani mosse verso Roma, dove occupò il posto di Virginia Marini, nella superstite Scuola di Recitazione romana. La sala di Via Laura continuò comunque la sua attività e l'onere della gestione, anche economico, venne assunto dall'Accademia dei Fidenti. Fiorentinamente orgogliosa del proprio passato, la filodrammatica si prese così l'incarico di continuare la tradizione scolastica, affidando l'insegnamento ad Edy Picello.

Nei primi anni di gestione, la compagine filodrammatica dovette affrontare qualche controversia, proprio per ottenere e difendere quegli spazi, "storicamente" sede dell'istituto pedagogico e teatrale. Inizialmente, i locali demaniali furono ereditati dal Regio Istituto Musicale di Firenze – a cui la Scuola di Recitazione era sempre stata annessa –, il quale però, a seguito di disposizione date in estate dal nuovo Ministro, Casati, registrò la consegna degli stessi alla Regia Accademia di Belle Arti il 15 settembre '24. Ma nel momento stesso in cui il Liceo artistico ne ereditava la gestione, fu subito notificato di cederne l'utilizzo, per un periodo "determinato", all'Accademia dei Fidenti; risulta abbastanza evidente come la decisione del Ministero non fosse stata ben accolta dall'istituto artistico fiorentino: inizialmente volle cedere unicamente il teatrino, e soltanto a marzo, dopo l'arrivo del Comm. Pargagliolo quale delegato ministeriale e intermediario fra Fidenti e Accademia, si giunse ad un primo accordo che prevedeva una divisione dei locali annessi fra i due istituti. Dopo un ulteriore sollecito del Ministro – nuovamente cambiato, ora era Fedele – in estate, venne trasmesso a Roma un verbale di consegna, datato però 7 febbraio '25. Tale verbale dovrebbe attestare l'avvenuta cessione dei locali e dei beni (mobilio e attrezzeria) all'Accademia dei Fidenti, per cinque anni, a decorrere dal primo ottobre 1924, anche se gli accordi tra le due istituzioni furono soltanto il mese successivo⁶¹. Ad ogni modo, nel verbale si precisa che le spese per la sistemazione dei locali (divisione di spazi, creazione di un nuovo ingresso) sarebbero state a carico del Ministero mentre i Fidenti si sarebbero dovuti occupare della messa a norma dell'impianto elettrico, pena la denuncia e la recessione del contratto. In aggiunta, la R. Accademia di Belle Arti ci teneva a precisare:

⁶⁰ Intervista originariamente pubblicata ne «Il Popolo d'Italia» del 19 marzo 1924, riprodotta in G. Gentile, *La riforma della Scuola in Italia*, a cura di H. E. Cavallera, Firenze, Le Lettere, 1989, p. 208.

⁶¹ Difficile capire se il presente verbale fosse o meno frutto di accordi già stabiliti; ad ogni modo la sostanza del contratto poi stipulato non si discostò molto dal documento qui citato. La trasmissione dei materiali da parte della R. Accademia di Belle Arti al Ministero fu assai lenta: gli allegati al verbale inviato nel '25, comprendenti gli elenchi dei materiali e degli arredi, arrivarono a Roma soltanto nell'estate successiva, il 5 agosto 1926.

La consegna viene effettuata [*Sic!*] con la espressa condizione accettata dall'Accademia dei Fidenti che il teatrino ed i locali annessi dovranno servire esclusivamente per proseguirvi l'insegnamento della recitazione, insegnamento che dovrà aver luogo per non meno di sei mesi per ogni anno scolastico e che quindi i locali non siano ceduti ad altri per rappresentazioni, conferenze, convegni od altro, né che la stessa Accademia dei Fidenti possa destinarli ad altro fine estraneo all'insegnamento dell'Arte drammatica⁶².

I Fidenti ottennero comunque l'uso del teatrino e dei locali e, ancora un anno dopo, nell'estate '26, dovettero invocare nuovamente l'intervento di Fedele per evitare che il primo piano dello stabile – un tempo abitazione di Rasi e poi della Vitaliani, che i filodrammatici stavano disperatamente cercando di ottenere – venisse affidato come alloggio ad un funzionario del Ministero delle Finanze. La questione fu, insomma, un po' ingarbugliata, complice la restia Presidenza dell'Istituto artistico ma anche, forse, una eccessiva complicazione burocratica; i Fidenti infatti, nonostante tutte le disposizioni sopracitate, si insediarono in Via Laura già nel maggio 1924, come riferì Flavia Farini, esponente della Firenze “bene” iscritta all'Accademia, in una lettera al Ministro della Pubblica Istruzione, ora Bodrero. Lo scopo della lettera era quello di rendere partecipe il Ministro degli intenti della filodrammatica, di chiedere il benessere governativo, senza presentare alcuna istanza di aiuto economico, e di assicurarsi della continuativa concessione dei locali; nella lettera, conservata nel fascicolo romano già citato, si può leggere, riguardo alla Scuola:

Gentilissimo Bodrero,

mi rivolgo a Lei personalmente perché desidero vivamente che un progetto che sta molto a cuore a me, ed a molti miei amici, e che mira a dare nuova vita alla “Scuola di Recitazione Tommaso Salvini” qui in Firenze. [...]

L'“Accademia dei Fidenti” [...] chiese ed ottenne l'uso dei locali già assegnati alla Scuola (e appartenenti al Demanio) in Via Laura 64 – assumendosi l'impegno di continuare a proprie spese la Scuola di recitazione. L'immissione dell'Accademia nella sede demaniale avvenne nel maggio 1924.

Nei due anni trascorsi l'Accademia ha fatto quello che poteva coi mezzi limitatissimi che aveva a disposizione. Ma il proposito dell'attuale consiglio, Presieduto dall'On Paolo Orano, è stato quello di dar vita a un istituto di cultura teatrale a tipo universitario. Finalmente si è delineata la possibilità di raggiungere questo scopo, perché si è formato un forte

⁶² *Verbale di cessione del 7 febbraio 1925 (allegato ad una lettera del 15 luglio 1925 dalla Presidenza della R. Accademia di Belle Arti e Liceo Artistico di Firenze al Ministero dell'Istruzione Pubblica)*, in ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. III (1927-'29), b. 164, fsc. “Locali dell'ex scuola di recitazione Via Laura 64”.

gruppo di persone che all'Accademia porteranno i mezzi necessari materiali e, con certi elementi che sono inclusi, il prestigio e l'autorità necessari a compiere l'impresa⁶³.

Di particolare interesse è l'avvicinamento e accostamento, già a questa altezza cronologica, del mondo teatrale di Via Laura al mondo universitario, connubio che segnerà in maniera particolare proprio le vicende del teatrino, dalla presa di controllo dei Guf fino ai primi anni del dopoguerra. A conferma di tale avvicinamento, nella relazione delle attività del Guf fiorentino nel 1928-'29, tra quanto organizzato dalla sezione attività culturale, si può leggere, al punto XIX: «collaborazione con l'«Accademia dei Fidenti» per la parte drammatica e spettacoli d'eccezione»⁶⁴. Non si hanno, al momento, altri documenti per capire il grado di profondità di tale alleanza né la sua effettiva continuazione negli anni a venire; comunque, al di là dei contatti con la sfera universitaria, certamente gli anni a seguire trascorsero in un regime di maggior stabilità, riuscendo anche a promuovere iniziative di notevole prestigio: oltre ad organizzare incontri e conferenze aperte agli allievi e al pubblico, i Fidenti ospitarono figure del calibro di Jouvet e dei Pitoëff – ma anche la Gramatica e la Capodaglio⁶⁵ – ed ebbero anche il privilegio di allestire, per la regia di Guido Salvini, la prima assoluta di *Scamandro* di Pirandello.

Quello spettacolo, come tutti gli altri che seguirono [...] fu concepito ed eseguito da cima a fondo con mezzi propri dello Studio, disciplinati e armonizzati dal suo direttore: orchestra, cori, danze, scene, costumi, tutto era fornito dalle diverse sezioni dello Studio, ordinate in modo da concorrere in ordinata concordia alla formazione dello spettacolo⁶⁶.

Tale alacre lavoro, frutto di volenterosi appassionati fiorentini, riuscì a mantenere attivo e vitale il cenacolo artistico di Via Laura, fino a quando il Partito Nazionale Fascista ne richiese gli spazi per il Teatro Sperimentale dei Guf, andando così ad inaugurare un nuovo capitolo nelle vicende del teatrino di Firenze.

⁶³ Lettera manoscritta di F. Farini a S. E. E. Bodrero del 12 giugno 1927, *ibid.*

⁶⁴ Relazione inviata da Mario Piazzesi (segretario politico Guf Firenze nel '28-'29) a Roberto Maltini (segretario dei Guf), ACS, Partito Nazionale Fascista, Direzione Generale, Segreteria Guf, b. 27 "Corrispondenza Guf centrale Guf periferici", fsc. 413 (d'ora in poi ACS, PNF, Dir. Gen., Segr. Guf).

⁶⁵ Cfr. C. Giacchetti, *Cinque anni di Sperimentale*, «Scenario», VIII, 1939, n. 5 (maggio), p. 233.

⁶⁶ C. Padovani, *Vita e trasfigurazione*, cit., p. 74.

La Regia Scuola di Recitazione “E. Duse”, la preistoria dell’Accademia

Le fasi discostanti dei primi trent’anni

Se movimentata e altalenante, sia sul piano organizzativo che dei risultati, fu la vicenda fiorentina, non meno caratterizzate da alti e bassi, cambi di gestione e riorganizzazioni furono le cose per la scuola romana. Nata nel 1896, la Regia Scuola di Recitazione annessa al Conservatorio di S. Cecilia venne istituita dal Ministro Guido Baccelli, sempre all’interno di un più generale piano comprendente la riorganizzazione scolastica, ma anche, per certi versi, lo sviluppo strutturale della capitale del giovane Stato Italiano – Baccelli, medico, negli stessi anni creò il policlinico Umberto I ma fu anche orgoglioso promotore di restauri al Pantheon e ad altri siti archeologici romani. Dal registro degli alunni della scuola, conservato presso il Centro Studi Casa Macchia, sede dell’Archivio Storico dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “S. d’Amico”, al di là della poca costanza con cui erano fissati i risultati scolastici, si evince che le prime licenze avvennero allo scoccare del nuovo secolo e che, oltre alla canonica cattedra di recitazione, già dagli inizi era anche presente un insegnamento di “storia e letteratura drammatica”⁶⁷. La scuola però fece fatica a decollare, forse perché istituita «con un criterio pietoso meglio che didattico; e cioè, per dare un pane alla vecchiaia di un’illustre attrice non più in grado di recitare, Virginia Marini»⁶⁸, che ne fu la direttrice per i primi anni. Il tono polemico è di d’Amico, che volle qui schierarsi contro la diffusa pratica cui s’è accennato, d’attribuire gli incarichi didattici ad attori gloriosi ma prossimi alla fine della propria carriera. Nondimeno, il resto del corpo docenti seguiva criteri analoghi, se non legami di parentela, come per Angelo Gattinelli, cognato della direttrice. D’Amico tuttavia, nella relazione non si sofferma sulle effettive capacità didattiche dei vecchi comici, né tantomeno sulla divisione delle cattedre tenute dagli attori nei primi anni, purtroppo non fissata nemmeno sul registro; in merito ai primi anni, egli sottolinea con benevolenza soltanto l’affidamento ad Eduardo Boutet della cattedra di «professore di letteratura drammatica e teoria dell’interpretazione scenica»⁶⁹, avvenuto qualche anno «più tardi», nel 1901. Con l’ingresso in aula del critico partenopeo, la scuola subì evidentemente una prima riorganizzazione, se

⁶⁷ Cfr. s.a., *Registro – alunni*, Registro degli alunni della Scuola di Recitazione “E. Duse”, conservato presso l’Archivio Storico dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica “S. d’Amico” - Centro Studi Casa Macchia, b. 597 (d’ora in poi ANAD, b. 597).

⁶⁸ S. d’Amico, *Progetto per una scuola di teatro*, Relazione di Silvio d’Amico al Ministro dell’Educazione Nazionale De Vecchi di Val Cismon, s.d. (probabilmente estate 1935), conservato presso ANAD, b. U61/461/576, e riprodotto integralmente in M. Giammusso, *La fabbrica degli attori. L’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica. Storia di cinquant’anni*, Roma, Presidenza del Consiglio dei Ministri, 1988, p. 17 (si farà riferimento a tale riproduzione per le successive citazioni).

⁶⁹ S. d’Amico, *Boutet Eduardo*, Enciclopedia Italiana Treccani, 1930, consultabile in internet all’indirizzo: http://www.treccani.it/enciclopedia/eduardo-boutet_%28Enciclopedia-Italiana%29/ (ultima consultazione 10/10/2017).

non altro per l'apporto dato dall'intellettuale all'indirizzo scolastico, ma i risultati, ancora una volta, faticarono a consolidarsi – forse complice l'avventura della “Stabile romana” all'Argentina, che, pur rappresentando un bell'aggancio per i giovani allievi, inevitabilmente distolse per tre anni una parte delle attenzioni di Boutet dalle mansioni didattiche. Pur continuando la sua attività fino agli anni terribili del primo conflitto europeo e mondiale, la Scuola, collocata sempre in alcune aule al quinto piano del Conservatorio, annaspò tra scarsi risultati, con conseguenti altalenanti numeri di iscritti. Alcuni nomi di attori poi divenuti celebri – tra cui indiscusso spicca quello di Sto, ma anche Stoppa o la Magnani, più tardi –, non servono a dimostrare l'efficacia dell'istituzione, forse ancor meno che per la Scuola fiorentina di Rasi; d'Amico, riassunse così la questione:

«[i diplomati, *n.d.a.*] furono e sono artisti nei quali si cercherebbe invano uno stile comune, dovuto a un comune insegnamento ricevuto, i migliori come i men buoni son quel che sono per virtù propria; ciò che in qualche modo li affratella è una certa pulizia, non sempre signorilità, la quale rivela la loro provenienza, non tanto da una stessa scuola, quanto da una stessa “buona società”»⁷⁰.

Nei suoi ricordi in «Scenario» del 1940, l'ideatore del Signor Bonaventura traccia una situazione dell'insegnamento non certo più incoraggiante, anche se alleggerita dal suo tocco, sempre elegante. Ammesso alla scuola il 26 ottobre 1904, Tofano ebbe accesso direttamente al secondo corso, non per «meriti particolari, ma perché il primo corso era già troppo ingombro di allievi per la ristrettezza del locale»⁷¹; lì, suo primo maestro fu Luigi Bianchi – «attore della scuola salviniana», ma che assistette alle lezioni padovane di Bon e militò pure, tra gli altri, con Morelli. Il maestro, nonostante avesse rilevato la scarsa potenza vocale della classe, preferì concentrarsi dapprima su portamento e gesto, ma secondo canoni decisamente Ottocenteschi: si applicò dunque nell'insegnamento della

posizione regolamentare per il perfetto attore [...] che consisteva nel piantarsi solidamente sul palcoscenico con la figura di tre quarti o, come dire, nord-nord-ovest, un piede verso il pubblico, l'altro verso l'interlocutore: gambe tese, busto eretto, spalle ritte, testa alta, corpo leggermente inclinato indietro: il braccio esterno, quello cioè verso gli spettatori, doveva rimanere abbandonato lungo il fianco, l'altro – solamente l'altro, per carità! – accompagnare le parole con gesto largo e solenne.

⁷⁰ S. d'Amico, *Progetto per una scuola di Teatro*, cit., p. 18.

⁷¹ S. Tofano, *La Scuola di Recitazione di Santa Cecilia nei ricordi di Sto*, in «Scenario», IX, n. 5, 1940 (maggio), p. 226. Dal medesimo articolo sono ricavate anche le successive citazioni, salvo diversa indicazione.

Appresa la postura, i giovani allievi di Bianchi passarono poi ad esercitarsi ininterrottamente ed esclusivamente sul monologo di Otello per il resto dell'anno. Superato l'anno, il terzo corso era affidato invece alla guida della Direttrice; un primo ricordo di un altro allievo, probabilmente poco esigente e poco sensibile al rinnovamento artistico – vista la sua mancanza di interesse verso la professione, da lui stesso dichiarata nell'articolo – tratteggia questo benevolo quadro dell'illustre maestra: «Virginia Marini non fu mai “sorpasata” [...]. Aveva settantatré anni e fino alla vigilia della sua morte insegnò l'arte di recitare con una modernità d'intenti e un ardore di passione che nessuna delle nostre attrici modernissime saprebbe certo imitare»⁷². Evidentemente un qualche fascino, la Marini, dovette riuscire a conservarlo, visto che, anche per il più esigente Sto, nonostante l'età e l'essersi fatta «grossa, pesante e per di più sofferente d'asma», fu capace di conservare «tutto l'incanto di un sorriso dolcissimo e di una voce piena di musicalità». Ma il programma del corso della Direttrice spaziava essenzialmente soltanto tra i suoi cavalli di battaglia, «Dumas e Sardou per il drammatico, Goldoni nel comico», quest'ultimo studiato imitando rigorosamente le figure disegnate sulla copertina dell'edizione Perino. Le lezioni dovettero consistere nel recitare, sotto la guida dell'anziana maestra, ritagli delle diverse opere che, verosimilmente, andavano poi a costituire i saggi di fine anno, quelle «care festuciole di famiglia», il cui programma era composto da «un miscuglio di spezzettature d'atti, scene isolate e frammentarie, poesie, monologhi e squarci di letture», con lo scopo – per la direzione – di «mostrare il temperamento di ogni allievo in tutte le sue sfaccettature». Sto, si premura infine di chiudere il suo scritto con un ricordo di «commossa riconoscenza» verso Eduardo Boutet:

Ed è certo a lui, ai suoi insegnamenti, che ancora ci risuonano dentro, all'esempio che egli ci dava di rispetto, di coscienza, di studio, di coltura, di disciplina, che dobbiamo quel sentimento di serietà che crediamo di aver sempre dimostrato per l'Arte cui ci siamo dedicati. E soprattutto da lui, spietatissimo contro gli scribi e i farisei del teatro, abbiamo imparato quel benefico disprezzo per tutte le miserie, vanità e falsità del palcoscenico, che è il nostro unico vanto e per il quale non ci sentiamo fra i nostri colleghi in troppo numerosa compagnia.

Venuta a mancare la Marini nel 1918, soltanto pochi mesi prima del comico ravennate, la direzione rimase vacante e venne tenuta provvisoriamente dal cognato di lei, il maestro di recitazione Gattinelli. A gennaio 1919, su iniziativa del Ministro Berenini, una solerte commissione “straordinaria” per l'arte drammatica si era attivata per provare ad attuare una prima riforma del sistema

⁷² P. Giordani, *Alla scuola di Virginia Marini*. Ritaglio stampa conservato anche presso MBA, f. d'Amico, b. “T. Generalità: Scuole di recitazione”. I successivi ritagli stampa relativi alle vicende della Scuola di Recitazione “E. Duse” sono anch'essi presenti nella stessa busta, nonché riprodotti nel dossier curato da R. Di Tizio precedentemente citato.

scolastico, ipotizzando – già a questa altezza cronologica – la fusione degli istituti esistenti in un unico Conservatorio d'arte drammatica. I proponenti, tra cui figurano Talli e d'Amico – quest'ultimo già segretario presso la commissione “ordinaria” dal 1911 al 1921 –, fissarono nel programma alcuni *leit motiv* dei diversi progetti di riforma che stavano costellando quegli anni⁷³. Vi era l'idea di attuare uno stretto collegamento con un celebre Teatro romano, volto al miglior inserimento dei giovani attori nel circuito teatrale (sottinteso, il riferimento era all'Argentina); ma interessanti erano anche le proposte effettuate sul piano didattico: insegnamenti di cultura letteraria, storia (generale, del teatro, del costume e della scena), recitazione, danza, scherma, prosodia e nozioni elementari di musica e canto⁷⁴. Il 23 giugno 1919, caduto il governo Orlando, cadde però anche il lavoro prodotto in poco più di cinque mesi dai commissari. E così, nel gennaio del '20, si procedette soltanto a nominare i nuovi direttori dei due istituti – la Vitaliani, come si è visto, a Firenze e Cesare Dondini, a Roma –, parallelamente alla costituzione di una nuova “commissione straordinaria”. Ad un anno dalla precedente relazione, la nuova commissione presentò il risultato del lavoro al sottosegretario Rosadi, in sostanza nei contenuti poco dissimile da quanto proposto nel giugno passato: per la parte scolastica si invocava nuovamente la fusione delle due strutture esistenti in una nuova, sempre da annettere ad un Teatro d'Arte; tale istituto pedagogico, doverosamente ristrutturato in contenuti ed edificio, avrebbe dovuto provvedere alla preparazione “culturale e tecnica” di giovani allievi di tutt'Italia – e per agevolare tale scopo, si sarebbero dovute istituire alcune borse di studio a concorso per gli studenti di «famiglie non romane»⁷⁵.

Fu dunque in tale fase che, forse complice la locazione capitolina di Ministero e Commissione, si cominciò a spingere a favore dell'istituzione romana rispetto alla “rivale” fiorentina anche se, a guardare gli iscritti, forse sarebbe stato più naturale l'inverso. Nell'anno scolastico precedente, il '19/'20, le due scuole contavano il seguente numero di alunni: a Firenze, un totale di 31 iscritti (13 maschi e 18 femmine), era ripartito in 23 allievi al primo anno, 7 al secondo ed uno al terzo; a Roma

⁷³ Per approfondire le relazioni delle diverse commissioni, oltre a consultare la versione integrale delle stesse riportata in R. Di Tizio, *Documenti dal fondo d'Amico*, cit., cfr. anche Id., *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, in «Teatro e Storia», 36, 2015, pp. 360-368.

⁷⁴ Cfr. A. Mancini, *Prima dell'Accademia* in A. Tinterri (a cura di), *Il teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il Mulino, 1990, p. 318, ora anche in A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del Grande Attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (PI), Titivillus, 2009, pp. 35-54.

⁷⁵ Cfr. *Relazione della commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica a S.E. il sottosegretario di Stato per le antichità e belle arti*, 5 giugno 1920, p. 5r, ACS, AA.BB.AA, Div. II, 1913-'23, b. 341, fsc. “06 luglio 1920. Commissione straordinaria per le arti musicale e drammatica”. Le materie ipotizzate rimangono pressoché identiche a quelle della precedente proposta, ma così divise: preparazione culturale (Storia del teatro, del costume, dell'apparato scenico, cultura generale, elementi di lingue straniere) e preparazione tecnica (recitazione, contegno, danza, scherma, elementi di musica); ad esse, negli ultimi anni, andava ad aggiungersi la pratica di palcoscenico, tramite la connessione con il Teatro d'Arte.

invece, il totale era di soltanto 10 alunni, di cui 3 al primo anno, 2 al secondo e 5 al terzo⁷⁶. Certamente, il mero dato numerico non basta di per sé a giudicare una scelta; altri fattori inevitabilmente contribuirono al graduale accentramento romano, ma tale dato può lasciare intravedere una scelta forse un po' forzata a favore della scuola della capitale. Il nuovo direttore Dondini, pur se già malato all'epoca della nomina, riuscì comunque ad imprimere un incremento all'andamento scolastico, triplicando il numero di allievi, ma non riuscì a dare quel significativo impulso per risollevare definitivamente le sorti della scuola. La situazione del corpo docenti vedeva infatti ancora attribuito il primo corso a Gattinelli e Ferrarese, mentre il secondo ed il terzo erano riservati a Dondini stesso. Una testimonianza, pur se marginale, delle capacità pedagogiche del neodirettore, si può ritrovare in un'intervista a Tatiana Pavlova degli anni '60:

Mi sono vestita meglio che potevo per andare a presentarmi da questo grande attore e signore, Cesare Dondini. Insegnava a Santa Cecilia, la scuola di recitazione. Sono scesa da questa splendida carrozza a due cavalli e lui mi ha visto dalla finestra. Era agosto. Sono salita al quinto piano, in francese gli ho detto che volevo prendere lezioni, lui mi ha ascoltato, mi ha dato un pezzo da leggere – credo *La maestrina* di Niccodemi – ma non mi ricordo molto. «Che lei sia un'attrice non c'è nessun dubbio, ha una bella voce, una bella presenza, ma io non credo che per molto tempo salirà al mio quinto piano, farà 3-4 lezioni poi si stuferà». «Lei provi, può darsi che io non mi stufi, vengo qui a studiare sul serio». «Allora cominciamo». Così, per un mese, sono andata sempre da lui, un uomo di grande cultura, che parlava francese e quindi si spiegava molto bene, con un enorme profitto, nell'insegnamento e nella pronuncia. Immediatamente mi ha messo un sughero in bocca, lo dovevo tenere quando parlavo, perché la lingua russa non è molto vicina a quella italiana, è più stretta. Mi proibì di parlare in russo, con nessuno. Siamo poi stati un'infinità di tempo su: rosa («o» aperta) è rossa («o» chiusa) il rosso è rosso. Credevo di impazzire, ma resistevo nonostante gli sforzi.

Il sughero a cosa serviva?

In Russia parliamo più sulla bocca, ma in modo meno aperto di voi; per imparare l'italiano mi è stata aperta la bocca, ma dato che non poteva con le sue dita si è inventato di farmi usare questo sughero⁷⁷.

⁷⁶ Cfr. ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. II (1913-'23), b. 341, fsc. "Istituti d'arte e musicale e drammatica. Popolazione Scolastica 1919-20".

⁷⁷ F. di Giammatteo, A. d'Amico (a cura di), *Intervista a Tatiana Pavlova*, originariamente andata in onda durante la trasmissione radiofonica "Il mestiere dell'attore", ora riprodotta in D. Legge (a cura di), *Il caso Tatiana Pavlova*, p. 7, dossier di approfondimento pubblicato nel sito internet della rivista «Teatro e Storia», nella sezione Materiali, consultabile all'indirizzo: <http://www.teatroestoria.it/materiali.php>, (ultima consultazione 11/11/2017).

A completare il quadro degli insegnanti, rimasta scoperta la cattedra di Storia del Teatro, fu supplente di Boutet, in quel giro d'anni, il Professor Mantovani. Purtroppo, stando a quanto riferiva il Direttore, a causa dell'opposizione dell'allora ministro Croce, non fu mai assecondato il tentativo di stabilizzare la situazione precaria con la nomina di una nuova cattedra⁷⁸. Alla morte di Dondini, nel novembre 1922, d'Amico così sintetizza il suo operato: «per due anni, malato com'era, [...] dette opera a fare il possibile per risollevarle le sorti del povero istituto; [...] intraprese i primi timidi restauri della gran sala, ampliando e rendendo più decente il palcoscenico»⁷⁹. Ma evidentemente, agli occhi del critico, la situazione era ben lungi dall'essere sistemata, tant'è che più oltre, nello stesso pezzo, avverte il successore di Dondini, Mario Fumagalli, sulla necessità di ottenere l'attenzione di chi “sta molto più in alto di lui” come passo inevitabile per evitare che la «Scuoletta di Recitazione» rimanesse in quello stato di cose. Ma in quegli anni, tra il dopoguerra e la prima metà degli anni Venti, tra nuove nomine di commissari e commissioni, cambi di Ministri e governi, e pur essendoci stati alcuni fatti significativi – del '19 è l'istituzione del Sottosegretariato per le antichità e le belle arti –, la situazione non migliorò, neppure con l'apparente stabilità indotta dal nuovo regime. Fumagalli si ritirò quasi subito per tornare alla vita attiva di palco e la direzione della scuola rimase così affidata ancora una volta al reggente Gattinelli. Si dovette quindi aspettare un ulteriore paio d'anni, quando l'intervento di Gentile, cui s'è accennato, riuscì ad imporre una nuova ristrutturazione degli enti per l'istruzione artistica. Tra il '23 ed il '24, la cattedra di Boutet e la direzione provvisoria della Scuola vennero offerte a d'Amico – “lasciato a casa” dalla chiusura del Sottosegretariato per le antichità e le belle arti e la relativa commissione col R.D. 29 aprile 1923, n. 953⁸⁰; il critico però, accettò soltanto l'incarico d'insegnante, costringendo così il Ministero a ripiegare su Italia Vitaliani. Mentre attendeva l'arrivo dell'illustre attrice, cominciò a tenere le sue prime lezioni, constatando però la difficile situazione di una scuola «senza capo, e pressoché deserta»⁸¹: evidentemente, la popolazione scolastica aveva subito un nuovo calo nel biennio precedente. L'arrivo della Vitaliani, un anno più tardi, non suscitò, comunque, grandi entusiasmi:

la signora Vitaliani [...] avrebbe dovuto esser messa a riposo. E vive in mezzo alla strada. Questione di pane. Io dissi, fin dall'altr'anno, al Ministero: “Nominatela insegnante a Roma, se proprio volete mantenerla; ma direttrice no”. Invece, non so per merito di chi, l'hanno mandata qui come direttrice. E tutto minaccia d'andare a rotoli.

⁷⁸ Cfr. A. Mancini, *Prima dell'Accademia*, cit., p. 322.

⁷⁹ S. d'Amico, *Scuola di Recitazione*, in «L'Idea Nazionale», 21 novembre 1922.

⁸⁰ Sulla proposta di direzione cfr. *Lettera di U. Fracchia a S. d'Amico del 20 febbraio 1924*, MBA, f. d'Amico, Corrispondenza, “Fracchia Umberto”.

⁸¹ S. d'Amico, *Progetto per una scuola di Teatro*, cit., p. 18. Anche questa notazione di d'Amico concorre a testimoniare come la Scuola romana, all'atto della “fusione” con la fiorentina, non godesse certo di una grande prosperità.

Non posso riferirti che molto sommariamente i criteri da essa manifestati e adottati negli otto giorni dacché è venuta da noi. Naturalmente questi tieniteli per te: faresti un cattivo servizio anche a me pubblicandoli. Ma in sostanza son questi: - l'arte drammatica si insegna facendo una parte, e poi invitando l'allievo a imitare il maestro – spiegare (come io faccio) i criteri di interpretazione non serve a nulla – è sciocco metter su commedie poco note, nei saggi: bisogna far recitare vecchie commedie (non ti dico quali!) - agli allievi del 1° anno, va cominciando a far studiare, di prim'acchito, l'Aminta del Tasso, e poesie di Schiller tradotte da Maffei, e scene di Goldoni! - Va pure approvando che gli allievi di quel corso (vale a dire, che recitano da 3 o 4 mesi) studino La Gioconda e il Ferro di d'Annunzio! E siccome naturalmente essi cantano quella prosa, ella pretende d'insegnare a dirla, a parlarla – sostiene che i versi, sia lirici che drammatici, van recitati come la prosa – ecc. ecc.⁸².

Nella lettera riservata a Fracchia, d'Amico non lesina ad esprimere con onestà tutte le riserve verso la nuova direzione, probabilmente rimpiangendo il rifiuto fatto l'anno precedente. Ancora nel '35, nella relazione che invierà al Ministro De Vecchi, pur tenendo conto del tono generale del resoconto – spesso forzato in tono peggiorativo, probabilmente con la speranza, non vana, a posteriori, di riuscire ad ottenere finalmente una riforma organica dell'istituto – le parole di d'Amico confermano la pessima impressione dei primi giorni:

Non ancora settantenne, pareva decrepita: sprovvista di cultura, «guitta», ignara di ogni conquista dell'arte moderna, convinta che tutto il teatro fosse un pietoso errore, ostinata nel proporre alla ripetizione pappagallesca degli allievi le più insulse o superate commedie del più rancido Ottocento⁸³.

Il resto del corpo docenti era ancora composto da Gattinelli, questa volta coadiuvato da Amelia Dondini, sorella del compianto Cesare, «ed il pittore Pietro d'Achiardi [...] chiamato ad insegnare storia del costume, mentre [erano, *n.d.a.*] vacanti i posti di maestro di danza, scherma e canto»⁸⁴. Per le restanti materie “accessorie”, infatti, non si riuscì ancora a concretizzarne l'istituzione per motivazioni prevalentemente economiche:

Alle lezioni di danza e di scherma si è rinunciato per impossibilità di trovarne insegnanti. Perché, sai tu come compensa lo Stato gl'insegnamenti straordinari impartiti nelle sue scuole secondarie (a cui Santa Cecilia è parificata)? In ragione di 350 lire lorde (315 nette)

⁸² *Minuta di S. d'Amico a U. Fracchia del 20 marzo 1925*, MBA, f. d'Amico, Corrispondenza, “Fracchia Umberto”.

⁸³ S. d'Amico, *Progetto per una scuola di Teatro*, cit., p. 18.

⁸⁴ A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione)*, cit., p. 46.

all'anno per ogni ora settimanale di insegnamento. Ora siccome non si sarebbe potuto, per ragioni di tempo, consacrare alla scherma e alla danza più di una o due ore la settimana, me lo dici tu chi sarebbe venuto a far lezione con quel compenso? (Che è accettato da d'Achiardi! Ma d'Achiardi lo fa per passione; ed ha altri insegnamenti stabili, nell'Istituto Superiore di Belle Arti)⁸⁵.

La direzione Liberati, verso una prima riforma statutaria

L'ingresso di d'Amico e, soprattutto, il suo aggancio diretto col ministero, riuscirono però a smuovere pian piano le cose e si riuscì a dare avvio ad una nuova riforma – con relativa commissione, di cui fece parte anche Franco Liberati – e a nuovi lavori, che portarono alla ristrutturazione della chiesetta sconscrata dell'ex Oratorio delle Consoline rendendola il Teatro-Studio “E. Duse”. D'Amico, già nel luglio '25, accortosi evidentemente che la figura di Liberati poteva rappresentare una chiave di volta per le sorti della scuola, gli confida in una lettera un suo “stratagemma” per farlo avvicinare alla direzione dell'Istituto, tramite la commissione già istituita, chiedendogli preventivamente la sua disponibilità; la risposta del Grand'Ufficiale è affermativa e porterà infine alla sua nomina effettiva in qualità di Direttore. Trascorso soltanto un anno all'interno del corpo docenti, l'influenza, ma anche l'intelligenza di d'Amico, si rivelarono determinanti nel governare la scuola. Nella stessa lettera, il critico romano confida al commissario anche alcune impressioni sui primi esami cui ha preso parte:

Ma io ti avrei voluto presente soprattutto per dire una parola autorevole contro i criteri che han presieduto agli esami di recitazione. Lasciamo stare il fatto che, tra le scene presentate dai candidati, mancavano del tutto Goldoni, Alfieri, D'Annunzio, ecc.: in una scuola Italiana! Ma il bello si è che, nonostante la mia lunga e vivace opposizione, la Commissione ha dato 9 in recitazione a una allieva del terzo corso - esame di diploma – la quale non ha altro merito se non quello di imitare pedissequamente le intonazione [*Sic!*] o i gesti della Direttrice, senza mai il più piccolo segno di intelligenza, di passione, di commozione, di interesse vivo per quello che dice: la negazione del temperamento drammatico; l'assenza di ogni genialità; di ogni promessa. Tu intendi meglio di me che, continuando per questa via, altro che rialzare i valori dei diplomi di S. Cecilia!

⁸⁵ Minuta di S. d'Amico a U. Fracchia del 20 marzo 1925, MBA, f. d'Amico, Corrispondenza, “Fracchia Umberto”.

El difeto xe nel manego⁸⁶.

Dal racconto confidenziale di d'Amico emergono evidenti le critiche al sistema d'insegnamento ed ai criteri che muovevano il lavoro della Direttrice, ancora una volta non distanti dal "modello imitativo" stilizzato sui criteri estetici della vecchia attrice in cattedra.

Dall'inizio degli anni '20 però, lo stesso critico, oltre a rilevare i difetti e le carenze, cominciò a dare forma anche alla propria visione "scolastica" affidando le sue riflessioni, come d'abitudine, alla carta stampata. Uno dei primi riferimenti, in tal senso, può essere la breve polemica con Cesare Levi del 1920, dove d'Amico, esponendo le sue motivazioni a sostegno dell'esistenza di una Scuola di Recitazione, così scrive:

la scuola può e deve darci degli esecutori. [...] Se la scuola non può fabbricare il grande attore, che nasce quando Dio lo fa nascere, e che nove volte su dieci non è un interprete, può fare dei buonissimi attori: quelli che servono, e, oso dire, che più ci premono, quelli diligenti e subordinati all'autore, di cui si piegano ad essere i volenterosi esecutori; ossia, appunto, gl'interpreti⁸⁷.

Nella risposta successiva, a distanza di qualche giorno, ha poi modo di precisare:

da una scuola, e solo da una scuola, i futuri attori possono avere, (oltre a dei veri e propri insegnamenti tecnici, i quali vanno, dalla dizione e dalla truccatura, alla scherma, alla musica, alla danza) una preparazione culturale vera e propria, che insieme con le nozioni di cultura generale, comprenda almeno la storia del Teatro, quella del costume, e quella dell'apparato scenico⁸⁸.

Erano idee nate, in parte, dal lavoro attuato con le diverse commissioni, specie la prima commissione straordinaria del '19, che d'Amico qui però riprende ed espone "pubblicamente". Queste formulazioni, si rivelarono fondamentali, un lustro più tardi, nella stesura del nuovo statuto approvato dal Governo il 7 gennaio 1926.

⁸⁶ S. d'Amico, *Minuta di risposta a F. Liberati del 2 luglio 1925*, MBA, f. d'Amico, Corrispondenza, b. "Liberati Franco", fasc. 13 (1921-'27); documento riprodotto pressoché integralmente anche in A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione)*, cit., pp. 47-48.

⁸⁷ S. d'Amico, *Teatro e Scuola di recitazione*, in «Il Marzocco», 8 febbraio 1920. Significativa l'assonanza con la visione che Liberati fisserà nel suo progetto del 1929 in merito alla "subordinazione dell'attore all'autore".

⁸⁸ S. d'Amico, *Per concludere sul Teatro e la Scuola di recitazione*, «Il Marzocco», 22 febbraio 1920.

Tale regolamento scolastico permise di attuare il “piano-Liberati”, creando all’interno della Commissione artistica della Scuola la figura del Commissario delegato, «il quale ha per compito di tenersi in abituale contatto con la Direzione della Scuola, intervenendo alle lezioni, assistendo il Consiglio dei professori nella compilazione dei programmi e nella scelta delle opere per i saggi e per gli esami»⁸⁹. In esso sono contenute, poi, anche importanti informazioni sulla riforma pedagogica che d’Amico cominciò a mettere in atto; pur rimanendo invariato il numero dei membri del corpo docenti, a partire dal presente statuto cominciarono ad essere fissati alcuni parametri sia in merito agli obblighi dei docenti che degli alunni. L’orario consisteva in almeno quindici ore di recitazione settimanali, a cui si aggiungevano tre ore di Storia del Teatro, garantendo così agli allievi quattro ore di lezione ogni giorno. All’epoca, tra i frequentanti le aule al quinto piano di Via dei Greci, figuravano i nomi di Paolo Stoppa, Anna Magnani, Achille Fiocco e il giovane liceale Orazio Costa, futuro pupillo di d’Amico, che si era presentato alla Commissione nell’autunno ’26 con la parte di Pantalone de *La famiglia dell’Antiquario*⁹⁰. I criteri d’accesso si fecero più rigorosi, prevedendo, oltre alla recitazione di un paio di scene, anche un «breve e sommario esame di cultura generale (letteraria e storica) [...]», non necessario soltanto a chi dimostrasse «di aver frequentato almeno tre classi di scuola media, superando i relativi esami»⁹¹. Tali principi di “serietà” si estendevano al corpo docenti, a cui era vietata la partecipazione a spettacoli senza previa autorizzazione, e alla vita scolastica, con ammonimenti, sospensioni ed espulsioni da attuarsi in base al comportamento degli alunni a lezione: per d’Amico, forse a causa/grazie ad una certa mentalità cattolica, la questione scolastica assunse da subito una declinazione disciplinare molto rigorosa, elemento evidentemente ritenuto utile non solo al buon funzionamento dell’istituto ma, anche, mezzo efficace nel contrastare la *gutteria* tipica degli ambienti teatrali e dotare di prestigio e serietà la scuola stessa. La lettura dello statuto, tutta di particolare interesse, consente infine di conoscere i criteri didattici, tramite il prezioso “Allegato B”, riguardante il *Programma degli studi e degli esami di promozione e di licenza*; in esso si ritrova la distinzione già enunciata dal critico romano tra insegnamento pratico ed insegnamento culturale; si legge infatti: «L’insegnamento della Storia del Teatro e della Interpretazione scenica, nonché di altri insegnamenti di materie letterarie che venissero eventualmente istituiti, deve mirare a formare

⁸⁹ Cfr. s.a., *Statuto della Regia scuola di recitazione di Roma*, 7 gennaio 1926, art. 4, in ANAD, b. U61/461/576, fsc. “Materiale relativo alla Storia dell’Accademia. Anni iniziali”, stfsc. “Leggi e regolamenti e statuto gazzette ufficiali”, conservato anche in MBA, f. d’Amico, b. “T. Generalità: Scuole di recitazione”.

⁹⁰ Cfr. s.a., *Il primo palcoscenico di Anna Magnani*, articolo consultabile in internet all’indirizzo: <https://tributetoannamagnani.wordpress.com/tag/1926/> (ultima consultazione 27/10/2017).

⁹¹ Cfr. s.a., *Statuto della Regia Scuola di Recitazione di Roma*, cit., art. 10. L’esame (orale) prevedeva la lettura e il commento di un brano di prosa e uno di opere classiche (da Dante a Manzoni), congiunto con un esame di Storia, dalla Grecia al Risorgimento.

nell'allievo una *cultura artistica e una coscienza di interpretare intelligente, diligente e fedele*»⁹².
Mentre, nel descrivere l'insegnamento di recitazione, si precisa:

Esso deve mirare alla *formazione pratica* del futuro attore; a sviluppare e disciplinare armoniosamente in lui qualità tecniche di corsi.

Nel primo corso, escludendo rigorosamente l'insegnamento di qualunque opera o frammenti in versi, e di qualunque opera *appartenente ad autori anteriori* al 1800, si dovrà mirare soprattutto al contegno, alla pronuncia, alla dizione, alla correttezza del gesto, mediante la lettura e recitazione di opere facili, scritte o tradotte in buona lingua italiana, di carattere il possibile «parlato», e tali da attrarre l'interesse dei giovani. Nel secondo e nel terzo corso si potrà risalire ad opere più complesse e difficili, anche in versi e di autori anteriori al 1800, sempre tenendo presenti le capacità degli allievi, ai quali non deve essere imposto nessun modello da imitare passivamente; bensì deve procurarsi ch'essi giungano il più possibile a capire e ad esprimere, con mezzi propri e secondo il proprio carattere lo spirito e lo stile degli autori interpretati⁹³.

Dunque, un'impostazione inizialmente "tecnica" della recitazione, che poi si trasforma in "autoeducazione" dell'attore data dal confronto con linguaggi ed opere maggiormente impegnative dal punto di vista interpretativo, rifuggendo il criterio "imitativo" fino ad allora diffuso per la maggiore. Un criterio pedagogico che si sposa con la concezione "drammaturgica" ed autorale del Teatro di d'Amico. Ma significativa è anche la parte dedicata ai criteri di giudizio degli allievi, distinta fra saggi, mai inferiori a tre per ogni anno, e gli esami privati:

Per risvegliare nei giovani l'amore della consapevole interpretazione, è necessario che i lavori prescelti non siano commedie o drammi abitualmente rappresentati dai nostri attori sui pubblici teatri, ma opere non solite, vive e attuali, sia per la loro effettiva novità, sia per l'eterna giovinezza dell'arte. A distruggere negli allievi il pessimo uso della vecchia tradizione, di scegliere qualsiasi pretesto per dare saggio di virtuosità scenica, la Commissione artistica non dovrà consentire che essi si mostrino al pubblico in mediocri o cattivi lavori, esigendo anche nella loro scelta rigorosi criteri d'arte.

Gli esami si daranno invece, nelle epoche stabilite, privatamente e cioè davanti alla Commissione esaminatrice, che tuttavia nell'assegnare i voti per la recitazione dovrà tener conto anche dei risultati dei saggi. Gli esami avranno carattere prevalentemente individuale:

⁹² Cfr. s.a., *Statuto della Regia scuola di recitazione di Roma*, cit., Allegato B. Corsivo già presente nel testo originale.

⁹³ *Ibid.*

consteranno, di preferenza, di scene staccate, o di dialoghi fra due interlocutori, uno dei quali potrà essere lo stesso insegnante.

Gli esami di recitazione consisteranno:

1° Pel passaggio dal 1° al 2° corso: nella recitazione di almeno 2 scene in prosa, di autore non anteriore al 1800 e di lunghezza e carattere sufficienti a mostrare nell'allievo un elementare esperienza della pronuncia, della dizione, del portamento e del gesto;

2° Pel passaggio dal 2° al 3° corso: nella recitazione di almeno 3 scene, di cui una in versi;

3° Per i candidati al diploma di licenza: nella recitazione di 5 scene, di cui una o due in versi.

Queste scene saranno scelte, quattro dal Consiglio dei Professori e una dall'allievo: in modo che il candidato possa dare saggio della sua attitudine sia al comico che al drammatico. La Commissione esaminatrice potrà interrogare i candidati sui caratteri da essi interpretati, e sui motivi psicologici della loro interpretazione⁹⁴.

D'Amico cercò dunque di creare una cesura con il mondo della "vecchia tradizione" in ogni maniera possibile; tra le diverse indicazioni, ciò che qui risulta maggiormente interessante per le future vicende dell'Accademia, è la scelta del repertorio per i saggi, una delle caratteristiche che segnerà anche il venturo istituto diretto dal critico romano.

Ritornando alla cronaca, in quegli anni di rinnovamento normativo, non vi fu un grande rinnovamento effettivo in merito alle pratiche pedagogiche: accanto a Gattinelli, che continuava a conservare il suo posto come docente di recitazione, si aggiunse l'attrice Ida Carloni-Talli, "moglie del povero Talli", e venne confermato Pietro d'Achiardi, della Regia Accademia di Belle Arti di Roma, che teneva «un corso straordinario di storia del costume, fatto con proiezioni interessantissime»⁹⁵. Liberati, non ancora ufficialmente direttore – venne nominato Direttore Reggente il primo marzo 1927 –, si farà però efficace alleato di d'Amico nel tentativo di ridisegnare le sorti e le vicende della "scuoletta". Per il Grand'Ufficiale, l'intento principale della Scuola, forse nella speranza/tentativo di allargare il numero di iscritti, non era limitato soltanto alla formazione professionale; in un'intervista del '25, precisava infatti:

La scuola dovrebbe divenire un centro d'arte, nel quale si diano convegno quanti, fra la parte migliore della borghesia, sentano attitudine per la scena, o nutrano amore per l'arte drammatica; [...] non dovrebbe servire soltanto a creare dei professionisti. [...] Noi vorremmo che a Santa Cecilia si iscrivessero, non soltanto coloro che vogliono, poi, calcare le tavole del palcoscenico, ma quanti sentono desiderio di formarsi una vasta cultura d'arte⁹⁶.

⁹⁴ *Ibid.*

⁹⁵ s.a., *La Scuola di recitazione a Santa Cecilia (Un colloquio con Franco Liberati)*, «Il Messaggero», 4 novembre 1925.

⁹⁶ *Ibid.*

Tale attenzione alla buona società, forse idea superstita dai tentativi di nobilitazione Ottocenteschi, un paio d'anni più tardi si connaturava, sempre nelle parole di Liberati, anche di una destinazione d'uso rivolta principalmente alla città, motivo che forse impedì alla Scuola di avere quel respiro di portata nazionale che riuscì invece ad ottenere in seguito:

Ecco, io ci sto, e con me i colleghi commissari, per tentare di fare della Scuola romana, non una “fucina di attori”, ma un centro di intellettualità cittadina, nel quale convergano quanti amano il teatro di prosa, intendano di studiarne la storia, e vogliano esercitarsi nella nobile arte della scena. In una parola: come nei Conservatori musicali non tutti diverranno cantanti o suonatori professionisti, ma molti frequentano i corsi vari per formarsi una educazione musicale, così noi vorremmo che la Scuola di Recitazione venisse frequentata da quanti amano di correggersi dai difetti di pronuncia, da giovani desiderosi di apprendere la storia del teatro, e, soprattutto, da coloro che ritengono di avere attitudini all'arte della scena⁹⁷.

Tra il 1927 ed il 1934, si attuarono comunque, anche se certamente con gradualità, alcune delle direttive espresse nel nuovo statuto; grazie alla possibilità offerta dal nuovo teatrino in Via Vittoria, si cominciarono ad allestire saggi pubblici in grado di ottenere un discreto successo di pubblico e critica – tra questi, molto apprezzato fu *Barberina* di De Musset, con interpreti Stoppa e Magnani. Ma nella stessa sala, si promossero anche alcuni cicli di conferenze sul teatro contemporaneo tra i quali figuravano – assieme ai nomi di Bragaglia, Liberati, Spaini, ecc. –, anche ospiti internazionali, come Firmin Gémier, che si rivelerà un personaggio decisivo nei rapporti con i teatri stranieri. La Scuola assunse dunque un assetto più stabile rispetto al passato e, grazie all'impulso rinnovatore della coppia d'Amico-Liberati – anche se il sospetto è che gran parte delle iniziative fosse ideata dal primo –, in quel giro d'anni si gettarono le fondamenta per la riforma a venire. La riorganizzazione dell'Istituto, anche sul versante materiale, fu un processo costante e graduale, che a poco a poco, cercò di mettere mano a tutti i piccoli difetti che ne avevano caratterizzato la storia: nel 1929, ad esempio, si procedette all'edificazione di camerini in muratura – prima soltanto lignei – e alla manutenzione di alcune vetrate⁹⁸. Sempre nel '29, fu proposto dalla Direzione scolastica e approvato dal Ministero,

⁹⁷ E. Bertuetti, *La nostra inchiesta sulle Scuole di recitazione. Alcuni pareri di Franco Liberati*, «Gazzetta del Popolo», 11 agosto 1927. Un paio di articoli a firma Don Marzio (Mario Corsi) avevano riportato nel 1927 l'attenzione sulla Scuola di Recitazione. Anche d'Amico darà un suo contributo tramite un articolo su «La Tribuna» in cui, concordando con le opinioni espresse dall'articolista della «Gazzetta», cercò di puntualizzare la situazione con il suo sguardo interno alle cose, cercando pure di ridimensionare le richieste economiche (da un milione a 100-150 mila Lire).

⁹⁸ Cfr. *Lettera di F. Liberati al Direttore Gen. Antichità e Belle Arti del 21 ottobre 1929*, ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. III (1927-'29), b. 164, fsc. “Roma - Scuola di Recitazione Lavoro Straordinario”.

l'avvio di un «quarto anno “di perfezionamento”»⁹⁹, attivato in via sperimentale per un biennio, che dovesse favorire, probabilmente, l'inserimento professionale degli allievi. Nel settembre del '33, grazie ad una nota di Liberati al Ministero, si ha la conferma della continuazione di tale anno di perfezionamento, frequentato da quasi tutti i diplomati; per quel che riguarda gli iscritti, in tutto soltanto tredici, si può invece evincere la notevole sproporzione tra le allieve, ben dieci, e gli allievi, soltanto tre¹⁰⁰. È uno stato di cose che venne lamentato anche da d'Amico nella sua relazione, il quale sottolineava che, proprio per tale ragione, si era in notevole difficoltà all'atto della scelta del testo per i saggi finali, visto lo squilibrio tra le parti. In ottobre, a soluzione di tale problema, Liberati propose, l'istituzione di quattro borse di studio governative, sulla scorta di quanto già fatto per la controparte musicale ma con minori pretese, per un ammontare iniziale di soltanto 19.600 lire annue: purtroppo la proposta, volta sia a compensare gli squilibri di genere che ad attirare allievi da ogni parte d'Italia, non portò ad alcun risultato immediato¹⁰¹. La mancanza di un adeguato finanziamento gravava poi sui saggi finali, composti da tre repliche, funzionali a garantire la rotazione delle parti; fino al 1932-1933, per la preparazione e l'allestimento scenografico – eseguito dagli allievi della Scuola di Scenografia, diretta da Vittorio Grassi alla Regia Accademia di Belle Arti –, la Scuola fu costretta ad appoggiarsi a speciali contributi offerti dalla Società degli Autori. Allarmato dalla cessazione di tale contributo, il direttore, richiese perciò, nella stessa relazione, anche l'aumento di fondi tale da garantire la continuazione degli allestimenti. Liberati ha infine modo di approfondire alcuni punti, come l'obbiettivo vero della scuola, ancora da raggiungere:

parlando di Scuola o di Conservatorio, nessun uomo moderno intende più riferirsi a un istituto freddamente scolastico, dove s'impartisca un insegnamento retorico, di contegno e di dizione e basta. Bensì pensa a un istituto il quale compensi, in sé, le necessarie preparazioni scolastiche, e le vive e immediate esperienze sceniche, a contatto del pubblico. Quel che oggi si vuole, è un Teatro-Scuola: che, mentre fornisca ai futuri attori tutti gl'insegnamenti necessari al loro addestramento (culturale, fisico e tecnico), li porti quotidianamente sulle tavole di un palcoscenico, e li faccia via via recitare, in un vero teatro, davanti alla critica, agli artisti, e almeno ai più esperti e intelligenti spettatori della Città¹⁰².

⁹⁹ Cfr. *Velina di risposta del Min. Belluzzo alla Direzione della R. Scuola di Recitazione del 17 giugno 1929, ibid*, fsc. “Roma – Scuola di recitazione. Istituzione del quarto anno di studio”.

¹⁰⁰ Cfr. *Nota di F. Liberati al Dir. Gen. Antichità e Belle Arti del 19 settembre 1933, ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. IV (1946-'50), b. 78, fsc. “Accademia Arte drammatica. Funzionamento”*.

¹⁰¹ Cfr. *Relazione di F. Liberati al Ministero della P. Istruzione del 10 ottobre 1933, ibid*.

¹⁰² *Ibid*.

Invocando a sostegno della propria tesi un diffuso cambiamento della mentalità sulla pedagogia attoriale, il direttore continua dunque ad invocare la nascita di un Teatro di Stato che viva in stretta connessione con l'istituto scolastico, connubio presente in tutti i principali progetti di rinnovamento della scena italiana, ma destinato a rimanere incompiuto per lungo tempo. In aiuto alla didattica, furono organizzate delle visite personali di alcuni attori di grande fama: nel '32-'33 – anno di cui si hanno maggiori notizie grazie ai documenti presenti all'Archivio Centrale dello Stato –, fecero visita Maria Melato, Tatiana Pavlova ed Elsa Merlini. Il corpo docenti rimase inalterato fino al 1934, quando Gattinelli, in età da pensione, venne sostituito da Teresa Franchini, l'allieva prediletta di Rasi. Fu l'ultimo esito della relazione dell'ottobre del 1933, in cui Liberati invocava non solo la sostituzione dell'insegnante del 2° corso, ma «di creare un insegnante anche per terzo corso, lasciando al Direttore il compito di guidare e di mettere in scena i saggi»¹⁰³, occupazione, quest'ultima, che aveva sempre contraddistinto l'operato del Grand'Ufficiale già dalla sua presa d'incarico, nel 1926.

Nel giro d'anni precedente alla trasformazione in Accademia, dunque, la scuola riuscì a mantenere l'andamento positivo indotto dal nuovo statuto ma, specie negli anni Trenta, venne inevitabilmente ad affievolirsi quella *verve* riformista che aveva caratterizzato l'ultimo periodo del decennio precedente. Lo stesso d'Amico, pur continuando a mantenere la cattedra di Storia del Teatro, ad inizio anni '30 fu occupato anche da molti altri impegni e progetti, come la direzione di «Scenario», in *tandem* con De Pirro, o l'organizzazione del Convegno Volta; ma lo stesso critico, come si vedrà più avanti, stava anche costruendo, tassello dopo tassello, l'impianto concettuale della futura Regia Accademia d'Arte Drammatica.

¹⁰³ *Ibid*, p. 8.

Capitolo primo

Scuole e pedagogie teatrali al tempo del Fascismo

La scuola continua: l'episodio del Teatro Sperimentale dei Guf

Il teatro di Via Laura sorge a nuova vita

Gli anni '30 del Novecento, decennio centrale della dittatura fascista, furono contrassegnati, specie nella loro prima metà, da un denso accumularsi di iniziative, di piccole e grandi innovazioni, volte ad inquadrare tutti gli ambiti della vita quotidiana, pubblica e privata: dall'inaugurazione di nuove istituzioni alla creazione o modifica di molte consuetudini sociali, alle grandi riforme strutturali del regime. Il Bel Paese, in quegli anni, cambiò faccia e la portata di questa operosità del regime fu tale da trovarne tracce e conseguenze ben oltre la fine del fascismo; più in generale, fu un periodo in cui la dittatura stessa toccò l'apice del consenso e della sua vita politica, raggiungendo così anche la massima capacità di fascistizzazione dell'intero sistema nazionale. Terminati gli anni Venti, trascorso un decennio dalla nascita del partito, il Fascismo era riuscito a sbarazzarsi di ogni minaccia esterna ed interna alla sua esistenza e ad instaurare il suo regime di stampo totalitario. Firmando nel 1929 i Patti Lateranensi, considerati ultimo atto di questo percorso, iniziò una fase diversa, da molti storici considerata come il periodo del consenso, che caratterizzò i primi anni '30 fino alla guerra d'Abissinia. Il mondo culturale fece largamente parte del progetto di riforma del regime, non solo come mezzo di propaganda per veicolare i concetti dell'ideologia fascista, ma come organizzatore di pensiero e della vita sociale di molte fette della popolazione. Questa sorta di iniziative, importanti già a partire dagli anni Venti – del '24 è la nascita dell'Istituto Luce e del '27 l'Eiar (ma l'Uri era statale dal '23) –, ebbero un'ulteriore sviluppo e proliferazione nel decennio successivo, con l'obbiettivo di coprire ogni aspetto della vita intellettuale¹⁰⁴; per quel che riguarda il settore teatro, questa scia di riforme – citando solo gli episodi maggiori – può trovare dei simbolici inizi nell'inaugurazione dell'Istituto Nazionale del Dramma Antico a Siracusa (1925) o nell'attuazione dei Carri di Tespi (1929) o, ancora, nella nascita della Corporazione dello spettacolo (1930), ma raggiunse la piena intensità intorno a metà degli anni Trenta, con interventi che spaziavano dalla creazione del Ministero per la Stampa e Propaganda (1934) – di cui farà parte la Direzione Generale dello Spettacolo (nata nel 1936) – al Convegno Volta sul Teatro drammatico (1934), dalla fondazione della Regia Accademia d'Arte

¹⁰⁴ L'intervento sul mondo culturale fu davvero ad ampio spettro, rendendo poco agevole un resoconto dettagliato: si tenga presente, però, che l'operazione riguardò il cinema come le arti visive, l'università e le scienze come la musica, il teatro come la letteratura, nell'obbiettivo di tenere sotto controllo ogni aspetto della vita intellettuale del paese.

Drammatica (1935) al cambio di inizio dell'anno teatrale (1936), dalla cristallizzazione del regime delle sovvenzioni (seconda metà anni '30)¹⁰⁵ fino ad uno degli ultimi episodi, ormai in pieno conflitto mondiale, con la fondazione dell'Ente Teatrale Italiano (1942). I margini delle manovre andarono veramente a toccare pressoché ogni aspetto della vita teatrale italiana, inclusi i fenomeni dilettanteschi irreggimentati dall'Ond e, già dalla sola lettura di tale "lista", ci si può rendere conto degli effetti di lunga durata che queste istituzioni ebbero anche sulla vita teatrale della prima Repubblica. All'interno di questo agglomerato di iniziative, il XIII anno del regime ('34-'35) fu particolarmente significativo: nell'arco di poco più di dodici mesi si ebbe la nascita, a Firenze, nello stesso teatrino di via Laura abitato in passato da Luigi Rasi, del Teatro Sperimentale dei Guf – tra l'estate e l'autunno del 1934 – e l'inaugurazione della Regia Accademia d'Arte Drammatica a Roma, avvenuta il 5 ottobre 1935, due istituzioni che rivestono, in questa sede d'analisi, un ruolo particolare, quasi di assi cardinali per le vicende di cui ci si andrà ad occupare, capostipiti di due mondi teatrali che avranno un ruolo primario fino al teatro del secondo dopoguerra.

Per il Teatro gufino, avvenimento genitore, fu un dibattito tenutosi all'interno della prima edizione dei Littoriali della Cultura e dell'Arte, che si svolsero a Firenze tra il 22 ed il 27 aprile 1934. La manifestazione fu un esperimento, nato dalle menti di Bottai e Pavolini sulla scia dei Littoriali dello Sport, che, oltre ad avere lo scopo di fascistizzare la gioventù universitaria, voleva soprattutto far emergere i futuri componenti della classe dirigente fascista¹⁰⁶. Oltre a ciò, i Littoriali culturali-artistici si inseriscono poi in quella scia di manifestazioni – i saggi ginnici della gioventù, le parate militari, le pompose celebrazioni all'aperto – con cui il regime cercò di attuare quel piano di fascistizzazione totalitaria della vita del paese, volto a mantenere «le masse in uno stato di mobilitazione emotiva permanente attraverso riti e cerimonie collettive»¹⁰⁷, per lo sviluppo e consolidamento del

¹⁰⁵ Le iniziative volte a definire un piano di sovvenzioni statali alle compagnie drammatiche, in realtà, ebbero già inizio nei primi anni '20, quando il neonato regime proseguì, di fatto, quanto iniziato dai governi liberali precedenti. Il periodo preso in esame fu segnato, invece, da una politica marcatamente fascista volta a istituzionalizzare, centralizzare e burocratizzare il sistema teatrale italiano. Per approfondire cfr. almeno G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, cit., e C. Meldolesi, *L'epoca delle sovvenzioni e dell'attore funzionale*, in E. Garbero Zorzi, S. Romagnoli (a cura di), *Scene e figure del teatro italiano*, Bologna, Il mulino, 1985, pp. 301-321, ora, parzialmente, anche in C. Meldolesi, *I fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi* [1984], Roma, Bulzoni, 2008, pp. 23-36 ed E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto (coll. «Il Filarete» - Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia), 2004 (ed. riveduta e aggiornata). Per una visione maggiormente focalizzata sugli aspetti legislativi cfr. A. Di Lascio, S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2010, in particolare le pp. 63-70. In merito al panorama di studi sul teatro fascista, si segnala poi la recente uscita dell'ultimo numero di «Teatro e Storia», XXXVIII, 2017, numero monografico dal titolo *Fantasmismi e fascismo*, al cui interno è pubblicato il dossier *Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, curato da M. Schino, R. Di Tizio, D. Legge, S. Marenzi, A. Scappa.

¹⁰⁶ Per approfondire le vicende dei Littoriali della Cultura e dell'Arte cfr. almeno U. Alfassio Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategie dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983 e G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori editore, 1979.

¹⁰⁷ E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002, p. 23.

suo consenso¹⁰⁸. All'interno del programma della sei giorni, vi fu anche un evento teatrale d'eccezione: con lo spettacolo *18 BL*, spettacolo di massa per la massa, si assistette al debutto (fallimentare) del Teatro dei Ventimila, invocato a gran voce da Mussolini nel '33 a Roma, davanti alla platea della Siae, come rimedio alla crisi del teatro¹⁰⁹. I Littoriali erano composti da due tronconi principali: una parte, quella dei cosiddetti convegni, era riservata ad una serie di dibattiti su materie scientifiche ed umanistiche – dalla dottrina politica alla critica teatrale –, mentre una seconda parte riguardava il *coté* artistico della manifestazione, raggruppando i concorsi – che, a loro volta, andavano dalle monografie saggistiche, alle arti visive fino alle composizioni poetiche e le esecuzioni artistiche, tra cui musica e cinema. Venendo ai fatti riguardanti lo Sperimentale, il terzo giorno della manifestazione, all'interno del dibattito del convegno di critica teatrale, Pietro Ingrao, afferente al Guf romano, avanzò un'ipotesi capace di suscitare da subito simpatie ed entusiasmi: creare un teatro universitario dei giovani, in seno, naturalmente, all'egida dei Guf. A manifestazione conclusa, sulle pagine de «Il Ventuno», rivista degli universitari veneziani, Ingrao ricalzava così:

Necessita, in luogo di rappresentazioni precarie, provvisorie, improvvisate, un organismo saldo, libero da vincoli commerciali, che con azione costante, intensa, vivifichi le gore morte delle nostre scene, svegli le quinte rattrappite e polverose, ed immetta soprattutto nuova linfa di teatranti giovani, al momento attuale tagliati fuori completamente e senza scampo da quella che è la vita o l'agonia e vi piace del teatro italiano.

Per questa azione vivificatrice e rinnovatrice l'autore di queste note ha chiesto, al convegno di critica teatrale ai Littoriali, che il G.U.F. s'assume l'iniziativa della costituzione d'un teatro Sperimentale Rivoluzionario.

[...] Teatro sperimentale significherebbe teatro di giovani e per i giovani. In Roma ad esempio vi sono migliaia di giovani che s'interessano e bruciano per un nuovo teatro. Li porteremo a questo nostro sperimentale [...].

Nel già citato convegno di critica teatrale ai Littoriali, il Console Poli rispondeva alla proposta avanzata dal sottoscritto ed accettata unanimemente dai partecipanti, incaricandolo insieme con un gruppo di camerati romani di preparare un progetto schematico di sperimentale dei G.U.F. Ora si spera e si vuole da noi che gli Universitari, che s'interessano di teatro, portino idee, suggerimenti, e contribuiscano quanto più è possibile alla creazione

¹⁰⁸ Tra queste forme cerimoniali si possono ricordare anche i sabati fascisti e, in particolare, i sabati teatrali, in cui masse di lavoratori e studenti si recavano a teatro godendo di forti sconti e omaggi per gli spettacoli in programma (non a caso nati nel 1936).

¹⁰⁹ Il celebre passaggio dell'orazione mussoliniana, riportato in diversi volumi che si sono occupati di questo frangente storico, è riportato anche in J. T. Schnapp, *Staging Fascism: 18 BL and The Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996, trad. it., *18 BL. Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996, p. 48. Per approfondire lo spettacolo *18 BL* e, in generale, alcune riflessioni sul teatro di massa sorte in quegli anni, si rimanda al medesimo volume appena citato.

di un organismo vivo e fresco, che forse significherebbe una tappa nel rinnovamento scenico d'oggi¹¹⁰.

Pressoché negli stessi giorni, a rincarare la dose, accorse in aiuto un articolo di d'Amico – che, a Firenze, sedeva tra le fila dei commissari –, il quale puntava a rilanciare in toto l'idea dei Teatri Universitari chiedendosi perché, sulla scorta di esempi americani e francesi,

il G.U.F., che nei passati giorni ha promosso a Firenze sì baldi dibattiti sul Teatro e sui suoi problemi, non si assumerebbe, in Italia, iniziative teatrali del genere? Quante sono, fra maggiori e minori, le università italiane? È purtroppo vero che, fra tante, nemmeno una possiede una cattedra di Storia del Teatro: ma di Letteratura drammatica vi si studia tuttavia qualche cosa, nei rispettivi corsi di Letterature antiche e moderne; in qualcuna si studia anche Storia della Musica, e i relativi corsi sono accompagnati da saggi ed esecuzioni musicali. E allora perché, accanto alla sua biblioteca, ai suoi laboratori, eccetera, l'università non dovrebbe avere il suo teatrino – col suo piccolo laboratorio scenotecnico, coi mezzi almeno essenziali per elementari esperimenti di regia, insomma con le sue possibilità di *mettere in scena*, non foss'altro a compimento degli studi ordinari, quelle opere antiche e nuove che *per la scena* furono in origine, scritte?¹¹¹

La manovra, da subito ben accolta, venne definitivamente accettata e prese avvio già nell'estate del 1934; il solerte segretario del Guf di Firenze, Ricciardo Ricciardi Pollini, forte del sostegno ufficiale del Partito, poté felicemente scrivere al console Poli, a riguardo dell'ubicazione del futuro sperimentale:

Caro Poli,

dopo lunghe trattative sono riuscito finalmente ad ottenere dalla R. Accademia dei Fidenti di Firenze la cessione gratuita del Teatro e i locali annessi.

Ecco dunque costituito il Teatro Sperimentale del G.U.F. Fiorentino, che attende, dopo il periodo di prova che tu vorrai, divenire Nazionale.

[...] Il nostro programma comprenderà rappresentazioni dei lavori nuovi dei fascisti universitari di ogni parte d'Italia, concerti, convegni, proiezioni di film educativi ed interessanti politicamente.

[...] La nostra attività dovrebbe cominciare a Novembre per terminare a primavera.

¹¹⁰ P. Ingraio, *Invito per un teatro sperimentale dei G.U.F.*, «Il Ventuno», III, 1934, n. 4-5 (aprile-maggio).

¹¹¹ S. d'Amico, *Teatri Universitari*, «Scenario», III, 1934, n. 5 (maggio), pp. 236-237. L'articolo è parzialmente riprodotto in Id., *Cronache 1914/1955*, vol. IV, Tomo I, 1934-1936, a cura di A. d'Amico, L. Vito, intr. di G. Pedullà, Palermo, Edizioni Novecento, 2004, pp. 110-112.

Camerati di buona volontà che tu già conosci, Venturini, Tempestini, Gatteschi, Salerno, si sono già messi al lavoro, ed ho fiducia che tutto andrà nel migliore dei modi¹¹².

La neonata istituzione, ottenendo i locali dei Fidenti, riuscì dunque ad ereditare e ad innestarsi in quell'agglomerato di storia che fu la Scuola di Recitazione di Via Laura, saldamente difesa dai filodrammatici nell'interregno 1924-1934. E proprio la scelta fiorentina, anziché romana, desta qualche curiosità; pur non essendo la ricca Milano, capitale "teatrale" per numero di rappresentazioni, o la centralissima Roma, *urbe* accentratrice di ogni emanazione statale, il capoluogo toscano riuscì a strappare questa piccola conquista: evidentemente era ancora in grado di esercitare un suo ruolo nel mondo teatrale, forse proprio per il glorioso passato di Rasi o forse proprio per i precedenti contatti con i Guf fiorentini. Ciò potrebbe in parte spiegare l'interessamento per i locali di Via Laura, ma non si può prescindere dal tener conto anche di fattori maggiormente politici. Potrebbe aver pesato, ad esempio, per una decisione che ebbe comunque anche un valore simbolico, il ruolo che Firenze da sempre ebbe all'interno del Fascismo, già dalle prime ore; ma soprattutto, fatto senza dubbio più rilevante, potrebbe aver influito il ruolo giocato da Alessandro Pavolini, già "amico" dei Fidenti – nella lettera del '27 di Flavia Farini figurava tra i nuovi soci – e ora, deputato a Roma, in piena fase di ascesa verso le vette del regime. La direzione del partito dunque avvallò la sede fiorentina, che riuscì così a mantenere un ruolo di guida nel settore per tutta la sua esistenza.

Essendo un organismo dipendente dal Pnf, il Teatro Sperimentale dei Guf fu dotato di Consiglio Direttivo e Consiglio Esecutivo, con membri politici ed istituzionali, e sostenuto sia da contributi ministeriali che dal partito stesso. Forte, quindi, la presenza politica all'interno dell'organismo: da un opuscolo, redatto, purtroppo, solo qualche anno dopo la nascita, si può ricavare qualche notizia circa la struttura politica dell'organismo: nel Consiglio Direttivo sedevano il Segretario del Partito (presidente), il Direttore Generale per il Teatro (vice presidente), il presidente della Confederazione Professionisti e Artisti, il vice presidente della Corporazione dello spettacolo, il Presidente della R. Accademia d'Arte Drammatica¹¹³; il Consiglio Esecutivo era invece composto dal Vice Segretario dei

¹¹² *Lettera dattiloscritta di Riccardo Ricciardi Pollini al Console G. Poli del 6 luglio 1934*, ACS, Partito Nazionale Fascista, Direttorio Generale, Segreteria Guf, b.12, fsc. 120, (d'ora in poi ACS, PNF, Dir. Gen., Segr. Guf).

¹¹³ Tali notizie sono riportate sia nel volume di Carcano, che analizza i profili e le opere dei vincitori dei Littoriali del Teatro dal 1935 al 1939, sia in un opuscolo informativo dello Sperimentale conservato a Roma, senza data ma verosimilmente stampato ad inizio della stagione '37-'38. Cfr. G. Carcano, *Teatro di giovani*, Roma, Edizioni Italiane, 1939, pp. 121-122; s.a., *Opuscolo illustrativo del Teatro Sperimentale*, ACS, MinCulPop, Gabinetto, b. 133, fsc. "Teatro Sperimentale dei Guf". Vista la data di pubblicazione di entrambi i documenti non deve stupire la presenza nel Consiglio Direttivo del Presidente della Regia Accademia d'Arte Drammatica e il Direttore generale del Teatro, il primo incarico istituito l'anno successivo allo Sperimentale e, il secondo, ancor più tardi – anche se l'"Ispettorato generale per il teatro e la musica" nacque per decreto il primo aprile 1935. Pur non esistendo le qualifiche sopra riportate, si può però ipotizzare che sia d'Amico che De Pirro, a diverso titolo, avessero comunque avuto un qualche ruolo all'interno della prima struttura del Teatro Sperimentale gufino.

Guf (presidente), il Segretario Federale di Firenze (vice presidente), Segretario del Guf di Firenze e altri quattro segretari di Guf, a rotazione annuale. Alla guida effettiva dell'istituto venne posta un'élite di esponenti già noti al partito; fra quelli citati nella lettera a Poli, fu Giorgio Venturini, classe 1906, ad assumere la direzione dello Sperimentale per tutta la sua esistenza; Venturini, dopo aver cominciato ad emergere nel panorama teatrale fiorentino – negli anni precedenti aveva curato alcune regie coadiuvato alle scene da Maurizio Tempestini¹¹⁴, uno degli altri “camerati di buona volontà” –, aveva partecipato, la primavera passata, all'esperimento di *18 BL* nella triplice veste di ideatore del soggetto, redattore del copione e curatore delle scene; anche la carriera “politica” giustificava la sua nomina: era stato infatti Vice Segretario del Guf fiorentino dal 1934 al 1936 e successe alla direzione del «Bargello» ad Alessandro Pavolini. E dalla stessa cerchia dei collaboratori di *18 BL*, sempre dal gruppo degli scrittori¹¹⁵, arrivò anche la nomina dell'altra carica di prestigio dello Sperimentale: alla direzione della Scuola di Recitazione, ereditata dai Fidenti ed annessa al Teatro gufino, venne posto Raffaello Melani.

A ridosso del Natale 1934, sul palco di Via Laura, dopo una serie di lavori di ristrutturazione dei locali ad opera dei giovani universitari, venne finalmente inaugurato il Teatro Sperimentale dei Guf, con l'allestimento de *La donna del poeta* di Corrado Pavolini, debuttato la sera del 20 dicembre¹¹⁶. Lo Sperimentale mantenne quel carattere multiforme che aveva contraddistinto la gestione filodrammatica, prodigandosi in diverse iniziative parallele alla semplice programmazione spettacolare. Nell'autunno '35 ebbe luogo un ciclo di appuntamenti sulla storia del teatro – curato da Silvio d'Amico, poi pubblicato presso l'editore Bompiani con prefazione di Pirandello – che andava dall'intervento di Paolo Toschi su *Il Teatro del Medioevo* a quello dello stesso d'Amico su *La Commedia dell'Arte*, fino alla conferenza di Alessandro Pavolini, esemplarmente intitolata *Per un Teatro di domani*¹¹⁷. Una delle attività maggiormente impegnative dal punto di vista logistico e organizzativo, nonché una delle più rilevanti a livello nazionale, fu l'organizzazione dei Littoriali del Teatro, un

¹¹⁴ Si tratta di *La Principessa senza cuore* (1933) e *La storia del soldatino piccino-picciò* (1934), entrambi scritti e diretti da Venturini; cfr. la voce Tempestini Maurizio, consultabile in internet all'indirizzo: <http://siusa.archivi.beniculturali.it/cgi-bin/pagina.pl?TipoPag=prodpersona&Chiave=52190> (ultima consultazione in data 01/11/2017). J. T. Schnapp, oltre ai due già citati, ricorda anche *Le nozze di Rosetta* (1932); cfr. J. T. Schnapp, *18 BL*, cit., p. 211.

¹¹⁵ Oltre ai due citati, fecero parte del gruppo che si occupò della stesura del soggetto Luigi Bonelli, Sandro De Feo, Gherardo Gherardi, Nicola Lisi, Alessandro Pavolini e Corrado Sofia. Il copione fu poi steso da De Feo, Lisi, Melani, Sofia e Venturini mentre la regia fu affidata ad Alessandro Blasetti. Per il resto della “locandina”, cfr. J. T. Schnapp, *18 BL*, cit., pp. 198-199.

¹¹⁶ Particolarmente significativa la scelta di omaggiare, la serata d'inaugurazione del Teatro, il lavoro di Corrado Pavolini, fratello del celebre gerarca, Alessandro – entrambi i fratelli erano in ottimi rapporti con Venturini; potrebbe essere infatti una forma di ringraziamento per quanto fatto dal gerarca affinché l'istituzione nascesse a Firenze, e, al tempo stesso, una mossa per ingraziarsi da subito le simpatie del regime.

¹¹⁷ Altri nomi dei partecipanti furono Cesare Padovani o Emilio Bodrero; ma anche negli anni seguire si ebbero occasioni per alcune conferenze, come quella di Bragaglia su *Autori e registi*. Per l'elenco delle conferenze aggiornato al 1937 cfr. s.a., *Opuscolo illustrativo del Teatro Sperimentale*, cit..

concorso per opere sceniche nato come costola dei Littoriali della Cultura e dell'Arte e attivo dal 1935 al 1941. In generale, tale vocazione alla nuova drammaturgia, permeava gran parte della vita del teatrino: era infatti attiva una commissione permanente di lettura che aveva il compito di vagliare ed individuare le migliori opere dei nuovi drammaturghi. Infine, a completamento della parte teatrale, che prevedeva anche alcuni laboratori di scenografia e costume, venne anche attivata una sezione cinematografica, che curava rassegne e proiezioni.

La scuola dell'avvocato Melani

Uno degli aspetti che qui risulta di più immediato interesse è rappresentato dalla prosecuzione della Scuola di Recitazione; oltre alla continuità "geografica", con la nomina di Melani, il Pnf cercò, forse, di stabilire anche un'ulteriore connessione con la vecchia palestra di Rasi. Una foto del 1910, in cui i due direttori siedono amabilmente ad un caffè fiorentino, testimonia infatti una vicinanza, o quanto meno la conoscenza, tra Melani e Rasi, tale da suggellare, in parte, una ereditarietà nel mandato del primo¹¹⁸. L'"avvocato" prescelto dalla direzione gufina fece la conoscenza del comico ravennate grazie alla sua estrazione sociale, frutto dell'impero creato dal padre a Montecatini Terme, che divenne uno dei luoghi di villeggiatura di figure intellettuali di spicco quali Verdi, Leoncavallo, Martini e pure Menotti e Garibaldi. Ma Melani, nel suo *curriculum*, poteva fregiarsi anche di trascorsi teatrali in qualità di drammaturgo: debuttò nel 1908 al teatro Balbo di Torino con *Terra dei frati* e, nel primo dopoguerra, continuò la sua produzione drammaturgica con il dramma sacro *Santa Celestina* del 1928, carta che gli valse, probabilmente, la chiamata nelle fila degli autori di *18 BL*¹¹⁹. Ma Melani fu anche traduttore di Lope de Vega e di molti autori francesi, tra cui Racine, nonché studioso devoto di Giraud ed estimatore del lato poetico di Benelli, da lui rappresentato da *Tignola*. E vestì pure, occasionalmente, i panni del regista quando curò la rappresentazione di *On ne badine pas avec l'amour* di De Musset per la compagnia Capodaglio-Giorda; interessante, specie per l'accostamento regia-pedagogia, è la testimonianza che dà la stessa attrice in merito a quei giorni di prova:

Furono giornate di intenso lavoro. In lui vidi manifestarsi un vero Maestro di recitazione. [...] Naturalmente la nostra interpretazione, per l'abitudine che avevamo ad un repertorio affatto diverso, stentava ad entrare nel clima di poesia nel quale ci voleva condurre. Ma, piano piano, riuscì ad ottenere, dimostrandoci egli stesso praticamente la via giusta, una recitazione soddisfacente¹²⁰.

¹¹⁸ La fotografia è riprodotta in A. Damerini, P.E. Poesio (a cura di), *Il Maestro di Via Laura*, cit., p. 15.

¹¹⁹ Cfr. J. T. Schnapp, *18 BL*, cit., p. 208.

¹²⁰ *Testimonianza* di Wanda Capodaglio Campa, in A. Damerini, P. E. Poesio (a cura di), *Il maestro di Via Laura*, cit., p. 95.

Anche all'atto della prova pratica, Melani dimostrò dunque una notevole capacità pedagogica nel saper condurre, con grado, attori abituati ad un certo stile recitativo ad un tipo di impostazione assai diversa. E tale impostazione, fatta di esempio e di paziente guida, fu probabilmente la stessa modalità lavorativa che caratterizzò l'insegnamento scolastico. Alessandro Brissoni, che alle lezioni universitarie preferiva le incursioni nel teatrino di Via Laura, capitò una volta di assistere alla preparazione di un saggio: «dire attento è un termine improprio: muovendo le labbra in silenzio, “recitava” insieme all'allievo impegnato in quel momento in un monologo. [...] Fu per me, quella volta, un esempio di come si può voler bene al teatro tanto da immedesimarsene»¹²¹. Il maestro di Via Laura, grazie alla sua precisa idea interpretativa dei testi da mettere in scena, proprio tramite l'allestimento dei saggi esercitò il suo ruolo pedagogico, sia prestando attenzione al quadro d'insieme, ma anche dedicandosi con cura al singolo, che «seguiva dappresso [...] come un'ombra rumorosa»¹²². Tra il repertorio messo in scena dalla scuola – composto non solo da «scene e commedie di repertorio», ma anche da «produzioni classiche o rarità gustose»¹²³ –, in un bilancio delle attività dello Sperimentale tracciato da Cipriano Giacchetti sulle pagine di «Scenario» del '39, si ricordano «un antico mistero, *Il tesoro* (adattato da Melani), una commedia del Faggioli, *L'Alcade di Zalamea* di Calderon, un idillio di Rostand: *I Romanzeschi*»¹²⁴. La preparazione dei saggi però, pur se numerosi durante l'anno, rappresentava soltanto una parte dell'“offerta didattica”; durante le lezioni in aula, gran parte dell'attenzione era invece concentrata sulla voce, viste le abilità di fine dicitore dell'avvocato; ancora negli anni '40, la sua cura per la pulizia dell'articolazione aveva impressionato la giovane Marisa Fabbri, nuova recluta tra le allieve di quegli anni: «Quanto mi ha fatto pensare! Ma quanto gli sono grata di essere stato così severo nel pretendere una dizione perfetta»¹²⁵. E così Melani, attraverso «lunghi sibili che invitavano alla pausa, al ragionamento», o con i suoi «colpi affrettati di bastone sulle tavole del palcoscenico» e i «gesti scomposti che [...] invitavano al ritmo e [...] indicavano l'armonia della recitazione»¹²⁶, esercitò per anni diverse generazioni di fiorentini all'eleganza del “ben dire”; perché la scuola, sempre con il probabile tentativo di aumentare le iscrizioni, era intesa come una struttura aperta alla cittadinanza, e non solo ai desiderosi di calcare le scene:

¹²¹ *Testimonianza* di Alessandro Brissoni, *ibid.*, p. 115.

¹²² *Testimonianza* di Arnolfo Foà, *ibid.*, p. 97.

¹²³ C. Giacchetti, *Cinque anni di Sperimentale*, cit., p. 233.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ G. Grieco (a cura di), *È una beccera fiorentina la più brava attrice italiana*, intervista a Marisa Fabbri, in «Gente», XIX, (7 aprile 1975), n. 14, p. 79, ora anche in C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di Regia*, Firenze, Le Lettere, 2010, p. 42. Nel volume di Longhi, cfr. in generale le pp. 40-45, dedicate alla Scuola di Via Laura, palestra della grande attrice toscana.

¹²⁶ *Testimonianza* di Arnolfo Foà, in A. Damerini, P. E. Poesio (a cura di), *Il maestro di Via Laura*, cit., pp. 97-98.

Se si presentava qualcuno a iscriversi nella scuola, e premetteva di voler soltanto perfezionare la propria pronuncia, la propria dizione, riceveva un'accoglienza altrettanto calorosa dell'altro che si faceva avanti con il cuore gonfio di speranze artistiche. [...] ad essa si sarebbero dovuti avvicinare, spontaneamente, gli studenti di lettere e quelli di giurisprudenza [...], ugualmente interessati a far sì che la loro parola divenisse ineccepibile e nell'aula scolastica e nell'arringo forense¹²⁷.

La cura della dizione, questa tendenza "passatista" di Melani, non sempre, però, era condivisa dalla classe; uno dei suoi allievi celebri, Arnaldo Foà, ricorderà infatti: «Gli abbiamo fatto il verso tante volte; tante volte abbiamo opposto le nostre ragioni alle sue, tante volte abbiamo urlato con lui e più di lui, contro di lui»¹²⁸. Ma nonostante i diverbi e le postume gratitudini per la disciplina e gli insegnamenti del maestro, Melani si impose senza dubbio come la figura di riferimento per la scuola, accentrata, come accadeva in passato, intorno alla figura carismatica del suo direttore, esempio di «costante entusiasmo» e «candore di fanciullo»¹²⁹. Una figura forse limitata dal punto di vista tecnico ma che, grazie alla sua cultura ed alla sua sensibilità, seppe compensare con altre doti il mandato educativo che gli era stato affidato; fu, forse, un uomo capace di andare oltre la stretta educazione tecnica dell'allievo e di porsi come esempio di buona educazione, di raffinatezza e di cultura, tutti portati della sua particolarissima formazione giovanile ed estrazione sociale: «dei suoi insegnamenti quello che maggiormente allora ci imbrigliava e di cui oggi gli siamo più grati era il senso della misura. Temeva sempre che ci lasciassimo trascinare dalla foga dei nostri verdissimi anni e perdesimo di vista il carattere di un personaggio o le sfumature psicologiche di una situazione per soddisfare la nostra ambizione e per strappare un applauso»¹³⁰. E così, i "discepoli" di Via Laura si fecero contagiare da questa figura, vero centro aggregatore della Scuola: «le lezioni che sono rimaste forse più legate alla nostra sensibilità non sono le esercitazioni di dizione, di fonetica, di esegesi dei testi, ma le lezioni di amore e di costanza»¹³¹. Prescindendo dalle specificità dell'offerta didattica, dai resoconti e i ricordi degli allievi, risulta evidente una certa assonanza con l'impostazione scolastica data a suo tempo da Rasi, frutto di una precisa idea del ruolo che potesse avere una scuola di recitazione: il tentativo di affascinare i giovani allievi intorno all'aura poetica del teatro, l'apertura alla cittadinanza, fanno della scuola fiorentina un indiscutibile punto di riferimento per la vita teatrale del capoluogo toscano, ma, se si esclude l'apporto dato dallo Sperimentale gufino, non fu un'esperienza tale da imporsi a livello nazionale con le sue sole forze. Certamente fu un'esperienza importante, capace

¹²⁷ P. E. Poesio, *Il maestro e l'uomo*, cit., p. 19.

¹²⁸ *Testimonianza* di Arnaldo Foà, in A. Damerini, P. E. Poesio (a cura di), *Il maestro di Via Laura*, cit., p. 97.

¹²⁹ *Testimonianza* di Alessandro Brissoni, *ibid.*, p. 115.

¹³⁰ *Testimonianza* di Umberto Benedetto, *ibid.*, p. 106.

¹³¹ *Ibid.*

anche di regalare al mondo teatrale figure di spicco in diversi settori, ma, forse complice questa sua impostazione “romantica”, non ebbe forse la capacità di imporre al suo operato quello scarto decisivo tale da esaltarne una delle sue più importanti peculiarità. Perché, nonostante l’aura familiare che aleggia nei resoconti dei suoi frequentatori, non va dimenticato che la Scuola di Recitazione era una parte integrante del Teatro Sperimentale dei Guf, che a sua volta si stava ponendo come guida delle esperienze teatrali universitarie degli ultimi dieci anni del regime – e, forse anche oltre.

Al di là dell’impostazione desumibile dal profilo di Melani o delle possibili riflessioni sul rapporto con la “galassia dei Teatri Guf”, sul funzionamento effettivo della Scuola di Recitazione si hanno, purtroppo, soltanto sparse notizie: la scuola era divisa in tre corsi, anche se, a quanto riporta Poesio, il corpo docenti era composto soltanto da Melani ed Edy Picello, che fece da ponte tra i Fidenti e la nuova struttura gufina¹³². Nei primi anni ’40, al posto del nome della Picello si ha notizia di Irina Moretti, sempre a coadiuvare la guida di Melani; mancando nuovamente un terzo nome, si può immaginare che, anche in quel periodo, il carico dell’insegnamento fosse diviso fra due sole persone¹³³. Per quel che riguarda il resto del corpo docenti, si può ipotizzare che, a partire da un certo anno (probabilmente il ’38-’39, ma forse anche prima), l’insegnamento di Storia del Teatro fosse stato assunto da Cipriano Giacchetti; sicuramente, egli ne fu titolare a partire dall’anno scolastico ’40-41, come documentato da un trafiletto de «La Nazione» del 11 aprile 1941, in cui viene segnalata anche la presenza di un corso di Storia del Costume, tenuto da Marisa Morri. Nell’opuscolo informativo della stagione ’37-’38 dello Sperimentale, si può comunque ritrovare una sorta di piano didattico dell’istituto:

L’insegnamento della recitazione s’impartisce in ciascuno dei tre anni di corso: nel primo anno è principalmente di addestramento tecnico alla pronunzia, dizione, contegno e correttezza del gesto, mediante la lettura e la recitazione di opere facili; nel secondo anno ha anche carattere artistico ed è inteso ad iniziare gli allievi alla espressione scenica; nel terzo anno ha carattere integralmente applicativo ed artistico per la compiuta interpretazione di opere drammatiche.

L’insegnamento della Storia del Teatro è impartito in tutti i tre anni di corso e comprende sia la letteratura drammatica, sia le forme della sua interpretazione sulla scena.

L’insegnamento della danza e ginnastica ritmica è impartito anch’esso nei tre anni di corso.

¹³² Cfr. G. Carcano, *Teatro di giovani*, cit., p. 122.

¹³³ Cfr. C. Giacchetti, *Saggio di recitazione*, in «La Nazione», 18-19 aprile 1942, riportato anche in C. Longhi, *Marisa Fabbri*, cit., p. 42.

[...] La Scuola da saggi durante l'anno, e, alla chiusura dei corsi, un grande saggio conclusivo atto a porre in rilievo il lavoro e i non indifferenti progressi effettuati¹³⁴.

La scuola avrebbe dovuto offrire, dunque, anche altri insegnamenti, oltre alla materia principale di recitazione, inglobando nel suo piano di studio anche le classi "corporee" di danza e ginnastica ritmica. Il documento, purtroppo, non fornisce però informazioni più precise – relative, ad esempio, agli insegnanti in carica o alla cadenza delle lezioni, tendenzialmente giornaliera; inoltre, bisogna rilevare che, nel già citato resoconto elogiativo delle attività del teatro gufino datato maggio '39, Giacchetti si limita a ricordare i due docenti, Melani e Picello, e gli insegnamenti di dizione, recitazione e storia del teatro, quest'ultimo, con ogni probabilità, tenuto da Giacchetti stesso¹³⁵. Di conseguenza, verrebbe da ipotizzare che non si fosse riusciti ad attivare gli insegnamenti di educazione del corpo. L'opuscolo citato, pur preso con cautela e letto attraverso il filtro del messaggio promozionale, può essere comunque una utile testimonianza in merito all'insegnamento di recitazione; l'impostazione che suggerisce, infatti, con un primo anno di addestramento tecnico ed i secondi due dedicati alla cura dell'interpretazione, è un tipo di impianto metodologico diffuso, che si è già visto enunciato nel nuovo statuto del 1926 della Regia Scuola di Recitazione romana. Un racconto "in presa diretta" sul funzionamento della scuola è quello offerto da Poesio, nel suo saggio su Melani:

Ancora oggi, chi scrive ha la sensazione di essere nell'aula al pianterreno dove al pomeriggio e talvolta anche la sera dopo cena l'avvocato Melani sedeva in una modesta poltrona impagliata e cominciava a dirigere la prova: brevi scenette di commedie, recitazione di versi e così via. Al suo fianco era sempre la signora Esther, compagna devota, collaboratrice preziosa, che non solo manteneva una disciplina assoluta [...] ma assolveva altresì i compiti di segreteria e aiutava gli allievi a meglio capire il Maestro, a intuirne certi lati del carattere¹³⁶.

Da quanto letto, si ha la sensazione che, vista anche la commistione con le attività dello Sperimentale, specie a partire dal terzo anno – ma in generale, per il tipo di figura del suo direttore, anche nei primi due – l'insegnamento attorico fosse mutuato in larga parte dall'allestimento di saggi; è un'impostazione tipica dei teatri filodrammatici e anche, poi, di alcuni Teatri Universitari del dopoguerra – si

¹³⁴ s.a., *Opuscolo illustrativo del Teatro Sperimentale*, cit.. Ulteriori fonti consultate, oltre a quelle già citate, sono state un volume edito dal Pnf e curato, tra gli altri, dal vicesegretario dei Guf, Fernando Mezzasoma; cfr. E. Balducci, R. Bianchi, R. Manzini, F. Mezzasoma, (a cura di), *Guf. Gruppi Universitari Fascisti*, Bologna, Nuova Guardia, 1936, in particolare le pp. 62-63, dedicate allo Sperimentale e verosimilmente redatte da Venturini, che figura tra i collaboratori al volume.

¹³⁵ Cfr. C. Giacchetti, *Cinque anni di Sperimentale*, cit., pp. 233-234.

¹³⁶ A. Damerini, P. E. Poesio (a cura di), *Il maestro di Via Laura*, cit., p. 17.

pensi, ad esempio, all'episodio padovano di De Bosio, come si vedrà –, in cui buona parte del lavoro si svolgeva allestendo commedie per gli spettacoli dell'istituto. «Più di una volta, inoltre, Raffaello Melani fu chiamato a dirigere spettacoli dello Sperimentale e volentieri impiegò allievi suoi oppure permise che suoi allievi recitassero sotto la guida di Giorgio Venturini e di altri registi sicuri, negli spettacoli – quasi tutte novità italiane o importanti riprese italiane e straniere – allestiti a ritmo serrato dallo Sperimentale»¹³⁷. Lo stretto rapporto fra scuola e scena – di cui si proverà, per quanto possibile, a dare conto più oltre – fu senz'altro uno degli aspetti di maggiore importanza dell'episodio fascista di Via Laura. Oltre alla formazione attoriale, a tratti, il Teatro gufino si proporrà anche come banco di prova per giovani registi e scenografi: Gomez, Pasinetti, Fulchignoni, Brissoni, Melani, Celestini, oltre che Venturini, naturalmente, furono alcuni dei registi impegnati negli allestimenti delle stagioni dello Sperimentale, alcuni dei quali avevano «già varcato il difficile Rubicone della fama»¹³⁸. Ed oltre a quelli ormai noti alla ribalta, ulteriormente incoraggiati e sospinti, assai importante fu anche il ruolo opposto – sempre a detta di Giacchetti –, per cui lo Sperimentale dimostrò ai più che il teatro non era mestiere loro. La scuola continuò i suoi corsi anche a guerra inoltrata, ma, verosimilmente, a partire dal 1941-'42, al posto di Edy Picello – chiamata all'Accademia a Roma come docente supplementare a causa dell'eccezionale numero di iscritti – venne assunta Irina Lonska Moretti. Ancora nell'aprile 1943, Giacchetti, sulle colonne de «La Nazione» si premura di dare un resoconto del saggio di recitazione tenutosi quella primavera; ancora una volta, il criterio del collage di diverse scene prevale sulla forma dello «spettacolo compiuto» e, per questa occasione, Melani e la Moretti, curarono due serate composte da scene di Goldoni, Ibsen, Patroni Griffi, Ruzante, Manzoni (Carlo), Shakespeare, Rostand, O'Neill, Testoni, Maeterlinck¹³⁹. Come si vede, questo repertorio un po' caotico, può indurre a due riflessioni: da un lato, si può supporre che tal genere di serate fossero una costante della Scuola, a cui si intervallavano saggi più compiuti, come quelli citati da Giacchetti su «Scenario». Tale trafiletto, allora, potrebbe indicare il repertorio al cui interno spaziava Melani, per introdurre gradualmente gli allievi alla recitazione di opere via via più complesse. Dall'altro, queste due serate, potrebbero segnare anche un certo affievolimento del Teatro Gufino, o quanto meno del rapporto con la parte scolastica che, di conseguenza, portò Melani a ripiegare su un saggio così eterogeneo.

La scuola e lo sperimentale continuarono le loro attività fino all'estate del '43 e, a vario titolo, proseguirono anche sotto l'occupazione tedesca di Firenze, i bombardamenti e le vicende della resistenza¹⁴⁰; di questo periodo però, ragionevolmente, si hanno meno fonti e le vicende tendono un po'

¹³⁷ P. E. Poesio, *Il maestro e l'uomo*, cit., p. 20.

¹³⁸ C. Giacchetti, *Cinque anni di Sperimentale*, cit., p. 234.

¹³⁹ C. Giacchetti, *saggio di recitazione*, «La Nazione», 18-19 aprile 1943 e Id., *Il secondo saggio di recitazione*, «La Nazione», 20 aprile 1943.

¹⁴⁰ Cfr. C. Longhi, *Marisa Fabbri*, cit., p. 43.

a perdersi all'interno di quel complesso biennio che portò alla Liberazione. Ma il gruppo di collaboratori dovette in parte modificarsi: se Melani rimase a Firenze, Venturini – dalla più ferrea fede politica nel regime – seguì Pavolini (Alessandro) tra le fila del governo repubblicano di Salò, assumendo l'incarico di Direttore Generale dello Spettacolo sotto l'egida del Ministero della Cultura Popolare. L'“avvocato”, non toccato dall'adesione di schieramento durante la resistenza, poté poi, seppur brevemente, ridare vita alla scuola sempre all'interno dell'ottica universitaria, all'interno del rinnovato Teatro Cut fiorentino.

L'azione preparatoria di Silvio d'Amico

In quella primavera fiorentina del '34, ad ascoltare i giovani dibattere sulle sorti della scena ai Littoriali, sedeva, in qualità di commissario, Silvio d'Amico, il quale, da tempo, aveva cominciato a formulare una serie di idee, di convinzioni, di criticità e propositi sul sistema teatrale italiano. I pensieri del critico de «La Tribuna», come in parte si è visto, ebbero modo di manifestarsi, in diverse forme, sia progettuali che pratiche, già dagli ultimi anni del decennio precedente.

Nell'aprile 1931 d'Amico aveva presentato a Bottai, allora Ministro delle Corporazioni, la stesura definitiva del suo imponente progetto per un "Istituto nazionale del Teatro", in cui il funzionario racchiuse organicamente molte suggestioni ed idee elaborate negli anni precedenti¹⁴¹. All'interno della corposa e precisa relazione, si dispiegava minutamente la struttura dell'istituto, che prevedeva la creazione di due grandi teatri, a Roma e Milano, di un teatro-studio e della rinnovata Scuola di Recitazione a Roma, di una biblioteca, di un museo teatrale e, successivamente, altre iniziative come concorsi a premi per gli autori, una rivista, una casa editrice ed un Istituto per la Storia del Teatro Italiano. Il progetto originale, nella sua forma più estesa, prevedeva l'istituzione di tre "stabili" – oltre alle due città, si aggiungeva Torino –, tutti ugualmente dotati anche di un piccolo Sperimentale. Tuttavia, all'atto di formulare l'ipotesi per Bottai, d'Amico scelse di ridimensionare le richieste, per il momento, invocando soltanto la creazione di un unico "Studio", proponendo l'adeguamento a tale funzione del teatrino ristrutturato dieci anni prima, presso la Scuola di Recitazione del Conservatorio di S. Cecilia. Lo sperimentale infatti, doveva essere il ponte tra palcoscenico e accademia, andando così a concretizzare quell'idea di Teatro-scuola già espressa in passate occasioni. Per riformare la "Duse", d'Amico domandava il completamento del corpo insegnante, l'estensione della possibilità di fruizione a tutto il territorio nazionale tramite l'assegnazione di quattro borse di studio per ogni corso – dodici in totale, da 800 lire mensili ciascuna – e l'assicurazione di scritturare i migliori allievi in maniera automatica, "per diritto", nelle due compagnie dell'Istituto. Ma l'introduzione più significativa, probabilmente, è la formulazione del corso per registi:

¹⁴¹ Per approfondire il progetto di D'Amico cfr. S. d'Amico, *Progetto per la creazione di un Istituto nazionale del teatro drammatico*, ACS, Presidenza del Consiglio dei Ministri (1931-1933), b. 1537, fsc. 3, stfsc. 2-12 (d'ora in poi ACS, PCM (1931-1933); per l'analisi storica del progetto di riforma del critico romano cfr. almeno G. Pedullà, *Il Teatro Italiano nel tempo del Fascismo*, cit., pp. 93-106 e Id., *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1928-1933)*, nota introduttiva in S. d'Amico, *Cronache 1914/1955*, Vol. III, cit., pp. 50-60.

Accanto ai corsi di Recitazione e di discipline affini (Storia del Teatro, Storia del costume, Trucco, Danza, elementi di Canto e, per i maschi, Scherma) dovrebbe istituirsi anche un corso di *régie*, per futuri *régisseurs*. Infine, con questa Scuola, va strettamente collegata una scuola di Scenografia; in modo che l'insieme di questi insegnamenti costituisca una vera e propria e completa SCUOLA DI ARTE SCENICA moderna¹⁴².

L'impianto concettuale dell'Accademia, lo scheletro vero, era dunque già quasi delineato a quest'altezza cronologica. Le materie, l'ideazione di una scuola di regia, rimarranno sostanzialmente inalterati, tranne la parte scenografica, che verrà a cadere, o se si vuole, ridimensionata ad una materia¹⁴³. All'interno del progetto, un capolavoro di alleanze che delinea con efficacia la capillarità dei contatti di d'Amico, il Teatro-Scuola svolgeva dunque, organicamente al resto dell'istituto, la funzione di bacino di raccolta per i fermenti giovanili della scena nazionale; anche i nuovi autori avrebbero dovuto avere, infatti, un loro posto di rilievo all'interno della programmazione dello "Studio E. Duse", a fianco dei saggi offerti dagli studenti delle diverse classi. Nel prospetto di bilancio, davvero ridotto nel suo complesso – si trattava di poco più di un milione e mezzo – le voci riguardanti la scuola si riducevano ai contributi per le borse di studio e per i viaggi d'istruzione. Il restante avrebbe dovuto essere a carico del Ministero dell'Educazione Nazionale, al quale d'Amico chiedeva di aumentare «quel pochissimo che oggi spende per la sua unica, piccola e inadeguata Scuola di Recitazione, cenerentola fra i suoi moltissimi Istituti d'insegnamento artistico e musicale»¹⁴⁴, istituendo le materie mancanti con la chiamata di alcuni docenti straordinari. Nessuna richiesta dunque, al momento, per una risistemazione dei locali o per ulteriori spese accessorie: come per tutto il progetto di d'Amico, il criterio del buon senso e della misura, nella speranza che potesse portare più sicuramente ad una concretizzazione del progetto, aveva evidentemente spinto il critico a non accennare a tali richieste, che pur avrebbe avuto buon diritto a chiedere. L'iter burocratico della proposta fu però tortuoso e, in finale, inconcludente. Il *pamphlet*, steso a partire dalla rielaborazione di scritti precedenti, fu presentato a fine marzo all'inaugurazione dei lavori della Corporazione dello Spettacolo, nata pochi mesi prima, nel dicembre del '30; da lì, una versione stampata «in un certo numero di copie numerate e riservate»¹⁴⁵, arrivò verosimilmente una prima volta agli uffici della Presidenza del Consiglio intorno a metà aprile, consegnato a Mussolini di persona probabilmente dallo stesso Bottai. A ciò, sarebbe

¹⁴² S. d'Amico, *Progetto per la creazione di un Istituto nazionale del teatro drammatico*, p. 6, cit..

¹⁴³ L'idea di una Scuola di Scenografia risale verosimilmente al 1921, al momento della stesura del progetto di legge per Luigi Federzoni. Nelle relazioni successive delle commissioni o nello statuto, la parte scenografica fu ridimensionata ad un corso, per poi tornare in questa sede all'idea originale di una scuola specifica.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

¹⁴⁵ *Lettera dattiloscritta di S. d'Amico a U. Ogetti del 11 aprile 1931*, MBA, f. d'Amico, b. "Istituto Nazionale del Teatro (I). Lettere".

dovuto seguire un incontro tra d'Amico ed il Capo del Governo nei giorni successivi, ma di questo non si hanno, ad ora, particolari conferme. A partire dall'estate, l'esecuzione del progetto venne ufficialmente presa in carico dalla Corporazione dello Spettacolo, un ente di cui d'Amico fu membro del Consiglio dopo averne rifiutato la presidenza. Nemmeno qualche mese dopo, però, tra l'autunno e l'inverno successivi, ad intralciare parzialmente lo svolgimento dei lavori intervenne la presentazione di un altro progetto, redatto da Alfredo De Sanctis, il quale aveva anch'esso ricevuto un benestare di massima da Mussolini nell'ottobre del '31; quest'ulteriore proposta, però, di fatto non andò ad inficiare lo sviluppo delle trattative e, ugualmente, non aveva suscitato conseguenze nemmeno la presentazione di una proposta di Teatro nazionale (ma, nei fatti, tutta meneghina) ad opera di Gino Rocca e Gian Capo nella primavera del '31. Trascorso indenne il passaggio al 1932, il progetto faticò comunque a decollare; le pressioni si fecero da più parti, come testimonia un promemoria a cura del Ministero delle Corporazioni, datato 31 marzo 1932, che prospettava, in merito al *coté* immobiliare della faccenda, la duplice alternativa della ristrutturazione dell'Argentina o l'edificazione di un nuovo teatro, con spese oscillanti tra i quattro e i sette milioni; nella stessa si apprende poi, soprattutto, che il piano finanziario del futuro Istituto era già stato «onorato dell'approvazione di S.E. il capo del governo»¹⁴⁶. Il promemoria, dunque, testimonia ulteriormente la buona accoglienza del progetto: la risposta, qualche riga di pugno stesso del duce, pur ridimensionando la ristrutturazione delle sale ad un solo milione di spesa, esprime la sintetica approvazione del capo: «Approvo l'intesa Roma – Milano»¹⁴⁷. E tuttavia, giunti nell'estate del '32, d'Amico scrisse a Pierantoni, presidente della Corporazione, sulle operazioni da compiersi per approdare definitivamente alla creazione dell'ente, sempre in apparenza imminente ma non ancora realizzatasi, dopo ben cinque proclami a mezzo stampa “andati a vuoto”. L'impedimento maggiore, in quell'estate, fu duplice: oltre ad una *querelle* nuovamente immobiliare, il critico descrisse un vero e proprio “stallo normativo” per cui il Ministero non decretava nulla senza l'accordo tra gli Enti partecipanti e gli Enti non giungevano ad un accordo senza prima una presa di posizione definitiva del Governo. La cosa che stupisce però, è che gran parte dei finanziamenti, grazie al lavoro del Presidente della Corporazione, era già stato recuperato ed era tale da garantire almeno un primo avvio dell'Istituto. Ma evidentemente ciò non bastò perché, nemmeno durante l'estate del 1932, il progetto prese forma concreta. Con tono decisamente ormai rassegnato, nel novembre, d'Amico così rispose a Pavolini sulle colonne de «Il Mattino d'Italia»:

¹⁴⁶ s.a., *Promemoria del Ministero delle Corporazioni per S.E. il capo del governo del 31 marzo 1932*, ACS, PCM (1931-33), b. 1537, fsc. 3, stfsc. 2-12.

¹⁴⁷ *Copia di autografo di B. Mussolini al Ministero delle Corporazioni del 27 maggio 1932*, *ibid.*

Si tratta di un figlio che non è più mio. [...] io ho non dirò venduto ma amorosamente ceduto quel figliolo, che non potevo certo alimentare con le mie sole forze, alla Corporazione dello Spettacolo.

La quale da oltre un anno e mezzo l'ha adottato l'ha fatto suo, gli ha dato il suo nome; e sta, sotto la fervida guida di Gino Pierantoni studiando i mezzi per assicurargli la vita¹⁴⁸.

Il “figlio”, come è noto, nonostante le rosee premesse che si erano instaurate, non vide mai la luce nella sua forma compiuta. Purtroppo, non sono rimasti documenti a testimoniare le ragioni di tale deriva, se fu complice l'affondamento da parte di qualche gerarca o l'impossibilità di approdare ad un accordo tra le tante parti in causa, o altro ancora. Una motivazione di carattere economico non è nemmeno da escludere: come Pedullà precisa con grande chiarezza, i primi anni '30 furono segnati dall'acuirsi in Italia della crisi economica mondiale del '29, che portò ad aumentare alcune forme di sostegno al teatro di prosa, ma che restrinse i margini operativi per molte proposte, specie le più articolate ipotesi di riforma nazionale¹⁴⁹. Possibile dunque che, dopo una prima disponibilità di massima, gli enti disposti ad elargire i fondi si fossero altrettanto repentinamente dileguati. O, infine, stando ad un veloce accenno fatto nel novembre '36 da d'Amico stesso, poté essere complice la dipartita di Bottai dal Ministero delle Corporazioni¹⁵⁰. Nello stesso articolo del '36, il critico ammetteva che la realizzazione di quattro punti dei cinque fondamentali, aveva comunque visto una sua realizzazione: «la Commissione di lettura, dalla Corporazione dello Spettacolo in unione con la Società degli Autori; la Rivista, dalla Federazione delle Industrie dello Spettacolo; la Biblioteca [...] dalla stessa Società degli Autori; e oggi infine la Scuola, dal Ministro De Vecchi»¹⁵¹. Senza troppe remore, rimarcava però anche la mancata realizzazione del punto più importante, a cui gli altri dovevano coordinarsi: il Teatro. Ma, allo stesso tempo, smarcandosi da possibili accuse, si diceva certo che, a breve, «il Teatro ci sarà»¹⁵². Ad ogni modo, anche se il programma del critico romano si concretizzò in maniera eterogenea,

¹⁴⁸ C. Pavolini, *Uno dei più importanti problemi della crisi teatrale: il teatro*, «Il Mattino d'Italia», 6 novembre 1932.

Ritaglio stampa conservato anche presso MBA, f. “d'Amico”, b. “Istituto Nazionale del Teatro (II). Stampe”.

¹⁴⁹ Pedullà, a sostegno dell'ipotesi, cita l'esempio di un progetto simile a quello di d'Amico, formulato dal Comm. Alfredo De Sanctis nell'ottobre 1931. Anche tale progetto non vide mai la luce e, questa volta, la nota di Mussolini conservata, riporta proprio motivi di carattere economico legati alla crisi economica come causa dell'impossibilità a realizzare il progetto. Per approfondire cfr. G. Pedullà, *Il teatro italiano al tempo del Fascismo*, cit., p. 108. Il progetto di De Sanctis è contenuto anche in ACS, MPI, AA.BB.AA, Div. IV (1946-'50), b. 78, fsc. “Roma - Istituto Nazionale del Teatro Drammatico”.

¹⁵⁰ Cfr. S. d'Amico, *Il Regime per l'arte. La scuola degli attori*, «Gazzetta del Popolo», 5 novembre 1936. Ritaglio stampa conservato anche presso ANAD, Rassegna Stampa (1935-1941).

¹⁵¹ *Ibid.*

¹⁵² *Ibid.*

la sua ipotesi generale di trasformazione ed aggiornamento della scena italiana si mostrò egemone nel corso degli anni Trenta e poi nel dopoguerra. [...] Nell'Italia tra le due guerre mondiali le ipotesi di d'Amico si distinsero dalle altre perché coglievano le urgenze e le necessità della scena e collocavano al centro delle varie soluzioni gli aspetti qualitativi. Il fatto, quindi, che non riuscì a concretizzare immediatamente tutte le istanze espresse nel 1931 non significò automaticamente il loro insuccesso: le idee-forza del progetto d'Amico non furono assunte *in toto* dal regime eppure, attraverso istituzioni pubbliche ed iniziative private, circolarono in Italia – durante e dopo il Fascismo – con grande forza di penetrazione e di condizionamento¹⁵³.

Il progetto del '31, infatti, rappresenta soltanto uno dei tanti mezzi di cui il critico si dotò per sostenere le sue idee di riforma della scena nazionale: tra la fine degli anni '20 e i primi anni '30, il suo impegno si estese ad una varietà di occupazioni tali da farne uno dei principali punti di riferimento per il Teatro italiano del Novecento¹⁵⁴. In quel giro d'anni, ad esempio, sul fronte editoriale diede alla luce alcune tra le sue più importanti pubblicazioni, dal *Tramonto* (1929) a *La crisi del teatro* (1931) a *Il Teatro italiano* (1932); al tempo stesso però, curò anche una serie di collane, per Treves "Il Teatro del Novecento", e per Edizioni Sud, poi Edizioni Roma, la collana "Repertorio" tra il '32 e il '33 e, a partire dal '31, iniziò a collaborare all'Enciclopedia Italiana. Sempre del 1932 fu il primo numero di *Scenario*, la rivista co-diretta assieme a De Pirro, che per il suo «programma "militante" di informazione e aggiornamento della cultura teatrale italiana»¹⁵⁵, rappresentò uno dei suoi più significativi successi editoriali. È sulle pagine di quella rivista che il critico accolse la formulazione del linguista Migliorini del termine regista, adattamento dal francese *regisseur*, vocabolo che, anche grazie all'apporto di d'Amico stesso, si impose da subito su tutto il territorio nazionale¹⁵⁶. Non riassumibile per vastità, è poi la produzione continua di recensioni e articoli, attraverso i quali la battaglia e la difesa delle proprie tesi si fece prassi quotidiana. Le idee che d'Amico sostenne nei suoi scritti furono nutrite, oltre che da una grande curiosità e da un frenetico desiderio di conoscenza, anche da un costante confronto con l'estero, specie a partire dalla fine degli Anni '20. Grazie alle conferenze tenute a S. Cecilia, egli aveva infatti conosciuto Firmin Gémier, il quale lo invitò ai convegni annuali della

¹⁵³ G. Pedullà, *Il teatro italiano al tempo del Fascismo*, cit., p. 97.

¹⁵⁴ Per approfondire le attività di quegli anni e, in generale, la vita del critico romano, si rimanda alle Introduzioni curate da G. Pedullà in testa ai volumi dedicati alla raccolta della produzione giornalistica di d'Amico; in particolare, per questo periodo cfr. G. Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro Italiano (1928-1933)*, cit., pp. 9-66.

¹⁵⁵ *Ibid*, p. 42.

¹⁵⁶ In merito all'introduzione del nuovo vocabolo, al di là delle riflessioni strettamente teatrali, più che legittime, si tende spesso a non ricordare il clima e la campagna di italianizzazione linguistica promossa dal regime. Lo stesso Migliorini, sempre nel '32, diffuse l'uso anche di un altro vocabolo oggi quotidiano: autista, al posto dell'allora diffuso e comune *chauffeur*. Per approfondire le vicende del termine, cfr. M. Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», III, 2011, pp. 169-212.

Société Universelle du Théâtre. Fu anche per merito di queste riunioni che d'Amico ebbe modo di conoscere alcuni dei più importanti esponenti della scena francese ed europea. Grazie a questi viaggi approfondì il sodalizio spirituale con Copeau, si confrontò sul ruolo che doveva spettare al *metteur en scene*, ebbe modo di conoscere il rapporto tra Teatro e Stato per come era vissuto nelle realtà estere e discusse sul ruolo dell'attore e sulla necessità della sua rinnovata formazione. Nel confronto sulla regia faticò ad accettare la supremazia del *metteur en scene*, spesso propugnata dai pensatori d'oltralpe – vedi Baty, che al convegno della Sudt di Barcellona propose i diritti d'autore per l'opera del regista; per d'Amico il regista rimarrà sempre interprete, assieme all'attore, al servizio della Parola dell'Autore: «da questa angolazione si può meglio misurare la sua influenza nei decenni successivi a proporre un'idea moderata della messa in scena, una regia regolatrice e non autonomamente creativa rispetto al testo del poeta. D'Amico guarda l'Europa ma auspica una via originale, italiana alla messa in scena»¹⁵⁷. Ai congressi della Sudt degli anni seguenti, il critico partecipò in veste di delegato ufficiale del Ministero della Pubblica Istruzione, recandosi nel 1928 nuovamente a Parigi, nel '29 a Barcellona, nel '31, di nuovo a Parigi, e nel '32 a Roma, dove fu segretario dell'edizione italiana del convegno, e poi ancora nel '33 a Zurigo e nel '36 a Vienna. Ai congressi ebbe modo di discutere ed esporre relazioni sull'andamento del teatro italiano, ma soprattutto, come si è detto, di confrontarsi costantemente con i tanti rappresentanti delle nazioni invitate ed anche, grazie questi, colse «in maniera tangibile e praticabile il nesso fra la formazione attorale e il rinnovamento interpretativo della produzione teatrale»¹⁵⁸. Ma al tempo stesso, sono gli anni in cui molte delle più celebri compagnie europee circolavano abbondantemente tra le sale teatrali della penisola: nel '29 Copeau e i suoi Copiaus, come anche i Pitoëff, furono in Italia, nel '30 Tairov mise in scena *L'uragano* di Ostrosvkij, nel '32 ancora i Pitoëff, una breve tournée di Reinhardt a Roma e la regia di Dančenko de *Il valore della vita* per la compagnia della Pavlova, salutata come miglior complesso italiano da d'Amico, o, infine, nel '33, al Maggio Fiorentino, tornarono in coppia Reinhardt e Copeau. Fu dunque una sorta di duplice scambio che permise al critico una frequentazione pressoché ininterrotta con il mondo teatrale europeo.

D'Amico, in quegli anni frenetici, ampliò al massimo il suo raggio d'azione per cercare di individuare ed attuare la riforma e la definitiva guarigione della scena italiana, vestendo l'abito del critico, dell'intellettuale, del curioso, dell'appassionato, ma anche del funzionario. La veste di docente della Scuola, invece, in questo periodo, passò forse in secondo piano in mezzo a tale profluvio di attività, vissuta più come un dovere, che come una possibilità:

¹⁵⁷ *Ibid*, pp. 17-18.

¹⁵⁸ *Ibid*, pp. 16-17.

Perfino l'ultimo residuo di impiego governativo di cui non mi sono ancora liberato, Santa Cecilia, mi pesa molto: esso m'impedisce tuttora d'accettare eccellenti proposte di editori, quelle a cui tengo di più. L'anno che arriva, 1931, io l'ho atteso come una liberazione appunto per ciò, che sarà il mio ultimo anno d'insegnamento; a giugno compio vent'anni di servizio, posso andarmene in pensione, e dedicare almeno il pomeriggio alla mia più viva aspirazione: scriver libri¹⁵⁹.

Eppure, nonostante le lamentele, l'incarico dell'insegnamento scolastico accompagnerà il "funzionario" fin quasi agli ultimi anni della sua vita, segno che forse non gli era mestiere così invisibile come volle far credere a Davanzati; ma dal 1931, come s'è visto, d'Amico fu tutt'altro che libero dal peso delle mansioni governative, essendo stato eletto membro del Consiglio della Corporazione dello Spettacolo; anzi, probabilmente, in alcuni anni, il carico di lavoro non dovette essere affatto trascurabile, come nel 1932, anno anche del convegno romano della Suda, od il 1934, in cui per alcuni mesi fu impegnato all'organizzazione del Convegno Volta sul Teatro Drammatico. Fu questa un'ulteriore occasione per il critico per dar prova della sua abilità diplomatica e per continuare a tessere quella rete di rapporti con il mondo teatrale di allora, a tutti i livelli. Suo fu il compito, per conto di Pirandello, presidente del Convegno, di inviare materialmente gli inviti ai partecipanti, tra i quali figuravano alcuni dei registi e degli autori di maggior importanza del periodo come Copeau, Craig, Tairov, Gropius, Romain, Yeats, Maeterlinck. Unica categoria assente: gli attori, ed è questo un aspetto significativo nell'ottica di riforma attuata da d'Amico, ma anche da Pirandello¹⁶⁰. Le tematiche del convegno presero le mosse dal celebre discorso di Mussolini alla Siae dell'aprile 1933, in cui il capo del Governo affrontava con toni retorici la questione della crisi del teatro; le giornate si articolavano perciò sui seguenti punti:

si inizia con i rapporti tra il teatro e gli altri spettacoli, con il ruolo del teatro nella società, il teatro di massa e la scenotecnica, e poi con il teatro nella vita morale dei popoli – un argomento che può servire per sottolineare la missione del teatro puntando sul carattere spirituale della rappresentazione scenica. Spicca come l'ultimo argomento il tema del rapporto tra teatro e stato. [...] Si tratta del numero più elevato fra tutti gli argomenti trattati,

¹⁵⁹ S. d'Amico, *Minuta dattiloscritta a R. Forges Davanzati del 24 agosto 1930*, MBA, f. d'Amico, Carteggio, "Forges Davanzati Roberto", fsc. 4. All'interno della lettera, la lamentela riguardo all'impegno delle mansioni governative fa parte di una serie più ampia di motivazioni con le quali d'Amico spiega a Davanzati la ragione della sua impossibilità ad assumere la presidenza della futura Corporazione dello Spettacolo, incarico propositogli dal Ministro Bottai.

¹⁶⁰ Un promemoria conservato all'Accademia d'Italia riporta: «si è pensato di non invitare attori, né italiani né stranieri, dacché il convegno ha per scopo quello di compiere studi severi, e non già di esibire personali vanità». Il passo è riportato nell'importante volume sul Convegno Volta: cfr. I. Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (PI), Titivillus, 2014, p. 118.

anche se in discorsi brevi. Ciò fa capire l'intenzione di conferire un ruolo essenziale a quell'ultimo argomento da parte degli organizzatori¹⁶¹.

D'Amico, in qualità di relatore, intervenne con la sua relazione proprio su quest'ultimo punto, elemento che senz'altro aveva a cuore negli ultimi anni: sostenne e riprese ancora una volta tante idee espresse in passato, invocando l'intervento statale a favore del teatro, ma che fosse un intervento materiale e strutturale, non di ingerenza politica del più basso teatro di propaganda. Egli abilmente si dichiarò a favore del teatro politico, auspicando però che tale forma germinasse soltanto dal cuore degli autori e che non fosse imposta da circolari o direttive (nel 1934 si era intensificato ed era arrivata a regime la censura teatrale, custodita nelle mani di Leopoldo Zurlo). Al di là delle tematiche discusse nelle sale della Villa Farnesina, l'incarico ricoperto da d'Amico in questa vetrina internazionale del regime, dovette essere importante anche agli occhi dei gerarchi del partito; così sintetizza Ilona Fried, nel suo volume:

Il convegno conferma un organizzatore abilissimo, un interlocutore estremamente capace, un oratore bravo, e allo stesso tempo dimostra la sua tenacia nel negoziare e la sua prontezza e durezza nell'eliminare le persone a lui scomode. La sua relazione, sostenuta dalle altre relazioni, risulta una sintesi manageriale, con una grande cultura e apertura ma allo stesso tempo identifica un uomo che mantiene la propria prospettiva, segnalando un momento molto importante della sua carriera¹⁶².

Ed in effetti, di lì meno di un anno, d'Amico verrà incaricato di pensare al rinnovamento della futura Regia Accademia d'Arte Drammatica; sicuramente, in qualche modo, il suo coinvolgimento al Convegno Volta ebbe parte nella decisione, congiuntamente al resto della prolifica attività che aveva caratterizzato l'operato del critico negli anni precedenti.

La riforma della vecchia scuola di recitazione: verso la nascita dell'Accademia

Data importante, in questo quadro, è il 24 gennaio 1935, giorno in cui venne chiamato a dirigere il Ministero dell'Educazione Nazionale un fascista delle prime ore, quadrumviro e squadrista, che era stato "esiliato" a governare la Somalia dopo alcuni dissensi con Mussolini a ridosso della presa del potere del Fascismo. Cesare Maria de Vecchi, conte di Val Cismon per i trascorsi bellici nell'omonima valle, fu, probabilmente (e paradossalmente), l'uomo giusto al momento giusto. Nel

¹⁶¹ I. Fried, *Il Convegno Volta*, cit., p. 162.

¹⁶² *Ibid*, p. 225.

corso del breve mandato – durato fino al 22 novembre del '36, quando chiese di essere inviato a Rodi per governare i possedimenti italiani nell'Egeo –, fu per sua iniziativa che venne inoltrata la richiesta a d'Amico di presentare un progetto di riforma della Regia Scuola di Recitazione "E. Duse". Come per altri episodi, l'impulso rinnovatore faceva parte di un più generale piano del ministro, atto alla maggior fascistizzazione dell'istituzione scolastica ed all'ulteriore accentramento burocratico; in realtà, probabilmente, alla decisione di riformare in maniera organica la superstite Scuola di Recitazione contribuì anche un rinnovato interesse nei confronti del progetto dell'Istituto Nazionale del Teatro, o almeno così sembra testimoniare un interessamento da parte di De Pirro che ne richiede informazioni; pur non essendo conservata la richiesta dell'Ispettore, nella minuta di risposta di d'Amico si legge:

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 TRE¹⁶³.

Non solo De Pirro dovette essere interessato alle varie stesure, ma chiese, probabilmente, al collega di «Scenario» anche qualche suggerimento su come adattarlo a distanza di quattro anni. Tra i consigli elencati da d'Amico nella risposta, di particolare interesse, risultano due punti:

4°) Se volete assumere gli attori come impiegati, aspettate a farlo: l'esperimento in Italia è troppo nuovo potrebbe riuscire pericoloso. Scritturatelvi 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

¹⁶³ Minuta dattiloscritta di S. d'Amico a N. De Pirro del 4 maggio 1935, MBA, f. d'Amico, Corrispondenza, "De Pirro Nicola", fsc. 8.

borse di studio per i cantanti; perché non si farebbero anche per attori, di cui oggi abbiamo anche più bisogno?¹⁶⁴

A colpire, oltre al tono estremamente distaccato, come se d'Amico non volesse più averne a che fare – significativo il ricorso alla seconda persona plurale –, è l'idea, mutuata forse proprio dal convegno dell'autunno precedente, di ipotizzare una “statalizzazione” degli attori, un po' come i *Sociétaires* della Comédie Française. Per quel che riguarda la questione scolastica, la proposta di attuare una scrematura dalle filodrammatiche non avrà seguito, complice probabilmente l'immane lavoro organizzativo che avrebbe comportato; ritorna comunque ancora evidente il problema dell'ammissione e dei criteri che potessero guidarne al meglio la procedura, un nodo che da sempre ha occupato i pensieri del riformatore d'Amico. Del rinnovato interesse verso la creazione di un Istituto nazionale del Teatro, o quanto meno dei Teatri Stabili, non vi furono però eco significative, anche se d'Amico, come si vedrà, farà riferimento nelle sue relazioni iniziali a possibili collegamenti con i teatri sovvenzionati dall'Ispettorato del Teatro; sicuramente, anche se non giunse a conclusione, la ri-circolazione del progetto poté forse rappresentare un altro, ulteriore tassello che si pose a favore di d'Amico, specialmente nei confronti dei piani del neoministro.

Nel luglio 1935 d'Amico venne nominato Commissario Straordinario per la riforma della Scuola di Recitazione, incaricato perciò da De Vecchi di stendere una relazione sullo stato attuale dell'istituto e una proposta di riforma dello stesso; il documento, in parte già citato, è nuovamente una *summa* di pensieri sparsamente già espressi, ma che trovano in questa sede, come era avvenuto per il progetto del '31, una compattezza ed una organicità tale da rimanere pressoché inalterati alle diverse verifiche ministeriali. Dopo aver dipinto il pietoso quadro della situazione della “Duse”, d'Amico, precisa il compito della scuola: «essere il vivaio dei nuovi attori italiani. Essa dev'essere anzitutto una *cosa viva*»¹⁶⁵. Il riferimento era non solo all'età degli insegnanti ma all'attività stessa della scuola, che per assumere tale “vitalismo” non poteva ridursi a tre o quattro ore al giorno di lezione, essere un «pigro passatempo». Dunque, la necessità di espandere il numero degli insegnamenti e, forse, lo stesso orario settimanale della materia principale, per poter coprire la giornata, per poter dedicarsi interamente all'Arte. La nuova scuola doveva inoltre “allargare gli orizzonti” ed assumersi l'incarico di formare, assieme agli attori, i futuri registi della scena italiana – idea già formulata in passato, che ritorna qui con decisione e che sarà uno dei punti di forza del nuovo istituto. Ipotizzando una riforma totale, il Commissario aveva anche accarezzato l'idea di creare una «grande

¹⁶⁴ *Ibid.*

¹⁶⁵ S. d'Amico, *Progetto per una scuola di teatro*, cit., p. 22. Corsivo già presente nel testo. Le citazioni si riferiscono al presente documento, salvo diversa indicazione.

Scuola d'Arte Scenica, la quale comprenda l'avviamento a tutte le forme dello spettacolo – Teatro Drammatico, Teatro Lirico, Danza, Cinema, oltreché Regia Drammatica, Lirica, Coreografica e Cinematografica; più Scenografia e Scenotecnica». Naturalmente, si era poi prontamente ricreduto non solo per ragioni materiali, ma anche per principi di carattere “educativo”, notando la grande differenza nell'insegnare una stessa materia ad un ballerino, ad un attore teatrale o ad uno cinematografico. Da qui, dunque, la ferma decisione di ridurre gli allievi a due sole classi, attori e registi, e soprattutto, prendendo spunto da un colloquio con Gémier del '27, la decisione di indicare a chiare lettere nella titolazione l'esclusività dell'insegnamento: «Scuola, o Istituto, o Conservatorio, o Accademia (il nome si deciderà poi) di ARTE DRAMMATICA»¹⁶⁶.

Passando a delineare il funzionamento concreto del futuro istituto, dopo un accenno all'importanza dei criteri d'ammissione su base culturale, specie per i registi – su questo punto si avrà modo di tornare più avanti, quando verranno meglio delineati nel Regio Decreto-Legge – d'Amico precisa subito il piano didattico prevedendo le seguenti materie:

Gli insegnamenti per gli *allievi-attori* debbono consistere in due materie principali:

Recitazione

Storia del Teatro

E in materie secondarie:

Danza

Ginnastica e scherma

Elementi di canto

Esercitazioni di trucco

Storia del costume

A tutti questi insegnamenti si aggiungeranno, per gli allievi-registi, altre due materie; una principale:

Regia

E una secondaria:

Scenotecnica.

“Recitazione” era materia obbligatoria anche per i registi, necessitanti della loro dose di «gavetta» per meglio dirigere gli attori in futuro, come anche “Storia del Teatro”, ponendo l'accento sia sulla necessità di intendere questo insegnamento non soltanto come letteratura ma anche come «Storia del Dramma *rappresentato*», sia sulle distinzioni da applicare tra allievi registi e attori. Del restante

¹⁶⁶ Il colloquio con Gémier avvenne durante la visita al Conservatorio parigino nell'estate del '27. Cfr. R. Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, cit., p. 357.

nucleo di materie secondarie, alcune erano nuovamente obbligatorie per tutti (trucco e costume), alcune solo per gli attori (danza, ginnastica e scherma, questa facoltativa per le allieve), una solo per i registi (Scenotecnica) mentre il canto rimaneva facoltativo a tutti gli iscritti. Per agevolare la fruizione degli ultimi due insegnamenti, d'Amico ipotizzò anche una collaborazione con i due istituti competenti (Belle arti e Conservatorio), prevedendo anche un reciproco scambio di "favori", tramite la possibilità per gli allievi registi di frequentare le lezioni di Storia della Musica del M^o Mulè (e viceversa dando la possibilità agli allievi di S. Cecilia di frequentare la classe di Storia del Teatro).

Per quel che riguarda gli insegnanti, nella relazione d'Amico ipotizzò una rotazione a turno, in modo che «lo stesso maestro accompagni lo stesso allievo per *tutta la durata dell'insegnamento*», prendendo spunto nuovamente dall'esempio francese del «Conservatorio di Parigi, scuola per molti versi esecrabile ma su questo punto lodevolissima»; come alternativa, si sarebbe potuto prevedere un primo anno «di addestramento meramente tecnico» a cui far seguire un biennio con lo stesso insegnante. Riguardo alla scelta del corpo docente, emergono dalla relazione tutte le perplessità del critico, che nota:

«Buoni attori, ne abbiamo; ma attori che – possedendo una certa cultura, una certa sensibilità moderna, una reale capacità di insegnare (si può essere artisti senza averla); e per di più essendo raccomandabili per sicura moralità (cosa importante in ogni scuola e specie in una come la nostra) – si sentano la vocazione di lasciare l'arte per l'insegnamento, quanti sono?»

A parziale soluzione, il Commissario invocò un necessario adeguamento delle paghe, tale da allettare artisti che siano ancora in attività a lasciare la professione, evitando così di ritrovarsi con attori nuovamente prossimi alla pensione. Il discorso si fece ancor più delicato nell'individuare un maestro di regia, colui che avrebbe dovuto ricoprire anche l'incarico di Direttore. Reputando la situazione ancora più grama e disperata rispetto alla controparte attorica e ritenendo impossibile che, «per un'evidente ragione di dignità nazionale», «l'Italia metta a capo d'una Scuola per l'insegnamento d'un'arte italianissima un artista straniero», d'Amico propose un espediente transitorio: affidare l'insegnamento di regia ad «insigne maestro straniero» per i primi otto mesi, eventualmente rinnovabili, lasciando la Direzione «*pro tempore* [...] a uno dei tre insegnanti di recitazione». Come risaputo, d'Amico aveva in mente Copeau, maestro indiscusso d'attori e affine alle idee dell'estensore della riforma, ma la situazione politica che si stava delineando, con le pretese italiane di quei mesi in terra d'Africa, rendeva la nomina di un francese un possibile motivo di tensione internazionale.

Gli altri punti della relazione andarono a toccare ambiti e questioni già effettive, come la distinzione tra saggi ed esami interni, le votazioni finali, gli obblighi per gli insegnanti – astensione dal

partecipare a spettacoli senza consenso del Ministero e obbligo alla partecipazione ai saggi –, le facilitazioni per gli studenti – ingressi ai teatri romani, una parte del bilancio da dedicare a viaggi d'istruzione (per i registi, possibili anche all'estero) , o alcune precisazioni in merito a locali, personale amministrativo e affini. Come mezzo necessario per rendere l'unica Scuola governativa di effettiva portata nazionale, d'Amico tornò a precisare la necessaria istituzione di 24 borse di studio annue, metà a 800 lire mensili per otto mesi e metà a 400 lire; le prime erano da destinarsi esclusivamente ad allievi provenienti da fuori Roma, mentre le seconde potevano essere assegnate anche a residenti nella capitale. In questa sede, si ripresentò pure l'idea di attingere dal bacino delle Filodrammatiche dell'Ond per l'arruolamento dei migliori elementi, ancor meglio se di estrazione agiata – perché gli attori e le attrici della scena italiana, mancavano «troppo spesso di signorilità». Tramite queste borse di studio, il critico sperava poi di riuscire a pareggiare la discrepanza tra allieve ed allievi che aveva sempre caratterizzato la Scuola, dal momento che, a suo avviso, «i maschi, in cerca d'una carriera comunque redditizia, non si sentono di sottoporsi a una lenta e incompleta preparazione, per apprendere un'arte oggi in Italia orribilmente scaduta»¹⁶⁷. Infine, per la stessa ragione, e richiamando la necessità di un collegamento con la vita attiva del teatro, d'Amico ipotizzò una ammissione diretta dei più meritevoli per almeno due anni tra le fila delle compagnie e dei Teatri che l'Ispettorato del Teatro si apprestava a sovvenzionare.

La relazione arrivò a luglio agli uffici del Ministero e, al 18 di agosto, il funzionario Tricarico si premurò di redigere una nota a De Vecchi con una bozza del disegno di legge e un riassunto delle principali innovazioni contenute nel resoconto del Commissario straordinario. Il funzionario, pur lamentando l'assenza di d'Amico per la «precisazione di alcuni concetti e per la risoluzione dei dubbi e delle difficoltà incontrate nel concretare in norme positive le idee esposte nella relazione»¹⁶⁸, cercò di attenersi «il più possibile ai concetti esposti dal relatore»¹⁶⁹. Il critico, però, prese visione della bozza soltanto ai primi di settembre – al suo ritorno dalla Spagna, dove si trovava –, quando fu in grado di apporre le definitive modifiche. Nelle settimane successive, seguirono alcuni ulteriori aggiustamenti tra il Ministero della Pubblica Istruzione, quello della Stampa e Propaganda e, soprattutto, quello delle Finanze, specie riguardo a certe questioni amministrative, legate agli stipendi di alcune figure che sarebbero risultate dipendenti pubblici – e, quindi, da ascrivere ai quadri normativi già

¹⁶⁷ In effetti, ancora qualche anno dopo, fu proprio per le borse di Studio che Vito Pandolfi decise di abbandonare il suo posto di lavoro in favore dell'Accademia: «Era stato il miraggio di questa borsa che mi aveva spinto a muovermi dal lontano paesino sul lago di Lugano dove insegnavo nelle elementari, trasferendomi a Roma che mi offriva, per studiare, ben più di quanto guadagnavo insegnando», testimonianza di Pandolfi riportata in D. Evola, *L'utopia propositiva di Vito Pandolfi. Teatro, Cinema, Televisione in Italia dagli anni Trenta agli anni Cinquanta*, Roma, Bulzoni, 1991.

¹⁶⁸ Tricarico. *Appunto per S.E. il Ministro del 18 agosto 1935*, p. 1, ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. IV (1946-1950), b. 78, fsc. "Accademia d'Arte Drammatica – Funzionamento".

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 2.

fissati. Un punto su cui De Vecchi fu irremovibile, facendo propria l'istanza di d'Amico, fu sul numero e l'ammontare delle borse di studio, «il minimo indispensabile per lo scopo predetto»¹⁷⁰: il risultato inizialmente sembrò raggiunto e le 24 borse “comparvero” nel Regio Decreto-Legge. Questo fu approvato il 18 settembre dal Consiglio dei Ministri con la sola richiesta di un'unica modifica, la soppressione di un'indennità aggiuntiva per l'insegnante di regia, retribuzione incompatibile con i “colleghi” di pari grado. Il 4 ottobre, l'iter si concluse con l'approvazione alle Camere e la pubblicazione dei dieci articoli sulla Gazzetta Ufficiale del Regno. Senza addentrarsi troppo nei dettagli del decreto, per quel che riguarda alcuni risvolti “pedagogici”, può essere interessante notare almeno un paio di spunti. In merito alla scelta dei docenti, venne indicato di preferire «a parità di condizione, [...] il più giovane»¹⁷¹ candidato – testimonianza della volontà del commissario di assicurarsi dei maestri ancora attivi sulle scene; venne inoltre assicurata la possibilità di istituire premi straordinari per i docenti, tali da integrare, almeno in parte, gli stipendi ministeriali. Riguardo agli allievi, invece, venne accolta l'istanza di garantire ai migliori tre l'assunzione in Teatri e Compagnie sovvenzionate dallo Stato. Per gestire l'“eredità” della vecchia scuola, venne garantito agli ex-allievi di poter continuare a frequentare gli studi, ma non venne assicurata la prosecuzione degli incarichi agli insegnanti, che infatti furono sostituiti *in toto*¹⁷². Infine, venne confermato l'aumento del bilancio, che ammonterà a 264.000 lire annue, con un bonus iniziale *una tantum* per il primo anno. D'Amico assunse inizialmente il ruolo di Presidente e mantenne la qualifica di Commissario straordinario, affidando temporaneamente la direzione ad uno dei docenti di recitazione, come da decreto. Per tale incarico venne individuato Gualtiero Tumiatì, che fu insegnante di recitazione al terzo anno, coadiuvato al primo corso da Luigi Almirante e, al secondo, da Irma Gramatica. Il Decreto venne infine tramutato in legge il 19 dicembre del 1935 e, nei mesi appena precedenti, fu steso un primo “piano didattico” scolastico.

All'interno dell'opuscolo di tale “piano”, verosimilmente distribuito e fatto conoscere per promuovere la scuola, furono ulteriormente precisati alcuni concetti esposti nella relazione estiva. Le norme per gli esami di ammissione prevedevano che i candidati, oltre alla lettura di una pagina di prosa dialogata di loro scelta, dovessero anche sostenere la lettura a prima vista di «un'altra pagina di prosa, proposta seduta stante dalla Commissione Esaminatrice»¹⁷³. Differenziata, invece, la prova

¹⁷⁰ Lettera di C. M. De Vecchi a S.E. il Ministro delle Finanze del 11 settembre 1935, *ibid.*

¹⁷¹ R. D. L. del 4 ottobre 1935. Riordinamento della Regia scuola di recitazione in Roma, pubblicato nella *Gazzetta Ufficiale del Regno d'Italia del 9 novembre 1935*, art. 3, comma 2. Estratto della Gazzetta conservato presso ANAD, b. U61/461/576.

¹⁷² *Ibid.*, comma 7. Tale articolo era stato redatto in forma “vaga” per lasciare la possibilità a d'Amico di conferire con il Ministro in merito all'eventuale riconferma di Liberati e di Teresa Franchini. Ida Carloni Talli, invece, avrebbe comunque maturato la pensione dal primo di ottobre di quell'anno. Cfr. <?> Tricarico. *Appunto per S.E. il Ministro del 18 agosto 1935*, p. 3, cit..

¹⁷³ s.a., *Piano di studi del 1935-1936*, p. 3, ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. IV (1946-1950), b. 78, fsc. “Accademia d'Arte Drammatica – Funzionamento”.

di cultura generale: per gli attori era equipollente al passaggio dalla V ginnasio al liceo, comprendente cioè lettura e commento di una pagina di prosa italiana e di una pagina di letteratura classica (Dante, Ariosto o Tasso), assieme ad un esame orale di Storia. Più rigide le norme per i registi, che dovevano attestare di possedere il diploma di maturità classica o un titolo equipollente per poter essere dispensati da un esame maggiormente articolato, che prevedeva una conoscenza più globale dei fatti storici (il programma elencato per l'esame, iniziava dall'antichità "pre-Greca" ed era più dettagliato rispetto a quello per gli attori), un esame di "Storia e letteratura greca e latina", un esame di "Storia della letteratura italiana" ed un esame di "Storia dell'arte". Già da questa distinzione, risulta chiaro il ruolo di egemonia culturale affidato ai registi nella concezione di d'Amico, ma risulta anche evidente la "serietà" che il critico voleva imporre all'educazione attorica: non solo garantire una formazione pratica, ma dotare i futuri interpreti di un bagaglio culturale che permettesse loro di affrontare con maggior coscienza e cultura lo studio dei testi da rappresentare. Si trattò, in sostanza, della riformulazione in chiave ancor più esigente delle norme elaborate nel 1926. Sostanzialmente identica rimase la descrizione degli insegnamenti di Recitazione e Storia del Teatro. La recitazione, obbligatoria per tutti – attori e registi –, durava per tutti i tre anni di frequenza, ed era impartita quotidianamente, come in passato, per un totale di quindici ore settimanali. Era sempre intesa in due blocchi, il primo anno di affinamento tecnico («pronuncia, dizione, contegno, correttezza del gesto, mediante la recitazione di opere facili, [...] che abbiano sempre un reale pregio estetico»¹⁷⁴) ed un secondo dedicato alla crescita interpretativa, durante il secondo e terzo anno. Venne poi ulteriormente ribadito il rifiuto del modello imitativo, con una formulazione anche qui pressoché identica al '26. Pur essendo un dettato risalente alle vicende della "Duse", si ha l'impressione che all'interno degli insegnamenti della vecchia scuola, pur magari con qualche timido accenno di rinnovamento, il modello pedagogico fosse ancora quello ancorato al passato; nella vecchia scuola, complici di questo mancato aggiornamento furono da un lato, l'impossibilità di rinnovamento del corpo docenti – di fatto ancora tutti vecchi attori, figli di una mentalità che stava svanendo – dall'altro, la mancata attuazione di alcune parti dello Statuto – cioè il fallito avviamento degli insegnamenti complementari. Questi ultimi due impedimenti, però, vennero meno nel '35 e così – pur rimanendo pressoché identica la formulazione statutaria – grazie a nuovi docenti e nuove materie e un rinnovata impostazione globale, vi fu una rottura più forte dalle consuetudini passate rispetto a quanto era avvenuto nel '26. Grazie alla riforma promossa da De Vecchi, d'Amico riuscì finalmente a vedere istituiti ed attivi gli insegnamenti di Danza e Ginnastica, Trucco, Scherma e Scenografia e Storia del Costume, dopo averne reclamato la necessità per oltre 15 anni – le prime proposte di istituire tali cattedre risalivano almeno alla relazione al Ministro Berenini del

¹⁷⁴ *Ibid.*

1919, se non prima¹⁷⁵. Nei decenni precedenti, la mancata attivazione delle cattedre fu sempre attribuita all'impossibilità di trovare docenti disposti ad accettare la misera paga preventivata; ora, seppur effettivamente il piano del '35 prevedesse un finanziamento decisamente superiore, rimane il sospetto che negli anni precedenti la direzione scolastica si fosse un po' arenata su questa prima difficoltà. Se infatti è vero che la sola paga assicurata dalla Regia Scuola di Recitazione non poteva allettare alcuno ad assumersi l'incarico della docenza, il monte ore preventivato avrebbe permesso a chiunque di poter svolgere altri incarichi, come avvenne, in effetti, nel caso di Pietro d'Achiardi. Si può, forse, ipotizzare, allora, che la riuscita attivazione nel '35 delle materie complementari fosse dovuta ad una maggior convinzione da parte del Commissario Straordinario, ad una volontà più ferrea nell'attuare tutti i punti della riforma, resosi forse conto che la ristrutturazione scolastica in atto rimaneva l'unica e più concreta possibilità offertagli dal Regime per attuare la sua idea di rinnovamento della scena nazionale. A prescindere dalle motivazioni, fu comunque per merito di tale manovra che, per la prima volta in Italia, l'insegnamento attorico si concretizzò in tali forme "eterogenee", segnando un distacco rispetto alla tradizione del binomio composto da "Recitazione e Storia del Teatro". Nella visione di d'Amico, tale impostazione, il senso di questo agglomerato di materie, non raggiunse mai quel grado di radicalità che aveva invece contraddistinto le più importanti vicende dei registi-pedagoghi di inizio Novecento; fu, forse, una sorta di processo di adeguamento alle pratiche straniere incontrate nei suoi numerosi viaggi, ma fu sufficiente a rendere l'impostazione della rinnovata Accademia un punto di rottura con il passato. Le materie complementari degli allievi attori erano Ginnastica e Danza – intese in un unico insegnamento, che durava per tutti e tre gli anni –, Scherma, obbligatoria per gli alunni e facoltativa per le alunne, anch'essa valida per tutto il triennio. Trucco e Canto invece, il primo obbligatorio ed il secondo facoltativo, duravano soltanto un biennio. L'altra innovazione introdotta dalla riforma, quella a cui forse il critico teneva maggiormente, era l'istituzione della classe di regia, tramite il quale d'Amico tentò di porre rimedio a quel vuoto che aveva sempre individuato nelle scene italiane. Gli allievi che si iscrivevano a tale classe erano obbligati a frequentare gli insegnamenti di Recitazione, Trucco e Storia del Teatro – quest'ultima da studiare in maniera «più minuta e profonda» rispetto ai colleghi attori, altro segno "gerarchico" della maggior cultura richiesta e "necessaria" per un buon regista. Diventavano perciò facoltativi, per i futuri *metteur en scene*, gli insegnamenti di Ginnastica e Danza, Scherma e Canto; si aggiungevano, però, altre tre materie all'*iter* formativo: Regia, materia fondamentale del secondo e terzo anno, che comportava almeno nove ore settimanali di lezione – probabilmente maggiormente teoriche –, unite alle esercitazioni pratiche di messa in

¹⁷⁵ L'insegnamento di Trucco, a quanto risulta, comparve per la prima volta, tra le esposizioni di d'Amico, nella polemica con Levi del 1920, sopra citata. Fu un insegnamento importante, come si vedrà, grazie anche alla stabilità infusa dal suo insegnante, Gino Viotti, che sarà titolare della cattedra fino al 1950-'51.

scena. Sempre dal secondo anno si aggiungeva Storia del Costume, inizialmente preventivato anche per gli attori, che, attraverso i due anni previsti, doveva «procurare all'allievo una sufficiente conoscenza dell'evoluzione e dei caratteri dell'abbigliamento umano»¹⁷⁶. L'insegnamento di Scenotecnica invece – e non quindi Scenografia – durava un anno ed era inserito nella classe più idonea a discrezione della Commissione artistica dell'Accademia. Proseguendo nella lettura del programma, dopo alcune specifiche ulteriori su viaggi d'istruzione e corredo – erano a carico degli allievi le tute per la ginnastica, le armi per la scherma e gli abiti per le commedie contemporanee da recitare nei pubblici saggi –, l'opuscolo specificava anche le caratteristiche degli esami finali. Le prove maggiori riguardavano, naturalmente, Recitazione e Regia; per la prima erano previste, a seconda dell'anno, un numero crescente di scene da recitare – dalle due per il primo anno alle quattro per la licenza –, via via di maggior complessità; al secondo e terzo anno, una di esse doveva essere obbligatoriamente in versi. Per la regia, invece, nel passaggio dalla seconda alla terza classe era previsto un esame orale in cui esporre i criteri d'interpretazione di due opere, una di sua scelta ed una proposta otto giorni prima dalla giuria; per il diploma, ad integrazione di una prova analoga a quella dell'anno precedente, ma su due opere classiche, veniva richiesto l'allestimento di un saggio, pubblico o privato secondo il giudizio della Direzione. Tutti gli altri esami erano invece strutturati in interrogazioni orali per le materie teoriche o prove pratiche per le materie tecniche (danza, scherma, trucco).

Prime classi, primi insegnanti, nuovi metodi didattici

Nel dicembre 1935 si svolsero i primi esami di ammissione – il 15 del mese era il termine di scadenza per l'invio delle domande e per la richiesta delle borse di studio, ridotte a sedici soltanto, per questo primo anno; i risultati del progetto di riforma furono evidenti già da queste prime prove: richiamati dal fervore della novità e dalla qualità della Scuola invocata da tali premesse, molti giovani presentarono la loro candidatura e, di questi, ventidue arrivarono a frequentare il primo anno dell'Accademia d'Arte Drammatica. Da quel momento in avanti, il numero di studenti non subì più cali, tranne momenti isolati dovuti a contingenze storiche, come il periodo della resistenza, segno tangibile dell'efficacia della nuova impostazione. Tuttavia, proprio questo primo esame fu motivo di contrasti tra il neonato corpo docenti ed il presidente; quest'ultimo, alcuni anni più tardi, ricordò l'opposizione «ad unanimità» del corpo docenti: «dichiararono che nessuno dei giovani esaminati era degno di aiuto, perché nessuno aveva la menoma disposizione all'arte»¹⁷⁷. La reazione del Presidente si può facilmente immaginare e, in finale, dovette imporre «con violenza» la sua volontà per riuscire ad

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 5.

¹⁷⁷ S. d'Amico, *Relazione all'Ecc. E. Bodrero sopra la Compagnia dell'Accademia del 10 marzo 1941*, p. 2, ANAD, b. 446.

ammettere un certo numero di studenti con riserva. Tra i giovani “inadatti”, figuravano, tra gli altri, i seguenti nomi: Ave Ninchi, Alessandro Brissoni, Orazio Costa o Antonio Crast. Fu dunque una presa di posizione più ideologica che reale, quella del corpo docenti, come d’Amico lucidamente rilevava rammentando l’episodio; gli insegnanti del primo anno di lavoro dell’Accademia, tutti mostri sacri del periodo, forse per eccesso di zelo, forse per un inconscio rifiuto di quello che rappresentava la rinnovata accademia, fecero una sorta di resistenza passiva contro la neonata istituzione, «per la confessata, proclamata ragione che essi, da giovani, [tali occasioni, *n.d.a.*] “non le avevano avute”»¹⁷⁸. Naturalmente, ciò non significa che non si applicarono seriamente al loro mandato di insegnanti, ma non stupisce troppo il fatto che, al termine del primo anno accademico, tutti e tre i docenti di recitazione vennero sostituiti. Motivo di ulteriori contrasti furono le divergenze metodologiche/caratteriali tra il trio e l’insegnante di regia. Va anche tenuto conto che, proprio in quanto artisti nel pieno della loro carriera, i maestri di Recitazione erano «nuovi all’insegnamento»¹⁷⁹ e vi si stavano allenando; era insomma, per ammissione stessa di d’Amico, un tentativo, un esperimento, i cui risultati non erano certo prevedibili. Proprio per colmare tale inesperienza, appena trascorsi quindici giorni dall’inizio delle lezioni – avvenuto a metà gennaio – d’Amico propose al Ministero di fare un viaggio di studio, lui e il Direttore Tumiatei, recandosi «a visitare una scuola straniera, che è la più vicina a noi, e una delle più famose: il “Seminario” di Max Reinhardt a Vienna»¹⁸⁰; a questa prima tappa, si poteva facilmente aggiungere un’ulteriore visita ad «una delle più celebrate scuole europee di danza, quella di Hellerau-Laxemburg»¹⁸¹. Al ritorno dal viaggio, il 22 febbraio, d’Amico scrisse una lettera di ringraziamento al Ministro, in cui concluse dicendosi convinto che «alcuni (non tutti) dei metodi seguiti, con frutti evidentemente buoni, in quella scuola, potranno essere introdotti»¹⁸² anche in Accademia. Il resto del corpo docente, era composto da Teo Fasulo (Danza), Valentino Ammannato (Scherma), Maria Labia (Canto), Virgilio Marchi (Scenotecnica e Storia del Costume) e Gino Viotti (Trucco) – questi ultimi due risulteranno vere e proprie colonne portanti del corpo docenti per la loro permanenza e la qualità dei loro insegnamenti negli anni a venire. Ma al momento della partenza dei corsi, doveva ancora arrivare a Roma l’insegnante di Regia, già comunque individuata. Caduta infatti la nomina di Copeau, Nicola De Pirro¹⁸³ indicò il nome di Tatiana Pavlova, attrice e regista di origine russa ma

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ Lettera di S. d’Amico a S.E. il Ministro dell’Educazione Nazionale del 31 gennaio 1936, p. 2, ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. IV (1946-1950), b. 78, fsc. “Accademia d’Arte Drammatica – Funzionamento”.

¹⁸⁰ *Ibid.*

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Minuta di risposta a S.E. Ministro dell’Educazione Nazionale del 22 febbraio 1936, ANAD, b. 537 “Corrispondenza e relazioni sull’Accademia”, fsc. “Corrispondenza - 1936”.

¹⁸³ D’Amico, in una relazione riassuntiva del contrasto con la Pavlova del 11 aprile 1938, riporta che il nome dell’artista russa fosse stato fatto per «designazione del Direttore Generale del Teatro». Nel ’35, tale ruolo doveva ancora nascere ufficialmente (esisteva l’Ispettorato per il Teatro), ma la persona a ricoprire la funzione era sempre De Pirro, in tutti e due i casi. Cfr.

italianizzata grazie al matrimonio con Nino d'Arma. La candidatura della Pavlova fu ben accolta dal riformatore dell'Istituto che vide in lei, proclamata fedele discepola di Stanislavskij e Dančenko, un buon compromesso per traghettare la cattedra di regia verso un nome italiano¹⁸⁴. D'Amico infatti, nel colloquio in cui avanzò la proposta alla regista, le chiese la sua disponibilità per tre anni, in cui avrebbe dovuto consacrarsi all'insegnamento rinunciando ai lauti guadagni della tournée.

Provando ad entrare più in dettaglio rispetto alle pratiche didattiche, risulta evidente che gran parte delle aspettative era riversato nelle mani della pedagoga russa; certamente infatti, pur ridimensionando il ruolo centrale che lei stessa si attribuì nella citata intervista del '66, l'insegnamento della regia era quello a cui d'Amico teneva di più. Inoltre, la Pavlova, grazie alla sua formazione, era portatrice di una modalità diversa di lavoro, che poi si impose nel sistema teatrale italiano, ma che all'epoca rappresentava un metodo nuovo, un modo di intendere lo spettacolo e la regia che comportava un diverso approccio al lavoro con l'attore e dell'attore:

«si discuteva dello spettacolo, prima dello scrittore, poi l'epoca, il paese, poi si passava ai personaggi, i rapporti tra personaggi ... tutto questo senza ancora distribuire le parti. Nessuno sapeva cosa avrebbe fatto. [...] [Provando, *n.d.a.*] almeno due mesi per il primo spettacolo. Facevamo esercizi di voce la mattina per far sì che tutte diventassero un organo nelle mie mani, non volevo voci che non si sposassero tra di loro»¹⁸⁵.

Il lavoro e l'esperienza accumulata negli anni di lavoro in Italia dalla Pavlova – una sorta di prima esperienza pedagogica in cui insegnò agli attori della compagnia la sua modalità operativa – vennero poi totalmente riversate nelle lezioni all'Accademia. In accordo con d'Amico, la regista richiese che le sue lezioni fossero frequentate da tutti gli allievi, attori compresi, i quali dovevano prestarsi come “materiale umano” per le esercitazioni e la pratica dei colleghi registi. Nella visione della neo-docente, il regista, oltre al lavoro di scavo e di analisi del testo, da compiere in solitudine e assieme agli interpreti, doveva essere uno «psichiatra» nei confronti degli attori: doveva «distruggere un essere umano, farlo diventare un altro, sconvolgere tutto il suo sistema nervoso – perché è questo il mestiere

Lettera di S. d'Amico a S.E. il Ministro dell'Educazione Nazionale del 11 aprile 1938, ANAD, b. 530 “Note di qualifica dei Docenti AA 1934-1935”, fasc. “Pavlova Prof. Tatiana”. Nella stessa lettera è poi ulteriormente specificato il motivo della rinuncia a Copeau: «le circostanze politiche del momento (sanzioni)».

¹⁸⁴ D'Amico aveva anche ipotizzato il nome di Pirandello come possibile presidente della Scuola, che avrebbe anche significato una diversa impostazione per l'insegnamento di regia; anche qui però, motivi di carattere politico impedirono il concretizzarsi del desiderio. Cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 40. Negli anni precedenti, comunque, d'Amico si era più volte espresso in termini assai elogiativi rispetto alle prove artistiche della Pavlova, motivo che facilitò senz'altro il convincimento del critico romano ad accettare la proposta ministeriale.

¹⁸⁵ F. di Giammatteo, A. d'Amico (a cura di), *Intervista a Tatiana Pavlova*, cit., in D. Legge (a cura di), *Il caso Tatiana Pavlova*, cit., p. 9.

del regista – scoprire i suoi nervi, il suo temperamento [dell'attore, *n.d.a.*]». Temperamento e nervi avevano un significato particolare all'interno del lessico Pavloviano:

Se io ti dico: «senti Sandro mi stai facendo parlare troppo» (con voce alta e risoluta), questo è temperamento; se invece ti dico: «Senti Sandro mi stai facendo parlare troppo», con voce flebile e tremante, questi sono i nervi. Nervi è qualcosa che non si può spiegare, un'exasperazione dei nostri sensi; temperamento è la forza del nostro essere. Se l'allievo ha troppo temperamento bisognerebbe calmarlo e soprattutto farlo conscio della sua potenza, così da usarla con parsimonia. Per fare uno spettacolo questo è importante, in modo da non arrivare troppo stanchi alla fine. Bisogna distruggere il sistema nervoso dell'attore per scoprire i suoi nervi. Un allievo dell'Accademia lo portammo a tale esasperazione che cadde svenuto, ma era necessario per fargli scoprire il suo apparato sensitivo¹⁸⁶.

Una concezione dunque che sembra in apparenza muovere su un binario esclusivamente esteriore, di potenza, ma che, probabilmente, aveva più a che fare con quella funzione psichiatrica, di svelamento del profondo sé dell'attore, che la Pavlova individuava come uno dei compiti principali del regista. In generale, queste due caratteristiche dell'attore, riguardavano l'apparato sensitivo, ben distinto dall'altra «specie» di materiale attorico, quello esteriore:

Esteriore vuol dire la nostra voce, il respiro, la mimica, il gesto. Sensitivo è il nostro temperamento e i nostri nervi. Insegnare vuol dire dare la coscienza dei propri mezzi. Per quanto riguarda l'apparato esteriore è molto facile, impostare la voce, i vari difetti di pronuncia, le labbra e la lingua pigre, il gesto insegnato con la ginnastica. Io devo insegnare, invece, che il gesto deve venire dall'interno¹⁸⁷.

L'insegnante era poi estremamente rigorosa nel pretendere una certa disciplina dagli attori; già durante le sue esperienze in compagnia, mise al bando alcuni atteggiamenti divistici, distraenti, come le visite in camerino o portarvi del caffè, ricevere i fiori dal loggione, ecc., per focalizzare tutta la concentrazione sullo spettacolo da mettere in scena:

Era un lavoro totale. Ho cercato di creare una famiglia, facendo le stesse cose cui ero solita in Russia. Indossavo un umile vestitino, una camicetta bianca e una sottana. Andavo alle prove come qualcuno che va a fare il proprio lavoro, con le scarpe basse, senza tacchi, perché il rumore può disturbare, e poi era fondamentale indossare una specie di tuta, come

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸⁷ *Ibid.*

gli impiegati, uomini o donne, perché il vestito colorato disturba il regista. Tutte queste cose le ho portate con me dal mio paese, erano come un vangelo, intrise nel mio sangue¹⁸⁸.

Pur se riferito al lavoro in compagnia, è presumibile che il tenore delle lezioni non dovesse discostarsi molto; sua, infatti, fu l'introduzione delle famose tute marroni, «con camicia e cravatta sotto il giubbotto, e la castigata gonna a pieghe, con un corpetto e colletto bianco, [...] le divise dell'Accademia. Gli allievi attori sfoggiavano sul petto il monogramma con tanto di Corona Reale a lettere d'argento. Gli allievi registi ce l'avevano ricamata a lettere d'oro»¹⁸⁹, ulteriore segno della gerarchia scolastica e artistica auspicata dal nuovo istituto. Non è difficile immaginare come tale atteggiamento sia riuscito inizialmente ad originare una profonda sintonia tra la Pavlova e d'Amico, anche quest'ultimo promotore da sempre di una maggiore disciplina tra le fila degli alunni – nei primi anni vennero anche istituite delle multe, di ammontare probabilmente irrisorio, per sanzionare comportamenti indisciplinati e ritardi. L'insegnamento della regia fu anche quello che suscitò le maggiori curiosità da parte della carta stampata; il metodo Pavlova, visto dall'esterno, dallo sguardo di Pietro Lissia, apparve «severo, penetrante, scientifico. Si cerca di creare la grammatica della interpretazione, di suscitarla in formule chiare davanti agli occhi e agli altri sensi degli allievi, perché l'apprendano compenetrandosene»¹⁹⁰. La parte pratica delle lezioni, come raccontato, consisteva nella realizzazione di piccole scene tratte da grandi opere, in cui condensare tutte le riflessioni maturate intorno al personaggio, al contesto, alla relazione tra i personaggi. L'attore, prima di recitare, doveva seguire varie e prestabilite fasi: astrarsi «dal mondo reale disponendosi così spiritualmente e fisicamente a ricevere il personaggio; [concentrarsi, *n.d.a.*] richiamando e assorbendo i sentimenti del personaggio; poi in movimenti e in parole l'esprime. In movimenti e gesti in un primo tempo; in parole soltanto, in un secondo; in parole movimenti e gesti, cioè compiutamente, in un terzo ed ultimo tempo»¹⁹¹.

Ma, a fianco della Pavlova, nei primi anni di lavoro, vi erano gli insegnanti di recitazione, *in primis* il trio già citato di cui però, per la sua troppo veloce permanenza – poco più di 4 mesi di effettivo insegnamento –, poco si sa in merito all'impostazione delle lezioni; d'Amico, nel '38, in una lettera al Ministro dell'Educazione si limiterà ad etichettarli sbrigativamente come metodi «empirici e tradizionalisti»¹⁹². Si potrebbe allora ipotizzare, forse, qualche ulteriore considerazione derivata dal profilo artistico dei tre docenti, come una certa propensione ad una secca e ritmata comicità di

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 9.

¹⁸⁹ M. Giannusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 37.

¹⁹⁰ P. Lissia, *Come nascono gli attori*, «Il Popolo di Roma», 30 maggio 1936. Ritaglio stampa conservato anche presso ANAD, Rassegna Stampa (1935-1941), come la gran parte dei successivi articoli in merito alle vicende della scuola romana.

¹⁹¹ *Ibid.*

¹⁹² Lettera di S. d'Amico a S.E. il Ministro dell'Educazione Nazionale del 11 aprile 1938, ANAD, b. 530 "Note di qualifica dei Docenti AA 1934-1935", fsc. "Pavlova Prof. Tatiana".

Almirante, ed immaginarne la trasmissione agli allievi più affini; è una supposizione che, in parte, è confermata dalle (poche) recensioni sui saggi di recitazione – ben più eco sulla stampa ebbero i saggi di regia. Enrico Rocca, sulle colonne del «Lavoro Fascista» riporta, ad esempio, i «toni d’efficace umorismo plebeo»¹⁹³ raggiunti da Mario Terri, o la «freschezza e spontaneità» della Ninchi; in generale, gli elogi del recensore, in questo caso, vanno più agli allievi che ai maestri, notando i punti deboli della serata nella direzione di Almirante del primo atto di *Come le foglie*, o nell’aver ecceduto in «gesti» ed «intonazioni» della Pavlova, che vestiva i panni della signora Flaherty, o l’eccessiva “esuberanza” di Tumiati nel voler proporre, fuori contesto, un “numero” di bravura – la lettura della *Canzone delle Gesta d’oltremare*. Seppur, dunque, qualche assonanza con il temperamento di Tumiati, o con l’eleganza della Gramatica può suggerire una certa impostazione didattica, le stesse parole spese per i giovani allievi potrebbero riferirsi a propensioni ed abilità sviluppate autonomamente. A seguito della “prima tornata” di insegnanti, presero invece incarico docenti di maggior tenuta: Mario Pelosini, «maestro della dizione del verso e della prosa classica» che rimase in Accademia dal 1936 al 1950 e Nera Grossi Carini, «un’attrice di virtù assai fini e delicate», di ruolo sempre dal ’36 fino al ’48; al loro fianco, per tre anni si trovò Carlo Tamberlani, «un giovane il cui pregio principale è sempre stato l’entusiasmo per il rinnovamento della nostra scena e la sua liberazione dai vecchi vizi»¹⁹⁴ – poi sostituito da Wanda Capodaglio, che tenne la docenza dal ’39 al ’63. Da questi sintetici profili, tracciati da d’Amico stesso nell’intervista contenuta nell’articolo sopracitato, sembra abbastanza evidente l’intento del critico di provare ad assecondare i *desiderata* Pavlova, tramite l’assunzione di personalità ritenute, probabilmente, più facilmente inclini a lavorare sotto la guida del metodo “russo” o che potessero comunque meglio integrarsi ad esso. Durante questi primi anni, dunque, il Presidente, dal settembre 1936 anche Direttore, cercò di provare a dare un’impostazione unitaria alla scuola, dando piena fiducia, al di là dei primi contrasti, alle modalità pedagogiche della regista – lo stesso Lissia aveva notato come d’Amico sembrasse «persuaso della necessità di un metodo unico»¹⁹⁵. Come risaputo, a causa del “divorzio” a fine ’38 dalla pedagoga italo-russa, il Direttore rinuncerà, di fatto, a tale impostazione metodologica forte, abbracciando invece quella della diversità, della molteplicità di impostazioni didattiche – scelta che, nei risultati, si rivelò sicuramente efficace. In realtà, però, un’impostazione “unitaria”, seppur più sfumata, rimase: si tratta di quella fornita dallo stesso critico nel compiere il suo mandato di Direttore e docente. L’Accademia fu un’emanazione precisa della sua visione del teatro, del suo modo di intendere la formazione dell’attore. Tornando, invece, ai docenti di Recitazione, di questa seconda terna si ha qualche informazione in più in merito alle loro modalità

¹⁹³ E. Rocca, *Il primo saggio di recitazione della R. Accademia d’arte drammatica*, «Lavoro Fascista», 24 giugno 1936. Tutte le citazioni successive si riferiscono al presente articolo.

¹⁹⁴ M. C. <orsi?>, *L’Accademia d’Arte drammatica nel suo secondo anno di vita*, «Giornale d’Italia», 30 settembre 1936.

¹⁹⁵ P. Lissia, *Come nascono gli attori*, cit..

didattiche, seppur spesso riferita ad anni successivi, all'epoca del conflitto mondiale. Tra essi, certamente Pelosini fu uno dei più influenti e dei più ricordati dalle schiere dei giovani allievi; fu probabilmente anche quello più rigido, sia per la precisione richiesta dalla materia – la dizione dei versi – che, forse, per una sua sicurezza nell'affrontare l'insegnamento stesso. Egli imparò in fretta a muoversi tra i banchi di scuola, tant'è «che in pochi mesi [...] apprese l'arte d'apprendere l'arte ad altrui», «d'appiccicare alle anime dei suoi discepoli lo stesso incendio che divorava lui»¹⁹⁶. Questo suo amore, questa sua fermezza e rigore, emersero, ad esempio, in una polemica fra lui e la Pavlova, che si era permessa la licenza di “spezzare i versi” nel mettere in scena la sacra rappresentazione *Mistero della natività, passione e resurrezione di Nostro Signore* – debuttata a Padova, nel 1937. Uno degli allievi più celebri dell'Accademia, pur avendo frequentato solo il primo anno, definì Pelosini il suo «maestro migliore»¹⁹⁷, anche se «“pericoloso”, perché in fondo c'era in lui una fortissima componente oratoria»¹⁹⁸; Gassmann era probabilmente già propenso all'amore per la letteratura poetica, ma fu senz'altro grazie al maestro in Accademia che ne realizzò l'effettiva capacità e potenza; forse nessuno meglio di lui, rappresenta l'esempio duraturo della passione trasmessagli in aula:

Era un grandissimo insegnante di quella che è la struttura del verso. Fu lui che per la prima volta mi fece capire questa cosa [...]: che, se un signore scrive in versi, una ragione interna e non meccanica ci deve pur essere; e quindi il verso ha una sua nobiltà ed autonomia formale. È una struttura da rispettare, è un passaggio obbligato, che – pur consentendo qualsiasi largo slancio dell'emozione – deve però anche assoggettarsi ad una disciplina formale¹⁹⁹.

O ancora, infine, sempre Gassmann, a quattro mani o più, con Salce e gli altri del “Gruppo”:

Dal maestro imparammo (o rafforzammo) il senso del ritmo, il valore delle pause, la pedanteria metrica del verso. Questo era fondamentale, era un allenamento raffinato alla precisione, una qualità base che egli ci fece scoprire anche fra la saccarina di certi polverosi ottonari, e che noi ponemmo in serbo per le imprese avvenire²⁰⁰.

¹⁹⁶ M. Giannusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 146. Testimonianza di S. d'Amico.

¹⁹⁷ T. Kezich, *La rivolta degli attori: il “prologo in teatro” del Sessantotto*, Roma, Gremese, 2005, p. 65.

¹⁹⁸ M. Giannusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 147. Testimonianza di V. Gassmann.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 147. Testimonianza di V. Gassmann.

²⁰⁰ V. Gassmann, L. Salce, *L'educazione teatrale*, a cura di G. Gambetti, E. Salce, Roma, Gremese Editore, 2004, p. 27.

Nera Grossi-Carini, non più giovanissima – era nata nel 1883 – si era ritirata dalle scene da alcuni anni, compiendo poi solo fugaci apparizioni, specie radiofoniche. L’attrice, incaricata dell’insegnamento della dizione, «si occupava degli elementi [*Sic!*] essenziali, strutturali del mestiere»²⁰¹:

sbriciola Shakespeare, O’ Neill e Roberto Bracco. L’alfabeto non è più di ventuno ma di ventitré lettere; c’è una “è” larga e una “é” stretta, guai a sbagliare... una “ò” rotonda, corposa, e una “ó” ipocrita, quasi scurrile nella sua voluta spigolosità labiale... [...].

Ora a distanza di mesi ed anni, ci affanniamo su una domanda: erano dunque ore inutili, inutili cose? Non lo erano, certo... Siamo orgogliosi d’aver passato le forche della retta pronuncia»²⁰².

Di Tamberlani, non arrivato a coprire quel giro d’anni, si hanno meno testimonianze dirette; Costa, Brissoni, la Ninchi o gli altri suoi allievi, non hanno affidato all’imperitura pagina scritta i loro ricordi di quegli anni come fecero quelli del Gruppo, come pure la critica non si è mai troppo dedicata allo studio dei metodi didattici, apprezzandone però i risultati negli allievi. Un rilievo ancora si può però compiere in merito agli insegnamenti di recitazione; leggendo i resoconti di Gassmann e soci, o la stessa presentazione dei saggi, sembrerebbe contraddirsi il principio espresso da d’Amico nel regolamento e nello statuto di far mantenere lo stesso insegnante per tutto il secondo biennio di corsi; sembra, cioè, che le tre classi, pur divise per anno, partecipassero indistintamente alle lezioni dei tre maestri. Da questo punto di vista, sembrerebbe confermare tale ipotesi il programma di un saggio che ebbe luogo dal 17 al 21 dicembre del 1938²⁰³: i diversi spezzoni, gli atti che si recitarono in quelle sere, erano presentati dagli insegnanti di Recitazione: la Carini, allestì tre scene da *Le Gelosie di Lindoro* di Goldoni, una da *Isa, dove vai?* di Lodovici e tre de *La Lupa* verghiana; Tamberlani, invece, si concentrò su di un atto del *Così è (se vi pare)* mentre Pelosini curò il 2° atto de *La figlia di Iorio*. In quella serata, quasi tutti gli allievi che presero parte al saggio erano al terzo anno e, alcuni di loro – quelli ritenuti più dotati, come Antonio Crast – comparvero in più scene, sotto la direzione, quindi, dei diversi maestri. Infine, tale mancata divisione degli insegnanti per anno può essere implicitamente avvalorata dal fatto che, in tutte le occasioni in cui ebbe modo di parlarne, d’Amico non si curò più di rimarcare tale impostazione.

Passando ora in rassegna, più velocemente, alcuni insegnamenti secondari, non si può non iniziare da quello di Storia del Teatro, tenuto dal Direttore e Presidente d’Amico. Il programma, diviso sì nei tre anni, prevedeva la seguente scansione: il primo anno, si iniziava dalla «nascita,

²⁰¹ M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 147.

²⁰² V. Gassmann, L. Salce, *L’educazione teatrale*, cit., p. 21.

²⁰³ Cfr. s.a., *Programma di sala del saggio di recitazione. 17-21 dicembre 1938*, ANAD, Quaderno di ritagli stampa, Vol. I.

messinscena, organizzazione del teatro greco» per chiudere con la commedia popolare e la farsa di metà Cinquecento, con un evidente approfondimento sul dramma cristiano²⁰⁴. Durante il secondo anno, che andava dal Rinascimento al Romanticismo, si affrontava la Commedia dell'arte, le vicende europee del *Siglo de oro*, di Shakespeare e del classicismo francese, fino ad arrivare al melodramma, Goldoni e Alfieri. Nel terzo ed ultimo anno, riprendendo dal Romanticismo tedesco dell'Ottocento, si arrivava fino al teatro contemporaneo; in quest'ultimo troncone della storia teatrale, il docente spaziava agilmente sulle più importanti esperienze d'oltralpe, dai Meininger al Cartel e Copeau, toccando però anche alcune esperienze minori, come il caso ungherese di Molnar o quello cecoslovacco di Ciapek. D'Amico, sia per la sua esperienza pregressa alla "Duse", che per le sue qualità intellettuali e le sue attività editoriali, non ebbe senz'altro particolari difficoltà nello strutturare l'insegnamento della materia; questa scansione temporale-contenutistica del corso, fu poi funzionale ad una sua celebre pubblicazione, tanto da sovrapporsi perfettamente all'indice della stessa – si tratta della Storia del Teatro drammatico, pubblicata da Rizzoli nel 1939. Di particolare interesse è un'ulteriore nota, allegata al presente schema, in cui d'Amico indica il repertorio che gli allievi «debbono conoscere (intreccio, personaggi, stile, ecc.)»²⁰⁵: per quelli del primo anno, oltre ai classici greci e romani, era richiesta qualche lauda trecentesca, una sacra rappresentazione fiorentina e la *Celestina*, per un totale di circa venti testi. Al secondo anno, invece, oltre all'immane "bardo" e a Goldoni, il professore richiedeva la conoscenza di Lope de Vega, l'Aminta, la Mandragola e altre due commedie del '500, Molière, Racine, Corneille e Lessing, giungendo ad un ammontare di ventisei opere. Venendo ad epoche più recenti, l'ammontare di opere da conoscere saliva a trentotto, distribuite fra trentuno autori rispetto ai sedici del secondo anno. Come è naturale, cioè, d'Amico, voleva preparare i suoi allievi a conoscere ottimamente la storia teatrale, per uscire dall'Accademia pronti ad affrontare il mercato teatrale, allora molto influenzato dal repertorio preso in esame nell'ultimo anno. I ricordi sulle lezioni tenute dallo studioso sono numerosi, ma tutti convergono nel sottolineare il fine umorismo, la passione, l'entusiasmo e l'eleganza con cui raccontava gli spettacoli visti, la predilezione verso alcuni esponenti del mondo francese – leggi Copeau, *in primis*, ma anche Dullin, Baty, i Pitoëff, ecc. –, la precisa idea sui fatti e sul sistema teatrale italiano e, infine, l'estrema competenza e spessore intellettuale ma che mai sapeva di pedanteria²⁰⁶. Oltre alla cattedra di d'Amico, altri due insegnamenti fondamentali, anche per la longevità dei loro titolari, furono "Trucco" e "Scenotecnica e Storia del Costume". Quest'ultima doppia materia, due corsi distinti seppur retti da un unico docente, fu competenza, sin dagli inizi, di Virgilio Marchi, abile scenografo ma anche celebre ristrutturatore di sale

²⁰⁴ S. d'Amico, *Programma degli studi di Storia del Teatro*, s.d., ANAD, b. U61/461/576, fsc. "Programma degli studi".

²⁰⁵ Cfr. S. d'Amico, *Repertorio dei testi per Storia del Teatro*, *ibid.*

²⁰⁶ Cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 150-152 e, tra gli altri, cfr. V. Gassmann, *Intervista sul Teatro* [1982], a cura di L. Lucignani, Palermo, Sellerio, 2002, pp. 30-31.

teatrali – suo l'intervento all'Odescalchi per Pirandello. Le materie, di competenza esclusiva dei registi, erano strutturate per fornire all'allievo tutte quelle nozioni tecniche, ma soprattutto storiche e culturali, utili a poter dar forma concreta e coerente alla loro interpretazione scenica dei testi teatrali. Al di là dei contenuti specifici dei corsi, ciò che emerge dall'impostazione di Marchi è, forse, un certo appiattimento dottrinale, un'atmosfera d'aula scolastica, impressione probabilmente dovuta alla strutturazione stessa dei compendi redatti dal docente²⁰⁷. La sensazione, cioè, è che pur nell'estrema minuzia ed accuratezza della ricostruzione storica delle materie, venisse a perdersi quella “sapienza artigianale” che invece caratterizzava altri insegnamenti. Questa sensazione, si acuisce ancor di più per la parte di Storia del Costume; ad esempio, prendendo le prime pagine delle dispense di tale corso, conservate presso l'archivio dell'Accademia, si può osservare chiaramente l'impostazione data dal docente. «Il costume secondo la definizione di “abbigliamento in rapporto al modo di vita”, può essere considerato da diversi punti di vista»²⁰⁸: storico, e cioè attraverso il tempo; geografico, attraverso lo spazio; etnografico, attraverso le razze; psicologico, attraverso gli stati d'animo umani. In più, il costume poteva essere considerato:

- 1) In rapporto alla leggenda, per cui assume caratteri mitologici o religiosi.
- 2) In rapporto alle attribuzioni sociali, per cui assume caratteri politici, religiosi, militari, professionali, comunque borghesi ecc.
- 3) In rapporto alla fantasia, per cui assume caratteri carnevaleschi, teatrali e di libera invenzione.
- 4) In rapporto al sesso, in tutta la scala delle età.
- 5) In rapporto ai sentimenti, per cui assume aspetti ed espressioni proprio allo stato d'animo di chi lo indossa (lutto, gioia, feste, religiosità, ecc.)²⁰⁹.

Al di là dell'impostazione prevalentemente “filologica” – come naturale in quegli anni, in cui, specie costume e trucco, erano ancora legati alla caratterizzazione del ruolo (per cui un vecchio doveva sembrare vecchio, più o meno grottesco ma vecchio) – risulta chiara l'impostazione del docente prima accennata: dare agli allievi quelle conoscenze “storiche, morali, etnografiche” sui diversi popoli della storia della civiltà, così da saper assecondare i dettati dell'autore nell'interpretazione data dal regista²¹⁰. Un discorso solo per certi versi analogo si può fare per l'insegnamento di Trucco, tenuto da

²⁰⁷ Cfr. V. Marchi, *Scenotecnica. Appunti dalle lezioni*, Roma, Libreria Castellani, s.d..

²⁰⁸ V. Marchi, *Storia del costume. Appunti dalle lezioni del prof. Arch. Virgilio Marchi*, Roma, Libreria Castellani, Regia Accademia d'Arte Drammatica, Anno scolastico 1935-1936, p. 5.

²⁰⁹ *Ibid*, p. 6.

²¹⁰ Dopo l'introduzione sui principi generali dell'insegnamento, la dispensa prosegue analizzando in estremo dettaglio, la civiltà ebraica, quella egizia fino a quella greca. Purtroppo, le dispense non sono complete, ma si presuppone che attraverso i due anni di insegnamento si arrivasse a coprire tutto l'arco della storia della civiltà, quantomeno quella occidentale.

Gino Viotti, ex attore che si dedicò a trasmettere i “trucchi del mestiere” alle schiere di aspiranti attori. Pur avendo redatto anche lui un compendio assai dettagliato, da questo emerge, al contrario, tutta la freschezza artigiana del maestro. Forse, tale impostazione più concreta fu una conseguenza delle numerose esercitazioni pratiche previste dal suo insegnamento. Il procedimento usato da Viotti, consisteva in una prima parte “propedeutica”, in cui illustrava e faceva esercitare l’allievo sulle diverse tecniche di trucco – dall’uso delle parrucche, alle differenze dei vari ceroni, dai nasi finti alle barbe, ai bitorzoli, alle rughe o i denti posticci; vi era poi una seconda parte, di verifica, che prevedeva invece di far creare agli allievi una loro “visione” del trucco a partire da alcune circostanze date, come in questo esempio:

Borghese, benestante. Ordinato, accurato, sereno, calmo, non scatti, non ire, non dolori né preoccupazioni. Ottimista. Serio, forse un tantino, ma... proprio... “appena...”. Egoista. Appare spesso in scena, ma non gli accade nulla. In sostanza non è che un importante riempitivo, superfluo all’azione e del quale si potrebbe fare a meno se il congegno scenico non richiedesse la presenza di interlocutori non essenziali. Età tra quaranta e cinquanta ben portati. Epoca, fine Ottocento. In Italia²¹¹.

Nessun riferimento quindi ad opera ed autore, ma soltanto alcuni cenni al personaggio, alcune circostanze date e poco altro; da questa base, era compito dell’allievo applicare quanto imparato per dar vita ad una propria visione del trucco, poi giudicato dal punto di vista tecnico, e se rispondente o meno alla visione del Maestro – visione però sempre aperta ad essere stupita dalle soluzioni degli allievi. L’insegnamento fu, da sempre, uno dei biglietti da visita più spesi dall’Accademia, come testimoniato dai volantini promozionali in occasione di spettacoli e tournée, ricchi di esempi dei risultati di tale scuola. Ma fu un insegnamento importante anche per altri motivi: non solo diede un attrezzo pratico, una conoscenza artigianale ai giovani allievi dell’accademia, forti così di un’ulteriore strumento da inserire nella loro “valigia d’attore”; Viotti li aiutò, probabilmente, anche a maturare nella loro riflessione sulla recitazione e sull’interpretazione dei personaggi. Il fatto di aver potuto sperimentare diversi trucchi, anche molto marcati, sulla propria pelle fa necessariamente rendere conto chi l’indossa del diverso tipo di impostazione recitativa che ogni trucco comporta: come recitare con la maschera impone certi accorgimenti, così anche recitare con cerone, naso finto e parrucca, impone inevitabilmente una serie di altri espedienti. Il fatto di poter sperimentare tali accorgimenti con la calma e la tranquillità offerte dal contesto scolastico, rappresentò senz’altro una grande opportunità di crescita, magari anche inconsapevole, per gli allievi-attori. Ma un elemento ancor più

²¹¹ G. Viotti, *Il trucco*, Roma, A.V.E., 1950, «I Quaderni tecnici di Filodrammatica», p. 169.

importante, forse, risiede nell'autonomia dal maestro – ma anche dai “colleghi registi” – di cui godevano i giovani frequentanti durante le esercitazioni. Proprio Viotti, in apertura del volume, scrisse a chiare lettere: «La truccatura è l'interpretazione che l'attore fa del personaggio, nel suo aspetto fisico»²¹². E dal momento che le esercitazioni avevano carattere individuale, rappresentarono una palestra ancor maggior per i futuri interpreti della scena, perché venne data loro la possibilità di articolare una propria visione del personaggio senza condizionamenti da parte di nessuno, abituandosi ad esercitare così la loro autonomia creativa. Purtroppo, meno informazioni si hanno sugli altri insegnamenti, dalla danza alla scherma – di particolare interesse potrebbe essere stato conoscere i programmi e le lezioni di ginnastica ritmica –; unico dato è che la critica ne apprezzò l'agilità e la scioltezza che regalavano agli allievi in scena. Come già accennato, comunque, per ammissione dello stesso animatore della riforma scolastica, tali materie complementari non assunsero mai, all'interno dell'Accademia, quell'importanza che gli era invece attribuita in alcune scuole straniere, e, pur rappresentando un indubbio valore aggiunto, rimasero relegate in secondo piano rispetto alla triade “Recitazione-Regia-Storia del Teatro” e al binomio Marchi-Viotti.

Dal punto di vista ufficiale, a seguito della riforma scolastica venne naturalmente approvato un nuovo Statuto, il 13 febbraio 1936²¹³, che nei contenuti, però, non si distanziava molto dai decreti e dalle norme già analizzate nei paragrafi precedenti. Vennero precisati gli organi direttivi, cioè, oltre a Direttore e Presidente, la Commissione artistica, inizialmente composta da Renato Simoni (per la Confederazione Professionisti ed Artisti), Eugenio Bertuetti (per la Federazione Industriali dello Spettacolo), Alessandro Varaldo (per la Federazione Lavoratori dello Spettacolo), Cesare Vico Lodovici ed Enrico Rocca²¹⁴. Nello stesso documento, vennero poi stabilite con più precisione alcune modalità di verifica, consistenti in votazioni bimestrali ad opera dei diversi docenti, di cui l'ultima comportava l'ammissione o l'esclusione all'esame finale di passaggio d'anno. L'orario delle lezioni si estese rispetto al passato, probabilmente con gradualità nei primi anni, fino a quando, arrivato “a regime” nel '38-'39, giunse ad occupare le canoniche otto ore di una giornata lavorativa, e anche oltre:

L'orario è gravoso. Le lezioni del mattino cominciano alle nove per finire, salvo un brevissimo riposo, verso il tacco; e ricominciano alle quindici per terminare, salvo un'altra brevissima sosta, alle diciannove e anche dopo. Quando poi si preparano gli spettacoli

²¹² *Ibid*, p. 6.

²¹³ Cfr. s.a., *Statuto della R. Accademia d'arte drammatica (13 febbraio 1936)*, ANAD, b. U61/461/576, fsc. “Leggi e regolamenti e statuto. Gazzette ufficiali”.

²¹⁴ Cfr. S. d'Amico, *Pro memoria sull'Ordinamento della R. Accademia d'arte drammatica*, p. 2, ANAD, b. 537 “Corrispondenza e relazioni sull'Accademia”, fsc. “Relazioni e appunti”.

pubblici, si torna a lavorare la sera; per lo studio non rimangono che le ore della notte, e quelle delle vacanze. Clima duro, anche qui²¹⁵.

Nello stesso articolo, il Direttore specifica poi la suddivisione delle materie all'interno dell'orario:

Per gli allievi-attori, le lezioni del mattino cominciano con un'ora d'esercizio fisico: Ginnastica ritmica, Danza, Scherma. Poi si passa alla recitazione [...]. Il pomeriggio incomincia con la Storia del Teatro, oppure col Trucco o col Canto. Dopodiché gli allievi-attori vanno ad assistere, per parteciparvi nel modo che diremo, alla parte pratica delle lezioni di Regia.

Dal canto loro gli allievi-registi hanno l'obbligo della Recitazione – perché devono “venire dalla gavetta”, ossia saper recitare – e del Trucco; invece Canto, Scherma, Danza, per essi sono facoltativi. In compenso hanno da seguire – oltre, s'intende, la Storia del Teatro – due corsi speciali, quello della Scenotecnica e quello della Storia del Costume; e infine, com'è ovvio, quello teorico e pratico della Regia che occupa, per tutti gli allievi dell'Accademia, tre ore quotidiane²¹⁶.

Ma il duro lavoro e l'applicazione allo studio aveva anche i suoi vantaggi; come previsto dal regolamento, infatti, vennero eseguiti alcuni viaggi all'estero per i più meritevoli²¹⁷. Questo primo ciclo di vita dell'Accademia, si può chiudere, significativamente, con due eventi pressoché concomitanti. Durante l'anno accademico 1938-'39 la Pavlova, in seguito a divergenze diventate ormai insormontabili, lasciò l'insegnamento che venne assunto nel settembre di quell'anno da Guido Salvini. Senza entrare troppo nel dettaglio dei contrasti, quel che qui preme sottolineare, sono alcune cause e altre conseguenze. Tra i tanti motivi di scontro, uno fu sull'obbligo di rispetto della “campanella”, elemento sempre poco tollerato dalla regista, che non sopportava interruzioni durante il suo processo di lavoro; a muovere le accuse, più che gli studenti furono in quel caso i colleghi insegnanti, che si videro privati degli allievi all'inizio delle loro lezioni. Difficile dire se fosse una questione di egocentricità della Pavlova, un'effettiva e ragionata pretesa della stessa, o fu semplicemente un pretesto dietro cui celare una più profonda incompatibilità metodologica. Ciò che è importante è la posizione di d'Amico, che mutò man mano nel corso degli anni, da una sostanziale difesa della docente fino ad uno scontro quasi personale con la stessa. Forse d'Amico si rese conto che la metodologia Pavlova, a cui aveva dato

²¹⁵ S. d'Amico, *Silvio d'Amico ci parla della R. Accademia d'Arte drammatica*, «Corriere di Lugano», s.d. (estate 1939). Ritaglio stampa conservato anche presso ANAD, Quaderno di ritagli stampa, Vol. I. La bozza del presente articolo è conservata poi presso ANAD, b. 537 “Corrispondenza e relazioni sull'Accademia”, fasc. “Relazioni e appunti”.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ Cfr. più oltre, all'interno dell'intermezzo dedicato ai rapporti fra d'Amico e Copeau.

sostanzialmente carta bianca, stava diventando controproducente, o che, dopo un primo tentativo “a metodo unico”, fosse necessario riportare l’equilibrio tra gli insegnamenti di recitazione e regia; o, ancora, che avvicinandosi la conclusione dei primi tre anni di insegnamento – quelli inizialmente richiesti come periodo di disponibilità alla regista –, può essere che il Direttore stesse iniziando a meditare un nome italiano da porre a carico dell’insegnamento, con conseguente irrigidimento e contrasto con la Pavlova, probabilmente restia a lasciare l’incarico. Fu una disputa mai del tutto risolta – forse è vero fu «gente estranea» a rompere la fiducia tra i due – ma, a prescindere dai tanti possibili motivi, la rescissione del contratto segnò la fine dell’impostazione pedagogica “russa”, dell’impianto metodologico forte dato dalla regista nei primi tre anni. Da lì in avanti, prima di arrivare all’elaborazione ed attuazione del Metodo mimico di Costa, fu sostanzialmente d’Amico a guidare le sorti della scuola, anche, per certi versi, sotto il profilo pedagogico. Una delle modalità con cui si caratterizzò la conduzione del critico, fu attraverso la definizione del repertorio dei saggi, tanto da assumere una prima forma di collaborazione artistica per la stesura del copione del *Mistero*, salvo poi riprendere, specie al momento della nascita della Compagnia dell’Accademia, un ruolo maggiormente direttivo ed organizzativo.

Il Teatro Sperimentale dei Guf e i Littoriali del Teatro. Una parentesi fiorentina

Del progetto di d'Amico del '31, una "costola" importante a fianco delle sale maggiori era quella legata allo "Studio", un teatro sperimentale – all'epoca si era ipotizzato il teatrino dell'Accademia, il "Duse" – che, pur operando in stretto contatto con la Scuola, servisse anche «per saggi di autori nuovi»²¹⁸, contando sull'aiuto prezioso di un accordo con la Società degli Autori. Si ipotizzava dunque, per compiere una prima necessaria cernita, l'istituzione di una «piccola, eccellente e *rimunerata* Commissione di lettura»²¹⁹; si è visto anche come lo stesso d'Amico ritenne quest'ultima realizzata nella commissione operante presso la Corporazione dello Spettacolo in unione con la Società degli Autori, ma, tra gli episodi teatrali di quegli anni e per le conseguenze che seppero produrre, ebbe forse maggior rilievo e risonanza l'episodio fiorentino dei Littoriali del Teatro, organizzati dal Teatro Sperimentale dei Guf di Venturini. Assieme alla gestione scolastica e all'organizzazione del proprio repertorio, il compito principale dell'esperimento gufino fu, forse, proprio la scoperta e la messa in scena dei drammi di nuovi autori, sottoposti al vaglio di una ulteriore commissione di lettura; i risultati di tale missione emergono evidenti dallo spoglio del repertorio messo in scena negli anni di attività dello sperimentale gufino: in esso spiccano, tra i tanti, i nomi di alcuni dei futuri protagonisti del mondo culturale del secondo dopoguerra, come Federico Zardi, Siro Angeli o lo stesso Brissoni²²⁰. Esemplare, in proposito, il "lancio" di Tullio Pinelli, che allo sperimentale fiorentino debuttò con *La pulce d'oro* nel novembre del 1935, suscitando, da subito, un buon successo:

Uno spettatore facendosi interprete della maggioranza del pubblico nella discussione aperta al calar della tela, osservò che gli attori, pur non essendo dei veri professionisti, avevano saputo interpretare accuratamente e compiutamente le parti loro affidate, risultandone un complesso omogeneo e ben affiatato. [...]

La scenografia ed i costumi apposta disegnati, sono apparsi originalissimi, pur mantenendosi su un piano di grande sobrietà [...].

Questa messa in scena, che non esitiamo a definire ottima, ci fa pensare con meraviglia come vi sieno ancora in Italia dei direttori di grandi teatri che quando devono preparare una «stagione» si sentono in dovere di ricorrere a scenografi stranieri [...].

²¹⁸ S. d'Amico, *Progetto per la creazione di un Istituto del Teatro Drammatico*, p. 6, cit.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 7.

²²⁰ Tra gli altri si può segnalare la presenza di *Le convergenti* di Riccardo Averini, poeta futurista (la cui antologia, *La vita e il tempo*, venne curata da Siro Angeli per i tipi di Mursia nel 1985); il primo testo teatrale di Indro Montanelli, *L'idolo*, debuttato nell'aprile del 1938 per la regia di Venturini; o ancora un testo di Roberto Rebora e uno di Giannino Galloni. Per l'elenco delle opere rappresentate fino al 1939 cfr. G. Carcano, *Teatro di giovani*, cit., pp. 112-124.

L'autore di «La pulce d'oro», Pinelli, uno studente del Guf di Torino, non so a quale facoltà sia iscritto, ma in ogni caso, egli dimostra di essersi occupato a fondo di teatro, e lo dimostra perché riesce a mantenere sempre l'equilibrio fra le esigenze della tecnica e quella che potremmo chiamare l'esuberanza della età; egli infatti è molto giovane.

Se il titolo è originale: «La pulce d'oro», non si può sinceramente dire che lo sia altrettanto il contenuto, mentre invece è arditamente nuova la forma con cui è trattato l'argomento²²¹.

Dalla recensione sopra riportata, per quanto non elegantissima – venne pubblicata nel novembre '35 sulle colonne de «Il Ventuno», rivista universitaria del Guf veneziano –, si possono cogliere alcuni dati significativi: l'attenzione alla concertazione di tutti gli elementi scenici, segno di una precisa idea registica, e l'impatto corale del gruppo degli attori, evidentemente in larga parte allievi di Melani, lontani dal divismo grandattoriale e vicini al pensiero di d'Amico; ma appare evidente anche l'importanza rivestita, agli occhi dei giovani, dalla “nuova scenografia” o, infine, la conferma dello sguardo privilegiato, e forse di parte, riservato alle commedie dei colleghi gufini. Il lavoro fatto permise a Venturini di affermare orgogliosamente, tracciando un bilancio dei primi due anni di attività dello sperimentale, che già tre commedie avevano «varcato i confini del piccolo “Teatro” di Via Laura per entrare nel repertorio di compagnie regolari [...]. Questo dimostra, contro l'opinione di molti, che i “Teatri Sperimentali”, se rispondenti a requisiti di serietà, raggiungono spesso lo scopo che si sono prefissi»²²².

Nell'ambito di tale vocazione alla “nuova drammaturgia” si colloca, per l'appunto, un tassello importante dell'attività dello Sperimentale fiorentino: l'organizzazione dei Littoriali del Teatro. Fu una manifestazione parallela ai maggiori Littoriali della Cultura e dell'Arte – questi ultimi svoltisi annualmente dal 1934 al 1940 –, che prese una sua forma stabile a partire dall'edizione del 1936 della competizione maggiore. Per i primi due anni infatti, pur essendo previsti dei concorsi riservati alla produzione di nuove opere sceniche, i littoriali teatrali non ebbero ancora quella compiutezza ed autonomia che caratterizzò le annate successive. Dalle colonne de «Il Ventuno» del marzo 1935 si può infatti evincere che, per la prima edizione dei giochi culturali a Firenze, nel '34, fosse previsto anche un concorso per una regia scenica, competizione poi annullata per ragioni sconosciute – o almeno

²²¹ G. di Colloredo Mels, *Il teatro sperimentale del G.U.F. a Firenze*, in «Il Ventuno», IV, 1935, n. 11 (novembre). Da questo numero «Il Ventuno» venne promossa a rivista ufficiale dei Littoriali, ottenendo così la doppia titolazione e numerazione di Il Ventuno, “Rivista del Guf di Venezia”, IV, n. 11, novembre e Rivista dei littoriali della cultura e dell'arte, III, n. 1, novembre 1935. Si è deciso qui di utilizzare la numerazione della rivista del Guf veneziano.

²²² G. Venturini, *Il Teatro Sperimentale del G.U.F. e i Littoriali del Teatro*, in «Firenze. Rassegna del Comune», V, 1936, n. 2-3 (febbraio-marzo), p. 20, consultabile all'indirizzo: <http://rivistestoriche.comune.fi.it/> (ultima consultazione, 10/12/2017). L'articolo venne pubblicato anche ne «Il Ventuno», V, 1936, n. 3-4 (marzo-aprile).

così scrive Gian Luigi Dorigo, autore del trafiletto²²³. Della notizia non si sono trovate altre conferme nei regolamenti esaminati ma, vista la presenza della medesima classe di concorso nelle norme per i Littoriali dell'anno successivo, si può ritenere che, effettivamente, la “gara di regia” fosse stata prevista e, successivamente, ritirata; possibili ipotesi sulle ragioni di questa decisione sarebbe azzardato formularne, dal momento che, mancando ulteriori fonti, nulla si può escludere – dalle ragioni politiche a quelle tecnico/logistiche/finanziarie. In realtà Dorigo segnalava la cancellazione della competizione all'interno di una maggiore proposta: accorpate alla Biennale d'Arte di Venezia la gara littoriale di scenografia ed istituire, a fianco della Biennale di Teatro, dei Littoriali di Teatro che prevedessero un confronto tra diverse messe in scena. Ma tale proposta, venne di fatto assunta dallo Sperimentale fiorentino, come si avrà modo di vedere. L'anno seguente, venne nuovamente annunciato nei regolamenti dei Complessi artistici un “Concorso di regia scenica”: «il concorrente si dovrà presentare con la realizzazione scenica di un lavoro già esistente (anche un solo atto). L'organizzazione di tale messa in scena dovrà essere preparata in ogni singolo Guf, utilizzando per l'interpretazione gli stessi studenti. La rappresentazione di questi lavori avrà luogo davanti alla giuria e ai concorrenti»²²⁴. Anche il secondo anno, però, alla prova dei fatti, consultando le classifiche finali dei Littoriali – svoltisi in quell'occasione a Roma, in concomitanza con l'inaugurazione della città universitaria –, la classe di concorso sparì. Nelle prime due edizioni quindi, tralasciando la parte riservata alla critica teatrale, si svolsero soltanto i concorsi riservati alla scenografia e alla “composizione di una commedia”. Se il primo anno, quest'ultima gara, era passata un po' in sordina, probabilmente per il risucchio mediatico generato da *18 BL*, nell'edizione romana fu capace di riscuotere invece maggiore attenzione. Il “Concorso per una commedia” consisteva nello scrivere un'opera «da realizzarsi in teatro chiuso o in teatro aperto», che doveva avere per soggetto «un episodio della rivoluzione fascista. Il lavoro prescelto verrà rappresentato a cura del Direttorio ed affidato in seguito ad una primaria compagnia drammatica»²²⁵. La novità principale del secondo anno risiedette, dunque, nell'introduzione di un tema obbligato; tale modifica rientrava nel maggior piano di riassetto delle gare, noto come “Direttive Starace”, che vincolava la totalità delle gare e dei convegni a temi prefissati attinenti all'ideologia di regime. Le aspettative, per questa seconda edizione del concorso per autori drammatici, furono da più parti assai favorevoli:

Quello che il teatro attende da questo concorso per una commedia, incluso nel programma dei littoriali della cultura e dell'arte, è forse molto di più di quanto non potrebbe

²²³ Cfr. G. L. Dorigo, *Proposte*, in «Il Ventuno», IV, 1935, n. 3 (marzo), pp. 14-15.

²²⁴ s.a., *Regolamento dei Littoriali per l'anno XIII*, ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. Guf, b. 12, f. 123.

²²⁵ *Ibid.*

sembrare a prima vista. In un secolo come il nostro, smanioso di novità e di originalità, in questo secolo che con parola di moda potrebbe esser chiamato del «superamento», il teatro non ha saputo ancora completamente adattarsi. È per questo che si tenta, si discute, si polemizza sopra un teatro sperimentale, un teatro di masse, o persino un signor Antonin Artaud propone un «teatro della crudeltà» e a Mosca si costruisce un «teatro dei cinque sensi». [...] Verrà fuori da questi Littoriali un'opera decisiva, che possa risolvere il problema dello adattamento del teatro ai tempi? Questo noi ci attendiamo²²⁶.

L'articolo proseguiva invocando un maggior “tifo” da parte del pubblico per i fatti teatrali ed esaltando il sicuro «giovanile entusiasmo» che avrebbe segnato l'opera vincitrice, certamente immune dal «senso di mestiere che sorge quando lo scrivere è diventato una necessità economica di vita»²²⁷. Non dello stesso avviso era però Alessandro Brissoni, classificatosi sesto all'edizione toscana, che così commentava l'introduzione del tema obbligato:

Tale rigida determinazione di confini, nella sua linea di massima, non può e non deve dare noia a nessuno: i Littoriali si rivolgono a giovani già magnificamente abituati, nella vita e nello sport, alla disciplina; non sarà quindi male iniziare, nonostante il levarsi allo scandalo di alcune vecchie tube polverose, un po' di disciplina del cervello. Solamente che a questo punto si rende necessaria una affermazione coraggiosa e sincera; per ottenere una veramente solida e sicura disciplina del cervello occorre operare per gradi, per esperimenti e per tappe. Il nuovo programma dei Littoriali opera invece di colpo e salta tutte le tappe, mirando solo diritto al risultato. [...] Da un'enunciazione incerta e generale si passa quindi addirittura ad una fissazione del soggetto dell'ambiente, del “genere” e quasi un suggerimento del titolo dell'opera stessa²²⁸.

Dopo un parallelo con un analogo concorso bandito dall'Opera Nazionale Dopolavoro, in cui il vincolo del soggetto non aveva dato risultati troppo incoraggianti in merito ad un teatro che risentisse del “clima fascista”, il giovane autore e futuro regista, così rincalzava:

Diamo quindi ad essi [i partecipanti ai Littoriali, *n.d.a.*] un tema libero ed universale che non restringa la loro fantasia, mantenendolo però sempre nell'atmosfera presente. [...] non restringiamo il tema al campo ormai storico della rivoluzione fascista: si obbligherebbe una

²²⁶ C. Musumarra, *Littoriali del teatro*, in «Il popolo di Sicilia», 20 settembre 1934. Ritaglio stampa presente all'interno del fascicolo 123, sopra citato; cfr. ACS, PNF, Dir. Naz., Segr. Guf, b. 12, f. 123.

²²⁷ *Ibid.*

²²⁸ A. Brissoni, *Teatro fascista e littoriali dell'arte*, in «La Gazzetta del Lunedì», Messina, 17 settembre 1934. Ritaglio stampa presente all'interno del fascicolo 123, sopra citato.

schiera di giovani [*Sic!*] a muoversi su di una falsariga, creando opere che pure animate da entusiasmo e buona volontà, non raggiungerebbero per la massima parte lo scopo prefisso. [...] Basterebbe l'aggiunta di due semplici parole: «un episodio della nostra rivoluzione permanente» ed ecco che sarebbe interamente incluso il clima nel quale noi viviamo²²⁹.

Scettica dunque la posizione del gufino Brissoni che, nonostante una parziale approvazione della novità, propose, di fatto, un ritorno al tema libero per smarcarsi dal vincolo del tema politico. La prova dei fatti gli diede ragione: la giuria, esaminati i testi dell'edizione 1935, si trovò costretta a non proclamare il littore del concorso teatrale – la classifica inizia, infatti, dal secondo posto – dal momento che nessun lavoro parve meritorio di vittoria²³⁰. Queste prime due edizioni, ancora prive di una loro controprova scenica, non diedero dunque risultati ottimistici; ma va tenuto conto che lo Sperimentale era ancora alle prime mosse, si stava assestando e stava mettendo a punto la sua struttura e, forse, fu questa la causa principale della debole riuscita delle prime due edizioni di tale concorso. L'edizione '35, vide premiato, al secondo posto, Umberto De Francisci con *La strada senza fine*, partecipante poi anche alla gara del '37 con *Minosse*, opera che gli valse il quinto posto e rappresentata «la sera del 21 aprile 1937 a Firenze dalla Compagnia Stabile del Teatro Sperimentale dei Guf, con la regia di Giorgio Venturini e Celestino Celestini, e ripresa nel marzo dell'anno seguente a Roma al Teatro dell'Università, per iniziativa del Guf dell'Urbe, regista Crescenzo Benelli»²³¹.

L'anno successivo, il 1936, i Littoriali della Cultura e dell'Arte ebbero luogo a Venezia, ma, vista l'importanza e la forza politica dello Sperimentale di Firenze, venne stabilito che, a prescindere dal luogo della manifestazione principale, i Littoriali del Teatro si sarebbero sempre svolti nel teatrino di Via Laura²³². A testimoniare il legame con l'evento maggiore, rimase la concomitanza dei due eventi come anche la comune graduatoria, utile a definire il Guf littore dell'anno. Il regolamento dell'edizione dell'anno XIV richiese che i lavori celebrassero «l'unità e l'integrità della famiglia»²³³, mantenendo dunque un vincolo tematico alla gara ma rendendolo, effettivamente, più lasco rispetto a quello romano; alcuni fiorentini, però, non si trovarono ancora del tutto in sincronia con le indicazioni del regolamento, come lamentava la redazione de «Il Ventuno» che riportava un ritaglio dal «Foglio d'ordini della Federazione dei Fasci di Firenze» (forse c'è ancora la mano di Brissoni, dietro alla polemica), dove si leggeva: «I limiti precisi in arte sono pericolosi, ciononostante noi siamo sicuri

²²⁹ *Ibid.* Curioso e, forse, non casuale l'uso della terminologia di Brissoni, che potrebbe rimandare al concetto di rivoluzione immaginata da Trotski nel 1905.

²³⁰ G. Carcano, *Teatro di giovani*, cit., pp. 39-40. La commissione era composta da Luigi Antonelli, presidente, Gherardo Gherardi, Enrico Rocca, Corrado Pavolini ed Ettore Lo Gatto.

²³¹ *Ivi*, p. 36.

²³² Cfr. G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte*, cit., p. 21.

²³³ s.a., *Regolamento per i Littoriali della Cultura e dell'Arte, anno XIV, Venezia*, «Il Ventuno», Venezia, IV, 1935, n. 11 (novembre).

poiché il tema è di larghissimo respiro, che esso sarà interpretato nel senso che saranno scartati quei drammi ispirati a concezioni moralmente inaccettabili, non rispondenti alla realtà del nostro spirito»²³⁴. Ad ogni modo, il regolamento della gara continua così:

Essi [i lavori, *n.d.a.*] dovranno essere rappresentati a cura di ogni singolo Guf (non più di un'opera per Guf) da una filodrammatica del Dopolavoro al Teatro Sperimentale dei Guf di Firenze, utilizzando per la Regia, elementi dilettanti che rispondano ai requisiti stabiliti per la partecipazione ai Littoriali.

La Commissione dei Prelittoriali dovrà esprimere, in una relazione scritta, il proprio giudizio sul valore del lavoro che propone per la rappresentazione.

Concorrenti sono gli autori dei lavori e i registi; si avranno pertanto due classifiche e saranno anche stabiliti speciali premi fuori concorso per la scenografia e le Compagnie.

I Guf che intendono prender parte al Concorso dovranno darne comunicazione al Teatro Sperimentale dei Guf (Via Laura, Firenze) entro il 20 gennaio XIV, inviando anche copia del dramma che sarà rappresentato²³⁵.

Finalmente, dopo due anni a vuoto, non solo riuscì ad andare a segno anche il versante scenico delle gare ma venne anche ideato un concorso per giovani registi dilettanti, coadiuvati nell'allestimento dalle filodrammatiche iscritte al Dopolavoro²³⁶. Littore per la parte autorale sarà Ernesto Caballo, torinese, con la commedia *Non siamo figli dell'amore*, mentre a primeggiare nella regia sarà Giocundo Faggioni del Guf di Genova e, nella scenografia, Domenico Bologna del Guf partenopeo. Va segnalato come, nella classifica delle filodrammatiche concorrenti e, al di là dei primi tre posti coincidenti con quella dei registi, le posizioni, dal quarto piazzamento in giù, non siano allineate con quelle della classifica dei *metteur en scène* e come sia accaduto lo stesso anche per la parte scenografica; è poi curioso notare come tra tutte le filodrammatiche di varia origine – Ond, Ferrovieri, ecc. – balzi all'occhio quella padovana, unica segnata come Filodrammatica del Guf, comprovante la cura della sezione teatrale che già da quegli anni contraddistingueva l'università veneta. In merito a questi primi Littoriali del Teatro, il direttore dello Sperimentale fiorentino, Venturini, segnalò:

«Una Voce chiama» di Vittorio Vecchi, «Nascita e vita di Luigi Falta» di Sebastiano Ricciardi e «Non siamo i figli dell'amore» di Ernesto Caballo, hanno ottenuto un

²³⁴ s.a., *Littoriali del teatro*, «Il Ventuno», Venezia, IV, 1935, n. 12 (dicembre).

²³⁵ *Ibid.*

²³⁶ Per quel che riguarda il comparto scenografico, alcuni concorrenti universitari contribuirono alla progettazione delle scene per le commedie rappresentate a Firenze; gli stessi però parteciparono con i loro modellini al concorso di scenografia, tenutosi a Venezia all'interno della manifestazione maggiore: è a quest'ultimo che le classifiche presenti nelle diverse fonti consultate si riferiscono.

successo così vivo da superare ogni aspettativa. Il tema del concorso era arduo: «unità e integrità della famiglia», ma questi tre autori l'hanno saputo trattare con grandissima nobiltà e con spiccatissimo senso teatrale. E le scenografie fatte rispettivamente da A. Natalini – V. Valentini, da G. Faggioni, R. Titta – Sot Sas e le regie di M. Donati, G. Faggioni, R. Aragno hanno portato alla luce giovani di valore. [...]

Il bilancio di questi Littoriali del Teatro non può quindi essere che lusinghiero, e se, come ho detto poco prima non è sortito da questo primo esperimento il capolavoro, si sono notate però alcune commedie solidamente costruite e degne di figurare nel repertorio di qualsiasi Compagnia Drammatica²³⁷.

Tra questi, a parere della commissione sarebbe da premiare il testo di Ricciardi, «in quanto lavoro che ha rivelato nel suo autore maggiori qualità teatrali»²³⁸ ma, dal momento che «non aderisce pienamente al tema dettato dal concorso [...], [si, *n.d.a.*] ritiene di dover dichiarare meritevole della massima distinzione il dramma *Non siamo i figli dell'amore*»²³⁹. Evidentemente, dunque, ci fu qualche piccolo “battibecco” durante le abituali discussioni con pubblico ed artisti che lo Sperimentale era solito organizzare – una pratica tutto sommato “pedagogica”, che permetteva ai giovani artisti di avere un primo responso diretto sul loro lavoro. Al di là dei risultati, comunque, ed al di là della poca risonanza che tale concorso ebbe, si trattò di un esperimento significativo; l'Accademia stava inaugurando proprio in quei mesi i suoi corsi di regia, tra le cui fila si arruolò il giovane Brissoni; se i Littoriali del Teatro fossero proseguiti in questi termini, sicuramente avrebbero potuto creare un interessante polo di dialogo con la scuola romana, un ulteriore banco di prova per nuovi registi provenienti da percorsi formativi differenti.

Ma l'anno XV, primo del neonato impero fascista, vide alcune modifiche ai regolamenti dei Littoriali artistici: si ritornò al tema libero – mentre tutto il resto della manifestazione gravitava intorno a tematiche imperialistiche – e, soprattutto, cessò la preparazione “domestica” delle messe in scena.

Le rappresentazioni saranno fatte a cura del Teatro Sperimentale di Firenze il quale fornirà la compagnia e il materiale per i costumi e le scene. Ciascun Guf partecipante invierà a Firenze il regista e lo scenotecnico del lavoro che presenta, affinché prestino la loro opera

²³⁷ G. Venturini, *I Littoriali del Teatro a Firenze*, cit., p. 21.

²³⁸ s.a., *corsivo*, in «Il Dramma», XII, 1936, n. 229 (1 marzo).

²³⁹ *Ibid.*

per la realizzazione scenica del dramma. La Commissione giudicatrice emetterà così il proprio giudizio sulla commedia, sulla scenografia e sulla regia²⁴⁰.

Un'occasione non da poco, dunque, per degli aspiranti registi, a cui sarebbe stata data la possibilità di lavorare con una compagnia ed un teatro professionista; tuttavia, gli stessi giovani aspiranti videro sfumare quella preziosa occasione quando, nel gennaio 1937, il regolamento venne rettificato e il comitato organizzativo annunciò: «il concorso di regia non avrà luogo e la direzione artistica delle rappresentazioni sarà curata dal Teatro Sperimentale»²⁴¹. Stando a quanto riporta Amerigo Gomez, sembra che la ragione di tale modifica fosse dovuta all'impossibilità, da parte di tutti i Guf concorrenti, di inviare una formazione a Firenze²⁴²; tuttavia, tale ragione non giustificherebbe anche l'annullamento del concorso registico, che sicuramente richiedeva spese più esigue. Dunque, forte è il sospetto che Venturini – che firmerà la regia di tre delle cinque opere giunte alla prova scenica – in realtà, non solo volesse accentrare nella sua istituzione l'esecuzione delle rappresentazioni, ma pure la loro ideazione registica; risulta insomma, abbastanza evidente l'elevato potere che il Teatro Sperimentale dei Guf ha nei confronti delle attività teatrali universitarie, sia per l'efficacia del lavoro svolto fino a quel momento, ma anche, molto probabilmente, per l'aggancio e la protezione altolocata di Alessandro Pavolini, suo forte sostenitore. Rimase dunque soltanto la gara tra le diverse drammaturgie testuali; in merito alla selezione di queste ultime, alcuni rilievi dello stesso Gomez sulle pagine della rassegna del Comune di Firenze, permettono di farsi un'idea della tipologia dei copioni inviati dai giovani universitari, come anche, forse, del più generale clima del periodo:

Teatro di propaganda, pochissimo; [...] c'è stato, sì, qualche tentativo[...], ma, nella loro esiguità e inconsistenza, passavano, per fortuna, inosservati. È da notare invece la difficoltà che noi giovani incontriamo a scrivere del teatro un po' sorridente. Di teatro «brillante» fra i copioni non se ne trovò, o, per lo meno, alla lettura nessun lavoro parve esserlo; due soli i tentativi di teatro umoristico e paradossale. Uno, disgraziatamente, debolissimo nella sua costituzione teatrale, l'altro, ahimè, smarritosi, dopo un promettente inizio, in vacue situazioni da operetta o da rivista radiofonica²⁴³.

²⁴⁰ s.a., *Regolamento dei Littoriali della Cultura e dell'Arte*, Anno XV, Napoli, in «Il Ventuno», V, 1936, n. 10-11 (ottobre-novembre).

²⁴¹ s.a., *Note aggiunte al Regolamento per i Littoriali della Cultura e dell'Arte*, «Il Ventuno», VI, 1937, n.1 (gennaio).

²⁴² A. Gomez, *I Littoriali del teatro per l'anno XV*, in «Firenze. Rassegna del comune», VI, 1937, n. 5 (maggio), p. 27. Consultabile all'indirizzo: <http://rivistestoriche.comune.fi.it> (ultima consultazione, 10/12/2017).

²⁴³ *Ibid.*

Nonostante le “lacune” segnalate da Gomez, la giuria giunse comunque ad un primo verdetto e annunciò, dalle colonne de «Il Ventuno», che «dai 52 copioni giunti da ogni parte d’Italia [...] ha stabilito in un primo esame una graduatoria di 10 lavori e tra questi 10 ne ha designati 5 per la rappresentazione»²⁴⁴. Gli allestimenti andarono in scena, dopo un mese e mezzo di prove complessive, tra il 29 marzo ed il 3 aprile – un vero e proprio piccolo festival –, debuttando nel seguente ordine: primo *La colonia del Sud* di Franco Allegretti, a seguire *La casa* di Siro Angeli e poi *Pianterreno rialzato* di Francesco Rosso, tutti e tre per la regia di Venturini; successivamente, *Minosse* di Umberto De Franciscis e, a chiudere, *Maschere di carne* di Ugo Mazzoncini – questi ultimi diretti da Celestino Celestini. Il pubblico accorso alla manifestazione, tra le cinque, sembrò apprezzare maggiormente *Pianterreno rialzato* – o almeno così riferiva ancora Gomez²⁴⁵ – ma la giuria proclamò Littore il friulano Siro Angeli; le altre tre commedie invece, pur nella generale soddisfazione, non riuscirono ad eguagliare il livello delle prime due classificate. Anche per Eugenio Bertuetti, il lavoro di Siro Angeli e quello di Francesco Rosso, furono i migliori, con il primo dei due che «deriva dal Verga, dal Tozzi, dal Pascoli», mentre il secondo «è figlio schietto dell’altro Rosso»²⁴⁶. Merito del successo fu la raffinatezza letteraria di Angeli, ma anche la regia di Venturini che «ha fatto miracoli di eleganza, giocando di scaltrezza col rabesco e la sfumatura»²⁴⁷. Bertuetti non si lesinò dall’esprimere il suo apprezzamento per quel carattere d’ensemble, già manifestatosi nell’allestimento de *La pulce d’oro* del 1935:

alcuni [attori, *n.d.a.*] sono noti, come il Niccòli, la Picello, la Pangrazy, il Jaccarino, altri ignoti, come il Torniai e il Brazzi, ma che meritano d’essere seguiti con attenzione, perché ricchi di temperamento, tutti fervore, comprensione, misura. [...] Gli attori, non uno escluso, sono diligenti, affiatati, prontissimi. Niente suggeritore, niente papere [...] niente ruoli pre-stabiliti, niente divismo, ma una bella gioconda comunità, dove il primo di oggi domani è l’ultimo e così via. Se un appunto possiamo muovere alla loro recitazione è di esagerare in una specie di dizione cantante, con punte di birignao, che stonano soprattutto qui dove la regia s’impronta nel complesso a schietta modernità²⁴⁸.

Dalle parole del critico, si può intuire che nello spettacolo fossero stati arruolati anche alcuni attori della Scuola di Melani, quegli ignoti ma promettenti che si seppero integrare nella compagnia di

²⁴⁴ s.a., *Littoriali del teatro*, in «Il Ventuno», VI, 1937, n. 3-4 (marzo-aprile).

²⁴⁵ A. Gomez, *I Littoriali del teatro per l’anno XV*, cit., p. 27.

²⁴⁶ E. Bertuetti, *Non abbiamo scoperto il capolavoro*, in «Il dramma», XIII, 1937, n. 257 (1 maggio), p. 32.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ *Ibid.*

professionisti assoldata dallo Sperimentale²⁴⁹. E forse, furono proprio loro, freschi delle lezioni dell'avvocato, che eccedettero nella dizione cantata, in quel "birignao" che stonava con lo stile complessivo dell'allestimento. Quella di Via Laura, fu dunque un vero e proprio Teatro-Scuola che, seppur in termini più "filodrammatici" rispetto all'Accademia (specie per la parte scolastica), diede concretamente la possibilità di attuare un collegamento stretto tra l'insegnamento scolastico e la pratica di palcoscenico, all'interno di un mondo "omogeneo" che era in grado di svezzare i migliori allievi al riparo dalle leggi del mercato teatrale. Il 1937, nonostante la mancata attivazione della gara tra i registi e i complessi, fu uno degli anni più riusciti tra le diverse edizioni dei Littoriali, sia per l'ottima qualità dei copioni scelti, che per l'allestimento curato degli spettacoli, successo ulteriormente testimoniato dalle riprese illustri della commedia vincitrice: *La casa* venne trasmessa per radio il 6 ottobre '37 e successivamente riallestita dalla Compagnia Campa-Capodaglio nel maggio '39, a Torino.

A partire dal 1938 e per gli anni successivi, i Littoriali maggiori subirono un fenomeno di irrigidimento istituzionale che, in parte, influenzò anche le vicende delle gare teatrali fiorentine. La situazione storico-politica stava mutando radicalmente e la tensione si fece man mano più evidente quando cominciarono a manifestarsi le prime avvisaglie di quel che sarebbe potuto succedere: il '38 fu l'anno dell'*Anschluss*, delle leggi razziali e dei primi attriti tra l'Europa e la Germania nazista. Stando alla ricostruzione che ne diede Zangrandi, l'edizione palermitana dei *ludi* del '38 fu ricca di tumulti e contrasti a viso aperto in seno a molti convegni, che portarono ad una più aspra virata fascistizzante nelle due edizioni successive, con conseguente diserzione di molti gufoni, sempre più diffidenti della politica del regime²⁵⁰. Per la parte teatrale, come l'anno precedente, rimase il tema libero e fu confermata la direzione e la cura dell'allestimento da parte della compagnia, ormai stabile²⁵¹, del Teatro Sperimentale dei Guf, «onde poter dare alla commissione giudicatrice, unità di giudizio»²⁵²; i Guf concorrenti dovevano limitarsi ad inviare, accompagnato da un assegno di mille lire a parziale copertura delle spese, il bozzetto scenografico per la realizzazione delle scene da parte del Laboratorio

²⁴⁹ Si proverà dunque a tener conto di questi due nomi come possibili allievi di Melani, anche se non è fatto cenno a loro nell'elenco di allievi riportato da Poesio nel suo saggio; cfr. P. E. Poesio, *Il Maestro e l'uomo*, cit., pp. 21-22.

²⁵⁰ Cfr. R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo* [1947], Milano, Mursia, 1998. La ricostruzione di Zangrandi va presa con qualche cautela: spesso, nel suo resoconto, si percepisce una tendenza, per quanto naturale, ad ingigantire gli episodi di cui egli stesso ed il suo gruppo furono partecipi. Per quel che riguarda i Littoriali, ad esempio, tende a far passare quelli a cui prese parte come i momenti all'apice della dissidenza, mentre, in realtà, come sottolineato da alcuni storici, contrasti e tensioni interne furono una caratteristica di tutte le edizioni, pur con anni maggiormente turbolenti e altri relativamente più calmi.

²⁵¹ Giacchetti, nel suo già citato intervento su «Scenario» a favore dei Guf ricorda, tra gli attori e le attrici della compagnia, Nella Bonora, Franca Dominici, Letizia Bonini, Wanda Bernini, Fernando Farese, Raffaello Niccoli. Sempre con toni sospettosamente laudativi, rimarcando la stabilità del complesso, lo descrive poi in questi termini: «dopo qualche anno di affiatamento, può dirsi una delle migliori, più fuse, più volenterose compagnie italiane, dimostrando quello che può fare la coesione, la disciplina, l'oculata direzione in una compagnia anche formata da elementi modesti». Cfr. C. Giacchetti, *Cinque anni di Sperimentale*, cit., p. 233.

²⁵² s.a., *Littoriali del Teatro Anno XVI*, in «Il Ventuno», VI, 1937, n. 12 (dicembre).

fiorentino. A precedere l'annuale gara gufina, si inaugurò la stagione dello Sperimentale che, per l'anno teatrale XVI, prevedeva gli allestimenti *Mio fratello il Ciliegio*, di Siro Angeli, *Crotta lupo* di Tullio Pinelli, *L'ora dei buoni compagni* di Gastone da Venezia, *L'idolo* di Indro Montanelli, *Una ragazza dell'altro mondo* di Giannino Galloni, *Un mondo senza pace* di G. R. Giani e *Quattromila rondini* di Alessandro Brissoni, tutte conferme ed esperimenti di giovani autori. Sia nel '38 che l'anno successivo, il numero di copioni inviati al vaglio della commissione scese intorno alle 40 opere, di cui soltanto tre arrivarono al traguardo finale²⁵³. I Littoriali del Teatro iniziarono perciò il 31 marzo 1938, con la messa in scena di *E chi lo sa?* di Federico Zardi, che debuttò alle 21 presso la sala di Via Laura²⁵⁴; le altre opere ammesse alla prova scenica – tra le dieci “pre-finaliste” selezionate²⁵⁵ – furono *Il muro* di Roberto Rebora e *La madre antica* di Felice Del Beccaro. Del trio di autori, a primeggiare fu Zardi, bolognese, che ebbe poi la possibilità di essere applaudito anche a Roma – dove il Teatro Sperimentale allestì una replica dello spettacolo al Teatro delle Arti, alla presenza di ospiti d'onore come Starace e Dino Alfieri, allora Ministro della Cultura Popolare: successivamente, ebbe anche modo di farsi conoscere in buona parte della penisola grazie al riallestimento della Compagnia Racca-Bonini. Tale immediato successo non dovette stupire troppo gli addetti ai lavori, dal momento che il lavoro fu subito salutato come un'opera matura:

la commedia che abbiamo ascoltato non è un saggio, o un assaggio, di opera teatrale, ma una vera commedia, costruita con scaltrezza varietà respiro, una commedia quadrata, la quale ha, s'intende, deficienze di dettaglio inevitabili nell'opera di un giovanissimo, ma che denuncia un vero temperamento di scrittore di teatro dotato di una istintiva intuizione del mestiere che lo fa parere già provetto nel taglio delle scene, nella ricerca degli effetti, nella dosatura, nel crescendo fino a raggiungere effetti emotivi logici e convincenti²⁵⁶.

La stagione successiva fu inaugurata da un'altra novità emersa da un concorso indetto durante l'estate, *Dopo l'assalto. Tre quadri di guerra* di Mario Battistella, limpida testimonianza della virata di clima che era in atto in quel periodo; il testo debuttò il 3 dicembre 1938, con la regia di Enrico Fulchignoni e le scene di Ivo Lambertini e Mario Caldera. Ma a partire dal '38, come accennato, il

²⁵³ Tale diminuzione fu dovuta, forse, ad una carenza di fondi – vista la richiesta di contributi per le scene – o, forse, per riuscire a mantenere tutte le regie nelle mani di una sola persona –Venturini, in questo caso.

²⁵⁴ Lettera d'invito dattiloscritta di R. Ricciardi Pollini al Ministro della Cultura Popolare D. Alfieri, ACS, MinCulPop, Gabinetto, fsc. “Teatro Sperimentale dei Guf”.

²⁵⁵ Le altre opere arrivate alla fase finale ma non allestite furono, in ordine alfabetico: *Ciò che fu* di E. Belfiore, *La grande colonna* di C. Caliendo, *Tre della montagna* di L. Centazzo, *Il mare ci ha chiamati* di R. Chersi, *Cose di oggi e di sempre* di D. Filippucci, *L'abate di Selvanera* di A. Gomez e *I fantocci camminano da sé* di G. Passanini. Cfr. s.a., *Aspetti di vita cittadina* in «Firenze. Rassegna del Comune», VII, 1938, n. 4 (aprile). Consultabile all'indirizzo: <http://rivistestoriche.comune.fi.it> (ultima consultazione, 10/12/2017).

²⁵⁶ s.a., *Cronache del Teatro e della Radio*, in «La Stampa», 10 aprile 1938.

controllo del regime si fece sempre più elevato, anche nei confronti della competizione Littoriale; questo determinò una reazione da parte di alcuni partecipanti, che cominciarono man mano a disertare la competizione: il comportamento via via più repressivo del regime stava contribuendo in maniera consistente alla nascita delle prime reali cellule di antifascismo giovanile. Il calo di partecipazione si verificò anche dalla parte opposta dello schieramento, dal momento che molti universitari “convinti”, a testimonianza della loro adesione totale al fascismo, cominciarono a tralasciare gli impegni universitari-culturali per assumere un profilo più attivo sul fronte del militarismo; nel marzo 1939, si stava infatti concludendo la guerra civile spagnola – dove molti universitari avevano imbracciato il moschetto, applicando alla lettera il *dictat* mussoliniano – e, al tempo stesso, a seguito delle prime invasioni naziste nell’est Europa e si stava avviando l’occupazione italiana dell’Albania, datata 7 aprile. Non a caso, i Littoriali della Cultura e dell’Arte di quell’anno, avranno sede a Trieste, con gran parte dei temi indirizzati in blocco verso questioni legate alla razza, per saldare anche nelle menti e nelle parole dei giovani partecipanti l’alleanza politica con la Germania Nazionalsocialista – fu del 22 maggio, la firma del Patto d’Acciaio. Apparentemente svincolati da tutto ciò, i Littoriali del Teatro ebbero la loro edizione allo Sperimentale senza risentire delle imposizioni tematiche della competizione triestina; tuttavia, sia l’edizione 1939 che quella del ’40, furono di tono assai più modesto, sia come allestimenti, che come risultati. Sempre tre le commedie allestite, tra marzo e aprile, per il giudizio finale della giuria: *La fontana sulla strada* di Luciano Centazzo, *Quando sorge il sole* di Michelangelo Muraro ed *Ecco l’illusione* di Franco Rossi. A spuntarla sarà il veneto Muraro, ma la qualità dell’opera vincitrice risultò lontana dalle punte di eccellenza del ’37-’38; così, infatti, commentava il recensore de «La Stampa» dopo aver assistito alla ripresa dello spettacolo a Roma, sempre al Teatro delle Arti:

Commedia candida, ingenua e fragile, commedia di un giovane che evidentemente non ha avuto né tempo né possibilità di approfondire i sentimenti umani e di comprendere appieno il tormento delle anime, commedia di maniera per quanto ricreata da una freschezza di espressione che più innocente non potrebbe essere e che costituisce il suo migliore e incontestabile pregio. [...] c’è indubbiamente in questi tre quadri del Muraro un frequente anelito di poesia – sarà stata certamente questa la ragione della preferenza e del premio – che è segno di nobiltà: ma nel complesso la commedia è troppo povera di fantasia, troppo impacchiata per aspirare al pieno titolo artistico²⁵⁷.

²⁵⁷ s.a., *Cronache dal teatro e dalla radio*, «La Stampa», 15 aprile 1939. Curiosamente, nella stessa rubrica si fanno moltissime lodi per il debutto di *Questa sera si recita a soggetto*, allestito dai giovani allievi dell’Accademia romana.

Sembra dunque, ad un primo sguardo, che il livello qualitativo col passare delle edizioni tenda ad abbassarsi ma, a possibile spiegazione di tale involuzione, non si possono escludere altre ipotesi, suggerite da alcuni volumi che riguardano i Littoriali “maggiori”. Potrebbe infatti essersi verificata una sorta di deliberata retrocessione dei più meritevoli, o perché personalità poco ortodosse o per i contenuti poco adatti delle commedie da loro presentate, retrocessione magari già avvenuta durante le più rigide preselezioni locali da parte dei Guf. Oppure, similmente ma al contrario, si vollero “premiare” universitari di “fiducia” e opere di minor impatto politico. In aggiunta, potrebbe essersi verificato quel fenomeno di diserzione dei partecipanti a cui si accennava o, ancora, che fosse intervenuta una sorta di autocensura preventiva, magari inconsapevole, degli stessi partecipanti, che influenzò la qualità della loro produzione.

Nel 1940 il conflitto era ormai iniziato e l’atmosfera guerrafondaia del Fascismo permeò anche la gara culturale dei Littoriali, quest’anno di stanza a Bologna: venne richiesta dal regolamento una prova “sportiva” obbligatoria di tiro a segno con moschetto verso una figura di uomo in ginocchio posta a 200 metri; penalità, per chi non fosse riuscito a colpire il bersaglio con 6 colpi in meno di 30 secondi, era la sottrazione di un punto in classifica. Non è chiaro se tale provvedimento fosse stato imposto anche per i Littoriali teatrali che, pur facendo sempre parte della manifestazione maggiore, mantennero sempre un profilo defilato. Ad ogni modo, come consuetudine, con l’inizio della primavera ebbe luogo a Firenze la prova scenica dei lavori selezionati, ora ulteriormente ridotti a due: il 29 marzo venne rappresentato *Senza ritorno* di Beppe Costa, «tre atti di soggetto marinairesco, che sono stati ascoltati con interesse e vivamente applauditi»²⁵⁸, mentre la sera successiva toccò ad *Introduzione all’amore* di Mario Pelosi, commedia poi giudicata vincitrice della gara teatrale. Il lavoro di Pelosi, «fantasioso e allegorico è stato ascoltato con godimento dagli spettatori, che hanno espresso alla fine di ogni atto la loro soddisfazione con vivissimi applausi»²⁵⁹. Tuttavia, altre recensioni riportano un’opinione assai diversa: «Interesse e pena ci suscita il lavoro di Pelosi. Pena soprattutto per vedere una intenzione e un tono d’opera così travisati sulle tavole del palcoscenico, e per renderci conto come fossero le battute da varietà all’italiana, e di riflesso il giubilato della platea, a creare il successo»²⁶⁰. Non grandi apprezzamenti, dunque, né per l’autore né per i realizzatori. L’opera vincitrice ancora una volta non entusiasma la critica, come invece era successo in passato, ma è difficile capire quali fossero le effettive cause di tale “declino”, specie tenendo conto dei vari fenomeni a cui s’è accennato. Quel che si percepisce, specie nelle parole della carta stampata, è sicuramente un generale calo di entusiasmo verso la manifestazione, che procede di pari passo con l’attenuata vivacità

²⁵⁸ s.a., *Littoriali del Teatro*, in «Il Dramma», XVI, 1940, n.328 (15 aprile).

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ F. Rossi, *Littoriali del Teatro*, in «Rivoluzione», I, 1940, n. 6 (aprile).

che la competizione ufficiale fu in grado di suscitare: i Littoriali non erano più un fenomeno al centro del dibattito culturale, avevano perso di interesse, passando in secondo piano, sia per la platea studentesca dei concorrenti, sia per gli addetti ai lavori dei diversi settori. I Littoriali della Cultura e dell'Arte chiusero il loro percorso con l'edizione bolognese ma, alcune competizioni continuarono anche nel pieno della guerra, come i Littoriali del Lavoro o le edizioni femminili delle manifestazioni; a finale ed ulteriore testimonianza dell'autonomia di cui godeva lo Sperimentale fiorentino, va segnalato che il concorso teatrale riuscì a sopravvivere per un ulteriore anno²⁶¹. Ancora in un trafiletto de «La Stampa» datato 10 marzo, si può leggere la preselezione del concorso teatrale, anno 1941. Tra l'elenco delle prime dieci classificate, la terna dei finalisti è composta da Beppe Costa con *I passeggeri*, Federico Pescetto con *Sulla Manica, visibilità discreta* e Turi Vasile con *La Procura*. Tuttavia, pur avendo resistito ad una ulteriore annata, l'organizzazione stessa dello Sperimentale stava mutando assetto e le prove sceniche vennero perciò suddivise in tre serate intervallate tra loro: non più dunque una manifestazione compatta, ma un riversamento dei tre esiti all'interno della programmazione normale del Teatro. In aggiunta, vennero individuati dei giovani registi e scenografi per curare gli allestimenti: regia di Franco Rossi e scene di Carlo Minellono per il lavoro di Costa, regia di coppia, curata da Umberto Benedetto e Giorgio Colombo, con scene di Giovanni Faggioni, per il testo di Pescetto, e, infine, regia di Alessandro Brissoni e scene di Eugenio Rossi per Vasile. Le tre serate, seguite su «La Nazione» da Cipriano Giacchetti, furono mediamente caratterizzate da un buon successo; le recensioni del critico, pur rilevando alcune impressioni non troppo entusiaste su alcuni elementi degli allestimenti – dalle luci, alla scena, in un caso «un po' troppo realistica»²⁶², o alla recitazione, a volte «un po' esitante in principio»²⁶³ – sembrano rilevare una direzione registica equilibrata e ben riuscita. Ad esempio, per quel che riguarda Brissoni, ormai diplomato da qualche anno, Giacchetti ne loda le qualità per aver ottenuto dalle scene corali «quadri d'insieme ricchi di colorito e di animazione», mentre meno apprezzata fu l'ingenua scelta degli attori – ma anche del regista – che, «per resultar più veri, si provarono a sicilianeggiare» con esiti tutt'altro che positivi; tra gli attori, ancora una volta, figuravano alcuni allievi, come Carla Ragionieri o Luigi Moretti, che Giacchetti salvò per aver interpretato «con vivezza le parti principali»²⁶⁴. Quest'ultima edizione, pur giungendo a conclusione nelle sue prove pratiche, non vide il concretarsi della componente agonistica e non fu

²⁶¹ In realtà, riferimenti ai Littoriali del Teatro si trovano anche successivamente, ad esempio in un articolo del 1 gennaio 1942 di Giacchetti su «La Nazione», ma sembra che tali notizie manchino di riscontri più certi, come la classifica finale delle edizioni dal 1941 in poi. Sicuramente il Teatro di Venturini proseguì la sua attività di vaglio e scoperta di nuovi autori, tramite i concorsi che lo stesso Sperimentale indisse annualmente, ma la manifestazione, per come era strutturata nei suoi anni maggiori, che ne era una delle sue maggiori peculiarità, quasi sicuramente cessò di esistere già dal 1940.

²⁶² C. Giacchetti, «*I Passeggeri*», 2 tempi di Beppe Costa, in «La Nazione», 3 aprile 1941.

²⁶³ C. Giacchetti, «*Sulla Manica, visibilità discreta*», 3 atti e 4 quadri di F. Pescetto, in «La Nazione», 14 aprile 1941.

²⁶⁴ C. Giacchetti, «*La procura*» di Turi Vasile al Teatro Sperimentale dei Guf, in «La Nazione», 22 aprile 1941.

eletto nessun vincitore²⁶⁵. L'affidamento delle regie a dei giovani, scelta interessante nell'ottica di una ripresa di alcuni *desiderata* degli anni precedenti, può però essere anche indice di una minor attenzione alla manifestazione da parte dello Sperimentale, decisione forse dovuta all'impegno di Venturini su altri fronti – in quei giorni stavano, infatti, cominciando le prime prove per l'immane *Orestide*, nella riduzione di Lodovici e Landi, che però debutterà soltanto l'anno successivo²⁶⁶.

Senza discutere qui il raggiungimento o meno degli obiettivi dei Littoriali culturali, per cui già sono state spese numerose pagine nei volumi ad essi dedicati, per quel che riguarda la piccola sfera della competizione teatrale, essa sicuramente, come già sottolineato, ha contribuito alla scoperta di alcuni giovani meritevoli. È da rimarcare che la spinta da *talent scout* si focalizzò specialmente sul comparto drammaturgico; come si è visto, infatti, pur nel tentativo di dar vita anche ad un concorso fra registi e complessi artistici, la parte dell'esecuzione scenica fu quasi sempre predominio del complesso dello Sperimentale. Certamente, come lo fu per gli autori, il palco di Via Laura avrebbe potuto rappresentare un uguale trampolino di lancio per registi e attori di diversa provenienza, compito che fu in parte assolto, specie per il versante registico, dalla rete degli altri teatri universitari gufani. Difficile dire se tale atteggiamento accentratore fosse dovuto ad una volontà monopolistica di Venturini, o se, dopo il primo esito, per quanto il tenore delle messe in scena fosse buono, fu ritenuto troppo incerto il livello qualitativo degli spettacoli, o se, ancora, intervennero questioni burocratiche, logistiche o economiche tali da rendere irrealizzabile la prosecuzione della manifestazione in quei termini. Come anche è complicato, e forse poco utile, ipotizzare che influenza avrebbe potuto avere – per la formazione della generazione dei registi cresciuti in quegli anni – la possibilità di disporre di un concreto banco di prova e di confronto, racchiuso in un'unica, particolare manifestazione.

A causa dell'andamento così altalenante delle diverse edizioni, con i suoi continui cambiamenti da un anno all'altro, i Littoriali del Teatro non ebbero un peso eccessivo all'interno del dibattito teatrale; ma se il "declino" dei Littoriali risulta abbastanza evidente, non si può però dire lo stesso dello Sperimentale: a guerra inoltrata, la creatura di Venturini continuò ad essere attiva. Come si è visto, nel 1941 iniziarono le prove dell'*Orestide*, allestimento che alcuni videro connesso alla celebre operazione di O'Neill de *Il lutto si addice ad Elettra*, uscita dieci anni prima. O del 1942, ad esempio, fu la messa in scena in tandem di *Noi siamo vivi* di Gastone Toschi, giovane autore noto allo Sperimentale, e del «dialogo eroico "Unificazione" di Miquelarena (premio nazionale 1937) con regia di Raffaello Melani e scene di Vieri Bigazzi»²⁶⁷ – lo stesso titolo verrà poi curiosamente messo in scena pochi mesi dopo dall'Accademia di Roma, come saggio di regia dell'allievo Vladimiro Kos. Per la

²⁶⁵ Va comunque tenuto conto che tale lacuna, potrebbe tuttavia essere dovuta ad un semplice vuoto documentale in merito ai risultati finali.

²⁶⁶ s.a., *Le Prove dell'"Orestide"*, «La Nazione», 19-20 aprile 1941.

²⁶⁷ s.a., *L'inaugurazione della stagione al Teatro Nazionale dei G.U.F.*, «La Nazione», 26 febbraio 1942.

serata d'onore in Via Laura, oltre alla regia del maestro, sulle assi del palcoscenico si trovano nuovamente alcuni nomi usciti dalla scuola, come Carla Ragonieri e Bruno Torniai, al fianco di nomi maggiori come quello di Miranda Campa. Ma in quegli stessi anni, la struttura e le funzioni del Teatro di Via Laura stavano cambiando; in seguito ad alcune suggestioni e proposte, essendosi nel frattempo ampliata la "galassia teatrale gufina", venne attribuita a Firenze quella qualifica preventivata nella lettera a Poli, ancora nell'estate 1934: venne cioè «riconosciuta la sua nobiltà nella qualifica e nelle funzioni di teatro nazionale dei Guf»²⁶⁸. Durante il 1941, forte della nuova nomina, seppur non ancora ufficiale, il Teatro fiorentino chiese ed ottenne, a partire dal gennaio successivo, una ristrutturazione interna e, soprattutto, un finanziamento assai più consistente, quasi quadruplicato da 150.000 lire annue a 570.000, derivanti sia dal bilancio del Partito che da quello del MinCulPop²⁶⁹. Con tale nuovo assetto, definito «parastatale»²⁷⁰ il nuovo Teatro Nazionale dei Guf, propose un ciclo di conferenze, una tournée, gestì una rinnovata "compagnia primaria di prosa"²⁷¹ e si pose a guida del resto dei Teatri-Guf della penisola, con l'obiettivo di dedicarsi «ai giovani e alle espressioni culturali ed artistiche che non possono trovar posto nelle compagnie regolari»²⁷². Questi, infatti, sorti in larga misura a partire dal 1936, di fatto, andarono a costituire una sorta di circuito teatrale universitario, tra cui risultarono maggiormente riconosciute, e quindi meritorie di finanziamento, le sezioni di Bari, Genova, Messina, Milano, Padova, Pisa e Roma²⁷³. All'interno della rete teatrale universitaria molti furono gli episodi di modesto anonimato e di scarsi risultati, ma si ebbero anche casi estremamente significativi: per citarne alcuni, si può qui ricordare il debutto di Fulchignoni, personaggio sicuramente al centro di molte vicende del periodo, che fece i primi passi al Teatro Sperimentale dei Guf di Messina, o le vicende catalizzate intorno al Teatro Guf dell'Urbe, capace di far convergere nel proprio operato anche il lavoro di Orazio Costa, o, infine, tra Milano e Novara, il lavoro della coppia Grassi-Strehler, che, proprio a cavallo degli anni '40, compirono la loro «educazione al teatro», tra «aggiornamento

²⁶⁸ G. Pacuvio, *Funzione dei Teatri-Guf*, «Via Consolare», II, 1941, n. 1 (gennaio), p. 24.

²⁶⁹ La questione della nomina a Teatro Nazionale dei Guf può destare qualche confusione: si cominciò a chiamare in tal modo il Teatro già dal gennaio 1941, ma la proposta del cambio di assetto al Ministero venne fatta dalla Direzione dello Sperimentale soltanto ai primi di novembre del 1941 ed il cambio effettivo, con passaggio di consegne e chiusure/nuove aperture amministrative, avvenne il 14 gennaio 1942. Cfr. ACS, PNF, Direttorio Nazionale, Servizi Vari, Serie II (carteggio direttorio 1922-1943), b. 229, fsc. "Teatro nazionale dei G.U.F. - Bilanci". Il direttivo del nuovo ente fu così composto: Presidente, Carlo Ravasio, Vice segretario del Pnf, Vice presidenti, Antonio d'Este, vice segretario dei Guf, e Nicola De Pirro, Direttore Generale per il Teatro e la Musica, e Mario Pompei, Lorenzo Ruggi, Guido Salvini ed Enrico Fulchignoni. Cfr. s.a., *Le direttive del Partito per il Teatro dei G.U.F.*, «La Nazione», 22-23 febbraio 1942.

²⁷⁰ C. G<iacchetti>, *Il nuovo assetto del Teatro Sperimentale dei G.U.F.*, «La Nazione», 1 gennaio 1942.

²⁷¹ Della compagnia fecero parte, tra gli altri, Maria Melato, Letizia Bonini, Paola Borbone, Miranda Campa e Salvo Randone, con registi Melani, Vasile e Brissoni, oltre a Venturini, che ne era il direttore. Cfr. s.a., *Il Teatro Nazionale dei G.U.F.. La Compagnia e il repertorio*, «La Nazione», 8-9 marzo 1942.

²⁷² C. G<iacchetti>, *Il nuovo assetto del Teatro Sperimentale dei G.U.F.*, cit.

²⁷³ Cfr. ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, Serie II (Cart. Dir. 1922-43), b. 229, f. "Teatro nazionale dei G.U.F. Bilanci" e C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatri guf*, «Biblioteca Teatrale», III, 1987, n. 21-22, p. 96.

culturale e apprendistato professionale»²⁷⁴. Come la storia dei Littoriali, anche le vicende dei Teatri Guf, vanno lette con particolare attenzione ed in riferimento al periodo storico; paradossalmente – ma neanche troppo, se si pensa ad alcuni episodi raccontati da Zangrandi nel suo “viaggio” – ad una sempre maggiore irreggimentazione nelle maglie burocratiche del regime, ha corrisposto una sempre maggiore presenza dissidente tra le fila degli Sperimentali gufini, «quell’ala sinistra dell’ambiente teatrale» giovanile²⁷⁵ che accolse figure come Pandolfi, Grassi e Strehler. Per quel che riguarda il caso fiorentino, a livello di impatto sul sistema teatrale nazionale, il dato che emerge con maggior forza riguarda la struttura stessa dell’organismo: le sue molteplici attività, non relegate alla sola produzione spettacolare, vanno a costituire un’organizzazione «non molto diversa da quella dei successivi teatri stabili»²⁷⁶, che «per quanto contenuta nei limiti di un’iniziativa di qualificato dilettantismo, costituì la prima base organizzativa di un’alternativa alle formule tradizionali del teatro italiano»²⁷⁷. In merito ai risultati artistici del Teatro Nazionale dei Guf, invece, è difficile esprimere un giudizio netto, dal momento che, proprio per la natura politica dell’organismo teatrale di Venturini, non si può escludere la presenza di una forma di auto-censura da parte della critica – che probabilmente si guardava dal manifestare apertamente eventuali dissensi sui risultati dello Sperimentale –, tale da rendere assai più cauto l’uso dei documenti di cui si è ora in possesso. Al di là dell’aspetto qualitativo, bisogna comunque prendere atto che la semplice presenza di un banco di prova a livello nazionale per coloro che volessero cimentarsi nella stesura di un dramma, rappresentò già un traguardo di per sé: ipotizzando una media di 40 copioni all’anno, soltanto tra quelli giunti alla selezione finale, si raggiunge una cifra intorno alle 250 commedie esaminate, restando nell’arco dei sei anni di maggiore attività²⁷⁸. La possibilità stessa del concorso poi, specie se si considerano le fasi di preselezione locali, nel bene o nel male, ha di certo contribuito alla diffusione «nelle classi colte», se non «l’amore disinteressato del teatro e [...] la costituzione di un clima di più severa e approfondita cultura teatrale»²⁷⁹, quanto meno una maggior consapevolezza ed attenzione ai fatti teatrali da parte delle élite dei giovani universitari. Per quel che concerne i contenuti, al di là delle notizie riportate, poco o nulla si sa, purtroppo, del “sommerso” dei copioni non giunti alle finalissime. In merito a queste ultime, però, si possono fare alcune ulteriori riflessioni. Come si è visto, ad eccezione di un paio di anni, il tema della commedia era sempre lasciato alla libertà dell’autore. La maggior parte delle commedie vincitrici, tuttavia, riguardava quasi sempre soggetti di carattere familiare, domestico o sentimentale: non ha mai

²⁷⁴ G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965, p. 36.

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche...*, cit., p. 97.

²⁷⁷ G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo...*, cit., p. 36.

²⁷⁸ Venturini, in una sua relazione del 1941, afferma di aver visionato 700 commedie, nell’arco di vita dello Sperimentale. Cfr. ACS, PNF, Dir. Naz., Servizi Vari, Serie II (Cart. Dir. 1922-43), b. 229, f. “Teatro nazionale dei G.U.F. Bilanci”.

²⁷⁹ G. Pacuvio, *Funzione dei Teatri-Guf*, cit..

trionfato, insomma, un'opera smaccatamente politica o di regime, tranne i pochi episodi accennati di "drammi a sfondo militare". Tenendo conto che le giurie variavano di anno in anno, questa costanza tematica va attribuita a fattori altri rispetto alla predilezione di tale soggetto da parte di qualche giurato. Si può allora, forse, ipotizzare che il clima familiare fosse privilegiato proprio perché non sfacciatamente di regime, e che permettesse, tramite il rifugio nella "poesia", di stare all'interno dei binari tracciati del partito senza dover presentare commedie pedantemente retoriche di scarso successo – e il caso di *18 BL* può essere stato un buon campanello d'allarme, come anche il concorso del 1935. È difficile però dire se tale scelta tematica fosse influenzata dai risultati delle annate precedenti – anche qui, condizionata da una sorta di auto-censura a priori fatta dai giovani concorrenti²⁸⁰ –, se fosse una predilezione diffusa o se invece riguardasse i pochi casi dei vincitori. L'impressione, però, viste le già citate lamentele sulla mancanza di teatro umoristico tra le commedie esaminate, è che vi fosse una effettiva predominanza di soggetti "domestici". A prendere lo stesso argomento da un altro punto di vista, verrebbe poi da chiedersi quanto fosse realmente presente il controllo del partito all'interno della competizione. Si è visto come negli anni i Littoriali del Teatro abbiano sempre mantenuto un carattere di forte autonomia contenutistica e geografica, riuscendo a smarcarsi sempre dagli irrigidimenti e costrizioni dei Littoriali maggiori. E ancora, va ricordato come i Littoriali culturali, in generale, fossero «una di quelle manifestazioni [...] nelle quali il fascismo [...] volle o fu costretto a comportarsi con relativa liberalità»²⁸¹. Provando ancora a formulare qualche ipotesi, si può immaginare che il ruolo di Venturini abbia avuto un discreto peso in merito; probabilmente l'abilità del direttore dello Sperimentale, come quella di molti altri intellettuali dell'epoca, fu quella di riuscire a proteggere la sua "bottega" grazie all'enorme fiducia di cui godeva presso le alte gerarchie del regime, grazie ai suoi solidi agganci altolocati. Con ciò, naturalmente, non si vuole affermare che Venturini facesse la fronda, ma piuttosto che, forse, l'istituzione fiorentina, organismo così palesemente di regime, si dimostrò alla prova dei fatti più "neutrale" di quanto si sarebbe potuto immaginare. Si può senz'altro vedere una certa involuzione dell'ente a partire dagli anni della guerra, anni in cui l'adesione al regime fu forzata verso una più esplicita presa di campo, in un senso o nell'altro, come anche sono palesi le «contraddizioni a causa dello stretto rapporto con il regime fascista»²⁸². Tuttavia, alcuni episodi – come la presenza di Paolo Grassi tra i relatori del ciclo di conferenze sulla Storia del Teatro avviato

²⁸⁰ Un elemento che fa propendere per tale ipotesi "preventiva" è la mancanza, in qualsiasi fonte, di riferimenti a testi considerati poco ortodossi o di argomento sconveniente per il regime; o tali commedie vennero affossate a livello locale, durante i pre-littoriali, o non ne furono scritte dai giovani gufani. Si propende qui per la prima ipotesi, come suggerito anche dai resoconti sui Littoriali della Cultura e dell'Arte di Zangrandi.

²⁸¹ R. Zangrandi, *Il lungo viaggio...*, cit., p. 125.

²⁸² G. Pedullà, *Il Teatro italiano nel tempo del Fascismo*, cit., p. 199.

nel 1943²⁸³ – lasciano qualche spiraglio – o se non altro, qualche dubbio – sulla vera natura politica dello Sperimentale, anche negli anni bui della Seconda guerra mondiale.

²⁸³ Cfr. s.a., *Domani parlerà Paolo Grassi* in «La Nazione», 25 maggio 1943.

I saggi dei primi anni e la Compagnia dell'Accademia

Le importanti prove della classe di regia

Mentre a Firenze si svolgevano le manifestazioni guffine sul teatro, a Roma, paradossalmente, ci si smarcava in parte dal regime: nel settembre 1937, infatti, venne meno l'obbligo d'iscrizione al Pnf, requisito inizialmente previsto tra le norme d'ammissione. Il 25 aprile 1938, venne redatto un nuovo statuto, che però, ancora una volta, non modificò in maniera sostanziale quanto espresso in quello del '36, quanto piuttosto ratificò cambiamenti di fatto già compiutisi. Ciò accade, ad esempio, per l'insegnamento della Recitazione: se prima era presente la specifica in due commi, in merito alla suddivisione tra primo anno di formazione tecnica e secondo biennio di recitazione condotto dal medesimo insegnante, a seguito della mancata realizzazione di tale proposito, il nuovo statuto lasciò indicato genericamente che l'insegnamento durava per tutti e tre gli anni²⁸⁴. Ma il '38 fu anche l'anno del cambio di sede: da Via Vittoria, l'Accademia d'Arte Drammatica si spostò in una elegante palazzina in Piazza della Croce Rossa, dove risiedette diversi anni, in quel «giardino di costruzione simmetrica, inghiaiato e cinto da alberi di foglie caduche; esso predispone a un interno scuro e aristocratico, fatto di aule assai fredde, con aridi piccoli palcoscenici di legno»²⁸⁵. Nelle aule «assai fredde», a partire dal '38-'39 tenne la cattedra di regia Guido Salvini. Discendente dell'illustre famiglia di comici, per necessità o per scelta, venne incaricato da d'Amico di guidare la formazione degli allievi registi; e il *curriculum* di Salvini, in effetti, non era certo da sottovalutare: era stato assistente di Reinhardt e di Pirandello, ed aveva alle spalle già numerose regie. Nonostante ciò, si può però facilmente immaginare che il metodo «Salvini» dovette essere meno strutturato rispetto a quello della collega russa; come riporta Giammusso, egli adottò, probabilmente, un metodo più empirico, frutto dell'esperienza più che di una formazione pregressa²⁸⁶; tuttavia, i risultati non faticarono ad esserci, forse proprio per tale impostazione più «accondiscendente»: «egli concesse ai giovani tutta la libertà per affermarsi. E fu precisamente da quell'anno (1938-39) che la scuola di Regia dette i suoi primi frutti veramente originali. Per la prima volta, nello spazio d'un solo anno l'Accademia poté offrire ben sei spettacoli pubblici: un saggio di Recitazione, e cinque saggi di Regia»²⁸⁷.

²⁸⁴ Cfr. s.a., *Statuto della R. Accademia d'Arte drammatica (27 aprile 1938)*, riportato integralmente in M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 290-295.

²⁸⁵ V. Gassmann, L. Salce, *L'educazione teatrale*, cit., p. 20. Sede invece dei saggi, rimase lo studio «Duse», di cui l'Accademia conservò comunque la gestione.

²⁸⁶ Cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 47-48.

²⁸⁷ S. d'Amico, *Relazione all'Ecc. E. Bodrero sopra la Compagnia dell'Accademia del 10 marzo 1941*, p. 4, cit..

Quest'ondata di saggi lodati da d'Amico, si rivelò importante non solo per le realizzazioni in sé ma perché, sull'onda del successo che l'Accademia continuava a riscuotere, furono il trampolino di lancio per la nascita della Compagnia dell'Accademia. Già da un paio d'anni, dall'estate 1937 – forse, non a caso, anno fortunato anche per Littoriali del Teatro – l'Accademia stava dimostrando l'efficacia del suo percorso di studi: il 21 giugno, dinnanzi alla Chiesa di S. Nicolò a Padova, debuttò uno degli spettacoli di maggior successo della storia del giovane istituto. Si tratta del *Mistero della natività, passione e resurrezione di Nostro Signore*, sapiente collage di laudi medievali umbre redatto dallo stesso d'Amico e commissionato all'Accademia in occasione delle celebrazioni giottesche di quell'anno. Lo spettacolo, vero frutto di tutte le componenti dell'Accademia, fu guidato dalla regia di Tatiana Pavlova, coadiuvata da Mario Pelosini per la recitazione dei versi, dagli allievi Taricco e Costa in qualità di assistenti e da Marchi per l'allestimento dello spazio scenico; la *troupe* degli attori, infine, era naturalmente composta dagli allievi di recitazione. Difficile non trovare, in questo spettacolo “corale”, la profonda influenza del Direttore, già a partire dalla scelta dell'operazione, la rievocazione di un dramma sacro, e, soprattutto, nell'opera di stesura del copione, in cui dovette «innestare, saldare, con una certa libertà»²⁸⁸, una raccolta di diverse laudi sulla vita e l'«epopea di Gesù»²⁸⁹. Per il critico romano, fu una sorta di “ritorno al passato”, ai tempi della giovinezza, quando si dilettava, forse con più di qualche semplice speranza, nell'attività di scrittore²⁹⁰. Questa concessione che si fece, vista anche l'estrema competenza in materia, rimase però isolata nonostante l'ottima accoglienza ricevuta; da quel momento in avanti, il suo ruolo di guida si trincerò nuovamente dietro le vesti di Direttore e docente. Ma oltre la veste di scrittore, pur se la regia fu firmata dalla Pavlova, non è difficile nemmeno immaginare che d'Amico abbia indossato, per certi vestì, i panni del regista, da un lato per dare un'impostazione allo spettacolo ma, dall'altro, anche per sopperire alle inevitabili lacune culturali che la regista, di origine russa, quasi sicuramente possedeva. Oltre a ciò, va tenuto conto, seppur non esagerandone la lettura, che lo stesso Costa, l'allievo prediletto di d'Amico che qui figurò come assistente, nel corso del suo primo anno di Accademia mise in scena, come saggio finale, proprio la lauda *Pianto di Maria* di Jacopone da Todì – unica a rimanere integra, per la sua indubbia qualità, nell'impianto drammaturgico strutturato dal Direttore. Potrebbe esserci stato, dunque, anche un intervento del giovane regista, che in effetti, a seguito della dipartita dell'insegnante di regia, sarà, nei decenni a venire, vero e proprio custode dei diversi riallestimenti compiuti del *Mistero*. Ad ulteriore testimonianza di tale direzione “mista”, il «lavoro di “intelaiatura” compiuto a Roma, sul terreno

²⁸⁸ s.a., *La sacra rappresentazione a Padova per le celebrazioni giottesche. Il testo, la messa in scena e l'interpretazione del grande spettacolo*, «Il veneto della sera», 12 maggio 1937. Ritaglio stampa conservato anche presso ANAD, Quaderno, Vol. I.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Cfr. il capitolo “Gli anni giovanili” in A. Mancini, *Tramonto (e resurrezione)*, cit., pp. 15-34.

delle prove»²⁹¹ necessitò di alcuni aggiustamenti, e d'Amico, a fianco della regista, prontamente provvide a tagliare, integrare ed aggiustare il copione. Tutti questi elementi sono confermati da una testimonianza di Costa – riportata da Giammusso – che, dopo aver fatto presente come, di fatto, tutto fosse stato ideato dal Direttore, chiude dicendo: anche «se d'Amico, scrupoloso custode dell'indipendenza dei suoi collaboratori, allievi o insegnanti che fossero, lasciò correre alcuni vezzi di pessimo gusto dovuti alla pure abile mano dell'insegnante di regia, nessuno avrebbe potuto avere nulla da ridire se a firmare fosse stato proprio lui»²⁹². L'esito dello spettacolo fu un successo sotto ogni aspetto, dalla composizione del testo, alla regia, alla recitazione, alla scena, che, disposta su tutta la piazza, prevedeva diversi “luoghi deputati” ispirati all'opera del pittore, in cui avvenivano consecutivamente i diversi episodi. La scuola insomma, stava cominciando a dare qualche conferma decisamente significativa del lavoro svolto fino a quel momento. L'episodio padovano, per quanto eccezionale, rappresentò però solo la prima tappa di tanti allestimenti ben riusciti e di indubbio successo che caratterizzarono il lavoro dell'Accademia in quegli anni; tra questi, quasi di pari risonanza fu, ad esempio, la messa in scena del *Re Cervo*, un libero riadattamento di Alessandro Brissoni dall'opera di Gozzi, debuttato il maggio successivo allo Studio “E. Duse”. Il giovane allievo, temporaneamente messo da parte le vesti di scrittore gufino, aveva già dato prova delle sue qualità di regista al termine del secondo anno di corso, allestendo *La giara* di Pirandello. Ma l'opera gozziana, necessitava forzatamente di un rimaneggiamento anche testuale, che permise a Brissoni di mettere in campo anche l'esperienza accumulata tra le fila universitarie:

Non esiste forse copione come una fiaba del Gozzi che lasci maggior campo libero all'immaginazione e alla libertà interpretativa del regista: quella tanto deprecata libertà interpretativa che, dannosa sempre come regola generale, *in questo e pochi altri casi* diventa eccezione alla regola e s'impone anzi per una messa in scena che non voglia essere un'esposizione d'antiquario ma uno spettacolo destinato ad un pubblico di viventi. Forte di tale tacito diritto e considerando anche che sette dei dieci personaggi principali della fiaba erano maschere, compresi che nella realizzazione scenica del *Re Cervo* occorreva porre sui due piatti della bilancia, in uguale misura, l'elemento fiabesco e quello della Commedia dell'Arte, in modo da ottenere, con l'alternarsi della vicenda e dei personaggi un costante equilibrio ed un clima unico²⁹³.

²⁹¹ C. Trabucco, *Si prova sotto le stelle il “sacro mistero giottesco”. Tatiana Pavlova e Silvio d'Amico al lavoro*, «L'Italia Milano», 15 giugno 1937.

²⁹² M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 51.

²⁹³ A. Brissoni, *Regia del “Re Cervo” di Carlo Gozzi*, Estratto dei saggi di regia pubblicati sulla «Rivista Italiana del Dramma», del 15 novembre 1939. Ristampa conservata presso ANAD, b. 253/364 “Saggi”.

Il lavoro di Brissoni, pur tendendo forse ad un'interpretazione un po' accondiscendente verso i gusti del pubblico, fu estremamente accurato in tutte le fasi di realizzazione, come per l'ideazione delle scene, ispirate al sistema greco dei "periatti",

quinte triangolari girevoli che potevano così creare di colpo, con cambiamenti a vista, la suggestione di tre ambienti diversi. A tale semplicistico sistema si ispirò la scenografia del *Re Cervo*, e il giro contemporaneo di cinque periatti al suono di un fischietto, insieme a due piccole buche macchinate, furono le sole complicazioni di ordine meccanico dell'intero spettacolo²⁹⁴.

L'allestimento del *Re Cervo*, oltre a rappresentare un'ulteriore prova di eccellenza dei saggi scolastici, si presta anche ad un'ulteriore riflessione. Lo spettacolo fece in qualche modo da apripista ad uno dei tre grandi filoni che caratterizzarono, almeno per i primi, anni, il repertorio scelto per i saggi. Questi tre filoni principali furono la Commedia dell'Arte, i drammi sacri, ed una certa selezione di drammaturgia contemporanea. Andando ad esaminare con piglio statistico i saggi debuttati nei primi dieci anni di vita²⁹⁵, a far da padrone fu senz'altro il repertorio contemporaneo, forse merito della voglia di novità che sempre caratterizza i giovani, o forse per una certa curiosità stessa di d'Amico. Tra questi, molto presente nei primi anni fu la produzione irlandese, con ben tre drammi di Shaw tra il primo ed il secondo anno e *Il furfantello dell'Ovest* di Synge nel giugno '39; ma l'autore che in assoluto circolò di più tra le aule dell'Accademia fu Pirandello: a partire da *La Giara* e *L'imbecille*, entrambi messi in scena nel '37, venne allestito ogni anno un saggio del drammaturgo girgentino fino al 1943. Che fosse un atto di omaggio, una predilezione dei giovani registi o dello stesso Salvini, fu sicuramente una scelta avvallata anche dal Direttore e fu un'intuizione capace, come altre, di dare ottima visibilità all'istituto grazie al successo costantemente ottenuto. Uno degli apici di tale percorso fu senz'altro l'allestimento, il 5 e 6 aprile 1939, di *Questa sera si recita a soggetto*, dramma non facile e che assume un ulteriore significato se lo si inserisce, come avvenne, tra i saggi di una scuola di regia che proprio in quei mesi aveva appena cambiato insegnante; il successo fu unanime ed Enrico Rocca – seppur di parte, vista la presenza tra le fila della Commissione Artistica – non esitò a definirla «migliore dell'edizione primissima»²⁹⁶. Tra le altre scelte attinte dal repertorio novecentesco, si possono segnalare almeno *La Pesca* di O'Neill (1939), *L'inventore del cavallo* (1941) e *La moglie ingenua e il marito malato* (1942) di Campanile, *Unificazione* (1942) dello spagnolo Miquelarena – a cui

²⁹⁴ *Ibid*, pp. 14-15.

²⁹⁵ Si farà prevalentemente riferimento, in questa sede, ai saggi di regia dal momento che, spesso, quelli di recitazione erano una presentazione di diversi estratti d'opere tra loro eterogenee. Per il repertorio completo dei saggi fino al 1987-'88 cfr. S. De Luca (a cura di), *Albo dell'Accademia: insegnanti, allievi, saggi*, in M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 297-403.

²⁹⁶ E. Rocca, *Per una "Compagnia dell'Accademia"*, «Il Lavoro Fascista», ed. Roma, 11 maggio 1938.

già si è accennato – e *Uomini e Topi* (1943-'44) di Steinbeck, *Nozze di Sangue* di Garcia Lorca (1944), o a chiudere questa breve carrellata, i primi due saggi andati in scena a conflitto terminato: *I giorni della vita* di Saroyan e *Musse o la scuola dell'ipocrisia* di Romans. Se questo repertorio poté in effetti risentire di influenze esterne, di più probabile emanazione di d'Amico furono gli altri due filoni. Seppur meno rilevanti dal punto di vista numerico, furono altrettanto significativi per la risonanza che ebbero fra i giovani che allora si stavano formando. Il primo, quell'opera di rievocazione del Dramma sacro/medievale inauguratasi con il *Mistero* padovano, fu composta dai seguenti episodi: il già citato *Pianto di Maria* (1936), la farsa *La donna che rubò Gesù Bambino* (1937, seguiva, nella stessa serata, il debutto del *Mistero*), *Il miracolo dei sassi* (1940), *Anche il diavolo è un servo di Dio* e l'*autosacramental* *La Danza della morte* (entrambi 1942). In questo elenco, manca però il riallestimento del *Mistero*, successivamente chiamato *La donna del paradiso*, che, con la regia di Costa fece numerose tournée e riprese fin oltre ai primi anni '50. Terzo filone, anch'esso meno presente numericamente ma, forse, ancor più duraturo nelle conseguenze teatrali che ebbe, fu quello della Commedia dell'Arte; inaugurato dal *Re Cervo*, vide una seconda tappa soltanto nel 1941, quando Vito Pandolfi curò la regia di *Pulcinella delle tre spose* ed ebbe un terzo e ancor più significativo momento nell'*Arlecchino servitore di due padroni*, curato da Alberto D'Aversa nel luglio 1944. A vestir i panni di Truffaldino, come risaputo, vi era un giovane diplomato dell'Accademia, Marcello Moretti, che un paio d'anni dopo, assoldato nel neonato stabile milanese, avrebbe riversato parte del lavoro elaborato a Roma nell'edizione strehleriana che inaugurò la prima stagione del Piccolo. Questi tre filoni, qui sommariamente accennati, illustrano però chiaramente un certo tipo di impostazione, data, verosimilmente, dallo stesso direttore – in merito all'interesse di d'Amico verso la Commedia dell'Arte si pensi, ad esempio, alla conferenza tenuta allo Sperimentale pochi anni addietro proprio su questo argomento. Tale impostazione, più che dal ruolo autoritario del Direttore, venne più probabilmente suggerita dal ruolo autorevole del docente, che, come spesso accade, era magari portato ad occuparsi con più amore e passione proprio delle tematiche che gli stavano a cuore, suscitando così lo stesso interesse nei confronti dei giovani allievi. Ma il piano concettuale di d'Amico, oltre a favorire lo studio e la riproposizione scenica di opere da lui giudicate interessanti, può aver preventivato, quasi sicuramente, anche il risvolto pedagogico dello stesso. Rifuggendo la gran parte dei testi che occupavano i cartelloni di quegli anni, il critico volle mandare un preciso segnale rispetto alle possibilità che quei tipi di drammaturgie davano se trattate con i rigorosi strumenti dell'interpretazione registica. Tranne alcuni nomi di più sicuro richiamo, riuscì così a dar prova che, con la nuova schiera di istruiti interpreti che l'Accademia stava formando, anche operazioni più rischiose dal punto di vista commerciale, potevano dare risultati ottimi all'atto del debutto. Certamente, questo smarcarsi da grandi testi classici, come i drammi Shakespeariani, era anche una scelta motivata dal tentativo di tenere al

riparo da indebiti confronti le operazioni fatte dai giovani allievi; tuttavia, era anche un'operazione pedagogicamente utile dal momento che, privando il neo regista di immediati e celebri esempi, garantiva allo stesso di poter operare con maggior autonomia creativa, costringendolo a non ripiegare sul già fatto ma a sforzarsi di ottenere, attraverso lo studio dell'opera, quegli elementi che potessero fornirgli le chiavi interpretative di cui aveva bisogno.

La Compagnia dell'Accademia, un sogno presto infranto

Successivamente al *Mistero* ed il *Re Cervo* vi fu l'ondata di spettacoli di successo dei primi mesi del 1939; si tratta di quei primi “frutti veramente originali” che diedero il via ai sei anni di “gestione Salvini” dell'insegnamento di regia. Tra questi, oltre al già citato testo pirandelliano, di particolare importanza furono un riadattamento del *Faust* ad opera di Wanda Fabro e l'allestimento de *La pesca* di O'Neill di Riccardo Aragno, entrambi prossimi al termine del percorso di studi. La sera della prima, tra i posti d'onore riservati alle autorità, sedettero Lazzari, De Pirro e Giuseppe Bottai, che nel frattempo aveva preso il posto di De Vecchi al Ministero dell'Educazione Nazionale; a seguito di quanto i gerarchi videro in scena e sull'onda del successo suscitato dai saggi precedenti, «saliti sul palcoscenico a congratularsi con gli artisti, facevano spontaneamente la proposta di costituire una “Compagnia dell'Accademia”²⁹⁷. Non è da escludere che a suggerire l'idea promossa dal Ministro, magari inconsciamente, ci fosse lo stesso d'Amico, che, tramite relazioni, appunti, articoli e dichiarazioni, aveva più volte lamentato in passato la mancanza di un ente dove far convergere i neodiplomati allievi che permettesse loro di ultimare l'apprendistato artistico in un ambiente sicuro e fidato, senza dover «dispersersi nel *mare magnum* della scena di prosa, che è quelli che è»²⁹⁸. La creazione effettiva della *troupe* avvenne soltanto ad ottobre, in piena conformità all'inaugurazione del successivo anno teatrale; nel frattempo però, gli stessi attori dell'Accademia avevano eseguito un trionfale giro in Svizzera, dove fecero conoscere il *Mistero*, *Re Cervo*, l'adattamento del *Faust* intitolato *Dramma di Margherita* e *Questa sera si recita a soggetto*. Dopo la benedizione avuta dal pubblico ginevrino e di Lugano, la Compagnia fu quindi prontamente allestita. Ancora una volta, il «lungo e ben meditato piano»²⁹⁹ di d'Amico riuscì a dare i suoi frutti: egli vide finalmente concretizzarsi in maniera più solida, seppur non stabile, quella formula del Teatro-Scuola da tempo invocata. La compagnia fu composta con criteri assolutamente “democratici”: «stessa paga giornaliera [...] e tutti, compresi i registi, l'obbligo di prestarsi (come fecero) in qualunque parte fosse loro assegnata,

²⁹⁷ S. d'Amico, *Relazione all'Ecc. E. Bodrero sopra la Compagnia dell'Accademia del 10 marzo 1941*, p. 5, cit..

²⁹⁸ S. d'Amico, *Dall'Accademia alla Compagnia*, «Scenario», VIII, 1939, n. 10 (ottobre), p. 449.

²⁹⁹ M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 63.

anche di semplice comparsa»³⁰⁰; banditi i divismi di ogni sorte, l’emanazione dell’Accademia volle essere un ulteriore esempio di qualità, rigore e disciplina per il resto del mondo teatrale. Oltre a riprendere i saggi di maggior successo – *Mistero*, o meglio *La donna del paradiso*, e *Re Cervo* –, il repertorio andò a comporsi anche dell’*Attilio Regolo* e *Il cacciatore di anitre* (una novità, all’epoca) per la regia di Costa, *Molto rumore per nulla* (spettacolo di maggior successo), *Il bosco di Lob* di Barrie e *Battaglione allievi* di Angeli, per la regia di Brissoni e *Ciò che più importa* di Evreinov per la regia della Fabro. In merito a quest’ultimo titolo, va ricordato che fu un rimpiazzo; originariamente la regista avrebbe dovuto mettere in scena *Ingresso al palcoscenico* di Edna Ferber ma, a causa di uno spregiudicato attacco di Bragaglia contro la Compagnia (e d’Amico) che metteva in luce la “non arianità” dell’autrice, il testo, dopo avervi già speso settimane di prove, dovette essere accantonato. In un’epoca che cantava “Giovinezza”, tale compagnia, composta in larga parte da nuove leve della scena, al di là dell’ottima qualità degli allestimenti, riscosse facilmente allori ed onori soltanto nelle grandi città – tra le cui tappe vi fu anche Milano, dove venne verosimilmente applaudita dai giovani Strehler e Grassi. Meno caloroso, invece, il consenso nei piccoli centri, verso quella «Compagnia di sconosciuti, che gli proponevano un repertorio insolito»³⁰¹. Durante questo primo anno di attività, in cui il successo fu anche economico, visto il disavanzo positivo maturato a fine anno, fu d’Amico ad occupare il ruolo di direttore artistico e “spirituale”, seppur inizialmente avesse proposto l’incarico a Salvini, che però rifiutò. La sua fu comunque una conduzione “morbida”: al di là di alcune decisioni di carattere amministrativo e qualche confronto sulla scelta del repertorio, «per quanto poi riguardava la regia degli spettacoli inscenati a turno da uno di loro, [i registi, *n.d.a.*] furono gli arbitri pressoché assoluti. Il mio controllo si limitava ad una guida iniziale, e all’approvazione, o all’eventuale rifiuto, di questo o quel particolare»³⁰². In tale assenza di una impronta forte sta l’efficacia pedagogica del direttore, che aveva compreso la qualità dei suoi tre allievi e che diede loro ampi margini di autonomia per poter crescere auto-educandosi, imparando dai propri errori e facendo “gavetta”, per la prima volta in senso concreto, senza le tutele dei maestri d’aula. I risultati del primo anno furono in linea con le aspettative, nonostante alcuni pasticci, anche finanziari, che rischiarono di far saltare tutto quanto. Anche la stampa, come ricorda d’Amico in una delle sue relazioni, «ha riconosciuto che la Compagnia ha recato alla scena italiana una nota originale, un nuovo fervore di vita. E i più vigili fra i critici non hanno mancato di avvertire l’esito di quella che, anche a parer mio, è la branca più importante della nostra Accademia: la scuola di Regia»³⁰³.

³⁰⁰ S. d’Amico, *Relazione all’Ecc. E. Bodrero sopra la Compagnia dell’Accademia del 10 marzo 1941*, p. 5, cit..

³⁰¹ S. d’Amico, *Resoconto delle prime attività della Compagnia del 20 maggio 1940*, p. 5, ANAD, b. 446 “Compagnia dell’Accademia”.

³⁰² S. d’Amico, *Relazione all’Ecc. E. Bodrero sopra la Compagnia dell’Accademia del 10 marzo 1941*, p. 4, cit..

³⁰³ S. d’Amico, *Resoconto delle prime attività della Compagnia del 20 maggio 1940*, p. 6, cit..

Questo ottimistico e contento stato d'animo che d'Amico manifestò nella relazione, fu però di breve durata; al termine del primo anno, diventato impossibile riuscire a conciliare la direzione scolastica con quella di una compagnia ormai in piena attività, ritenuta la macchina ormai ben avviata sulla giusta strada, il critico decise di lasciare il ruolo di pilota ad altri. La scelta, per motivi di ordine artistico, di buon senso e anche politici, cadde su Corrado Pavolini. Il direttore però, aveva «sottostimato le aspirazioni registiche del suo successore» che, a partire dall'estate e per tutta la stagione successiva, compirà diverse manovre, non del tutto corrette, per fare del fiore all'occhiello dell'Accademia una compagnia sostanzialmente *ad personam*. In quei mesi il contrasto tra i due si fece mano mano inconciliabile: Pavolini aveva snaturato il senso della compagnia introducendo elementi estranei – da Simoni a Fulchignoni –, assumendosi personalmente alcune regie, “dispensando” Costa e la Fabro dagli spettacoli che sarebbero dovuti spettar loro. La serie di “incidenti” si protrasse fino alla primavera del '41: in quel periodo, Pavolini cominciò a spargere la voce che la compagnia si stava sciogliendo, probabilmente per paura che i disperati tentativi di sostituirlo fatti da d'Amico andassero a buon fine – si erano fatti i nomi di Simoni, Salvini, Costa e pure Venturini. La mossa fu ben congegnata, tant'è che poco dopo, molti degli attori ritrovatisi senza contratto, andarono a firmare con la nuova compagnia Adani-Scelzo-Sabbatini in cui Pavolini figurava come direttore. Dopo nemmeno due anni, il sogno di d'Amico si era tramutato in un incubo; il frutto dei suoi sforzi riformistici e della sua valenza come organizzatore culturale e pedagogo, si dispersero nella *querelle* pavoliniana. Certo, come rileva lo stesso Giammusso, la tendenza a veder in Pavolini il responsabile unico del naufragio dell'impresa è indotta dall'origine di molti documenti a cui ci si deve riferire; d'altro canto rimane difficile non leggervi quel tentativo di appropriamento indebito e “violento” che Pavolini poté svolgere indisturbato, protetto dal ruolo che suo fratello stava esercitando in quel momento.

Significativamente, il 1941 è anche l'anno di chiusura dei Littoriali del teatro. Sono, questi, due episodi che non si toccarono se non marginalmente, per qualche nome comune e poco più, ma che fanno parte di quelle tante “invenzioni sprecate” del teatro italiano. Da un lato, una fucina di registi e attori brillanti, dotati di una gran competenza e di un ottimo affiatamento, dispersi sistematicamente nel mercato del professionismo. Dall'altro, un “festival teatrale” che sapeva invogliare ed individuare i nuovi talenti della drammaturgia italiana, diventato negli anni una manifestazione più cittadina che nazionale. Ma nonostante il fallimento ed il declino di questi progetti nelle loro realizzazioni concrete, le idee che propugnarono, le modalità lavorative che instaurarono, seppero insinuarsi in forme mutate anche nel teatro del Secondo dopoguerra. L'eredità dei Guf verrà, in varie forme ripresa dai Teatri Universitari mentre d'Amico, nonostante i primi cedimenti – del '42 è un primo accenno di dimissioni –, continuerà a guidare l'Accademia per altri dieci anni, traghettandola attraverso la complicata fase dell'occupazione e proseguendo a lottare per il suo miglioramento, con

la tenacia – o testardaggine – ed il frenetico attivismo che sempre lo caratterizzarono, fino ai primi anni '50.

Rapporti Francia-Italia, parte prima.

Gémier, Copeau, d'Amico, Costa

I congressi europei della Société Universelle du Théâtre

Come si è accennato nel corso del precedente capitolo, Silvio d'Amico fu un intellettuale estremamente curioso ed attento a ciò che stava accadendo fuor d'Italia; oltre ad indagare i fenomeni europei con lo sguardo del critico e dello studioso di teatro, fu assumendo la veste del “delegato” che ebbe, forse, la maggior possibilità di avviare un confronto continuativo con alcuni degli esponenti della scena internazionale. Tale opportunità gli venne concessa grazie ad un incontro avvenuto alla Regia Scuola di Recitazione di Roma, nel 1927; infatti, fra gli appuntamenti del ciclo di conferenze che venne organizzato quell'anno, vi fu una lezione con Firmin Gémier che, in quell'occasione, invitò il docente di Storia del Teatro a Parigi, ad assistere al primo congresso internazionale della costituenda Société Universelle du Théâtre³⁰⁴. D'Amico, che da poco si era occupato della prima riforma scolastica della “Duse” e della stesura del nuovo statuto, approfittò dell'invito per richiedere al Ministero dell'Istruzione l'incarico di recarsi a «studiare l'organizzazione del “Conservatoire”»³⁰⁵ – così da riuscire, probabilmente, anche a garantirsi un rimborso spese per la trasferta. Il critico partì così alla volta della capitale francese forte del duplice impegno, il primo ufficioso e l'altro ufficiale, i quali gli permisero di confrontare le differenze della scena e dell'insegnamento teatrale tra Italia e Francia, come anche di riflettere, attraverso le conversazioni, i dibattiti e gli incontri, sulle possibilità e sulle direzioni da intraprendere per il futuro teatrale italiano. Gémier, al secolo Firmin Tonnerre, fu una figura dalle molteplici iniziative e, forse, non di così semplice catalogazione; oltre che attore, era stato prima collaboratore (1895-1900) e direttore (1906-1914) del Théâtre Antoine e, poi, nuovamente direttore (1922-1930) dell'Odeon, uno dei due soli teatri francesi sostenuti da fondi governativi. Tra i due incarichi fu l'ideatore e il promotore del Théâtre National Ambulant (1911-1912)³⁰⁶ e, soprattutto, il fondatore del Théâtre National Populaire nel 1920, esperienza fondamentale per la scena d'oltralpe,

³⁰⁴ In merito all'invito di Gémier cfr. S. d'Amico, *Promemoria sui convegni della Sudt del 25 aprile 1932*, MBA, f. d'Amico, Corrispondenza con enti, b. “Congressi della Société Universelle du Théâtre” (d'ora in poi, MBA, f. d'Amico, b. “Sudt”).

³⁰⁵ S. d'Amico, *Relazione al Ministro Fedele visita al Conservatoire*, MBA, f. d'Amico, b. “T. Generalità: Scuole di recitazione”.

³⁰⁶ Pur essendo un'esperienza degli “inizi”, Gémier, ancora vent'anni dopo, era attento e curioso rispetto a queste forme di teatro popolare ambulante. Negli archivi dell'Unesco, infatti, sono conservati alcuni risultati di un'inchiesta svolta dalla stessa Société Universelle du Théâtre nel 1932, volta ad indagare, tra le altre cose, proprio l'esistenza e l'eventuale forma di esperienze di teatro ambulante attuate nelle diverse nazioni europee; tra le relazioni di risposta, particolarmente interessante è la corposa e dettagliata relazione sui Carri di Tespi redatta da Gioacchino Forzano. Cfr. Unesco Archives, International Institute of Intellectual Co-operation, Correspondence Files, ‘Correspondance relative aux questions littéraire’, b. “Théâtre”, fsc. 4 “Enquête sur l'aspect international du théâtre (1932)” (reference code: FR PUNES AG 1-IIIC-F-XI-4); d'ora in poi, UNA, IICI, F-XI. Per approfondire la vita di Gémier, cfr. almeno P. Blanchart, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arché, 1954 e la raccolta di scritti dello stesso presente in N. Coutelet (a cura di), *Firmin Gémier. Le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.

e non solo. Di idee socialiste – nel 1924 organizzò il cerimoniale per lo spostamento della salma di Jean Jaurès al Pantheon –, Gémier fu duramente criticato per l'allestimento di *Campo di Maggio*, testo teatrale scritto da Gioacchino Forzano su soggetto di Mussolini³⁰⁷; in realtà, sembra che quest'ultima operazione fosse una sorta di dazio da pagare per poter organizzare il convegno della Sudt del 1932 a Roma³⁰⁸, anche se, di certo, fu una scelta che destò più di qualche perplessità. Negli ultimi anni della sua carriera – morirà nel 1933 –, l'attore/direttore dedicò gran parte delle sue energie alla creazione e dalla direzione della Société Universelle du Théâtre, ente dagli scopi pacifisti o quantomeno tendenti alla collaborazione tra i popoli. In realtà, un primo tentativo di organizzazione internazionale venne fatto da Gémier ancora mentre si stava concludendo la Prima guerra mondiale, attraverso la creazione della Société Shakespeare in unione con gli "alleati": scopo dell'alleanza franco-anglo-americana – al di là di «conserver et même fortifier, si possible, l'union scellée sur les champs de bataille»³⁰⁹ – fu di promuovere degli scambi tra i tre paesi sull'opera e gli allestimenti dei loro maggiori poeti – oltre al "bardo", venivano citati Molière, Racine e Corneille³¹⁰. Intorno alla metà degli anni '20, si fece nuovamente strada l'idea di creare un'organizzazione sovranazionale sul teatro, inteso, questa volta, in tutte le sue componenti: oltre ad autori e registi, anche attori, critici, funzionari, architetti, musicisti e direttori d'orchestra, professori d'arte drammatica e tutte le maestranze del mestiere teatrale, con una visione dell'ente, per certi versi, quasi sindacale. Dopo alcune visite svolte in diversi paesi, utili a sondare la volontà degli altri interlocutori di partecipare al progetto – nel '25, incontrò a Berlino, tra gli altri, anche Reinhardt –, Gémier diede vita a l'Union Française della Société nel 1926, avendo come ente principale di riferimento l'Institut International de Coopération Intellectuelle della Società delle Nazioni. Dopo meno di un anno riuscì ad organizzare il primo Congresso, accompagnato da un Festival internazionale. La struttura del convegno, di fatto, andò a coprire, nelle varie giornate, tutte quelle tematiche inerenti alle diverse professioni coinvolte; ad esempio, a riprova dell'ottica "sindacale", all'interno della sezione dedicata agli "artisti drammatici e lirici" del 21 giugno, oltre al confronto tra le diverse forme contrattuali, venne fatta la proposta di creare un «brevet de l'acteur», che sarebbe dovuto essere poi formulato dalla «commission mixtes composés d'auteurs, d'interprètes, de directeurs pour garantir la discipline professionnelle»³¹¹. Per quel che riguarda la

³⁰⁷ Oltre a *Campo di maggio* (1930), Mussolini collaborò con Forzano, pur avvertendone «i limiti», ad altre due opere, *Villa Franca* (1931) e *Cesare* (1939). Cfr. J. T. Schnapp, *18 BL*, cit., pp. 239-240.

³⁰⁸ Cfr. P. Blanchart, *Firmin Gémier*, cit., p. 336. Al di là della lettura data da Blanchart, a parziale conferma di tale connessione può esservi il riferimento allo spettacolo parigino inserito in uno dei promemoria sul convegno romano; cfr. s.a., *Promemoria del 28 aprile 1932*, MBA, f. d'Amico, b. "Sudt".

³⁰⁹ P. Blanchart, *Firmin Gémier*, cit., p. 158.

³¹⁰ *Ibid*, p. 159.

³¹¹ s.a., *Programme des travaux et des réceptions de le Congrès internationale de la Société Universelle du Théâtre*, 1927, UNA, IICI, F-XI, fsc. "Société Universelle du Théâtre".

pedagogia teatrale, il pomeriggio seguente ebbe luogo la seduta riguardante l'insegnamento: «Entrevue des auteurs, compositeurs, critiques, metteurs en scène, comédiens avec les professeurs d'art dramatique et lyrique au sujet des *besoins nouveaux de l'art dramatique et lyrique moderne et au sujet des tendances à faire prévaloir dans la formation des artistes*»³¹². Dal momento che, quel pomeriggio, l'unico altro convegno in corso riguardava la formazione musicale, si può supporre che d'Amico assistette alla discussione sulla pedagogia attorica, magari nella veste di professore di Teatro, e, magari, enunciando i principi espressi l'anno addietro nello Statuto. Purtroppo, però, non vi è traccia di tale riunione, nemmeno nelle cronache parigine redatte dal critico, la cui analisi si soffermò invece maggiormente su altri eventi – evidentemente quelli che avevano suscitato il suo maggior interesse –, come le posizioni di Gaston Baty e Georges Pitoëff sul diritto d'autore per i registi od il colloquio, estremamente interessante, che ebbe con Aleksandr Jakovlevič Tairov. Come rileva giustamente Pedullà³¹³, questi due articoli rappresentarono un punto di snodo abbastanza cruciale nel cammino di d'Amico, da un lato per la sua riflessione sul ruolo della regia nei confronti del testo e dell'autore, dall'altro, per cogliere il nesso tra la riforma della scena e la pratica pedagogica; così scrive d'Amico, per bocca di Tairov: «A questo deve tendere la messinscena: servire l'uomo-attore, aiutarlo a rivelare la sua psicologia, a denudarne l'anima. E in questo senso deve agire una nuova scuola»³¹⁴. A ricordare alcuni proclami fatti dalla Pavlova nel raccontare la sua idea della “missione” del regista nei confronti dell'attore, l'assonanza potrebbe quasi far pensare che d'Amico avesse cercato e voluto l'attrice russa proprio perché affine a tale visione. Ma sarebbe forzare una lettura dei fatti che, forse, non è provvista di molte pezze d'appoggio concrete. Il critico proseguiva, poi, enunciando il principio fondamentale che animava la scuola di Tairov, che era «quello spiritualissimo di alleggerire l'anima dal peso della carne, di addestrare il corpo a divenire perfetto strumento dello spirito. Perciò, insieme con la dizione e la mimica, egli vi insegna la danza, la ritmica, la ginnastica, e addirittura l'acrobazia»³¹⁵. Con l'espone il pensiero del pedagogo russo, come quello di molti altri, d'Amico ebbe la possibilità di sostanziare le sue riforme scolastiche attraverso la similitudine di suggestioni e soluzioni tra quanto da lui esposto e quanto espresso dai maestri stranieri. Anche lo studio della proposta formativa del Conservatoire, l'incarico ufficiale per cui si era recato a Parigi, gli permise di poter rimarcare le bontà del suo operato romano e la necessità di introdurre quelle riforme invocate a gran voce da molto tempo; nella relazione inviata in merito all'accademia parigina, ad esempio, alcune idee, alcuni principi non ancora attuati a Roma, vennero apertamente condivisi e,

³¹² *Ibid.* Corsivo già presente nel testo originale.

³¹³ Cfr. G. Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1922-1927)*, cit., pp. 16-17.

³¹⁴ S. d'Amico, *Adunata teatrale a Parigi. Colloquio con Tairov*, «La Tribuna», 12 luglio 1927, ora in S. d'Amico, *Cronache 1914-1955*, vol. II, tomo terzo, cit., p. 748.

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 748-749.

probabilmente, gli furono d'ispirazione nei momenti chiave delle successive ristrutturazioni scolastiche. Tra questi si ritrovano il numero chiuso per le ammissioni, l'equipollenza al diploma ginnasiale per l'ammissione alla scuola o il già ricordato sistema di rotazione degli insegnanti, che accompagnavano le classi dal primo all'ultimo anno. Allo stesso tempo, trovò negative molte altre caratteristiche dell'*institution parisienne*, come i saggi fatti in abito da società, l'obbligatorietà di valutare allievi sia nel repertorio tragico che quello comico – annullando così le vocazioni e le propensioni personali – o, in generale, l'impostazione tutta ancorata al passato dell'insegnamento, pesantemente legata alla declamazione – fu in quest'occasione che Gémier gli confidò le perplessità sul nome del Conservatorio, suggerendogli indirettamente l'idea dell' "art dramatique" come giusto titolo per un'istituzione pedagogica teatrale³¹⁶. D'Amico, forte della rinnovata impostazione recentemente data alla "Duse", pur esprimendo al Ministro i molti punti di forza della scuola romana, in chiusura al documento non poté risparmiarsi dal rimarcare ulteriormente i provvedimenti ancora da attuare, quelli necessari per risanare la vita teatrale italiana, facendosi nuovamente alleate le parole dei tanti artisti incontrati in quel viaggio:

Perciò – dicono unanimi i tecnici appartenenti alle tendenze più opposte, dal naturalista Antoine all'idealista Copeau, dal tradizionalista Gémier al rivoluzionario Tairoff, dalla classica inglese Sybil Thorndike al modernista franco-russo Pitoëff – bisogna che una Scuola moderna d'arte drammatica: 1°) accolga in sé gli insegnamenti di tutte le arti che concorrono a eseguire lo spettacolo teatrale: recitazione, contegno, ginnastica, danza, trucatura, scenografica, oltre s'intende una buona preparazione culturale; 2°) non si trascini in un'ombra di vita chiusa e avulsa da quella del teatro, ma sia tutt'una cosa con un pubblico teatro, sia insomma un Teatro-Scuola; 3°) sia diretta da un artista moderno, ossia modernamente colto, sensibile, appassionato, e fornito di quella vivace <?>, che si richiede a un direttore del tempo nostro³¹⁷.

L'anno successivo, d'Amico, avendo evidentemente espresso alcuni pareri favorevoli sul primo convegno, fu inviato in qualità di delegato ufficiale italiano alla volta del secondo congresso – dal 1928 in avanti, egli farà quasi sempre parte della delegazione ministeriale fino al 1936 –; l'appuntamento ebbe luogo nuovamente a Parigi e, ad esso, si affiancò un secondo Festival internazionale, sempre organizzato e diretto da Gémier, presidente della Sudt e "padrone di casa". Nella relazione sulla seconda riunione della Société, presentata al Ministro nel luglio '28, il critico evidenziò,

³¹⁶ Cfr. S. d'Amico, *Relazione al M. Fedele sulla visita al Conservatoire del 15 luglio 1927*, MBA, f. d'Amico, fsc. "T. Generalità: Scuole di recitazione".

³¹⁷ *Ibid.* Per un'analisi dettagliata della relazione sul Conservatoire e per un'ulteriore sguardo sulla figura di d'Amico cfr. il già citato R. Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di S. d'Amico*, cit., pp. 354-383.

quale fine e risorsa maggiori di quegli appuntamenti, la possibilità di poter instaurare degli «scambi fra gli artisti»³¹⁸; più oltre, lo stesso ammetteva apertamente, d'altra parte, che, anche durante il secondo congresso, tutti gli argomenti erano stati «sfiorati in modo piuttosto sommario»³¹⁹ e che la Société, fino a quel momento, non pareva «aver conseguito grandi scopi»³²⁰. Durante il banchetto conclusivo, la delegazione italiana, conscia dello sviluppo corporativo che il regime stava imponendo, fece presente a Gémier – in un colloquio privato tra lui, d'Amico e Anselmi – che nella penisola “non era «il caso di costituire una Unione Nazionale del Teatro esistendo già i sindacati italiani»³²¹; lo stesso concetto venne ribadito da d'Amico ai convegnisti dell'anno successivo, quando spiegò «in che senso l'Italia d'oggi, pur partecipando con amore al convito intellettuale di tutto il mondo, voglia essere “se stessa”»³²². In realtà, lo stesso delegato fece più volte presente, nei successivi resoconti al Ministero, l'opportunità di aderire, pur col tramite della Corporazione fascista, alla Società internazionale di Gémier, dimostrando così la sua cautela ed abilità diplomatica nel gestire anche rapporti estremamente delicati come quelli fra la Società delle Nazioni ed il regime Fascista. Nel 1929, il Congresso mosse verso Barcellona, sia, forse, per fuggire i problemi finanziari dovuti all'organizzazione del secondo Festival parigino – che, in effetti, in Spagna non ebbe più carattere internazionale, ma coinvolse solo artisti iberici –, sia, anche, per provare a limitare «la dittatura del Gémier»³²³. La delegazione italiana si estese anche al comparto “artistico”, coinvolgendo Filippo Tommaso Marinetti ed il tenore Manfredo Polverosi – anche in questa occasione, però, gli attori di prosa non vennero presi in considerazione; d'Amico, in questa sede, oltre a riferire dell'attività dell'Ond, delle Filodrammatiche e dei recenti Carri Tespiani, durante la sua esposizione propose anche di «curare la pubblicazione annuale di un “Annuario del Teatro Internazionale”»³²⁴. In generale, a partire da quell'anno, le delegazioni italiane, a quanto riferiscono nelle loro relazioni – dunque passibile di non lievi distorsioni –, seppero sempre “vendere” bene le riforme governative attuate dal Fascismo, riscuotendo curiosità e consensi da parte dei congressisti. In merito alla formazione teatrale, d'Amico, dopo aver presentato l'ordinamento della “Duse”, avanzò l'idea di introdurre «serie facilitazioni per viaggi d'istruzione all'estero»³²⁵ a vantaggio degli allievi delle scuole teatrali, proposta che però non ebbe

³¹⁸ S. d'Amico, *Relazione al M. dell'Istruzione sul II congresso della Société Universelle du Theatre a Parigi del 2 luglio 1928*, p. 2, MBA, f. d'Amico, b. “Sudt”.

³¹⁹ S. d'Amico, *Relazione al M. dell'Istruzione sul II congresso Sudt*, p. 3, cit..

³²⁰ *Ibid*, p. 5. Leggendo la relazione in merito al convegno del '28, è interessante notare come d'Amico ci tenga a precisare che, a dispetto del primo anno – quando tutta la manifestazione fu sotto le insegne dell'Istituto di Cooperazione Intellettuale e della Società delle Nazioni (con relativi discorsi sulla fratellanza tra le nazioni) –, nel convegno del 1928, il predetto istituto non ebbe invece «nessuna parte nel Congresso». Cfr. *Ibid*, p. 4.

³²¹ *Ibid*.

³²² S. d'Amico, *Relazione al M. dell'Istruzione sul III congresso della Sudt del luglio 1929*, p. 6, MBA, f. d'Amico, b. “Sudt”.

³²³ S. d'Amico, *Relazione al M. dell'Istruzione sul II congresso Sudt*, p. 6, cit..

³²⁴ S. d'Amico, *Relazione al M. dell'Istruzione sul III congresso della Sudt*, p. 3, cit..

³²⁵ S. d'Amico, *Relazione al M. dell'Istruzione sul III congresso della Sudt*, p. 4, cit..

seguito. Marinetti, invece, venne in aiuto al critico sulla *vexata questio* del diritto d'autore per i registi, confutando anch'egli le tesi di Baty, che per l'occasione si era dotato di una "fotoscopia", apparato utile a dimostrare la possibilità di registrare materialmente ogni aspetto del lavoro registico³²⁶. L'anno seguente il convegno si svolse ad Amburgo, ma la delegazione italiana non vi partecipò; nel 1931, invece, di nuovo a Parigi, assieme a d'Amico, vennero inviati Melchiorri e De Pirro, con Marinetti che si aggiunse in ultimo. Quell'anno, come anche il successivo, gran parte delle discussioni si focalizzarono sulla crisi del teatro, soprattutto dal punto di vista economico, a causa del *crack* americano del 1929 che, pur se leggermente dilazionato, si fece sentire pesantemente in tutt'Europa. Il giornalista de «La Tribuna» parlò anch'egli della crisi, ma distinguendo tra produzione e interpretazione, tra teatro drammatico e lirico, lodando gli autori italiani, che si erano staccati dalle influenze straniere producendo autentici capolavori riconosciuti in tutto il mondo (Pirandello e d'Annunzio); come espresso più volte in passato, anche in questa occasione egli pose l'accento critico prevalentemente sulla crisi dell'interpretazione, dovuta non ad una mancanza di «energie individuali»³²⁷, ma alle ancor inattuata riforme strutturali, funzionali ad un adeguamento moderno del sistema teatrale italiano³²⁸; lo stesso d'Amico, però – erano gli anni della sua collaborazione con la Corporazione dello Spettacolo per l'Istituto Nazionale del Teatro –, concludeva dicendosi ottimista del clima corporativo che aleggiava in Italia in quegli anni. In quell'occasione furono espresse diverse prove di "simpatia" verso l'Italia: oltre alle lodi per gli interventi degli incaricati italiani, Silvio d'Amico fu invitato a parlare a nome di tutti i delegati stranieri – nel corso di uno dei tanti banchetti e, soprattutto, alla chiusura dei lavori congressuali, indice della fiducia e della stima attribuitagli da Gémier –, e, infine, venne approvata, con favore unanime, la decisione di svolgere la successiva riunione a Roma. In occasione del convegno capitolino, il Regime si spese organizzando visite e spettacoli – uno di prosa al Valle (*Pensaci, Giacomino e l'Isola disabitata* della compagnia Merlini-Cimara-Tofano) ed uno lirico al Teatro dell'Opera (*La Traviata*) –; per autonomia privata, in contemporanea, vi furono anche gli spettacoli stranieri di Reinhardt (una riduzione del *Servitore di due padroni* goldoniano) e dell'attore olandese De Fries (con l'*Enrico IV* pirandelliano) – che dettero così una parvenza di internazionalità alla manifestazione. Tema del convegno, nuovamente la crisi: diverse le "facce" raccontate dalle delegazioni straniere – come quella economica e spirituale che traspariva dalla «caustica diagnosi dei mali della scena tedesca»³²⁹ del critico Alfred Kerr o quella dell'assenteismo governativo descritta

³²⁶ Cfr. *Ibid*, p. 5.

³²⁷ Cfr. s.a., *Il 5. Congresso Internazionale del Teatro*, «Argante», 28 giugno 1931. Ritaglio stampa conservato anche presso MBA, f. d'Amico, b. "Sudt". L'articolo è sostanzialmente un estratto della relazione presentata da d'Amico, Melchiorri e De Pirro, una cui copia è conservata nello stesso fascicolo.

³²⁸ Cfr. *Ibid*.

³²⁹ s.a., *Promemoria del 28 ottobre 1932*, MBA, f. d'Amico, b. "Sudt".

dai relatori francesi; gli italiani, invece, riferivano con cieca fiducia dei grandi proclami del Fascismo – il progetto d’Amico era ancora in trattative – e le importanti misure varate dal regime corporativo. Oltre a d’Amico, parlarono De Feo, De Pirro e Mulè – con cui il docente della “Duse”, forse, proprio in tale occasione ebbe modo di stringere i primi rapporti; vi fu anche una comunicazione fatta dall’Ecc. Starace nuovamente intorno all’Ond, alle filodrammatiche ed ai Carri di Tespi³³⁰. Si discusse anche su come incentivare gli scambi fra i diversi paesi e venne proposta, in tal senso, la creazione di tre teatri internazionali a Parigi, Roma e Berlino, poi non attuati, come anche si rilanciò il progetto della pubblicazione del Bollettino internazionale proposto durante il convegno spagnolo. L’anno successivo, Gémier, ormai malato, offrì a De Pirro e d’Amico di assumersi la direzione della Sudt, incarico però rifiutato da entrambi, forse per la poca affinità tra l’ente internazionale ed il regime³³¹; l’invito, oltre a testimoniare l’ammirazione che il critico romano era in grado di suscitare a livello internazionale, dimostra anche lo stretto rapporto instauratosi tra d’Amico e Gémier, che pur non emergendo dai documenti consultati, dovette essersi via via intensificato ed approfondito per giungere ad una tale proposta da parte del francese. Ad ogni modo, il convegno 1933, giunto alla settima edizione, si tenne a Zurigo e vide comunque conferita a d’Amico la presidenza della prima adunanza in qualità di decano dei delegati italiani, ma forse col tentativo di benvolersi l’italiano nell’assumere l’incarico della direzione³³². La delegazione inviata dal Regime, composta da otto rappresentanti, attesta l’importanza che il governo fascista ormai attribuiva all’evento e, in generale, la sua attenzione alle manifestazioni culturali – si è qui nel pieno di quell’attivismo legislativo in campo culturale più volte ricordato. L’eco di tale attività giunse chiaro fuor d’Italia, anche grazie ai discorsi e alle rosee prospettive tratteggiate dalle delegazioni negli anni precedenti – tant’è che, a Zurigo, venne addirittura richiesto ufficialmente uno studio del caso italiano della Corporazione dello Spettacolo, evidentemente recepita in maniera edulcorata e distorta rispetto al suo effettivo funzionamento³³³. Delle sedute del 1934 e 1935 non si hanno relazioni conservate a Genova: d’Amico, infatti, in quei due anni fu impegnato altrove, all’organizzazione del Convegno Volta e all’elaborazione e stesura del riordinamento dell’Accademia. Stando a quanto riscontrato finora, l’ultimo congresso a cui il critico partecipò in veste delegatizia fu quello tenutosi a Vienna nel 1936. Durante la sua esposizione parlò, naturalmente, della Regia Accademia d’Arte Drammatica, fresca di riforma; allo stesso convegno, poi, partecipò anche Venturini, che allestì un’esposizione dei migliori modellini

³³⁰ Cfr. *Relazione di Pierantoni a S.E. Bottai del 28 aprile 1932*, p. 5. Per approfondire più in dettaglio il congresso romano, si rimanda al numero dei «Cahiers du Théâtre», rivista curata dalla Sudt, in cui sono riportate le principali esposizioni dei relatori. La rivista è conservata presso MBA, f. d’Amico, b. “Sudt”.

³³¹ Cfr. G. Pedullà, *Silvio d’Amico e la riforma del teatro italiano*, vol. III, cit., p. 43.

³³² s.a., *Relazione a S.E. il Ministro dell’Educazione Nazionale del 21 giugno 1933*, p. 1, *ibid.*

³³³ La richiesta, inoltrata dal francese Paul Blanchart, accolse le approvazioni di tutto il convegno; cfr. s.a., *Relazione a S.E. il Ministro dell’Educazione Nazionale del 21 giugno 1933*, p. 3, *ibid.*

scenografici classificatisi ai Littoriali artistici di quell'anno³³⁴. È significativo che, tra le diverse “gare teatrali”, il direttore dello Sperimentale guffino avesse optato per il comparto scenografico: evidentemente, al di là di una maggior semplicità di comprensione per gli stranieri, riteneva quella componente la miglior prova della manifestazione universitaria – anche se va tenuto presente che gli “anni d'oro” dei Littoriali teatrali furono quelli successivi, il '37 ed il '38. Con il congresso austriaco, di fatto, si chiuse la partecipazione di d'Amico alle manifestazioni della Sudt, un appuntamento che annualmente, l'aveva accompagnato attraverso la precisazione dei suoi piani di riforma e che lo vide più volte come interlocutore privilegiato fra la delegazione italiana e quelle internazionali. Come si è visto brevemente, i convegni non produssero mai risultati particolarmente significativi sul lato pratico, come auspicava inizialmente il loro ideatore; furono però davvero preziose occasioni per d'Amico in cui tessere legami e relazioni, italiane e straniere, per affinare le doti diplomatiche, per porsi come figura di riferimento sul piano istituzionale; furono, dunque, una componente importante di quel percorso variegato ma organico, che portò il critico romano ad essere una delle principali personalità del Teatro Italiano, in patria ed all'estero³³⁵.

³³⁴ s.a., *Relazione del 10 settembre 1936*, p. 2, *ibid.*

³³⁵ A Genova è presente anche un opuscolo del XI congresso, tenutosi nel luglio 1938 a Londra, ma, da quel che risulta, d'Amico non vi partecipò.

Il rapporto d'Amico-Copeau e l'apprendistato estero di Costa (e Brissoni)

In quegli stessi anni, pur avendo viaggiato tra diversi paesi, d'Amico elesse la scena francese ad interlocutrice ideale, a modello cui guardare per trarre ispirazione, non tanto per le riforme ufficiali del governo d'oltralpe, quanto per la qualità e la ricchezza di pensiero, per la modernità e la radicalità degli esponenti di spicco del mondo *non-boulevardier*. Di questi rinnovatori, la visione teatrale di d'Amico trovò in Copeau il rappresentante ideale, l'uomo nuovo a cui guardare per la riforma della scena europea ed italiana. Il loro rapporto nacque nel 1926, in occasione di una tournée del francese a Roma – anche se, in Italia, fu il “rivale” Bragaglia ad interessarsi per primo al lavoro dell'ideatore del Vieux-Colombier, attirato più dalla concezione attoriale che dalle scelte scenografiche³³⁶. Fra Copeau e d'Amico, però, l'affinità fu maggiore e, soprattutto, reciproca; questo avvicinamento “spirituale” fu accompagnato da una progressiva conoscenza personale, avvenuta grossomodo negli stessi anni dei congressi parigini, come testimoniato dallo scambio epistolare conservato nel fondo d'Amico a Genova³³⁷. Al di là dello scambio epistolare e delle poche “discese” italiane di Copeau – seppur tutte estremamente importanti –, si può ipotizzare che fossero stati proprio i diversi viaggi fatti da d'Amico in terra francese a rappresentare la più frequente forma di contatto diretto tra i due, tutte occasioni utili per salutare “*Monsieur Copeau*”, approfondirne l'amicizia e discorrere sulle sorti del teatro. Come naturale, però, non è possibile oggi ricostruire nel dettaglio i contatti fra i due, le discussioni e le suggestioni che si diedero a vicenda; per provare a rintracciare allora la percezione e l'idea che d'Amico ebbe di Copeau, per provare a comprendere quali furono i risvolti della pedagogia francese del Vieux-Colombier all'interno dell'operazione di d'Amico, ci si può rivolgere agli scritti di quest'ultimo sulla figura del *Patron*: tra questi, più che gli articoli degli anni '20 riassunti nel *Tramonto*, risulta significativo leggere ciò che il critico scrisse nella voce dedicata al maestro francese

³³⁶ Un primo interessamento italiano verso il lavoro del regista-pedagogo francese fu da parte di una cerchia di “piccoli Teatri” milanesi, intorno ai primi anni 20. Cfr. F. Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, «Teatro e Storia», XXII, Annale, 2008, Dossier “L'anticipo italiano”, pp. 157-160.

³³⁷ Il carteggio copre gli anni '29, '33 e vede mutare le intestazioni da un rispettoso *Monsieur* ad un affettuoso “*Mon grand et cher ami*”, cfr. MBA, f. d'Amico, Corrispondenza, b. “Copeau Jacques”. Naturalmente, i contatti fra i due avvennero senz'altro anche successivamente, ma limitatamente al fondo genovese, la corrispondenza si ferma a quella data. Curioso, in tal senso, la mancanza di uno scambio epistolare in merito alla nomina presso l'Accademia, non conservato nemmeno negli archivi di Casa Macchia o in quelli Ministeriali; verosimilmente la proposta venne fatta di persona o tramite altri mezzi di comunicazione, ma risulta strano che non vi sia stata mai una sorta di “bozza” scritta quantomeno “ufficiosa”. In tal senso, sono ancora da “scandagliare” analiticamente gli oltre trenta metri lineari dei documenti del Fondo Copeau conservato alla BnF, che per la loro stessa mole, stanno impegnando diversi studiosi nel lavoro di ricerca. Per approfondire cfr. M. Stupar, *Le rêve d'une confession totale : les archives de Jacques Copeau*, in M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Les nouveaux Cahiers de la Comédie-Française», 2014, pp. 7-10 e S. Drouin, *Le Fonds Jacques Copeau au Département des Arts du spectacle de la Bibliothèque nationale de France*, in M. Mistrík, *Jacques Copeau. Hier et aujourd'hui*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2014, pp. 244-250. A testimonianza del continuo lavoro di scavo e ricerca, si ricorda l'uscita degli ultimi due volumi dei *Registres*, cfr. J. Copeau, *Registres VII – Les années Copiaus (1925-1929)*, a cura di M. I. Aliverti, Paris, Gallimard, 2017 e *Registres VIII – Les dernières batailles (1929-1949)*, a cura di M. I. Aliverti e M. Consolini, Paris, Gallimard, 2018.

nella sua Enciclopedia. Nel tracciare la vita e le opere di Copeau, infatti, d'Amico, involontariamente, per necessità di sintesi, si concentrò e restituì soprattutto gli aspetti che reputò per lui più importanti, aspetti che, avendo in mente i percorsi e le teorie dei due, risultano tutto sommato abbastanza evidenti. La prima assonanza riguarda l'«essenzialità del Verbo», quel tentativo di riportare la parola al centro dello spettacolo, per riconciliare letteratura e teatro, che caratterizzò l'operato del regista per tutta la sua carriera e che fu, al tempo stesso, uno dei cavalli di battaglia di d'Amico; ripercorrendo il repertorio copeauiano elencato dall'estensore della nota, si osserva come venga rimarcato ed accentuato l'allestimento di drammi classici – Moliere, Goldoni, Gozzi, De Musset, Shakespeare ed altri elisabettiani – alternato a quello di «opere moderne o addirittura a novità» – Becque, Gide, Ghéon o Claudel. Si tratta, per certi versi, di una assonanza con le scelte drammaturgiche dei saggi d'Accademia – importante, in tal senso, l'attenzione alla Commedia dell'Arte, modello “prediletto” di Copeau –, che accomunò i due in quel tentativo di ricerca e affermazione di un repertorio che si staccasse dal filone Ottocentesco del teatro *boulevardier*.

All'interno di questa progettualità drammaturgica, si inserisce anche la riscoperta del dramma sacro, un'ulteriore comunione d'intenti italo-francese, che ha come episodio simbolo per entrambi, lo spettacolo *La rappresentazione di Santa Uliva*, allestito al Primo Maggio Fiorentino all'intorno del poetico chiostro di Santa Croce, nel 1933³³⁸. Lo spettacolo rappresentò da un lato il primo grande episodio del *revival* del dramma sacro per l'Italia e, dall'altro, l'inaugurazione di un filone di spettacoli all'aperto che segnò alcuni importanti momenti del percorso di Copeau nei successivi quindici anni. Due di queste lo videro nuovamente collaboratore alla manifestazione toscana, sostanziando così un rapporto privilegiato con la città medicea che ne fa un luogo particolarmente denso di significato all'interno della vita artistica dello stesso Copeau – oltre ai maggi, a Firenze avvenne anche il fondamentale episodio dell'incontro con Craig avvenuto sulle rive dell'Arno nel 1915 –. In tal senso, riassume la Aliverti:

Florence assume pour lui le caractère d'une longue épreuve qui s'étale sur la période de 1915 à 1938, et qui coïncide avec les phases marquantes de sa vie : du milieu littéraire de sa formation à la fondation du Vieux-Colombier, au projet de mise en scène et le théâtre religieux et populaire. Sauf Paris, nulle autre ville assume un rôle aussi important et positif dans sa vie : projets, réalisation et résurrections³³⁹.

³³⁸ Al di là della candidatura proposta da d'Amico, la partecipazione di Copeau al Primo Maggio Fiorentino fu possibile anche per l'intervento di Guido Gatti, membro del comitato del Festival e, a suo tempo, direttore del Teatro di Torino di Raimondo Gualino che, nel '29 chiamò i *Copiaus* in Italia. Cfr. M. I. Aliverti, *Copeau et Florence*, in M. Mistrík, *Jacques Copeau. Hier et aujourd'hui*, cit., p. 156. Per approfondire le vicende legate ai “Maggi fiorentini” e, in generale, per il rapporto tra Copeau ed il capoluogo toscano, si rimanda allo stesso saggio della Aliverti, alle pp. 143-173.

³³⁹ *Ibid.*, p. 144.

Se lo spettacolo del 1933 rappresentò l'apice della collaborazione con il Maggio a causa di una serie di condizioni favorevoli che ne accompagnarono la nascita, più "tumultuosa" fu la preparazione del secondo atto, l'allestimento di *Savonarola* di Rino Alessi, dell'edizione 1935, sia per motivi legati al "debole copione" che per la meno felice scelta della cornice scenografica, seppur d'eccezione come Piazza della Signoria, che per una certa imposizione di tutte le scelte, dovuta a motivi di propaganda culturale del Regime – era il periodo dell'*exploit* delle teorizzazioni sul Teatro dei Ventimila. Terza rappresentazione, dopo un iniziale tentativo da parte degli organizzatori della manifestazione di riprendere *Santa Uliva* a cui Copeau rilanciò *Rosalinde*, spettacolo allestito con successo nel 1934, fu il *Come vi garba* shakespeariano del 1938, cui collaborò in qualità di assistente il neodiplomato d'Accademia Orazio Costa. I tre spettacoli fiorentini, anche se contraddistinti da un «*décalage assez important*»³⁴⁰, rappresentano momenti chiave del percorso copeauiano di approfondimento dei dispositivi spettacolari e delle messe in scena all'aperto, che ebbe un'ultima tappa francese a Beaune, con l'allestimento del *Miracle du pain doré* nel 1943, una rielaborazione di un mistero del XIV secolo intitolato *Miracle de notre Dame par personnages*³⁴¹. L'ultimo vero atto dello scavo intorno al dramma sacro è rappresentato però da un "incompiuto", un testo scritto di proprio pugno da Copeau ma mai rappresentato prima della sua morte: *Le petit pauvre*, dramma ispirato alla vita di S. Francesco d'Assisi, che in Italia venne mirabilmente inscenato dal suo allievo Costa, nel 1950 a San Miniato.

Tornando al profilo tracciato da d'Amico nell'Enciclopedia, per quel che riguarda le pratiche sceniche, più che entrare nel dettaglio dell'estetica di Copeau, egli si limitava soltanto ad un breve rimando a Craig ed Appia, indicando un allontanamento dai «principi sostanzialmente ispirati al naturalismo» del primo Stanislavskij. In merito al rapporto con quest'ultimo, però, già dal 1915 il *patron* del Vieux-Colombier aveva iniziato a seguire con curiosità le vicende e le teorie dell'ideatore del "Sistema", di cui studiò l'opera e le teorizzazioni sulla pratica attorica e con cui ebbe qualche scambio epistolare e qualche incontro. A partire da quel momento, Stanislavskij venne via via sempre più ammirato da Copeau, tanto che questi arrivò a stenderne un encomiastico ritratto nell'introduzione all'edizione francese di *Ma vie dans l'art*, pubblicato nel 1934³⁴². Si verificò così una certa discrepanza, od omissione, all'interno del profilo tracciato da d'Amico; questa imprecisione, seppur di minor conto – vista comunque la minor influenza nelle teorie copeauiane delle riflessioni del collega russo –, potrebbe allora confermare un certo filtro d'amichiano alle teorie di Copeau applicato durante

³⁴⁰ *Ibid*, p. 163.

³⁴¹ Per approfondire il "filone medievale" di Copeau, cfr. R. L. A. Clark e I. Ragnard, *Jacques Copeau médiéviste : Le Miracle du pain doré aux hospices de Beaune (1943)*, in M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, cit., pp. 39-43.

³⁴² Per approfondire la visione che Copeau ebbe di Stanislavskij, cfr. M.-C. Autant-Mathieu, *Copeau se rêve en Stanislavski*, in M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, cit., pp. 45-49.

la stesura del profilo biografico. Vista la coincidenza fra le date di approfondimento dell'opera di Stanislavskij e del rapporto con l'amico romano, si potrebbe ritenere abbastanza inverosimile la mancanza di un confronto tra i due sull'argomento, facendo dunque propendere per l'ipotesi di un'omissione da parte del critico, inconscia o volontaria, dovuta forse alla poca "vicinanza" fra quest'ultimo e le teorizzazioni dei russi. L'episodio, di per sé non certo fondamentale, può però meglio sostanziare l'ipotesi di una sfasatura tra le teorie più radicali di Copeau causata proprio dalle forti convinzioni ideologiche dell'italiano: in sostanza, come rileva Maria Ines Aliverti, «limite e insieme punto di forza dell'operazione critica di d'Amico è stato il tradurre l'opera e l'esperienza di Copeau nel linguaggio della filosofia idealista»³⁴³. Per concludere, un ultimo elemento che balza all'occhio nella Voce Enciclopedica, è il ritratto di un Copeau ascetico, rigoroso e "monastico", dagli inizi fino alla fine della sua carriera; una figura che ben si sposa certamente con quella del riformatore parigino, specie nella seconda metà della sua vita, quello che d'Amico ebbe modo di frequentare, o con alcune scelte estetiche degli inizi, tendenti all'essenziale rigore; al tempo stesso, però, si ha l'impressione che tale aspetto sia enfatizzato dallo studioso proprio perché ebbe modo di conoscere soltanto "quel Copeau" – una persona diversa da quella degli inizi della sua carriera, anche dal punto di vista privato o "morale"³⁴⁴. Il francese, infatti, a partire dalla seconda metà degli anni '20, dopo aver assistito alla duplice chiusura del Vieux-Colombier e alla diaspora della "figliolanza" radunata in Borgogna, comincerà una sorta di secondo tragitto, in parte più solitario, quello delle *dernier batailles*, come l'avvicinamento alla Comédie Française, che caratterizzarono i momenti finali della sua carriera.

In merito alle pratiche pedagogiche, però, il lavoro di Copeau, non sembra rappresentare un'influenza forte all'interno dei piani didattici promossi da d'Amico all'interno della scuola romana. Se questa distanza poté essere in parte dettata dal ragionamento appena effettuato – quella conoscenza limitata ad un Copeau lasciatosi ormai alle spalle, per certi versi, dalle ricerche più radicali degli inizi –, sicuramente però, in questo caso, intervenne maggiormente anche la visione teatrale di d'Amico. Da un lato, cioè, il lavoro con il corpo, con le maschere e le ricerche più radicali sull'addestramento attorico, tutti elementi che avevano caratterizzato gli episodi legati al Teatro della *rive gauche* fino a metà degli anni Venti, all'epoca della frequentazione di d'Amico – ma in realtà, già dal periodo in Borgogna – subirono man mano un processo di riordinamento teorico tendente ad «un'obiettività un po' asettica»³⁴⁵ che forse non ne fece percepire al critico romano la loro estrema importanza. Dall'altro, incise il pensiero dell'intellettuale italiano, che non fece mai sue le riflessioni pedagogiche che vedevano al centro l'utilizzo del corpo – dal mimo all'acrobazia alla preparazione ginnica – forse

³⁴³ J. Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, Firenze, La casa Usher, 1988, p. 306.

³⁴⁴ Per approfondire la vita di Copeau si rimanda alla lettura del *Journal*, dove emergono tratti meno "monastici" del carattere del francese. Cfr. J. Copeau, *Journal (1901-1948)*, Paris, Seghers, 1991.

³⁴⁵ M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma, Laterza, 1997, p. 54.

perché troppo distanti e reputati poco utili al tipo di teatro che allora aveva in mente, ancora molto legato alla parola, forse per una certa cultura cattolica del corpo o forse per paura di una deriva troppo sperimentale della scuola, che doveva comunque essere un punto di riferimento nazionale, un po' come il Conservatoire, in fondo. Ciò che d'Amico più condivise e fece proprio fu, invece, il rapporto Teatro-Scuola, la sua organicità, il ruolo fondamentale della componente scolastica all'interno del progetto di rifondazione della scena moderna. In tutto ciò, si può forse ritrovare anche la visione utopistica della rifondazione dell'uomo nuovo, un sentimento che a vario modo, caratterizzò molte teorie di inizio Novecento, un ideale di rifondazione della società tipico del fascismo, ma anche di una certa rinascita spiritual-cattolica, ancora più importante in quest'ottica di "coppia". Tramite le esperienze scolastiche, sia Copeau che d'Amico, sognarono di ridare al teatro e al mondo una nuova schiera di giovani addestrati a portare il Teatro alle ideali mete dell'Arte e della comunione con il popolo³⁴⁶.

Oltre alle connessioni qui brevemente tracciate ed i pochi accenni alle occasioni di contatto, in questa sede, risultano particolarmente significativo ricordare altri brevi episodi intercorsi tra gli anni '30 e '40; parallelamente, in maniera quasi alternata, rispetto alle collaborazioni avvenute durante i tre allestimenti dei Maggi fiorentini, vi fu la celebre "connessione" avvenuta nell'ottobre 1934, durante il convegno Volta, in cui fu d'Amico a leggere la relazione del francese, assente in quell'occasione; ad essa fece poi seguito, nel 1935, la ancor più nota e già ricordata proposta di Direzione dell'Accademia romana. Forse meno conosciuti, invece, sono due viaggi didattici compiuti da d'Amico e alcuni allievi dell'Accademia a Parigi. Il primo, nell'aprile del 1936, portò nella capitale francese, per otto giorni, gli otto migliori allievi del primo anno, accompagnati da d'Amico e dalla Pavlova; li ebbero modo di assistere agli spettacoli della Comédie Française, di Copeau, Baty, Dullin, Jovet, e altri. Il viaggio si ripeté poi l'anno successivo, in concomitanza con la tournée parigina del Teatro d'Arte di Mosca; probabilmente, fu durante il secondo di questi che il Direttore chiese all'amico la possibilità di inviare un suo giovane studente a compiere un tirocinio formativo presso di lui in qualità di assistente.

Fu così che, nel '37-'38, Orazio Costa, l'allievo prediletto, si recò a Parigi, alle "cure" di Copeau, il maestro ideale per d'Amico. Del viaggio, si è finora in possesso soltanto delle prime due relazioni mensili della "troppo breve annata", conservate nell'archivio di Costa a Firenze e abilmente analizzate da Giovanna Princiotta³⁴⁷. In quel periodo, Copeau era ormai un *freelance* del teatro francese:

³⁴⁶ I rapporti fra d'Amico e Copeau, di fatto qui soltanto accennati, meriterebbero senz'altro una più completa trattazione e approfondimento.

³⁴⁷ Al momento non si ha traccia delle presenti relazioni – come della loro prosecuzione – né negli archivi dell'Accademia, né tantomeno, all'Archivio di Stato; in tale lacuna temporale, non è da escludere che Costa avesse smesso di produrre una relazione

il suo lavoro consiste in un vero e proprio pellegrinaggio di fede e di abnegazione presso varie compagnie, a mettere in scena spettacoli deliziosi che altri chiamerà perfetti, ma che non potranno mai più soddisfarlo interamente perché gli sarà sì possibile trovare ovunque affetto, riverenza, ammirazione, ma impossibile ritrovare gli strumenti altrettanto pronti quanto quelli da lui creati³⁴⁸.

E, in effetti, quando Costa raggiunse Parigi, trovò Copeau impegnato alla Comédie Française, nell'allestimento del secondo spettacolo alla casa di Moliere, l'*Asmodée* di Mauriac. La *troupe* di attori era naturalmente interna alla Comédie quindi, non solo non era dei "suoi", ma rappresentava quell'esempio di recitazione che per anni egli aveva fuggito. Ciò a cui Costa assistette, fu dunque una situazione particolare, un esempio di grande abilità registica ed umana nella gestione della compagine di attori, ma non certo un'esperienza in cui Copeau poté svelare a pieno le sue carte. Agli attori, chiedendo di lavorare in un modo profondamente diverso da quello cui erano abituati, Copeau chiese di «procedere lentamente e per gradi», li forzò a «riflettere», attraverso un procedimento umile e leggero, «attraverso suggerimenti che sembrano casuali ed inavvertiti, ma che altro non sono che dissimulate indicazioni registiche»³⁴⁹. In realtà, lo stesso procedimento, fatto di molte letture a tavolino, di una grande chiarificazione "teorica" prima del passaggio in palco, non fu molto diverso da quello adottato con i Copiaus e con gli attori del Vieux-Colombier, ma l'impossibilità di ottenere quel tipo di qualità recitativa da parte della compagnia della Comédie influì senz'altro sull'intensità del lavoro del regista, che si limitò a fare quanto necessario a rendere lo spettacolo decoroso. Quello della lunga fase a tavolino, della lettura minuziosa e dettagliata del testo, è un modo di produzione spettacolare comune a tanti registi, che presenta moltissime assonanze con diversi registi italiani del secondo dopoguerra. Forse allora d'Amico, più che aver mandato il giovane allievo con l'intento di fargli conoscere il Copeau pedagogo, voleva che Costa apprendesse la metodologia di lavoro di Copeau regista, per farne esperienza ed ampliare il proprio bagaglio culturale, fino a quel momento dominato dagli esempi della Pavlova e, in parte, di Salvini; ma se l'abilità registica del francese, così ricca e così "invisibile allo spettatore", fu l'insegnamento diretto che Costa poté osservare dal maestro d'oltralpe, ciò non toglie che esso fosse accompagnato da un altro tipo di insegnamento "indiretto";

mensile scritta, magari affidando ad altre forme i resoconti sull'attività parigina. L'italiano rimase in Francia per sei mesi, dopo i quali continuò parzialmente l'apprendistato attraverso l'organizzazione dell'allestimento di *Come vi garba*, debuttato nella primavera '38 a Firenze, in cui egli fu assistente del maestro. Per approfondire le relazioni redatte da Costa cfr. G. Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in «Teatro e Storia», dossier "L'anticipo italiano" (gli originali sono consultabili in Centro Studi di Firenze del Teatro "La Pergola", f. O. Costa, B. 10, fsc. 11; d'ora in poi CSF, f. Costa). Le connessioni tra Copeau e Costa saranno ulteriormente analizzate nel successivo capitolo, all'interno del paragrafo dedicato all'analisi del Metodo Mimico.

³⁴⁸ O. Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, in S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, cit., pp. 96-97.

³⁴⁹ G. Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, cit., p. 228.

probabilmente, attraverso le inevitabili conversazioni e colloqui che vi furono tra i due, Costa entrò in contatto anche con il lato pedagogico di Copeau, con le sue teorie e sperimentazioni attuate in passato, anche se non sostanziate dall'esempio vivo in scena. Lo stesso allievo, così annotava nel suo saggio del 1947 sul maestro parigino:

L'ultimo passo del suo processo interiore (anche se ultimamente il Copeau sia ritornato naturalmente all'idea di una grande scuola di stato) fu di rendersi conto che la pratica spirituale ch'egli imponeva ai suoi allievi per far sì che raggiungessero la consistenza profonda di una rigorosa sincerità, non sarebbe stata più dura ed esclusiva se si fosse trattato di raggiungere il fondamento di una pratica religiosa. E fu così che per non stornare dalla fede in Dio attitudini così chiaramente disposte alla ricerca dell'assoluto, si precluse di continuare sulla via dell'insegnamento³⁵⁰.

Copeau dunque aveva rinunciato all'insegnamento perché, per la sua concezione della comunità attorica, la ricerca si sarebbe spinta verso un rigore ed una dedizione estremi, tanto da far vacillare addirittura la fede in Dio di chiunque avrebbe partecipato a quel lavoro. Da questo, dunque – stando a Costa –, la rinuncia a quella radicalità che aveva caratterizzato il percorso pedagogico fino al 1929, allo scioglimento dei Copiaus. L'estratto, al di là delle indicazioni sulle mosse del francese, testimonia comunque l'elevatissimo grado di conoscenza, personale e intellettuale, che Costa ebbe di Copeau, tanto da conoscerne le intenzioni e le delusioni. Egli così, a differenza di d'Amico, probabilmente anche a causa di una maggior predisposizione alla riflessione pedagogica, fu perciò in grado di accogliere e far propri alcuni elementi delle sperimentazioni corporee di Copeau, e di rielaborarli poi nella propria teorizzazione del metodo mimico.

Il tirocinio costiano non fu, però, un caso isolato; altri due viaggi vennero compiuti dagli allievi in quegli anni e, non a caso, uno di questi, ebbe nuovamente contatti con l'area francese e, in particolare, alla sfera della *filiation* copeauiana. Nello stesso anno di Costa, Massimo Taricco, su suggerimento della Pavlova, si recò presso la «Direzione dei cinque grandi Teatri»³⁵¹ di Varsavia, mentre Alessandro Brissoni, allievo anch'egli particolarmente nelle grazie di d'Amico, l'anno successivo, il 1938-'39, mosse verso Londra, per compiere un periodo di perfezionamento, sempre di sei mesi, attraverso la frequentazione di Ashley Dukes e, soprattutto, di Michel Saint-Denis³⁵². Così scriveva l'inglese al collega da poco trasferitosi nella sua città:

³⁵⁰ O. Costa, *L'insegnamento di Jacques Copeau*, cit., p. 97.

³⁵¹ S. d'Amico, *Pro memoria sull'Ordinamento della R. Accademia d'arte drammatica*, p. 6, cit..

³⁵² Cfr. S. d'Amico, *Lettera a M. St-Denis del 27 settembre 1938*, Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle, fonds M. Saint-Denis, b. 4°-COL-83/159. Si ringrazia Cecilia Carponi, che sta compiendo un'assai valida ed interessante ricerca di dottorato sul profilo dello stesso Saint-Denis fra la Francia, Londra e l'America, per aver segnalato la presenza

Silvio d'Amico, whom you certainly know, has just sent me his pupil Dr. Alessandro Brissoni, who has come to London for some months to study *mise-en-scène* and theatre in general. I saw him this morning, and liked him very much. He is hoping for an introduction to you, and I feel sure you will send him a line to ask him to come to the London Theatre Studio, and let him look over the School and Theatre³⁵³.

Provando a cercare di capire in cosa fosse consistito il tirocinio inglese di Brissoni, mancando delle testimonianze dirette dello stesso nella forma dei resoconti mensili costiani, si può però ricorrere alla lettera di saluto dell'allievo italiano al pedagogo francese; da essa, si rileva come la collaborazione si fosse sostanzialmente configurata, analogamente a Costa, nell'assistere alle prove di uno spettacolo di Saint-Denis:

Cher Monsieur et Maître

Je fus vraiment ému d'assister à la réalisation si parfaite de votre création que j'ai eu la chance de suivre pendant la laborieuse préparation dirigée par vous avec tant de passion et de génie. Je souhaite de tout mon cœur que la pièce ait une longue série de représentation et signe une époque dans la vie théâtrale de Londres³⁵⁴.

Brissoni ebbe dunque modo di confrontarsi con l'insegnamento di due preziosi maestri, che contribuirono senz'altro a migliorare la sua già abile capacità registica. Questi però, a differenza di Costa, non fece suoi i risvolti pedagogici presenti nell'operato di Saint-Denis; d'altronde, però, lo scopo per cui i tirocini erano stati pensati da d'Amico, andava in una direzione diversa: quella di introdurre in Italia, per il tramite dei suoi giovani diplomati, le più interessanti pratiche registiche d'oltralpe, nella speranza di colmare quella lacuna più volte rilevata che ancora caratterizzava la scena italiana.

di tali documenti. Le mutate condizioni economico-politiche e la crescente tensione internazionale furono probabilmente i motivi principali che indussero successivamente d'Amico e l'Accademia ad interrompere la prassi dei periodi formativi all'estero, lasciando così isolati i casi di questi tre "privilegiati".

³⁵³ A. Dukes, *Lettera a M. St-Denis del 14 ottobre 1938*, *ibid*, 4°-COL-83/496(7), fsc. "Correspondance diverse, 1933-1939".

³⁵⁴ A. Brissoni, *Lettera a M. St-Denis del 6 dicembre 1938*, *ibid*.

Capitolo secondo

Tra formazione e teatro: le vicende di alcuni protagonisti della scena fra la Resistenza e la Ricostruzione

Gassmann e il Gruppo. Gli anni in Accademia e l'asse Roma-Milano

La formazione del Gruppo e la vita dell'Accademia nei primi anni '40

Il 10 giugno del 1940 l'Italia mussoliniana si stava avviando verso la sua fine, dichiarando l'entrata in guerra a fianco della Germania Nazista ed inviando al fronte migliaia di soldati. Mentre il regime andava man mano scoprendo il suo vero volto, l'Accademia, neanche giunta al decennio di vita, si apprestava, della dozzina d'anni seguente, a scrivere alcune delle pagine più significative della sua storia – pagine segnate anche, a tratti, da momenti di turbolenza ed incertezza. Negli anni a cavallo tra il Secondo conflitto mondiale e l'immediato dopoguerra, tra le fila degli allievi si può ritrovare una serie di nomi che assunsero un ruolo assolutamente centrale nella scena culturale italiana della prima repubblica, dal teatro, all'avanspettacolo, alla televisione, al cinema: Marcello Moretti, Alberto Bonucci, Carlo Mazarella, Vittorio Caprioli, Antonio Pierfederici, il “Gruppo” – Vittorio Gassmann, Luigi Squarzina, Luciano Salce, Adolfo Celi e gli altri –, Mario Landi, Lea Padovani, Giovanni Santuccio, Giorgio De Lullo, Saturnino Manfredi, Agostino Buazzelli. Questi sono alcuni dei nomi che transitarono, tra il 1939-'40 e il 1945, fra le aule di Piazza della Croce Rossa. All'interno di tale profluvio di artisti, quale caso singolare spicca quello del “Gruppo”, combriccola di compagni consolidatasi in Accademia che ha il suo nucleo centrale ed originario nel trio Gassmann-Salce-Squarzina. Al di là delle scorribande tipiche dell'età, raccontate nell'autobiografia del gruppo, quell'*Educazione teatrale* redatta a quattro mani da Salce e Gassmann, ciò che risulta particolarmente interessante all'interno delle dinamiche scolastiche è il ruolo che tale nucleo di allievi seppe assumere durante gli anni di apprendistato, a scuola e nel corso delle prime esperienze professionali. I compagni di classe del Liceo Classico “T. Tasso” di Roma, Gassmann e Squarzina, già dagli anni dell'adolescenza si ritrovarono accomunati da una propensione alla letteratura, in ogni sua forma, e da una certa aura poetica che aleggiava intorno ai loro propositi per il futuro³⁵⁵; per tentare di dare una forma a quella pulsione fu Vittorio il primo ad iscriversi all'Accademia e a trascinare l'amico Luigi, l'anno

³⁵⁵ Frequenti, nelle lettere e cartoline scambiate tra i due negli anni giovanili, un certo lirismo, l'invio di poesie e brani vari scritti da loro stessi, il ricorso a citazioni, alle lingue straniere, il tutto pervaso da un senso di ricerca della strada da imboccare per dare sfogo ad una vocazione non ancora scoperta. Cfr. Archivio Gramsci di Roma, f. Squarzina, Lettere giovanili (d'ora in poi, AGR, f. Squarzina).

successivo, nelle aule di Piazza della Croce Rossa. Questi portò con sé Luciano Salce, l'altro amico di lunga data: i due costituiranno così la classe del primo anno degli allievi registi nel '42-'43. Fra i corridoi scolastici vi fu l'incontro con gli altri allievi e così il "gruppo" si estese e si consolidò, sotto lo sguardo vigile di Silvio d'Amico: Adolfo Celi, compagno di classe di Gassmann nel '41-'42, passò alla classe di regia due anni dopo; Nino Dal Fabbro e Carlo Mazzarella, entrambi al secondo anno quando Gassmann entrò in Accademia; Mario Landi, allievo regista al primo anno, sempre nel 1941-'42. A questo nucleo "accademico", di cui successivamente fece parte anche Vittorio Caprioli, che nel 1941-'42 frequentava la terza classe, bisogna poi aggiungere tre *outsider*: «Neri il poeta, Emilio il mondano e Umberto l'evaso»³⁵⁶. La passione teatrale, abilmente stimolata e canalizzata dal Direttore e dai docenti, crebbe in tutti, seppur con diverso grado, e si riversò al di fuori delle aule scolastiche; il legame d'amicizia che univa i compagni, consentì loro di rendere più naturale il ritrovarsi e discutere delle lezioni, degli spettacoli visti, delle scelte estetiche, dei sogni da realizzare e delle strade da percorrere. All'interno di questo confronto collettivo, anche altri parteciparono alle adunate serali e alle bevute, ma per diversità di opinioni, o per altri motivi, non vennero mai assorbiti all'interno della formazione degli undici. E, in effetti quello del "Gruppo", fu un circolo chiuso, i cui allargamenti furono sempre cauti e avvennero solamente se sostenuti da qualcuno già interno; finirono così per allontanare anche figure di rilievo come Goliarda Sapienza o Vito Pandolfi, certo non per difetto d'intelligenza:

Ci fu una sensazione di reticenza nei riguardi di Pandolfi e della ragazza, rimasti fino allora in secondo piano. Perché eravamo reticenti? Propongo una spiegazione: nessuna voglia di divulgare la nostra intimità, desiderio di farne mistero con gli altri per assaporare la distanza da loro, distanza abitata da una coscienza della nostra posizione superiore e insieme del fatto che da nessuno essa potrebbe essere riconosciuta³⁵⁷.

L'atmosfera iniziatica, del circolo privato di pochi eletti, determinò sia effetti positivi che negativi sulla crescita dei giovani:

Volere o non volere, la primavera-estate 1942 ha costituito il periodo dell'importanza; l'autunno-inverno il periodo del gruppo. Ragazzi miei: l'una e l'altro ci han dato qualcosa, ma molto ci hanno tolto. È ora di rendercene conto. Io parlerò per me; [...] in complesso io ci ho rimesso. Tutti ci abbiamo rimesso: tutti tranne uno. Il gruppo è stato nocivo al mio

³⁵⁶ V. Gassmann, L. Salce, *L'educazione teatrale*, cit., p. 34.

³⁵⁷ s.a. <L. Squarzina?>, *foglio ms senza titolo*, s.d., p. 1v, AGR, f. Squarzina, S. 1, Sts. 1, "Corrispondenza con V. Gassmann".

sviluppo spirituale; il barocco dell'amicizia produceva assorbimento, inglobamento, livellamento³⁵⁸.

A tracciare questo breve bilancio dell'esperienza è, probabilmente, Celi, che sottolineava come limite principale proprio quel chiudersi in circolo degli amici, che assorbì la loro vita durante gli anni d'Accademia. Ma, in realtà, la vera peculiarità del gruppo fu di altra natura, perché dinamiche come quelle appena descritte, in fondo, sono comuni a moltissime esperienze analoghe. La caratteristica diversa, nel caso di Gassmann & Co., fu quella dell'autocoscienza, pratica alimentata anche da questo suo elitarismo: attraverso espedienti anche banali, come la pratica di tenere una sorta di verbali delle loro riunioni o di scrivere programmatiche lettere agli altri, oppure grazie ad altri elementi più significativi, come il dotarsi di certe regole classificatorie per catalogare le rispettive conoscenze, questo gruppo di artisti ebbe la possibilità di percepirsi realmente come tale già nel tempo stesso in cui era attivo, come identità eterogenea ed omogenea al tempo stesso. Tale consapevolezza fu innanzitutto un eccezionale alleato nel processo formativo di tutti i componenti del gruppo, capace di dar loro un terreno di discussione protetto in cui elaborare una propria visione della scena, in cui sperimentare, attraverso il gioco e lo scherzo, attitudini recitative e soluzioni sceniche – come nel caso delle famose scenette. Ma illuminò anche di un senso diverso il loro percorso di studi, che si compì tutto proteso verso un futuro insieme, una compagnia fatta da loro in cui attuare finalmente le condivise riflessioni teoriche. Queste ultime erano quasi totalmente aliene dalla situazione politica di allora, concentrate totalmente su problemi estetici: «Debbo comunque aggiungere che c'era in noi un certo atteggiamento di rivolta, una sorta di antifascismo estetico [...] e di generica disposizione alla fronda»³⁵⁹. Fu il loro modo di somatizzare quello che stavano vivendo, estraniandosi dalla realtà storico-politica, per dotarsi del bagaglio teorico con cui raccontarla. A differenza di un Pandolfi, che partecipò attivamente alla resistenza, piazzando bombe, scrivendo articoli e allestendo saggi “scomodi”, il “Gruppo” rimase sempre al di fuori di tali dinamiche, impegnato com'era ad elaborare la propria riflessione teorica. Ripercorrendo le pagine dell'*Educazione teatrale*, come alcune lettere conservate da Squarzina, si possono sostanziare maggiormente queste dinamiche. Interessante, ad esempio, è il capitolo relativo agli anni dell'Accademia “1+3”; le cifre stavano ad indicare tre fasi, tre momenti, tre stadi, attraverso cui provare a catalogare ogni fatto, estetico o meno, che suscitasse l'attenzione dei giovani allievi. Ed allora, forti della spavalderia data dall'età, si leggono le perentorie classificazioni, elaborate a suon di tentativi:

³⁵⁸ s.a. <A. Celi?>, *foglio ms senza titolo*, s.d., p. 1r, AGR, f. Squarzina, S. 1, Sts. 1, “Corrispondenza con V. Gassmann”.

³⁵⁹ V. Gassmann, *Intervista sul teatro*, cit., p. 28.

«Vittorio: “Wagner è fase 1, Honegger è fase 2, Verdi è fase 3”.

Luciano: “Zacconi è fase 1, Tofano è fase 2, X è fase 3... Già, è strano: non abbiamo l’attore rappresentativo della terza fase... cioè l’attore che prima sia arrivato alla tecnica, alla violenza, alla potenza naturale di Zacconi, poi si sia fatta una cultura raffinata, letteraria, si sia interiorizzato, smorzando toni, respiri, effetti; e finalmente, superando questa seconda fase di ironia e di ipocrisia, sia ritornato, attraverso tale setaccio, dati questi presupposti, a una nuova verginità primigenia. Che sarebbe l’attore di terza fase³⁶⁰.”

La regola, individuata, elaborata ed applicata a tutto, permetteva il confronto libero, semplificava il chiarimento ideologico con le sue posizioni nette, aiutava i giovani a muoversi tra le scoperte letterarie e teatrali che la formazione stava loro ponendo. Frequenti saranno, negli anni, i consigli di lettura che il Gruppo si scambierà, che confluiranno poi, in dialogo con le riflessioni dei milanesi, a determinare alcune delle linee che caratterizzarono il repertorio del secondo dopoguerra.

Allargando lo sguardo al resto dell’Accademia, a dispetto del contesto storico che si stava facendo sempre più precario, la Scuola diretta da d’Amico continuava, durante la guerra, ad essere estremamente attiva. In quegli anni cominciò però un mutamento di rotta dei risultati ottenuti dall’istituto; come segnalato da più parti, se inizialmente i frutti migliori arrivarono dal ramo della scuola di Regia – celebrati nella Compagnia costituita intorno alle figure di Brissoni, Costa e Fabro – a partire dalla generazione di Gassmann, maturarono anche diverse schiere di attori eccellenti. Vi era certo la presenza di Pandolfi, Salce, Squarzina – e, per certi versi, Landi – ma gli allievi di Recitazione che si diplomarono in quegli anni, guardando anche ai risultati ottenuti, fu quantitativamente assai più produttiva. Tale spostamento d’asse, può essere dovuto ad alcuni fattori. In primo luogo, poté contribuire una certa normalizzazione dell’insegnamento registico; se nei primi anni d’Amico stesso si fece promotore di quell’insegnamento, ritenuto di gran lunga il più necessario in quel momento per risollevare quanto prima le sorti del teatro italiano, una volta diplomatisi Costa, Brissoni e la Fabro – e dimostratisi tutti capaci di produrre eccellenti risultati –, potrebbe essersi verificato un mutamento d’attenzione del Direttore: può essere, cioè che, inconsciamente o meno, egli avesse concentrato le sue cure sul comparto attorico, per fornire ai suoi giovani registi le migliori leve con le quali dar vita al futuro teatro d’arte che sognava. Una seconda motivazione, potrebbe essere rappresentata dal gruppo di insegnanti di recitazione che, raggiunta una sua stabilità, si era probabilmente affinata nel mestiere riuscendo ad individuare e far emergere i migliori talenti. Terzo fattore, potrebbe essere dato dal ruolo svolto dall’Accademia e dai suoi diplomati all’interno del mercato teatrale italiano; prima della Compagnia di fine anni ’30, la palestra di d’Amico non era forse riuscita ancora a dar sufficiente prova

³⁶⁰ V. Gassmann, L. Salce, *L’educazione teatrale*, cit., p. 31.

del valore del proprio lavoro e, al tempo stesso, l'“attore di scuola” non era ancora accettato pienamente dai prim'attori e dai capocomici, limitando così la possibilità stessa di affermarsi agli allievi di quegli anni. Ulteriore dato, meramente numerico, può essere stato il maggiore afflusso di candidature ai corsi di recitazione – forse mestiere dalla prospettiva più attraente rispetto al regista, anche per una questione di mero divismo –; il totale di iscritti allievi attori, infatti, lievitò letteralmente a partire dall'inizio del conflitto mondiale, mentre calò quello dei “colleghi” registi – nel '38-'39 non vi fu nessun iscritto tra questi, mentre quindici erano gli aspiranti attori, tra cui un giovane Marcello Moretti. Guardando poi agli allievi, non si può non tener conto di questioni generazionali: gli attori diplomatisi per primi all'accademia, dopo i primi anni di apprendistato, si ritrovarono a fare i conti con la guerra, un contesto socio-politico che limitò fortemente le loro possibilità professionali. Quando la guerra finì, la nuova e più fresca generazione di attori riuscì rapidamente a scalzarli, essendo più affine, sul piano estetico e generazionale, a quel clima di rinascita e ristrutturazione che fu tipico del Secondo Dopoguerra. Ma sul piano anagrafico, gli studenti iscritti a partire dal 1940, erano anche tutti “figli del regime”, non tanto in senso ideologico, ma prettamente formativo: i nati nel '22, come Gassmann e Squarzina, crebbero interamente all'interno della scuola progettata dal Fascismo che, al di là delle connotazioni di merito/demerito, produsse inevitabilmente una certa omogeneità e favorì un sentimento di coesione generazionale; tale percorso comune, favorì, a suo modo, un grado di affratellamento tra le aule di Piazza della Croce Rossa, che ingenerò, forse, un certo clima virtuoso tra gli allievi. Infine, un ulteriore fattore che poté contribuire alla fortunata “covata” degli anni del conflitto, si può probabilmente individuare nella loro stessa determinazione, nella passione e nella forza di volontà che li caratterizzò a voler proseguire per quella strada con assoluta convinzione e rigore. Sicuramente, ciò fu una sorta di reazione determinata dai sacrifici da loro affrontati in tempo di guerra, al clima di disfatta che era incombente nell'aria; tuttavia, non bisogna dimenticare nemmeno le “spinte motivazionali” date da alcune sicurezze materiali, rappresentate dalla borsa di studio e dalla possibilità – avveratasi in più di un caso – che l'Accademia aiutasse a schivare la chiamata alle armi. Furono tutti elementi presenti che contribuirono a segnare un primo spostamento d'asse in favore delle classi attoriche, dando avvio ad una tendenza che raggiungerà il suo apice a cavallo degli anni '50.

Per quel che riguarda la vita scolastica, sia il corpo docenti che la suddivisione delle materie subirono alcuni rimpasti e modifiche; stando all'annuario, ad esempio, Silvio d'Amico cedette momentaneamente la cattedra di Storia del Teatro nel '39-'40 e nel'42-'43 a Luigi Ronga³⁶¹, salvo poi

³⁶¹ Cfr. S. De Luca, *Annuario dell'Accademia*, cit.; tale sostituzione fu dovuta, probabilmente, nel primo caso alle incombenze generate dalla Compagnia dell'Accademia e, nel secondo, oltre ad un primo tentativo di dimissione di d'Amico, anche dalla sua obbligata latitanza per timore di essere nuovamente incarcerato.

riprenderla l'anno successivo e mantenerla fino al 1947, quando la cederà definitivamente nelle mani di Achille Fiocco, ex-allievo alla "Duse". Come si è detto, stabile il nucleo dei docenti di Storia di recitazione, ad eccezione di una temporanea aggiunta di Edy Picello, incaricata di tenere una quarta classe nel 1941-'42, per un sovraffollamento di iscritti – espediente attuato anche nel 1947-'48 con Alba Maria Setaccioli. Viotti rimase ininterrottamente in carica fino al 1950, mentre il collega Marchi, intorno a metà anni '40 subì qualche temporanea sostituzione; nel 1944, al suo posto si trovò Orazio Costa, nel suo primo incarico ufficiale di insegnamento, poi sostituito da Valerio Mariani fino al '49-'50, quando rientrò Marchi. Ancora più movimentata fu la storia della cattedra di Ginnastica ritmica e danza, che dopo un biennio affidato a Raja Garosci ('36-'38), venne rimpiazzata da Anna Berger, poi da Avia De Luca, ciascuna per la durata soltanto di un anno, e infine da Rosa Mazzucchelli dal '41 al '43. La stabilità, ritornò a partire dal 1944, con il rientro della Garosci, che tenne poi l'insegnamento per un ventennio, andando a costituire un punto di riferimento nella storia dell'Istituto. A partire dal 1941-'42, venne poi creato l'insegnamento di Educazione della voce, inizialmente affidato a Giuseppe Bellussi, e poi, dall'anno successivo, a Isabella De Grandis Mannucci. Infine, dal 1945-'46, la scuola di Regia venne affidata ad Orazio Costa, attuando così quel piano originario di d'Amico che vedeva l'insegnamento affidato ad un giovane italiano formatosi alle scuole dei maestri stranieri. I cambiamenti d'insegnanti, seppur di materie considerate minori, portarono con loro benefici e svantaggi: dalla diversità di approccio e di metodo, elemento comunque arricchente, alla mancanza di un percorso continuativo nei tre anni. Questa instabilità dette sicuramente preoccupazioni e continue incombenze al Direttore, impegnato, nei primi anni '40, ad una ulteriore trattativa per il miglioramento della sede. Venne infatti proposto, tra il 1941 ed il 1942, di trasferire il "domicilio" dell'Accademia nella Città degli Studi Universitari, dove «si potrebbe costituire il Teatro che molti auspicano ad uso di studenti, professori e famiglie, con un pubblico speciale, di abbonati i quali gioverebbero di assicurarne l'esistenza»³⁶². A tale proposta, d'Amico provò a controbattere presentando un progetto per la costruzione di un nuovo e moderno teatro nel terreno attiguo allo stabile di Piazza della Croce Rossa, piano curato dallo stesso Marchi. Per sopperire alla spesa, d'Amico preventivò l'accensione di un mutuo ventennale, che sarebbe potuto rimanere prevalentemente all'interno delle normali spese di gestione dell'Accademia. Il progetto, nel suo complesso, avrebbe potuto così offrire alla Capitale «oltre che il centro delle esercitazioni dei nostri giovani – una stabile di prosa, quella che Roma invoca da mezzo secolo, e che finalmente avrebbe una degna attuazione»³⁶³. Nello stesso anno scolastico, si avviò la tormentata vicenda del lascito Piccolomini, il conte che lasciò la sua

³⁶² S. d'Amico, *Relazione al Ministro dell'Educazione Nazionale*, s.d., p. 3, ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Div. IV (1946-1950), b. 78.

³⁶³ *Ibid.*, p. 5.

cospicua eredità alla gestione dell'Accademia per la creazione di una fondazione per il Riposo degli Artisti Drammatici – *affaire* che impegnò d'Amico per molti anni, attirandogli anche ire ed attacchi da più parti. L'instabilità della situazione che regnava in quegli anni è ben leggibile da un verbale dell'adunanza della Commissione Artistica dell'Accademia del 26 luglio 1942; nella relazione inviata al Ministro, si apprende infatti che d'Amico aveva espresso il desiderio di lasciare la Direzione dell'Accademia, mantenendo soltanto la presidenza – ed ecco che allora si motiva di una luce ulteriore quel temporaneo affidamento della cattedra di Storia del Teatro a Luigi Ronga. Tra i possibili sostituti individuati dalla Commissione, si fece il nome di Mario Ferrigni, «salva la riserva di accertarne l'età»³⁶⁴. Negli allegati al documento, appurata l'età dello stesso, 65 anni, si fecero poi i nomi di Tomaso Monicelli, sprovvisto però di tessera, e di Ermanno Contini, su cui però De Pirro si era mostrato dubbioso. Ma il documento fornisce anche preziose indicazioni sulle materie scolastiche. Venne ad esempio approvata l'abolizione del corso di Canto in favore dell'estensione a sei ore del corso di Educazione alla voce; l'insegnamento, inaugurato l'anno precedente da Bellussi, aveva avuto un carattere prettamente “medico” – Bellussi era laringologo – ed, evidentemente, seppur importante, non si era inserito a pieno nel piano didattico; fu così che, grazie al suggerimento del Prof. Baglioni, maestro di Bellussi, si ricorse ad un cambio d'insegnante in favore della signorina Mannucci, portatrice di un programma maggiormente organico che convinse la Commissione ad assegnarle quelle sei ore settimanali che la docente riteneva il minimo indispensabile per dedicarvisi. In merito al comparto “recitazione”, come accennato, venne sospesa la quarta classe della Picello, insegnante «modesta», e venne caldeggiata Wanda Fabro, su proposta di De Pirro, come possibile sostituta della Capodaglio, forse prossima a lasciare Roma per insegnare presso una nuova scuola da istituirsi a Firenze. Infatti, a quanto emerge dal verbale, il Ministero della Cultura Popolare era in procinto di varare un piano che prevedeva l'istituzione «in più città, accanto all'Accademia di Roma, [di, *n.d.a.*] scuole private di recitazione, poste sotto l'alta vigilanza della Presidenza dell'Accademia»³⁶⁵. Probabilmente dunque, è all'interno di tale progetto che la Capodaglio prevedeva un trasferimento nel capoluogo toscano, più che alla Scuola di Melani del Guf; ma ancor più significativo è l'allegato cinque, dove si legge:

L'idea di De Pirro, che come ho detto vuol collocare i nostri migliori diplomati nel nuovo insegnamento, sarebbe di affidare al diplomato e più che trentenne dott. Orazio Costa, la direzione della istituenda scuola di recitazione di Milano. Io invece terrei moltissimo ad avere Costa all'Accademia, come maestro di regia.

³⁶⁴ S. d'Amico, *Verbale dell'adunanza della Commissione Artistica dell'Accademia del 26 luglio 1942*, p. 1, *ibid.*

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 2.

Ma la cattedra di regia non è vacante. Da 4 anni vi abbiamo confermato anno per anno, Guido Salvini.

Vorrei parlare di questo argomento³⁶⁶.

Era dunque De Pirro il promotore, all'interno del MinCulPop, dell'iniziativa della creazione di altre sedi accademiche, almeno a Firenze e Milano, ed era sempre lui a spingere per l'assunzione dei diplomati dell'Accademia all'interno di queste nuove strutture. Il progetto, naturalmente, non ebbe mai luce e rimase chiuso fra le segreterie dei due amici. L'anno successivo, il Direttore, che comunque era rimasto al suo posto, scrivendo nuovamente al Ministero, prospettava alcune modifiche legislative e statutarie volte prevalentemente a normalizzare alcune situazioni amministrative. Un aspetto però interessante emerge dalle nuove modalità espresse per il diploma di regia; d'Amico cercò infatti di rendere permanente la prassi dell'anno di perfezionamento. Venne proposto che, al termine del terzo corso, una volta dato il saggio di regia previsto, la qualifica ottenuta sarebbe stata di "compimento del terzo anno", mentre per ottenere il "diploma di regista", sarebbe stato necessario redigere un ampio rapporto sull'esperienza dell'anno di perfezionamento, a cui si aggiungeva un esame scritto e orale su tema di regia dato dalla Giuria due mesi prima. Ancora una volta, sconfessando in parte alcune supposizioni prima enunciate, si cercò di porre una distinzione formativa tra registi e attori, un privilegio riservato ai primi, nonostante i secondi, per stessa ammissione fatta più volte da d'Amico, avessero necessità di un tempo maggiore per potersi formare compiutamente e raggiungere un grado di elevato valore artistico. Ad ogni modo, anche questo elenco di provvedimenti e riordinamenti, presentati il 6 aprile 1943, non ebbe prosecuzione: dopo poco più di tre mesi, Mussolini stava per essere arrestato, Roma stava per diventare "città aperta" dando avvio ai terribili momenti dell'occupazione e della guerra civile della resistenza.

L'occupazione e il tentativo di trasferimento dell'Accademia

Durante l'estate, mentre Mussolini fuggiva al Nord per riorganizzare i suoi fedelissimi nella Repubblica Sociale, il governo Badoglio inviava il generale Castellano, accompagnato da un traduttore – visto che l'ufficiale non parlava una parola d'inglese –, a trattare per la resa italiana con America e Gran Bretagna, primo accordo in vista dell'Armistizio di Cassibile del 3 settembre del 1943. Meno di un mese dopo, nonostante il tentativo di Vito Pandolfi di allertare il suo direttore, la polizia arrestava Silvio d'Amico recludendolo a *Regina Coeli*. Durante la permanenza in carcere, che durò diciotto giorni, dal 4 al 22 ottobre, d'Amico si domandò il motivo di tale mossa, individuandone i

³⁶⁶ *Ibid*, allegato cinque.

responsabili con quasi totale certezza in Pavolini e Mezzasoma, ma senza però riuscire a darsi una risposta definitiva sulle motivazioni e, soprattutto, sul suo rilascio repentino³⁶⁷. Nei mesi successivi, fino al 4 giugno '44, rifugiatosi in latitanza con il perenne timore di essere nuovamente recluso, il Direttore, oltre a tentare di continuare a guidare l'Accademia, dovette affrontare un'ulteriore e particolare *querelle* burocratica: con un fonogramma datato 15 gennaio 1944, gli veniva notificato che «il Dott. Luigi Bonelli era stato nominato commissario dell'Accademia»³⁶⁸ in sua sostituzione. Il 3 febbraio 1944, veniva poi ulteriormente indicato di «disdire l'affitto della Villa che oggi è sua sede» e di «trasferire il corso di recitazione presso l'Accademia di S. Cecilia»³⁶⁹. Il Direttore, colto alla sprovvista, si oppose duramente all'iniziativa del corrispettivo Ministero repubblicano: questi aveva deciso di trasferire l'Accademia a Venezia, nella sede di Palazzo Piovene, a Canareggio, affidandone la direzione a Luigi Bonelli. Nei mesi precedenti, d'Amico si era sempre rifiutato di osservare le direttive emanate dal Ministero di Salò, dal momento che non volle «compiere alcun atto che potesse comunque significare riconoscimento di un'autorità governativa per me inesistente»³⁷⁰. Inizialmente si cercò di trasferire tutta dotazione materiale, nonché il corpo docenti dell'Accademia romana a Venezia; gli insegnanti si opposero tutti, tranne Marchi che, non a caso, all'epoca, era impegnato in alcune riprese cinematografiche, proprio a Venezia. D'Amico poi, grazie all'aiuto prezioso della segretaria, Alba Maria Setaccioli, e dell'economo, l'avvocato Pasquali, riuscì a far nascondere «quel poco di materiale didattico» e «i più preziosi libri»³⁷¹ della biblioteca. Grazie a tali accorgimenti, il patrimonio materiale ed economico dell'Accademia non venne trovato dalle «retate» compiute da Bonelli e soci. Nonostante questi fallimenti, il governo repubblicano non desistette, avviando un «Corso rapido straordinario di recitazione cinematografica» in seno all'«Accademia Nazionale d'Arte Drammatica» di Venezia, attivo fra luglio e ottobre 1944. Il piano si inseriva, evidentemente, all'interno della migrazione degli studi di Cinecittà nel capoluogo veneto, che venne eletto quale sede privilegiata della sfera culturale del governo di Salò. Nell'agosto del '44, Bonelli si premurò di trasmettere al Ministro Anti un dettagliato programma di studi che sarebbe iniziato nel 1944-'45; il «Corso triennale d'arte drammatica e di recitazione cinematografica», strutturato in tre anni, era suddiviso in corsi annuali di otto mesi, e prevedeva insegnamenti misti, come Recitazione, Storia dell'arte, Tecnica del palcoscenico e dei teatri di posa, Teoria delle maschere, Solfeggio e danza, Storia degli usi teatrali e dell'organizzazione delle Compagnie. Era, in sostanza, un insegnamento

³⁶⁷ Cfr. S. d'Amico, *Regina Coeli*, Palermo, Sellerio, 1994.

³⁶⁸ S. d'Amico, *Rapporto n. 1 sull'attività della R. Accademia d'Arte drammatica durante l'occupazione tedesca*, ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Div. IV (1946-1950), b. 78.

³⁶⁹ *Copia di lettera di S. d'Amico al Segr. Generale del M. dell'Educazione Nazionale del 5 febbraio 1944*, *ibid.*

³⁷⁰ S. d'Amico, *Rapporto n. 1 sull'attività della R. Accademia d'Arte drammatica durante l'occupazione tedesca*, cit..

³⁷¹ *Ibid.*

decisamente più orientato al lato tecnico del mestiere, che vedeva sdoppiato, a partire dal secondo anno, l'insegnamento di recitazione drammatica (14 ore settimanali) e quello di recitazione cinematografica (3 ore settimanali) – al terzo anno era pure aggiunta quella radiofonica, per un'ora alla settimana. Al termine degli eventuali tre anni, era possibile frequentare un ulteriore triennio per ottenere il diploma di regista (teatrale, cinematografico, radiofonico), in assonanza con l'idea evidentemente diffusa del maggior impegno di studi per affrontare il mestiere di *metteur en scene*. Delle vicende veneziane non si hanno, purtroppo, precisi riferimenti sull'andamento delle lezioni e sugli insegnanti, ma, viste anche le vicende storico-politiche intercorse nel primo e unico anno di attività, si può supporre che furono sostanzialmente inconcludenti, fermandosi probabilmente allo stadio progettuale.

All'interno di questo contesto assai precario, negli stessi anni, gli allievi della scuola diedero atto a saggi e rappresentazioni memorabili; primo fra tutti, l'esame di regia dell'allievo Vito Pandolfi, che nel febbraio 1943, ancora sotto Regime, pur se ormai l'atmosfera stava mutando, mise in scena *L'opera dello Straccione*, adattato da Riccardo Aragno e Pandolfi dall'opera di John Gay. Si è più volte trattato del celebre saggio³⁷², che vide numerosi membri del gruppo quali attori – Gassmann ne era il protagonista – e che segnò, per tutti coloro che vi presero parte e vi assistettero, un momento nodale. Dalle scritte ideate da Toti Scialoja, scenografo dello spettacolo, in inglese ed inneggianti alla libertà, come il cartellone recitante “Le cose hanno preso una cattiva piega”, all'imitazione del Duce ad opera di Carlo Mazarella, esperto in caricature ed imitazioni del “Gruppo”: furono tutti elementi che fecero “respirare” odore di fronda da più parti. D'Amico avvallò il progetto, ben conscio del rischio che poteva comportare, dimostrando, come sempre, grande intuito e abilità nel difendere ciò che riteneva di valore. Tra gli altri saggi debuttati in quegli anni, curati dai registi del gruppo, vi fu l'importante *Uomini e topi* di Steinbeck diretto da Squarzina il 2 luglio 1944, uno dei primi spettacoli della Roma liberata. A partire dall'occupazione, i soldi per allestire i saggi erano scomparsi, ma nonostante questo, lo spettacolo venne allestito, «con materassi portati da casa sulla bicicletta»³⁷³ e un proiettore dietro ad uno schermo per creare le ombre. Qualche giorno dopo Celi mise in scena una riduzione del *Faust*, che però riscontrò meno successo dello spettacolo dell'amico. I ruoli si invertirono l'anno successivo, ai saggi di diploma, e fu Celi, con *I giorni della vita* di Saroyan – autore fresco di statuetta dorata, per il miglior soggetto de *La Commedia umana* –, a primeggiare sul compagno di classe, che invece allestì *Musse o la scuola dell'ipocrisia* di Romain. Salce invece, deportato in Germania durante il conflitto, esperienza di cui non fece mai parola con nessuno, allestì i suoi

³⁷² Oltre alle diverse riflessioni contenute nei testi già citati, per approfondire si rimanda almeno a A. Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi. Vito Pandolfi Regista*, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1990. In merito all'opera di Pandolfi si segnala anche il recente R. Cuppone, *Vito Pandolfi e la Commedia dell'arte. Dall'Arlecchino furioso all'Isabella pietosa*, Roma, Aracne editrice, 2015.

³⁷³ E. Testoni, *Dialoghi con Luigi Squarzina*, Firenze, Le Lettere, 2015, p. 82.

saggi in “differita”, uno nel 1947, *Il ballo dei ladri* di Anouilh ed uno ancor più tardi, quello che avrebbe dovuto essere il suo saggio del 1946, allestito nel luglio 1964 all’Eliseo: si trattava de *Il Miracolo di Sant’Antonio* di Maeterlinck. Altri autori rappresentati in quegli anni furono Calderón de la Barca, Alarcón, Lope de Vega e Garcia Lorca, Cechov, Puskin e Gor’kij, Büchner, De Musset, Irvin Shaw, Maxwell Anderson, Marivaux e Labiche. Solo un italiano venne rappresentato negli anni che vanno dal 1942 – anno in cui si allestirono due Pirandello e un Campanile – al 1949 – in cui il filone italiano venne ripreso con saggi su Verga, Roberto Bracco e Tasso –: l’autore era Carlo Goldoni. La predominanza estera, naturale risposta alle imposizioni nazionalistiche del regime, venne dunque spezzata solo dal drammaturgo veneziano, di cui vennero messi in scena *La famiglia dell’Antiquario*, dalla classe di regia al completo, nell’aprile ’46, *Il ventaglio*, da Alfredo Zennario, un anno dopo, e, soprattutto, *Il servitore di due padroni*, da Alberto d’Aversa, nel luglio 1944, che vedeva nei panni di Truffaldino l’ex-allievo Marcello Moretti. L’assonanza immediata è con la celebre messa in scena ad opera del Piccolo Teatro di Milano, suo vero e proprio cavallo di battaglia dal primo debutto nel 1947, in cui Moretti ricoprì nuovamente i panni di Arlecchino. La messa in scena che fu strehleriana, venne inizialmente proposta da Pandolfi, che figurava come regista nel primo cartello dello Stabile milanese a fianco del collega triestino³⁷⁴, probabilmente influenzato dal saggio di d’Aversa. Per questo duplice collegamento al mondo dell’Accademia, l’operazione strehleriana, seppur comunque mirabile, dovette essere anche debitrice, per certa parte, del lavoro fatto da Moretti tra le aule di Piazza della Croce Rossa. Questo rimando “Roma-Milano”, si sostanzia poi di un’altra coincidenza, anche se meno significativa: lo stesso d’Aversa nell’aprile 1946 aveva allestito *Piccoli borghesi* di Gor’kij, stesso dramma che Strehler scelse di allestire nell’autunno, assemblando la futura *troupe* del Piccolo, tra cui già compariva Moretti³⁷⁵.

A Milano, nel frattempo...

Questi collegamenti più o meno espliciti, queste connessioni tra capitale e città meneghina, tra Accademia e futuro Piccolo, oltre ad essere dovute sicuramente all’acuta attenzione di Grassi per le prove più significative ed interessanti del mondo teatrale, nonché per uno sguardo privilegiato verso l’operato di d’Amico e dell’Accademia – Grassi e Strehler avevano applaudito la Compagnia della scuola romana durante la tappa milanese della sua *tournee* –, sono, forse, anche il prodotto di

³⁷⁴ Cfr. M. Martinelli, *In solitudine vitae. Una biografia teatrale*, in A. Mancini (a cura di), *Teatro da quattro soldi*, cit., pp. 49-52, e S. Locatelli, *La ricerca della stabilità. Appunti per uno studio dei primordi del Piccolo Teatro*, in «Comunicazioni Sociali», XXX, n. 2, 2008, pp. 178-181.

³⁷⁵ Naturalmente, va tenuto conto che la coincidenza potesse essere dovuta anche alla ricorrenza del decennale della morte di Gor’kij.

una fitta rete di scambi, corrispondenze, manovre e dichiarazioni d'intenti avviatisi grazie ad un processo di riconoscimento reciproco tra due gruppi: quello romano, di Gassmann & Co., e quello milanese, poi configuratosi come duo, che aveva iniziato da tempo iniziato a “farsi le ossa” nella scena dell'alta Italia.

Nei tardi anni '30, Paolo Grassi, di origine pugliese, avvicinò e si presentò a Giorgio Strehler, di provenienza triestina, un ragazzo che continuava a ritrovare fra i ricorrenti spettatori delle recite milanesi – nonché vicino alla fermata del tram di casa: avevano diciotto e sedici anni, e per i successivi trenta costituiranno la coppia d'oro del teatro italiano. I due, accomunati da un certo clima musicale familiare, venivano da percorsi artistico-scolastici differenti, che continueranno a restare tali, in parte, fino alla nascita dello Stabile. Dopo i primi incontri, ebbero modo di trascorrere parecchie serate fra «ubriacature, mangiando panini e *würstel* e cantando le canzoni di Wanda Osiris»³⁷⁶, ai tempi della frequentazione dell'Accademia dei Filodrammatici; Strehler – assieme a Franco Parenti, Mario Feliciani, Rosita Lupi e Enrica Cavallo – vi era iscritto in qualità di allievo e frequentò per il biennio 1939-'40, assecondando una vocazione attorica che risaliva al 1933, quando, accompagnando la madre a Firenze per la prima edizione del Maggio, aveva tentato di far parte degli “angeli” figuranti nella *Santa Uliva* di Copeau, ma venne scartato dal *patron* per il colore troppo scuro dei capelli³⁷⁷. Grassi, invece, ai Filo era stato precettato in qualità di assistente da Gualtiero Tumiati, che in quegli anni teneva il corso di recitazione. Nello stesso periodo, cominciarono i contatti con il gruppo milanese di «Corrente», simbolicamente identificabile con la «bottega d'arte in Via della Spiga»³⁷⁸, ma nei fatti realtà più estesa, che radunava pittori, critici, scultori, letterati e filosofi – Anceschi, Quasimodo, Lattuada, Joppolo, Zavattini, Treccani alcuni dei nomi del gruppo. Sempre grazie a Tumiati, a ridosso dell'estate 1940, Grassi ebbe la prima possibilità di cimentarsi nelle vesti dell'organizzatore: aveva appena vent'anni. L'esuberanza dell'età e la voglia di mettersi alla prova nel lavoro teatrale concreto, gli fecero mettere in campo, in uno sfrenato attivismo propagandistico, una serie di espedienti e trovate promozionali che frutteranno a *La cena delle beffe* cinquanta recite in due mesi, toccando quarantacinque città. Tra gli attori, primo debutto ufficiale dopo la formazione ai Filodrammatici, vi era anche Strehler nei panni di Fazio³⁷⁹. Il successo dell'impresa lanciò il nome di Grassi nel panorama teatrale italiano e diede al giovane impresario la contezza di quanto potesse incidere il lavoro organizzativo nella vita di una compagnia. Durante il 1940, l'attore Strehler si mise alla prova

³⁷⁶ P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Milano, Mursia, 1977, p. 98. In generale, per ripercorrere i primi anni di attività di Grassi, cfr. il capitolo II “Tutte le strade portano al teatro”, pp. 83-132.

³⁷⁷ La notizia proviene da una testimonianza data dallo stesso Strehler durante un convegno in Francia, ed è riportata in M. I. Aliverti, *Copeau et Florence*, cit., p. 173.

³⁷⁸ P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 99.

³⁷⁹ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del Teatro italiano*, cit., p. 58. Il saggio di diploma di Strehler fu *Giovane Italia*, in cui interpretò Mazzini, diretto dal Maestro Tumiati.

in altri allestimenti, ma cominciò a maturare un'insoddisfazione per le parti che recitava, come il ruolo di "amoroso" nella compagnia Melato-Giorda – riflessione indotta, forse, anche dalle difficili condizioni della scena durante i mesi del conflitto: «poi un certo giorno, quando ero a metà fra il ruolo di amoroso e quello di attor giovane è scoppiata la guerra. Sono diventato un attore che non poteva più fare teatro. [...] Mi sono sentito solo, abbandonato dagli altri ai quali, tuttavia, mi sentivo superiore culturalmente»³⁸⁰. Nel 1941 nacque «Palcoscenico», un gruppo sperimentale apparentemente autonomo, legato agli ambienti di Corrente e parzialmente svincolato dalle maglie gufine. Il repertorio contava *Il Muro* di Rebora, *All'uscita* e *L'uomo dal fiore in bocca* di Pirandello, Yeats, O'Neill e Synge, *Lo stilista* di Pinelli e due testi di Treccani, *Il cammino* di Joppolo, Shakespeare, Evreinov. Quasi sempre Grassi, oltre all'organizzazione, curò la regia e la direzione degli attori, spesso quei giovani che aveva conosciuto, tra cui Parenti e Feliciani; l'investimento personale del futuro organizzatore del Piccolo è totale, tanto da arrivare al famoso schiaffo a Quasimodo durante la prima de *La gaia morte* – episodio poi chiarito tra i due, che diventeranno amici. Altra vicenda che destò scalpore, nell'estate '41, fu la rappresentazione di *Ultima stazione*, fatica di Joppolo fresca di pubblicazione nella rivista «Corrente». I pittori fecero colletta vendendo i loro dipinti e recitando nello spettacolo, assieme ai citati Parenti e Feliciani, con Strehler «nella parte del capostazione»³⁸¹. Lo spettacolo ebbe buon successo, tanto da arrivare alle orecchie del responsabile del Guf locale, Gianluigi Gatti, che, non gradendo l'iniziativa autonoma del gruppo di «Palcoscenico», espulse Grassi e lo costrinse, di fatto, a lasciare Milano e spostarsi temporaneamente a Bergamo³⁸². Nell'inverno '41-'42, il futuro direttore del Ptm fu costretto a sospendere, in parte, le attività teatrali, perché richiamato al servizio di leva, come Strehler e altri della loro generazione. Tuttavia, approfittando di trasferimenti e licenze, riuscirono entrambi a mantenere i contatti con Milano ed iniziarono a collaborare con un gruppo novarese di giovani intellettuali, radunati intorno alla rivista «Posizione», affiliata alla federazione fascista locale. In realtà, già dal 1940 alcuni scritti di Grassi erano cominciati a comparire nella rivista «Via Consolare», edita dal Guf di Forlì, ma bisogna tener conto, in entrambi i casi, che si tratta di fenomeni gufini degli anni '40, quando il movimento giovanile frondista stava ormai cominciando a dilagare e vedeva, all'interno di alcune esperienze ed alcune riviste passate come "ufficiali", cellule di antifascismo che si facevano propaganda e sondavano il terreno per reclutare adepti³⁸³. All'interno

³⁸⁰ M. Gregori (a cura di), *Intervista a G. Strehler*, riprodotta in M. G. Gregori (a cura di), *Il signore della scena. Regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979, p. 148.

³⁸¹ *Ibid*, p. 109.

³⁸² Dunque, vista l'espulsione, qualche forma di convenzione con il Guf, fra Milano, Novara o Forlì, dovette esser stata attuata.

³⁸³ Celebre, in tal senso, la rivista diretta da Giuseppe Bottai, «Primato», che raccolse gli interventi di numerosi intellettuali di idee poco ortodosse, tra i quali figurò, ad esempio, Vito Pandolfi. Per approfondire le vicende di Via Consolare, cfr. C. Meldolesi, *Atti di fede e polemiche al tramonto dei teatriguf*, cit., e F. Pompei, G. Tassani, *Una generazione in fermento. Arte e vita a fine Ventennio*, Roma, Palombi, 2010.

della Sala Littoria di Novara, Strehler firmò la sua prima regia: si trattava dei tre atti unici pirandelliani *L'uomo dal fiore in bocca*, *All'uscita*, *Sogno (ma forse no)* debuttati il 24 gennaio 1943. Il neo-regista richiamò per l'occasione alcuni del gruppo di Palcoscenico, tra cui lo scenografo Luigi Veronesi – che all'epoca aveva curato pressoché tutte le rappresentazioni. Nel maggio dello stesso anno Strehler, sempre a Novara, mise in scena un altro atto unico di Joppolo, *Il cammino*, e *Un cielo* di Gaudioso, «puntando sul tema del delitto d'amore comune ai due testi»³⁸⁴. Nei due anni precedenti, attraverso una metodica riflessione teorica, egli si era occupato degli scritti di Appia e Cocteau, curando anche la traduzione dell'*Orfeo*, poi pubblicata nel numero 3-4 di «Spettacolo – Via Consolare» del 1943, e aveva letto con attenzione *Assassinio nella cattedrale* ed *I giganti della montagna*. Anche per il duo milanese, forse ancor più che per il Gruppo romano, il periodo dall'estate '43 alla liberazione del '45 corrispose ad una brusca interruzione dei loro piani lavorativi: Strehler ripiegò in Svizzera, dove, dopo un primo momento di difficoltà, riuscì a continuare il suo apprendistato registico sotto lo pseudonimo di Georges Firmy; oltre a riprendere gli atti unici pirandelliani nel campo di Mürren – in cui fu internato assieme a personaggi del calibro di Luigi Einaudi, Fanfani o Dino Risi –, una volta ottenuto il trasferimento a Ginevra, dove seguì anche dei corsi presso il conservatorio tenuti da un ex-attore di Pitoëff, allestì *Assassinio nella cattedrale*, *Caligola* di Camus e *Piccola città*, tutti debuttati al Théâtre de la Comédie della città elvetica tra l'aprile ed il luglio 1945. Grassi, invece, optò per restare in Italia, sospendendo però quasi del tutto la sua attività pratica e limitandosi ad alcuni progetti editoriali milanesi.

Fisionomia di un'alleanza mancata

Giunta la liberazione, nel biennio che va dall'aprile '45 alla nascita del Piccolo, nel '47, il percorso dei due gruppi, quello romano e quello milanese, per un breve istante sembrò incrociare le strade verso un'unica grande collaborazione: ambasciatori delle due parti furono Grassi e Gassmann. Quest'ultimo aveva sospeso gli studi nell'estate 1943 per andare a sostituire Gianni Agus nella *Nemica*, all'interno della compagnia di Alda Borelli – era stato raccomandato da Ermes Zacconi, zio di Nora Ricci, futura moglie di Gassmann. A parte questa breve comparsata estiva, primo sondaggio del mondo milanese, l'attore era ancora però legato al mondo romano: ricomparve nel *Auto* di Calderón, allestito da Pandolfi all'Accademia a fine giugno, e partecipò al primo spettacolo extra-scolastico del Gruppo, per l'occasione costituitosi nella “minuscola” Compagnia «Nuova Scena». In realtà, quelle

³⁸⁴ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 98. In merito all'iniziale tragitto registico intorno a testi italiani, cfr. G. D. Bonino, *Il primo Strehler e la drammaturgia italiana*, in R. Tian (a cura di), *Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al III Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte, con una sezione dedicata a Anatolij Vasil'ev. Premio Europa nuove realtà teatrali a cura di F. Quadri*, Milano, Ubulibri (coll. «I libri bianchi»), 1998.

serate in favore degli ex-detenuti politici, svoltesi ai primi di settembre, attingevano a scene ed esercizi già fatti in Accademia: «l'unico apporto nuovo fu il contatto con un autentico palco, più solido e rischioso delle piattaforme di scuola»³⁸⁵. Il palco era quello delle “Arti” e del cinema Mazzini, dove i giovani, sotto la direzione di Landi e Squarzina – addetti anche al sipario, per l'occasione – recitarono gli atti unici Cecoviani *Una domanda di matrimonio*, *L'anniversario* e *L'orso*. Il successo non fu strepitoso e subito dopo il Gruppo iniziò a disperdersi: «Luciano era sempre via, Luigi e Adolfo – alleati in varie occasioni – studiavano assieme di scenografia e d'altre cose (politica, scoprimmo dopo); Mario sfornava articolastri, [...] Nino in letargo, [...] Vittorio, – ancora una volta fortunato – partiva per Arsoli e cominciava a girare la *Freccia nel fianco*»³⁸⁶. Pochi giorni dopo, però, giunse l'8 settembre e così il film fu interrotto e la dispersione aggravata: Gassmann e moglie, «con in tasca una scrittura della Compagnia Adani», partirono «in camion verso il Nord [...] facendo tappa a Firenze per partecipare al Maggio Musicale»³⁸⁷. La compagnia, favorita da Giulio Pacuvio, commissario dell'Eti repubblicano, nel corso della sua attività al Teatro Nuovo di Milano, allestì un fitto repertorio composto, prevalentemente, da commedie brillanti francesi. Ancora poco prima della Liberazione, quando da alcune settimane a Milano non vi era più carne, Gassmann era alle prese con il personaggio di Mortimer nella *Maria Stuarda* di Schiller. Fu nel clima di quella Milano che Gassmann venne in contatto con il “Signor Grassi”, quando i due indissero un celebre convegno, sempre al Teatro Nuovo, su sollecitazione di un dirigente socialista e approvato dal Comitato Nazionale di Liberazione³⁸⁸. Nel convegno i due fecero fronte comune contro la vecchia guardia del teatro e i toni si accesero; i giovani erano allineati sulla necessità di rinnovare il repertorio quando il resto del mondo teatrale sembrava non voler capire che «qualcosa di storico è avvenuto, che un ciclo è chiuso e un altro atto si apre nella storia del nostro paese»³⁸⁹. A sostenere l'accusa di Grassi, Gassmann rincarò: «Il teatro è un fatto di cultura; o voi diventate colti o siete destinati a sparire»³⁹⁰, definendosi al tempo stesso superiore culturalmente al novantanove per cento degli altri attori. Lo scontro fu inevitabile, specie con Ricci, suocero di Gassmann, accusato da Grassi di essere un “trombone”. Il repertorio proposto dai due giovani rampanti andava da Kaiser a Stri Büchner a Toller. Meno di un mese dopo, Gassmann scrive all'amico “Luigi carissimo” descrivendo il sogno che lo guida in quel momento: «non credo a un altro possibile risultato finale, ad altra apoteosi che non sia quella d'un teatro nostro (dalle mura all'aria dei corridoi), dove tu, io, si diriga e si interpreti un lavoro tuo e mio; il grosso maniero delle ambizioni si solidifica,

³⁸⁵ L. Salce, V. Gassmann, *L'educazione teatrale*, cit., p. 76.

³⁸⁶ *Ibid.*

³⁸⁷ T. Viziano, *Silvio d'Amico & Co.*, cit. p. 35.

³⁸⁸ Cfr. V. Gassmann, *Lettera a L. Squarzina del 2 maggio 1945*, AGR, f. Squarzina, S. 1, Sts. 1, “Corrispondenza con Gassmann” e T. Viziano, *S. d'Amico & co.*, cit., p. 45.

³⁸⁹ P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, cit., p. 134.

³⁹⁰ *Ibid.*

ho scelto una volta per sempre: 1 o 3, spaccare o farsi linciare»³⁹¹. Al nord Strehler, rientrato nella città meneghina propone a Grassi di affittare una sala e creare un teatro, di chiamarlo “Officina ’45”, ma Grassi «frena gli entusiasmi» e ricorda i vecchi propositi, tiene a mente la necessità di puntare sul teatro pubblico. Nella capitale, dove Gassmann aveva fatto ritorno, Luchino Visconti si apprestava ad allestire il suo primo lavoro per la compagnia Adani, *La macchina da scrivere* di Cocteau, che sarebbe debuttato ai primi di ottobre. Salce aveva fatto ritorno dal campo di concentramento e Squarzina e Celi, entrambi in cerca di lavoro, vennero assoldati in qualità di assistente e di attore dal loro maestro Costa, che stava allestendo *Giorni senza fine* di O’Neill – la compagnia era composta anche dalla Borboni, Randone, Carabucci. Lo spettacolo, allestito a Milano, aveva in programma una piccola tournée nel nord Italia, ma venne bruscamente interrotta dall’esaurimento dei fondi. Il giovane Squarzina fece così ritorno a Roma, ma provò con insistenza a cercare lavoro a Milano, probabilmente suggestionato dalle vicende dell’amico. Le offerte però non arrivarono fino a che non fu Vittorio, soltanto due anni dopo e tramite i parenti della moglie, a rimediare un paio di regie per lui e permettergli di sopravvivere: Squarzina per la compagnia Almirante-Cortese-Bagni allestì *Il buon ragazzo* e *La mia migliore amica* all’Excelsior nel 1947. Nel frattempo, Gassmann aveva partecipato ad un evento milanese organizzato da Grassi, su iniziativa del sindaco Greppi; era una sorta di festa per siglare la rinnovata amicizia italo-francese – la data era il 14 luglio ’45 – in cui, bande musicali, attori e comici erano impegnati ad animare la festa: l’organizzatore aveva radunato i tanti amici attori, da Franco Parenti allo stesso Gassmann, con Strehler addetto alla «sovrintendenza dei dromedari e degli altri animali del Circo Togni che sfilavano tra la folla»³⁹². L’attore del “Gruppo” però, stava anche continuando il lavoro sotto l’egida viscontina, continuando gli spostamenti tra Roma e Milano, con l’*Adamo* di Achard dell’ottobre 1945 all’Eliseo e *La via del tabacco* del dicembre dello stesso anno al Teatro Olimpia. Vi era stato insomma, in quel clima di rinascita dell’Italia liberata, un gran numero di rotte tracciate dalle compagnie teatrali nuovamente libere di potersi muovere tra le tante città; centri catalizzatori rimasero però Roma e Milano, che permisero così l’aggregazione tra loro di mondi e persone tenute distanti dalle vicende storico politiche, dalle vite private e da percorsi formativi differenti. Come per la politica, dove le diverse frange del Cln iniziarono ad interrogarsi su come gestire il “dopo” e sulle alleanze da instaurare, così per il sistema teatrale, il biennio ’45-’47 portò rinnovati proclami e progetti, nuove alleanze e nuovi protagonisti – pur sempre rimanendo all’interno della prassi diffusa delle compagnie, per tanti aspetti non dissimili da quelle operanti durante il Fascismo.

³⁹¹ V. Gassmann, *Lettera a L - Squarzina del 31 maggio 1945*, p. 2r, AGR, f. Squarzina, S. 1, Sts. 1, “Corrispondenza con Gassmann”.

³⁹² P. Grassi, *Quarant’anni di palcoscenico*, cit., p. 141.

Una di queste alleanze innovatrici, fu l'intesa mai concretizzatasi che ebbe luogo tra la fine del '45 e i primi mesi del '46 tra il circolo di Grassi ed il Gruppo dell'Accademia: unici documenti giunti finora a darne testimonianza sono le lettere inviate da Gassmann a Squarzina per aggiornarlo sulle trattative in corso con Milano. I due "ambasciatori", conosciutisi dopo l'acceso convegno, si erano ritrovati vicini intorno al desiderio, alla pulsione di creare una compagnia, un teatro che potesse mettere in scena un repertorio nuovo, originale, adatto ai tempi cambiati. Era una tensione che aveva caratterizzato anche Strehler durante il suo apprendistato attorico, che era la "cifra stilistica" della giovane generazione, uno dei punti che accomunava maggiormente il fervore della loro volontà di rompere con il passato. Già dal novembre, Gassmann, forte del ruolo e del successo che stava riscuotendo a livello nazionale, si era posto come l'interlocutore privilegiato delle trattative; così riferiva all'amico sullo stato dell'arte del loro progetto, la prosecuzione della loro compagnia, che aveva avuto un timido inizio con l'esperienza di "Nuova Scena": «con Adolfo e Luciano stiamo muovendoci praticamente per la compagnia nostra; ho avuto concrete offerte di finanziamento. Stiamo indagando sui seguenti nomi: Bagni, Zacconi, V. Cortese, Gioi; il problema base è l'altro 1° attore: Randone temo sia agganciato alla Borboni (indaga); proveremo con Ninchi (?) Pilotto, Besozzi»³⁹³. L'attore ne parlò anche con Grassi, nel ruolo di organizzatore:

Procedo bene, i piedi son solidi; non aspetto più che voi e un repertorio. Ho avuto la tua lunga lettera: approvo lo scarto di Randone e anche della Cortese. Gioi e Besozzi sono impegnati ed estremamente *sophisticated*, come scrive Luciano che li ha sorvegliati. Siamo dunque decisamente orientati su: Bagni-Carraro-Gassman-Pilotto-Zacconi-Zoppelli (quest'ultima sta facendo il matrimonio di Figaro, è bella e ricercata, recita bene, credimi). *Pas-mal, n'est ce pas?* L'organizzazione è avviata: capocomico Ghiringhelli, mecenate e danaroso, gran signore. Organizzatore di piazze, teatri, contratti: Grassi. Sempre ferma la formula dei 3 registi³⁹⁴.

I tre registi della compagnia, una formula innovativa per l'epoca, avrebbero dovuto essere Squarzina, Salce e Celi; il repertorio da allestire era in fase di definizione, con suggestioni che arrivavano da tutti i membri del Gruppo. Gassmann "leggeva come un dannato" e proponeva *Il soldato Tanaka* di Kaiser, Evreinov, uno Shakespeare, *Peer Gynt*, "vecchio impegno" della compagine, e stava cercando di procurarsi *Il fiume scintillante* di Morgan, e *Bal de Valeurs* di Anouilh. Nel dicembre, egli era di nuovo in *tournee* a Milano, città che trovava «grigia e triste, solo costellata da qualche mezza figura

³⁹³ V. Gassmann, *Cartolina ms a L. Squarzina del 1 novembre 1945*, p. 1v, AGR, f. Squarzina, Corrispondenza con Gassmann.

³⁹⁴ V. Gassmann, *Cartolina ms a L. Squarzina del 5 novembre 1945*, p. 1v, *ibid.*

umana (Landi, Grassi, Bertoni) e qualche mezza figura letteraria (Jacobbi, Strehler)»³⁹⁵. Nel frattempo, proseguirono i contatti del rampante attore con mezzo mondo teatrale: Ermes Zacconi e Valentina Cortese attendevano «ordini di scuderia», la Bagni era raggiungibile, la Brignone gli confidò che avrebbe avuto «gran piacere di riunirsi» con lui e che gli avrebbe lasciato «totale libertà di repertorio e di impostazione»³⁹⁶. La scelta delle attrici influenzava però anche quella dei capocomici: Zacconi e Bagni significavano Ghiringhelli mentre la Brignone portava a Caramelli; allo stesso modo era in contatto con Chentrens, all'epoca capocomico di Squarzina – il quale però non ne aveva tessuto le lodi. Anche Silvestri, impresario di altra “casta” meno “mecenatesca”, si era presentato spontaneamente proponendo a Gassmann una soluzione tradizionale, per lui «molto lusinghiera». Ma l'attore provò a ribattere rilanciando le sue proposte: «non è svenuto al nome dei testi cui ho accennato e ha aderito alla formula dei 3 registi giovani 3, che io metto sempre alla base di qualsiasi trattativa»³⁹⁷. In merito al repertorio, si era definito un Labiche, *L'imperatore Jones* di O'Neill, a cui aggiungere un altro “americano” – una riduzione da Twain o Poe –, un Salacrou – *Atlas Hôtel* o *Les frènetiques*, uno Shakespeare o un elisabettiano minore. Mancavano da definire, invece, una novità italiana, per la quale fece il nome di Joppolo, e un espressionista tedesco, in merito al quale aspettavano le proposte da Grassi. La situazione, dunque, sembrava assai rosea: le proposte, attratte dal nome di Gassmann, fiorivano da ogni parte e l'accettazione delle linee principali del progetto era diffusa. Le cose cominciarono però ad incrinarsi nel gennaio del 1946; sempre Gassmann, sempre a Squarzina, riferiva di alcune «difficoltà da superare e alcuni pericoli in vista: uno è l'andazzo dittatoriale del Grassi, che provvederò subito a calmare. [...] Il Grassi deve restare nell'ambito di una mansione organizzativa; questa è l'idea mia e nostra, cioè la iniziale e determinante. Escludo così in modo assoluto regie saltuarie dei vari Strehler e Jacobbi. Se ci saranno (e ci saranno) regie esterne, le daremo a Costa, Visconti e Giannini. Per il resto, voi. Paolo è un ottimo ragazzo, ma ha spesso idee imprecise, e mai della diplomazia»³⁹⁸. L'“ottimo ragazzo”, evidentemente, stava però iniziando a radunare le sue idee, sulla struttura stabile, comunale, sul rapporto col pubblico e sulla compagnia da formare, frutto del confronto e della collaborazione con gli amici del gruppo milanese. E così, trascorso un altro mese, a fine febbraio, i romani concordavano nel dirsi spaventati dalla «progressiva dittatura del Grassi et gruppo milanese (che qui è il punto, l'essersi costituito – si potrà discutere sulla qualità – un autentico Gruppo assimilabile o meglio opponibile al nostro)»³⁹⁹. Gassmann, che era il ponte di comunicazione

³⁹⁵ V. Gassmann, *Lettera ms a L. Squarzina del 6 dicembre 1945*, p. 1v, *ibid.* Significativo il fatto che i due, specie il secondo, vengano inquadrati come figure letterarie, più che teatrali.

³⁹⁶ V. Gassmann, *Lettera ms a L. Squarzina del 6 dicembre 1945*, p. 2r, *ibid.*

³⁹⁷ V. Gassmann, *Lettera ms a L. Squarzina del 6 dicembre 1945*, p. 2v, *ibid.*

³⁹⁸ V. Gassmann, *Lettera ms a L. Squarzina del 27 gennaio 1946*, p. 1r, *ibid.*

³⁹⁹ V. Gassmann, *Lettera ms a L. Squarzina del 25 febbraio 1946*, p. 1r, *ibid.*

tra i due schieramenti, cercò di placare gli animi per riuscire a concretizzare il progetto spiegando all'amico che l'organizzatore, al momento, stava facendo ottimamente il suo mestiere, essendosi assicurato la partecipazione di Pilotto, Lotti e Carraro. Lo stesso poi, assieme a Ghiringhelli – scelto come capocomico – stava per cominciare a vendere la Compagnia ai teatri milanesi. Le questioni artistiche sarebbero state affrontate più avanti, nel mese di marzo: «ed è qui, Luigi, che – lo giuro a te come l'ho garantito a Adolfo, Caprioli, Millo, ecc. – che il Vittorio terrà durissimo, non duro, negli interessi e nelle direttive della banda»⁴⁰⁰. Il resto delle componenti del progetto, in effetti, erano state individuate di comune accordo, il repertorio, oltre ai testi già elencati, si stava arricchendo di una novità di Trieste, de *I giorni della vita* di Saroyan, a cui aveva rinunciato De Sica, *L'uomo che fu detto Giovedì* di Cherstenton e di *Mutter courage*, ottenuto da Grassi e che era in fase di traduzione; infine, tra i consigli chiesti all'amico sul repertorio, Gassmann inserisce anche *I giganti della montagna*, forse chiesto da Grassi su suggerimento di Strehler. Anche la compagnia era quasi definita, con «la formula Bagni-Carraro-Gassmann-Lotti-Pilotto-Zacconi»; nuovamente Gassmann, cercò di rassicurare tutti, asserendo che pretendeva «assolutamente di partecipare al giuoco delle distribuzioni» cercando di assicurare qualcosa a tutti, a Caprioli, Mazzarella e Nino, a patto che loro si «attualizzino al calore-lavoro». Unico punto di scontro, dunque, il campo della regia e della direzione artistica dell'impresa. L'attore cercò di piazzare il suo gruppo, garantendogli almeno sei regie su dieci, mentre Grassi contrappose il proprio. Fu dunque questo, verosimilmente, il terreno di scontro che portò all'irrealizzabilità del progetto. A seguito della rottura, le due formazioni tornarono ciascuna per la propria strada, spendendo le loro energie cercando di dare corpo ai progetti che avevano in mente: a Milano, grazie all'abilità organizzativa di Grassi e al sostegno politico ottenuto – lo stesso si era abilmente speso nel curare la regia della campagna elettorale socialista per le comunali del 1946 – il progetto si concretizzò nel Piccolo Teatro di Milano, inaugurato poco più di un anno dopo. A Roma invece, le vicende furono più complesse e singhiozzanti; vi fu il tentativo di creare un Teatro d'Arte e di continuare la collaborazione del Gruppo, protetti dall'ala d'amichiana, ma anche in questo caso non se ne fece nulla di duraturo, come temporanea e traballante fu la vicenda del Piccolo di Roma, altra futura emanazione dell'Accademia.

Dalla vicenda sfumata dell'alleanza – senza soffermarsi a riflettere eccessivamente sulle possibili conseguenze che avrebbe potuto comportare –, si può provare a compiere qualche ultima riflessione; i percorsi di formazione dei due gruppi, come si è visto, erano stati nettamente differenti – uno più teorico e scolastico, l'altro intriso di pratica e tentativi –, ma diversa era anche la provenienza geografica – e quindi il contesto culturale d'origine –, come dissimile era il grado di autocoscienza

⁴⁰⁰ *Ibid.*

delle due “bande” – molto più solida per la parte romana, almeno inizialmente –, senza contare, infine, una leggera differenza anagrafica. Tutti questi elementi, però, non influenzarono minimamente quel moto di avvicinamento e riconoscimento reciproco che fu lo spunto per l’idea della collaborazione, nata sulla base della comune tensione ideologica e della volontà riformatrice della scena teatrale; analogamente, nessun ostacolo di “provenienza” o formazione impedì al duo milanese di avvalersi di molti attori dell’Accademia, già a partire dai primordi del Piccolo. Verrebbe dunque da chiedersi allora, conclusi i primi dieci anni di vita, come fossero percepiti gli attori e i registi dell’Accademia nel contesto teatrale, se il loro percorso formativo stesse effettivamente producendo uno scarto qualitativo rispetto a traiettorie autonome. Il tentativo di risposta a questo interrogativo, torna a mettere in luce la discrepanza fra attori e registi che si stava verificando; se infatti gli attori erano assoldati e ricercati dalle più attente formazioni, meno lo furono i registi – non a caso, questione nodale di discussione di Gassmann e Grassi. La domanda che conseguentemente ci si potrebbe allora porre, è se la classe di regia possedesse ancora quello slancio degli inizi o se invece stesse assumendo davvero i contorni di «un istituto [piuttosto, *n.d.a.*] che un cenacolo»⁴⁰¹. Limitatamente a questo caso, però, più che la formazione data dall’Accademia, incise forse maggiormente la scelta non ancora “completa” verso il mestiere registico dei nomi coinvolti nell’impresa, da Squarzina, all’epoca attivo sul piano della composizione drammaturgica, a Celi, poi rivelatosi formidabile attore – o, più tardi, la particolarità del profilo di Pandolfi, il cui credo ideologico-politico lo portò a compiere un itinerario “eretico” ed in contrasto con la restante scena nazionale⁴⁰² –; fu forse la loro poca “convinzione” – ed il conseguente debole attivismo, – a permettere alla truppa milanese, agguerrita e parzialmente autodidatta, di averla “vinta” – non tanto nel progetto in sé ma nella realizzazione di un Teatro stabile autonomo e giovane. Tuttavia, tutti questi elementi erano spie d’allarme, forse non troppo esplicite, di una tendenza che avrebbe presto coinvolto il settore Regia della formazione Accademica.

⁴⁰¹ C. Meldolesi, *Fondamenti del Teatro italiano*, cit., p. 208. Meldolesi si riferisce, in questo caso, a tutta l’Accademia.

⁴⁰² Cfr. il capitolo *L’eresia disarmata di Pandolfi* di C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 361-413.

Dalla Resistenza alla nascita di un Teatro Universitario

Mentre Strehler era in Svizzera, Grassi inchiodato a Milano, Gassmann cercava di sfondare come attore e Squarzina finiva il suo apprendistato accademico, un giovane veronese, Gianfranco De Bosio, un po' come Pandolfi a Roma ma in maniera ancor più operativa, stava attivamente contribuendo al fronte della Resistenza veneta⁴⁰³. Durante il breve regno nazifascista di Salò, sospesi bruscamente gli studi, De Bosio venne spedito dal padre in Svizzera, dove si associò con dei contrabbandieri che aiutavano a varcare il confine a coloro che stavano scappando dall'Italia. Poco dopo però, fece ritorno a Padova, dove entrò in contatto con la frangia locale del Partito d'Azione e del Cln tramite i suoi professori, Concetto Marchesi, Manara Valgimigli, Diego Valeri, Ezio Franceschini ed Egidio Meneghetti. Trovando alloggio presso il Padre rettore dell'Antoniano, cominciò ad operare sotto il comando di Otello Pighin anche se, dopo poco, venne sorpreso da una retata: De Bosio riuscì a salvarsi e ad allertare la sua famiglia a Verona, ma Padova divenne città per lui poco sicura. Meneghetti gli propose perciò di tornare a Verona in qualità di rappresentante del Partito Popolare nel Cln locale. Il giovane studente accettò e partì in direzione della città natale, dove assistette alla formazione del secondo e del terzo comitato, prese parte ad azioni partigiane e fu un punto di riferimento per la resistenza cittadina. Terminata la guerra, superata questa traumatica esperienza, De Bosio sfiorò per un attimo la carriera politica quando venne inviato a Roma quale rappresentante della Dc del Nord Italia – per il centro Sud c'era Giulio Andreotti – in vista dell'elezione del rappresentante nazionale; a spuntarla fu Andreotti, ma la discesa romana permise comunque a De Bosio di farsi un'idea delle dinamiche politico-economiche che si innescarono alla caduta del Fascismo e, soprattutto, di stringere un legame d'amicizia, o quanto meno di rispettosa conoscenza con il futuro Presidente del Consiglio⁴⁰⁴. Lasciato il partito, dove venne rimpiazzato dal padre – che fu poi anche Senatore a Roma –, De Bosio tornò a Padova e terminò gli studi rimasti incompiuti, laureandosi nel 1946 in Letteratura francese, relatore Valeri, «sull'*Étourdi*, la prima commedia di Molière, ispirata all'*Inavvertito* di

⁴⁰³ Per le vicende della resistenza cfr. G. De Bosio, *La più bella regina*, cit. pp. 25-52. De Bosio ne fece anche un film, *Il terrorista*, in collaborazione con Luigi Squarzina; per approfondire cfr. G. Michielone, *Il teatro della nouvelle vague. A proposito del film Il terrorista*, in A. Bentoglio (a cura di), *Gianfranco De Bosio e il suo teatro. Settimana del teatro, 26-30 aprile 1993*, Roma, Bulzoni (coll. «I quaderni di Gargnano»), 1995, pp. 117-138. In generale, si rimanda all'opera curata da Bentoglio per approfondire il profilo di De Bosio, unitamente al volume autobiografico dello stesso e al contributo di Meldolesi nei suoi «*Fondamenti*».

⁴⁰⁴ Andreotti, nel primo governo De Gasperi, ricoprì il ruolo di addetto alla sezione Cultura. Lo stesso De Bosio racconta come quella conoscenza si rivelò fondamentale negli anni successivi per ottenere finanziamenti e una certa protezione per le opere del Teatro Universitario di Padova.

Niccolò Barbieri detto il Beltrame, attore italiano della commedia dell'arte», che «mirava a sottolineare l'influenza dei comici italiani sul grande attore e commediografo francese»⁴⁰⁵ – tesi corredata da una regia scritta del testo di Moliere, con tanto di bozzetti realizzati dallo scenografo Misha Scandella.

Sul fronte teatrale, però, già prima della sua discussa tesi, De Bosio aveva mosso da tempo i suoi primi passi; ancora adolescente scoprì il teatro di Ruzante grazie all'allestimento de *La Moscheta* curato da Renato Simoni nel giugno del 1942 per la Reale Accademia d'Italia, in occasione del quattrocentenario della morte dell'autore. Egli rimase folgorato dalla lettura delle opere di Ruzante pubblicate a cura del Teatro dell'Università di Roma, seppur ancora nella mitigata traduzione di Lovarini, tanto da decidere di mettere in scena anch'egli un'opera del Beolco. La scelta cadde su *Fiorina*, reputato il testo più adatto per il “gruppo di appassionati” che avrebbe dovuto allestirlo. Successivamente, durante il primo anno di Università, l'avvicinamento alla pratica teatrale continuò nella forma di suggeritore presso il Teatro Guf dell'Università di Padova, nonostante il rifiuto di De Bosio ad iscriversi ai Gruppi Fascisti. Fu il Direttore del Teatro gufino, Bajano, ad ammettere la sua presenza anche se sprovvisto di tessera e fu grazie a quella breve esperienza che ebbe modo di conoscere Agostino Contarello, Gilberta Sottochiesa e Fernanda Tinebra, tre filodrammatici padovani che stavano collaborando col Teatro universitario e che coinvolgerà più tardi, nelle sue iniziative del dopoguerra⁴⁰⁶. Infatti, come la carriera accademica, così quella teatrale venne interrotta dall'attività della Resistenza. Non appena rimise piede in città, però, prima ancora della laurea, il giovane studente aveva già chiesto ed ottenuto l'istituzione del Teatro dell'Università di Padova. Nel frattempo, aveva anche dato vita ad una rivista universitaria, *Lo spettatore universitario*, ed aveva iniziato a collaborare alla radio dell'Ateneo, la “Voce”, chiusa però nel '48 a causa delle imposizioni monopolistiche della Rai. A cura dell'emittente, vennero organizzati l'allestimento radiofonico de *La patente*, il 19 aprile 1946 per la regia di De Bosio, e la lettura di brani da Betti, Lodovici, Rosso di San Secondo, Fabbri, Bontempelli, Duse, Angeli, De Filippo e Pirandello, per la regia di Gino Pugnetti.

Dal 23 al 25 novembre 1946 andò in scena il primo spettacolo del Teatro dell'Università di Padova: *Le coefore*, nella traduzione del Prof. Valgimigli, che ne seguì anche il lavoro di allestimento. Già da questa prima prova il nucleo di attori contava alcuni nomi che diventeranno presenze fisse dell'*ensemble* universitario: oltre a Contarello, Tinebra e Sottochiesa, collaborarono Luisa Bianchini,

⁴⁰⁵ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 60.

⁴⁰⁶ Cfr. G. Puglisi, *L'irripetibile esperienza del Teatro dell'Università di Padova*, incontro con G. De Bosio del 10 maggio 2001, riportato in G. Puglisi, *Gianfranco De Bosio e il Teatro dell'Università di Padova*, cit. p. 113. Il volume di Puglisi, per quanto riporti alcune informazioni importanti, come anche le stesse interviste realizzate con De Bosio ed alcuni altri protagonisti dell'esperienza padovana, va però trattato con estrema cautela. Oltre alle numerose imprecisioni, spesso attinge a piene mani da altri testi, tra cui il capitolo di Meldolesi dedicato a De Bosio, senza citarne la fonte.

Guido Morbin e Misha Scandella, che sarà uno dei principali scenografi di De Bosio per tutta la sua attività artistica. «La scelta di Eschilo non avvenne per caso. Nella trilogia dell’*Oresteia* riconoscevo l’intera storia dell’umanità. [...] Nella sua opera [di Eschilo, *n.d.a.*] ritrovavo quanto avevo appreso nelle mie esperienze degli anni di guerra: la tragedia dell’uomo»⁴⁰⁷. Il debutto fu un avvenimento singolare ed eccezionale: prima di recitare davanti all’*élite* universitaria nella Sala dei Giganti, infatti, venne allestita una “prova”, il vero esordio, davanti ad

un pubblico in gran parte operaio in una vasta officina ferroviaria detta “della Stanga”. Si trattò di una sperimentazione populistica d’avanguardia, che precedette di qualche anno ben più famose esperienze del centro Europa: ricordo ad esempio che la tomba di Agamemnone era un carrello di ferro posto su binari. Lo spettacolo ricevette buona accoglienza, anche dal pubblico operaio⁴⁰⁸.

Secondo spettacolo della stagione, scelto invece «perché era un discorso del tutto nuovo nella cultura italiana del dopoguerra» e per «mettere l’accento su colui che fu il padre dell’Espressionismo, uno dei punti di riferimento di Bertolt Brecht»⁴⁰⁹, fu *Il pellicano* di Strindberg. La pubblicazione era recente, nella collana curata da Grassi per i tipi Rosa & Ballo che si era focalizzata sul repertorio contemporaneo. Anche per le vicende di De Bosio, la pratica registica, già dagli inizi, si concentrò sulla lettura e sull’attenzione alla drammaturgia, contemporanea o classica, che però rappresentasse sempre una cesura con il teatro del tempo fascista. Ma di lì a poco, la sua formazione stava per arricchirsi ulteriormente, entrando in contatto con alcune delle frange più avanzate della ricerca sul teatro corporeo francese. Nel dicembre del 1946, infatti, De Bosio fu invitato ad un convegno universitario nella cittadina di Combloux, in Francia, grazie all’iniziativa di Laura Colonnetti, la quale si occupava di un’associazione che promuoveva scambi italo-francesi. In quell’occasione, il giovane neolaureato veronese fece la conoscenza di Marcel Marceau, anch’egli presente alla riunione, che lo invitò a compiere un soggiorno parigino e a frequentare le lezioni della scuola *Éducation par le jeu dramatique* (Epjd), fondata da Jean-Marie Conty e patrocinata da Jean-Louis Barrault. De Bosio accettò l’invito e, grazie ad una borsa di studio offertagli dal rettore Meneghetti e sostenuta da Valeri, poté così recarsi a Parigi durante l’anno accademico 1947-’48, accompagnato da Lieta Papafava, amica di nobile discendenza padovana. Frequentando il mondo parigino e le lezioni dell’Epjd, De Bosio venne introdotto alla pratica del mimo attraverso gli insegnamenti di Marceau e, ancor più, dalle sperimentazioni di Jacques Lecoq, entrambi docenti presso la scuola; fu proprio con quest’ultimo che si creò, infatti,

⁴⁰⁷ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 59.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 59.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 61.

una particolare intesa, tale da decidere di farla proseguire anche oltre il termine dell'anno "scolastico": Lecoq decise di perciò di seguire i due italiani a Padova, sia per l'invito fattogli dal giovane regista, che per la relazione sentimentale che lo legava alla Papafava⁴¹⁰.

Al ritorno dalla Francia, forte delle "scoperte" e delle conoscenze acquisite, De Bosio decise perciò di imprimere "una virata" professionistica all'esperienza teatrale universitaria. Nel frattempo, l'attività padovana era proseguita, affidata alle cure di Contarello e Gino Pugnetti – «la carta colta, illustre, giornalistica, [...] ma persona molto schiva, [...], difficile da conquistare, forse amareggiata»⁴¹¹. Tra l'estate del '47 e l'inizio della stagione '48-'49, dopo una prima piccola *tournee* de *Le Coefore* in Svizzera, vennero messi in scena *Jeppè il montanaro* di Holbert, *Tragedia d'amore* di Heiberg, *L'uomo, la bestia e la virtù* e *La Gioconda* di D'Annunzio, tutti per la regia di Pugnetti. In questo frangente temporale, l'influenza intellettuale di De Bosio nell'operato del Teatro fu limitata, fatto salvo alcune serate organizzate in favore degli amici di quegli anni; portò infatti per la prima volta in Italia, con una breve *tournee* nell'estate '47, il mimo francese ed amico Marceau, che recitò *Bip* «all'Hotel des Bains del Lido di Venezia, nel disinteresse generale, [...] poi a Verona e a Milano ma sempre senza particolare interesse»⁴¹². Un anno dopo, al suo rientro dalla Francia, organizzò un'altra serata in favore di un nuovo amico, conosciuto a Parigi «nella piccola pensione dal nome conciliante Villa Pax, nel cuore del quartiere Latino»: si trattava di Jimmy Davis, pianista americano che, nella capitale francese, «suonava la notte nelle principali *boites de nuit*, tra le quali la Rose Rouge»⁴¹³. Dunque a Padova, il 24-25 aprile 1948, De Bosio organizzò – con l'aiuto di Contarello, che firmò la regia – una serata mista di *Arte negro-americana*, "panorama della poesia della musica e del teatro", con dizioni di poesie a cura degli attori del Teatro, brani blues e "spirituali" dell'amico pianista e compositore, un commento d'immagini di alcuni pittori, tra cui anche Vedova, e alcune maschere africane di Amleto Sartori, scultore conosciuto grazie a Meneghetti e Contarello; il secondo tempo della serata, invece, era composto dal dramma in due atti *Il Mulatto* di Langston Hughes, direzione della recitazione di Renata Sainati, scene di Scandella e "commenti musicali negri"⁴¹⁴. Ecco che dunque, forse, si stempera in parte il giudizio espresso da Meldolesi, quella qualifica di dilettantismo che, seppur innegabilmente presente, fu forse accidentale e dovuta al tentativo di organizzare un contorno di pretesto all'esecuzione dell'amico afroamericano. Ultimo favore agli amici vi fu in

⁴¹⁰ Della fisionomia dell'Epjd e dell'esperienza fatta da De Bosio si proverà a dare conto più oltre, all'interno del secondo intermezzo sui rapporti italo-francesi.

⁴¹¹ G. Puglisi, *L'irripetibile esperienza...*, cit., p. 114.

⁴¹² V. Taboga (a cura di), *Colloquio con G. De Bosio del 31 maggio 2016*, archivio privato dell'autore.

⁴¹³ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 69.

⁴¹⁴ Cfr. s.a., *Programma di sala della serata*, Archivio Storico dell'Università di Padova, Archivio del Novecento, Atti del Rettorato, Sottoserie 1947-'48, b. 457, fsc. 97, stfsc. 5 "Teatro Universitario 1947-1948" (d'ora in poi ASUP, AN, AR, Sts. 1947-'48).

occasione della rappresentazione inaugurale della stagione successiva, con la messa in scena della commedia vincitrice del premio Riccione '48: *Il paese*, di Gino Pugnetti. Probabilmente De Bosio non si sentì di negare la regia e lo spettacolo inaugurale a colui che, bene o male, aveva aiutato a mantenere in vita il Teatro durante la sua trasferta parigina⁴¹⁵. Il periodo estivo fra il rientro dalla Francia e l'autunno 1948, servì dunque a De Bosio per ricalibrare le sue idee e capire come mettere a frutto quanto esperito a Parigi – motivo ulteriore, forse, dell'inizio non particolarmente felice di quell'anno. Il primo punto che mise a fuoco come necessario per far crescere il Teatro dell'Università di Padova, è tuttavia estremamente significativo: bisognava far nascere una scuola.

La vita e risultati della Scuola del Teatro nel suo primo anno di attività

Forte della presenza di Lecoq, che coinvolse naturalmente nell'impresa, De Bosio promosse l'iniziativa come «esclusiva per l'Italia dei metodi della scuola “Education par le jeu dramatique” di Parigi»⁴¹⁶; La scuola, strutturata in bimestri, iniziò il 15 ottobre 1948 ed era rivolta ai «numerosi studenti che fanno parte del Teatro»⁴¹⁷, anche se, stando a quanto riportato da Meldolesi, era aperta anche agli impiegati, padovani e fuori sede – elemento effettivamente plausibile, stando al tentativo di riproporre l'impostazione dell'Epjd, istituto anch'esso destinato alla cittadinanza e non soltanto a professionisti; Meldolesi riporta:

De Bosio mise sulla carta un programma in cui si parlava di esami di ammissione, di anno accademico, di saggio finale, e di insegnamenti per metà tradizionali. [...] Vi si studiava: dizione e impostazione della voce (Agostini Bitelli), recitazione e studio del testo (De Bosio), improvvisazione (Carraresi), ginnastica teatrale e mimo (Lecoq), maschere (Sartori), storia del costume (Goldschmiedt), pittura scenografica (Pieri)⁴¹⁸.

Era anche previsto un versante maggiormente teorico, dedicato allo «studio di testi, studio dell'estetica del teatro contemporaneo, studio di personaggi, critica drammatica, psicologia e pedagogia»⁴¹⁹. Al primo anno di attività parteciparono quaranta allievi, che per diciotto ore settimanale seguivano le lezioni tenute dai docenti, al di fuori delle attività accademiche. Sia il primo che il secondo bimestre,

⁴¹⁵ Anche questo spettacolo rientra nelle critiche mosse da Meldolesi all'operato di De Bosio.

⁴¹⁶ s.a., *Relazione sui primi quattro anni di attività del Teatro dell'Università di Padova*, ASUP, AN, AR, Sts. 1948-1949, stfsc. 1 “Teatro Universitario 1948-'49”.

⁴¹⁷ *Ibid.*

⁴¹⁸ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 422. La Carraresi, è Lieta Papafava, che da quell'anno evidentemente prese ad usare il cognome “nobiliare”.

⁴¹⁹ s.a., *Relazione sui primi quattro anni...*, p. 2, cit..

conclusosi il 15 marzo 1949, avevano finalità di «addestramento» ed «istruzione, in previsione di un terzo periodo (15 marzo, 30 maggio), destinato alle realizzazioni sceniche e alla raccolta in forma di saggi critici del lavoro del gruppo di studio»⁴²⁰. I saggi cui si fa riferimento saranno gli allestimenti de *I pettegolezzi delle donne* e la pantomima *Le cento notti*, curata da Lecoq sulla base di un Nô giapponese. L'accoglienza riservata a questi primi risultati fu tutt'altro che unanime; nel protetto clima padovano, il successo fu caloroso, tanto da valergli l'attenzione del Festival del Teatro indetto dalla Fenice nel corso dell'estate, dove invece vennero duramente criticati, ad esempio da Gino Damerini sulle colonne de «Il Dramma»; l'unico apprezzamento arrivò da d'Amico, nella sua recensione su «Il Tempo»⁴²¹. Le stroncature si soffermarono sulle interferenze tra le eccessive pantomime inserite e l'idea stessa della regia, che aveva «intralciato l'azione con altre interpolazioni»⁴²², mentre il critico romano riconobbe meritevole il ritmo sostenuto dato dalla regia; difficile dunque esprimere un giudizio netto sulla resa degli spettacoli, ma l'impressione che si ha, leggendone le recensioni è che, specie per il caso goldoniano, il duo di amici vi avesse voluto mettere dentro un po' troppo materiale, nel fervore di testare alla prova pratica le riflessioni sviluppate durante quell'anno, facendone una messa in scena a tratti caotica o, comunque, non perfettamente a fuoco; ciò sembrerebbe confermato da una lettera di De Bosio a d'Amico, che già nell'aprile si era interessato al lavoro dei padovani:

“I pettegolezzi delle donne” di Goldoni si sono ottimamente prestati ad una realizzazione che rispecchiasse gli intenti e il lavoro della nostra Scuola in tutti questi mesi: lavoro di complesso, in cui ogni allievo ha avuto modo di portare il suo contributo, per raggiungere un'unità stilistica e di ritmo. “Le cento notti” ha dato modo di vagliare la capacità nel campo del mimo, ricerca che è stata particolarmente impegnativa per noi⁴²³.

Probabilmente – come rilevato da Meldolesi –, in questo primo anno di attività scolastiche e durante il lavoro di allestimento dei saggi, vi fu una sorta di assestamento tra le visioni teatrali di Lecoq e De Bosio, che cercarono di adattare insieme le rispettive idee, per molti aspetti ancora in via di consolidamento e di formazione – avevano 27 e 24 anni –, sperimentando così diversi spunti, certi ingenui ed altri meno. Durante quell'anno di lavoro, una delle felici occasioni di contatto fra i due, fu la ricerca intrapresa in collaborazione con Amleto Sartori sulla maschera teatrale, che si rivelerà fondamentale per molto teatro del secondo dopoguerra, *Piccolo in primis*. De Bosio aveva conosciuto Sartori prima

⁴²⁰ s.a., *Relazione sui primi quattro anni...*, p. 2, cit..

⁴²¹ Non va sottovalutato, in tale ottica, l'astio d'Amico-Ridenti, che potrebbe aver influito sulla critica di Damerini per porsi in contrasto con il parere del critico romano.

⁴²² G. Damerini, *Il decimo festival del Teatro a Venezia*, «Il Dramma», XXV, n. 91-92, 1949 (agosto-settembre).

⁴²³ G. De Bosio, *Lettera a S. d'Amico del 7 aprile 1949*, MBA, f. d'Amico, Corrispondenza.

del soggiorno parigino, quando lo scultore insegnava alla Scuola d'Arte di Padova, situata davanti all'Istituto di Farmacologia di Meneghetti; durante la trasferta estera, fu però Contarello a mantenere i rapporti con lo scultore, inizialmente poco attratto dalla collaborazione sul fronte teatrale fino a quando, rientrati i due dalla Francia, l'abile artigiano venne nuovamente intercettato per iniziare una collaborazione sul duplice fronte: da un lato provare a recuperare la tradizione della maschera della Commedia dell'Arte e, dall'altro, a proseguire le sperimentazioni sulla maschera neutra di origine francese. Lecoq era infatti deciso ad approfondire le potenzialità offerte dall'uso della maschera, specie in campo didattico, sulla base di quanto aveva sperimentato sulla propria pelle durante la collaborazione con Jean Dasté a Grenoble – che a sua volta aveva mediato l'uso della maschera dal maestro e suocero, Copeau. Inizialmente fu lo stesso Lecoq a voler costruire da sé una maschera “nobile”, che da quel momento in avanti chiamerà “neutra”⁴²⁴, utilizzando della cartapesta, secondo il procedimento appreso da Dasté – e allo stesso modo chiese agli allievi di fare ciascuno la propria maschera; il risultato, di fattura non eccellente, fece però smuovere lo scultore, che volle venire in aiuto proponendo di realizzare egli stesso un prototipo, essendo disciplina anche per lui nuova. La prima maschera di Sartori, per quanto bellissima, a detta di Lecoq fu scartata perché non funzionale alla recitazione, probabilmente troppo pesante e rifinita⁴²⁵; la collaborazione tra i due, di tentativo in tentativo, portò però, infine, alla realizzazione della maschera neutra in cuoio, che verrà utilizzata per la prima volta durante la pantomima ideata da Lecoq *Porto di mare*, debuttata il 2 maggio 1950.

Al termine del primo anno di attività vi fu ancora un allestimento, questa volta maggiormente riuscito, commissionato al Teatro universitario dal comitato della Festa Mondiale del Teatro Cristiano di San Miniato: si trattava de *La devozione della messa*, un *autosacramental* di Calderón de la Barca. Lo spettacolo debuttò la sera del 16 giugno a Firenze, nella chiesa di San Salvatore in monte. L'operazione, di per sé complessa, impegnerà regista e gruppo per due interi mesi: il testo verrà ridotto di due terzi, innestando con molta più accuratezza e armonia le azioni mimiche esplicative ideate da Lecoq – che curerà anche la gestione di sessanta giovani comparse fiorentine che costituiranno il coro; anche il comparto “scene e costumi”, curato da Scandella e da Mariaclara Goldschmiedt, dovette ingegnarsi per adattare le suggestioni del testo allo spazio della rappresentazione. Il lavoro fu intenso e notevole e, in questa occasione, risultati più chiari ed evidenti non mancarono. E proprio i movimenti delle masse, in particolare nelle battaglie, come la scelta interpretativa data dal regista, furono nuovamente apprezzati da Silvio d'Amico. Anche la stampa estera, presente alla manifestazione, fu colpita dal lavoro svolto da De Bosio e *troupe*, come ad esempio è riportato nella rivista fondata e diretta da Leon Chancerel, dove si legge: «L'Ecole d'Art dramatique de l'Université de Padoue nous

⁴²⁴ Cfr. G. Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretemps, 2010, p. 163.

⁴²⁵ Cfr. P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Arles, Actes-Sud, 2016, p. 95.

a donné là un merveilleux exemple d'adaptation d'un texte dramatique à un lieu donné (une église) et aussi de la cohésion d'une troupe, méthodiquement entraînée»⁴²⁶. Ad influire sul diverso esito dello spettacolo, probabilmente, non fu tanto il tempo dedicatovi, verosimilmente non distante da quello impiegato per Goldoni, quanto forse la peculiarità del testo stesso; De Bosio, già preso all'epoca dallo studio sul dialetto veneto antico ed intento alle prime compiute riflessioni ruzantiane, trovandosi costretto a lavorare su l'*Auto* spagnolo, dramma esterno al percorso che lo stava coinvolgendo in quegli anni, si sentì magari maggiormente libero di intervenire in maniera più drastica ed audace sul testo, dando corpo fino in fondo alla sua intelligenza e capacità registica. L'esperienza dei *Pettegolezzi* poi, seppur non ancora stroncata dalle critiche veneziane, sicuramente aveva fornito una prima base concreta su cui misurarsi e da cui partire, nel lavoro di coppia De Bosio-Lecoq.

Una parentesi fisica, l'addestramento corporeo di Jacques Lecoq

La vicenda scolastica patavina, pur non avendo di per sé prodotto delle prove universalmente riconosciute del suo lavoro, già da quanto fino ad ora accennato, si pose come snodo nevralgico nel panorama formativo italiano. Oltre all'importante avvio del lavoro teatrale di Sartori, fu infatti grazie all'intuito di De Bosio nel coinvolgere Lecoq che venne introdotto l'insegnamento del mimo in Italia, materia sino ad allora mai praticata, che sarà segno distintivo dell'esperienza padovana e poi, della prima scuola del Piccolo Teatro di Milano. Per provare a capire quali riflessioni elaborò il pedagogo francese durante i primi anni di magistero nella città veneta, vista l'assenza di documenti al riguardo negli archivi universitari, ci si può riferire ad un paio di articoli redatti dallo stesso Lecoq su richiesta di Chancerel e pubblicati nei Cahiers d'Art Dramatique del 1950 – riferiti perciò, grossomodo, ai primi due anni di lavoro a scuola. Lo scritto, diviso in parti e redatto sotto forma di appunti “grezzi”, indica come punto di partenza un periodo di «entraînement»⁴²⁷ della durata di tre mesi – non a caso, il corso del primo anno era strutturato per bimestri “ampi” –, «période nécessaire pour préparer le corps à l'expression», in cui svolgere da tre a cinque allenamenti settimanali da quaranta minuti. Lo scopo di questa prima fase corrispondeva ad una sorta di pulizia (“nettoyage”), di messa a punto del corpo dell'attore. Tutto era però concentrato esclusivamente sul corpo: «pendant ces trois mois, on ne parle pas de théâtre, de mime, ni d'expression corporelle; on ne cherche pas à jouer avec son corps, on se penche sur lui pour le connaître. La souplesse, la vitesse, les réflexes, la détente, voilà notre

⁴²⁶ s.a., *Un grand exemple*, «Cahiers d'Art Dramatique», XI, s.n., 1949 (septembre). La diversa ricezione della stampa estera, come si vedrà, è fenomeno che si verificherà anche in altre future occasioni.

⁴²⁷ J. Lecoq, *Éducation physique de base*, «Cahiers d'art dramatique», XII, 1950 (janvier-mai). Tutte le citazioni seguenti si riferiranno al presente testo, salvo diversa indicazione. Gli articoli di Lecoq sono stati consultati presso la Société d'Histoire du Théâtre di Parigi, grazie al prezioso consiglio della sua direttrice, la dott.ssa Delaunay, che qui si ringrazia ulteriormente.

préoccupation pendant cette période ». Dopo un breve *excursus* sul paragone fra attore e atleta e una poetica descrizione del corpo umano e delle sue parti, Lecoq passava ad elencare nel dettaglio come scandire i quaranta minuti d'esercizio. I primi dieci minuti erano dedicati alla «mise en train» – cioè corsa o marcia ritmata, con ginocchia alte, a quattro zampe, ecc. – a cui facevano seguito i venticinque minuti centrali della lezione: si trattava di una serie d'esercizi di allungamento e rilassamento, tipici dell'allenamento sportivo e dello yoga, che servivano a sciogliere le articolazioni, allentare la tensione muscolare o vertebrale, a correggere la postura, a tonificare i muscoli e a migliorare le capacità respiratorie degli allievi, tutti elementi utili a possedere una maggiore consapevolezza del proprio corpo e del movimento. I quaranta minuti terminavano poi con il “ritorno alla calma”, in cui gli attori dovevano esercitarsi a passare rapidamente allo stato di rilassatezza, rallentando la respirazione ed adeguandosi ad un ritmo di marcia lenta. Il pedagogo consigliava poi, al di fuori delle lezioni d'educazione fisica, di svolgere attività sportive come la lotta, il judo, nuoto, atletica o pallacanestro, «compléments indispensable à une formation physique complète du comédien».

Terminati questi primi tre mesi di addestramento puramente fisico, l'attore poteva accedere al secondo grado della formazione: «l'expression corporelle»⁴²⁸, della durata di quattro mesi. Durante le prime sette settimane, veniva affrontata una “dominante” espressiva diversa ad ogni settimana: decontrazione, respirazione, ritmo, senso dello spazio, controllo del corpo, movimento ondulatorio, equilibrio, disequilibrio, l'oggetto, spingere-tirare, spingersi-tirarsi, essere spinti-essere tirati; l'ultimo mese, invece, era riservato alla revisione e alla sintesi di quanto fatto. La decontrazione era mirata ad eliminare tutte le tensioni, coscienti ed incoscienti, ad esercitarsi a “fare il morto”, esercizio utile prima di entrare in scena per entrare «dans un état de calme musculaire et psychique qui lui permettra de se concentrer sur son rôle, de recueillir toute son énergie et de la fixer sur ce qu'il doit faire». Gli esercizi erano rivolti soprattutto a spalle, tronco, braccia e testa, ma, dato il rischio di abbandonarsi troppo a tale stato, come quinto esercizio era consigliata una rapida contrazione di tutto il corpo, volta ad ottenere successivamente una miglior decontrazione; il ciclo si chiudeva con la decontrazione totale, ad occhi chiusi, rilassando tramite la concentrazione ogni parte del proprio corpo e soffermandosi sulla respirazione per ottenere una “calma completa”. Applicazione diretta di questi esercizi erano le cadute, allo scopo di evitare di farsi male. Il secondo approfondimento era dedicato alla respirazione, fattore che aiuta alla calma e, soprattutto, a donare ritmo al movimento: «Un mouvement doit se respirer comme on respire une phrase». Ma è altresì connessa all'emozione: più l'individuo è calmo più la respirazione sarà bassa, ventrale, più l'attore è emozionato e più essa sarà alta, toracica. Allenare la respirazione significa dunque riuscire a controllare tali reazioni, poiché

⁴²⁸ J. Lecoq, *Formation corporelle du comédien*, «Cahiers d'Art dramatique», XII, 1950, (octobre-décembre). Tutte le citazioni seguenti si riferiranno al presente testo, salvo diversa indicazione.

«l'émotion coupe la parole, empêche l'expiration». Nel proseguire con gli esercizi sul ritmo, Lecoq iniziava precisando questa definizione: «Être en accord avec ce que l'on fait, trouver son personnage, laisser à l'expression le temps qu'elle agisse sans se laisser emporter par elle. Savoir placer dans le temps ses gestes. C'est la donnée du rythme. Sentir le public, c'est être au même rythme que lui: "Communion"». L'attore doveva saper cogliere il ritmo del suo personaggio, che si trattasse di un anziano o di un adolescente, e saperlo mettere in relazione con il ritmo dell'opera, saperlo far proprio; il cattivo attore è colui che «met le personnage à son rythme mais ne l'habite pas». Gli esercizi per agevolare tale abilità, però, non avevano nulla a che vedere con possibili dinamiche interpretative di un testo, ma erano bensì focalizzati sul ritmo "musicale", iniziando da basiche camminate ritmate sulla respirazione o esercizi collettivi con ritmi battuti dalle mani o dai piedi, in cui adattarsi a seguire il ritmo improvvisato da un altro allievo. Lo spazio scenico, quarto punto di approfondimento del percorso, era suddiviso in quattro tipologie: lo spazio "organico", vale a dire un organo soltanto dell'attore, i polmoni, che ne controllano la respirazione permettendo di "espandere e restringere questa tipologia spaziale; lo spazio "vegetale", cioè tutti i movimenti eseguibili mantenendo almeno un piede fisso al palcoscenico; lo spazio animale, cioè quello offerto dal movimento, dai salti, dalla corsa, e, infine, lo spazio sensibile, cioè il prendere possesso dello spazio che va al di là del limite corporeo. La quinta sezione era dedicata al controllo del corpo: alleato fondamentale in questi esercizi era la lentezza, che doveva caratterizzare tutte le fasi del movimento; sostanzialmente Lecoq divideva la materia in due macrocategorie di compiti: da un lato, una serie di esercizi in cui passare da una posizione ad un'altra in maniera estremamente lenta e controllata, dall'altro eseguire una serie di movimenti ed azioni comuni, come camminare, a "ralenti", prendendo spunto dall'espedito cinematografico. Sesto punto di approfondimento era quello che viene definito "movimento ondulatorio", relativo prevalentemente alla colonna vertebrale, per la cui descrizione, Lecoq, si rifaceva al movimento del serpente. Questi esercizi erano finalizzati alla trasmissione del movimento, che secondo il pedagogo passava dalla spina dorsale, rendendo perciò «indispensable de sentir le jeu de la colonne vertébrale dans son effort de transmission». La settima e l'ottava settimana di studio erano indirizzate ad esercitarsi sull'equilibrio ed il disequilibrio. Per controllare il primo era necessaria un'intelligenza muscolare estremamente raffinata, che fosse in grado di mantenere una posizione data senza che nulla potesse modificarla: «Ma main doit savoir ce que pense mon pied». Gli esercizi proposti, riassumevano perciò in tale ottica quelli sviluppati precedentemente, per cui si trova spiegato come allenarsi sull'«espace-équilibre, jaillissement-équilibre, éclosion-équilibre, équilibre-saut, équilibre-attitude». Essi erano naturalmente messi in stretta relazione con le esercitazioni previste nel modulo successivo, dal momento che «Le jeu entre l'équilibre et le déséquilibre donne naissance au mouvement. La marche, par exemple, est un déséquilibre contenu, rattrapé par une jambe et puis par l'autre».

Esercizio tipico per allenare tale abilità erano le cadute, da quelle “false”, cioè salvate prima di cadere realmente, a quelle “totali”, in cui si allenava il corpo e la mente a lasciarsi andare in maniera controllata per cadere in avanti o all’indietro. Esempio sintetico finale di questi due moduli era il compito di immaginarsi su di una barca: a partire da una fase di equilibrio, in cui il corpo cerca di compensare il rollio dato dal mare, vi è poi una falsa caduta, dovuta ad un’onda più ampia e, infine, la caduta vera e propria causata dal colpo di voga per mantenere la barca a galla. Purtroppo, gli appunti di Lecoq si interrompono qui, lasciando sospesi gli ultimi approfondimenti dell’espressione corporale, quelli relativi all’oggetto ed alle spinte; pur nella loro incompletezza, esse offrono però un’idea del tipo di lavoro e della riflessione che stava animando il pedagogo francese. Anche se molti degli esercizi appena scorsi erano stati mutuati da pratiche pedagogiche d’oltralpe – da Copeau a Decroux –, la precisione con cui sono raccontati, il loro grado di dettaglio, raccontano in primo luogo la propensione pedagogica che caratterizzava l’operato del maestro francese – pulsione da sempre presente in Lecoq, come si vedrà più oltre; ma soprattutto testimoniano l’introduzione nel panorama teatrale di un allenamento corporeo vicino a quello atletico – non a caso Lecoq aveva alle spalle un passato sportivo – che, fino ad allora, non era mai stato insegnato in Italia. Tale dirompente novità non rimase a lungo trascurata: da lì a qualche anno, due uomini di estrema sensibilità ed “occhio teatrale” si contenderanno il giovane francese per arruolarlo nelle loro rispettive scuole. Si trattava di Paolo Grassi e Silvio d’Amico.

Seconda annata scolastica: l’incontro con BB e la partenza di JL

Il secondo anno di vita della Scuola e del Teatro vide, tra i fatti più significativi, l’allestimento di un testo inedito di un giovane autore milanese che aveva deciso di raccontare in forma di tragedia i fatti di Albenga del 16 luglio 1947, *Le Lombarde* di Giovanni Testori⁴²⁹. A partire da quell’anno, però, per provvedere alle necessità di bilancio dell’istituto ed integrare i pochi finanziamenti concessi, De Bosio dovette compiere alcune scelte di compromesso, optando per alcune soluzioni che facessero maggior “cassetta”. Il debutto de *Le Lombarde* verrà quindi anticipato da una serata composta da un atto di Ferrari, *La medicina di una ragazza malata*, e da «uno dei testi più sperimentali di Federico Garcia Lorca, *L’amore di Don Perlimplín con Belisa nel suo giardino* – espediente analogo ad altre operazioni fatte in seguito per accompagnare le operazioni più innovative o “rischiose”. De Bosio cercò, per quanto possibile, di mantenere una coerenza nel suo percorso registico e nella scelta del

⁴²⁹ Il testo, ancora inedito, è conservato presso l’archivio personale di De Bosio ed è stato recentemente riscoperto dal lavoro svolto intorno all’opera testoriana da parte di Giuditta Fornari, confluito nella sua tesi di dottorato dal titolo *Giovanni Testori: “performances” di drammaturgia. Indagine sul rapporto tra la scrittura per la scena e modalità performativa nel teatro dell’artista lombardo*, Università di Bologna, XXIX ciclo.

repertorio da attuare – ad esempio, l'atto di Ferrari è l'unico dell'autore scritto in dialetto modenese – ma, come è naturale, non sempre furono scelte felici o iniziative mosse unicamente dalla sua volontà. La scuola continuò comunque il suo operato, acquisendo due attori di futuro spessore, come Giulio Bosetti o il meno noto Mario Bardella. Ragionando sugli allievi sorge un'ulteriore riflessione: la scuola patavina, a parte i due appena citati e Contarello – che però veniva da un altro percorso –, non riuscì a formare un gran numero di attori di chiara riconoscibilità. Pur tenendo conto della brevità d'azione della stessa, fattore non secondario in operazioni di questo genere, l'impressione prevalente, a parziale ed ulteriore possibile spiegazione di tale fenomeno, è che la Scuola, più che essere rivolta all'esterno e formare attori da inserire poi nel sistema professionistico, fosse una sorta di mondo chiuso, creato *ad hoc* per la crescita dell'*ensemble* del Teatro universitario. In tal senso, stando alle informazioni di cui si è finora a conoscenza, si può osservare una dinamica divisa in due fasi; una breve, coincidente perlopiù con il primo anno di attività, caratterizzata dall'apertura alla cittadinanza, sulla base dell'Epjd – ma anche di altre scuole del passato italiano –, in cui all'interno della scuola confluirono diversi allievi di differente provenienza, prevalentemente cittadina e con finalità non necessariamente professionistiche. Dall'altro, una seconda fase più consistente caratterizzata da una stretta compenetrazione tra ambiente formativo e pratica concreta della scena, tutto sommato molto simile a quella che aveva segnato il Teatro gufino di Venturini e la scuola di Melani – in cui i giovani allievi migliori erano assoldati dal regista all'interno della compagnia principale –; in questa prospettiva, dunque, il caso patavino assumerebbe più i contorni di un Teatro-Scuola in cui i due mondi erano tutt'altro che separati e, anzi, erano sottesi alla stessa ideologia teatrale. Si trattava perciò di un'impostazione che, più che all'Epjd, guardava ad altre forme del teatro francese, prima fra tutte la comunità teatrale fondata da Copeau nell'ambito del Vieux-Colombier. A partire dal secondo anno, infatti – sempre restando nel campo delle ipotesi, viste le lacune documentali – la ricerca scolastica condotta dalla coppia De Bosio-Lecoq sembrerebbe gravitare intorno alle realizzazioni sceniche del Teatro, che vedevano, in qualità di interpreti, un gruppo omogeneo di allievi/attori, una compagine che rimarrà pressoché identica durante tutta la durata dell'esperienza padovana. Si potrebbe quindi supporre che il lavoro fatto a Scuola, sostanzialmente, coincidesse con quello fatto all'interno della famiglia attoriale della compagnia e che dunque, più che essere indirizzato alla formazione attorica in senso lato, fosse funzionale agli importanti allestimenti attuati dal Teatro; a riprova di tale senso comunitario, così ricorda De Bosio, nel suo volume autobiografico: «la scuola diventava ogni giorno di più una compagnia in cerca di stabilità»⁴³⁰. Ulteriore segno di tale orientamento, è la strutturazione stessa dell'ente che, a partire da quell'anno, assume ufficiosamente il titolo di Compagnia Stabile del

⁴³⁰ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 84.

Teatro dell'Università, accingendosi al tempo stesso a tentare il passaggio a Teatro Stabile, sul modello del Piccolo. Gli allestimenti più significativi di quel secondo anno di vita della scuola, andarono perciò a rispecchiare il modificato impianto pedagogico e ne precisano un'ulteriore sviluppo. I due animatori principali della scuola, De Bosio e Lecoq, cominciarono a seguire percorsi sempre più distinti, seppur ancora compenetrati. Lecoq si dedicò ancor di più al lavoro mimico esercitandosi su una sua creazione inedita, *Porto di mare*, che debuttò ai primi di maggio – significativo del rapporto Scuola-Teatro è l'ambientazione marina della pantomima, probabilmente collegata al lavoro svolto per *Le Lombarde*, ma ancor più interessante se messa in collegamento all'esercizio sulla barca descritto da Lecoq nell'articolo sulla scuola⁴³¹. L'operazione intensificò ed approfondì quanto fatto per *Le cento notti*, sia grazie alla struttura originale della creazione, interamente ideata dal francese, sia per l'utilizzo della maschera neutra, messa a punto da Sartori proprio per tale allestimento. De Bosio, invece, da un lato si concentrò sull'approfondimento della funzione del coro attraverso l'allestimento della tragedia testoriana, che gli permise di estendere il «tempo-prova oltre la necessità di allestimento» e di assegnare «le parti principali a rotazione», sviluppando così anche il carattere comunitario del lavoro⁴³². Dall'altro, il 1950 fu l'anno in cui si dedicò, assieme a Zorzi, all'operazione di scavo intorno all'opera di Ruzante, di cui avrebbe allestito, nell'autunno, *La Moscheta*, per la prima volta in dialetto pavano – lo spettacolo debuttò nel novembre a Rovigo, per sondare la reazione che avrebbe suscitato, e poi, un mese dopo, a Padova. Tappa di questo percorso fu la messa in scena de *La cameriera brillante*, «spettacolo rozzo che sul momento spinse Dursi a parlare di “recitazione eccessiva” e che, col senno di poi, sarebbe apparso anticipatore dell'incontro dei padovani con Ruzante»⁴³³. La stagione teatrale '49-'50, si chiuse con una tournée estiva all'estero, in area tedesca, che riproponeva gran parte del repertorio allestito nei due anni precedenti; inizialmente, ai primi di giugno, la Compagnia si recò in Austria, a Vienna, in cui rimase per quattro sere al Theater der Courage, per poi spostarsi a Salisburgo, dove era organizzato un convegno di “American studies” promosso dalla Tulane University. Fu in questa occasione, all'interno della cornice del castello di Reinhardt, che il gruppo fece la conoscenza di Eric Bentley, assistente americano di Brecht che era stato testimone della recente nascita del Berliner Ensemble. Fu lui, probabilmente, a favorire un piccolo ulteriore giro in Germania per far conoscere il lavoro dei giovani attori, che li vide dunque spostarsi ad Erlangen, Augusta, Costanza e Monaco⁴³⁴; ma, soprattutto, evidentemente colpito dalla qualità del lavoro del

⁴³¹ È Meldolesi a suggerire la correlazione tra *Le lombarde* e *Porto di mare*, vista la quasi identità tematica. Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 426, nota 19.

⁴³² Cfr. *ibid.*

⁴³³ *Ibid.*, p. 427.

⁴³⁴ Cfr. G. De Bosio, *Cartolina a S. D'Amico da Salisburgo del 24 giugno 1950*, MBA, f. d'Amico, corrispondenza, “De Bosio Gianfranco”. Il nome di Bentley non è fatto nella cartolina; si tratta perciò soltanto di una supposizione derivata dalla

Teatro Universitario, Bentley decise di accogliere l'invito di De Bosio di allestire alcuni spettacoli brechtiani in Italia nella stagione successiva. Ancora una volta il pubblico e la critica estera, anche degli addetti ai lavori, aveva riconosciuto qualità non secondarie al lavoro svolto da De Bosio e Lecoq.

Chiusasi l'annata in termini positivi, il gruppo approdò alla realizzazione di Ruzante. Dietro alla messinscena, oltre al lavoro e alla passione di De Bosio per l'autore, si radunò un vero e proprio *team*. Zorzi affiancò il regista nel lavoro di analisi letteraria, mentre la coppia Sartori-Lecoq, vagando per i mercati rionali e le campagne venete, cercò di individuare i residui di Commedia dell'Arte permanenti nella cultura popolare di allora. Tale ricerca approderà, per Lecoq, nell'incontro con Carlo Ludovici, Arlecchino storico di Baseggio, che gli mostrò i movimenti e le attitudini della maschera, a sua volta tramandategli da un vecchio Arlecchino⁴³⁵; furono fondamentali acquisizioni che il maestro francese riverserà poi all'interno della pratica di palcoscenico – nel lavoro su *La Moscheta* e, poi, negli allestimenti del Piccolo – e, soprattutto, all'interno della sua pratica pedagogica, dando avvio a quella riflessione su mimo e pantomima che segnerà il suo futuro percorso “scolastico”. Inoltre, probabilmente, è a quest'altezza cronologica che il francese, conclusa la creazione della maschera neutra, diede avvio alla ricerca sulle maschere in cuoio della Commedia dell'Arte assieme all'amico scultore. Al di là dell'importanza storica rivestita dall'allestimento ruzantiano e la sua relativa analisi, ciò che qui preme osservare è come, proprio tale allestimento – forse complicato anche dal fatto dell'incontro con il teatro brechtiano –, segnò l'allontanamento dei due amici, che proseguirono poi autonomamente i loro filoni di ricerca, dello studio del dialetto pavano e dell'opera del Beolco da un lato, e della pantomima nella commedia dell'arte dall'altro⁴³⁶. Prima di prendere altre strade, prima di «fuggire da Brecht»⁴³⁷, il francese ebbe comunque modo di concentrarsi su di un'ultima esecuzione con gli allievi-attori, dal titolo *Pantomime*, debuttata il 3 aprile 1951, che prevedeva al suo interno differenti creazioni dello stesso maestro:

Lo spettacolo intendeva proporsi come un “panorama delle possibilità espressive del Mimo” (gesto nel silenzio, con parola e con musica), ripercorrendo la continuità delineabile – a dire il vero, con criteri generici – fra le esperienze di Debureau (“pantomima classica”), Copeau (“maschera neutra” ed espressionismo corporeo), Decroux-Barrault (“nuova

coniuntura temporale dei due fatti. La città di Costanza, potrebbe trattarsi invece della città di Coblenza, ma non si è certi a causa del carattere manoscritto del documento.

⁴³⁵ Cfr. J. Lecoq, *Le corps poétique. Un enseignement de la création théâtrale*, in collaboration avec J.-G. Carasso et J.-C. Lallias, Arles, Actes Sud, 1997, p. 19.

⁴³⁶ È lo stesso De Bosio a ricordare come fu proprio quell'allestimento a generare «qualche conflitto interno, in particolare con Lecoq», cfr. G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 89.

⁴³⁷ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 428.

tecnica e superamento dell'aneddotismo) e Chaplin (gestualità "burlesca"). La presentazione del programma di sala si concludeva così: "Cosa è il Mimo? Arte. Arte pura, una delle componenti del Teatro, architettura dell'espressione dell'attore. Il Mimo, Arte del silenzio, ci fa scoprire un mondo immediato dalle emozioni semplici e forti mentre propone le possibilità di rinnovamento di cui il Teatro attualmente ha bisogno". Seguivano gli argomenti dei singoli pezzi. *La statua*, in omaggio a Debureau, contrapponeva l'amore di Pierrot e di Colombina alla logica materialista di Arlecchino e Pantalone. *L'officina* restituiva l'alienazione del lavoro industriale e il bisogno operaio di togliersi le "maschere d'automa". Fan-Fan Bar, un *burlesque* d'ambiente, narrava di un musicista capitato per caso in un bar di banditi. Infine, la "pantomima corale con maschere" *Porto di mare* rappresentava un risveglio all'alba, l'imbarco, il naufragio, un corpo di donna restituito dal mare: "la donna, simbolo della barca scomparsa, ridarà vita al porto".⁴³⁸

Oltre a quanto riportato dalla nota di Meldolesi, nel corso della serata vi erano stati anche alcuni interventi poetici che accompagnavano le pantomime *L'officina* e *Porto di mare*, rispettivamente da Gabriel Cousin e da Palazzeschi e Montale, tutti "detti" da Giulio Bosetti⁴³⁹. Lo spettacolo rappresentò dunque l'ultimo episodio della collaborazione francese con il teatro padovano, che però, seppur di breve durata, fu estremamente densa per entrambi; sempre Meldolesi, nei suoi *Fondamenti*, tracciava infatti in questi termini il bilancio dello scambio intercorso all'interno dell'esperienza del Teatro Universitario:

L'esperienza padovana era servita a Lecoq per scoprirsi più pedagogo che artista e, come artista, più collaboratore che creatore; acquisizione questa, che gli consentì poi di riprendere le ricerche sull'improvvisazione iniziate con Dasté e di passare, quindi, alla edificazione della sua originalità, all'ascolto-riappropriazione dei sentimenti interiori. La vicinanza di Lecoq era servita ai padovani per imparare a separare i livelli linguistici della comunicazione teatrale: soprattutto l'aver appreso a isolare il gesto dalla parola favorì il successivo incontro del Teatro dell'Università con l'epicità brechtiana⁴⁴⁰.

⁴³⁸ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 427, nota 22.

⁴³⁹ Cfr. *Locandina dello spettacolo* Pantomime, riportata in P. Lecoq, *Jacques Lecoq. Un point fixe en mouvement*, Arles, Actes-Sud, 2016, p. 110.

⁴⁴⁰ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 429. In realtà, come si vedrà, la propensione pedagogica di Lecoq potrebbe essere retrodatata di qualche anno; la presa di coscienza di una minor propensione artistica è, invece, maggiormente condivisibile, anche se, guardando alle esperienze passate di Lecoq, non si ha mai la percezione di una particolare pulsione registica o la ricerca di una carriera attorica.

Lasciata l'Italia, Lecoq passò l'estate viaggiando in Norvegia con sua sorella Violette dedicandosi prevalentemente al disegno, dove venne raggiunto da un telegramma di Paolo Grassi che chiedeva il suo aiuto per coreografare i cori dell'*Elettra*, che il Piccolo stava allestendo a Vicenza. Tornato perciò rapidamente in Italia, contribuì all'allestimento strehleriano e in quell'occasione, la coppia direttrice dello Stabile milanese gli chiese una dimostrazione della sua pedagogia corporea; rimasto favorevolmente colpito da quanto vide, Grassi propose a Lecoq di collaborare alla creazione della Scuola del Piccolo, che sarebbe nata nell'autunno seguente. Fu sempre a Vicenza che si consumò il "fatto" tra Grassi e d'Amico. Entrambi seguivano l'attività teatrale di Padova con estremo interesse, già dagli inizi: Grassi dall'allestimento de *Il Pellicano* del 1947, complice la sede editoriale del copione, mentre d'Amico, stando a quanto si ha traccia nel rapporto epistolare con il regista veronese, dall'aprile 1949; fra i due, fu Grassi però, complici anche l'età e gli impegni di d'Amico, ad avere un ruolo maggiormente attivo nel tutelare e sostenere l'operato di De Bosio: ad esempio, chiamò *La Moscheta* al Piccolo, nel '51, proponendo anche al giovane regista di entrare nella "squadra" milanese – invito che De Bosio rifiutò⁴⁴¹ – o, soprattutto, quando all'atto di chiusura del Teatro padovano, Grassi aiutò economicamente De Bosio per poter saldare i conti con gli attori ed il personale. Il fiuto del Direttore del Piccolo aveva riconosciuto in De Bosio un giovane curioso ed intelligente, che aveva portato in Italia Lecoq e Bentley, suscitando probabilmente anche qualche invidia all'organizzatore milanese, che già dal dopoguerra era in trattative per i diritti sulle opere brechtiane. Grazie alla sua perspicacia ed alla sua attenzione verso l'esperienza patavina, egli seppe cogliere il momento adatto per intercettare un Lecoq temporaneamente sprovvisto di lavoro, magari in procinto di rientrare in Francia, per assoldarlo nella futura scuola milanese così da renderla originale ed aggiornata rispetto al panorama formativo italiano. Anche d'Amico, che non era certo da meno, si interessò a Lecoq "pedagogo" e gli propose un posto in Accademia quando andò ad assistere alla tragedia greca curata da Strehler a nella città palladiana, ma l'invito giunse troppo tardi. Infastidito dalla mossa del critico romano, Grassi scrisse prontamente una lettera al Direttore dell'illustre Accademia:

Io sono venuto apposta a Roma il 6 agosto per tentare una piccola scuola a Milano, e sono stato 2 volte da te. Nella seconda visita, nel tuo ufficio all'Accademia, ti ho messo al corrente della mia aspirazione di fare una piccola scuola a Milano e ti ho parlato dei nomi dei componenti, fra cui esplicitamente ho fatto quello di Lecoq.

Ora Orazio si fa in quattro per offrire lavoro a Lecoq a Roma e per legarlo a sé e tu a Vicenza, mi ha detto Lecoq, gli hai offerto di andare all'Accademia.

⁴⁴¹ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 96.

Non mi pare giusto, carissimo, tanto più quando tu sai che io ho un impegno verbale con Lecoq.

Ora, Lecoq viene con me perché è una persona corretta che sta alla parola anche se non firma i contratti (come Orazio gli ha chiesto); [...].

Io capisco, d'Amico, umanamente che tu sia geloso dell'Accademia, tua creatura, lo capisco perfettamente. Ti capisco perché quando nacquero gli altri "Piccoli Teatri" copiati dal mio, io soffrii.

[...] Quindi, dimmi perché avete cercato di soffiarci il Lecoq e soprattutto trova il modo di aiutare la piccola scuola milanese.

Avrai tutta la mia gratitudine. Non essere "romano" soltanto; ricordalo⁴⁴².

Lecoq perciò, mantenne l'impegno preso, iniziando nell'autunno '51 la sua collaborazione con la scuola del Piccolo, dove rimarrà per due stagioni, come si vedrà.

La parabola conclusiva dell'esperienza padovana, un primo triste epilogo

Nell'ambito padovano, l'assenza del maestro francese venne in parte attenuata dall'incontro con il mondo brechtiano; esso si configurò attraverso l'allestimento di una serata composita, per la regia di Bentley, che vide al suo interno l'esecuzione di tre *song* da *L'opera da tre soldi*, due scene da *Terrore e miseria del III Reich* e l'allestimento di *L'eccezione e la regola*. La serata, che per la prima volta in Italia presentava l'opera di Brecht, fu tale da arrivare a sconvolgere il pubblico bolognese – oltre a Padova, dove debuttò, e Bologna, la serata venne poi replicata anche a Genova nell'estate 1951, destando però meno stupore –; nel capoluogo emiliano, infatti, nell'ambito del Festival della Prosa organizzato dall'editore Cappelli, il pubblico radunatosi al Teatro Comunale ebbe una tal diversità di reazioni, tra fischi e applausi, che dovette intervenire la Polizia: «Bentley ne fu entusiasta: si era verificato forse per la prima volta, nel calore emiliano, il progetto brechtiano di provocazione teatrale»⁴⁴³; subito i due telegrafarono l'accaduto a Brecht, orgogliosi del risultato ottenuto. La stagione, poi, si chiuse ancora una volta con un giro artistico in Germania, in cui parteciparono ad un Festival teatrale che «aveva l'aria di un campo militare dedicato al teatro», con tende per gli alloggi e «capannoni per le prove»⁴⁴⁴. In quell'occasione scelsero di allestire *L'acqua* di Turi Vasile che, ancora una volta, riuscì a riscuotere un buon successo tra il pubblico internazionale, tant'è che De Bosio scelse lo stesso testo per la serata inaugurale della stagione successiva.

⁴⁴² P. Grassi, *Lettera a S. d'Amico da Vicenza del 9 settembre 1951*, ANAD, b. 436-437, fsc. "Corrispondenza con Piccolo".

⁴⁴³ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 88.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 89.

A partire dall'inizio del 1951-'52, pur se forte dell'allestimento de *La Moscheta* – che aveva compiuto una lunga *tournee* italiana – e degli allestimenti brechtiani compiuti l'anno precedente, il Teatro dell'Università di Padova fu vittima di un primo brusco riassetto “retrocessivo”: avendo perso l'apporto del pedagogo francese, la scuola andò man mano a diminuire di vitalità e di importanza, aggravata dal fatto che De Bosio era sempre più impegnato dal lavoro registico e organizzativo. A partire dall'autunno, infatti, la Compagnia era riuscita ad ottenere una sala teatrale, prontamente ribattezzata in onore a Ruzante, in Riviera Tito Livio, proseguendo quel percorso verso il teatro stabile che aveva intrapreso l'anno precedente con la denominazione della Compagnia; oltre a ciò, sempre in quest'ottica, il Teatro diede vita ad un Centro Universitario Teatrale affidato alla gestione dell'amico Zorzi, volto a separare via via l'operato del teatro dal vincolo universitario. Ma l'inaugurazione di teatro e stagione, segnata dalla messinscena del dramma di Vasile, non raccolse particolari entusiasmi nonostante il successo che aveva accompagnato lo spettacolo nella sua versione estiva. Sconsolato da tale risultato, più tardi attribuito alla diversa cornice dell'allestimento – in Germania era stato pensato in un contesto naturale, con cascate e corsi d'acqua – De Bosio formulò alcune riflessioni sul proprio operato, sulla base di alcuni spunti datigli in quei giorni dal “maestro spirituale” d'Amico. Il critico, visto lo spettacolo, domandosi se tale esito non giocasse più a favore dei detrattori del rinnovamento scenico, scrisse a De Bosio che il fatto per lui più grave consisteva nella resa recitativa degli attori, di cui quella «più a posto»⁴⁴⁵ era un'attrice di mestiere (la Sainati) mentre gli altri, tra cui i giovani interpreti allevati nella scuola, risultavano mediocri o cattivi. Il direttore romano, proseguiva poi criticando la scena, «troppo povera, [...] senza nessun segno geniale» e notando come «il regista non fosse riuscito a dare un ritmo all'azione, a crearne un'atmosfera, a farla comunque progredire suscitando un reale, partecipe interesse». Naturalmente, per rincuorare il giovane, ci tenne a precisare che le osservazioni erano limitate a quell'allestimento, e che tutti gli artisti «hanno fallito qualche interpretazione». Ma di particolare interesse, risultano altri due passaggi del testo. Uno, riguardo sempre alle caratteristiche della recitazione del gruppo:

Ricorderai che, fin dal primo giorno, io ho notato nei tuoi giovani attori virtù mimiche, e di stile diciamo così visivo, prevalenti su quelle della recitazione (tanto vero che tu ti desti la pena di rimediare a un tale squilibrio cercando un migliore insegnante, perlomeno, di dizione). Credo che questa sia una delle cause per cui certi tuoi spettacoli sono stati apprezzati particolarmente da un pubblico straniero, vale a dire capace d'apprezzare ciò che vede, meglio di ciò che intende poco o punto. Aggiungo che, dei non molti fra cotesti spettacoli

⁴⁴⁵ S. d'Amico, *Minuta di lettera inviata a G. De Bosio del 10 novembre 1951*, MBA, f. d'Amico, corrispondenza, b. “De Bosio Gianfranco”. Tutte le successive si riferiranno al presente documento, salvo diversa indicazione.

visti da me, quello che più mi piacque fu appunto quello tutto mimica, specie nei quadretti del bar notturno, e in quello delle macchine; ricordo, in altro spettacolo, il nô.

D'Amico, sostanzialmente, ammise al giovane De Bosio che le cose meglio riuscite erano le pantomime di Lecoq, proprio nel momento in cui il francese aveva ormai preso un'altra strada. La seconda, riguardava invece la composizione del cartellone annunciato per la stagione appena inaugurata:

E attenzione al repertorio! [...] non conoscendo le altre novità italiane annunciate [...], vorrei chiederti in tutta confidenza se tu le hai scelte sempre con convinzione, oppure per criteri di creduta opportunità. Io ho sempre dubitato che i piccoli teatri di cotesto tipo possano assolvere un compito di sperimentali anche per le novità. Per me, o si sperimentano i nuovi attori e registi (e allora, ci si appoggia a testi sicuri); o si sperimentano i nuovi autori (e allora, ci si appoggia a interpreti sicuri). Ma sperimentare tutt'e due le cose insieme, vuol dire appoggiare una debolezza a un'altra debolezza.

De Bosio provò a fare sue le perplessità sollevate dal critico segnalando, nella lettera di risposta, l'«acquisto di maggiore chiarezza critica»⁴⁴⁶ nei confronti del proprio lavoro. Pur provando a difendere, come naturale, l'operato suo e della compagnia – ad esempio, facendo presente che questa si era riunita soltanto da venti giorni –, il regista non rispose in maniera dura alle accuse, ma si mise probabilmente ancor più in discussione – «se le ho scritto tutto questo è per precisarle il mio smarrimento e la sua ragione»⁴⁴⁷. L'unico punto su cui dissentì in maniera più decisa riguardava la funzione stessa del suo teatro, che reputava in grado di svolgere «opportunamente anche la funzione di vagli dei giovani autori rilevando però, al tempo stesso: «il punto critico è la scelta del lavoro»⁴⁴⁸. La stagione, non iniziata sotto i migliori auspici, vide attuati i consigli di d'Amico, tant'è che decise di limitare le novità italiane all'*Ippolito* di Elena Bono, dirigendosi invece su terreni “più sicuri” per la scelta delle opere maggiori; forse proprio perché nuovamente solo, il regista compì una sorta di ritorno agli inizi, riprendendo Eschilo con l'*Agamennone*, Goldoni con *Le smanie per la villeggiatura*, e Strindberg con *La contessina Giulia*⁴⁴⁹ – oltre a *Loyal circus o Voulez-vous jouer avec moi* di Achard e *Assassinio nella cattedrale*, che avevano esordito in pieno inverno. In programma, stando a quanto attestato da una breve relazione conservata presso l'archivio storico dell'Università, era anche

⁴⁴⁶ G. De Bosio, *Lettera a S. d'Amico del 13 novembre 1951*, p. 1r, *ibid.*

⁴⁴⁷ *Ibid.*, p. 1v.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, p. 2r.

⁴⁴⁹ Stando all'interpretazione che ne diede Meldolesi, «*La contessina Giulia* avrebbe dovuto dare un seguito al Brecht di Bentley, mentre *Le smanie per la villeggiatura* e *Agamennone* avrebbero dovuto rifarsi alla *Moscheta*, proseguendo le indicazioni sull'artificiosità linguistica e sul primitivismo. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 446.

previsto l'allestimento de *I sei personaggi in cerca d'autore*, che debutterà l'autunno seguente, e *L'annunciazione* di Claudel⁴⁵⁰. Il teatro dunque, continuò la sua opera provando a trovare un suo assestamento allo scompenso dato dalla minor forza della componente scolastica, ma, a partire da quell'anno, cominciò un lento ostracismo a diversi livelli che finì per costringere la chiusura del Teatro. In ambito locale aumentava la diffidenza e diminuivano le protezioni: la sfera ecclesiastica non aveva colto con favore le "oscene" recite ruzantiane, mentre Marchesi e Valgimigli erano andati in pensione ed il rettorato era passato a Guido Ferro, di diverso colore politico rispetto ai protagonisti della Resistenza; inoltre, sul fronte economico, a metà dell'anno, era già previsto un disavanzo passivo di due milioni e mezzo di Lire. Per arginare queste due tendenze, De Bosio, probabilmente avvalendosi dei consigli dell'amico Grassi, cercò di legittimare l'operato del Teatro a livello nazionale, provando a compiere quel "salto" a Stabile cittadino che impedisse ai poteri forti della "Padova bene" di affossare l'esperienza. L'estate, foriera di avvenimenti di rilievo, diede un'importante occasione di riconoscimento nella partecipazione alla Seconda Delfiade, svoltasi nel Teatro romano di Verona. La stagione successiva, il regista decise di puntare sul teatro del Novecento, proponendo allestimenti di Pirandello, Brecht e Gor'kij, con due "intermezzi" composti da un ulteriore testo goldoniano, *La famiglia dell'antiquario*, e da *I mimi angelici* di Carlo Cornagi, «una fantasia per maschere rievocativa della sua collaborazione con Lecoq»⁴⁵¹. Il momento *clou* di quest'ultimo anno di attività fu la messa in scena de *I sei personaggi in cerca d'autore*, in cui De Bosio scelse di avvalersi dell'amico Sartori per realizzare delle maschere *ad hoc*, sulla scorta della nota pirandelliana; l'operazione fatta sul testo, di cui l'uso delle maschere fu probabilmente il segno più evidente, scatenò ancora una volta pareri discordi da parte della critica, che probabilmente incisero ancor di più sulla già precaria situazione dello stabile. Il finanziamento, sia cittadino che universitario, era stato infatti sospeso, e ciò costituiva un vero e proprio mezzo di ritorsione per bloccare anche quello ministeriale, che per legge poteva essere concesso soltanto previo sostegno degli enti locali. A nulla valse l'interessamento diretto di Andreotti né, tantomeno, la scelta riparatrice del Goldoni. Ultimo atto delle vicende dello stabile patavino fu la messa in scena brechtiana di *Un uomo è un uomo*, la cui ultima sera di recita vide l'annuncio dello scioglimento della compagnia. L'amministrazione cittadina affibbiò i debiti al regista, che tentò inizialmente di salvare il progetto collaborando con la città di Venezia e con Diana Torrieri, andando a formare il Teatro delle Tre Venezie. Fu però l'amico Grassi, come accennato, ad essere l'unico a venirgli in soccorso.

⁴⁵⁰ s.a. *Relazione dell'attività del teatro dell'università di Padova dal 7 novembre 1951 al 7 aprile 1952*, ASUP, AN, AR, sts. 1949-'50, b. 480, fsc. 97, stfsc. 2.

⁴⁵¹ C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., p. 446.

L'Accademia fino al '55: gli ultimi dieci anni di Silvio d'Amico

L'immediato dopoguerra e i provvedimenti necessari a ripartire: la vicenda dell'Accademia Nazionale di Danza

L'Italia del 1945, seppur uscita dalla guerra, aveva di fronte a sé un compito estremamente arduo: quello della ricostruzione di un paese lacerato in un clima composto da tensioni contrastanti tra il mondo cattolico ed il blocco comunista. Pur se presente un certo sentimento comune di riscatto e ripartenza, la frattura del paese era evidente, come testimoniato dal voto del 2 giugno 1946. Fu un processo complesso, segnato da mosse più azzardate e altre più cautelative, che congiuntamente segnarono – con le relative conseguenze economiche, culturali, politiche e sociali –, la fisionomia del paese nei decenni successivi. Nel tentare di mantenere un equilibrio che permettesse la rinascita economica e sociale, per fuggire possibili derive nuovamente autoritari – sia del Partito Comunista, che di certo mondo cattolico ancora in odore di Fascismo –, «non apparvero gravi i vincoli della “democrazia protetta” che si delineò (e fu invocata). E non apparve urgente liberare l'ordinamento e le leggi del paese dalle ipoteche del fascismo, o dare piena attuazione alla Costituzione⁴⁵²». Non tutto, dunque, venne assimilato all'interno del processo di riforma e rinascita, lasciando inalterati alcuni assetti della vita pubblica, leggi o istituzioni; ugualmente, anche diverse figure di spicco del passato regime mantennero più o meno inalterata la loro funzione durante la vita della prima Repubblica. In campo culturale, questo fenomeno – raccontato, in particolare, da Mirella Serri nel suo *I Redenti. Gli intellettuali che vissero due volte*⁴⁵³ – non lasciò immune nemmeno il fronte teatrale, che vide anzi il perdurare per lungo tempo oltre la fine del Fascismo di strutture, persone e apparati legislativi. Il fenomeno, figlio della complessità del periodo, ebbe conseguenze non univoche, generando ristagni e persistenze dannose, ma anche qualche ripercussione positiva. Tra le prime vi fu, ad esempio, il perdurare della censura fino a metà degli anni '60 o, ancor più, la continuazione del regime di sovvenzioni varato di anno in anno, senza una legge organica sul sistema teatrale – legge che arriverà, in parte, solo nel 1985 con l'istituzione del Fus. Dall'altro, fenomeno a sua volta ambiguo, il perdurare di molti uomini ai vertici degli organi amministrativi, generò mancanza di ricambio e, al tempo stesso, permise, attraverso la continuità, una più veloce ripresa del sistema teatrale; tale fu il caso di De Pirro, che dopo essere stato ai vertici del MinCulPop, riuscì a rientrare nel 1948 alla Direzione Generale del Teatro ma, non da meno, fu il caso di d'Amico, che, seppur meno schierato politicamente, era comunque stato al vertice di un'istituzione nata durante il regime. Come si è detto, infatti, mantennero

⁴⁵² G. Crainz, *Autobiografia di una Repubblica. Le radici dell'Italia attuale* [2009], Milano, Feltrinelli, 2012, p. 48.

⁴⁵³ Cfr. M. Serri *I Redenti. Gli intellettuali che vissero due volte. 1938-1948*, Milano, Il Corbaccio, 2005.

intatte le loro funzioni anche diversi enti, come l’Eti, l’Inda di Siracusa o la stessa Accademia – tutte istituzioni che, a loro modo, contribuirono poi in larga misura ai fenomeni teatrali del secondo dopoguerra. L’Accademia, in quel frangente, non subì delegittimazioni particolari in quanto ente scolastico: le accuse principali, infatti, furono rivolte personalmente a d’Amico, imputato di essere un privilegiato, di aver intascato soldi pubblici, o, addirittura, di aver cambiato casacca ed esser diventato “filocomunista”⁴⁵⁴; tale campagna diffamatoria, che si protrasse per diversi anni e su diversi fronti, non riuscì però nell’intento di smuovere d’Amico dal ruolo di Direttore, che mantenne fin quasi alla morte. Pur essendo dovuto scendere a patti con il Fascismo e, successivamente, con i partiti al comando, egli riuscì infatti, sempre abilmente, a non compromettersi mai apertamente con la politica ufficiale; grazie all’abilità diplomatica e all’autorevolezza acquisita nel corso della sua lunga carriera, egli riuscì quindi a mantenere il timone del comando dell’Accademia – salvo un breve commissariamento tra il 1944 ed il 1945, il cui incaricato fu Emilio Sotgiu –, traghettando così la sua Scuola attraverso la corrente di rinnovamento del dopoguerra e proiettandola verso un nuovo “ciclo vitale”.

Tra i primi assestamenti burocratici che d’Amico si trovò a gestire a partire dal 1945, vi fu uno schema di riordinamento dell’Accademia che, oltre alla revisione dello Statuto e un generale riadattamento della stessa, prevedeva altresì la gestione e la separazione della Regia Scuola di Danza. A partire dal 1940, infatti, con la legge n. 165 del 22 febbraio, era stata istituita ufficialmente presso la Regia Accademia d’Arte Drammatica una Scuola di Danza volta a formare ballerini, ma anche «maestri e compositori di danza»⁴⁵⁵. L’istituto, per molti aspetti dipendente dall’Accademia, almeno sul piano normativo/amministrativo, era rivolto alle sole allieve ed era diviso in Corso Regolare, per ottenere il diploma di Danzatrice, Corso di Perfezionamento, per ottenere la specializzazione di Danzatrice solista, di maestra o coreografa e, infine, dei corsi liberi rivolti alle alunne con interessi amatoriali. Prima della sua istituzione, a conflitto già iniziato, venne commissionato uno studio dal Ministro dell’Educazione Nazionale e dal MinCulPop – in particolare nella persona di Bottai – atto ad analizzare il funzionamento delle diverse scuole di danza in Italia – la scuola di ballo del Reale Teatro dell’Opera di Roma, la Scuola di ballo del Teatro alla Scala di Milano, la Scuola di danze classiche Jia Ruskaja di Milano e la Scuola di Raja Garosci di Roma –; a ciò, sulla base di quanto elaborato dalla commissione, fece seguito la creazione del Regio istituto di danza. Esso godette subito di ottimo successo, tant’è che già dal 2° anno di vita poteva contare 112 iscritte; nel ruolo di ispettrice fu assunta la Ruskaja, che ne fu, in sostanza, anche la direttrice, già dal primo anno: evidentemente, tra le diverse scuole esaminate, la sua fu quella che aveva riscosso la maggior approvazione da parte degli incaricati

⁴⁵⁴ Per approfondire le vicende legate a d’Amico, cfr. T. Viziano, *S. d’Amico & Co.*, cit., in particolare le pp. 91-103 e G. Pedullà, *Silvio d’Amico e la riforma del teatro italiano (1945-1955)*, vol. V, cit., pp. 9-83.

⁴⁵⁵ s.a., *Copia della Legge n. 165 del 22 febbraio 1940*, ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Div. IV (1946-1950), b. 78.

ministeriali, favorendone così la sua nomina. Le prime insegnanti furono Giuliana Penzi e Rosa Mazzucchelli, quest'ultima docente anche all'Accademia, e si coadiuvavano dell'aiuto del Prof. Mario Rivosecchi, per Storia dell'Arte, e del Prof. Luigi Colacicchi, per Storia della Musica⁴⁵⁶. La scuola procedette perciò parallelamente all'andamento dell'Accademia, senza interferire particolarmente sul piano didattico, ma complicando inevitabilmente quello amministrativo. Già all'atto della sua fondazione, d'Amico, pur dovendosi attenere alle direttive ministeriali, non mancò di dichiarare il suo disappunto, non tanto sulla nascita della scuola stessa, quanto sull'accorpamento all'Accademia da lui diretta. In una lettera indirizzata al Ministero di poco successiva all'inaugurazione della Scuola – avvenuta il 26 ottobre 1940 –, si legge:

poiché, in detta Scuola, l'animatrice e ispiratrice è, di fatto, come tutti sanno, l'illustre e geniale signora Ruskaja, a cui unicamente si debbono il progetto, l'organizzazione, i regolamenti, la scelta dei maestri, e infine il successo del bellissimo concerto di danze con cui la Scuola si è inaugurata, non si vede pertanto la ragione per cui una sì esperta Direttrice debba comunque dipendere da un'Accademia come la nostra, la quale ha a capo persone dedite a discipline del tutto diverse. Ciò non può servire ad altro che a creare intralci e ritardi nella attività della nuova Scuola⁴⁵⁷.

Ciò che preoccupava di più d'Amico, al di là, della doppia nomina di Presidente di entrambi gli istituti, era che la nuova Scuola potesse interferire con l'Accademia, in particolar modo sul piano finanziario, dal momento che entrambi i bilanci gravavano su quello dell'istituto che egli dirigeva. In effetti, nonostante l'estrema ufficialità che aveva caratterizzato la nascita del nuovo istituto, a quanto emerge da una relazione del Direttore del maggio 1945, la gestione economica della Scuola di Danza fu assai poco "ortodossa": «Tutto il personale della scuola, direttivo, insegnante, amministrativo e di custodia, è avventizio, compensato nei modi più eterogenei, o addirittura con mezzi di fortuna. [...] E in forma di "premio" fu pagata, a quanto ricordo, la signora Ruskaja, finché nel luglio del '43 io ebbi ordine di assumerla per un triennio come direttrice, sotto la forma d'una scrittura, che importava un compenso corrispondente a più del doppio di quello che, come direttore dell'Accademia ricevevo io»⁴⁵⁸. In coda alla relazione, d'Amico richiamò dunque l'attenzione del Ministro sulla necessità di separare tali istituti, anche sul piano finanziario, facendo seguire, al tempo stesso, un elenco dei

⁴⁵⁶ Cfr. S. d'Amico, *Dati statistici per gli "annali della scuola". Relazione al Ministero dell'Ed. Nazionale del 24 novembre 1942*, pp. 7-8, ANAD, b. 537, fsc. "Corrispondenza e relazioni sull'Accademia".

⁴⁵⁷ S. d'Amico, *Lettera al Ministro dell'Ed. Nazionale, Direzione Generale delle Arti del 30 ottobre 1940*, p. 1, ACS, MPI, AA.BB.AA., Div. IV 1946-1950, b. 81, fsc. "Roma – Scuola di Danza".

⁴⁵⁸ S. d'Amico, *Relazione al Direttore generale delle Belle Arti del 21 maggio 1945*, p. 22, ANAD, b. 537, fsc. "Corrispondenze e relazioni sull'Accademia".

provvedimenti più urgenti necessari a far ripartire al più presto il normale andamento dell'istituto di prosa – dalla soluzione dell'“*affaire Piccolomini*” alla necessità di trovare una nuova sede, proprio sfruttando il compenso di tale lascito, alle integrazioni di bilancio sulla base delle mutate condizioni economiche (l'adeguamento delle paghe dei docenti e, soprattutto, l'aumento delle borse di studio agli allievi). Fra i documenti conservati all'Archivio di Stato, vi è una interessante nota – che però al momento non trova altri riscontri – su un'idea proposta da d'Amico nell'estate '45; vista la situazione politico amministrativa del momento, sembra che il Direttore avesse intenzione di riproporre un'idea di vecchia data, espressa in termini simili al Ministro De Vecchi nel 1935: creare un'Accademia delle Arti dello Spettacolo che riunisse l'Accademia d'Arte Drammatica, il Centro Sperimentale di Cinematografia e la Scuola di Danza, col passaggio della gestione di tutte e tre alle dipendenze della Direzione Generale dello Spettacolo. Il capo della divisione IV, redattore della nota, si diceva sostanzialmente favorevole alla creazione di un tale istituto, a patto però che rimanesse sotto la giurisdizione del Ministero della Pubblica Istruzione, per evitare spiacevoli “precedenti” e per far convergere sotto la propria ala il Csc, finora rimasto legato al dicastero demandato alla gestione del comparto cinematografico⁴⁵⁹. L'operazione, di cui questa rappresenta l'unica traccia, non venne però attuata, ma si procedette, invece, alla creazione di una commissione atta a studiare «i problemi di carattere didattico, amministrativo e finanziario relativi alla R. Accademia di Arte Drammatica e dell'annessa Scuola di Danza» e a «formulare proposte per un nuovo ordinamento dei due Istituti»⁴⁶⁰. Nominata nell'estate, la commissione ebbe poi qualche problema legato all'impossibilità di parteciparvi di alcuni membri, per cui lo studio della riforma fu iniziato soltanto al termine dell'anno 1945-'46. A partire da quella data dovettero trascorrere due anni affinché venisse istituita, attraverso la Legge 1236 del 7 maggio 1948, la rinnovata “Accademia Nazionale di Danza”, separandone così la gestione dall'Accademia di Arte Drammatica.

D'Amico e l'Accademia nella scena teatrale della Ricostruzione: le iniziative teatrali e l'attività “militante”

All'incirca negli stessi anni, sempre all'interno del clima frenetico e caotico di rinascita del mondo teatrale, d'Amico, mai chiuso soltanto tra le aule dell'Accademia – Giammusso titola uno dei paragrafi dedicati a questi anni «Dentro e fuori l'Accademia» –, continuava a porsi come fermento attivo della scena nazionale. Nuovamente, attraverso due diversi tentativi, d'Amico ritornò a proporre

⁴⁵⁹ Cfr. <Penta?>, *Appunto per il Signor Direttore Generale del 13 luglio 1945*, ACS, MPI, Dir. Gen. AA.BB.AA., Div. IV (1946-1950), b. 78.

⁴⁶⁰ s.a., *Decreto di nomina della Commissione per il riordinamento dell'Accademia d'arte drammatica e per la scuola di danza del 15 dicembre 1945*, *ibid.*

e progettare la creazione di una forma di Teatro Stabile che potesse porsi come punto di riferimento a livello nazionale e che si ponesse in continuità e in correlazione con l'istituto da lui diretto. Una prima manovra prese piede a ridosso del '46 e vide radunare intorno all'iniziativa, alla cui guida vi sarebbe stato Costa, un gran numero di ex-allievi: da Gassmann a Giannini, a Crast, a Tofano, a Brissoni – quest'ultimo era stato costretto ad allontanarsi dalle scene durante l'occupazione per nascondersi in campagna, perdendo al tempo stesso la casa a Firenze durante i bombardamenti. Gassmann, che nello stesso momento era in trattative per il progetto del “Gruppo” a Milano, inizialmente non si diceva convinto, salvo poi venire a patti una volta tramontata l'opzione lombarda. Vi era poi Sarah Ferrati, in qualità di prim'attrice, mentre diversi contatti erano stati fatti con Pilotto, Carraro, Carlo Ninchi e Aroldo Tieri. Il progetto sarebbe stato finanziato e sostenuto da diversi enti statali, come l'Eta e la Presidenza del “Consiglio Stampa, Spettacolo e Turismo” dello Stato, ma anche da finanziamenti privati – derivanti, probabilmente, dal lascito Piccolomini. Tra i registi, oltre a Costa, Giannini e Brissoni, avrebbero dovuto comparire pure Squarzina, Celi, forse Copeau, e, per un momento, anche Grassi, che pretendeva la regia de *Il soldato Tanaka* di cui era detentore dei diritti – il nome di Grassi venne poi fatto anche per l'organizzazione della “ditta”. Il repertorio, dopo numerose azioni di trattativa, ad un certo momento sembrò fissarsi intorno a *Il giardino dei ciliegi* di Cechov, *Tessa* di Giradoux, *Il fiume scintillante* di Morgan, *I giorni della vita* di Saroyan, un *Amleto* “vero”, tradotto da Montale, un Pirandello ed “altri italiani”. Come si vede, i titoli che andavano a comporre gli ideali cartelloni dei nuovi progetti erano assai simili tra loro e ruotavano intorno ad una serie di testi ed autori “caldi”, ritenuti da più parti le opere più interessanti da allestire in quel periodo – Gassmann, ad esempio, era estremamente convinto e “legato” alla rappresentazione di Kaiser de *Il soldato Tanaka*. Tutte le trattive si protrassero fin oltre l'estate – quella in cui dodici milioni di italiani avevano appena scelto la Repubblica – ed arrivarono fino al pieno autunno, quando la Compagnia del Teatro Quirino, diretta da Orazio Costa, debuttò con i *Sei personaggi in cerca d'autore*: era il 29 novembre 1946. L'ensemble allestì altri tre spettacoli a Roma, che furono *Il giardino dei ciliegi* sempre per la regia di Costa, *Il voto* per la regia di Giannini e, nuovamente diretto da Costa, *Un Ispettore in casa Birling*. Le rappresentazioni godettero inizialmente di buon successo tra il mondo romano ma, una volta trasferitisi a Milano in *tournee*, l'affluenza del pubblico cominciò a calare: la stessa compagnia, che figurava come l'unica sostenuta da contributi ministeriali, aveva iniziato a suscitare molte invidie⁴⁶¹. Terminata la primavera però, il progetto aveva al contrario accumulato debiti per sei milioni di Lire e, non essendosi ancora risolta la questione del fondo Piccolomini, dovette essere interrotto sul finire della stagione, lasciando amareggiati più di tutti i due promotori, d'Amico e

⁴⁶¹ Durante le repliche milanesi vi fu anche una *querelle* tra Costa e Brissoni che segnò la fine della collaborazione di quest'ultimo alle iniziative vicine all'Accademia.

Costa⁴⁶². Terminata quest'esperienza, la coppia ci riprovò nel 1948-'49, cercando di dare corpo ad un programma maggiormente "loro" attraverso l'istituzione del Piccolo Teatro di Roma, su cui si avrà modo di soffermarsi più oltre. L'iniziativa del Piccolo romano aveva come antecedente una colossale *tournee* – fortunata e, allo stesso tempo, criticata – organizzata da Guido Salvini come prolungamento del IX Festival Internazionale del Teatro di Prosa alla Biennale di Venezia: per l'Italia, si trattava del primo importante giro artistico europeo da quando era tornata la pace. Nell'estate del 1948, mentre stava cercando di definire i dettagli degli invitati italiani, Salvini decise di coinvolgere nel progetto anche l'Accademia; dopo alcune indecisioni sullo spettacolo da allestire – che avevano visto susseguirsi le più disparate ipotesi, dall'*Attilio Regolo* al *Mistero*, da *L'opera seria* di Calzabigli al *Didone* di Metastasio, da *Le inquietudini di Zelinda* alla *Donna del paradiso*, dall'*Amleto* a *La dodicesima notte* –, la scelta cadde infine sui *Sei personaggi in cerca d'autore*, regista, Orazio Costa. Questi, con la folta schiera dei suoi allievi, ritornò sul lavoro fatto due anni prima proseguendo quell'operazione di attenuazione e stemperamento dei caratteri "fantastici" e "intellettualistici" che erano stati alla base di altre interpretazioni, e sottolineando invece la componente reale del dramma⁴⁶³. Lo spettacolo andava ad affiancare *l'Edipo re* diretto da Salvini, con alcuni dei più grossi nomi del momento – Ricci, la Pagnani, Ruggeri, Carlo Ninchi, Foà, Crast, ed alcuni ex allievi, al debutto come Tedeschi o Santuccio –, *Il corvo* di Gozzi, curato da Strehler con il Piccolo, e *Cristo ha ucciso* di Gian Paolo Calleghari, ancora diretto da Salvini, protagonista Gassmann. Il motivo principale delle polemiche fu proprio la distribuzione delle parti tra i diversi spettacoli, che sarebbero poi andati in *tournee* congiunta; al centro della *querelle* furono le scelte fatte per l'allestimento curato dalla scuola romana, in cui figuravano Tino Buazzelli (padre), Giovanna Galletti (madre) Rossella Falk (figliastro), Giancarlo Sbragia (figlio), Manlio Busoni (direttore-capocomico), Gianrico Tedeschi (primo attore), Alba Maria Setaccioli (la prima madre), Bice Valori (la seconda madre), Marina Bonfigli (attrice giovane) Nino Manfredi (direttore di scena), Paolo Panelli (suggeritore). Il fatto giudicato inaccettabile era l'aver riservato tutte queste parti, tra cui anche le principali, a dei giovani attori, mentre accadeva che Benassi si riducesse «a fare una partecina», la Pagnani avesse accettato «una di quelle parti che le nostre prime donne hanno sempre rifiutato», Ruggeri comparisse solo in una scena, e Tofano e Stoppa «e in fondo quasi tutti gli altri [avessero, *n.d.a.*] accettato, con rara disciplina, *qualunque parte*»⁴⁶⁴. La stampa perciò, non si risparmiò dalle critiche, come puntualmente fece «Il Dramma», che trovò l'operazione di far comparire anche l'Accademia tra i grandi nomi del teatro un atto «presuntuoso,

⁴⁶² Per approfondire tutta la presente vicenda cfr. almeno T. Viziano, *S. d'Amico & Co.*, cit., pp. 60-80.

⁴⁶³ Cfr. A. Frateili, *s.t.*, «Il giornale della sera», 3 marzo 1949, riportato in M. T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 71-72.

⁴⁶⁴ Cfr. G. Salvini, *Lettera a Silvio d'Amico del 18 agosto 1948*, riportata anche in T. Viziano, *S. d'Amico & co.*, cit. pp. 142-143.

vanitoso, disutile», «protetto da una Direzione del Teatro che ragiona e si comporta come fosse un impresario privato»⁴⁶⁵. Anche la *tournee* stessa, che toccò le città di Parigi e Londra, non fu priva di vicissitudini, anche logistiche – come l’intoppo della spedizione del materiale, rimasto bloccato a Calais mentre la compagnia era già a Londra, o la difettosa campagna promozionale che venne attuata nella capitale del Regno Unito. Al rientro in Italia, dunque, vi furono nuovamente polemiche sui “milioni spesi per procurarsi cattiva fama”⁴⁶⁶ o sulla mancata assegnazione di un finanziamento analogo alla compagnia Maltagliati-Cimara, reduce di un giro artistico in America del Sud. A prescindere però dalle valutazioni estetico-organizzative, bisogna rilevare come l’episodio avesse caratterizzato un importante momento nel percorso formativo dei giovani interpreti: il fatto di poter viaggiare nella stessa carrozza ferroviaria, ed avere quindi a contatto diretto, tangibile, alcuni dei più rinomati attori dell’epoca, come anche la possibilità di poterli vedere durante la preparazione prima di una recita, di osservarli in scena, di analizzarne lo stile, come anche, infine, la possibilità di visitare due capitali teatrali di prim’ordine, non poté che rappresentare un indiscutibile valore aggiunto al processo formativo avviato in aula. E, in effetti, pur nella “saltuarietà” di quelle esperienze, tra il ’46 ed il ’48, d’Amico riuscì comunque ad attivare una sorta di fragile connessione tra il mondo scolastico e quello della scena, permettendo agli allievi di cimentarsi davanti a pubblici diversi, anche esigenti, come la platea di addetti ai lavori della Biennale.

Ancora guardando a quanto fatto da d’Amico “al di fuori” dell’Accademia, è da segnalare la partecipazione, sempre nel 1948, a Milano, ad un importante convegno che aveva radunato mezz’Italia del teatro, dai critici agli autori ai funzionari e, soprattutto, finalmente, attori e registi. Il Convegno Nazionale del Teatro, organizzato dalla Casa della Cultura ed il Circolo Diogene di Milano in collaborazione con Grassi ed il Piccolo, si svolse tra il 18 ed il 20 di giugno nel capoluogo lombardo ed affrontò gran parte dei temi inerenti alla ristrutturazione della scena teatrale nazionale⁴⁶⁷. In merito alla pedagogia teatrale, già il primo pomeriggio, nella giornata presieduta da Silvio d’Amico, vi fu un complesso intervento di Costa dedicato all’insegnamento teatrale; il regista e insegnante dell’Accademia, nella prima parte si dedicò all’analisi di alcune famose metodologie didattiche – nell’ordine, Stanislavkij, Tairov, Vachtangov e Coepau. Dopo questo preambolo, cercò invece di rendere conto di alcune prime teorizzazioni “mimiche”, di alcuni concetti sviluppati attraverso il lavoro in Accademia, destando ammirazione, approvazione e critiche⁴⁶⁸. Nel lungo e movimentato dibattito che seguì si cominciarono a contrapporre due modi di intendere il teatro, che si venne a definire,

⁴⁶⁵ s.a., *Taccuino*, «Il Dramma», XXIV, n. 71, 1948 (15 ottobre).

⁴⁶⁶ Don Marzio, *Teatro d’esportazione – Abbiamo speso milioni per procurarci cattiva fama*, «Il Paese», 4 novembre 1948.

⁴⁶⁷ Gli atti del convegno, conservati presso il Museo Biblioteca dell’attore di Genova, sono ora pubblicati in A. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948. Un convegno per il teatro*, Firenze, Le Lettere, 2013.

⁴⁶⁸ Della relazione di Costa si avrà modo di parlare nel successivo paragrafo.

prevalentemente, ma non solo, come questione generazionale. A sostegno intervennero Strehler, incuriosito e «d'accordo sull'80% di quello che ha detto Costa»⁴⁶⁹, Ettore Gaipa – che tentò di precisare un “equivoco”, ovvero come la mancanza della «scuola di palcoscenico o di compagnia»⁴⁷⁰ tipica del teatro dell'Ottocento rendesse legittimo partire dalle teorizzazioni mimiche come nuove basi per l'insegnamento scenico –, e infine, lo stesso d'Amico, che concluse la discussione difendendo le conquiste e l'operato dell'Accademia:

Abbiamo conquistato qualche cosa di nuovo, però questa scuola di cui tanto si parla, e che sono contento se ne parli perché significa che non è passata inosservata, con i mezzi insufficienti, senza un teatro in cui far sbocciare i suoi allievi dopo aver raggiunto la preparazione, di questa scuola facciamo il progetto. Domandiamoci se fra i bravi registi che essa in questo breve periodo di tempo ha messo al mondo, se fra i giovani attori che sono usciti di essa, ce ne sono alcuni che hanno esercitato un'influenza benefica sulla scena attuale⁴⁷¹.

Voci contrarie invece si alzarono da Benassi, Simoni e Tofano – di cui celebre divenne la battuta «non riesco a vedere il trapasso da una nuvola all'*Amleto*»⁴⁷²– i quali si dissero tutti molto perplessi sull'utilità della mimica per l'insegnamento attorico. Il dibattito però, in generale, rimase su un piano astratto e teorico, senza portare poi ad una concreta riflessione sulla pedagogia teatrale in Italia né, tantomeno, ad una riflessione compiuta sulla mimica. Altri argomenti trattati nel corso delle prime giornate furono il ruolo dell'autore, la scenografia, un'ipotesi per l'introduzione dell'insegnamento del Teatro all'interno del mondo universitario fatta da Apollonio, e, attraverso la relazione di Strehler, una riflessione sulla regia; questi, nel suo intervento, al di là di alcune riflessioni di carattere artistico, concentrò l'attenzione su aspetti maggiormente concreti, toccando temi giuridici e organizzativi, fino ad arrivare alla proposta della creazione di un albo professionale dei registi: «Codifichiamo sindacalmente il regista! Esso oggi non è in alcun modo giuridicamente tutelato. Il regista è iscritto al sindacato nazionale degli artisti drammatici, ma non trova in esso la salvaguardia dei suoi diritti»⁴⁷³. Il giovane artista triestino proponeva che, per accedere all'albo, fosse necessario aver firmato almeno cinque regie – due o tre nel caso di allievi diplomati all'Accademia; in merito alla formazione dei registi, poi, proponeva l'istituzione di due scuole, a Roma e Milano, duplicando così l'offerta:

⁴⁶⁹ A Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948*, cit., p. 68. Le successive citazioni si rifanno al presente volume ma si è preferito, in questo caso, riportarle ugualmente visti i rimandi a frasi distanti fra loro.

⁴⁷⁰ *Ibid.*, p. 75.

⁴⁷¹ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁷² *Ibid.*, p. 76.

⁴⁷³ *Ibid.*, p. 96.

L'insegnamento, alla pari dell'insegnamento universitario, potrebbe comprendere quattro anni di corso: almeno due anni come attore (e verrebbero diplomati come attori) e poi una scuola specializzata di due o tre anni per la regia. I diplomati passerebbero come assistenti in una compagnia regolare per un anno e dopo, automaticamente, verrebbero a fare parte dell'ordine stesso⁴⁷⁴.

La proposta fatta venne ampiamente sottoscritta e condivisa da d'Amico, che rimembrò le difficoltà e le lotte attuate per introdurre quell'insegnamento; quest'ultimo però si dimostrò perplesso non tanto dalla pluralità delle scuole, quanto dal numero stesso dei diplomati che esse avrebbero potuto generare: già all'epoca, molti dei diplomati, infatti, supplivano alla disoccupazione prestando la loro opera alla Radio, in qualche teatro lirico o esercitando la professione di critico⁴⁷⁵. Un altro momento dedicato alle questioni scolastiche vi fu durante la relazione di De Pirro – da poco rientrato nei ranghi ministeriali, non senza polemiche e perplessità, tra cui, paradossalmente, quelle di d'Amico e Costa –: il funzionario fece presente che dar corpo alla volontà di costruire altre scuole, con annessi teatrini e borse di studio, significava investire milioni di lire, soldi che al momento non era possibile erogare dalle casse dello Stato⁴⁷⁶. Infine, un ultimo tassello in favore delle scuole venne aggiunto da Salvini, nel corso della sua relazione sugli stabili, estremamente ricca per il suo enorme bagaglio d'esperienze. Il regista, per sostanziare la necessità dell'avere una scuola connessa al teatro stabile, così tratteggiava la sua esperienza in Accademia:

quando un giovane per tre anni sente parlare di teatro, di buon teatro dalle nove della mattina alle nove di sera, vive per tre anni a contatto di persone serie, colte, preparate, che del teatro fanno un apostolato; sperimenta le sue forze in esercitazioni continue, in saggi privati e pubblici; questo giovane si forma un carattere, si costruisce una disciplina estetica, impara una lingua che è ben diversa da quella dei generici che non si sa come siano arrivati in una compagnia (oggi che i figli d'arte sono spariti) senza una preparazione culturale, e che trascorrono la propria vita non avendo neanche parti lunghe da studiare, nei caffè della città e della provincia⁴⁷⁷.

Anche questo convegno, come quelli della Sudt, all'atto pratico non portò immediate modifiche; fu però un momento importante di riflessione, utile a fare un urgente primo punto della situazione

⁴⁷⁴ *Ibid.*

⁴⁷⁵ Cfr. *Ibid.*, p. 98.

⁴⁷⁶ Cfr. *Ibid.*, p. 121.

⁴⁷⁷ *Ibid.*, pp. 126-127.

teatrale nella nuova Repubblica Italiana, per capire lo stato di salute della scena e le strade che, già all'epoca, stava iniziando a percorrere.

Tornando all'operato di d'Amico, guardando infine al fronte editoriale, egli si era dedicato nuovamente alla *Storia del teatro drammatico*, ripubblicata da Garzanti nel 1950 in seguito ad alcune traversie con la Rizzoli – durante la guerra erano stati persi i *cliché* di stampa, lasciando così in circolazione soltanto mille copie del volume –, e, ancora nel 1948, anno particolarmente denso, accettò l'invito di Gaetano De Sanctis a collaborare alla nuova edizione dell'*Enciclopedia italiana*⁴⁷⁸. Già dal 1944, poi, aveva iniziato il lavoro che lo porterà a concepire la monumentale impresa dell'*Enciclopedia dello spettacolo*. Nel 1947, invece, seguì con passione la curatela di un volume dedicato alla regia, frutto di un ciclo di conferenze tenutosi in quell'anno, edito dalla casa "Belardetti" di Roma. L'indice del volume vide figurare Guerrieri, Lo Gatto, Salvini, Costa, Pandolfi, Tofano, Fiocco e Prosperi, oltre all'introduzione curata da d'Amico, con interventi volti a ricoprire il percorso dei maggiori esponenti della regia europea del Novecento – Appia Craig, Stanislavskij, Reinhardt, Copeau, Tairov, Piscatori, Vaghtangov, il "Cartel". Significativi però gli ultimi tre saggi sulla regia italiana: Tofano scrisse in merito "a quella di ieri", Fiocco si occupò dei registi italiani contemporanei, mentre lo scritto di Prosperi era intitolato "La giovane regia italiana". Quest'ultimo faceva significativamente partire il suo intervento dalla nascita dell'Accademia nel 1935, illustrando, come primo esito della scuola, la promettente ma «immaturamente scomparsa» Wanda Fabro: «era probabilmente la più dotata di temperamento e di autentica vocazione, sebbene la sua brevissima carriera artistica non le abbia consentito di mostrare interamente le sue qualità; le quali consistevano soprattutto in una profonda intuizione dei personaggi, che ella usava trattare come altrettante figure realmente esistenti»⁴⁷⁹. Il saggio proseguiva poi soffermandosi su Costa, il cui «carattere costante delle regie [...] era] l'impostazione critica del testo, sempre fiorita di riferimenti a concetti storici e morali, fino alla cura minuziosa di ogni particolare». Terzo nome, sempre riferito all'alveo dell'Accademia, era quello di Giannini, «spirito pratico e concreto, dotato di un raro equilibrio e di quella particolare qualità che consente ad un regista di obbiettivarsi completamente nello spettacolo, senza lasciar margine di abbellimenti e di arricciolature esteriori». Ultimi due nomi dell'Accademia degni di menzione, secondo Prosperi, erano Alessandro Brissoni e Vito Pandolfi. «Il primo, di temperamento estroso, spiritoso, indipendente, caustico, tentato dalle grandi libertà interpretative della commedia dell'arte, o della commedia di gran classe [...] o dal dramma di intonazione lirica». Pandolfi, invece, era percepito come «temperamento inquieto fino all'incertezza, discontinuo, seguace di un raffinato europeismo

⁴⁷⁸ G. Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del Teatro Italiano (1945-1955)*, vol. V, cit., p. 24.

⁴⁷⁹ G. Prosperi, *La giovane regia italiana*, in S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Roma, Angelo Belardetti, 1947, p. 215-216. Le successive citazioni si rifanno al presente volume.

stilistico, che poi si è andato normalizzando in un realismo dimesso, quasi crepuscolare». Prosperi passava poi agli “indipendenti”, tra cui annoverava Enrico Fulchignoni, Gerardo Guerrieri – «il più giovane fra i registi italiani di un certo nome» – e, soprattutto, Luchino Visconti: «è un fatto che gli attori guidati da Visconti si riconoscono a vista per la loro recitazione accesa, ipersensibile, quasi nevrotica, aderenti più di ogni altra allo spirito contemporaneo. [...] regista della crisi, pronto a registrare come un sismografo, gli estremi di ogni esperienza psicologica». In chiusura, l'autore volle perciò tracciare un breve bilancio sulla situazione del dopoguerra:

Nel nuovo regime, dopo un periodo alquanto caotico di programmi estremisti e rivoluzioni da camera, vanno sorgendo qua e là piccoli raggruppamenti sperimentali senza peraltro presentare risultati o tendenze degne d'attenzione. La libertà, che in un primo tempo incoraggia il dilettantismo, in un secondo tempo logora e corrode tutto ciò che non ha una seria e consistente ragione di esistere; per questo, assai più che per la pressante crisi economica, i ranghi degli aspiranti si sono assottigliati di molto e un bisogno sempre più profondo di studio di raccoglimento e di serietà va prendendo il posto dell'antica euforia, talvolta incoraggiata oltre il necessario da polemici malintesi. Resta il fatto concreto che la nuova generazione ha fornito alcuni registi di rilievo, dotati ciascuno di particolare personalità; il che in fin dei conti è un risultato che in arte vale assai più delle polemiche, dei gruppi e delle tendenze.

Significativi, dall'analisi tracciata dall'autore, sono almeno due fattori: primo, che alla regia vi si poteva arrivare per vie “indipendenti”, delegittimando così, in parte, il ruolo svolto dall'Accademia ed “autorizzando” traiettorie esterne, come quella che Strehler sarà in procinto di compiere; secondo fattore degno di nota, è la differenza di personalità registiche che era riuscita ad emergere dalla scuola stessa; il corso di regia, in sostanza, era riuscito a formare le nuove leve del teatro italiano senza omologarne lo spirito, senza annullarne le differenze, ma dotandole altresì di un mestiere, di un saper fare, che permettesse loro di dare forma concreta ai loro pensieri. Merito di tale risultato, probabilmente, oltre all'impegno costante di d'Amico e alle sue capacità pedagogiche, fu anche l'approccio “morbido” di Salvini.

Come in passato, le iniziative culturali e teatrali di d'Amico si ponevano all'interno di un percorso organico volto a sostenere il proprio operato e ad attuare quelle riforme strutturali che rappresentarono il cruccio di tutta una vita. Sono momenti ed attività distinte che però, pur con gradi diversi, testimoniano anche l'avvenuta modifica della scena teatrale, che con le iniziative milanesi – ma anche con le regie viscontiane –, aveva vissuto casi di “rottura” o quantomeno di modifica delle prassi abituali; era un mondo che si era allargato, che contava molti più “concorrenti” nella sfera

teatrale, i cui nuovi protagonisti stavano rapidamente imponendosi sul resto del panorama nazionale. Certo d'Amico, nella sua lucida intelligenza, seppe cogliere e sostenere questi nuovi fermenti ma, al tempo stesso, pur mantenendo un ruolo di assoluto primo piano quale “nome tutelare della scena italiana”, stava forse perdendo qualche posizione in favore di più energici e battaglieri teatranti.

L'Accademia verso la fine della gestione d'Amico, tra parziali riforme, nuovi equilibri e ultime raccomandazioni

Negli stessi anni, spostandosi “dentro l'Accademia”, il Direttore si era adoperato per porre alcune modifiche statutarie e provvedere all'adeguamento di questioni amministrative, contabili ed organizzative⁴⁸⁰. Tra queste, non tutte compiute, nel settembre 1946 vi fu l'approvazione di un nuovo programma degli studi, nel quale, in merito all'insegnamento di recitazione, pur ricalcando sostanzialmente l'impianto ormai consolidato – la progressione nel triennio dalle componenti più tecniche a quelle più artistiche dell'insegnamento –, la materia veniva integrata con il corso di educazione della voce, segnando dunque un proseguimento rispetto a quanto avviato nei primi anni '40. Si andava perciò a precisare che, durante il primo anno, «insieme col maestro di recitazione – cui spetta la correzione degli eventuali difetti regionali di pronuncia – collabora l'insegnante dell'educazione alla voce – cui, oltre l'impostazione e il buon uso della medesima, spetta la correzione degli eventuali difetti funzionali della pronuncia»⁴⁸¹. Il nuovo programma, poi, specificava che, sempre all'interno dello stesso primo anno, «in data più o meno variabile, secondo le attitudini e i progressi dell'allievo, questo passerà dagli esercizi di semplice dizione a quelli di un' almeno iniziale recitazione sul palco, mercé le prime esperienze di mimica, di gesto, di contegno, di movimento»⁴⁸². Vi fu quindi, già a quest'altezza cronologica, un primo riconoscimento del lavoro che Costa stava iniziando a svolgere intorno alle esercitazioni “mimiche” o quantomeno una prima, parziale, apertura verso un approccio all'insegnamento attorico maggiormente attento all'educazione corporea, elemento fino a quell'anno mai precisato in veste ufficiale. Non vennero introdotte sostanziali novità, invece, per quel che riguarda l'insegnamento di regia, fatto salvo l'attuazione di quella proposta elaborata ancora nel 1943 di estendere la durata del corso a quattro anni, includendo un ultimo anno di perfezionamento presso

⁴⁸⁰ Dei provvedimenti attuati successivamente fino al 1955, anno della morte del Direttore, si ha meno notizia e meno traccia: i diversi documenti conservati sia presso Casa Macchia, sia presso l'Archivio Centrale dello Stato, al momento, presentano alcune lacune, specie per gli anni '49-'55; sono gli ultimi anni della vita di d'Amico, in cui, probabilmente, per diverse ragioni, ebbe meno cura nel catalogare ed archiviare i documenti. Il fenomeno della scarsità di fonti, come accennato nell'introduzione, coinvolge pure i decenni successivi della vita dell'Istituto.

⁴⁸¹ s.a., *Decreto Ministeriale del 25 settembre 1946 estratto dalla Gazzetta Ufficiale del 30 settembre 1946*, ANAD, b. U61/461/576, fsc. “Leggi e regolamenti e statuto gazzette ufficiali”.

⁴⁸² *Ibid.*

«una compagnia di riconosciute virtù artistiche o presso un insigne maestro straniero»⁴⁸³. Il resto dei programmi, infine, ricalcava per buona parte quanto già espresso in passato, come l'ammontare orario degli insegnamenti, lasciando supporre perciò che anche altri elementi, come la scansione delle lezioni nel corso della giornata, fossero rimasti pressoché identici; nessuna nota particolare anche riguardo ai criteri di verifica – tranne la procedura per il diploma al quarto anno in regia –, mentre qualche ulteriore modifica venne apportata a quelli di ammissione: venne specificato che «le classi di recitazione dovrebbero comprendere, ciascuna, da un minimo di 10 a un massimo di 14 allievi e che il rapporto fra il numero degli allievi registi e quello degli allievi attori dovrebbe normalmente essere da 1 a 10»⁴⁸⁴. Tale precisazione serviva a cercare di equilibrare, in parte, i numeri degli iscritti: l'anno precedente vi erano stati ventisei nuovi allievi-attori e quattro allievi-registi, ma vi era sempre un forte squilibrio tra gli iscritti al primo anno e quelli che poi effettivamente avrebbero continuato. In realtà, le classi successive furono ancor più traumatiche, ma nel segno opposto: sia nel 1947-'48 che l'anno seguente – stando a quanto riportato nell'annuario – non vi fu nessun iscritto alla classe di regia, lasciando solo l'alunno Mario Ferrero, in via di diploma nel '49. Ed effettivamente, l'analisi “statistica” non depone a favore del comparto registico nemmeno per gli anni a venire: nel '49-'50 figurava soltanto un allievo al primo corso, per quanto destinato a “grandi cose” (Andrea Camilleri); l'anno dopo tre, uno per anno; nel '51-'52, tre al primo, uno al secondo, ma nessuno in fase di diploma. La situazione poi, riprese pian piano a normalizzarsi – si ritrova il nome di Mario Missiroli nel '54-'55 –, ma di certo non furono anni brillanti per il comparto registico. Tutt'altra cosa, invece, avvenne per quello attorico, proseguendo quella scia di future attrici e attori di prim'ordine inaugurata qualche anno addietro con la generazione del “Gruppo”; all'elenco precedentemente stilato, spostando lo sguardo agli anni del dopoguerra, si aggiungono, tra gli altri, i nomi di Oreste Lionello, Rossella Falzacappa (Falk), Gianrico Tedeschi, Franco Graziosi, Glauco Mauri, Monica Vitti, Warner Bentivegna, Luca Ronconi, Paolo Giuranna, Gastone Moschin, Massimo De Francovich, Ferruccio Soleri. Per provare a comprendere il motivo di tale sproporzione, pur tenendo conto del fattore “probabilistico” – tra il gran numero di allievi-attori era più probabile che almeno uno di loro si rivelasse un ottimo interprete –, si può provare ad osservare l'andamento del corpo docenti. Come si è visto, a partire dal 1945, Orazio Costa era subentrato a Guido Salvini alla cattedra di Regia; nel 1946-47, per supplire al gran numero di iscritti, venne istituita una quarta classe di recitazione tenuta da Alba Maria Setaccioli, che poi mantenne l'incarico fino al 1975; l'anno successivo le cattedre però tornarono tre, essendo venuta a mancare la Carini. Nel 1949-'50, al trio Capodaglio-Setaccioli-Pelosini, si aggiunsero perciò Rosanna Masi e Orazio Costa – che comunque manteneva ancora la cattedra di regia. Alla

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ *Ibid.*

morte di Pelosini, avvenuta l'anno successivo, venne temporaneamente chiamato, in sostituzione del maestro, il suo più illustre allievo, Vittorio Gassmann. Nel 1951 è la volta del ritorno in Accademia di un altro grande "ex": Sto, che venne incaricato della classe di recitazione, affiancandosi a Costa, la Capodaglio e la Setaccioli – la Masi e Gassmann, invece, non compaiono più nell'elenco. Il quartetto rimarrà lo stesso fino al 1954-'55, quando vennero chiamati ad insegnare, assieme a Sto, Jone Morino ed Annibale Ninchi, mentre la Setaccioli figurava come insegnamento distaccato di Dizione e Costa tornava a dedicarsi soltanto alla classe di regia. Da questo panorama, tranne qualche anno maggiormente caotico, l'impressione che se ne ricava è di una qualità didattica assai elevata: Costa, Tofano affiancati a nomi storici dell'istituto come la Capodaglio depongono senz'altro a favore dell'estrema serietà d'approccio e dell'assoluta competenza. Sempre riprendendo le testimonianze riportate nel volume di Giammusso, il giudizio su Sto, pur nelle differenze di visione, fu comunque quello di un grandissimo insegnante; per alcuni, come Monica Vitti, egli era in grado di cogliere le peculiarità dei suoi allievi – nel suo caso "l'irresistibile comicità" – e a farle scoprire e fruttare dagli stessi, lavorando sulle caratteristiche di ognuno, su punti di forza ma anche sulle debolezze, fisiche o caratteriali⁴⁸⁵. Di diverso parere invece Meldolesi, che reputava Tofano «una persona meravigliosa», ma non «un buon insegnante»; egli lo riteneva però portatore di «valori di esperienza (la vita comunitaria, le notti di prove, un certo spirito ancora "all'antica italiana") che alla fine risultavano più importanti di quelli strettamente pedagogici o scolastici»⁴⁸⁶. Lo stesso Sto, poi, ricordava così il suo metodo:

In generale, quando arrivano, i ragazzi hanno molti vizi filodrammatici. Hanno delle intonazioni proprio convenzionali, tradizionali; [...] io ho il mio sistema [per correggerli, *n.d.a.*]. Ci vuole un certo orecchio, perché le prime volte che comincio a sentire un allievo io l'ascolto, lo osservo e capto subito quelli che sono i suoi difetti particolari. Ognuno ha un proprio difetto [...] L'attore non se ne accorge, non li sente. Ma li può sentire attraverso un altro, attraverso di me. Io lo rifaccio, esagerando un pochino quella che è la sua peculiarità: esagerando in modo che all'attore appaia evidente. Dopo un po' che io lo faccio comincia ad accorgersene, a sentirlo lui stesso. Così anche se studia da solo, ad un tratto si accorge che è caduto in quell'intonazione falsa⁴⁸⁷.

⁴⁸⁵ Cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 149.

⁴⁸⁶ *Ibid*, p. 150.

⁴⁸⁷ *Ibid*, pp. 149-150. Un volumetto di Sto, *Introduzione al Palcoscenico*, che espone alcune buone norme di comportamento da tenersi durante la carriera professionale, fu assai diffuso tra gli allievi, che ne erano i destinatari. Ancora molti anni dopo, un suo allievo rientrato in Accademia come maestro, Mario Ferrero, era solito regalare il libricino di Sto ai suoi allievi.

Effettivamente, il continuo ricorso di Sto a verbi auditivi, pur non annullando quanto detto dalla Vitti, tratteggia forse un'idea della recitazione ancora molto appiattita sul solo utilizzo della voce, frutto forse di quello spirito all'antica sopra accennato da Meldolesi. Ciò nonostante, il complessivo del corpo docenti permetteva forse ad attenuare queste propensioni singole, e dunque, nella sua globale efficacia, permetterebbe di motivare ulteriormente la particolare fecondità dell'istituto sul versante attorico. Continuando perciò a ragionare sullo squilibrio attori-registi e sui docenti, emerge una possibile ipotesi: proprio a partire dall'arrivo di Costa, paradossalmente – ma non troppo –, la classe di regia cominciò a subire quei “cali” a cui s'è accennato. Potrebbe essersi allora verificato che Costa, attraverso il suo metodo, riuscisse a formare più facilmente e meglio proprio il comparto attorico, tant'è vero che molti allievi ricorderanno riconoscenti l'insegnamento prezioso del maestro. È come se egli non riuscisse a coinvolgere i futuri registi nella sua stessa professione, proprio mentre donava ai colleghi attori le chiavi per una brillante carriera, ponendosi in linea con molti altri casi celebri che vedono i registi quali eccellenti maestri d'attori ma meno abili – o predisposti – ad addestrare “discepoli” nel loro settore. Nel caso di Costa, tale difetto, non fu dovuto ad una lacuna di professionalità o, ancor meno, ad una mancata vocazione pedagogica; probabilmente ad incidere fu, al contrario, proprio la sua estrema precisione e il suo assoluto rigore riguardo al ruolo detenuto dal *metteur en scene*, la sua visione etico-estetica così netta, a tenere inizialmente distanti gli allievi dal maestro, come avvenne, ad esempio, con Camilleri, che si ritirò dopo il primo anno proprio per i contrasti avuti con il suo docente⁴⁸⁸. A fornire una parziale e ulteriore pezza d'appoggio a tale ragionamento vi è un ricordo di Luigi Squarzina, che fece due anni di studio con Salvini e l'ultimo con Costa: «Salvini era di un'altra personalità, non era di un metodo, né teorico [...]. Salvini creava degli assistenti che poi diventavano registi però non è che ci diceva che il teatro deve essere fatto così e non così, Costa invece aveva una idea etica del teatro, Salvini era un grande mestierante»⁴⁸⁹. In sostanza, se Salvini fu abile nel trasmettere una pratica concreta di approccio alla professione, Costa, forse più concentrato a trasmettere quella sua visione etica, finì per essere respinto da quegli allievi che non si trovavano in sintonia con la sua prospettiva. Ad ogni modo, al di là dell'esiguo numero, anche i registi formati in quegli anni, seppur con percorsi diversi, contrassero un debito nei confronti di Costa ma fu una riconoscenza ed una formazione che si manifestarono a posteriori, come nel caso di Camilleri o Ronconi. Continuando ad analizzare le dinamiche che caratterizzarono l'operato di Costa in Accademia, si osserva un ulteriore fenomeno, che forse, contribuì anch'esso a determinare il minor successo riscosso dagli allievi registi di quegli anni. Il Direttore d'Amico, che vedeva in Costa il suo allievo

⁴⁸⁸ In merito al rapporto fra Costa e Camilleri, che dall'iniziale scontro si trasformò in profonda amicizia, cfr. K. Ippaso, *Intervista ad Andrea Camilleri*, «Eti Informa», V, n. 1, 2000, numero speciale dedicato a Orazio Costa, pp. 37-40.

⁴⁸⁹ E. Testoni, *Dialoghi con Luigi Squarzina*, cit., p. 81.

prediletto, molto si spese per cercare di aiutare il fidato discepolo e, tra le varie forme d'aiuto, vi fu, forse, la concessione di una certa "egemonia" sui saggi d'Accademia. Posta la minor quantità degli stessi, dovuta al calo di iscritti e, in parte, a limitazioni economiche, vi fu un elevato numero di rappresentazioni dirette dallo stesso Costa, fenomeno mai verificatosi con Salvini o la Pavlova. Nel '50-'51, ad esempio, vennero ripresi *Aminta* e *Donna del Paradiso*, portati nuovamente in *tournee* in Svizzera e poi a Caserta, Tivoli e Roma, e allestiti nuovamente pure l'anno successivo; di fronte a tali offerte, probabilmente, d'Amico avrebbe potuto con facilità imporre anche l'aggiunta di un ulteriore spettacolo, magari curato da Squarzina, Pandolfi o altri "ex" – senza dover cioè ripiegare per forza su prove di meno abili allievi –, ma scelse invece di lasciare "campo libero" al suo allievo. Naturalmente, Costa dovette intervenire e dirigere egli stesso dei saggi per sopperire alla mancanza di allievi registi e dare la possibilità così ai colleghi attori di esercitarsi pubblicamente, ma la sua presenza avrebbe certamente potuto essere alternata ad altri nomi, favorendo così anche un clima di confronto fra diverse estetiche e modalità di lavoro. Con ciò, non si vuole supporre che Squarzina o altri avessero dovuto diventare co-titolari della cattedra di Costa, ma senz'altro vi fu una "diaspora" più accentuata degli allievi registi, fenomeno dovuto, forse, ad un eccessivo spazio di manovra dato da d'Amico a Costa. In merito al ruolo avuto dal Direttore nel determinarsi di questa situazione, si ha infatti l'impressione che la guida didattica di d'Amico fosse meno forte, che avesse assunto un carattere "passivo" rispetto al passato, complice senz'altro l'età, la salute, gli impegni e, forse, un maggior senso di fiducia verso la nuova schiera di insegnanti – Costa *in primis*. Oltre a ciò, come già esposto nel precedente paragrafo, potrebbe essersi accentuata quella propensione del Direttore a curare maggiormente la scuola d'attori a discapito di quella di regia. Per quanto però queste dinamiche possano spiegare una minor fama, una minor propensione al mestiere dei registi diplomatisi in quegli anni, non spiegano però il generale calo degli iscritti. Riflettendo allora sulle esperienze teatrali di quel periodo, si potrebbe avanzare un'altra riflessione: la figura di Costa, in quegli anni, stava venendo rapidamente affiancata e, per certi versi, superata da altri registi alle "prime armi" e di formazione indipendente – si pensi a Visconti e, poi Strehler. In aggiunta alla situazione delineata, quale "aggravante", forse, si era allora diffusa l'idea tra gli aspiranti teatranti che, per giungere al mestiere registico, non fosse più necessaria o obbligatoria la formazione accademica.

Passando alla figura del Direttore, utile a meglio capire le nuove dinamiche e gli equilibri che si instaurarono all'interno dell'Accademia negli ultimi anni dell'attività di d'Amico è la lettura della prolusione dell'Anno scolastico pronunciata al cospetto del corpo docenti all'inizio del 1951⁴⁹⁰. Già dalle prime parole, d'Amico ci teneva a ricordare ai docenti che, era «utile la ginnastica, utile la danza,

⁴⁹⁰ Il documento è riportato in F. Giannusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 135-142. Tutte le successive citazioni si riferiscono al presente testo.

utile la scherma [...], Utilissima la mimica oggi affidata alle esercitazioni che si fanno nella scuola di regia, e anche di quella di danza. Ma alla base del vostro insegnamento rimane, com'è ovvio, la dizione». Il presidente dunque, percepiva che l'attenzione alla parola stava diminuendo, mentre la cura del corpo, sulla base delle nuove sensibilità introdotte dal corpo docenti, era aumentata; queste poche parole testimoniano cioè come, da inizio anni '50 – forse anche da prima –, egli avesse imposto con meno fermezza la linea didattica da lui auspicata, rendendo così necessario quest'appello ai maestri. L'ammonimento si faceva poi consiglio preciso:

Quanto alle intonazioni, vi supplico di non indulgere a certe cadenze di maniera, male ereditate dagli stampini della vecchia recitazione. Soprattutto impedito le detestabili appoggiature che non solo i cattivi mestieranti ma anche alcuni artisti in voga usano per principio, e spesso controsenso, su certi verbi ausiliari o servili, su certi aggettivi specialmente possessivi (“non ho potuto venire prima”, “non abbiamo ancora mangiato”, “è un caro ragazzo”, “dammi la mia valigia”, ecc.; dove è chiaro che l'appoggiatura va invece su “prima, mangiato, ragazzo, valigia, ...”).

Il secondo punto dell'intervento iniziava dalla difesa della buca del suggeritore che, citando il maestro Boutet, d'Amico paragonò alla ringhiera delle scale, a cui «abituamente nessuno vi si appoggia, ma serve a dare sicurezza»; l'analogia, paradossalmente alle aspettative, gli servì però da trampolino di lancio per ribadire la necessità di conoscere il testo a memoria, ma «non tanto con la esteriore, meccanica ripetizione, quanto dall'intimo. E cioè immedesimandosi a tal punto con ciò che legge, da sentir nascere spontaneamente in sé quelle tali parole, come necessarie, insostituibili, per esprimere quel tal sentimento». Ecco, dunque, un'altra indicazione metodologica forte, che d'Amico tenne a precisare, in difesa di un'impostazione interpretativa che, forse, rischiava ormai di essere superata. Proseguendo, ricordò l'importanza delle varie materie, dalla Storia del Teatro alla Dizione in versi, tenuta dal compianto Pelosini. Come negli statuti passati, d'Amico tornò poi sulla necessità di evitare di «imporre all'allievo formule obbligatorie: gli si deve fornire un aiuto per scoprire, per attenuare sé stesso»; si deve insomma evitare il modello imitativo, quello in cui l'allievo deve ripetere pedissequamente lo stile del maestro, ammonimento valido, in particolare, per l'insegnamento di Dizione. «Verissimo che in molti casi, e specie nei primi tempi, sarà opportuno suggerirgli un'intonazione [...], ma il principio fondamentale dev'essere di spronare l'allievo ad agire con le sue proprie forze». In sostanza, egli rivela così quanto, anche un insegnamento tecnico come quello della Dizione, fosse ancora viziato da intenzioni “declamatorie”, volte cioè non tanto a ripulire la pronuncia degli allievi, quanto a fornirgli un certo stile recitativo. D'Amico, per sostenere la sua posizione, chiamava in aiuto Dančenko che definì il regista “ostetrico degli attori”; il presidente intendeva tale formula applicata

ai maestri, che dovevano aiutare gli attori a “partorire da sé”, fornirgli i mezzi necessari ed assisterli, ma nulla di più. Il terzo punto era invece tutto rivolto al comparto registico; primo, ribadiva l’egemonia di Costa all’interno dell’istituto, quale «coordinatore dell’attività spettacolare dell’Accademia», pur sotto la supervisione del Presidente e Direttore – era dunque suo diritto curare la preparazione delle “pubbliche rappresentazioni” a nome dell’Accademia, o di delegarne la preparazione agli allievi registi più maturi. È una posizione che, di fatto, sostanzia l’ipotesi prima elaborata in merito all’egemonia di Costa sulle produzioni saggistiche. Come secondo punto, ribadiva la duplice natura dell’insegnamento, fatta di pratica e di teoria, congiunte; discorrendo d’Amico non poté tuttavia trattenersi da un affondo in favore della regia e, soprattutto, *pro verba*: «principio fondamentale di tutta l’attività dell’Accademia è che lo scopo del regista e dei suoi collaboratori (attori, scenografi, costumisti [...]) è la *interpretazione* d’un testo: donde la conseguenza del rispetto, sempre allo spirito, e il più possibile alla lettera di quel testo»⁴⁹¹. In merito a questo versante, però, più che a Costa, si stava rivolgendo probabilmente agli insegnanti di recitazione. Di seguito, la definizione del regista data dal presidente:

Il regista è colui che dirige, e intona, una schiera di interpreti intesi a trasportare la parola d’un autore, dalla vita ideale della pagina, a quella concreta della scena. Nel teatro drammatico, il sovrano è il Verbo, *servito* da tutti gli elementi umani e meccanici, allo scopo di fargli prender carne. [...] La mimica, la musica, la danza, qui non possono essere che sue ancelle⁴⁹².

Da queste parole, assolutamente in linea con quanto d’Amico aveva sostenuto per tutta la sua vita, egli voleva perciò ribadire ancora una volta quale fosse l’indirizzo da dare all’Accademia, specie in un momento storico in cui si stavano manifestando altre tendenze, proprio come quella “mimica” di De Bosio-Lecoq a Padova o del suo stesso Costa. Prima di passare alla chiusura, fece preghiera al maestro di regia di attenersi “all’amore dell’essenzialità”, sia nel mettere in scena le opere, sia nell’istruire a tali principi estetici gli allievi. Di non cedere al «bigottismo archeologico» o a «cervellotici anacronismi», preferendo invece pochi elementi atti a creare una poetica “illusione”, un’essenzialità estetica ma da praticare anche per “amor di economia”. La chiusura, al quarto punto, si rivolse esplicitamente a tutto il corpo docenti e li ammonì di non indulgere mai nel pretendere un certo rigore ed una assoluta puntualità e frequenza da parte degli allievi. La disciplina scolastica ed il rigore morale, nel tentativo di nobilitare e riqualificare la figura dell’attore, erano sempre state elemento caro a d’Amico; egli però, si dimostrava anche consapevole che al temperamento italiano non si addicesse

⁴⁹¹ Corsivo già presente nel testo.

⁴⁹² Corsivo già presente nel testo.

«molto la regola pressoché ascetica e monastica predicata, e anche adottata, da qualche famoso riformatore della scena moderna nella sua scuola. Ma se la scuola nostra non può essere un convento, è assolutamente necessario che sia pulita [...]. Si esiga dai giovani il rispetto per le loro compagne». Tuttavia, pur consapevole di non poter applicare quel rigore ascetico dell'amico Copeau che forse comunque auspicava, si raccomandava comunque agli insegnanti di "saper ispirare" nei loro «discepoli un senso fondamentale di comunione con la famiglia che li accoglie». Estremamente significativa, in quest'ultima frase, la scelta dei vocaboli: discepoli, comunione e famiglia sono le dimensioni che il Direttore sognava per il suo istituto. La prolusione, densa di preziose indicazioni per comprendere l'assetto dell'Accademia in quegli anni, rivela ugualmente, ancora una volta, l'estrema complessità del profilo di d'Amico, ancora estremamente attento alle nuove dinamiche che si stavano affacciando sulla scena, consapevole dei vizi e delle eredità "all'antica" ancora diffuse nell'insegnamento e però, al tempo stesso, legato indissolubilmente ad alcune idee ormai un po' datate sul fronte dell'interpretazione attorica e del ruolo svolto dalla parola. Rivelano però, soprattutto, l'enorme propensione pedagogica che aveva guidato con intelligenza l'Accademia per così tanti anni, onere e onore che, a partire dai primi anni '50, si stava facendo sempre più pressante.

Il Direttore, infatti, già nel 1942 aveva iniziato ad accarezzare l'idea di lasciare l'incarico scolastico; nel 1947, tale prospettiva tornò ad emergere prepotentemente, sia per questioni economiche – era sommerso di altro lavoro, specie editoriale, con il procedere della preparazione dell'*Enciclopedia* – sia per l'aggravarsi della salute; così dunque scriveva al Ministro:

dopo trentasei anni di servizi allo Stato, più di tre anni di campagne di guerra, io sarò presto indotto a lasciare le fatiche del mio posto di ruolo; mentre potrei continuare a occupare, quando il Ministero lo ritenesse opportuno, quello gratuito di Presidente⁴⁹³.

La prima delle due richieste si concretizzò parzialmente l'anno successivo, quando l'insegnamento di Storia del Teatro venne affidato ad Achille Fiocco; l'incarico della Direzione lo impegnò, invece, per altri otto anni, dandogli continui problemi da risolvere – dall'ottenimento dei finanziamenti, alla gestione amministrativa e, pur se attenuata, alla guida didattica. Una delle situazioni più pesanti sul fronte burocratico si venne a creare nell'aprile 1953, quando «l'Accademia aveva avuto lo sfratto e dovette ricorrere in Cassazione»⁴⁹⁴; d'Amico si trovò perciò alle prese con «tre Ministeri (Istruzione, Tesoro e Presidenza del Consiglio), la Prefettura, il Municipio e l'Economo dell'Accademia», nonché «a far pressioni sul Prefetto perché requisisse i locali per ragioni di pubblica utilità, sul Pretore perché

⁴⁹³ S. d'Amico, *Pro memoria per l'On. Sig. Ministro del 13 marzo 1947*, ANAD, b. 537 "Corrispondenza e relazioni sull'Accademia", fsc. "Corrispondenza amministrativa D'Amico".

⁴⁹⁴ T. Viziano, *S. d'Amico & Co.*, cit., p. 232.

facesse sospendere l'ordinanza»⁴⁹⁵. Il 22 luglio del 1954, forse anche complice quella pesante disavventura, fece domanda congiunta di collocamento a riposo da entrambe le mansioni rimastegli, presidenza e direzione, per motivi di salute, e, già nell'autunno, invitò Raul Radice, nome che evidentemente stava coltivando da tempo, a prendere in carico la direzione della scuola. Fu una scelta provvidenziale, segno dell'intuito che ancora lo guidava: d'Amico, malato di cancro, si spense il primo aprile del 1955, a vent'anni dalle prime manovre per la creazione dell'Accademia. In questo arco temporale, egli seppe guidare l'istituto con estrema abilità, con profondo rigore, forte della sua sconfinata cultura teatrale – teorica e pratica –, della raffinata sensibilità, dell'intuito e dall'acuta intelligenza. Non fu certamente un personaggio comodo con cui misurarsi, ma la sua abilità gli diede la possibilità di attuare, almeno in parte, quella che era la sua visione, di realizzare quello che riteneva necessario fosse fatto. Senza entrare nei giudizi di merito sugli effetti che il suo operato suscitò nel sistema teatrale della penisola, in conclusione, si vorrebbe tentare qualche ulteriore riflessione sul ruolo pedagogico “ampio” svolto dal fondatore all'interno dell'Accademia. Ogni ruolo direttivo, specie quello di un istituto atto alla formazione, pone necessariamente delle scelte che, oltre al lato amministrativo e pratico, comportano delle decisioni metodologiche ed educative; nell'assolvere tale incarico però, d'Amico andò oltre. Proprio grazie alla sua idea del Teatro, quel Teatro d'Arte da lui sempre cercato, non solo difese e sostenne certi principi didattici di fronte alla macchina burocratica statale o alla critica di settore, ma si fece egli stesso promotore e animatore della sua idea scolastica tra le aule e in mezzo agli allievi. La sua pedagogia fu efficace perché guardava al singolo, al “discepolo”, sapendo valutare perfettamente le qualità attoriche dei giovani candidati già in fase d'esame d'ammissione. Tornando ancora una volta ai ricordi che se ne danno nel volume di Giammusso, si può aver maggior contezza del d'Amico docente, dell'affetto e della stima che era riuscito a suscitare fra gli allievi:

Panelli: “Eravamo molto legati a lui, affezionatissimi, perché ci sapeva tramettere cose bellissime”.

Manfredi: “[...] a volte era imprendibile. Però una volta mi disse: ‘tu bisogna che stai attento a 'sta dizione [...] io l'attore non lo posso fare, tu invece lo puoi fare, devi curarla un po' di più la dizione. Poi parlerai come ti pare.’ ‘Come parlerò come mi pare?’ E lui: ‘uno per sbagliare, per parlare male, deve sapere come si parla bene’. Questi furono insegnamenti straordinari, tanto è vero che queste frasi, come: ‘Il teatro si fa stendendo – o non stendendo – un tappeto nelle strade’ le tengo sempre a mente”.

⁴⁹⁵ *Ibid.*

Giuranna: “Ricordo ancora il suo entusiasmo al ritorno da Parigi, per gli spettacoli che aveva visto e che ci raccontava. Ma la cosa che ricordo come caratteristica dello spirito di d’Amico è questa: l’entusiasmo per il fatto che Jean-Louis Barrault andasse a teatro in bicicletta con Madeleine Renaud in canna. Credo che noi, in quel periodo là, ci divertissimo molto più alle lezioni di teatro, che a vedere gli spettacoli; più a sentirli raccontare da lui, perché li raccontava in maniera veloce, essenziale, illuminante”⁴⁹⁶.

Pur tenendo conto che si tratta di testimonianze a posteriori, di ricordi degli allievi, e pertanto passibili di un certo sentimentalismo verso il maestro, si ha allo stesso modo una visione ancor più chiara della sua abilità “ostetrica”. Per quanto molto imperniata intorno all’insegnamento di Storia del Teatro, a cui con leggerezza e semplicità sapeva far entusiasmare gli studenti, essa poi si riversava in ogni attività dell’Accademia e, in particolar modo, nei saggi. Si è visto, ad esempio, quanto le sue idee e predilezioni avessero influito sulla costituzione del repertorio degli allestimenti curati dall’Accademia – e quindi, indirettamente, sulla formazione stessa degli allievi – o quanto si fosse speso in prima persona per la Compagnia nata sul finire degli anni ’30. Tramite le continue indicazioni agli insegnanti, arruolati sempre con il più alto grado possibile di cautela, d’Amico impose una forma di direzione “debole” che però, proprio per la diversità di contenuti e di approcci che tale guida permetteva, si rivelò efficace nel formare le nuove leve della scena teatrale. E se negli ultimi dieci anni di direzione il suo segno fu meno evidente, certo non diminuì il suo amore verso l’istituto e chi lo frequentava, quella “famiglia” a cui faceva riferimento nella prolusione del ’51. D’Amico aveva mutuato da Copeau l’esigenza di fare una scuola come atto primo per rifondare la scena, per riqualificare la figura dell’attore, per creare la figura del regista, per innalzare il teatro a Teatro d’Arte. A questo, cercò di dedicarsi in vent’anni di Accademia.

⁴⁹⁶ M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 150-151.

La compagnia dell'Accademia (bis), ovvero il Piccolo Teatro di Roma

Nascita e sviluppo di un'impresa singolare

Il 4 gennaio 1949, con lo spettacolo *I giorni della vita* di Saroyan, Orazio Costa inaugurava ufficialmente il Piccolo Teatro della Città di Roma nel teatrino “E. Duse” di Via Vittoria, in quello stesso edificio dove ventisei anni prima aveva iniziato il suo percorso artistico. Il teatrino, pur nella sua accoglienza, non rappresentava certo la sede ideale per la residenza di un Teatro Stabile, ma fu la scelta obbligata imposta dal nullo interesse della municipalità e dei teatri romani. La decisione fu dettata anche da una certa ansiosa fretta di fondare il Piccolo da parte di Costa, disposto inizialmente ad accettare il fitto del Salone Margherita, salvo essere dissuaso dall'ammonimento del suo maestro, d'Amico:

Sono molto in pensiero che tu non faccia una cattiva figura. Mi rendo conto del tuo sacrosanto rammarico, di vederti privo di una compagnia tua, quando Visconti e Strehler hanno la loro. Ma contrapporre all'Eliseo, o al Piccolo Teatro di Milano, una sede ridicola e impopolare come il Salone Margherita, mi pare peggio che non far nulla: è un mettersi, volontariamente, in una condizione di pietosa inferiorità⁴⁹⁷.

Prima della scelta definitiva, certo non erano mancati i tentativi per trovare una sede idonea, sia da parte di d'Amico che di Costa, i quali avevano proceduto autonomamente ad alcuni contatti con diversi teatri per provare a dare seguito alla formazione nata in occasione dei *Sei personaggi*, portati in *tournee* quell'anno a Venezia, Parigi e Londra, all'interno del giro artistico promosso da Salvini cui si è accennato. Mentre Costa aveva preso contatti a Milano, per un progetto da farsi in collaborazione con Grassi al Teatro del Parco, d'Amico era stato precettato da una vecchia conoscenza, Corrado Pavolini, che aveva in mente di creare, assieme a Luciano Lucignani e Franco Sirolesi, «una stabile dell'Accademia al Teatro Quattro Fontane»⁴⁹⁸. La presenza di Pavolini, responsabile del naufragio della prima Compagnia dell'Accademia, il repertorio proposto o il nucleo di attori da scritturare, non predisponeva di certo Costa ad essere in favore dell'iniziativa; ipotizzando la quasi certa riluttanza dell'allievo, d'Amico ci teneva dunque a precisare che, a suo vedere, tutti quegli elementi erano certo modificabili in fase di trattativa, rimanendo, come unico problema, il «trovare un seggio onorifico

⁴⁹⁷ S. d'Amico, *Lettera a O. Costa del 10 settembre 1948*, CSF, f. Costa, b. 32 “Piccolo Teatro di Roma – Corrispondenza” (d'ora in poi CSF, f. Costa, b. 32 “Piccolo Teatro”). Si approfitta per segnalare l'estrema abbondanza di documenti conservati presso il fondo fiorentino – come ad esempio i corposi quaderni di appunti redatti da Costa –, ricchezza che meriterebbe un'esplorazione più mirata volta a diffonderne i contenuti.

⁴⁹⁸ S. d'Amico, *Lettera a O. Costa del 6 settembre 1948*, *ibid.*

per Pavolini [...], come potrebbe essere presidente (di una commissione artistica, in cui noi potremmo assicurarci preventivamente la maggioranza)». In sostanza, il Direttore si diceva perciò favorevole all'iniziativa:

Se, per questa via, noi possiamo assicurare all'Accademia il suo Teatro, a te un gruppo omogeneo da te diretto e coi cui ti riserverai i due terzi delle regie, a Roma una stabile moderna, e alla nostra Scuola il tuo insegnamento, mi pare che avremo raggiunto il massimo di ciò che nelle presenti circostanze si potrebbe desiderare⁴⁹⁹.

Costa, però, memore dei trascorsi, si rifiutò di assecondare tale progetto, sondando perciò la disponibilità del Salone Margherita; effettivamente, non ebbe tutti i torti, tant'è che, nella lettera successiva, d'Amico ammette d'essersi «illuso» e che «Pavolini non intende fare il travicello in una cosa che – pare – si è procurata da sé; non rimane che lasciarlo lavorare per conto suo, se troverà l'ente che gli bisogna per la sovvenzione»⁵⁰⁰. Tramontata dunque la trattativa Pavoliniana e resasi impossibile l'opzione "Margherita", Costa continuò testardamente a cercare una sede; nel frattempo, la Compagnia, che di fatto era già costituita, venne chiamata dall'Eti a Firenze, al Teatro "La Pergola", fresco di restauro: inaugurarono la rinnovata sala i *Sei personaggi* e *I giorni della vita*, l'11 dicembre 1948. Fu durante le recite toscane che venne dato l'annuncio alla stampa della nascita della Stabile romana, pur a dispetto della mancanza di una sede; evidentemente, in quello stesso periodo, Costa dovette aver chiesto al Direttore dell'Accademia la possibilità di usufruire del Teatrino scolastico come sede d'appoggio per dar vita al Teatro, in attesa, verosimilmente, di una collocazione più consona⁵⁰¹.

Il Piccolo di Roma venne così avviato, con un pizzico di azzardo, puntando tutto ciò che aveva sulla qualità del gruppo di allievi e sull'abilità di Costa – nessuno dei componenti del primo anno, infatti, percepì un minimo compenso⁵⁰². Il repertorio a cui diede spazio, testimonia in maniera limpida la visione teatrale di Costa; durante la stagione di debutto vennero allestiti dei classici – Moliere (*Don Giovanni*), Goldoni e Alfieri (*Oreste e Mirra*) – contrapposti ad alcuni particolari autori novecenteschi – oltre a Saroyan e Pirandello, Pinelli, Betti, Bontempelli (*L'innocenza di Camilla*, *Venezia Salva*) e Anderson (*Giovanna di Lorena*) –; la seconda stagione, inaugurata con Sofocle (*Edipo re*),

⁴⁹⁹ *Ibid.*

⁵⁰⁰ S. d'Amico, *Lettera a O. Costa del 10 settembre 1948*, cit..

⁵⁰¹ Poco più di un mese dopo il debutto, nonostante la stabile si fosse già indebitata per pagare le spese di ristrutturazione del Teatrino dell'Accademia, Costa riuscì ad ottenere la concessione per l'uso del Teatro delle Arti, sede più duratura delle vicende del Piccolo; cfr. s.a., *Contratto di locazione per l'utilizzo del Teatro delle Arti del 7 febbraio 1949*, CSF, f. Costa, b. 32 "Piccolo Teatro". La particolarità ed il "rigore" dell'impresa avviata da Costa sono esemplificate anche dalla forma che la "stabile" si diede, quella di «forma sociale, senza alcun capocomico speculatore». Cfr. O. Costa, *Bozza di lettera alla Presidenza del Consiglio dei Ministri, Direzione generale spettacolo del gennaio 1949*, *ibid.*

⁵⁰² Cfr. *ibid.*

proseguì con Anouilh, Molnár, Betti e, soprattutto, con Copeau, il cui *Poverello* debuttò a San Miniato nel settembre 1950. La terza stagione continuò a proporre novità italiane, come Vasile, e straniere, come Giradoux, assieme ad un nuovo Goldoni (*Il ventaglio*) e Shakespeare (*La dodicesima notte*). Il quarto anno si aprì invece con Ibsen, a cui fece seguito un nuovo Pirandello e un nuovo Betti, Gherardi, e due *Agamennone*, di Alfieri, ad Asti, e di Eschilo, al Teatro romano di Ostia. Due soli spettacoli – ma estremamente importanti – composero le novità della stagione '52-'53: *I dialoghi delle Carmelitane* e *Macbeth*. L'ultima stagione dello Stabile, quella successiva, si inaugurò con un altro Betti (*L'aiuola bruciata*) e si concluse con una novità di Gennaro Pistilli (*Le donne dell'uomo*) – ma vi furono anche Shaw e Graham Green⁵⁰³. Gran parte del repertorio citato, assolutamente particolare nei confronti del resto della proposta teatrale dell'epoca, era senz'altro “difficile” e rischioso da proporre ad un paese che ancora si stava risollestando dagli anni neri del conflitto; rifletteva infatti Squarzina, in merito alle scelte del regista dei primi spettacoli nell'Italia liberata del '45:

Era tipico dell'intransigenza di Costa avere proposto un repertorio austero in un'Italia che desiderava tirare il fiato, ed è storicamente da rimarcare – a correzione del luogo comune secondo il quale il '44-'45 la regia sarebbe venuta imponendosi a suon di allestimenti vistosi – che il nuovo stava nascendo anche dal rigore, dalla tensione, dalla convinzione di offerte rischiose⁵⁰⁴.

Costa attuò il repertorio del Piccolo con rigore, forte del sostegno di un fidato gruppo di collaboratori; La compagnia di attori, come si è detto, era infatti composta pressoché esclusivamente da suoi ex-allievi, salvo alcune chiamate di grandi attori per qualche spettacolo – tra cui Benassi, la Franchini, la Borboni, la Brignone, la Capodaglio, Randone, Ricci e Gassmann; il nucleo stabile e importante, fu però quello dei freschi diplomati dell'Accademia, segno della linea di continuità tra scuola e palcoscenico che il Piccolo si proponeva di attuare. Tra questi, i nomi più significativi furono: Manlio Busoni, Antonio Battistella, Giorgio De Lullo, Paolo Panelli, Tino Buazzelli, Nino Manfredi, Marina Bonfigli, Giancarlo Sbragia, Rossella Falk, Bice Valori, Gianrico Tedeschi, a cui aggiungere almeno Luca Ronconi e Ferruccio Soleri, che però parteciparono in misura minore.

Nel corso della direzione del Piccolo, Costa produsse spettacoli importanti, che per anni rimasero nella mente di chi li aveva potuti apprezzare; tra essi, guardando alle prime tre stagioni, si può ricordare il *Don Giovanni*, che aveva allestito con ottimo esito al Piccolo milanese l'anno

⁵⁰³ Il repertorio, completo di tutti gli spettacoli e, quando possibile, l'elenco degli interpreti, è riportato in M. T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma*, cit., pp. 257-276. Alcune successive citazioni che si riferiscono a recensioni degli spettacoli del Piccolo sono riportate nel volume della Saturno. Per approfondire le note di regia di alcuni spettacoli, come il *Don Giovanni* o i *Sei personaggi*, si rimanda alla Scatola “RP 1”, CSF, f. Costa.

⁵⁰⁴ L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto di Pisa, Pacini, 2005, p. 308.

precedente, e che, a Roma, riuscì a ripetersi pienamente. Altro caso degno di nota fu il *revival* alfieriano, frutto della fiducia concessagli dall'ente astigiano per le celebrazioni del drammaturgo, che lo incaricò di tre regie: oltre a *Oreste e Mirra*, anche *Filippo*, con la squadra del Piccolo di Milano – la *troupe* romana invece si era divisa in due, alcuni avevano seguito Costa in Piemonte mentre altri erano rimasti a Roma, sotto la direzione di Nino Meloni e Luciano Salce. Costa, che già da tempo si era interessato allo studio dell'opera di Alfieri, non fallì e la critica poté così annunciare che «dopo le serate di Asti, si può ragionevolmente parlare della teatralità di Alfieri con l'accento di una scoperta, in quanto nessuno di noi l'aveva mai sentito recitare»⁵⁰⁵. Altri episodi di successo furono *Invito al castello* di Anouilh, che fece ottanta repliche, o *Liliom* o *La dodicesima notte*, con le sessantadue repliche che inaugurarono la terza stagione al Teatro delle Arti. Naturalmente, vi furono anche gli insuccessi, come *La casa del vedovo* di Shaw o *Il ventaglio* di Goldoni, che «spensero gli entusiasmi»⁵⁰⁶ generati dall'allestimento shakespeariano.

Tale brusco calo fu dovuto, in parte, ad una serie di importanti defezioni, tra cui quella di Rossella Falk, che se ne andò perché, essendo l'unica allieva a ricoprire i ruoli da prima donna, si riteneva «troppo giovane» per ricoprire sempre le «parti di responsabilità»; confessava infatti l'attrice: «ho sentito un peso, allora ho detto “rimango qui, faccio tutto, quando avrò venticinque o ventisei anni sarò bruciata”»⁵⁰⁷. Da quel momento cominciò una fase altalenante per la vita dello stabile, fatta di cadute e riprese, il cui *incipit* fu aggravato dalla reazione di Costa alla dipartita degli attori: egli abbandonò momentaneamente il lavoro, generando un'ulteriore aggravamento della situazione che ben prestò il fianco alle prime manovre di affossamento dell'impresa. L'anno successivo ci fu però un momentaneo ma estremamente significativo episodio di rilancio con l'allestimento dei *Dialoghi delle Carmelitane*, che «saranno replicati ininterrottamente dal 27 novembre 1952 al 24 febbraio 1953»⁵⁰⁸. Diversa fortuna avrà, invece, il secondo allestimento della stagione, *Macbeth*, ulteriore “passo falso” eletto a pretesto per la chiusura dell'impresa, che avverrà l'anno successivo. Mario Ferrero, in un'intervista riportata nel volume sul Piccolo di Roma, sostiene che lo spettacolo si “smontò” per una perdita di spontaneità dovuta, da un lato, all'eccessivo tempo di prova, che faceva smarrire Costa in «certe sue pignolerie sugli attori»⁵⁰⁹, dall'altro, per l'arrivo tardivo delle maschere, che annullarono «la mimica degli attori». Di diverso parere era invece Costa, convinto di un sabotaggio da parte della critica perché questa aveva promesso «al Piccolo di Milano che il *Macbeth* di Costa

⁵⁰⁵ L. Gigli, *Attualità dell'Alfieri*, «Giornale dell'Emilia», 24 aprile 1949.

⁵⁰⁶ M. T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma*, cit., p. 174.

⁵⁰⁷ *Ibid*, pp. 172-173.

⁵⁰⁸ *Ibid*, p. 211.

⁵⁰⁹ *Ibid*, p. 224.

non avrebbe avuto successo, come non aveva avuto successo il *Macbeth* di Strehler»⁵¹⁰. Egli, infatti, a dispetto della stampa e del pubblico, riteneva l'allestimento shakespeariano, assieme al *Poverello*, uno dei meglio riusciti, i nuovi punti di riferimento da cui proseguire la sua ricerca.

Proprio lo spettacolo basato sul testo di Copeau, risulta però particolarmente interessante all'interno del percorso dello Stabile romano: oltre ad essere allestito in collaborazione diretta con l'Accademia, siglando in maniera ancora più forte quel nesso tra formazione e pratica, esso è anche la più chiara applicazione dei principi "mimici" del suo regista. Lo spettacolo debuttò a San Miniato, il primo settembre 1950, poco dopo la morte dell'autore, a cui era dedicato il Festival⁵¹¹. Dalla lettura delle note di regia, dai racconti di Costa o dalle testimonianze della stampa, emergono chiaramente due dati: i rimandi tra alcune teorie di Copeau e la messinscena samminiatese (e il lavoro pedagogico di Costa) e il ruolo predominante avuto nell'allestimento dalla mimica e dai movimenti attorici rispetto alle altre componenti spettacolari. In merito al primo punto – prescindendo dalle evidenti analogie sull'operazione in sé con quanto professato dal maestro, quell'invocazione di un teatro popolare, cattolico e religioso, «onore del teatro di Francia»⁵¹², e tralasciando altresì possibili valutazioni sull'interpretazione dell'opera data da Costa – maggior interesse, in questa sede, riservano gli influssi della pedagogia del *Patron* nei confronti dei principi "mimici" del regista italiano, in quell'occasione al loro debutto pubblico più radicale. L'intuizione dell'uso del mimo in Copeau venne dall'osservazione che egli fece di alcuni esercizi di Dalcroze, in cui rilevò come l'accompagnamento dei versi con «movimenti che mirano a interpretarli», comportasse affettazione «fino al ridicolo»⁵¹³. Da lì, l'idea di "capovolgere" l'esercizio e partire prima dal movimento, per poi aggiungere i versi: «il suono della voce umana che interviene al punto estremo dell'espressione attraverso il movimento e in accordo profondo con questo»⁵¹⁴. Il maestro diede poi corpo a tale riflessione attraverso una serie di esercizi e di "prove sceniche", come quella realizzata in America, intitolata *Printemps*, o quella fatta nella campagna francese, *La danse de la ville et des Champs*, – entrambe legate a tematiche naturali e alla loro rappresentazione imitativa, dal germogliare degli alberi al lavoro nei campi⁵¹⁵. Egli, tuttavia, mantenne le ricerche legate alla dimensione didattica, senza approfondire oltre tali ricerche, che furono invece proseguite, per parte francese, dalla *filiation* che portò alla nascita del

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Nelle trattative per la regia dello spettacolo, inizialmente, si fece avanti anche la coppia De Bosio-Lecoq ma Costa, forte della concessione esclusiva da parte degli eredi di Copeau, riuscì a porre il veto sulla regia; egli, in una lettera a de Bosio del 23 marzo 1950, si diceva però ben disposto e "desideroso" di una collaborazione con i due protagonisti del Teatro padovano. La collaborazione, di cui, al momento, non vi sono altre tracce, alla fine, evidentemente, non andò però in porto. Cfr. O. Costa, *Lettera a G. De Bosio del 23 marzo 1950*, CSF, f. Costa, b. 32 "Piccolo Teatro".

⁵¹² J. Copeau, *La sacra rappresentazione*, in Id., *Il luogo del teatro*, cit. p. 141.

⁵¹³ J. Copeau, *Primo incontro con Emile Jacques-Dalcroze*, in Id., *Il luogo del teatro*, cit., p. 88.

⁵¹⁴ *Ibid.*

⁵¹⁵ Cfr. F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971, pp. 232-234.

“mimo corporeo” – da Dullin a Barrault a Decroux. Per parte italiana, invece, fu Costa il primo a lavorare compiutamente intorno alla ricerca mimica, prendendo indubbiamente spunto dal lavoro fatto dal suo maestro, approfondito durante il suo tirocinio parigino. Egli però declinò in modo diverso ed assolutamente originale l'utilizzo della componente mimica all'interno della pedagogia attoriale, ponendola alla base del suo metodo ma svincolandosi, al tempo stesso, dai percorsi puramente fisici e “ginnici” dei colleghi d'oltralpe. Costa, durante l'occasione samminiatese, forte di un lavoro ormai consistente sul piano didattico, provò a dare spazio maggiore alla mimica anche all'interno di uno spettacolo teatrale, forse sospinto proprio dal fatto che si trattasse di un'opera del suo maestro. Ed il tema, in effetti, con i suoi rimandi al mondo naturale, ben si prestava all'operazione, tanto più che egli aveva già lavorato a lezione sul *Cantico delle creature*, «a dimostrazione di quanto fosse resistente quel filo che legava la pedagogia alla produzione vera e propria»⁵¹⁶. Nell'approcciare l'allestimento, dunque, cercò di orchestrare i movimenti creati dagli allievi sulla base delle suggestioni del testo, attraverso un'operazione d'individuazione delle immagini scaturite direttamente dal ritmo dell'invenzione mimica. Il lavoro si rivelò particolarmente felice e fecondo, tanto da suscitare una calorosa approvazione da parte di tutta la stampa; l'effetto suscitato dalla «sapienza nella distribuzione e nel dosaggio dei movimenti» fu di uno spettacolo dal forte e armonioso impatto visivo:

I personaggi si univano a grappoli in un punto di primo piano, per slanciarsi subito, improvvisamente a sentimenti mutati, in un angolo morto della scena, per poi tornare a riunirsi immobili – un attimo – in un meraviglioso groviglio di corpi dalla classica linea scultorea o sciogliersi genuflessi a terra in un abbandono totale. Una musica continua di volti e di mani, percuotenti ora la nuda terra ora invocanti il cielo, sfarfallanti e graziose⁵¹⁷.

Se questo estratto testimonia il lavoro corale, d'insieme – caratteristica sempre presente negli spettacoli del Piccolo Romano – è lo stesso Costa a fornire un esempio più particolareggiato del lavoro sul testo attraverso la mimica, che scrive, nelle sue note di regia:

La battuta di frate Bernardo che dà spunto all'azione dice “- La mia (anima) finirà col raccogliersi, Francesco, te lo prometto. Intravedo già gli ultimi istanti del mio passaggio sulla terra, quando mi sarà diventato fin troppo facile rimetterla nelle mani di Dio. Salirà dritta e giubilante a. (Canta allodola.) E Francesco: - Come allodola – Contempla uccello”. Prima che cantasse l'allodola e seguendo proprio l'andamento della battuta, un angelo apparendo, ovvia trasposizione dell'anima, saliva fino al Piccolo Paradiso in alto con

⁵¹⁶ M. T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma*, cit. p. 149.

⁵¹⁷ D. Carlesi, *Grandiosa realizzazione del Poverello di Copeau*, «Il Tirreno», 2 settembre 1950.

ondeggianti, esulanti balzi mimando il volo dell'allodola e appollaiandosi vibrante. Allora scoppiava il cinguettio dell'allodola come conferma che li avevamo visto non solo la figura di quell'anima ma addirittura quella vera allodola che a confermare le parole dei Santi⁵¹⁸.

Il Metodo Mimico di Orazio Costa

A questo punto, però, si rende necessario un minimo approfondimento per cercare di rendere conto, almeno parzialmente, quale era il tipo di lavoro mimico che Costa stava svolgendo, in Accademia e in Teatro – infatti, come rileva Gian Giacomo Colli nella sua premessa al volume sulla pedagogia del regista romano, «il problema, in sostanza, è di distinguere tra il Costa-regista e Costa-insegnante, in quanto i due momenti, o più propriamente, le due anime, convivono»⁵¹⁹. Come si è accennato, all'origine delle applicazioni mimiche nel *Poverello* vi erano le sperimentazioni didattiche del regista-docente; tali prove, negli anni, andranno poi a configurare quel Metodo Mimico, sua originale teorizzazione, che, ad oggi, risulta pressoché l'unico sistema codificato del panorama pedagogico teatrale italiano⁵²⁰. La propensione educativa e lo sforzo teorico di Costa subirono un naturale sviluppo nel corso degli anni, a partire dalle prime intuizioni fino alle evoluzioni più complesse. Per dare conto di tale percorso, ci si può riferire ad alcuni testi scritti dello stesso Costa, conservati presso il suo archivio fiorentino e, ormai, per la gran parte, pubblicati⁵²¹. Una prima testimonianza del metodo, venne offerta durante il Convegno di Milano cui si è accennato. Nella sua relazione, dopo aver tratteggiato le sue perplessità sulle principali correnti della pedagogia attoriale europea, Costa dichiarò come, secondo lui, nessuno era ancora riuscito «ad individuare quell'istinto cui si fa continuamente appello e che è l'unica forza unitaria che regge i diversi aspetti dello strumento attore. Quali sono questi aspetti e quali sono questi mezzi di cui si serve l'attore? Sono pochi, ma infiniti nelle loro combinazioni: la voce e il movimento»⁵²². Egli, invece, alla base delle manifestazioni infinite che voce e movimento possono assumere – intensità, tono, timbro, ritmo, spostamento, mimica facciale,

⁵¹⁸ O. Costa, *Note alla regia. Il Poverello di Jacques Copeau*, in G. Colli, *Una pedagogia dell'attore. L'insegnamento di Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 1989, p. 94.

⁵¹⁹ G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., p. 17.

⁵²⁰ Naturalmente, il metodo mimico non è l'unico; a loro modo altri grandi esponenti del teatro italiano avevano dato vita ad un proprio originale metodo di lavoro, registico e attorico – da Visconti a Strehler, ma anche a Ronconi, Castri o Fersen. Oltre al lavoro di Costa, ad esempio, tra i nomi citati, anche Fersen diede vita ad una corposa opera di originale teorizzazione e sistemazione di una metodologia pedagogica – il suo celebre mnemodramma; tuttavia, il Metodo Mimico, per la sua influenza e diffusione, nonché per la sua “eredità” ancora attiva, rappresenta comunque un *unicum* all'interno del panorama pedagogico italiano. In merito al lavoro di Alessandro Fersen, cfr. almeno A. Fersen, *Il teatro, dopo*, Bari, Laterza, 1980 ed il recente P. Bertolone, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Corazzano (PI), Titivillus, 2009.

⁵²¹ Nel tracciare tale percorso, attraverso il presente paragrafo ed il capitolo successivo, ci si fermerà però ai tardi anni '60, termine cronologico di riferimento del presente studio. Per approfondire gli sviluppi più recenti della metodologia costiana, oltre ai testi citati, si può fare riferimento ai volumi di Maricla Boggio citati in bibliografia.

⁵²² A. Bentoglio, *Milano, 1948*, cit., p. 64. Le successive citazioni si riferiscono al presente testo, salvo diversa indicazione.

ecc. –, individuava uno stadio preliminare di cui le altre non sono che «mezzi per manifestarsi»: tale base la definì il movente centrale, o meglio, il “centro mimico”. Esso era il meccanismo che, secondo il teorizzatore, permetteva, di fronte alla realtà, di assumere «istintivamente [...] un atteggiamento di adeguamento, [...] il nostro corpo assume l’atteggiamento dell’oggetto prima ancora di giudicare».

Il relatore proseguiva poi:

Questa è la base per una serie di esercitazioni che mirano a rendere prima cosciente questo momento mimico e poi a liberarlo nella sua effettiva manifestazione integrale. Le esercitazioni vanno dalla rappresentazione dell’oggetto inanimato e fermo (per esempio, dall’albero) alla rappresentazione di oggetti in movimento passivo (per esempio, gli alberi stessi colpiti dal vento); dall’oggetto in movimento attivo del fuoco, del fumo, dell’acqua, dell’aspetto di più evidenti movimenti umani (alberi, animali) si può passare alla rappresentazione di altri che hanno un aspetto molto meno analogico (nuvole, onde, mare, pioggia, ecc.). Si arriva all’umanizzazione, nel senso di forma corporea umana, di fatti sempre più sottili (colori, odori, sapori, sensazioni tattili).

A questa prima fase puramente “mimica”, Costa indicava come prosecuzione l’introduzione del ritmo, di una certa “primitiva ritmica musicale”, attraverso il respiro, o attraverso la «differenziazione di movimenti simili», e, successivamente, all’adeguamento dell’addestramento «vocale nei suoi aspetti timbrici e tonali». Proseguendo ancora nel metodo didattico, ulteriore «passo sono le rappresentazioni dei suoni elementari e [...], la, *n.d.a.*] rappresentazione di parola»; tale “esercizio”, consisteva nel rivivere i «momenti creativi della metafora, prima secondo una propria esperienza, poi secondo quella raggiunta e proposta dal poeta nei suoi più sottili aspetti di suono e di ritmo». Dopo alcune ipotesi sullo studio che potevano compiere i comici dell’arte, il giovane maestro proseguiva affermando che l’«umanizzazione delle immagini e delle sensazioni», potrà servire benissimo a tutte le arti e, particolarmente, alla recitazione. Faceva seguito una piccola esemplificazione sull’uso della maschera nel suo metodo – mezzo che però, successivamente, non trovò particolari applicazioni nel suo, come invece avvenne in territorio francese –, passando poi a trattare la sfera dei sentimenti:

[Essi, *n.d.a.*] si ritrovano, alla fine di questo lungo processo, nella loro organizzazione mimica con un grado di realismo. [...] Non più la realtà o la verosimiglianza sono i termini di paragone dello sforzo dell’attore, bensì l’immagine poetica, praticamente il testo o la battuta. Da questo in poi gli studi si appuntano sulla poesia e sull’umanizzazione della battuta. La battuta viene assunta come norma creatrice del personaggio.

Il regista, infine, concludeva il ragionamento dimostrando come tale metodologia permettesse di staccarsi dall'idea stanislavskijana "veristica", dando la possibilità di una completa adesione al testo poetico, che si faceva esso stesso realtà a cui riferirsi: attraverso una «profonda fedeltà alla filologia e alla fantasia del testo» sarebbe stato dunque possibile ritrovarne il suo "vero" ritmo e tono. La relazione, come detto, scatenò pareri favorevoli e contrari, ma, per la sua stessa difficoltà e i suoi caratteri innovativi, non venne integralmente recepita o assimilata. Una seconda relazione di presentazione del metodo è databile, a quanto riferisce Colli, intorno al 1950, non a caso anno del *Poverello*⁵²³. In questa seconda relazione, Costa muta e precisa le premesse da cui muove la sua azione pedagogica: alla base di ogni insegnamento, non può che esservi, secondo lui, l'esigenza di «favorire lo sviluppo della personalità nel suo proprio grado di talento sia al livello della semplice disposizione a inserirsi nel corale controllato sia a quello della vocazione alla singolarità creativa dell'interprete del poeta»⁵²⁴. Tale premessa, risulta particolarmente significativa se si pensa alla diversità di "tipologie attoriali" che il docente ha formato in Accademia, da quelli più inclini al lavoro d'*ensemble*, a quelli con una maggior vocazione mattatoriale. Allo stesso modo, alla luce di quanto visto per l'allestimento di San Miniato, si può comprendere meglio il doppio livello di lavoro del Metodo Mimico, la partitura d'insieme e l'invenzione attorica. Continuando la relazione, dichiarava, infatti, tra i suoi obiettivi di base, quello di voler provare a creare «un metodo capace di distinguere la diversa disposizione di talenti, di dare ai giovani coscienza delle attitudini espressive». In questo secondo scritto, egli precisa con più chiarezza la condizione originaria dell'espressione mimica, che ritrovava nell'uomo primitivo, quando, attraverso il contatto con la natura, si manifestava l'impulso a esprimersi e comunicare; tale impulso però, nel mondo "moderno", si manifestava soltanto nei bambini, per poi essere rapidamente offuscato dal linguaggio, che non rendeva più necessario tale sforzo imitativo. Egli perciò, nel corso della relazione, per recuperare tale stato, suggeriva il ricorso alla memoria dell'infanzia, agli aneddoti personali utili a rimuovere «la censura che l'educazione ha imposto» e a riscoprire le "ascendenze mimiche" – ricorso al mondo infantile che, pur con le dovute differenze, era anche presente in Copeau. Entrando poi nel concreto dell'esercitazione mimica, la cui codificazione si era precisata rispetto al convegno milanese, individuava tre sintesi nel "riflesso" mimico – definito tale proprio per la rapidità istintiva con cui riteneva avvenisse l'operazione di rispecchiamento. Le tre sintesi prodotte dal riflesso sono: «la maggiore, quella che utilizza tutto il corpo, la chiameremo integrale; quella del solo volto con i suoi atti e pigli espressivi, che chiameremo facciale, e infine quella delle mani, isolate

⁵²³ Cfr. G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., p. 108.

⁵²⁴ O. Costa, *Linee generali d'un metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica*, in G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., p. 136. Lo stesso documento è riportato anche in M. Giannusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 189-200, e in M. Boggio, *Il corpo creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni, 2001, pp. 141-161. Come sopra, le successive citazioni si riferiscono al testo riportato da Colli.

o accoppiate, manuale». Esse offrono «tre versioni distinte dell'interpretazione dell'oggetto, fondamentalmente simili, per non dire identiche, nel loro contenuto eppure straordinariamente diverse nell'aspetto». Sono le tre sintesi che ritornano nella recensione al *Poverello*, utili a rappresentare in modi diversi la stessa immagine mimica, regalando così estrema vivacità e varietà alla scena. Costa poi, tornava a precisare come fosse l'atto mimetico, il movimento a generare il ritmo, paragonandolo ad una sorta di “danza mai avvertita”. A queste prime esercitazioni, come qualche anno prima, faceva seguito la componente vocale, qui chiamata «quarta sintesi» e definita secondo ipotesi fisiologiche, forse un po'azzardate: la corrispondenza che, secondo Costa, si generava tra la trasformazione del corpo e quello dell'apparato respiratorio, implicava che «il passaggio modificato dell'aria, in espirazione, [...] viene sottoposto a una complessa ricca serie di sollecitazioni vive e attive, diremmo quasi “manipolazioni” che la scolpiscono in modo che il suono che finalmente essa rende (così plasmata) ai nostri orecchi è necessariamente una figura o una funzione di quei movimenti plastici». Al di là delle implicazioni scientifiche, anche in questa frase si può individuare un'ulteriore assonanza tra il rapporto movimento-suono definito da Copeau, che però, in tale esplorazione costiana, non si spinse oltre lo stadio onomatopeico. Terminata questa sezione, faceva seguito una parte maggiormente teorica, incentrata su alcune implicazioni della mimica, sul ritmo, sulla decontrazione e sull'apparato fonatorio; Costa infine, avviandosi alla conclusione, terminava lo scritto trattando delle implicazioni interpretative che il metodo poneva quando applicato al teatro: è soltanto in questa fase che, «il lavoro individuale, da prolungare al massimo, nonostante le impazienze, comincia a diventare di gruppo, di “équipe”». Egli dunque ammette la possibilità che l'allievo così formato possa poi inserirsi all'interno di una regia, a patto che essa dia la possibilità all'attore di applicare questi suoi nuovi e rinnovati strumenti; nel lavoro sul personaggio, ad esempio, suggeriva l'efficacia dei

giochi di improvvisazione teatrale, [...] di segnalare le contraddizioni implicite in un personaggio. [...] Tutto ciò violentemente, plasticamente reso con la guida delle immagini più pregnanti. [...] Il risultato sarà di una esuberante ricchezza su cui il regista interviene senza distruggere, anzi proprio cogliendo tutto il meglio con l'intento di convalidare l'invenzione dell'attore con l'inserirla nelle esigenze del testo che va servito con “originale fedeltà”.

Sono tutti elementi, questi ultimi citati, che emergono evidenti se si pensa all'abilità comica della coppia Buazzelli-Panelli, incoraggiati a far le scenette in Accademia dallo stesso maestro, o, ancor più, ricordando alcune interpretazioni, anche cinematografiche, di Nino Manfredi. In questa lunga relazione – la prima che codificava quelli che, fino a quel momento, erano soltanto spunti e note di lavoro –, Costa elaborava un metodo che, attraverso la “personificazione” della realtà, permetteva all'attore di riappropriarsi di una sua autonomia creativa tramite strumenti indipendenti

dall'interpretazione registica. Successivamente, grazie ad una serie di convegni sulla formazione professionale dell'attore promossi dall'Institut International du Théâtre negli anni '60, il regista-pedagogo ebbe nuovamente occasione per tornare ad esporre pubblicamente i suoi principi e le sue scoperte e poterli così precisare ulteriormente⁵²⁵.

La parabola conclusiva dell'esperienza romana, un secondo triste epilogo

Se tali espedienti furono più vistosi nel *Poverello*, che meglio si prestava, evidentemente, a suggerire delle immagini mimiche per la sua realizzazione scenica, alcuni elementi della pedagogia di Costa emersero anche dalla restante produzione del Piccolo di Roma. Primo fra tutti è l'impatto corale, equilibrato, armonioso, che ha sempre caratterizzato il gruppo degli ex-allievi; quasi certamente, tale risultato fu agevolato dalla composizione stessa dello Stabile, fatta prevalentemente di attori giovani esenti da particolari esibizioni o "stratificazioni" divistiche; oltre a ciò, e ancor di più, alla comunanza stilistica contribuì senz'altro la provenienza d'origine: si erano tutti formati alla stessa scuola, insieme avevano frequentato gli stessi insegnanti e le stesse materie. Al tempo stesso però, le vicende del Piccolo romano portarono alla luce i nomi di Buazzelli, della Falk, di De Lullo, della Valeri, di Sbragia, di Manfredi, ecc.: osservando tali nomi è difficile pensare ad una omogeneità stilistica, ad un appiattimento espressivo. In ciò si rivela l'efficacia del metodo e della pedagogia sviluppata da Costa, nella valorizzazione del potenziale espressivo di ciascuno, con tutte le diversità che esso può comportare. A riprova della minor "efficacia" nella formazione registica e, per certi aspetti, della tendenza "egemonica" di quegli anni – tendenze "umane" certamente comprensibili, date probabilmente dalla volontà di riscatto rispetto agli allori riscossi da più giovani colleghi –, guardando alle vicende dello Stabile, su trentotto spettacoli allestiti, trenta furono le regie di Costa, il quale, per tre diverse stagioni – '49-'50, '52-'53 e '53-'54 – fu addirittura l'unico a dirigere spettacoli. Tra i suoi allievi d'Accademia, solo Mario Ferrero seguì cinque allestimenti, di cui tre però coincisero con il momento dell'assenza del direttore; Luciano Salce ne curò uno soltanto⁵²⁶. In sostanza, pur avendone la possibilità in quanto direttore, Costa decise di non coinvolgere altri registi all'interno di una programmazione variegata, forse anche a causa della mancanza di una seconda figura dirigenziale con cui confrontarsi e discutere; la mancata formula della "coppia" – rivelatasi efficace a Milano

⁵²⁵ Cfr. O. Costa, *Note sul metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica*, e Id, *Alcune note esplicative sulle dimostrazioni pratiche degli allievi dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica*, in G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., pp. 155-161. In questi due documenti, essendo note di chiarimento a dimostrazioni pratiche effettuate dagli allievi, Costa si rifà più esplicitamente all'esperienza condotte in Accademia. Di esse si tratterà nel capitolo successivo, dedicato agli anni '60.

⁵²⁶ Tale dinamica fu, probabilmente, agevolata dal ruolo di Ferrero, figurante come assistente in pressoché tutte le regie, alternato solo a Francesco Savio (Pavolini) e, in alcune occasioni, Andrea Camilleri.

tanto quanto, successivamente, a Genova – riversò poi sul regista anche molte delle preoccupazioni economiche e gestionali che, a loro volta, verosimilmente, incisero anch'esse sulla decisione di non avvalersi di contributi esterni – pensando, ad esempio, alle estreme condizioni del primo anno, risulta difficile pensare che qualche regista fosse disposto a prestare gratuitamente la propria opera a favore di un'impresa che era, nei fatti, ancora così incerta⁵²⁷.

L'esperienza del Piccolo Teatro di Roma fu estremamente ricca e densa, per quanto ristretta sul fronte temporale. La fine giunse fra le contraddizioni di segni ufficiali discordanti: al termine della quinta stagione, il Comune di Roma annunciava l'approvazione della Giunta di concedere il patronato al Piccolo, riconoscendolo così Stabile cittadino – qualifica mai arrivata negli anni precedenti –, proprio mentre la Direzione Generale per il Teatro tagliava i fondi e le sovvenzioni⁵²⁸. Il Piccolo, impossibilitato ad allestire spettacoli durante l'estate, provò comunque a continuare la sua opera a partire dall'autunno, dopo aver già avviato una trattativa per trasferirsi al Valle⁵²⁹: nel mese di ottobre andò così in scena *L'aiuola bruciata*, dramma inedito di Betti, morto prima dell'estate. Tale mossa, congiunta alla nomina dell'On. Bubbio a sostituire Andreotti, gli fecero ottenere un nuovo finanziamento, per quanto esiguo. La stagione riuscì a proseguire fino a febbraio, con il debutto del dramma di Pistilli, ma lo spettacolo non andò bene e dopo una settimana di repliche, fu costretto a sospendere le rappresentazioni. Nel frattempo, i fondi si erano oltremodo prosciugati, lasciando a Costa l'unica possibilità: la chiusura necessaria per evitare di incorrere in gravi debiti personali. La vicenda del Piccolo di Roma, oltre a sospendere la presenza di uno Stabile nella capitale, segnava anche la fine dei tentativi effettuati dall'Accademia per costruire un ponte solido tra Scuola e Teatro. Ancora una volta con l'animo amareggiato, Costa e d'Amico dovettero rassegnarsi di fronte all'ostracismo, prevalentemente politico, che gli aveva impedito di coronare quel sogno così a lungo coltivato.

⁵²⁷ Ad esempio, nel 1950 vi fu un accenno di trattative per ospitare una *tournee* del Teatro dell'Università di Padova, poi però mai realizzatasi. Cfr. O. Costa, *Lettera a G. De Bosio del 23 marzo 1950*, cit.. In merito alla gestione economica dello stabile, si rimanda ad alcuni documenti presenti nella busta già citata sulle attività del Piccolo romano conservata presso il fondo O. Costa del Centro Studi del Teatro "La Pergola".

⁵²⁸ Cr. s.a., *Relazione sull'attività del Piccolo Teatro di Roma*, s.d. (estate 1953), p. 9, CSF, f. Costa, b. 32 "Piccolo Teatro".

⁵²⁹ Cfr. *Ibid*, p. 10.

Rapporti Francia-Italia, parte seconda.

Il mondo del mimo e della formazione corporea (De Bosio, Lecoq, Decroux)⁵³⁰

L'Éducation par le Jeu Dramatique

Gianfranco De Bosio, grazie al suo intuito nel saper individuare immediatamente personaggi e pratiche di concreto interesse teatrale, unito ai fortunati incontri che le occasioni della vita gli offrivano, riuscì a catalizzare all'interno dell'esperienza padovana alcuni uomini ed esperienze estremamente significative tali da renderlo senz'altro uno degli uomini di teatro più interessanti del secondo dopoguerra. Tra queste fortunate intuizioni rientra la decisione di cogliere l'invito di Marcel Marceau a recarsi a Parigi per compiere un anno di apprendistato teatrale. Il giovane studente veronese, probabilmente già in cerca di un luogo dove poter migliorare la propria cultura scenica⁵³¹ – elemento che spiegherebbe il preciso invito di Marceau –, comprensibilmente attratto dalla prospettiva di un soggiorno nella *ville lumière*, partì per la Francia con Lieta Papafava nell'ottobre del 1947. La scuola che De Bosio si accingeva a frequentare in quell'autunno parigino, l'Éducation par le Jeu Dramatique, era un istituto particolare, *sui generis*. Il progetto della sua creazione aveva preso le mosse ancora nel 1941-'42, durante l'occupazione tedesca ed il regime di Vichy, su iniziativa di Jean-Louis Barrault, Jean-Marie Conty, Roger Blin e «quelques autres ami»⁵³²; quel primo tentativo – sul quale le informazioni provengono, prevalentemente, soltanto dai ricordi di Blin e Barrault – consisteva in una sorta di azione educativa-teatrale, probabilmente in parte frondista, svolta in seno al *Chantiers de la Jeunesse*, in cui i due furono coinvolti da Conty per dar loro la possibilità di un impiego – Conty, infatti, al tempo ricopriva il ruolo di “Ispettore di Sport di 3^a classe” presso l'Alto-commissariato per la gioventù. L'idea centrale della scuola, in questa prima fase, fu probabilmente frutto delle riflessioni che stavano occupando la mente di Barrault, cui Conty si dichiarerà poi sempre debitore. L'esperienza durò soltanto alcuni mesi, a seguito dei quali ciascuno dei primi partecipanti continuò in autonomia il proprio lavoro. Successivamente, appena terminata la guerra, fu nel *milieu* dell'organizzazione Travail et Culture che il progetto riprese corpo, andando ad assumere una fisionomia precisa il 13 aprile 1946, quando Conty, assieme a Barrault, Blin, Claude Martin, Marie-Hélène Dasté e André Clavé,

⁵³⁰ Come per altri paragrafi, ci si atterrà, anche in questa sede, ad esporre alcune riflessioni e vicende anteriori ad un certo limite cronologico; ci si fermerà dunque, per Lecoq, all'esperienza dell'Epjd, mentre per Decroux si arriveranno a toccare i primi anni '50, al momento anteriore, cioè, al suo passaggio alla Scuola del Piccolo.

⁵³¹ Cfr. G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 70.

⁵³² J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Éditions du Seuil, 1972, p. 155.

fondò l'Associazione cooperativa "Éducation Par le Jeu Dramatique"⁵³³. L'associazione si riprometteva un duplice scopo:

- Former des acteurs ayant un idéal élevé, un sens de la vie, du mouvement, une sensibilité affinée. Ces acteurs répondront aux besoins des essais de théâtre nouveau et à ceux de la décentralisation théâtrale.
- Former des éducateurs populaires pour apprentis, jeunes ouvriers et mouvement de jeunesse. Ces éducateurs populaires ont un sens véritable de la culture. Celle-ci tendait à devenir un capital limité de connaissances, jalousement conservé, inaccessible à la masse⁵³⁴.

Dunque, una scuola aperta anche alla cittadinanza – o meglio, a futuri attori e futuri educatori –, i cui risultati erano rivolti al miglioramento delle condizioni delle "masse popolari", alla decentralizzazione; purtroppo, questa seconda componente, non riscosse lo stesso successo di quella teatrale, costringendo gli organizzatori a ripiegare perciò verso formule "minori", quali *stage*, conferenze o iniziative personali⁵³⁵. Ciò nonostante, rimase nella scuola una forte vena utopica desumibile dallo stesso nome dato all'istituto, che rivelava le due componenti forti che lo animavano: il teatro e la tensione educativa nei confronti dell'uomo. Quest'ultima componente – ereditata dal lavoro iniziato dal Cid (Culture par l'Initiation Dramatique), sezione di Travail et Culture dedicata all'ambito teatrale – era strettamente legata alla figura di Conty, promotore e sostenitore della valenza pedagogica del teatro per educare un uomo intero, completo. Lo stesso nome della compagnia connessa alla scuola, *Les vivants*, legata poi al titolo del volume comprendente alcuni scritti teorici in merito all'Epjd, *Faire des vivants*⁵³⁶, aiuta ancor meglio a capire la tensione globale del progetto, dalle tinte quasi utopiche. Jean-Marie Conty, classe 1904, figura chiave di tale spinta, fu un uomo poliedrico, dai molteplici interessi: in gioventù ebbe alcuni importanti trascorsi sportivi – dalla pallacanestro al tennis –, fu poi ingegnere aeronautico, contribuendo al primo collegamento della linea Francia-Madagascar, intorno agli anni '30, e conobbe, per tale passione, l'aviatore Antoine de Saint-Exupéry ai tempi del suo celebre incarico africano per l'*Aéropostale*. Nel 1935, anno in cui intraprese un giro di conferenze in dieci capitali mediterranee con l'autore de *Le petit prince*, Conty cominciò a frequentare Antonin Artaud e lo ospitò, assieme a Gide e Dullin e altri, per la prima lettura di *Cenci* tra il febbraio e

⁵³³ Cfr. Y. Lorelle, *Dullin-Barrault. L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, Les Éditions de l'Amandier, 2007, p. 166. Gran parte delle notizie qui riferite in merito all'Epjd sono tratte dal presente volume, in particolare dal capitolo *Utopie oubliée, l'E.P.J.D. de Jean-Marie Conty*, pp. 165-204.

⁵³⁴ J.-M. Conty, *L'éducation par le jeu dramatique*, «La Maison des Jeunes», s.at., n. 18-25, 1947. Lo scritto è riportato in Y. Lorelle, *Dullin-Barrault*, cit., p. 167.

⁵³⁵ Cfr. Y. Lorelle, *Dullin-Barrault*, cit., p. 183.

⁵³⁶ AA.VV., *Faire des vivants*, Paris, Les éditions de la Nouvelle France, 1947. Il volume, di rara reperibilità, è conservato presso gli archivi della Société d'Histoire du Théâtre di Parigi, nel fondo Chancereel.

l'aprile; proprio Artaud fu l'artefice del contatto fra Conty e Barrault, che iniziarono così a confrontarsi e a collaborare sull'idea di una scuola per attori. Negli anni '40, poi, cominciò ad avvicinarsi al mondo della pedagogia, prima sul fronte sportivo, e poi allargando il campo alla formazione culturale e alla rifondazione dell'essere umano. Il pensiero di Conty, espresso nel suo scritto contenuto in *Faire des vivants*, fu il risultato, per certi versi, di tale approccio variegato alla vita, prendendo spunto sia da teorizzazioni di carattere psicologico che da riflessioni maggiormente focalizzate sull'educazione artistica. Per lui, l'uomo moderno era diviso fra due poli: «A un de ces pôles se trouvent les facultés intellectuelles, la volonté, le contrôle des actes par la conscience et le sens critique. À l'autre pôle se trouvent l'imagination créatrice, la vie instinctive, l'état affectif pour qui, lorsqu'il envahit l'être entier, provoque l'état second»⁵³⁷. Lo scopo della scuola era dunque quello di provare ad bilanciare queste due componenti: «L'éducation par le jeu dramatique a pour but d'équilibrer le jeu de la vie entre les deux pôles extrêmes. Elle correspond à une nécessité absolue pour des acteurs, qui doivent être des instruments parfaits, jouant d'une manière harmonieuse, en présence de milliers de témoins». Mezzo principe all'interno di tale processo, era rappresentato dall'improvvisazione, quale esercizio utile a sbloccare la parte sensibile e riuscire a meglio controllarla nella vita quotidiana, «à se recueillir, de temps en temps, loin de tout bruit, à retrouver le silence organique». Anche in questo caso, il primo passaggio consisteva nel raggiungere uno stato “vergine” di sensibilità, tramite «la décontraction physique et au recueillement psychique»; raggiunto questo stadio iniziale, al compito dato di immaginarsi davanti ad un fuoco, l'allievo sarebbe stato capace di vedere un fuoco “fantastico” con maggior intensità rispetto ad un fuoco reale. Questo perché, «en ce moment, [...], notre élève a fait une convention avec sa sensibilité. Seul le feu imaginaire existe»: l'allievo cioè non è distratto dal “brusio” di fondo della vita quotidiana, dagli altri elementi che possono intervenire durante l'osservazione di quel fuoco.

Pour peu que soient libérées les voies des communications entre l'image du feu qui est en lui et ses groupes musculaires (cela suppose une éducation corporelle à base de décontraction) il se laissera entraîner à devenir feu par le mouvement de ses mains, puis de tout son corps. Mais ceci correspond déjà à la phase active de l'improvisation.

L'esercizio continuava, infatti, in altri tre tempi, o indicazioni: al primo compito, faceva seguito l'immaginare che una finestra si fosse aperta, facendo entrare del freddo, la cui reazione successiva era alzarsi, chiudere la finestra e tornare presso il fuoco. L'elemento fondamentale, per Conty, era il

⁵³⁷ J.-M. Conty, *L'éducation par le jeu dramatique*, in AA.VV., *Faire des vivants*, cit., p. 79. Le citazioni successive si rifanno al presente testo.

passaggio tra i diversi compiti, che richiedeva il ritorno allo stato di “*plaque blanche*”, uno stato neutro che richiedeva la completa sparizione della prima immagine, pena la “congestione” e la dispersione della sensibilità. Tale “*improvisation mimée*” – termine mutuato da Claude Martin – non andava confusa con “*mime*” e “*pantomime*”. Specificava infatti l’autore che, mentre il mimo riproduce dei gesti stilizzati e la pantomima è una rappresentazione scenica che utilizza il linguaggio gestuale del mimo, l’improvvisazione mimata è

l’expression d’un état affectif ou d’un sentiment plus ou moins complexe, au cours duquel l’exécution correcte du geste n’a qu’une importance secondaire par rapport à la sincérité du sentiment. Les exercices d’improvisation sont donc des exercices éducatif aidant un être humain à prendre conscience, éveiller et contrôler ses sentiments.

Dall’importanza della sincerità, allo sviluppo della coscienza di sé, al controllo dei sentimenti: erano tutti elementi indispensabili, secondo l’autore, per un uomo ideale, completo, riunito. Tale sforzo utopico, emerge chiaramente da un’ultima definizione degli scopi dell’improvvisazione, data in questi termini: «Il s’agit “d’être”. Celui qui “est” avec intensité n’a pas besoin “d’avoir”, c’est-à-dire de disposer de moyens extérieurs, d’accessoires. C’est le secret d’une grande force dans la vie. Nous voyons que ce secret correspond aussi à une nécessité profonde du théâtre».

La struttura della scuola, frutto del pensiero di Conty, era perciò impostata sull’improvvisazione mimica e le tecniche corporali. Le lezioni, infatti, erano divise in questo modo: «un quart de formation corporelle (*décontraction*, *éducation physique*, *danse*, *mime*; un quart de formation de la sensibilité (*improvisation*); pour le reste: *psychologie de l’acteur*, *histoire du théâtre*, *interprétation de scènes*, *études de textes*, *conférences divers*». Tale costellazione di materie secondarie, dovevano essere, di fatto, complementari agli insegnamenti principali. Conty cercò quindi di radunare un corpo docenti che potesse aiutarlo a realizzare il suo sogno educativo; oltre a Marceau, fresco dell’esperienza con Decroux, vi erano: Jacques Dufillho (*improvisation sensorielle*), Rudolf Child, danzatore e coreografo, e Jacqueline Levant (*danse d’expression*), Régis Outin (*technique de scène*) Beauchamp e Alain Cuny (*interprétation*), Yves Brainville e René Laforgue (*chant*), André Bazin (*cinéma*), Thérèse Palau (*danse folklorique*), Mytho Bourgoïn (*improvisation*) – quest’ultima, compagna di Conty, ricordata da De Bosio come «eccellente pedagoga e donna di fascino e viva intelligenza»⁵³⁸; altri insegnamenti erano “*relaxation*”, secondo il metodo sviluppato da Maurice Martenot, e *yoga*⁵³⁹. Il corso durava, teoricamente, due anni e constava di ventiquattro ore settimanali di lezione, anche se,

⁵³⁸ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 69.

⁵³⁹ Cfr. Y. Lorelle, *Dullin-Barrault*, cit., p. 169.

in realtà, tale scansione oraria variò nel tempo. Ad esempio, Lorelle riporta due piani didattici in cui lo spazio dedicato alle tecniche di rilassamento passava da un'ora ad un'ora e mezza, e l'ammontare totale delle ore era variabile da ventuno e venticinque, a seconda dell'insegnamento di «études de scènes et poèmes»⁵⁴⁰. L'Epjd, dunque, ebbe probabilmente una natura “fluida” – ad esempio, non ebbe mai una sede fissa –, poco organizzata dal punto di vista formale, ma mossa da un'unica pulsione educativa, motivo per cui gli allievi finivano per trascorrervi l'intera giornata, dalle nove di mattina alle sei di sera – come testimoniato da François Bertin⁵⁴¹. Riprendendo la testimonianza di De Bosio, si trovano alcune conferme e, in parte, alcune discrepanze rispetto all'impostazione fin qui accennata. Partendo da queste ultime, tra le insegnanti che ricorda con più ammirazione, egli cita Marie-Hélène Dasté, non figurante invece, nell'elenco di Lorelle.⁵⁴² La figlia del *Patron*, probabilmente, all'Epjd stava cercando di proseguire le ricerche paterne, con una particolare attenzione alle suggestioni date da Conty: «Le sue lezioni erano formative nel metodo: mai impositivo, teso alla ricerca della personalità e della sincerità espressiva dell'allievo, il fulcro della scuola»⁵⁴³. Altro docente non citato da Lorelle e ricordato invece da De Bosio è Louis Jovet, che insegnava «tecnica di recitazione», «assillato dalla divergenza che il teatro impone all'attore, tra quanto di falso e di vero c'è nell'agire scenico, origine di un conflitto quotidiano tra l'io e il Sé, fra il personaggio e l'interprete; questa tensione, per lui costante, si risolveva soltanto nell'azione scenica»⁵⁴⁴. Vi erano poi Roger Blin e Maria Casarés – il primo ricordato da De Bosio e Lorelle, la seconda solo dal francese –, che guidavano gli allievi nella lettura dei testi, in particolare, Artaud e Garcia Lorca, ma anche Jarry e i surrealisti⁵⁴⁵. Venendo alle conferme, il racconto parigino del regista veronese convalida tre fattori: l'importanza riservata all'improvvisazione, quella corrisposta alle tecniche di rilassamento e, pur se da un punto di vista personale, il ruolo fondamentale svolto dall'insegnamento di Jacques Lecoq. Riguardo all'improvvisazione, a margine di quanto si è già esposto del pensiero di Conty, si può aggiungere, come ulteriore precisazione, qualche testimonianza in merito alle applicazioni degli esercizi fatte durante le lezioni scolastiche; sempre De Bosio riporta: «un tema poteva essere: “Ti siedi su una panchina sotto un albero e ti riposi. Cosa senti? Cosa ti può succedere?” E l'attenzione

⁵⁴⁰ *Ibid*, p. 180.

⁵⁴¹ Cfr. *Ibid*, p. 181.

⁵⁴² Lorelle non cita la fonte da cui ricava l'elenco sopra riportato; verosimilmente esso era contenuto nella rivista «Les Maisons des Jeunes» del 1947 e, probabilmente, riferito al primo anno di corso; essendo però la rivista di difficile reperibilità, non è stato possibile verificare tale supposizione.

⁵⁴³ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 73.

⁵⁴⁴ *Ibid*, p. 71. Pur se ricordate da De Bosio, non è detto che le lezioni di Jovet e Dasté si fossero necessariamente svolte all'Epjd; avrebbero potuto essere corsi separati cui si recò ad assistere, ora accomunati, visti gli anni trascorsi, con quanto avvenne nella scuola di Conty. D'altro canto, lo stesso carattere “fluidico” dell'Epjd, potrebbe aver permesso la collaborazione di questi docenti senza che però fosse registrata nei documenti riportati da Lorelle.

⁵⁴⁵ Cfr. Y. Lorelle, *Dullin-Barrault*, cit., p. 181.

dell'insegnante, durante l'improvvisazione, era tesa soltanto a scoprire se l'allievo era spontaneo; e, se si accorgeva che mancava di sincerità con sé stesso, la Bourgoin lo fermava, dicendo: "No, non lo stai sentendo"»⁵⁴⁶. François Bertin, invece, ricorda come Conty, nel proporre le suggestioni agli allievi per le "impros", tendesse ad andare oltre alle situazioni naturali o "tranquille", chiedendo agli allievi di mettere in campo anche sentimenti particolarmente intensi: «Un jour il a mis en danger une élève en lui demandant d'improviser sur une histoire très dure: une mère découvre le cadavre de son enfant mort. La comédienne qui devait jouer ça avait eu une partie de sa famille déportée. Elle a craqué!». In merito alle tecniche di rilassamento, esse si basavano, prevalentemente, su di un metodo sviluppato da Maurice Martenot, al tempo stesso musicista ed inventore del piano elettro-acustico. Tale metodologia consisteva, prevalentemente, nel cercare di far giungere l'allievo allo stato di «plaque blanche» o «silence musculaire absolu»: «consiste surtout en une gymnastique très particulière, dans laquelle la respiration et la représentation mentale des gestes ou de tous les éléments susceptibles de créer l'état mental et psychique le plus favorable, se conjuguent judicieusement»⁵⁴⁷. Tra gli esercizi proposti, di cui Martenot si limita a dare una descrizione sommaria, ve ne è uno particolarmente interessante, ripreso anche da Conty: si tratta dell'esercizio del *ralenti*, esercizio che, in forme simili, si ritrova anche in Copeau, Dullin, Decroux e, come visto, Lecoq – molti degli esercizi nelle varie scuole, anche dal punto di vista tematico, presentano in moltissimi casi analogie e rimandi da un maestro all'altro, tra la ricerca e la sua prosecuzione. Martenot, lo descrive in questi termini:

Certains de ces exercices, qui ont une analogie avec ceux enseignés par un grand maître bulgare, Peter Deunov, ont une répercussion considérable sur l'équilibre général : ils comportent la répétition d'un même geste, d'abord dans un tempo rapide, correspondant à celui auquel nous nous sommes accoutumés à tort, puis au ralentissement progressif de celui-ci, jusqu'à l'obtention d'un mouvement extrêmement lent et continu. L'association de la respiration au geste, la représentation mentale de toutes les images génératrices de calme et de sérénité, jouent là encore un rôle capital⁵⁴⁸.

Una ulteriore segno di una certa corrispondenza tra gli esercizi fatti proposti a Padova da Lecoq e quelli ascrivibili al mondo francese, in particolare alle pratiche dell'Epjd, emerge dalla seguente indicazione di Conty: «Pour l'élève-acteur professionnel, la transition entre l'improvisation et l'étude d'une scène écrite s'effectuera en jouant d'abord sans paroles un thème correspondant à cette scène, c'est-à-dire en abordant d'un manière vivante la situation élémentaire du drame». L'indicazione, per

⁵⁴⁶ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 70-71.

⁵⁴⁷ M. Martenot, *Lumière et décontraction*, in AA.VV., *Faire des vivants*, cit., p. 32.

⁵⁴⁸ *Ibid.*, p. 33. Cfr. anche J.-M. Conty, *L'éducation par le jeu dramatique*, cit., p. 96.

quanto non originale e certamente non individuabile soltanto all'interno della scuola di Conty, per la sua precisione e la sua stessa enunciazione, vista anche la forte analogia con quanto fatto dal maestro parigino tra l'allestimento de *Le Lombarde* e la pantomima *Porto di mare*, potrebbe dunque essere un segno dell'importanza svolta dall'Epjd all'interno della definizione delle prassi pedagogiche dello stesso Lecoq. In generale, il complesso degli esercizi e degli insegnamenti svolti nella scuola parigina fu la somma di esperienze diverse, come risultato della commistione tra il profilo di Conty, l'influenza dell'eterogeneo e qualificatissimo corpo docente, inclusa l'importanza di due figure meno note come Claude Martin e Charles Antonetti. Da quanto letto finora, la vera particolarità dell'Epjd fu forse proprio la sua eterogeneità che ne fece un'esperienza assolutamente particolare all'interno della restante offerta formativa parigina⁵⁴⁹.

Passando brevemente ad approfondire qualche tratto della figura di Jacques Lecoq, si può avere maggiormente contezza di una propensione pedagogica che fu sempre viva all'interno del suo operato; egli, infatti, aveva già compiuto una prima esperienza in cattedra in qualità di docente di ginnastica, quando ancora il teatro non era entrato nella sua vita, nei primi anni '40 – epoca in cui, comunque, già era affascinato dalla “geometria del movimento”⁵⁵⁰. Tramite l'attività di fisioterapista e di assistenza alla riabilitazione, professione che lo occupò nel periodo successivo, poté continuare ad approfondire ancor meglio lo studio del corpo umano e del movimento; negli stessi anni però, cominciò parallelamente ad entrare in contatto con il mondo della scena, proprio grazie all'intervento di Jean Marie Conty. I due si conoscevano dai tempi de l'École physique de Bagatelle – era il 1941, uno ispettore, l'altro studente –, ma fu poco prima della liberazione che Lecoq, su suggerimento del primo, assistette all'esibizione di Jean-Luis Barrault dell'uomo-cavallo, il pezzo di bravura creato da Barrault sotto la guida di Decroux. Tale avvenimento, per il giovane ginnasta, fu folgorante, tanto da decidere d'isciversi subito ai corsi di teatro organizzati da Travail et Culture; lì, frequentò le lezioni di Claude Martin – allievo a sua volta di Charles Dullin – dove iniziò ad eseguire le sue prime “improvisations mimées”⁵⁵¹ – probabilmente tra il 1944 ed il 1945. A seguito della Liberazione, Lecoq, assieme ad alcuni amici, curò alcuni raduni popolari con gli scout ed alcune manifestazioni per il ritorno dei prigionieri dalla guerra; durante una di queste, a Grenoble, venne notato da Jean Dasté, che lo arruolò per la compagnia che stava formando: i Comédiens de Grenoble, per l'appunto. Questo nuovo incontro si rivelò altrettanto fondamentale perché gli permise di entrare in contatto con la pedagogia e le riflessioni di Copeau per tramite diretto dei coniugi Dasté; all'interno della compagnia, visti i suoi trascorsi, gli venne affidata la preparazione fisica degli attori, compito che Lecoq mise in

⁵⁴⁹ L'attività della scuola durò circa sei anni, fino al 1952, ma i contorni e le ragioni della sua chiusura, anche nel volume di Lorelle, sono sfumati e quasi lasciati in sospeso.

⁵⁵⁰ Cfr. J. Lecoq, *Le Corps poétique*, cit., p. 17.

⁵⁵¹ *Ibid*, p. 18.

pratica applicando le tecniche di allenamento che già possedeva. Il passaggio tra sport e teatro, stando a quanto egli stesso annotava nel suo volume *Le Corps poétique*⁵⁵², fu naturale, senza soluzione di continuità tra le due esperienze, segno, forse, che la troupe di Dasté era al tempo stesso pronta a ricevere quel tipo di allenamento fisico, dall'approccio "scientifico" e "ginnico". Ma come Lecoq trasmise il suo sapere all'interno dei Comédiens, così questi gli fecero scoprire il loro, introducendolo a due elementi che diventeranno cardinali all'interno della sua pedagogia: la maschera nobile e il Nô giapponese. Questa trasmissione di pratiche e conoscenze avvenne attraverso i due spettacoli cui Lecoq intervenne; in particolare, la maschera nel corso de *L'Exode*, uno spettacolo composito curato da Marie-Hélène e Jean Dasté, in cui erano messe in luce le diverse forme d'espressione della troupe : «le travail sur le masque, la fraîcheur de l'improvisation, la vitalité du jeu, les enchaînements pantomimés, le poème qui se fait chanson, l'inventivité surprenante des intermèdes scéniques»⁵⁵³; il Nô, invece, lo conobbe partecipando a *Ce que murmure le rivièrè Sumida*, basato su di una riduzione di Suzanne Bing. In esso Lecoq, oltre alla forma drammatica giapponese, incontrò la semplicità del mimo, «une mime théâtral d'action, lié à la dramaturgie de l'ensemble, non spécialisé»⁵⁵⁴. Ma, oltre a queste due componenti, come rileva Guy Freixe, il giovane sportivo entrò in contatto con un mondo teatrale, una prassi comunitaria, un'idea teatrale che arrivava, senza intermediari, dall'esperienza dei Copiaus degli anni'20:

La vie est communautaire : on prend les repas en commun, on chante le soir, on fait la fête ensemble. Les comédiens aident au chargement et déchargement du matériel, et les régisseurs tiennent de petits rôles. Ces dispositions entretiennent une camaraderie et une solidarité d'équipe qui se retrouvent sur scène où règne un esprit de jeu collectif. L'égalité des salaires apporte une confirmation de cet idéal de vie de troupe⁵⁵⁵.

Questa somma di influssi ed esperienze, fu il bagaglio teorico-pratico che Lecoq portò nel lavoro all'Epjd; in merito al suo ruolo di docente di "ginnastica artistica ed espressione corporea" nella scuola parigina, pur non conoscendone i dettagli del lavoro didattico, grazie al ricordo di De Bosio, si può avere l'ulteriore conferma di quanto, già all'epoca, egli fosse un eccellente maestro. Raffrontando Lecoq e Marceau, entrambi incaricati delle lezioni mimico/corporali, se il primo si mostrava più rigoroso e concreto nel corso delle lezioni, Marceau tendeva invece ad usarle come pretesto per provare le sue fantasie: Lecoq «era un regista di pantomima e educava i suoi interpreti all'uso del

⁵⁵² *Ibid.*

⁵⁵³ G. Freixe, *La Filiation Copeau Lecoq Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Lavérune, L'Étrepemps, 2014, p. 91.

⁵⁵⁴ *Ibid.*, p. 94.

⁵⁵⁵ *Ibid.*, pp. 90-91.

corpo come strumento di raffinata comunicazione espressiva»⁵⁵⁶. Pur se l'esperienza di Lecoq all'Epjd fu breve, la sua naturale propensione alla pedagogia gli permise di mettere alla prova quel che già aveva rapidamente assorbito nei suoi pochi anni d'apprendistato e poi, soprattutto, di riversare tutto quanto, con maggior rigore, nella ricerca autonoma da lui svolta a Padova e, secondariamente, a Milano.

⁵⁵⁶ G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., p. 75.

Étienne Decroux (e Marise Flach)

Anche Decroux, per parte sua, ebbe un primo apprendistato sotto il magistero di Copeau, o meglio, di Suzanne Bing, alla scuola del Vieux-Colombier, che frequentò nel 1923-'24. Durante le lezioni di improvvisazione tenute dalla famosa collaboratrice del Patron, anima principale della scuola⁵⁵⁷, venne in contatto anch'egli con la maschera nobile ma, più che il volto coperto, fu il corpo scoperto a stupirlo, fu la visione dello stesso nell'atto di compiere quegli esercizi espressivi ad impiantare i primi semi di quella che sarebbe stata la ricerca della sua vita⁵⁵⁸: lo sviluppo del mimo corporeo. Come risaputo, se per Copeau (e non solo) la parte mimica era una delle molte componenti volte a formare l'attore, e costituiva soltanto una delle tecniche utili a creare una efficace interpretazione teatrale, Decroux invece rovesciò la prospettiva, eleggendo il mimo e l'espressione corporea ad Arte principale, di cui il teatro diventava un'estensione. Durante l'anno trascorso al Vieux-Colombier, oltre alla scoperta del lavoro sul corpo e l'uso della maschera, furono fondamentali anche gli esercizi sul ritmo del movimento, fatti di rallentamenti, immobilizzazioni e rapidi gesti "esplosivi", come pure i principi della condensazione spazio-temporale, o *racourci*, e dell'autonomia creativa, fondamentale requisito per immaginare le scene durante le esercitazioni⁵⁵⁹. Chiusasi bruscamente la scuola, dopo un importante ma ancor più breve collaborazione con Jouvett, "attore-marionetta", durante la quale partecipò all'allestimento di *Knock*, Decroux divenne allievo-collaboratore e, poi, docente all'Atelier di Dullin, a partire dal 1926. Presso l'Atelier, da un lato ebbe modo di cominciare a dare una prima forma alle sue originali intuizioni – disponibilità concessagli in piena autonomia da Dullin – ma, allo stesso tempo, sfruttò l'occasione per perfezionare la sua tecnica attorica sul palcoscenico, ancora troppo "rozza" dopo il suo breve apprendistato. Fu nuovamente un incontro a rendere quell'esperienza fondamentale: nel 1931, Decroux conobbe Jean-Louis Barrault, ventenne allievo di Dullin, con cui avvierà una feconda collaborazione. A quell'altezza cronologica, a partire dalla seconda metà degli anni '20, Decroux aveva già iniziato ad elaborare alcune idee fondamentali della sua visione teatrale – come la centralità della figura dell'attore –, che, sempre nel '31, trovarono una prima sistemazione all'interno di un articolo, steso sotto forma di elenco programmatico attraverso il quale risanare la prassi teatrale nel corso di trent'anni. Durante i primi venti di questo trentennio previsto, egli escludeva totalmente l'uso della parola, salvo poi farla riaffiorare solo nel momento in

⁵⁵⁷ Sulla figura di Suzanne Bing, cfr. R. Doyon, *Suzanne Bing, l'acolyte, ou l'histoire de la création de l'école du Vieux-Colombier*, in M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, pp. 50-54.

⁵⁵⁸ Cfr. É. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963, trad. it., Id., *Parole sul mimo*, Milano, Edizioni del Corpo, 1983, pp. 19-24.

⁵⁵⁹ Per approfondire tutte le influenze che portarono Decroux ad elaborare la sua visione e la sua poetica (Copeau, Craig, i lavori manuali, ecc.), cfr. almeno M. De Marinis, *Mimo e Teatro*, Firenze, La Casa Usher, 1993, pp. 62-94.

cui potesse essere scoperta autonomamente dall'attore – come, del resto, anche le altre componenti delle “arti estranee”. Queste prime riflessioni teoriche, come rilevato da De Marinis, pur influenzate dalla visione di Copeau, da quel processo di sottrazione e progressiva riappropriazione dei mezzi espressivi all'interno della scena, ponevano però un'ottica ancor più radicale: «riportare il teatro al suo ordine naturale, instaurando *definitivamente* il primato dell'attore-autore»⁵⁶⁰. Contestualmente alla pubblicazione di questo primo scritto, Decroux incontrò Barrault, un allievo dalle abilità attoriche e ginniche sopra il comune, che accettò di mettersi a disposizione per lavorare insieme al maestro sulla strada da lui già avviata. All'inizio il rapporto fu fecondo ed intensissimo, una vita in comune tutta protesa all'esplorazione delle possibilità del mimo e del corpo, fra nudismo «par religiosité pour le muscle»⁵⁶¹ e vegetarianismo. Dalle testimonianze date, tra i due si instaurò una forte dinamica maestro-allievo, in cui il primo – grazie alla sua estrema intelligenza e al suo rigore – analizzò, elaborò, codificò e fece progredire quanto il secondo – grazie al suo istinto e alla sua dote naturale – sapeva improvvisare. Ne nacquero alcuni formidabili esercizi e tecniche – come la celebre marcia sul posto, destinata a divenire di fama mondiale –, e si precisarono con più chiarezza alcune idee ed alcune forme del mimo corporeo. Il fertile clima, però, non durò a lungo e si concluse intorno al 1933 fino a che, dopo altri due anni, avvenne la rottura definitiva, quando Barrault decise di mettere in scena alcuni spettacoli che inserivano quei primi risultati all'interno di drammi parlati: si tratta di *Autour d'une mère*, *Numance* e *La faim*. Decroux non accettò l'operazione e criticò pesantemente l'ex-allievo; alla base di questo rifiuto concorsero, probabilmente, diversi fattori, dalla radicalità della ricerca, da cui l'intransigenza nel non poter accettare un tale compromesso tra gesto e parola, come anche un naturale e comprensibile senso di tradimento personale rispetto al lavoro svolto insieme – d'altronde, Decroux non sarà nuovo a condanne di suoi allievi, come avverrà più tardi per Marceau. La fermezza d'animo del maestro emerge chiaramente dalla durezza della lettera inviata a Barrault e da lui stesso riportata: «Je te considère à peu de chose près comme foutu, devait-il m'écrire enfin. Il importe : 1) que tu déclares que tu as perdu ton temps; 2) que tu vas changer tes fréquentations de fond en comble; 3) que tu renonce jusqu'à nouvel ordre à jouer»⁵⁶². Decroux continuò le ricerche al riparo del clima domestico, coadiuvandosi della collaborazione della moglie e del figlio; l'operazione di scavo compiuta durante quel decennio – a cui contribuirono il «fervore culturale del clima simbolista rimbalzato nel teatro attraverso le esperienze di Craig, di Copeau, di Artaud, oltreché della linea Lugué-Poe, Paul Fort»⁵⁶³ –, culminerà infine in una prima grammatica, così riassunta da De Marinis

⁵⁶⁰ Cfr. M. De Marinis, *Mimo e Teatro*, cit., p. 98.

⁵⁶¹ J.-L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, cit., p. 72.

⁵⁶² *Ibid.*

⁵⁶³A. Cascetta, *La sfida del corpo sulla scena teatrale*, in A. M. Cascetta, V. Melchiorre (a cura di), *Il corpo in scena*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1983, p. 169.

(sulla base del lavoro di Yves Lorelle⁵⁶⁴): 1) *regola del racourci*, ispirata probabilmente all'ellissi del cinema, consiste nel condensare il tempo e lo spazio di un'azione in un'immagine muscolare; 2) *regola del "contrappeso"*, una sorta di bilanciamento volontario che permette al corpo di mantenere sempre l'equilibrio, seppur precario; 3) *la gerarchia degli organi*, che vede il primato del tronco quale parte privilegiata per trasmettere l'azione, successivamente integrata da braccia e gambe; ultimi, in tale gerarchia, si ritrovano le mani e la testa; 4) *l'indipendenza muscolare e articolare*, cioè la capacità di saper isolare l'azione di una sola parte del corpo dal resto, la cui possibilità è data dal "dominio dell'immobilità" inteso come "volere di non muoversi"; 5) *la meccanica del corpo, o geometria mobile*, cioè il perfetto controllo del gesto "esatto-essenziale", che tende ad avvicinare la concezione del corpo a quello della macchina grazie all'abilità di saper fissare con l'immaginazione i movimenti ideali e di saperli riprodurre in maniera perfetta, lottando contro le «abitudini motorie acquisite, i tics e gli stereotipi di comportamento, per riscoprire – al di là di essi – l'armonia e la bellezza perdute del movimento essenziale»⁵⁶⁵; 6) *le caratteristiche ritmiche del movimento*, quali la *saccade* e il *fondue*, il primo rapido e improvviso, spezzato, il secondo lento e continuato; 7) *L'atteggiamento come "punteggiatura del movimento"*, o meglio, come cellula base del movimento, il quale è composto dalla successione, per "montaggio", di atteggiamenti distinti, più durevoli del gesto. Questa grammatica, qui tracciata soltanto per sommi capi, fu dunque la base da cui le ricerche successive presero le mosse. Visto questo primo grado di definitezza del lavoro, che era comunque ancora *in fieri*, Decroux si sentì probabilmente pronto per cominciare a diffondere tali risultati, fino a quel momento esposti soltanto ad alcuni eletti spettatori. Nel 1940, ormai quarantenne, aprì perciò una sua scuola in rue de la Néva:

La scuola di Etienne Decroux lavora da un anno nel silenzio e con quella fede così favorevole alla nascita delle belle opere. [...] Decroux si mostrò partigiano della mimica pura: niente parole, niente musica, neppure delle parole ritmanti di quando in quando i movimenti: il gesto, il gesto solo, il gesto puro⁵⁶⁶.

Gli allievi, all'epoca, erano pochi: Catherine Toth e Sylvain Marc durante il primo anno di apertura, a cui si aggiunse Bruno Fauvette il secondo; cioè era dovuto sia all'estremo rigore del maestro, sia ad un certo profilo defilato e misterioso mantenuto da Decroux, elemento che caratterizzò sempre

⁵⁶⁴ Cfr. Y. Lorelle, *L'expression corporelle, du mime sacré au mime de théâtre*, Renaissance du Livre, 1974 e M. De Marinis, *Mimo e mimi*, Firenze, La Casa Usher, 1980, pp. 42-46, paragrafo "La nuova grammatica del corpo".

⁵⁶⁵ M. De Marinis, *Mimo e mimi*, cit., p. 45.

⁵⁶⁶ Ritaglio stampa anonimo, conservato presso la "Collection Rondel" della BnF, riportato in M. De Marinis, *Mimo e Teatro*, cit., p. 123.

l'ambiente didattico dello stesso, anche negli anni successivi. Poche infatti sono le testimonianze dei corsi e delle lezioni tenute nella sua scuola; lo stesso Marceau, che conobbe Decroux all'Atelier e ne seguì l'insegnamento, racconta soltanto dell'intenso lavoro svolto da mattino a sera dai due unici allievi, lui e Eliane Guyon. Il rapporto che Decroux riusciva ad instaurare con i propri discepoli era però totale ed esclusivo, al punto che Marceau, anch'egli staccatosi per provare a mettere in scena una sua pantomima – primo debutto di *Bip* –, fu sul punto di rinunciare a tutto per il giudizio e la piena condanna datagli dall'amato maestro⁵⁶⁷. La comunità di allievi che Decroux riuscì a radunare – ancor più ristretta, intensa ed “elitaria” di quella dei Copiaus –, come per l'esperienza del *Patron*, coincise di fatto con la sua stessa compagnia che, a partire dal 1946, iniziò a proporre le prime dimostrazioni elaborate negli anni precedenti: *La machine* (1940), *Camping* (1941), *La chirurgie esthétique* (1942), *Combat antique* (1945), *L'usine* e *Le bureaucrate* (1946), *Petits soldats* (1946). Alcune tematiche ripresero i filoni inaugurati dal lavoro del Vieux-Colombier, quali le professioni ed alcune scene naturali, altre furono invece mutate dalla esperienza diretta di Decroux, che nel suo passato aveva diversi trascorsi operai, altre ancora toccavano la tematica sportiva, anch'essa analogia e connessione spesso chiamata in causa dal maestro. Come rilevato da De Marinis, quel periodo, a metà tra Occupazione e Liberazione, fu un momento di cesura per il percorso di Decroux, una fase che segnò il passaggio tra due periodi abbastanza distinti della sua vita⁵⁶⁸: il primo, che va dal 1923 al 1945, si può indicare come fase dell'apprendistato, in cui il maestro, attraverso il tragitto qui brevemente descritto, affinò le proprie tecniche e mise a frutto i tanti stimoli ricevuti all'interno di un progetto organico che aveva per centro la sistematizzazione e la creazione del mimo corporeo. Il secondo periodo, dal 1946 al 1962, si caratterizza per l'apertura verso il mondo, la diffusione di quanto elaborato fino a quel momento, prima in sordina e, poi, via via, con una risonanza di carattere mondiale. Tale secondo processo, aiutato dall'attenzione data a Craig alle prime manifestazioni pubbliche della metà degli anni '40, fu agevolato ancor di più dai numerosi viaggi che Decroux fece all'estero per compiere le proprie dimostrazioni; tra questi, per quanto di breve durata, si può collocare anche la piccola parentesi milanese degli anni '50.

In realtà, però, oltre a Étienne Decroux, in termine di legami e connessioni, bisognerebbe guardare anche alla figura di Marise Flach, dal momento che anch'ella, prima di iniziare il suo apprendistato dal maestro, frequentò l'Epjd, per giunta nello stesso anno di De Bosio. Dunque, partecipò pure lei ai corsi di Lecoq sulla ginnastica acrobatica, a quelli della Bourgoin sull'improvvisazione o

⁵⁶⁷ L'episodio cui assistette De Bosio durante la sua permanenza parigina, è raccontato dallo stesso in G. De Bosio, *La più bella regia*, cit., pp. 76-77.

⁵⁶⁸ Cfr. M. De Marinis, *Mimo e Teatro*, cit., p. 60. De Marinis individua anche una terza fase, a partire dal 1963 in avanti; è quella che vide Decroux tornare in Francia, a seguito della pubblicazione del suo volume *Paroles sur le mime*, dove riaprì una scuola a cui dedicò sempre più le sue attenzioni, fino alla sua chiusura, avvenuta nel 1987.

a quelli sulle danze popolari di Thérèse Palau⁵⁶⁹. A differenza del regista veronese, lei vi tornò però anche un secondo anno, nel '49-'50:

Nous avons aussi des lectures... En diction, je me suis fait une extinction de voix avec un méthode qui ne me convenait pas. C'est alors que je me suis demandé : Pourquoi ne choisirais-je pas d'être mime ? Un jour, Roger Marino qui était chez Decroux me dit : "Étienne Decroux cherche une fille pour *Les Petits Soldats*, il y avait une tournée prévue pour le printemps, Je me suis présentée. Pour le rôle, ça n'a pas marché : on m'indiquait des mouvements que je ne comprenais pas : "Tu fais ça... puis ça et ça..." mais ils m'ont gardée pour jouer un autre rôle, dans la scène de la permission⁵⁷⁰.

Fu, dunque, a causa di uno dei corsi di dizione, probabilmente poco curati all'Epjd per via della maggior attenzione all'allenamento corporeo, che la Flach decise di dedicarsi al mimo, diventando così la più giovane e unica allieva e, al tempo stesso, la prima donna a recitare all'interno delle esibizioni del maestro. Il rapporto così crebbe e maturò, fino a che Decroux la scelse per accompagnarlo in Italia, dove avrebbe dovuto prendere il posto di Jacques Lecoq alla Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano.

Da quel che si è visto, seppur di sfuggita, le vicende e gli sviluppi del mimo e dell'allenamento corporeo dell'attore delineano un mondo fluido, fatto di conoscenze personali, di confronti, di unioni e separazioni, un mondo in cui gli esercizi – molti dei quali avviati dall'intensa opera attuata da Copeau e *compagnons* – presero percorsi e fisionomie anche assai distanti ma pur sempre connesse, motivo che rende difficile rintracciarne le linee e gli sviluppi. Provando a riassumere schematicamente alcuni dei tanti percorsi possibili, Copeau insegna a Dullin e a Decroux, che insegna a Barrault e Marceau, ed entrambi influenzano Lecoq. Ma Lecoq arriva a Copeau, in forme diverse, anche tramite Dasté. Conty, invece, si confronta con Barrault, e con la Dasté, Marie-Hélène, riversando quanto appreso nell'Epjd, dove tornano Lecoq e Marceau. E da lì, Marise Flach torna a Decroux.

⁵⁶⁹ Questi tre corsi sono alcuni di quelli ricordati dalla Flach nella sua testimonianza contenuta in Y. Lorelle, *Dullin-Barrault*, cit., pp. 191-192.

⁵⁷⁰ Testimonianza di Marise Flach riportata in *ibid*, p. 192.

Capitolo terzo

Da Milano a Roma, traiettorie “professionali” nelle scuole teatrali del Secondo Dopoguerra

La prima “Scuola del Piccolo”

Il “precedente” ed i progetti iniziali

Dalla nascita del Piccolo Teatro della Città di Milano a quella della sua scuola trascorsero quattro anni, quattro anni in cui la coppia Strehler-Grassi impose rapidamente il ruolo guida dello Stabile milanese all'interno del panorama teatrale del tempo. Tra la fine della guerra ed i primi anni '50 la scena di prosa era stata protagonista di una costante ripresa, fino a tornare ai livelli dell'anteguerra – nel '38 si contavano incassi per poco più di due milioni, nel '50 superavano abbondantemente un milione e mezzo⁵⁷¹. In quei cinque anni, oltre alla prosa, si erano mantenuti su buoni livelli anche il settore “secondario” delle compagnie dialettali e quello della rivista – quest'ultimo, addirittura raddoppiatosi, stava generando un effetto “bolla” presto destinato a scoppiare. Le compagnie di prosa, per la maggior parte, pur avendo accettato il ruolo del regista – che ormai aveva sostituito la presenza del direttore artistico, applicando così, in parte, l'auspicata riforma della scena invocata da d'Amico vent'anni prima –, allo stesso tempo, continuavano a mantenere un'impostazione legata alla tradizione, desumibile dal repertorio e dalla “strutturazione” del cartellone; proprio quelle compagnie costituirono comunque lo zoccolo duro che permise il rilancio materiale ed economico del sistema teatrale che, soltanto in un secondo tempo, consentì il passaggio ad un sistema di produzione diverso⁵⁷². In quei primi anni, lo stabile milanese aveva allestito importanti spettacoli: Strehler, oltre a farsi un “nome”, si era affinato nel mestiere registico, sia attraverso gli allestimenti del Piccolo che al di fuori⁵⁷³, mentre Grassi aveva consolidato la struttura dell'ente. La coppia milanese, nel promuovere il proprio operato si era dichiarata, da sempre, erede, debitrice e discepola nei confronti di quanto

⁵⁷¹ G. Guazzotti, *Rapporto sul teatro italiano*, Milano, Silva, 1966, p. 23.

⁵⁷² Cfr. *Ibid.*, pp. 23-27. In generale, seppur viziato da un'ottica favoreggiante a favore dello stabile milanese, l'opera di Guazzotti si rivela interessante per il suo punto di vista, geografico e temporale *in medias res*.

⁵⁷³ In merito al percorso formativo e artistico intrapreso da Strehler nei primi anni cfr. almeno A. M. Cascetta, *Le intenzioni degli esordi* e A. Bentoglio, *L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler*, entrambi in A. Bentoglio, F. Mazzocchi (a cura di), *Giorgio Strehler e il suo teatro*, Roma, Bulzoni (coll. «I quaderni di Gargnano»), 1997, rispettivamente alle pp. 27-34 e 75-84. Sempre in merito ai primi anni di lavoro del regista, ma anche del suo apprendistato, un ulteriore approfondimento è rappresentato dalle riflessioni condotte da Meldolesi nei suoi “fondamenti”, in particolare nel capitolo *Strehler. Tra favola e angoscia*, in C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 301-359. Infine, in merito alle vicende dello Stabile e di Grassi, oltre al già citato *Quarant'anni di palcoscenico*, cfr. almeno anche L. Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo Teatro di Milano*, Roma, Bulzoni (coll. «I quaderni di Gargnano»), 2002.

fatto da “zio Silvio” e dall’Accademia romana; non a caso, molte delle prime leve di attori che contribuirono al crescente successo della realtà meneghina erano freschi delle aule e delle lezioni di Piazza della Croce Rossa. È dunque all’interno della scia di d’Amico che il Piccolo cercò la legittimità per l’operazione che andava a compiere con la creazione di una Scuola, invertendo i ruoli con le vicende romane: se nella capitale, sulla scia dell’esperienza milanese, si tentò di creare un Piccolo Teatro municipale, a Milano si volle affiancare al Teatro una scuola più vicina, anche geograficamente, rispetto all’Accademia romana. Si stavano configurando, cioè, due poli simili nelle due “capitali” italiane, al Nord e al Centro-Sud, che avrebbero potuto agire in *tandem*, attirando i giovani delle regioni a loro vicine. Le vicende dello Stabile romano non permisero il concretizzarsi di tale dualismo, ma, in effetti, proprio l’iniziale successo del progetto di Costa e la sua capacità di catalizzare gran parte degli allievi dell’Accademia, potrebbe aver spinto Grassi a volersi creare una propria “fabbrica degli attori”, da cui attingere in maniera più diretta. Senz’altro, specie in Strehler, per quanto non abbia mai dimostrato una particolare propensione didattica⁵⁷⁴, era presente anche la consapevolezza dell’importanza svolta dalle scuole nei momenti di rifondazione delle prassi teatrali, specialmente novecentesche; ma fu la ragione “produttiva”, più che ideale, a spingere gli animatori del Piccolo alla decisione di riprovare a creare una loro scuola:

Se si vuole che la scena sia alimentata da forze nuove, seriamente preparate, che al palcoscenico vengano con cognizione tecniche ben accertate e con un vaglio artistico già severamente avvenuto, onde soprattutto non creare e aumentare il numero degli “spostati”, bisogna far sì che le scuole teatrali in Italia aumentino, che l’Accademia di Roma abbia più mezzi, che Milano sia maggiormente dotata⁵⁷⁵.

In questo modo, richiamando quanto già annunciato nel convegno del 1948, Grassi invocò la creazione di un istituto corrispettivo dell’Accademia che avesse sede a Milano, con programmi “unificati” tra le due scuole. Questa prima nota, datata 25 settembre, era probabilmente funzionale a preparare il terreno, ad instaurare il primo ponte con l’Università di Milano, per continuare così a mantenere saldo il legame sia cittadino che municipale – non a caso, il primo presidente della Scuola sarà Mario Cattabeni, assessore all’educazione nel consiglio comunale. L’articolo, però, non passò inosservato, tant’è che Anton Giulio Bragaglia gli fece eco il 15 novembre, accusandolo di aprire una scuola soltanto «per mungere altre sovvenzioni»⁵⁷⁶; la critica, forse, non era del tutto fuori luogo, vista anche

⁵⁷⁴ Cfr. R. Arcelloni, *Immaginare d’impulso. Incontro con E. d’Amato*, «Hystrio», XVII, n. 4, 2004, p. 11.

⁵⁷⁵ P. Grassi, *Polemica con proposte. Nuova Scuola Nuovi attori*, «Corriere Lombardo», 25 settembre 1951. Questo ritaglio stampa, come tutti quelli successivamente riferiti alla Scuola del Piccolo sono anche conservati presso l’Archivio Storico del Piccolo Teatro di Milano, b. “Scuola 1951-1967” (d’ora in poi ASPM, b. “Scuola”).

⁵⁷⁶ s.a., *Un geniale maestro definisce Paolo Grassi*, «Corriere degli artisti», 15 novembre 1951.

la presenza di altre due scuole nel capoluogo lombardo – la Scuola dei Filodrammatici e la Scuola del Teatro Drammatico di Giovanni Orsini, riconosciuta dalla Direzione del Teatro dal 1949; tuttavia, alla prova dei fatti, l'appunto si rivelerà incorretto dal momento che proprio i problemi economici e le inadeguate sovvenzioni, oltre alla mancanza di riconoscimenti ufficiali e l'impossibilità di raggiungere una relativa autonomia dal Piccolo, saranno alcune delle spine nel fianco più dolorose per la vita dell'istituto.

Ma, come accennato, il tentativo del 1951, aveva dei precedenti storici dovuti sempre all'intraprendenza del duo meneghino; risalendo indietro al citato convegno del 1948, il giovane regista triestino aveva allora provato a formulare una proposta scolastica – mai realizzatasi – consistente nel creare una palestra milanese, di durata quadriennale, con un primo biennio di addestramento attorico comune ed un secondo di specializzazione, con corsi distinti per registi o attori; in merito a quell'idea però, non sono stati rintracciati, al momento, altri documenti che possano specificarne la struttura. Procedendo a ritroso di un ulteriore anno, si ritrova però un primissimo tentativo di creazione di una scuola, databile all'estate del 1947; di questo primo esperimento, rapidamente caduto nell'oblio⁵⁷⁷, si hanno ugualmente poche notizie certe ma vi è, tra i documenti d'archivio del regista conservati a Trieste, quella che potrebbe essere una struttura dell'originario progetto⁵⁷⁸. Stando a questo documento, l'istituto si sarebbe dovuto chiamare “Centro di formazione teatrale”, e avrebbe avuto la durata di tre anni totali, con un primo biennio comune ed un terzo anno nuovamente distinto in due *curricula*, attori o registi – l'idea esposta nel convegno del 1948 fu, dunque, una sorta di ampliamento del vecchio progetto. I criteri di selezione degli allievi sarebbero stati diversi rispetto all'Accademia romana, per certi aspetti più rigidi, per altri più elastici: non sarebbe stato necessario garantire particolari titoli di studio ma, al tempo stesso, non si sarebbero ammessi più di dieci allievi per anno; per la classe di regia, poi, era previsto un secondo concorso interno che dava la possibilità soltanto a tre allievi di perfezionarsi in tale mestiere. A coloro che avessero superato il corso, tramite un esame pratico finale, sarebbe stata però garantita la possibilità di accedere in qualità di «assistenti alla regia presso la compagnia del centro, dove il loro apprendistato durerà uno o due anni, secondo il parere di professionisti

⁵⁷⁷ In merito al processo di “rimozione” operato da Strehler riguardo alle vicende legate al suo apprendistato e ai primi anni di vita del Piccolo, si rimanda alle numerose riflessioni contenute nel volume di Meldolesi già citato.

⁵⁷⁸ Cfr. G. Strehler, *Centro di formazione teatrale, da istituirsi in Milano*, Archivio Museo Teatrale “C. Schmid”, f. “G. Strehler, Donazione Jonasson”, b. 88, fsc. Scuola d'arte drammatica del Piccolo Teatro: atti ed appunti di Giorgio Strehler (d'ora in poi AMTS, f. “G. Strehler”, b. 88, fsc. “Scuola d'arte drammatica”). Non si sono riscontrati, al momento, documenti utili a descrivere l'attuazione di tale progetto – salvo un articolo successivamente citato – e, ancor di più, dei motivi della sua fine. La correlazione tra questo progetto e l'articolo si basa soltanto su supposizioni: non vi è infatti nessun rimando diretto tra i due documenti, salvo alcune similitudini d'impostazione della scuola – come la presenza del corso per registi. La probabile datazione del progetto, si basa sull'assenza di riferimenti precisi al Piccolo Teatro e sulla mancanza di accenni a Lecoq, Decroux o ad un insegnamento di mimo, che collocano perciò la stesura dello stesso a prima del 1951, se non prima dell'estate 1947.

facenti parte della compagnia stessa, e degli allievi del centro»⁵⁷⁹. I futuri registi avrebbero comunque avuto la possibilità di allestire dei loro spettacoli, sotto l'occhio vigile della compagnia, e, se avessero dato buoni esiti, sarebbero stati ammessi tra i professionisti dell'*ensemble*. Ancora una volta, dunque, analogamente a quanto era successo nella capitale, la maggior attenzione era riservata al comparto registico, riguardo probabilmente dovuto, in questo secondo caso, alla percezione che fosse ancora necessaria la nascita di una nuova generazione di *metteur en scene*; è significativo il fatto che tale componente sia poi venuta meno durante la progettazione della nuova Scuola, quando Strehler-regista si era ormai formato e affermato. Questo occhio di riguardo alla crescita delle nuove leve registiche, emerge chiaramente dalla maggior precisazione del percorso formativo a loro riservato, rispetto alle scarse indicazioni della formazione attorica: ad esempio, riguardo alle modalità di verifica per gli allievi attori, ci si limitava ad indicare un «unico esame di idoneità alla fine del terzo corso»; unico altro dato precisato era che gli attori ammessi al terzo anno, si sarebbero dovuti intendere come scritturati nella compagnia e che quindi, le eventuali espulsioni, potevano essere ammesse solo fino al termine del primo biennio, non oltre. Le materie previste per il percorso comune erano in buona parte simili a quelle dell'Accademia romana: nove ore di Recitazione in aula e nove in teatro, due ore di Danza (per le allieve) o Scherma e Lotta (per gli allievi), tre ore di Trucco e altrettante di Fonetica e Musica; particolarmente curato il dettaglio degli insegnamenti teorico-culturali, che contava sei ore di Storia dell'Arte e del Costume, due ore di Storia della letteratura drammatica, tre di Storia generale, due di Cultura politica, due di Filosofia ed economia. Ad esse, si aggiungeva poi la materia sussidiaria di Lingue e quattro ore di “visite ad ambienti collettivi (fabbriche, ecc.)”. In tale prospetto, emerge chiaramente la diversa accezione del Teatro per il neoregista, che oltre a criteri artistici, includeva una formazione politica, una coscienza culturale, di cui il teatro doveva farsi mandatario e rappresentante. Di particolare interesse, poi, è il quadro delle materie previste per il terzo corso; per i registi: Regia in aula (con gli attori), sei ore; Regia in teatro (con gli attori), nove ore; Regia, senza attori, nove ore; Scenotecnica, sei ore; Costume, tre ore; Scenografia, tre ore; Disegno dal vero (esercitazioni coi solidi ecc.), tre ore; Traduzione e riduzione di testi, sei ore; Musica, tre ore; Materia sussidiaria, Critica drammatica. Per gli attori: Recitazione in aula, nove ore; recitazione in teatro, nove ore; Regia con gli allievi registi in aula, sei ore, ed in teatro, nove ore; Trucco, sei ore, Costume, tre ore, Cultura tecnica della messa in scena, tre ore; Musica, tre ore. Dalla presente ipotesi è riconoscibile, in termini abbastanza precisi, quali fossero le competenze che il giovane regista, sulla base della propria esperienza, riteneva fondamentali per l'approccio al mestiere; una corrispondenza utile a chiarificare tale rimando, è quella tra la materia di “Traduzione e riduzione dei testi” e quanto fatto da Strehler nei

⁵⁷⁹ *Ibid*, p. 1. Salvo diversa indicazione, si farà riferimento a tale documento per le successive citazioni.

primi anni '40 – ad esempio la traduzione e riduzione dell'*Orfeo* di Cocteau od il lavoro teorico, di analisi e studio sviluppato durante la sua “assenza dalle scene”. Ultimo elemento interessante desumibile dal progetto strehleriano – che comprendeva anche prospetti di bilancio, preventivi di spazi necessari e materiale occorrente al Centro –, è l'elenco dei docenti “desiderabili” per l'iniziativa, molti dei quali di altissimo livello e frutto delle frequentazioni avvenute durante gli anni del suo apprendistato: egli auspicava Apollonio per il corso di Letteratura drammatica, Veronesi per Scenotecnica, Kaneclin per Scenografia, la Lupi per Danza, Giolli per Pittura, Diotallevi per Architettura, Ballo per Musica, Quasimodo per Letteratura (generale), Dagnino per economia, Cantoni, Formaggia e Anceschi, per Filosofia⁵⁸⁰. Erano infine lasciate in bianco le restanti cattedre, tra cui le fondamentali di Recitazione e Regia, anche se, verosimilmente, di almeno una delle due se ne sarebbe probabilmente incaricato lo stesso Strehler.

Da quel che risulta finora, tale idea si concretizzò durante l'estate del 1947; a darne conto è un trafiletto de «Il mattino di Venezia», conservato presso l'Archivio Storico dello Stabile milanese che riporta l'istituzione di una nuova Accademia, «unica nel suo genere nel Settentrione», nata sull'esempio delle «consorelle dell'Italia centrale»⁵⁸¹. Il nuovo istituto, sorto per iniziativa del Fronte della Cultura e dell'Istituto Lombardo, comprendeva anche scuole di giornalismo e di editoria, oltre a quanto prospettato da Strehler, ovvero le scuole di recitazione e regia. La direzione degli istituti, posta sotto l'egida del Dott. Ripamonti, era invece affidata ad una rosa di nomi ben più ampia di quella prospettata dal regista e comprendeva, oltre a lui e Grassi, anche Luigi Pralavorio, Vanna Bianchi, il critico Eligio Possenti e i rappresentanti di alcune case editrici, tra cui Mondadori, Einaudi, Ballo e Gastaldi. Le lezioni, che sarebbero dovute iniziare in ottobre, erano previste in orario serale, ipotizzando anche facilitazioni ai residenti fuori città ed una minima quota di partecipazione. Di tale prima esperienza, come si vedrà, rimarranno poche tracce nell'impostazione che la scuola del Piccolo assumerà qualche anno dopo; è però importante perché precisa, all'interno dell'iniziale tragitto svolto dal regista triestino, quali fossero le sue idee in merito alla formazione teatrale e, con esse, cosa ritenesse necessario fare per rinnovare la scena italiana. Un aggiornamento che passava attraverso un sapere tecnico (disegni, scenotecnica) ma abbondantemente sostenuto da uno studio sociale, politico, economico e culturale, che permettesse di affrontare la realtà in evoluzione del dopoguerra con strumenti precisi, indirizzati in maniera netta. Oltre al trafiletto, non si hanno altre notizie che permettano di capire come e perché si sia arenato questo primo tentativo; vista la scarsità di documenti, probabilmente il tentativo non andò oltre l'autunno di quell'anno. Quando Grassi e Strehler si ritrovarono

⁵⁸⁰ Anche tale elenco, concorre, assieme agli altri dati, a sostanziare la datazione del progetto intorno alla metà degli anni '40.

⁵⁸¹ s.a., *Una nuova Accademia è sorta a Milano*, «Il mattino di Venezia», 17 agosto 1947. ASPM, b. “Scuola”, fsc. “Scuola Recitazione 1947”. Al progetto, da quel che risulta, dovrebbe aver partecipato anche Ruggero Jacobbi, già coinvolto nella nascita dello Stabile.

nella necessità di dover ripensare ad una struttura scolastica, pur se trascorsi soltanto pochi anni, avevano di fronte un panorama già leggermente variato. Venuta a mancare la necessità di formare una classe di registi, la contemporanea conoscenza di Jacques Lecoq aveva altresì attirato le loro attenzioni verso i territori del mimo e della formazione corporale. Avviate perciò le trattative nel corso dell'estate '51, Grassi decise di coinvolgere il giovane francese anche nella fase di ideazione e definizione dell'assetto scolastico. Lecoq, rispondendo al Direttore attraverso una precisa lettera, proponeva la divisione della Scuola in due settori, uno "educativo" e l'altro "teatrale"; il primo era rivolto ad adulti e bambini, divisi in due classi, «pour les personnes voulant se-développer physiquement et apprendre à se mouvoir correctement et remédiera des insuffisances corporelles»⁵⁸², mentre il secondo era rivolto a futuri mimi o attori e alla *troupe* del Piccolo. Ritorna dunque, nuovamente, una certa impronta data dall'Epjd e dal percorso stesso di Lecoq, un'apertura ai non professionisti per mettersi a servizio della comunità cittadina. Oltre ai fini nobili, vi era però anche una profonda ragione pratica – al momento non riscontrata a Padova –: la possibilità di rientrare economicamente delle spese, o almeno in parte. Lecoq, infatti, oltre ad una prima ipotesi di strutturazione delle lezioni, indicava anche un preventivo delle eventuali entrate; per i primi corsi, quelli rivolti alla cittadinanza, egli proponeva tre lezioni a settimana della durata di un'ora e mezza, al costo di circa 1.500 Lire al mese⁵⁸³; per gli allievi attori, invece, sempre allo stesso costo mensile, le lezioni salivano a cinque a settimana, mentre per gli attori del Piccolo le lezioni sarebbero state gratuite. I corsi erano strutturati secondo un programma progressivo che partiva dall'educazione fisica, passava all'espressione corporale e terminava con il mimo, prevedendo, per gli attori, lezioni tutti i giorni dalle 9 alle 10:30, per gli allievi dalle 10:30 alle 12 e, la sera, dalle 18 alle 19, alternativamente per adulti e ragazzi. Ipotizzando, dunque, dieci bambini, dieci adulti e dieci allievi-attori, quest'ultimi utilizzabili come figuranti, il futuro insegnante prospettava le entrate di circa 45.000 Lire mensili – a cui sommare i risparmi dati dall'"usufrutto" degli allievi; Lecoq, per sé, ne domandava il doppio, quasi 90.000 mensili – per dare una misura, all'epoca, lo stipendio medio di un operaio era all'incirca di 25/30.000 Lire. Dalla lettera si possono evincere, dunque, almeno due dati; il primo, già in parte accennato, risiede nell'apertura verso la comunità cittadina – fenomeno, come si è visto, di lunga durata, tipico di molte scuole, anche Ottocentesche –; in questo caso, però, fu incoraggiato anche dalla figura di Lecoq – che oltre alla componente teatrale aveva ancora presente, per certi versi, quella riabilitativa – e, diversamente dalle esperienze passate, come si vedrà, questo campo d'azione parallelo prenderà una vera e propria forma multidisciplinare. L'altro dato che emerge è l'atteggiamento di Lecoq verso gli attori

⁵⁸² J. Lecoq, *Lettera a Paolo Grassi del 31 agosto 1951*, ASPM, b. "Scuola", fsc. "1951-'52".

⁵⁸³ Lecoq espresse le cifre in franchi ma, per comodità, le si riporta qui nel loro corrispettivo in lire. Le cifre in franchi erano, rispettivamente, di 5.000 f al mese ad allievo, 150.000 f per i ricavati dalle quote mensili e 300.000 f al mese (10.000 al giorno) per il compenso di Lecoq.

dello Stabile; egli, sulla scorta del suo percorso e della recente esperienza patavina, si immaginava e voleva collaborare anche con la compagnia dello Stabile, probabilmente auspicando di poter svolgere con loro un lavoro di maggiore ricerca. Tuttavia, ciò non avvenne nei termini previsti dal francese, configurandosi soltanto come intervento saltuario dello stesso in alcuni allestimenti strehleriani, senza mai assumere la quotidianità ipotizzata nella lettera⁵⁸⁴. Altri spunti del progetto proposto da Lecoq trovarono però buona accoglienza da parte di Grassi, che li fuse così alla sua visione, unitamente alle esperienze passate del Piccolo e alle idee di Strehler, per configurare e strutturare la nascita Scuola d'Arte Drammatica.

La scuola nei primi anni e la fisionomia professionalizzante

Ai primi di ottobre del 1951, la Scuola del Piccolo nacque a nuova vita e prese rapidamente le mosse; dopo alcune rapide trattative tra il Piccolo e l'Orfanotrofio femminile delle Stelline, cominciarono i lavori di ristrutturazione di un teatrino di proprietà dell'istituto assistenziale collocato in un vecchio palazzo di corso Magenta, a pochi passi dal Cenacolo Vinciano. Grassi insistette per accelerare, voleva inaugurare la scuola il prima possibile, e, in effetti, vi riuscì: già ai primi di novembre essa poté dirsi avviata. La Scuola godette da subito di ottima risonanza nel contesto cittadino, tant'è che, alla prima selezione, si presentarono duecentocinquanta candidati, poi ridotti a ottantasette ammessi al primo esame, e, infine, dopo la selezione, a ventisei, numero effettivo dei primi iscritti⁵⁸⁵. Il nucleo "pedagogico" della scuola, risiedeva, naturalmente negli insegnamenti dei due principali maestri; se Lecoq, coadiuvato da Lieta Papafava Carraresi, assunse naturalmente l'insegnamento di "Educazione fisica e mimica" e "Improvvisazione", stupisce, in parte, vedere Strehler occuparsi di Dizione Poetica e non di Recitazione. Fatto ancor più strano è che, a ben vedere, tale insegnamento non figurava proprio all'interno del piano didattico del primo anno, che invece contava la cattedra di Storia del Teatro, tenuta da Enzo Ferrieri, quella di Cultura poetica e drammatica, assegnata a Attilio Boggognani, di Storia della Musica e del Canto, affidata a Gino Negri, di Ortofonia, a Dora Setti, e di Danza, a Rosita Lupi assistita da Anna Severini⁵⁸⁶. Queste ultime due docenti, oltre all'insegnamento per gli allievi attori, ebbero la possibilità di aprire una loro Scuola di Danza del Piccolo Teatro, di cui

⁵⁸⁴ Un altro dato a margine è rappresentato dalla paga dei docenti, che anche qui, come in passato, avrebbe potuto rappresentare un problema nell'assunzione del giovane parigino ma che, invece, evidentemente, si risolse.

⁵⁸⁵ Cfr. R. Rebori?, *La scuola del (piccolo) teatro. Molti bocciati molto onore*, «Corriere Lombardo», 1 aprile 1952.

⁵⁸⁶ L'elenco annuale delle materie e dei docenti, incluso anche di saggi ed alcune note aggiuntive, è stato redatto dall'archivista della Scuola Civica Paolo Grassi di Milano, Rosalia Cotarella, che ne ha gentilmente concesso la consultazione. Tale annuario è conservato in formato elettronico presso la stessa scuola. Come si può osservare, tranne la Lupi, nessuno dei docenti prospettati da Strehler nel suo primo progetto venne assunto.

la Lupi assunse la Direzione, che arrivò a contare, già dal primo anno, una trentina di allieve⁵⁸⁷. Un'altra scuola parallela inizialmente avviata fu quella per “dicitori radiofonici”, che aveva lo scopo «di segnalare alla direzione della Rai un ristretto gruppo di dicitori radiofonici cui [erano, *n.d.a.*] state impartite lezioni di ortofonia, dizione, lingua francese ed inglese, tecnica radiofonica, storia della musica, storia del teatro, cultura generale»⁵⁸⁸. Infine, in aggiunta a queste, venne anche avviata una Scuola di Educazione Fisica e Mimica diretta da Jacques Lecoq, probabilmente con caratteristiche simili a quelle prospettate dal francese a Grassi durante l'estate⁵⁸⁹. Le tre iniziative corollarie servivano, quasi sicuramente, soprattutto ad autofinanziare l'iniziativa attraverso le rette d'iscrizione, da cui invece erano dispensati gli ammessi alla Scuola d'Arte Drammatica, alcuni dei quali poterono anche godere di alcune borse di studio offerte da mecenati privati – in particolare, da Remigio Paone, dal Centro culturale Pirelli e dall'Editore Garzanti (una alla memoria di Renato Cialente ed una alla memoria di Paolo Giordani). Ma l'aspetto più rilevante di questa “moltiplicazione dell'offerta” è rappresentata da un altro fattore: la Scuola del Piccolo venne così ad assumere un carattere più tecnico che artistico; da una siffatta strutturazione, infatti, più che emergere un'idea di scuola organizzata secondo criteri “artistico-pedagogici”, sembra invece prevalere una concezione di tipo “professionale” o professionalizzante, una sorta di cantiere pedagogico mirato a formare nuovi attori, nuovi mimi, ballerine e speaker radiofonici; una proposta che invece di limitare il campo d'azione alla sola prosa, tendeva ad allargare i possibili “sbocchi professionali”, contribuendo a immettere nuovi professionisti in diversi campi della sfera culturale. Non va dimenticato, ad esempio, che all'epoca, quando la televisione italiana doveva ancora nascere, la radio rappresentava un'opportunità lavorativa assai concreta, anche grazie alla programmazione di numerosi radiodrammi. Questa impostazione fu una sorta di allargamento e di adeguamento dell'ipotesi lecoqiana, riconducibile verosimilmente, alla mentalità industrial-organizzativa di Grassi ma anche frutto dell'adeguamento dell'offerta formativa ad un panorama professionale ormai mutato rispetto a quello che vide nascere l'Accademia romana. Questa connotazione composita, pur nelle variazioni, rimarrà caratteristica della scuola milanese anche successivamente alla sua cessione, da parte del Piccolo, al Comune e, per certi versi, risulta tutt'ora riconoscibile⁵⁹⁰. D'altro canto, se è vero che le altre scuole mantennero un profilo a tratti

⁵⁸⁷ Cfr. R. R<ebora?>, *La scuola del (piccolo) teatro. Molti bocciati molto onore*, «Corriere Lombardo», 1 aprile 1952.

⁵⁸⁸ R. Cotarella (a cura di), *Annuario*, cit., 1951-'52.

⁵⁸⁹ La caratteristica pluralità di corsi, venne poi ulteriormente ampliata nel 1959, quando si decise di istituire «*Scuola di Scherma*, specialità *fioretto*, al cui insegnamento [venne, *n.d.a.*] chiamata *Marisa Cerani*, campionessa italiana, finalista di cinque campionati del mondo»; cfr., P. Grassi, *Minuta di lettera*, s.d., ASPM, b. “Scuola”, fsc. “1959-'60”.

⁵⁹⁰ Ad oggi, l'offerta didattica della Civica Scuola di Teatro “P. Grassi”, conta cinque curriculum – Recitazione, Autore teatrale, Danzatore, Organizzatore dello spettacolo e Regia –, ed alcuni corsi serali e Masterclass estivi (cfr. il sito internet della Scuola, all'indirizzo: <http://www.fondazionemilano.eu/teatro/pagine/corsi-curricolari>; ultima consultazione 22/01/2018).

distaccato dalla “collega” milanese, anche all’interno di quest’ultima si può ritrovare una ulteriore iniziale impostazione professionalizzante, ad ulteriore sostegno di quanto ipotizzato finora. Tale indicazione è espressa in maniera quasi ufficiale all’interno di una bozza dello statuto redatto nel corso del primo anno di attività; in essa, oltre alla definizione degli organi di reggenza – il Consiglio dirigente e le sue rispettive mansioni – e degli enti finanziatori – Comune, Provincia e Camera di Commercio di Milano, con l’aggiunta del Ministero del Turismo e dello Spettacolo –, si stabiliva infatti che il corso, della durata di tre anni, aveva come scopo principale «la formazione di giovani attori, registi, tecnici di palcoscenico»⁵⁹¹. Tra queste indicazioni, come accennato, venne presto a decadere la componente della formazione registica che, invece, era stata al centro delle preoccupazioni strehleriane degli inizi; la componente professionale, contrariamente, rimase tra le attività del Piccolo ma si collocò al di fuori della scuola, essendo convogliata all’interno dei due laboratori che si costituirono presso lo Stabile: quello di Sartoria e quello di Scenografia. Entrambi, oltre a creare costumi e scene per gli spettacoli del Piccolo e per altri allestimenti esterni, furono infatti anche un’importante fucina in cui si formarono nuovi artigiani del mestiere. In sostanza, anche se la scuola per attori tenderà a restare su un piano distaccato rispetto alle altre specializzazioni, nella sua impostazione generale e particolare, si allineò, a suo modo, all’interno di quest’ottica e di questa impostazione professionale, distaccandosi così, sul piano strutturale, dalle precedenti scuole di recitazione.

Passando ad analizzare in dettaglio la Scuola d’Arte Drammatica, cercando di approfondire le modalità d’insegnamento attuate, poche sono le testimonianze e i documenti che permettano di ricostruire il lavoro svolto da Lecoq, ma è presumibile che, per la gran parte, esso consistesse nella riproposizione e nell’aggiornamento delle conquiste teoriche e metodologiche fatte a Padova. Probabilmente, dunque, ad un primo periodo di “azzeramento corporeo”, di rilassamento e conquista di una maggior padronanza fisica, fecero seguito le tecniche legate all’improvvisazione, alla mimica e all’espressione corporale. Guardando agli altri insegnamenti, per provare ad analizzare globalmente l’impostazione dei docenti, persiste una generale lacuna documentaria; unica fonte a colmare tale provvisorio vuoto, è uno scritto nuovamente conservato a Trieste: si tratta di una relazione sull’impostazione generale della scuola e del corso di Dizione Poetica, per come le intendeva Strehler, naturalmente⁵⁹². Alla base di tutto vi era il metodo da lui chiamato della “grande V”; esso consisteva in uno schema che regolava, in maniera frattale, tutte le componenti scolastiche, dall’impostazione del

⁵⁹¹ s.a., *Abbozzo di statuto. Scuola d’Arte Drammatica*, ASPM, b. “Scuola”, fsc. “51-’52”.

⁵⁹² Tale relazione, senza data, è però collocabile tra il 1951-’52 ed il 1953-’54, anni in cui Strehler fu titolare dell’insegnamento ed era presente Lecoq – citato in un foglio; sbilanciandosi ulteriormente, si potrebbe collocare tale relazione in coda al primo anno di corso, o durante il secondo, visto un riferimento a “gli appunti presi a lezione”. L’autore invece non è noto ma proprio per quella frase, poi coniugata al femminile, si suppone che si trattasse di una assistente del regista o di una sua allieva. Ad ogni modo, a prescindere dalla mano dietro la penna, le idee espresse sono quasi sicuramente frutto del pensiero strehleriano. Cfr. AMTS, f. “G. Strehler”, b. 88, fsc. “Scuola d’arte drammatica”.

singolo corso fino all'impostazione della scuola in generale. Tale V prevedeva un primo momento di "sintesi", breve, in testa a sinistra della V, un periodo di "analisi" più lungo, che seguiva la discesa, una tappa intermedia e la risalita, ed un secondo periodo di "sintesi", alla fine della risalita, in testa, lato destro della V. Applicato al triennio, ad esempio, il primo mese era la sintesi, seguita dal primo anno (tratto discendente), dal secondo anno (tratto ascendente), mentre il terzo anno rappresentava il secondo momento di sintesi⁵⁹³. Scendendo di livello, applicato al primo anno, si ritrova nuovamente il primo mese di sintesi, cioè l'«insegnamento globale di Improvvisazione, Dizione Poetica, Ex. Corporelle, Mimo». Ad esso, nel tratto discendente, faceva seguito, l'approfondimento di Ginnastica, Improvvisazione, Dizione Poetica, Ortofonia, Fonetica, Canto, al termine del quale vi era una «Improvvisazione con Maschere, Articolazione, Respirazione diaframmatica, Acrobazia» – si era al vertice della V. Durante la "risalita", ci si doveva soffermare, invece, su «Dizione Poetica (con voce impostata), Mimo, Ex. Corporelle, Temi di Improv a più persone e parlati». Al termine del percorso, secondo momento di sintesi, vi era il saggio annuale. Già da questo secondo schema si precisa il senso dell'impostazione grafica, che risulta però ulteriormente più chiaro dall'applicazione al corso di dizione. Terminato il consueto primo mese di sintesi, in cui non è specificato nulla, il tratto discendente prevedeva «Respirazione diaframmatica (Lecoq), Dizione Poetica con accentuazione sui problemi critici generali, Articolazione, Esercizi respirazione applicati alla fonetica per estensione suono». Non era previsto nessun momento di sosta o verifica all'apice della V, mentre si precisavano, nel secondo tratto, gli insegnamenti di «respirazione applicata all'impostazione della voce, Fonetica applicata ai testi, Dizione poetica con accentuazione sull'impostazione della voce e applicazione degli esercizi tecnici ai testi»; si concludeva, naturalmente, con il saggio. In sostanza, dunque, i due segmenti che dividevano lo schema erano caratterizzati da un'accezione ed un'impostazione più tecnica nella prima fase, e dall'applicazione in esercizi maggiormente "artistici" nella seconda. Né gli schemi né la relazione, però, indicano la durata di tali periodi; provando a formulare un'ipotesi, si potrebbe dedurre, dalla simmetria grafica, che fossero da intendere di medesima durata, vista anche la ripartizione dei due anni nello schema del triennio. Allo stesso modo, Strehler non specifica se il senso discendente-ascendente – cioè il fatto che lo schema fosse una V e non una V capovolta – avesse una connotazione di tipo "qualitativo" nei confronti delle lezioni svolte in quei periodi. Egli fornisce però delle ulteriori precisazioni, ad esempio, in merito al senso di tale sistema dal punto di vista psicologico:

⁵⁹³ Cfr. i tre schemi di sintesi riportati fra gli allegati alla relazione in *ibid.* Tutte le successive citazioni si riferiranno ai presenti schemi.

serve a convincere sentimentalmente un allievo dell'efficacia del metodo generale della scuola il cui primo principio consiste nel far tabula rasa di tutte le sovrastrutture, le idee preconcepite, i falsi pregiudizi, i vizii [*Sic!*] filodrammatici, in una parola di tutto il bagaglio prefabbricato con cui purtroppo un allievo arriva alla scuola (nel migliore dei casi arriverà sprovvisto di qualsiasi bagaglio)⁵⁹⁴.

La ricostruzione – da fare «il più possibile dall'interno» – doveva avvenire nel primo periodo di sintesi, durante il quale tramite letture ed altri esercizi, l'insegnante «avrà cura nel correggere e consigliare l'allievo [...], lo aiuterà a rendersi conto delle sue particolari difficoltà e difetti»; da tali insegnamenti doveva nascere “spontanea” in loro la volontà di dimenticare le loro precedenti conoscenze e acquisire le nuove. Il lungo periodo di “analisi”, poneva all'allievo i seguenti traguardi:

I° di arrivare al 2° periodo di sintesi non solo più agguerrito tecnicamente, ma cosciente, oltre che delle proprie difficoltà, anche delle proprie possibilità.

II° di essere moralmente e psicologicamente atto ad affrontare i problemi chiaramente teatrali del II° anno;

III° di trovarsi nella migliore delle condizioni spirituali per progredire.

Strehler passava poi a trattare più nello specifico del suo corso di Dizione Poetica, il cui scopo era portare il futuro attore ad essere in grado «di dire bene, teatralmente bene, una poesia (tempo di studio un giorno) ed essere capace di accordarsi coralmemente con i suoi colleghi di corso in un numero limitato di prove»⁵⁹⁵. Nel primo periodo, il primo mese di sintesi, lasciati da parte i testi drammatici, l'attenzione veniva prevalentemente rivolta ad individuare difetti e pregi di ciascun allievo per valutarne il proseguimento o l'espulsione. Successivamente, per raggiungere lo scopo predetto, era necessario il concorrere di diverse materie: dell'ortofonia, per una dizione corretta, della respirazione e della fonetica per impostare la voce, della dizione poetica per l'«interpretazione logica e ritmica esatta». A queste doti necessarie, si aggiungeva l'addestramento all'interpretazione poetica, che coinvolgeva «i problemi di temperamento e di sensibilità propri di ogni allievo»; questo allenamento era dato dalla somma di tutti gli insegnamenti, che contribuivano, ciascuno a suo modo, a risvegliare e sviluppare tale capacità. Tale suddivisione di competenze era frutto della teoria strehleriana che considerava la poesia sotto tre punti di vista: «un fatto logico, un fatto ritmico, un fatto interpretativo»; i primi due erano «dati fissi, oggettivi», mentre il terzo era il vero «dato variabile, soggettivo»⁵⁹⁶. All'interno del

⁵⁹⁴ *Ibid*, pp. 2-3.

⁵⁹⁵ *Ibid*, p. 5.

⁵⁹⁶ *Ibid*, p. 7.

documento sono indicate anche le motivazioni dell'importanza attribuita all'insegnamento di Dizione Poetica all'interno di un percorso formativo. Infatti, nonostante sostenesse che la poesia era destinata alla lettura, e non alla declamazione,

essa offre un magnifico esercizio per l'educazione del senso critico nell'allievo attore e per lo sviluppo delle sue facoltà interpretative, difendendolo nello stesso tempo dai trabocchetti di un testo drammatico. E questo in due modi: offrendogli I° la sicurezza di una cornice fissa, ossia il ritmo della poesia; II° in questa cornice stabilita, che gli impedirà di prendere cantonate, un campo più libero all'interpretazione personale, essendo il testo di una poesia più svincolato di un testo drammatico⁵⁹⁷.

Il docente, continuava poi:

Il proporre e l'insegnare a risolvere tali problemi ha come scopo la maturazione teatrale e drammatica e critica dell'allievo attraverso lo sviluppo della sua sensibilità critica, ritmica, interpretativa, musicale e fonica, abituandolo a trovare e stabilire un giusto equilibrio fra sentimento e critica, fra temperamento e ragionamento, allenandolo all'uso della via intuitiva e della via critica e in particolare abituando gli intuitivi a servirsi del controllo critico e viceversa⁵⁹⁸.

La relazione toccava anche il piano tecnico, specificando la necessità di svolgere lezioni separate, su «testi neutri», per gli esercizi specifici legati alla respirazione, l'ortofonia e la fonetica, tendendo ad una unione dei due fronti, quello tecnico e quello interpretativo, man mano che il corso progrediva. Egli, infine, dedicava due ulteriori fascicoli alla necessità degli esercizi di decontrazione respiratoria, fondamentali per padroneggiare una buona dizione ed allenare l'organo vocale all'emissione in palcoscenico, e all'importanza della fonetica, suddivisa nei sottoinsiemi di “articolazione”, “estensione”, “emissione” ed “emissione-impostazione”. Dalla relazione, al di là della metodologia generale della Scuola, verosimilmente tentata soltanto nei primi anni, emerge però la forza e la presenza della componente tecnica all'interno dell'insegnamento. È infatti curioso e significativo il fatto che Strehler, più che produrre riflessioni ed indicazioni di natura stilistica, o sul procedimento da attuare per interpretare una parte, o su personali teorie in merito alla recitazione attorica, si concentrasse prevalentemente sulla cura della dizione, specialmente dal punto di vista muscolare e “tecnico”⁵⁹⁹. Questa

⁵⁹⁷ *Ibid*, p. 6.

⁵⁹⁸ *Ibid*, p. 8.

⁵⁹⁹ Il fatto risulta ancor più significativo se raffrontato con l'equivalente insegnamento di Dizione dell'Accademia che, come si è visto dalle raccomandazioni di d'Amico, era ancora viziato da un'impostazione all'antica, poco tecnica.

accezione specialistica e concreta, fisica, inseribile all'interno della visione professionalizzante della struttura scolastica, fu alla base del corso tenuto dal regista e, più in generale, della globale impostazione metodologica della scuola; difatti anche la componente più innovativa e potenzialmente autonoma fra gli insegnamenti "tecnici" – l'addestramento mimico – non riuscì mai a staccarsi del tutto dal piano complessivo delle restanti materie, non venne mai creata un'unica, vera e propria, palestra mimica come avvenne invece in Francia. L'insegnamento mimico, dunque, venne probabilmente via via privato della sua componente più radicale, finendo per essere assimilato come formazione tecnica del corpo, utile ai futuri attori per meglio padroneggiare il proprio strumento, per disporre di una competenza professionale più completa.

Al termine del primo anno, si arrivò alla verifica dei risultati ottenuti nel corso delle lezioni attraverso il primo saggio pubblico della scuola. Questo, diretto da Strehler e Lecoq, comprendeva una serie di improvvisazioni fisiche, radunate sotto il titolo di *Meccanica del mimo*, e la lettura e recitazione di testi di Jacopone da Todi e Quasimodo. La parte mimica, presentata da Lecoq, prevedeva nella prima parte l'esecuzione di alcuni esercizi "fisici" – ad esempio sulle diverse camminate, «da timido, da spavaldo, da snob, da ubriaco, da sportivo, da ferito, da intellettuale»⁶⁰⁰ – ed alcune azioni mimiche – tra cui nuovamente alcuni legati all'atmosfera acquatica, "remare, mareggiare, soffiare". Ad essi, facevano seguito scene maggiormente strutturate, "di vita quotidiana" – dal dentista, in treno, ecc. – o «drammatiche, figurando cinque carcerati politici e contorno di torture»⁶⁰¹. Il responso, fatto salvo la recensione del «Corriere degli artisti», che siglava l'«incubazione Strehler-Lecoq [...] roba d'ordinaria amministrazione»⁶⁰² – fu decisamente positivo. A riprova, ne è la lettera carica di commozione di uno spettatore d'*élite* – aveva viaggiato per tutt'Europa assistendo a spettacoli di ogni genere, dal Teatro d'Arte moscovita a Barrault –, il quale definì la prova in questi termini: «Vorrei poter dire a voi che l'altra sera religiosamente avete vissuto un'ora di grazia, non solo per quello che avete fatto [...], ma grazie allo spirito col quale lo avete fatto. [...] C'era un livello morale, etico, più alto di quello che di solito si è abituati di vedere nell'artista drammatico in Italia»⁶⁰³. Ad ulteriore testimonianza della presumibile qualità del saggio, si possono ricordare alcuni dei nomi degli allievi di quell'anno, tra cui spiccano Cino Tortorella e, soprattutto, Giancarlo Cobelli, che del mimo farà una delle sue doti maggiori⁶⁰⁴.

⁶⁰⁰ Sisti, *Il Saggio della Scuola del "Piccolo Teatro"*, «Corriere degli Artisti», giugno 1952.

⁶⁰¹ *Ibid.*

⁶⁰² *Ibid.* Il commento negativo era rivolto, in particolare, al saggio di dizione, definita «lattiginosa cantilena»; quasi sicuramente, tale giudizio era dovuto ad una presa di posizione a priori nei confronti dell'operato del Piccolo, come testimonia l'altro articolo sopra citato della stessa testata.

⁶⁰³ s.a., *Lettera anonima sull'esito dei saggi scolastici del giugno 1952*, ASPM, b. "Scuola".

⁶⁰⁴ Altri allievi che si distinsero successivamente, specie per la loro partecipazione a molti spettacoli del Piccolo, furono Giulio Chanzalattes, Gloria Giuffrida, Francesco Pettinati e Piero Bermani.

Il secondo anno, agli esami d'ammissione, si confermarono i numeri e l'andamento delle precedenti selezioni: si presentarono in ottanta, di cui quattordici ammessi, poi ridotti a nove – che sommati ai tredici allievi rimasti del primo anno, portarono la popolazione scolastica al totale di ventidue allievi. Le ragioni di queste significative riduzioni tra domanda iniziale, prima ammissione e primo mese di prova, furono specificate da Grassi, riconfermato direttore della Scuola: «anzitutto non vogliamo creare degli illusi e degli spostati, e perciò teniamo soltanto quegli allievi che abbiano doti sufficienti [*Sic!*] per dare affidamento di riuscita; in secondo luogo, essendo la nostra scuola completamente gratuita [...] vogliamo evitare un'affluenza troppo numerosa di giovani non seriamente impegnati o desiderosi di passatempi snobistici»⁶⁰⁵. Quindi selezione rigorosa, ma anche ragioni pratiche di bilancio, dal momento un numero elevato di iscritti poneva anche inevitabili problemi economici. Il corpo docenti e, in parte, il piano didattico rimasero sostanzialmente invariati: agli insegnamenti del primo anno, vennero aggiunti Scherma, tenuta da Edoardo Mangiaratti, e Recitazione, soltanto per gli allievi del Secondo corso, tenuta da Strehler. Con ciò si spiegherebbe, dunque, quella momentanea assenza nel primo anno della materia principe di una scuola per attori: nel piano didattico di Strehler, essa era consequenziale ad una prima formazione demandata alla Dizione poetica ed era quindi, necessariamente, materia da curare soltanto al secondo anno; analoghe ripartizioni tra i due corsi si verificarono anche per gli altri insegnamenti principali: nel '52-'53, Lecoq tenne Espressione corporale al primo, Mimo al secondo, la Carraresi Improvvisazione al primo, ed Espressione Drammatica al secondo. Dopo il primo saggio dell'anno precedente, la critica, incuriosita da quei primi risultati, cominciò ad interessarsi al funzionamento della scuola, alle materie e ai metodi applicati; ciò che maggiormente colpì gli addetti ai lavori della stampa milanese fu la preparazione ginnica curata da Lecoq, paragonata a quella degli atleti olimpionici, anche per via della divisa con «maglia di lana, pantaloni stretti alle caviglie e scarpe da ginnastica»⁶⁰⁶. Nello stesso articolo, il cronista dava la presente descrizione di una mattina in aula:

Le ho conosciute così. Aggrappate alla scala svedese mentre facevano capriole su tappeti. Si mettevano a gruppi di due o tre assumendo aspetti ieratici. Improvvisamente si buttavano all'indietro e dilatavano il torace. Correvano ritmicamente da un punto all'altro della palestra e si muovevano come se al posto delle braccia avessero ali. Sospese alle corde o facendosi scivolare lungo le pertiche, si depositavano a terra, leggere.

⁶⁰⁵ R. Poretti, *Si vive di teatro nella Scuola del Dramma. E quando manca un insegnante gli studenti si seccano*, «L'Italia», ed. Milano, 20 aprile 1953.

⁶⁰⁶ E. Di Guida, *Come si formano gli attori al "Piccolo" di Milano. Imparano Shakespeare correndo gli 800 metri*, <?>, 31 ottobre 1952. Tale articolo, sempre presente all'interno dei fascicoli dell'Archivio Storico del Piccolo Teatro, non porta l'indicazione del quotidiano su cui è pubblicato. Oltre a ciò, vi è un errore di datazione, dal momento che il timbro reca l'anno 1953, mentre l'articolo parla chiaramente dell'inizio del secondo anno. Le successive citazioni si rifanno al presente articolo.

Appena il maestro batteva le mani, gli allievi interrompevano gli esercizi liberi per seguire la nuova indicazione: «Sistemarsi per due e iniziare gli esercizi di respirazione [...] Flessione indietro e respiro profondo. Respirare e recitare Leopardi. Dire e respirare torcendosi fino a fare il ponte con uno stile perfetto di ginnasta consumato. Alfieri e salto all'ostacolo». Le lezioni iniziavano alle nove del mattino e duravano anche fino a tre ore, che, sommate a tutte quelle degli altri insegnamenti, occupavano all'incirca trenta ore settimanali degli allievi. Si può però ritenere che, a dispetto di tale monte orario indicato, la vita della scuola occupasse comunque la quasi totalità della giornata, magari non con lezioni frontali ma tramite la visione delle prove degli spettacoli dello Stabile, o altre attività comunque connesse alla vita teatrale. Cavalcando lo spirito dell'articolo, lo stesso Grassi sottolineava, però, l'importanza della questione fisica: «per la formazione di un attore, è necessario innanzi tutto impostare un problema sportivo. Non si corrono gli 800 metri con lo stesso fiato dei 100, non si può recitare Shakespeare con la stessa impostazione di fiato con cui si affronta Gherardi. Una constatazione analoga era rilevata anche da un altro cronista, Poretti, che nel suo articolo riferiva della «grande importanza data allo sviluppo fisico ed alla cultura del corpo»⁶⁰⁷ all'interno della scuola. In effetti, fu proprio questa la principale caratteristica che contraddistinse l'Istituto milanese in quegli anni di attività; la possibilità di avvalersi del magistero di Lecoq fu, al tempo stesso, utile per la generale impostazione didattica e diventò la caratteristica più riconoscibile dell'insegnamento dato agli allievi all'interno del panorama formativo italiano. Se è vero, infatti, che un certo tipo di lavoro sul corpo era stato avviato anche dall'Accademia romana attraverso il Metodo Mimico di Costa, la radicalità dell'approccio fisico di Lecoq ne fece la peculiarità principale della scuola – motivo, probabilmente, che spinse Grassi ad “accendersi” particolarmente al tentativo di sottrazione del mimo francese da parte di d'Amico. Il lavoro di Lecoq, poi, non si limitò soltanto alla cerchia scolastica; la collaborazione con il Piccolo infatti, si sostanziò di almeno tre episodi significativi. Il primo, fu l'incontro che egli agevolò tra Amleto Sartori e Giorgio Strehler; sulla base di quanto lo scultore aveva già avviato a Padova, la nuova collaborazione che nacque portò alla creazione delle celebri maschere in cuoio per la seconda edizione dell'*Arlecchino* del 1952 – ma Sartori, nello stesso anno, ideò delle maschere anche per il *Macbeth*. Il secondo, connesso sempre agli allestimenti goldoniani – oltre all'*Arlecchino*, anche *L'amante militare* –, fu la continuazione dello studio sulle caratteristiche della pantomima della Commedia dell'Arte, in particolare attraverso il lavoro in palcoscenico svolto con Moretti sulla figura di Arlecchino. Ulteriore palestra per il didatta francese fu, infine, la possibilità di continuare il lavoro sulla figura del coro, iniziato con *Le Lombarde* a Padova e proseguito poi con gli allestimenti

⁶⁰⁷ R. Porretti, *Si vive di teatro nella Scuola del Dramma*, cit., 20 aprile 1953. Come sopra, anche in questo caso le successive citazioni si rifanno all'articolo appena citato.

milanesi, in particolare l'*Elettra*, nell'estate del 1951 e successivamente ripresa nel marzo del 1953. Quindi, pur essendo decaduta l'ipotesi iniziale di un lavoro con gli attori del Piccolo svolto all'interno della Scuola, il mimo francese ebbe comunque la possibilità di interagire con attori già formati e di sviluppare alcuni importanti filoni del proprio lavoro anche se, non essendosi concretizzata nei termini da lui previsti, la collaborazione fu, forse, meno intensa di quanto si era inizialmente prefigurato.

Tornando all'andamento della Scuola, nello stesso articolo già citato di Porretti, i principali esponenti del corpo docenti ebbero la possibilità di precisare la tipologia di istituto a cui stavano cercando di dare vita. Se Lecoq volle riferirsi a Copeau, richiamando in causa la comunione di vita tra maestri e allievi, Strehler ci tenne a precisare che essa non doveva intendersi come Scuola del Piccolo perché, «se così fosse, mireremmo a fornire degli attori secondo determinati principi estetici entro la formula del nostro teatro, mentre invece questa Scuola è fatta per tutta la città di Milano». Egli, poi, cercava di spiegare come intendesse il ruolo di docente ed il suo particolare metodo didattico: «Non tengo lezioni ma ci mettiamo tutti assieme a scoprire quello che vuol significare quel dato autore e quale può essere il modo più giusto di tradurlo in azioni e figure». Veniva quindi meno, nell'affermazione di Strehler, quell'impostazione metodologica accennata nei primi anni, forse proprio per un suo minor interesse alle ricerche pedagogiche attuabili fra le mura scolastiche. Per parte sua, Grassi, infine, oltre a specificare come la formazione data dalla Scuola fosse culturalmente vasta e tecnicamente specializzata, volle fornire anche una dichiarazione d'intenti sugli obiettivi, dai toni vagamente utopici: «non insegniamo soltanto un mestiere, poiché curiamo la formazione dell'uomo, particolarmente sotto lo aspetto morale». L'articolo, chiudeva con una panoramica sulle caratteristiche degli allievi che frequentavano la scuola, i destinatari di queste intenzioni, «gente comune che si prepara ad un mestiere e, forse, ad un'arte»: «non sono né degli snob né degli immorali costituzionali, [...] né degli intellettualoidi come la maggioranza degli studenti di scuole d'arte, né degli incolti mestieranti. Questo è un pregio e una novità nel mercato del mondo culturale». Anche durante il secondo anno, pur continuando a non godere di finanziamenti statali straordinari, la Scuola riuscì a concedere undici borse di studio, sempre per merito degli stessi mecenati dell'anno precedente; in particolare, venne segnalato il generoso contributo offerto dalla Rai, la cui clausola, verosimilmente, era di mantenere attivo il corso per Speaker radiofonici, come effettivamente avvenne. Oltre a questo corso parallelo, continuò la sua attività anche la Scuola di Danza della Lupi, mentre non si hanno tracce, al momento, sulla prosecuzione della Scuola per Mimi di Lecoq. Per arrotondare i bilanci del teatro, come anche per fornire un ulteriore mezzo didattico e per "testare" dal vero i primi frutti della scuola, a partire da quell'anno, i migliori allievi – tra cui Cobelli, Tortorella, Chanzalattes e Pettinati – cominciarono a figurare ripetutamente nel cartellone dello Stabile, in qualità di comparse, stabilendo così una prima connessione tra Scuola e Teatro – fenomeno agevolato, naturalmente, dalla

stessa struttura dell'Ente, che smentisce, in parte, la dichiarazione strehleriana prima riportata. Il saggio finale del giugno '53, oltre a riproporre nuovamente l'esibizione dell'esercizio delle camminate e delle letture di Jacopone da Todi⁶⁰⁸, vide il momento principale nell'esecuzione di una pantomima creata da Jacques Lecoq intitolata *La Città*. Il tema, come facilmente intuibile, era «il dramma dell'uomo moderno, l'uomo di una grande città che vive la sua tragica esistenza tra l'indifferenza dei suoi simili, che da essi viene travolto, trascinato, che si accosta alla vita di tutti senza però riuscire a parteciparvi»⁶⁰⁹. Protagonista della stessa, assieme ai giovani allievi, era lo stesso maestro, che per tre mesi, tre ore al giorno, allenò e creò assieme a loro i trentasette minuti di rappresentazione. Il gruppo di attori era diviso in due, con il primo corso, adibito a rappresentare il coro – testimonianza del lavoro intrapreso su questa funzione durante la permanenza milanese –, mentre ai colleghi più “rodati” del secondo anno erano affidate le parti principali; tra questi, ancora una volta, si fecero apprezzare Chanzalattes e Cobelli, la Galvani e Pettenati. Tra gli allievi del coro, invece, era presente anche Annamaria Guarnieri, fuggita dalla Scuola dei Filodrammatici e presto espulsa anche da quella del Piccolo⁶¹⁰. Lo spettacolo chiuse la stagione dello Stabile ma, al tempo stesso, chiuse anche la collaborazione del maestro francese con la Scuola del Piccolo. Allo stato attuale, non si sono riscontrati documenti dai quali sia possibile evincere le ragioni di una tale decisione, se fosse dovuta ad altre proposte, se vi fosse stata, anche in questo caso, qualche incomprensione tra regista e mimo, magari in merito alla struttura scolastica, o se fossero intervenute altre ragioni. La decisione però fu definitiva e rese necessario un ripensamento della scuola stessa.

La breve parentesi di Étienne Decroux

Tale ristrutturazione trovò inizialmente corpo in una serie di appunti di Strehler, probabilmente inviati a Grassi nel corso dell'estate; l'*incipit* era già nettissimo: «Premetto che a mio avviso, nelle attuali condizioni, è impossibile al P.T. come organismo e come persone, conservare una vita degna, attiva e fattiva alla sua Scuola»⁶¹¹. A tale inizio, faceva naturalmente seguito una riflessione sulla nascita stessa della Scuola, che venne avviata, come il Piccolo, cercando di «fare, preparare il terreno, produrre ad ogni costo per poi poter chiedere aiuto e quindi vivere». Ciò nonostante, Strehler

⁶⁰⁸ Cfr. R. Cotarella, *Annuario*, cit., “1952-1953”.

⁶⁰⁹ s.a., *Una pantomima di Jacques Lecoq*, «Milano Cultura», 3 giugno 1953.

⁶¹⁰ In merito alla celebre studentessa, alcune fonti riportano che fosse stata espulsa durante il secondo anno per indisciplina; al momento però non si sono trovati ulteriori dati per confermare la notizia.

⁶¹¹ G. Strehler, *Appunti sulla scuola*, p. 1, s.d., AMTS, f. “G. Strehler”, b. 88, fsc. “Scuola d'arte drammatica”. Anche il presente documento non è datato, ma, dai dati contenuti in esso è quasi sicuramente collocabile durante l'estate 1953, dopo la partenza di Lecoq e prima dell'individuazione di Decroux. Le successive citazioni si riferiranno al presente documento, salvo diversa indicazione.

riconosceva un bilancio positivo, sia artistico che economico, pur se inferiore a quanto auspicabile da una “vera” Scuola, precisando apertamente subito di seguito, in termini molto chiari e limpidi, i motivi di quei primi successi:

Non bisogna dimenticare poi un fatto assai positivo: la presenza alla fondazione di J. Lecoq. Egli, non avendo altra occupazione, poteva assumere un ruolo che altri, me per primo, non hanno potuto materialmente assumersi. Naturalmente in questo modo nasceva il difetto della preponderanza del mimo. Ma si trattava pur sempre di una “presenza” coesiva e continua. Mi pare chiaro il pensare che se non ci fosse stato Lecoq, la scuola non sarebbe potuta nascere, poiché io stesso oggi meglio di ieri, potrei fare una scuola molto importante ma soltanto dedicandomi completamente o perlomeno non avendo il lavoro accanito che svolgo in teatro.

Strehler ammetteva perciò che, pur avendo in mente come strutturare la scuola per renderla un punto di riferimento, al momento non poteva farlo per mancanza di tempo – e, forse, perché non così interessato al *coté* pedagogico come agli inizi. La situazione riscontrata dal regista al termine di quell’anno vedeva la perdita di un “pilastro”, una certa tendenza “involutiva”, la mancanza di aiuti statali ed il conseguente danno finanziario a spese del teatro. Non è difficile immaginare la prima soluzione prospettata, per quando «dolorosa, avvilente, ma la più saggia»: la chiusura. Ma quella, non era l’unica possibilità; Strehler ipotizzava una seconda strada, «non facile ma possibile», a patto di possedere un «cespite finanziario» e di procedere ad una semplificazione che permettesse di mantenere livelli di assoluta serietà:

- 1) La scuola diventa biennale;
- 2) la scuola da diurna diventa serale o parzialmente serale;
- 3) di conseguenza vengono abolite le borse di studio;
- 4) di conseguenza le materie di insegnamento vengono condensate e limitate.

Tale prospettiva, poneva però dei problemi orari, come rilevato dallo stesso, dal momento che presso le “Stelline” non era possibile svolgere attività serali; se si fosse riusciti a trovare una soluzione anche a quel problema (oltre alla questione economica), egli proponeva l’avvio delle seguenti materie: Dizione, Dizione Poetica, Recitazione, Educazione Corporale, Danza, Storia del Teatro, Cultura generale, Trucco. Strehler poneva problemi concreti, legati a oggettive difficoltà strutturali della Scuola che si riversavano sul Teatro, danneggiandosi a vicenda; come rilevato, però, dal tono degli appunti emerge anche la sensazione che, in quel preciso momento della vita artistica del regista, la formazione

non fosse assolutamente prioritaria; se fosse stato il contrario, egli avrebbe potuto rinunciare ad alcuni allestimenti per dedicare più tempo alla cura della Scuola, o, quantomeno, prospettare delle soluzioni maggiormente “conservative”; un altro dato che, in parte, depone a favore di tale mancanza di interesse, fu il fatto che non si assunse mai, nemmeno a titolo onorifico, nemmeno in casi di necessità, la direzione didattica dell’istituto. In quel momento, per lui, erano prioritari gli spettacoli e la vita del Piccolo.

Si può immaginare che quelle note diedero il “La” ad un acceso dibattito-scontro tra Strehler e Grassi; quest’ultimo, infatti, era maggiormente consapevole del valore aggiunto dato dalla Scuola, di cui, fra i due, fu senz’altro il maggior sostenitore e promotore per quei primi anni di vita. Si giunse così ad una mediazione il cui frutto, probabilmente, fu esplicitato attraverso il varo del nuovo e primo regolamento scolastico, datato 1° ottobre 1953. All’interno di tale documento si precisarono e si fissarono prassi già attive dal 1951; tra queste, gli esami di ammissione, sempre consistenti nella lettura di una pagina di prosa dialogata preparata e di un’ulteriore pagina di prosa scelta dalla Commissione, un esame di Cultura generale, la recitazione di una scena e la dizione a memoria di almeno una poesia italiana⁶¹². In merito alla struttura didattica, venne stabilito, almeno teoricamente, un piano triennale⁶¹³, con la consueta formula che prevedeva una prevalenza d’ore “d’aula” durante i primi due corsi ed una maggior connessione con il palcoscenico nel terzo, che aveva «lo scopo di assuefare gli allievi alla vita pratica del Teatro e alla sperimentazione giornaliera della professione teatrale, sia nella forma da essi scelta dell’attore, sia nelle altre attività correlate e più specificamente tecniche»⁶¹⁴. Sempre in merito agli allievi del terzo corso, veniva specificato che essi sarebbero stati tutti indistintamente dotati di borse di studio. Per quel che riguarda le materie, al primo anno erano previste Mimo, Fonetica, Tecnica e impostazione della voce, Dizione, Recitazione, Interpretazione, Cultura poetica e drammatica, Storia del Teatro, Storia della Musica, Canto e Danza; nel secondo, si aggiungevano Scherma e Trucco, ma venivano meno le materie tecniche legate alla dizione (Fonetica, Tecnica e impostazione della voce e Dizione), mentre nel terzo rimanevano soltanto Mimo, Cultura poetica e drammatica, Storia del Teatro, Storia della Musica e Canto, oltre alle esercitazioni pratiche in teatro. Molto presente, come si è visto in precedenza, era la cura tecnica dei problemi di pronuncia e dell’organo vocale per tutto il primo anno; anche in tal senso, come per la cura del corpo, era previsto dall’articolo 33 che a tutti gli allievi fosse garantita l’assistenza medica gratuita, anche sotto forma di

⁶¹² Cfr. s.a., *Regolamento della Scuola d’Arte Drammatica della Città di Milano*, pp. 1-2, art. 6, 1 ottobre 1953, Archivio della Civica Scuola d’Arte Drammatica – P. Grassi.

⁶¹³ Va però segnalato che nell’Annuario curato dalla Cotarella è indicato che il corso per attori fosse biennale. Molto probabilmente, a dispetto di quanto espresso nel Regolamento, il corso effettivo durò due anni, con soltanto qualche assunzione nella *Troupe* del Piccolo per gli allievi del terzo anno.

⁶¹⁴ *Ibid*, p. 5, art. 28.

«visite periodiche, [...] per accertare periodicamente le attitudini fisiche dell'allievo alla professione teatrale»⁶¹⁵. Il resto delle norme ricalcava, sostanzialmente, quello di molte altre scuole teatrali, dall'obbligo a frequentare e a partecipare ai saggi, alle sanzioni disciplinari (verbali, pecuniarie o espulsione), al divieto di partecipare ad altri spettacoli durante la frequenza – mentre tale norma non esisteva per i docenti, come invece era a Roma. Al di là del problema della strutturazione del corso, si poneva però una questione ancor più urgente: anche se la scuola non si identificava solo con Lecoq, il Piccolo voleva cercare comunque di mantenere un profilo “aggiornato” dal punto di vista dell'educazione corporea; la scelta, dunque, ricadde necessariamente su Étienne Decroux.

Nel settembre del 1953, il maestro del mimo corporeo arrivò dunque nel capoluogo lombardo per assumersi l'incarico della preparazione fisica degli allievi della Scuola del Piccolo e per guidare un parallelo Corso di Mimo, prosecuzione di quello iniziato il primo anno da Lecoq. Altri due acquisti del corpo docenti furono quello di Tino Carraro, che venne incaricato dell'insegnamento di Recitazione, e quello di Roberto Reborà, per Storia del Teatro⁶¹⁶. A dispetto delle rosee premesse, date dalla rinnovata struttura e dal nuovo corpo docenti, dopo poco più di sei mesi, il sodalizio con Decroux si interrompe. Verosimilmente, le cause del divorzio furono l'incompatibilità tra il rigore della ricerca del maestro francese, cui s'è accennato precedentemente, e la posizione che si era trovata ad assumere all'interno della Scuola milanese, integrata cioè all'interno del restante *corpus* degli insegnamenti. Ciò nonostante, non si possono escludere ragioni di tipo materiale, magari sotto forma di offerte lavorative di altra natura, che avrebbero portato Decroux fuori d'Italia – cosa che, in effetti, avvenne – ; nel tener conto di quest'ultima ipotesi, non bisogna comunque dimenticare la prima: se il sodalizio fosse stato soddisfacente, non si sarebbe posta la condizione per la partenza dello stesso. Lecoq – a quanto riferisce suo figlio trascrivendo una nota del carnet paterno – aveva provato ad avvisare il collega della natura dell'incarico milanese:

Les gens ont demandé à Decroux de venir pour enseigner, pour qu'il y ait une continuité. Je suis donc allé voir Decroux, pour lui dire qu'en Italie, le mime est un mime de mouvement, de Commedia dell'arte dans l'esprit et dans la tradition aussi. “Ah Lecoq ! M'a-t-il dit, et moi que voulais les faire jouer comme des Japonais !”⁶¹⁷

⁶¹⁵ *Ibid*, p. 6, art. 33.

⁶¹⁶ Cfr. s.a., *Per gli appassionati delle luci della ribalta*, «L'Avanti!», ed. Milano, 2 settembre 1953. I nomi di Reborà e di Carraro non vengono citati dalla Cotarella, che indica Ferrieri come titolare dell'insegnamento teorico, mentre non segnala l'attivazione di quello di Recitazione. Vi è poi un'ulteriore discrepanza tra *Annuario* e quanto riportato nel citato articolo de «L'Avanti!»: la Cotarella indica che Strehler si occupasse di Dizione Poetica, come i primi due anni, mentre il cronista lo segnala come docente di Interpretazione, materia effettivamente presente nel nuovo regolamento scolastico.

⁶¹⁷ P. Lecoq, *Un point fixe en mouvement*, cit., p. 123.

Al di là della battuta ironica, evidentemente, Decroux non aveva dato peso al consiglio del giovane Lecoq, decidendo comunque di partire. Ma l'incomprensione, se incomprendimento e divergenza vi fu, dovette essere in qualche modo reciproca. A parziale dimostrazione di ciò, vi è un articolo che narra l'arrivo del maestro, ormai cinquantenne, nella città meneghina; oltre ad alcune connotazioni "folkloristiche" sul personaggio – come la passione per il caffè italiano, tale da berne tre o quattro di fila –, il cronista riporta correttamente alcuni concetti ricavati dall'intervista fatta con lo stesso maestro, riguardo, ad esempio, allo «stile personalissimo che [Decroux, *n.d.a.*] definisce di *assoluta immobilità* aggiungendo che, per lui, la pantomima è una *suite d'attitudes*»⁶¹⁸, o all'importanza del tronco, o alla correlazione alla scultura, in questo caso michelangiolesca; lo stesso cronista, però, nel presentare queste caratteristiche, a causa del tono quasi "scanzonato" con cui ne parla, dimostra di non conoscerne, forse, il profondo e più vero significato. A dar conto di questo fugace incontro con il maestro francese, interviene anche uno scritto di Strehler; si tratta della prefazione italiana al volume *Parole sul mimo*, in cui il regista, con uno stile forse eccessivamente encomiastico, rendeva il suo personale omaggio all'enorme contributo alla scena teatrale dato da Decroux, che lo aveva «spaventato e confortato» nei suoi "primi anni" di avvicinamento al mestiere. I toni sono forse alterati dalla distanza del ricordo, ma lasciano percepire lo stupore e l'ammirazione e anche, per certi versi, la distanza che separava le riflessioni di Decroux dalla prassi strehleriana:

Un giorno, noi, stupiti, in una piccola platea della scuola, durante una dimostrazione fatta da Decroux per i suoi allievi, noi lo vedemmo volare. Lo vedemmo alzarsi dal suolo e librarsi nell'aria, finalmente libero della terra. Tale fu in quell'esercizio che iniziava con un uomo raggomitolato al suolo che a poco a poco si estendeva, si apriva, fioriva, vibrava e infine si staccava – non per magia ma per arte, per azione teatrale perfettissima – dalla materia terrestre per diventare altro. Fu un istante ma la coordinazione perfetta di un corpo, l'altezza simbolica del gesto erano così alte da lasciare stupiti, commossi come davanti a un miracolo⁶¹⁹.

Alcune parole del breve racconto, pur nella totale ammirazione che ci fu per il "caro, grande maestro", lasciano forse intravedere quella distanza a cui ci si riferiva, quello stupore per un'arte perfetta che deriva dall'ammirazione tanto quanto distanza che separa i due teatranti⁶²⁰. Al di là dell'interruzione

⁶¹⁸ E. Giacobini, *Ballava nudo il professore distratto*, <?>, 1953.

⁶¹⁹ G. Strehler, *Prefazione*, in É. Decroux, *Parole sul mimo*, cit., p. 7.

⁶²⁰ In effetti, a parziale riprova di questa supposizione, guardando ai suoi maestri francesi, Strehler ha quasi sempre chiamato in causa altri nomi, rifacendosi piuttosto a Copeau o Juvet che a Decroux. Cfr. G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., p. 133-135. Per approfondire i rapporti tra Strehler e la scena francese, cfr. anche G. Dumur, *Strehler in Francia*, in R. Tian (a cura di), *Giorgio Strehler, o La passione teatrale*, cit., pp. 58-63.

del sodalizio, non a caso, pur riconoscendo l'arte altissima del maestro, la scuola del Piccolo non si “voterà” al mimo corporeo, non abbraccerà mai la ricerca del maestro francese in *toto*, ma, al contrario, tenderà ad assorbire sempre più la formazione mimica all'interno del più ampio piano didattico.

In merito ai mesi d'insegnamento milanese svolto dal maestro, non vi sono tuttavia ulteriori testimonianze, né sono presenti documenti utili ad attestare il tipo di impostazione data al corso. Ci si può però affidare ad alcuni scritti dello stesso Decroux pubblicati sempre nel suo *Parole sul mimo*, risalenti al periodo di permanenza in Italia. In un appunto datato 15 settembre 1953, appena prima di iniziare i corsi, il maestro rifletteva sulla popolarità raggiunta dal mimo, in forme non sempre affini a quelle da lui auspiccate, constatandone la «precoce senilità»⁶²¹:

I lontani adepti di questa parola non dovevano che riesumare l'antica pantomima. Il non essersi assoggettati a una ginnastica adeguata li portava verso una specie di mimo in cui il volto, aiutato dalle mani, aveva la supremazia sul busto. Tuttavia non si sentirono obbligati a sottoporsi a una ginnastica specifica delle mani, delle braccia, del volto. Che ne è stato di questo zelo superficiale? Una gesticolazione pasticciata, delle smorfie, l'impressione irresistibile di un linguaggio per muti [...]. In realtà quest'arte – muoviamoci molto dato che non parliamo – corrispondeva a una chiacchierata che prendesse il nome di arte oratoria⁶²².

In merito a questa prima testimonianza, verrebbe da chiedersi se tale giudizio non fosse dovuto ad una prima constatazione del livello base dei suoi futuri allievi, risultati del lavoro svolto da Lecoq. Altri due testi, datati invece 1954, quindi conseguenti alle prime esperienze di insegnamento milanese, fanno parte invece del capitolo dedicato a Mimo e Teatro; il primo dei due, risalente a gennaio, significativamente, più che parlare del mimo, espone il ragionamento del maestro intorno alle dinamiche tra testo e rappresentazione, autore e attore, e, in particolare, quelle legate alla dizione. Il più celebre passaggio dell'articolo è quello in cui Decroux afferma la “legge” per cui «più un testo è ricco, più la musica dell'attore deve essere povera; più un testo è povero, più la musica dell'autore deve essere ricca»⁶²³. La musica di cui parlava era la dizione, «la specie vocale del mimo», ma precisava, subito dopo, che la regola era altrettanto valida per il movimento perché «qualunque sia l'organo di virtuosismo, non può che distrarre da un testo sufficiente»⁶²⁴; in tale analisi, infine, egli attribuiva di conseguenza maggior importanza ai canovacci della Commedia dell'arte che, naturalmente, lasciavano molto più spazio alla ricchezza espressiva dell'attore, in quanto testi “poveri”. Queste

⁶²¹ É. Decroux, *Parole sul mimo*, cit., p. 86.

⁶²² *Ibid*, pp. 85-86.

⁶²³ *Ibid*, p. 56.

⁶²⁴ *Ibid*, p. 57.

riflessioni, per certi versi “avulse” dal percorso di approfondimento corporeo da lui avviato a Parigi, probabilmente nacquero proprio dal contesto diverso in cui stava operando durante quei mesi, lasciando immaginare che esse fossero alla base delle sue lezioni a Scuola e fossero stimulate proprio dalla natura dell’istituto milanese.

Il secondo, pur se scritto a Stoccolma, risentiva comunque dell’influsso italiano: egli infatti apriva con una citazione da Michelangelo per sostanziare la “vittoria” del tronco sul resto degli arti. All’interno dello scritto, egli differenziava perciò l’uso delle diverse parti del corpo:

L’attore che cede alla facilità, privo di una cultura ginnico-estetica, si serve dell’autonomia delle sue braccia quando è opportuno e soprattutto quando è inopportuno [...]. Se c’è emozione, il movimento parte dal busto e si ripercuote più o meno sulle braccia. Se non c’è altro che esplicazione di pura intelligenza, priva di sentimento, il movimento può partire dalle braccia per non trasportare che le braccia oppure coinvolgere il busto⁶²⁵.

Come si può notare, Decroux sostanzialmente cercò di applicare alcuni concetti già elaborati in precedenza per il mimo corporeo all’interno di un contesto maggiormente teatrale; tale “deriva” delle sue riflessioni, potrebbe perciò ulteriormente sostanziare quell’ipotesi di una diretta correlazione tra quanto scritto all’epoca e quanto fatto con gli allievi del Piccolo, non univocamente votati all’arte mimica. L’ultimo testo presente nel volume scritto nei mesi lombardi, è la presentazione di un suo spettacolo, collage di «una dozzina di numeri di mimo, uno di seguito all’altro⁶²⁶. Ogni singola *pièce* assomiglia alla precedente e alla successiva: È la stessa storia, tutto è compreso in tutto, tutto ricomincia»⁶²⁷. Lo spettacolo, sostanzialmente, prevedeva la riproposizione di alcuni dei brani già codificati da Decroux, come *L’Usine*, *Les arbres* o *Chirurgie esthétique*; verosimilmente, anche se non vi sono informazioni in merito, Decroux si avvalse degli allievi per allestire alcune di queste composizioni. Se così fosse, sempre rimanendo nel campo delle ipotesi, potrebbe essere un ulteriore indizio del tipo di lavoro svolto dal maestro a Scuola. Egli, forse, al posto di concentrarsi su di una creazione originale come fece Lecoq, chiese agli allievi di inserirsi in brani già codificati, esigendo perciò un lavoro fisico assai rigoroso, ma lasciando, forse, meno autonomia creativa all’allievo rispetto al metodo utilizzato da Lecoq. Questa ipotesi, potrebbe essere avvalorata da due elementi: dal fatto che questa metodologia, di inserire cioè gli allievi all’interno delle sue creazioni per continuare a rielaborarle, sia rimasta una costante del lavoro pedagogico di Decroux e dal fatto che la sua assistente,

⁶²⁵ *Ibid*, p. 61.

⁶²⁶ In merito al saggio di Decroux non sono presenti ritagli stampa nell’Archivio Storico del Piccolo, fatto, di per sé, abbastanza singolare.

⁶²⁷ *Ibid*, p. 125.

Marise Flach, anche negli anni successivi, continuò a riproporre alcune creazioni del maestro. Ad ogni modo, a prescindere da quello che realmente avvenne in quell'occasione, particolarmente significative potrebbero rivelarsi le parole dette in chiusura alla presentazione:

Il mimo è una serie di azioni presenti. Ora, soltanto la parola può evocare le cose assenti. [...] Con parole si possono costruire storie, intrighi; si provocano riprese, biforcazioni, rovesciamenti [...].

Il mimo non può fare così, non deve tentare di farlo.

Nessuna arte è tenuta a camminare sulle mani, tutte le arti hanno il diritto di camminare sulle proprie gambe, e il dovere di camminare bene.

Le cosiddette storie del mimo non sono altro che sviluppi [...]. [Il mimo, *n.d.a.*] invece, brilla per il suo modo [...]. Non è con fatti, atti o avvenimenti inattesi che il mimo scopre queste cose: è con comportamenti.

La façon de donner vaut mieux que ce qu'on donne.

Anche il modo di camminare vale più della meta, il modo di coglierlo più del fiore...

Ecco un'arte in cui le sole cose che non contano sono: i fatti⁶²⁸.

Come accennato, la parentesi milanese stava giungendo rapidamente a termine; verrebbe allora da interpretare quel “diritto di camminare sulle proprie gambe” come annuncio premonitore della scelta compiuta, della decisione di proseguire per altre strade il proprio “dovere di camminare bene”.

La Scuola nella seconda metà degli anni '50: un'apparente stabilità

Anche se Decroux partì, l'insegnamento mimico non venne interrotto: a proseguire il lavoro rimase la promettente allieva e assistente, Marise Flach, evidentemente già da subito più a suo agio all'interno della scuola milanese che, alla prova dei fatti, resterà la sua casa per più di cinquant'anni. Con il subentro della Flach, la scuola, specie nella componente dell'educazione mimica e corporale, sembrò godere di un periodo di maggior stabilità; a questo, si aggiunse il subentro, alla cattedra di Storia del Teatro, del critico Roberto Rebora, che curò in generale tutto l'andamento scolastico facendo le “veci” di Grassi, troppo preso dalla Direzione dello Stabile. Il resto del corpo docenti, pur se ridotto numericamente, era anch'esso ormai fisso e duraturo e contava la Lupi (Danza), Borgnogni (Cultura poetica e drammatica), la Setti (Dizione poetica, fonetica e voce) e Negri (Musica e canto). Strehler – che l'anno precedente aveva chiuso l'attività didattica curando un saggio, l'importante “*unicum*” di *Linea di Condotta*, allestimento recitato interamente dagli allievi della scuola – a partire

⁶²⁸ *Ibid*, pp. 127-128.

dall'autunno '54, fu ancor meno presente nella vita scolastica, almeno per quel che riguarda le lezioni d'aula; in effetti, proprio a partire da quell'anno, il corso di Dizione venne assunto dalla Setti mentre quello di Recitazione scomparve dall'annuario fino al 1956⁶²⁹. Verosimilmente, la materia non venne sospesa ma soltanto affidata "ufficiosamente" ad altri docenti, fino a quando si decise di istituirla nuovamente, forti dell'assunzione dei docenti Ottavio Fanfani e Checco Rissone, entrambi attori di punta del Piccolo. Questa prima stabilità, che alla prova dei fatti, però, non si rivelerà solidissima, venne peraltro ottenuta a caro prezzo; dal momento che la scuola non era ancora riconosciuta dal punto di vista ministeriale, con conseguenti lacune nei finanziamenti, si rese necessario attuare alcune delle riforme preventivate da Strehler nell'estate 1953: la riduzione del carico orario e la distribuzione delle lezioni in orario serale – fatto salvo i giorni festivi, in cui esse si svolgevano di mattina⁶³⁰. Pur con questi ranghi ridotti, la scuola riuscì a proseguire il proprio cammino con tutte le sue diverse componenti, dando prova dell'efficacia del lavoro attraverso i saggi annuali, nonostante fossero impostati con una fisionomia maggiormente "scolastica" rispetto ai loro analoghi romani. Infatti, mancando la componente registica tra gli allievi – e, con essa, l'allestimento di testi nella loro integrità –, gli insegnanti proposero quasi sempre per alcune serate composite, in cui venivano presentati separatamente i risultati della classe di Dizione, di quella di Recitazione, di Canto o, infine, di quella di Mimo. Anche se eterogenei nella forma, spesso i docenti cercavano comunque di strutturare un programma organico, radunando le esecuzioni intorno ad una tematica precisa o ad un autore; in tal senso, ottimo successo riscossero i saggi di Dizione dedicati ad Ungaretti, nel 1958, a Quasimodo, l'anno successivo, a Palazzeschi, nel '60, a Pavese nel '61 o all'intera Milano, con una raccolta di brani intorno alla città meneghina, andato in scena alla fine dell'anno 1959. Ma importanti furono anche le prove date dalla classe di Mimo condotta dalla Flach, che ebbe altresì la possibilità di compiere delle piccole tournée – prevalentemente fra Brescia e Bergamo, ma toccando anche Reggio Emilia o Lugano. In quest'ultima città, ad esempio, dove si recò nel luglio 1956, la serata riproponeva una formula già utilizzata dalla Flach: si iniziava con una prima parte "teorica" dedicata all'illustrazione del lavoro svolto e della "grammatica mimica"; il secondo tempo, invece, vedeva la rappresentazione di «sei pantomime, fra le quali ottima quella del "Maneggio" per un ritmo prettamente mimico»⁶³¹; in conclusione, infine, veniva proposta l'interpretazione di *Renard* di Stravinskij. Se in Italia lo spettacolo riscosse "eloquenti successi" su tutti i fronti, la critica svizzera, forse più sensibile e aggiornata sulle esecuzioni mimiche, mosse invece qualche critica al complesso; ad esempio,

⁶²⁹ Nonostante il corso di Dizione fosse a cura della Setti, nell'anno 1954-'55, il saggio finale del primo corso fu comunque curato da Giorgio Strehler; cfr. s.a., *Programma dattiloscritto del saggio di fine d'anno del 5 giugno 1955*, ASPM, b. "Scuola", fsc. "1954-'55-'56".

⁶³⁰ Cfr. Clown, 1 – *Al Piccolo di Milano*, <?>, 28 luglio 1957.

⁶³¹ G. Volonterio, *I mimi del Piccolo Teatro di Milano a Lugano*, «Cooperazione Case Postale – Basilea», 21 luglio 1956.

vennero rilevati alcuni difetti di esecuzione, specie «là dove il giovane mimo si distacca dall'insegnamento accademico alla ricerca di uno stile più personale», dimostrando una “contraddizione” tra «il voler essere mimica pura» e l'utilizzo di «un certo linguaggio particolare dell'attore muto»⁶³². Il giornalista del Canton Ticino, in conclusione, pur elogiando comunque il fascino che seppe suscitare la rappresentazione e pur sottolineando l'ottima riuscita del *Renard* – che ebbe «momenti di espressione perfetta» –, precisò in termini molto netti il lavoro che ancora doveva compiere la Flach:

Si sente insomma che sovente il fisico non è completamente conquistato e comandato, che il movimento non è del tutto raccolto entro una sintesi ricompositiva, che l'“attitudine” non è ancora sentita in quella purezza che dovrebbe caratterizzarla di una sua carica espressiva ben definita. Troppo fluidi sono sovente i movimenti di questi mimi, troppo attore da cinema muto si riscontra nelle loro espressioni⁶³³.

Tornando invece ai saggi di quegli anni, due tentativi di maggiore coesione tra le diverse classi di lezione, furono la collaborazione tra la docente di mimo e quello di musica; la prima, nel 1956, si configurò nella felice realizzazione dell'episodio mimato *Finirò per svegliarmi*, ideato e diretto da Gino Negri, «appositamente scritto per uno spettacolo mimico»⁶³⁴. Ma altrettanto calorosa fu l'accoglienza per l'allestimento di un'opera poco conosciuta di Erik Satie, la *Genoveffa di Brabante*, rappresentata nell'estate del 1957.

In quegli anni, dunque, pur nella “modestia” di mezzi, l'andamento della scuola fu più regolare. Nonostante questo, e a dispetto della qualità degli insegnanti e delle ottime prove corali, dalla scuola non emerse però un gran numero di allievi destinati a riscuotere allori negli anni a venire, come invece si stava verificando a Roma. Naturalmente, vi furono le eccezioni, e alcune di assoluto primo piano: oltre ai già citati Cobelli e Tortorella, la palestra di Via Magenta diede alle scene, tra gli altri, Ornella Vanoni, Anna Nogara, Gabriella Giacobbe, Relda Ridoni e Luigi Pistilli. Le ragioni di questa carenza, forse, sono ascrivibili al nucleo di partenza degli allievi; va infatti rilevato, come denunciato a più riprese da diverse indagini giornalistiche, che gran parte del centinaio di giovani che ogni anno tentavano di accedere alla sempre rigorosa selezione, era assai digiuna di fatti teatrali, come anche, spesso, di una vera motivazione.

Le loro aspirazioni, la loro vocazione, sono piuttosto vaghe: esprimono il desiderio di emergere attraverso una strada che a loro sembra facile, di appagare una scontentezza che deriva

⁶³² *Ibid.*

⁶³³ *Ibid.*

⁶³⁴ A. R., *La scuola del Piccolo Teatro ai corsi estivi di Gargnano*, «Il giornale di Brescia», 14 settembre 1956.

da un lavoro modesto, da studi incompleti, dalla mancanza di un interesse vitale, dall'assenza di capacità effettive in qualsiasi campo⁶³⁵.

Questo il commento di Natalia Aspesi, che si era recata ad assistere agli esami d'ammissione del 1956; la cronista, per sostanziare il suo disappunto, riportava poi alcuni casi "esemplari", come quello di una giovane che non conosceva l'autore di *Amleto*, pur avendolo visto, o di chi "gasmaneggiava", o di chi non aveva mai «messo piede in un teatro di prosa», o dei tanti che non consideravano abbastanza «il fattore fisico», non rendendosi conto della loro goffaggine o delle loro marcatissime pronunce dialettali. Ma venivano scartati anche coloro che davano «risposte intellettualistiche»⁶³⁶, dando la preferenza a chi ammetteva candidamente di voler soltanto "provare". La stessa Aspesi, l'anno successivo, pur ritrovando confermate alcune tendenze – come chi era convinto che le *Memoires* goldoniane fossero una commedia dell'autore –, rilevava come ci fosse stato «un tipo nuovo di aspirante: giovani colti, seri, fin troppo carichi di problemi, che non intendono diventare attori, ma registi»⁶³⁷. Altri, specie laureandi, erano interessati alla scuola per «perdere i complessi, la timidezza, per acquistare una voce suadente con le donne e negli affari»⁶³⁸. In generale, la tendenza predominante agli esami del '57 sembrava essere quella di una maggior preparazione – magari curata da attori professionisti o da "vecchie *soubrette*". Nel '61, però, la situazione non sembrava migliorata dal momento che, ancora, senza entrare nel merito della preparazione con cui affrontavano l'esame, alle domande di carattere più personale, sulla decisione di provare a diventare attore, le risposte mettevano «a nudo la personalità del giovane» tra chi dava «risposte troppo complicate per essere accettabili, o risposte prefabbricate nell'ingenuo tentativo di impressionare»⁶³⁹. O ancora, nel 1966, quando, più o meno alle stesse domane, Edgarda Ferri si sentiva rispondere che qualcuno voleva fare l'attore per la vita comoda – «alzarsi a mezzogiorno, si vive di notte» – o di chi si avvicinava perché il teatro era la sua passione, ma non ci andava mai, lo vedeva alla tv, ritenendo Goldoni autore contemporaneo⁶⁴⁰. Tuttavia, nonostante la persistenza di tali casistiche, Grassi, interpellato in tal senso dalla giornalista, rispondeva che gli aspiranti allievi erano meno «sognatori» rispetto a dieci anni prima, «più disincantati e più sinceri, con gli altri prima e con sé stessi»⁶⁴¹. Questo fenomeno va però ulteriormente inscritto all'interno di un altro, di maggior portata; gli anni qui passati in rassegna coincidono pienamente con quelli del "miracolo italiano", anni in cui si verificarono forti flussi migratori proprio verso

⁶³⁵ N. Aspesi, *I sogni nel cassetto degli attori in erba*, «La notte», 26 ottobre 1956.

⁶³⁶ D. Paccino, *La scuola del Piccolo Teatro meriterebbe d'essere aiutata*, «L'Avanti!», 4 maggio 1957.

⁶³⁷ N. Aspesi, *Hanno il teatro nel sangue (o quasi)*, «La notte», 7 novembre 1957.

⁶³⁸ *Ibid.*

⁶³⁹ L'argonauta, *Le attrici*, <?>, agosto 1961.

⁶⁴⁰ E. Ferri, *Pirandello Stenodattilo*, «Novella», ed. Milano, 23 ottobre 1966.

⁶⁴¹ *Ibid.*

città come Milano o Torino. Questo fenomeno, al di là dell'origine geografica di provenienza, era soprattutto correlati al processo di urbanizzazione del paese e di abbandono delle campagne. La città, la metropoli, era fonte di fascino e richiamo, di speranze in una vita migliore, di lavoro, di un tenore di vita più elevato, forse anche più frivolo e mondano. All'interno di tale ottica, pensando al ruolo svolto dal capoluogo lombardo in tale processo, le ragioni dell'impreparazione e della scarsa motivazione dei candidati, si sostanziano dunque di una prospettiva diversa. In aggiunta, molti cronisti rilevavano una grande prevalenza femminile tra gli aspiranti; il motivo potrebbe essere dato, come era accaduto alla vecchia Scuola "Duse" di Roma, dal fatto che persistesse ancora una mentalità patriarcale, per cui molti uomini, senza la possibilità della borsa di studio, preferivano rinunciare in partenza optando per professioni più "sicure" e remunerative.

Dal punto di vista generale, la scuola subì, anche in quegli anni, qualche leggera ulteriore modifica nella struttura e nel piano didattico; nel 1955-'56, ad esempio, venne varato un nuovo regolamento che, seppur sostanzialmente identico a quello del '53, stabiliva ufficialmente la durata di due anni e l'orario ridotto delle lezioni – pomeridiano o serale nei giorni feriali, mattiniero e pomeridiano nei giorni festivi⁶⁴². In questi anni, anche se nell'annuario vengono segnati diversi direttori incaricati, alternativamente Grassi e Rebora, si ha l'impressione che, vista una certa omogeneità d'andamento, a partire proprio dal 1955, fosse Rebora a seguire più da vicino la parte didattica, curandone l'indirizzo generale⁶⁴³. In merito ai metodi applicati, nonostante alcuni generici rimandi a Copeau o Stanislavskij, venne rilevato dalla critica come la Scuola, dovendo adattarsi a condizioni strutturali particolari, fosse più che altro basata su di un «sano empirismo quotidiano, che rientra d'altronde nella tradizione italiana»⁶⁴⁴, caratteristica probabilmente impressa dallo stesso Rebora. Nello stesso frangente, mutò anche la percezione della caratteristica principale dell'istituto; essa non fu più l'addestramento fisico, che aveva evidentemente esaurito la sua prima carica innovatrice – anche se era in attesa di viverne altre –, ma passò ad essere la connessione con un "teatro vero", il Piccolo Teatro, «modello vivo, sera per sera»⁶⁴⁵ che arricchiva enormemente il percorso formativo degli allievi. Nonostante questo eccezionale punto di forza, la Scuola tendeva però a disperdere gli allievi cresciuti con così tante premure, sollevando «l'antico problema di un teatro che trascura sistematicamente le nuove leve o per pigrizia, o per negligenza, o per disistima verso le scuole, o, anche, per la situazione di crisi quantitativa dello spettacolo»⁶⁴⁶. Probabilmente mosso da tale appunto – o forse la nota del critico

⁶⁴² Cfr. s.a. *Regolamento della Scuola d'Arte Drammatica*, articoli 10 e 13, pp. 2-3, ASPM, b. "Scuola", fsc. "1954-'55-'56".

⁶⁴³ Stando all'annuario, egli assunse la Direzione ufficialmente soltanto due anni, nel 1959-'60 e nel 1961-'62, in quest'ultimo caso in *tandem* con Ruggero Jacobbi.

⁶⁴⁴ Clown, *1 – Al Piccolo di Milano*, <?>, 28 luglio 1957.

⁶⁴⁵ *Ibid.*

⁶⁴⁶ C. Terron, *Il primo applauso*, «Il tempo», ed. Milano, 24 giugno 1961.

serviva a supportare l'operazione del direttore – pochi giorni dopo, a ridosso dell'estate '61, Paolo Grassi scrisse al Segretario Generale degli Orfanotrofi Milanesi al fine di ottenere alcune miglie della "Sala Azzura" – il teatrino di Corso Magenta dove si svolgevano alcune lezioni. L'obbiettivo della richiesta era di creare un luogo, una seconda "saletta sperimentale" del Piccolo, per dare modo «ai giovani che escono dalla nostra Scuola e che pertanto diventano professionisti, di restare uniti, di saldare le loro forze, di lavorare insieme, oltre il dilettantismo, per portare un contributo di giovani energie, attraverso spettacoli, ricerche di testi, ecc.»⁶⁴⁷. L'iniziativa non proseguì, ma è interessante notare come, se ci fosse riuscito, Grassi avrebbe praticamente realizzato la struttura ideata da d'Amico ancora nel 1931, la formula di un Teatro Stabile coadiuvato da una Scuola con annesso Sperimentale.

La direzione Jacobbi e la crisi degli ultimi anni

Trascorsi questi anni di apparente tranquillità, la Scuola del Piccolo non era ancora riuscita a decollare, non era ancora riuscita a far fruttare a pieno tutti i suoi imponenti sforzi; e dunque, proprio quando cominciava a «rendersi evidente ed a dare i suoi frutti quella che è sempre stata l'esclusiva e, se vogliamo, perfino un po' dottrina, concezione pedagogica del direttore della scuola Roberto Rebora»⁶⁴⁸, la direzione decise di provare a riorganizzare nuovamente l'istituto. Fu così che, nell'autunno del 1961, venne chiamata una vecchia conoscenza, Ruggero Jacobbi, rientrato l'anno precedente da un periodo trascorso in Brasile; oltre a richiamarne la presenza tra le fila dei docenti, incaricandolo degli insegnamenti di Interpretazione e Storia del Teatro, gli venne anche affidata la direzione dell'istituto, inizialmente con Rebora e poi, a partire dal 1962, come unico "direttore didattico" – mentre quello amministrativo continuava ad essere Grassi. Il suo arrivo coincise, per l'appunto, con una nuova ristrutturazione del piano di studi, a cui si aggiunsero le materie di Epoche della vita italiana, tenuto da Gian Luigi Bami ed un insegnamento "tecnico", tenuto da Paolo Grassi, su La professione dell'attore⁶⁴⁹. Con il piano educativo aumentato, l'orario delle lezioni tornò intorno alle trenta ore e si ricollocò all'interno della mattinata, lasciando così i pomeriggi liberi per le attività in teatro e la partecipazione alle prove degli spettacoli, tradizionalmente pomeridiane. Pure il corso di mimo tenuto dalla Flach, direttrice anche della parallela Scuola di Mimo, arrivò in quegli anni a più completa maturazione. Già nel 1959, la giovane pedagoga francese era arrivata a strutturare in maniera precisa le sue lezioni dividendo l'insegnamento in una parte dedicata alla «ginnastica, fondata su elementi di armonia, dissociazione, dinamica, rilassamento, acrobazia» ed una invece, di maggior

⁶⁴⁷ P. Grassi, *Lettera a Vittore Buzzetti del 26 giugno 1961*, ASPM, b. "Scuola", fsc. "1959-'60".

⁶⁴⁸ C. Terron, *Il primo applauso*, «Il tempo», ed. Milano, 24 giugno 1961.

⁶⁴⁹ Un'altra innovazione sul piano contenutistico, al momento non sufficientemente documentata, fu l'introduzione dell'insegnamento del dialetto nel 1963; cfr. L. De Toni, *La scuola del "Piccolo"*, «Corriere Lombardo», 2 luglio 1963.

carattere “espressivo”, molto assonante con le pratiche dell’Epjd, fondata sulle «esercitazioni di improvvisazione mimica, in cui, dato un tema, l’allievo è libero di esprimersi con ogni mezzo a disposizione del suo corpo»⁶⁵⁰. Nel 1963, con l’occasione della formazione di una *troupe* mimica diretta da lei e Angelo Corti, in un documento conservato presso l’Archivio Storico dello Stabile, la Flach enunciava gli scopi del suo corso in questi termini:

rendere l’allievo cosciente e padrone del proprio corpo, dargli dei canoni di perfezione stilistica, svilupparne in lui sensibilità, fantasia, senso dell’osservazione, e capacità d’astrazione, affinché egli riesca a trasmettere agli spettatori i propri sentimenti o le proprie emozioni senza spiegarli⁶⁵¹.

Per realizzare tale importante obiettivo ella si serviva di un duplice approccio all’insegnamento, come ebbe modo di indicare, sempre nel ’63, nel corso di un’intervista rilasciata ad un quotidiano:

Dalla prima lezione do all’allievo un tema da interpretare e lascio che lo svolga come può, muovendosi liberamente; lo scopo del mio lavoro è proprio di insegnargli a sviluppare, improvvisando, i suoi mezzi naturali di espressione. Soltanto dopo lo correggo mostrandogli come il tema andava interpretato. Però questo metodo vale nei temi di sentimento, come l’ansia, l’attesa, l’assassinio ecc. [...] Per soggetti d’azione (tirare una corda che non c’è o spingere una carretta altrettanto immaginaria) mostro a priori come fare, perché in questo caso più che tentativo di espressione si tratta di tecnica mimica⁶⁵².

Rispetto a quanto riferito nel ’59, la Flach dunque precisa un’importante distinzione, verosimilmente già attuata in passato, tra le azioni mimiche, più soggette ad interpretazioni errate – come avvenne a Lugano – e le azioni del mimo astratto, quelle più liberamente espressive ed interpretabili, utili a far esercitare l’allievo nell’espressione dei sentimenti, a fornire al futuro attore nuovi mezzi con cui arricchire la sua interpretazione. La chiave del lavoro mimico, per la docente, consisteva nella sua comprensione intellettuale, nel saper «trovare in sé stessi il dinamismo dell’elemento che si rappresenta»⁶⁵³, frutto di una attenta osservazione del mondo e dell’istinto, della sensibilità e della fantasia, più che della cultura. La nota dolente, in merito al suo insegnamento in Italia, era fatta nei confronti degli allievi; mancava infatti, secondo lei, la volontà di approfondire il percorso formativo, che stimava di almeno cinque anni: «in Italia, non esiste un mimo “finito” proprio perché tutti si perdono

⁶⁵⁰ E. Gaipa, *Il Piccolo Teatro e i suoi vivai*, «Il chilowattora», Milano, dicembre 1959.

⁶⁵¹ M. Flach, *La scuola di mimo del P. T. (1963)*, ASPM, b. “Scuole”, fsc. “1962-’63”.

⁶⁵² M. G. Pieroni, *Diventano alghe marine i mimi di Marise Flach*, «L’informatore moderno», 28 luglio 1963.

⁶⁵³ *Ibid.*

lungo la strada, smettendo di studiare troppo presto»⁶⁵⁴. Mancava cioè quel cenacolo, quella fede profonda e assoluta, quel desiderio di consacrare la vita allo studio più che allo spettacolo: caratteristica che segnò, invece, il percorso del suo maestro.

I saggi di quel periodo, tra il 1961 ed il '64, pur risentendo dell'impostazione data dal neodirettore, non si differenziarono nelle forme da quanto era stato fatto negli anni precedenti. Alcuni episodi più direttamente riconducibili all'operato di Jacobbi, furono le "puntate" in provincia, del gennaio e del marzo '62, che portarono i giovani allievi davanti ad un pubblico popolare, composto da associazioni cooperative e culturali, o il *recital* del 1964 dedicato alla Resistenza per celebrarne il ventennale, o ancora l'organizzazione, nel giugno dello stesso anno, di una "Settimana delle Scuole del Piccolo Teatro di Milano", che riuniva in quattro sere tutte i saggi conclusivi delle diverse "propagandini" scolastiche. Ma suo merito fu anche la miglior cura della regia di alcuni saggi, che favorì una più felice «stretta collaborazione tra la parte propriamente letteraria o drammatica e il mimo o il canto»⁶⁵⁵, come ad esempio nel saggio del 1963. Jacobbi, poi, non si limitò ad una semplice riorganizzazione del piano didattico o all'intervento sulla direzione dei saggi; egli era fortemente convinto di alcune idee e, perseguendole, voleva dare un preciso andamento a tutta la scuola. Sempre nel '63, tale sentimento sfociò nella stesura di alcune linee programmatiche che avrebbero dovuto guidare tutti i docenti e l'istituto. Il direttore iniziava la sua esposizione individuando i due punti fondamentali su cui concentrarsi, risultati emersi dal lavoro di riorganizzazione attuato nei due anni precedenti:

- a) preminenza del testo poetico e drammatico, quindi formazione di interpreti di testi (noi non usiamo mai – nella scuola – le parole "creatore", "creativo", "creazione" riferito alla regia o alla recitazione);
- b) necessità di formazione culturale oltre che tecnica; di una cultura che sia assunzione di responsabilità etiche, civili, collettive⁶⁵⁶.

Queste parole, così nette e precise, rimandano, per certi aspetti, ad alcuni concetti già sostenuti in passato da Strehler – come la forte presenza della componente intellettuale e civica, o il tentativo di dare la miglior resa possibile all'interpretazione di un testo. Dal punto di vista della formazione culturale, si può meglio comprendere il senso di questa riforma pensando al clima politico di quegli anni; nel 1963, infatti, si erano svolte le elezioni che avevano visto lo spostamento a sinistra della Dc. Fu forse per questo che Jacobbi si sentì di esplicitare in quei termini il mandato civico-politico che

⁶⁵⁴ *Ibid.*

⁶⁵⁵ s.a., *La Scuola del Piccolo fabbrica nuovi attori*, «L'Avanti!», 2 luglio 1963.

⁶⁵⁶ R. Jacobbi, *Metodi e problemi della Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro della Città di Milano*, s.d., ASPM, b. "Scuola", documento fuori fascicolo. Tali linee programmatiche sono riportate anche nell'*Annuario*, all'interno del piano didattico del 1963-'64. Tutte le successive citazioni si rifanno al presente documento, salvo diversa indicazione.

attribuiva all'attore. Dal punto di vista scolastico, invece, il primo punto denota come fosse ormai, di fatto, indebolita l'importanza da sempre rivestita dall'insegnamento mimico, che, nella sua accezione rigorosa e decrouiana, si sarebbe certamente scontrata con la "preminenza del testo" caldeggiata da Jacobbi. Sempre in merito alla formazione degli "interpreti", Jacobbi poi precisava che era importante lo studio «degli stili», della metrica e della poesia, e delle diverse teorie recitative, grazie alle quali, applicando criteri puramente "filologici", Čechov andava recitato seguendo Stanislavskij, Brecht secondo Brecht, o Racine cercando di seguire la lezione del Conservatoire ed «eventualmente superarla». Questo ragionamento guidava, in parte, anche la riflessione sul secondo punto, dal momento che Jacobbi affermava l'importanza di tutte le materie culturali al fine di riuscire a «riproporre l'idea di stile di un'epoca, che va dalle sue ragioni sociali alle fogge di pettinatura e d'abito». Il direttore cercava di sostenere la sua posizione affidandosi ai nomi di Vico, Croce e Gramsci, definendo la sua linea un «incontro di storicità ed esteticità, cioè storicità della forma». La presente concezione, a detta dello stesso, doveva essere intesa, al momento, soltanto come una dichiarazione d'intenti o poco più, dal momento che mancavano i mezzi per realizzare una siffatta riforma in maniera organica, per armonizzare tutte le componenti scolastiche in quella direzione. Nel tentativo di applicare questi obiettivi, ciò che però si determinò fu, invece, una nuova crisi, puntualmente rilevata da Strehler:

L'anno scolastico 1963-64 ha segnato allo stesso tempo il maggior sforzo e la maggior crisi della Scuola. Da una parte abbiamo aumentato il numero delle materie, ed abbiamo impegnato gli allievi in numerose attività collaterali (incontri, recitals, festival di Parma); dall'altra parte abbiamo dovuto constatare un grande numero di assenze ed un rilassamento della disciplina⁶⁵⁷.

L'analisi fu corredata da una lista di cause sia di ordine prettamente concreto, come l'inefficienza della segreteria o le necessità economiche, sia di natura più organica, come le sue assenze e quelle di Fanfani o la dispersione generata dalle troppe attività collaterali: «Questi fatti – unitamente al funzionamento disordinato e saltuario del corso di respirazione e fonetica – impongono una riforma su basi pratiche. La scuola completa di teoria e pratica che avevamo sognato, è irrealizzabile in un corso biennale, e nelle nostre attuali condizioni». Il regista proponeva perciò l'ennesima modifica, con la divisione fra corso obbligatorio (mattutino) e corso facoltativo (pomeridiano), correlata alla consueta riduzione delle materie. La scuola non fece sue le suggestioni di Strehler e continuò senza particolari ritocchi il suo operato durante l'anno successivo; tuttavia, si ritrovò costretta a fare i conti con un

⁶⁵⁷ G. Strehler, *Progetto di riforma dei programmi della scuola d'arte drammatica*, s.d., AMTS, f. "G. Strehler", b. 88, fsc. "Scuola d'arte drammatica". Anche il presente documento non ha data, ma il riferimento della prima riga citata lo colloca durante l'estate 1964.

ulteriore impoverimento della manodopera e delle attenzioni dello Stabile: il Piccolo, infatti, stava spendendo gran parte delle proprie energie sul versante organizzativo e spettacolare dal momento che, con l'acquisizione del Lirico, stava provando a fare il "salto" a "Teatro Nazionale"⁶⁵⁸. Non stupisce dunque che in testa all'anno scolastico 1965-'66 scompaia il nome di Jacobbi, che venne sostituito provvisoriamente Raffaele Maiello, assistente di Strehler. La Scuola, nonostante i consigli di Strehler, stava accusando sempre più una mancanza d'autonomia organizzativa ed economica, che ne limitava profondamente le possibilità operative: la riforma ipotizzata da Jacobbi non trovò i mezzi per la sua attuazione profonda, finendo per generare ulteriori difficoltà nel tentativo di attuarla senza il sostegno adeguato. Lo scossone, oltre che sul piano pratico, venne accusato anche dalla struttura didattica, che dopo la "dottrinaria" stabilità di Rebora, aveva assaporato i primi pezzi di una riforma mai destinata a concludersi. Nel luglio 1966 venne varato l'ultimo regolamento scolastico che sostanzialmente non variava quello precedente, ma l'instabilità era ormai marcata; a settembre, Grassi comunicava agli insegnanti che «l'Amico Dottor Luigi Ferrante» – titolare dell'insegnamento di Storia del teatro dall'anno precedente – aveva accettato di assumere la responsabilità didattica della scuola, «dal coordinamento degli insegnanti e dei programmi [...] alla stesura dell'orario»⁶⁵⁹. Nonostante la buona volontà, l'impressione che se ne ricava è quella di un rimedio temporaneo, di una situazione d'emergenza di cui Ferrante provò timidamente a farsi carico ma senza prevedere particolari cambiamenti. In effetti, in quegli anni, la vita scolastica sembrò anticipare quella del teatro. Già da tempo i rapporti tra Grassi e Strehler, le due anime del Piccolo, si erano fatti tesi, già da tempo la scuola aveva cominciato a traballare: nei momenti convulsi di una crisi, sono sempre le cose più instabili a crollare per prime, quelle prive di fondamenta solide. In questo caso, larga parte la fece, probabilmente, l'assenza di finanziamenti pubblici ma certamente contribuì anche una direzione ed una strutturazione che non aveva mai trovato una sua formula solida, stabile e duratura. Per anni la Scuola si era appoggiata al Piccolo, per anni era riuscita a mantenere viva la sua attività proprio per la connessione con il teatro ma, nell'estate 1967, questa situazione non parve più sostenibile: la Scuola dovette essere ceduta alla gestione comunale. Nel frattempo, a Ivrea si era tenuto il famoso convegno, visibile emersione di fenomeni "sotterranei" già avviatisi da tempo. Un anno dopo le vicende della scuola, fu Strehler a lasciare il Piccolo, inviando il 19 luglio la sua lettera di dimissioni al Sindaco di Milano. Ognuno trovò una sua strada per proseguire il proprio percorso: il Piccolo continuò la sua attività con Grassi, che passò dopo quattro anni alla Sovrintendenza della Scala, Strehler creò il gruppo Teatro e

⁶⁵⁸ Indizio della maggior instabilità che regnò nel 1964-'65, potrebbe essere la pressoché totale assenza di ritagli stampa conservati in archivio.

⁶⁵⁹ P. Grassi, *Lettera agli insegnanti della scuola del 13 settembre 1966*, ASPT, b. "Scuola", fsc. "1966-'67".

Azione, mentre la Scuola ed il Teatro seguirono la loro strada sotto l'egida comunale, strada che prosegue ancora oggi.

La Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano, come si è visto, ebbe un andamento travagliato, altalenante, ma, pur nella precarietà, riuscì ad assumere una sua fisionomia precisa. Una scuola multiforme, professionalizzante, imperniata su di un insegnamento molto tecnico, quasi scientifico (si ricordi la presenza delle visite mediche), in cui si curarono in particolar modo la dizione e il movimento; sulla scia padovana e "costiana" introdusse l'addestramento corporeo e il mimo, cercando di farne il fiore all'occhiello della sua offerta; ma fu anche una scuola che visse del connubio stretto con la pratica concreta di scena, della sua vita in simbiosi con lo Stabile, senza però mai riuscire, al tempo stesso, a diventare quella fucina che avrebbe potuto essere; fu anche una scuola meno "pedagogica" di altre, dalle tinte meno utopiche rispetto a quella creata, a suo tempo, da d'Amico, una scuola meno organica, in cui mancò una vera e propria impostazione didattica precisa e globale. Tale impulso educativo, probabilmente, non era nelle corde di Grassi, che della Scuola fu il maggior sostenitore. La sua creazione fu allora, forse, una mossa pratica e concreta, più che concettuale o filosofica, che si configurò sull'onda lunga del Piccolo, assumendo un assetto maggiormente "industriale" e operativo. È un'ipotesi che Grassi, d'altronde, aveva già prefigurato nel 1951: «Il nostro teatro è strutturalmente arrugginito, inadeguato alle nuove esigenze, lasciato in balia di troppi appetiti e improvvisazioni d'ogni genere. Occorre industrializzare il teatro, nel migliore dei modi, svecchiandone le strutture, rinnovandone i quadri»⁶⁶⁰. Se le strutture e i quadri erano stati già un po' svecchiati dal Piccolo, Grassi, con la Scuola, voleva sferrare un colpo più deciso, creare un istituto che potesse contribuire a quel rinnovamento, che creasse moderni attori professionisti. Gli sforzi furono fatti, ma l'impresa, come si è visto, fu costretta ad essere ceduta ad altri.

⁶⁶⁰ P. Grassi, *Polemica con proposte. Nuova Scuola Nuovi attori*, «Corriere Lombardo», 25 settembre 1951.

Una parentesi milanese lunga due secoli: l'Accademia dei Filodrammatici

L'ultima giornata dei Filodrammatici fu quella dell'8 agosto 1943. Le sirene avevano dato l'allarme serale; poco dopo cominciava la pioggia delle bombe dirompenti ed incendiarie, mentre il cielo illuminato dai sinistri bengala bianchi e rossi si riempiva del rombo dei motori, così fragoroso da coprire talvolta l'eco delle esplosioni. Un fumo denso ed acre cominciava a diffondersi, mentre scrosciavano i muri in rovina e gli scoppi delle batterie contraeree si affievolivano. Proprio nel fitto dell'incursione, alle ore 1,20, alcuni spezzoni incendiari, perforato il tetto, raggiungevano la soffitta del teatro e cominciava l'opera devastatrice del fuoco⁶⁶¹.

Con questa descrizione, Vittorio Nivellini raccontava uno dei momenti più tragici della vita dell'istituto e, ancor più, della storia milanese: i feriti, solo tra il 7 e l'8, furono 281, i morti 161, oltre 600 gli edifici distrutti, tra cui anche la vicina Scala, afflitta dalla stessa sorte "incendiaria". Gli aerei della flotta inglese avevano colpito duro, Mussolini era da poco stato arrestato e gli Alleati stavano cercando di avanzare rapidamente nel territorio italiano. Milano era sempre più ridotta ad un cumulo di macerie, ma l'Accademia dei Filodrammatici riuscì a riemergere anche dopo quelle terribili giornate, dando nuova vita e longevità all'istituto nato quasi un secolo e mezzo prima.

In precedenza, si è accennato alle tappe principali della vita del "nobile circolo" durante il XIX secolo, ma anche la storia novecentesca dell'Accademia fu segnata da importanti episodi. Il Novecento fu inaugurato dalla presidenza del Cavaliere Ragioniere Carlo Castiglioni, che la mantenne dal 1901 al 1909. Ad essa, fece seguito «la più lunga reggenza che l'Accademia abbia avuto, quella del Conte Gian Antonio Negroni Prati Morosini, che la tenne per oltre vent'anni: dal 4 dicembre 1911 all'ottobre 1932»⁶⁶². Durante questa lunga direzione, anche se segnata per larga parte da una gestione esterna a causa dell'affitto della sala concesso alla compagnia del *trust* teatrale Suvini Zerbini tra il 1908 al 1925, si verificarono comunque alcuni importanti episodi per la vita della scuola della Società filodrammatica. Vi fu, ad esempio, nel 1913, lo sdoppiamento dell'insegnamento attorico nelle materie di Dizione e Recitazione; il provvedimento, voluto dagli accademici, si era reso necessario per il ritiro della docente in carica, Teresa Boetti Valvassura, che aveva lasciato in quell'anno l'insegnamento per dedicarsi alla stessa attività d'insegnamento, ma privatamente. Il legame tra la Boetti e il teatro rimase però attivo, specie per l'allestimento dei suoi saggi, che videro, tra gli altri, il debutto sul palcoscenico del "Filo" dei giovani Lucio Ridenti e Domenico Benassi nel

⁶⁶¹ V. Nivellini, *I 150 anni di un'Accademia milanese (1798-1948)*, cit., p. 169.

⁶⁶² S. Bajini (a cura di), *Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., p. 241.

1915⁶⁶³. Nello stesso anno, ancora durante la guerra, il palco dei Filodrammatici assistette alla rivelazione anche di un altro talento, Angelo Musco, che il 12 aprile aveva rappresentato *Lu paraninfu* di Capuana, consacrato dal pubblico e dalla benevola e autorevole critica di Renato Simoni. Per sostituire la prestigiosa docente, l'Accademia, a seguito di regolare concorso, affidò il corso di Dizione ad Ofelia Mazzoni, mentre di quello di Recitazione fu incaricato Enrico Reinach. La scuola così, sempre strutturata in biennio, poté giovare di un'impostazione "bilaterale", in cui gli allievi dall'insegnamento della Mazzoni, al primo anno, superati gli esami e le prove finali, potevano passare al corso di Reinach, tenuto al secondo. La Mazzoni, di umili origini fiorentine, trentenne – e di trent'anni più giovane del collega –, «avuta cara» dalla Duse⁶⁶⁴, aveva trascorsi poetici più che attorici, che scatenarono più di qualche malumore al suo arrivo. Analogamente a quanto successo a Giacosa – o forse, a Rasi, vista l'assonanza dei profili –, l'idea che una poetessa e donna di lettere, famosa e fine "dicitrice" di liriche, per di più giovane, potesse insegnare a dei futuri attori, non era di certo una scelta facilmente accettabile dai soci più conservatori. Enrico Reinach, invece, fu un gradito "ritorno"; egli infatti aveva iniziato la sua carriera proprio frequentando la scuola dell'Accademia milanese, dove aveva studiato con Amilcare Bellotti. Fu un eccelso interprete del ruolo dell'attore giovane, «il classico "amoroso" del teatro romantico e del successivo teatro borghese, elegante, dai modi perfetti, dalla voce calda e ricca di armonici»⁶⁶⁵, ruolo con il quale conobbe anch'egli la "Divina", con la quale divise il palco nella *Signora delle Camelie* – la Duse era la prima attrice giovane. La coppia di docenti resse gli incarichi fino al 1929 e funzionò egregiamente – anche se, da quanto letto, l'impressione è che il merito fosse da attribuire alla Mazzoni più che all'"eterno giovane amoroso" –: con loro si avviarono all'arte scenica, tra gli altri, Marta Abba e Giulia Fogliata (Kiki Palmer). La Abba, inizialmente respinta perché troppo giovane – aveva soltanto quattordici anni –, ricorda l'"incanto autoritario" ed il giudizio positivo della sua maestra, che già all'epoca la inseriva nel gruppo di «quelle che sarebbero riuscite»⁶⁶⁶. Entrambi i maestri, assisterono pure al ritorno sulle scene della conoscente e amica Duse, quando nel 1924, per merito di Marco Praga, la celebre attrice portò ai "Filo" *La città morta* durante il suo ultimo ritorno alle scene. Il teatro era appena stato rinnovato, aveva subito un processo di "ripulitura" e miglioria, abbattendo «alcuni pilastri che ostruivano il boccascena»⁶⁶⁷ e ampliando atrio e palcoscenico. I lavori, condotti dagli architetti Laveni e Avati, procedettero spediti

⁶⁶³ Cfr. *Ibid*, pp. 249-251. La Boetti, negli anni precedenti, aveva dato anche alle scene i talenti di Febo Mari e Paola Borboni.

⁶⁶⁴ V. Nivellini, *I 150 anni di un'Accademia milanese (1798-1948)*, cit., p. 121. La Mazzoni conobbe la Duse a vent'anni, nel 1903, quando fece un provino sotto il suo sguardo per ottenere una parte in due spettacoli dannunziani. Cfr. P. Bigatto, R. M. Molinari, *L'attore Civile*, cit., pp. 166-169.

⁶⁶⁵ S. Bajini (a cura di), *Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., p. 252.

⁶⁶⁶ Cfr. M. Abba, *La mia vita di attrice*, «Il Dramma», 1936, 1 luglio, riportato in P. Bigatto, R. M. Molinari, *L'attore Civile*, cit., p. 174.

⁶⁶⁷ E. Guicciardi, *Il nuovo Teatro di un'Accademia milanese*, cit., p. 188.

e consegnarono il teatro, fresco di restauro, il 20 gennaio, appena in tempo per la recita inaugurale dell'illustrissima attrice. A presentare la serata, intervenne Renato Simoni, che parlò dell'evoluzione della gloriosa Filodrammatica paragonandola all'evoluzione stessa del teatro, dalle origini "liturgiche" all'Arte rappresentata in quel giorno.

A partire dal 1930, contemporaneamente ad un diradarsi degli spettacoli teatrali vi fu un aumento di quelli del "cinematografo", fino a quando, nel 1936, il subentro della settima arte fu definitivo. Sempre a partire dal 1930 cambiò la coppia d'insegnanti: la Mazzoni stava affrontando i dolori di una malattia gravissima, che la portò alla morte nel 1935 – Reinach invece, era mancato nel 1929. A sostituire la prima venne chiamata ancora una volta una ex-allieva, Emilia Varini, che venne affiancata dal marito, Ettore Berti, incaricato dell'insegnamento di Recitazione. La Filodrammatica, dunque, tranne il caso della Mazzoni, continuò a reclutare vecchi attori in pensione, ritirati dalle scene, con gusti e idee all'antica sempre meno efficaci in una società che stava cominciando a cambiare sempre più vertiginosamente idee e gusti. Entrambi vantavano comunque un *curriculum* d'onore: Berti, del 1870, aveva recitato da primo attore con la Duse e la Vitaliani, aveva avuto alcuni trascorsi nel cinema muto, e nel primo dopoguerra, aveva lavorato con Talli e Sabatino Lopez; la Varini, più vecchia di quattro anni, aveva studiato nell'ultimo decennio dell'Ottocento, crescendo sotto il magistero di Giacosa e di Luigi Monti; successivamente aveva collaborato con Zacconi, Emanuel e la Duse prima di unirsi in matrimonio a Berti, nel 1911: i due, assieme, si dedicarono per alcuni anni al repertorio dannunziano, a cui l'attrice rimase particolarmente legata. Durante il loro magistero, vi furono due episodi opposti e distinti, ma forse complementari: una clamorosa – ma forse proficua – bocciatura e una altrettanto clamorosa e proficua promozione. Nel primo caso, il riferimento è alle vicissitudini del diciassettenne romano Alberto Sordi, fuggito dalla capitale con qualche soldo per tentare la carriera artistica. Dopo alcuni mesi, il celebre attore fu allontanato dalla scuola, come risaputo, per il suo forte accento dialettale⁶⁶⁸. La Varini cioè, non seppe andare oltre allo scoglio linguistico-fonetico, non seppe intravedere le doti e il talento di una personalità artistica così eminente; le motivazioni di questa limitatezza, non certo intellettuale, sono da inscrivere all'interno di quel fenomeno filodrammatico che aveva portato alla fine della Scuola di Rasi: oltre all'anzianità dei titolari in cattedra, la limitatezza quantitativa dei docenti, e quindi una loro maggior autonomia decisionale, come la mancanza di confronto, comportava il rischio di un'involuzione intorno alle proprie convinzioni. Nell'Accademia romana di d'Amico, invece, all'opposto, fu proprio la pluralità del corpo docenti e della commissione esaminatrice a salvare più volte dall'esclusione future promesse: Gassmann rischiò per la sua altezza, Salce per il suo esame di recitazione caratterizzato da un forte accento

⁶⁶⁸ Cfr. S. Bajini (a cura di), *Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., p. 265.

veneto, Monica Vitti per la voce afona – anche se non bastò a salvare, invece, una giovane Franca Valeri⁶⁶⁹. L'altro caso milanese che redime, per certi versi, l'operato dei due docenti, fu la promozione di Tino Carraro, nel 1939, e, soprattutto, di un altro eccezionale “gruppo”, nel 1940: Strehler, Feliciani e Parenti, a cui si possono aggiungere la Cavallo e la Lupi. Come accennato, il quintetto visse quegli anni d'apprendistato come gruppo coeso e unito sotto tutti i profili, come testimoniato, oltre che dalle vicende artistiche, anche dai rispettivi matrimoni Lupi-Strehler e Cavallo-Grassi – quest'ultimo, sesto membro del gruppo, non frequentava l'Accademia in qualità di allievo ma bensì come assistente di Gualtiero Tumiati; nel 1940, infatti, fu il celebre attore ed ex docente della Scuola romana a subentrare al posto di Berti. Per capire il tipo di impostazione della “scuola gloriosa”, ci si può allora rivolgere al ricordo che ne dà Strehler nel suo importante volume:

[La scuola aveva, *n.d.a.*] un suo metodo empirico (il primo anno svolgeva un corso di “dizione”, il secondo un corso “di recitazione” vera e propria, tra l'uno e l'altro un corso di cultura teatrale) e una sua severità. Anche con un suo rituale. Ricordo il piccolo teatrino sul quale ci esercitavamo, la grande poltrona dorata con velluto rosso nella quale sedeva la “signora” (una grande, celebre attrice “dannunziana”, Emilia Varini), la piccola platea e un'atmosfera, fatta di silenzio, di scricchiolii di sedie, di qualche colpo di tosse e di respiri attenti.

Lassù, su quel piccolo palco, illuminato dalla sua minuscola ribalta, io ho detto poesia e poi ho recitato, ho imparato le cose iniziali del teatro che sono modeste, forse, ma fondamentali e che sono tante. Come le ho imparate? Empiricamente, con una fatica “imitativa” (ma nessuno ci spiegava cos'altro bisognava fare, se non “imitare il maestro”!), senza sostegni teorici, ma continuativamente, cercando di parlare almeno chiaro, di dire le parole giuste, di farsi “sentire” dagli altri e di “dare” quando si poteva qualcosa di “emotivo” agli altri, in ascolto⁶⁷⁰.

Ecco che allora, forse, meglio si comprende il ruolo attribuito alla Dizione all'interno della scuola del Piccolo: dei due maestri avuti – tre, contando Tumiati –, Strehler cita soltanto la Varini, che di quell'insegnamento era la titolare. Fu dunque grazie al suo insegnamento che Strehler, inconsapevolmente o meno, elaborò e fece sua l'importanza della dizione poetica, come anche, analogamente, fu forse proprio per la struttura scolastica del suo apprendistato che deciderà, poi, di inserire la Recitazione soltanto al secondo anno. Durante gli ultimi anni del Fascismo, prima della distruzione, si

⁶⁶⁹ Cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 105-106. Va notato che, entrambi i “salvataggi” furono ad opera di Salvini, che evidentemente possedeva gran fiuto sotto questo aspetto. La Valeri, invece, tentarono di salvarla i futuri compagni, ma non riuscirono a convincere d'Amico e la commissione a cambiare il giudizio.

⁶⁷⁰ G. Strehler, *Per un teatro umano*, cit., p. 132.

avvicendarono all'insegnamento, oltre a Tumiatei, anche Enrico Roma, nel '40 e nel '41, e Giovanni Orsini, nel '42 e '43. Alla notte del bombardamento, gli Accademici arrivarono "preparati": avevano messo al sicuro loro stessi e gran parte del patrimonio librario della biblioteca, lasciando così alle fiamme "soltanto" il Teatro.

Finita la guerra, il Teatro era da ricostruire e fu proprio la Scuola a riaprire per prima i battenti e ridare vita alla Filodrammatica: le lezioni ripartirono nell'anno 1946-47, e si tentò al tempo stesso anche di istituire un corso di recitazione e regia cinematografica, che però non ebbe fortuna. La prima coppia d'insegnanti del teatro "patriottico" sotto la Repubblica fu Ezilde Merelli Cima (Recitazione) e, nuovamente, Giovanni Orsini (Dizione); entrambi durarono però pochi anni: già nel novembre 1949, alla cattedra di Dizione venne chiamata Dora Setti. Questa sarà poi affiancata da Esperia Sperani, andando così a creare una coppia didattica che si rivelò di primissimo piano e di particolare durata. Nel 1948, celebrando il primo secolo e mezzo di vita, Nivellini pubblicò il volume a cui ci si è più volte riferito; in esso, nella parte dedicata alle vicende scolastiche, è contenuto un paragrafo teso ad illustrare ai suoi lettori come funzionassero i corsi in quel momento. Da quel passaggio, è perciò possibile ricavare l'ordinamento della scuola che, molto probabilmente, era rimasto pressoché inalterato dal 1913, anno di separazione dei due corsi. Come accennato, il giovane allievo ammesso a frequentare la Scuola, iniziava la sua formazione dal corso di Dizione, che consisteva «in esercizi di articolazione, pronuncia e intonazione; in ammaestramenti nell'arte del leggere e del dire mnemonico; in progressivi saggi d'interpretazione artistica di frammenti, sia espositivi che dialogici, in prosa o in versi, dei migliori autori classici e moderni»⁶⁷¹. Sempre a partire dal 1948, il "corso di cultura teatrale" divenne biennale, affiancando così alternativamente i due insegnamenti principali. Il passaggio al corso di recitazione, quello superiore, non era comunque automatico; serviva infatti ottenere un primo diploma di Dizione attraverso il saggio e gli esami finali del primo anno, che prevedevano anche una graduatoria tra gli alunni e dei piccoli premi in denaro ai primi classificati. Il Corso di recitazione invece, consisteva «in grandi esercitazioni sceniche di commedia, dramma o tragedia». Esso però comprendeva, in realtà, anche un aspetto più pratico, quasi artigianale, fatto di «ammaestramenti di altre materie (truccatura, arte del costume, ordinamenti professionali ecc.) concernenti l'esercizio pratico dell'arte comica. Agli allievi potranno essere impartite lezioni di scherma, di danza e di portamento»⁶⁷². Una certa impostazione artigianale, bottegaia – nel senso nobile del termine –, è desumibile da alcune note a margine sugli obblighi del "corredo" da parte degli allievi, dovuti certamente a questioni economiche, ma segno anche di una mentalità ereditata dal passato, un'ultima permanenza di antiche consuetudini: doveva essere cura degli studenti di procurarsi il necessario per le

⁶⁷¹ V. Nivellini, *I 150 anni di un'Accademia milanese (1798-1948)*, cit., p. 110.

⁶⁷² *Ibid.*

esercitazioni di trucco, i libri, i quaderni ma era anche loro incarico preoccuparsi della «della copiatura delle “parti” loro affidate», e «vestirsi decorosamente, secondo le istruzioni che verranno loro impartite»⁶⁷³ per il saggio finale; rimanevano a carico dell’istituto i costumi e gli accessori per le “commedie all’antica”. La Scuola era però gratuita ed era sostenuta totalmente dalle casse dell’Accademia. Un’ulteriore informazione, utile a provare a comprendere meglio l’impostazione didattica, riguarda le modalità di verifica; oltre al saggio finale, erano infatti previsti diversi saggi “minori”, intermedi, con una cadenza grossomodo bimensile. Ciò significa che l’allievo era costantemente sottoposto ad un processo di verifica, che non solo controllava i risultati, ma lo stimolava all’impegno, visto il rischio perenne dell’estromissione dalla Scuola – come avvenne a Sordi. Era anche, però, un processo che spezzava il percorso di formazione in tronconi più piccoli, più facilmente assimilabili, attuati con una certa gradualità, magari iniziando con saggi su autori più “semplici” per poi man mano giungere ad opere che chiedessero una maggior impegno interpretativo e fisico. È un processo, quello della verifica intermedia costante, che, naturalmente, si attua in ogni tipo di percorso educativo, ma il fatto di averlo fissato nel regolamento, ne assicurava una puntuale attuazione nonché, forse, una più efficace applicazione. In merito all’andamento scolastico, altre notizie di carattere sparso e randomico si hanno da alcuni documenti conservati negli archivi dell’Accademia. Ad esempio, da una piccola nota dattiloscritta⁶⁷⁴, si apprende che negli anni ’55-’57, per essere ammessi al corso di dizione, l’aspirante doveva presentare «due poesie di suo gradimento», di cui la Commissione ne avrebbe scelto una da dire a memoria, e doveva leggere a prima vista un altro brano, una lirica o un brano di prosa, assegnato seduta stante dagli esaminatori. L’attitudine attorica degli allievi, perciò, era valutata semplicemente da questi due elementi; nessun esame di cultura generale, nessun monologo o brano di prosa da preparare a casa, e nessun “pezzo a due”. Un altro documento⁶⁷⁵, del 30 gennaio 1958, testimonia invece quali fossero i contenuti del corso di Cultura teatrale; al primo anno, prendeva le mosse dalla tragedia greca per poi muoversi, parallelamente all’analisi passo per passo dell’*Agamennone*, fino al dramma satiresco e la commedia attica – dedicando l’ultimo periodo all’analisi di diverse altre opere, come l’*Ifigenia in Aulide*, *Elettra* o *Alceste*. Il passaggio al secondo corso, invece, tagliava diretto fino al Teatro romantico italiano, tedesco e francese; erano dedicati approfondimenti a Hugo, Dumas, de Vigny, de Musset, Augier e Dumas figlio; accanto ad una “semplice biografia” di Shakespeare, si studiavano autori dell’ultimo Ottocento, come anche i “seguaci del Goldoni” o il teatro patriottico. Grecia e Francia, Tragedia e Romanticismo, questi gli unici due filoni apparentemente trattati per preparare gli allievi alle scene; un programma simile, che sarebbe

⁶⁷³ *Ibid*, pp. 110-111.

⁶⁷⁴ Cfr. s.a., *Promemoria per sostenere l’esame di ammissione al corso di Dizione*, 1955-1956-1957, Archivio Storico dell’Accademia dei Filodrammatici, b. “Commissione Scolastica dall’anno 1956 all’anno 1962”.

⁶⁷⁵ Cfr. s.a., *Argomenti del I° e II° corso di Cultura teatrale del 30 gennaio 1958*, *ibid*.

stato più facilmente immaginabile decenni prima, era forse una delle ragioni alla base della fuga di più di qualche allievo, comprensibilmente desideroso di conoscere un repertorio ormai rinnovato che in quegli anni vedeva troneggiare nei cartelloni della vicina via Rovello. Questa deriva “ottocentesca” veniva soltanto in parte attenuata dal repertorio scelto per i saggi che, pur sconfinando nel contemporaneo, in onore alla primigenia vocazione patriottica era prevalentemente composto da nomi italiani – anche se, a partire dai tardi anni ’50, va riscontrata una maggior presenza di opere straniere.

Nei primi anni ’50, a suo modo, anche l’Accademia ebbe poi una leggera virata verso l’addestramento corporeo: venne infatti istituito un corso di “portamento e gesto”, tenuto dalla ballerina Maria Cumani, che tuttavia non durò che pochi anni, fino al settembre 1954, e che portò la danzatrice a staccarsi dai “Filo” per formare una scuola di ballo separata. Il terzetto di docenti, Sperani-Setti-Cumani, completato da Liuccia Becker Masoero (Corso di Cultura teatrale), diede alla Scuola un periodo di stabilità, facendole meritare nuovamente un posto di rilievo nel panorama formativo italiano grazie ad “un’altra schiera di attori e artisti” a cui fornì i primi rudimenti del mestiere. Per prima venne Anna Maria Guarnieri, che si presentò nel 1951 al “Filo”, ma se ne andò prima di concludere l’iter formativo, o meglio, continuandolo parzialmente alla Scuola del Piccolo Teatro. Accomunati alla Guarnieri dalla stessa scelta di “fuggire” prima dell’esito finale, furono Giulio Brogi, che frequentò tra il ’57 e il ’58, e Mariangela Melato, allieva tra il 1962 e il ’63. Ma sotto il magistero della Sperani-Setti passarono anche Franca Nuti, tra il ’52 e il ’53, Lamberto Puggelli, che già all’epoca aveva avviato il suo sodalizio con Pirandello recitando brani de *Il berretto a sonagli* e *Ma non è una cosa seria*, ’56-’57, e Roberto Brivio, uno dei futuri “Gufi”, ’58-’59. Stando ai nomi appena riportati, si può dunque supporre che il tenore qualitativo del corpo docenti fosse oggettivamente elevato; la Sperani aveva iniziato a solcare le scene sotto la guida di Irma Gramatica e poi di Ermete Novelli, passando poi a recitare con Carini e Pilotto; nel primo dopoguerra “Hesperia” – come si faceva chiamare –, partecipò poi all’iniziativa del Teatro del Popolo, guidato da Ettore Paladini, «che agiva il sabato e la domenica in una sala della Camera del Lavoro e negli altri giorni si spostava in teatri e cinema rionali» e, successivamente, con Enzo Ferrieri, al Teatro del Convegno, «un vecchio garage adatta a teatro fra corso Magenta e via Carducci», dove Ferrieri «metteva in scena *All’uscita* di Pirandello, *L’uragano* di Ostrovskij, *Marionette, che passione!* di Rosso di San Secondo, stilizzava *Gli innamorati* di Goldoni, progettava *Esuli* di Joyce»⁶⁷⁶. La Setti, come Reinach e la Varini, era stata anch’ella ex allieva dell’Accademia, frequentando le lezioni di Ofelia Mazzoni, che le aveva trasmesso l’amore per la dizione; «credeva alla virtù mediatrice della parola parlata» e dedicò la sua vita al suo insegnamento: «Girò l’Europa per incarico del Ministero della Pubblica Istruzione, della Dante

⁶⁷⁶ R. De Monticelli, *La primadonna invisibile*, «Il Giorno», 4 novembre 1973; riportato in S. Bajini (a cura di), *Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., pp. 274-276.

Alighieri e di altri istituti [...], ebbe un incarico presso la Civica Scuola Manzoni di Milano [...], fu a Edimburgo presso la British Italian League»⁶⁷⁷; ma la Setti, come visto, più o meno negli stessi anni, forte di un così prestigioso curriculum, venne incaricata degli insegnamenti di Fonetica e Dizione anche alla Scuola del Piccolo. Verrebbe dunque da chiedersi se, in qualche modo, avesse fatto da ponte tra le due istituzioni, riversando in una quanto apprendeva dall'altra. Allo stesso modo, desta curiosità la differenza di “risultati” ottenuta nei due istituti; per certi aspetti, sembra quasi che il Piccolo abbia sofferto della concorrenza di una scuola che, per quanto vantasse una storia ed un nome oramai illustri, non era certo paragonabile al ruolo che stava assumendo lo Stabile in quegli anni. A prescindere dalle cause, va comunque rilevata la buona stella che guidò le insegnanti dei Filodrammatici in quegli anni. L'impressione è che il connubio si fosse realizzato dall'incontro tra la passione e propensione pedagogica della Setti con la grande capacità attorica e la ricca esperienza della Sperani e che questa unione, lasciata libera di muoversi all'interno delle maglie flessibili di un istituto minore, fosse poi riuscita a dar vita a quella schiera di “casi esemplari” sopra citata. Purtroppo, al momento, non si hanno notizie più dettagliate sul loro insegnamento, né sull'apporto delle altre due docenti, lasciando perciò il resto delle riflessioni al campo delle congetture.

Nel frattempo, la sala del Teatro era stata riadattata a cinema, un freddo “scatolone” detto l'“anticamera dei raffreddori”, compromesso inevitabile per trovare una ditta che pagasse i lavori di ricostruzione; questa però fallì nel 1960, lasciando il teatro chiuso ed inutilizzato per un anno. Ciò poneva ancora una volta all'attenzione dei soci la necessità di compiere ulteriori migliorie edilizie per ridare vita alle assi del palcoscenico e poter riprendere le stagioni teatrali. Nel volume di Guicciardi, si legge uno stralcio di un verbale d'assemblea dove, quattro anni dopo, si pose definitivamente la questione:

Ricostruzione stabile. Il problema della ricostruzione, o meglio, dell'ammodernamento dello stabile dell'Accademia, oltre ad aver avuto un iter lungo e difficile, non ha ancora trovato una soluzione. Il blocco dell'intera struttura architettonica dell'edificio, da parte della Sovrintendenza ai Monumenti, ha condizionato ogni libertà di progettazione: dopo lunghi e laboriosi studi, progettazioni e trattative, grazie alla competenza, ai buoni uffici ed alla volenterosità dell'architetto Luigi Caccia Dominioni, il progetto è stato approvato sia dai competenti organi del Comune, sia dalla Sovrintendenza ai Monumenti⁶⁷⁸.

I lavori perciò iniziarono l'anno seguente, con la nuova amministrazione dell'Accademia, ma ciò comportò anche lo sgombero dei locali annessi, dove la scuola era nel frattempo sopravvissuta. I

⁶⁷⁷ S. Bajini (a cura di), *Accademia dei Filodrammatici di Milano*, cit., p. 281.

⁶⁷⁸ E. Guicciardi, *Il nuovo Teatro di un'Accademia milanese*, cit., p. 201.

lavori durarono tre anni, consegnando ai soci un Teatro rinnovato, con due gallerie, nuovi accessi e perfettamente agibile: è lo stesso teatro che ancora oggi vede continuare le vicende dei “Filo” milanesi. Mentre fuori dal teatro era in corso il Sessantotto, all’interno, contestualmente ad un fugace passaggio di Roberto Rebora all’insegnamento di Cultura teatrale, i soci stavano approvando un nuovo regolamento scolastico. Il testo, che, come sempre, andava per lo più a registrare cambiamenti già effettivi, sanciva la durata biennale del corso di Cultura teatrale, oltre a stabilire, con una formula “morbida”, la possibilità di tenere un corso di portamento, gesto e danza durante il primo anno. Tra i diversi articoli del regolamento, particolare attenzione desta il numero undici, che vietava «agli allievi di seguire altri insegnamenti pubblici o provati di Dizione o Recitazione, sotto pena dell’allontanamento della Scuola»⁶⁷⁹. È una norma mai riscontrata finora nei regolamenti di altre scuole; essendo singolarmente stata esplicitata, verrebbe perciò da pensare che, fra gli allievi dell’Accademia, fosse pratica comune quella di integrare le lezioni dei “Filo” con altri insegnamenti e docenti privati. Se ciò fosse vero, significherebbe anche un calo qualitativo dell’insegnamento, magari dovuto alle peripezie logistiche degli ultimi anni, o all’avanzare dell’età delle maestre, o, in generale, ad una sempre più mutata realtà circostante. Al di là di questo, forse il dato più rilevante è proprio la permanenza degli stessi articoli del ’48, scritti con le medesime parole. Mentre la scena teatrale era cambiata, la Scuola dei Filodrammatici, forse, si era fermata ai primi allori degli anni ’50.

In questa piccola parentesi milanese, carica di vissuto teatrale per la storia stessa dell’istituzione qui trattata, si è visto come la Scuola dei Filodrammatici fosse fortemente caratterizzata da permanenze legate ad un modello passato, basato ancora, sostanzialmente, sull’imitazione del docente – seppur l’offerta fosse raddoppiata – e, ciò nonostante, si è riscontrato come avesse comunque dato prova di formare interpreti di assoluto spessore. L’aria familiare, di casa, che trapela dalle pagine scritte sull’Accademia stessa, rende conto al tempo stesso di una certa ingenuità e di una altrettanto chiara passione che ha sempre mosso l’operato dell’istituzione, anche sul piano dell’insegnamento. Vi furono congiunture particolari che regalarono allievi d’eccezione ai loro maestri, come vi furono momenti di “secca” e di inaridimento. In entrambi i casi, però, visto il carattere estremamente cittadino e “Milanese” dei Filo, bisogna tener conto di un altro inevitabile fattore che avrebbe potuto influire, nell’uno e nell’altro senso: l’effetto passaparola. Ad esempio, prendendo il caso della Guarnieri – ma discorso analogo si potrebbe fare con la Nuti –, già nel 1953 la si trova assieme a De Lullo, Valli e Falk nella Compagnia dei Giovani, che nel 1955 ebbe la sua consacrazione pubblica con *Gigi* di Colette; la rapida ascesa della Guarnieri, unita al clima già accennato degli anni del Miracolo italiano, potrebbe dunque aver mosso molte altre aspiranti, per vana emulazione o per vero desiderio, a

⁶⁷⁹ s.a., *Regolamento scolastico del 10 ottobre 1968*, Archivio Storico dell’Accademia dei Filodrammatici.

scegliere proprio l'Accademia come punto di partenza per la loro carriera, di affidarsi alla sapiente guida della coppia Sperani-Setti augurandosi un altrettanto sicuro e fulmineo successo. Analogamente "l'effetto passaparola", forse ancor di più che nel senso positivo, potrebbe essere stato una delle cause connesse alla fase di declino, iniziata a partire dai primi anni '60. Ad ogni modo, a prescindere dalle cause che furono alla base dei due apici del Secondo Dopoguerra, anche nelle vicende dei Filodrammatici, il quadro degli ultimi anni '60 porta con sé la nota amara di un apparente declino.

Le premurose raccomandazioni di d'Amico al suo successore

La morte di d'Amico, oltre all'immenso sconforto che destò in amici, conoscenti e società teatrale, pose inevitabilmente il problema della sua eredità, materiale e immateriale. Si presentava, cioè, la duplice questione di come provare a continuare il suo operato e di chi avrebbe dovuto incaricarsene. Fortunatamente, in parte, ci aveva già pensato da solo: aveva infatti nominato Raul Radice come Direttore dell'Accademia, annullando così, parzialmente, le rivendicazioni alla successione da parte di fedelissimi e non. L'altra carica, quella della Presidenza, fu richiesta da molti, segno del prestigio che le veniva attribuito, tra cui anche nomi insospettabili – riferiti dallo stesso Radice a Giammusso – come Carlo Giulio Viola e Bragaglia. Senza la nomina di Radice, probabilmente, le rivendicazioni per l'incarico direttoriale sarebbero state ancor più forti e “diffuse”, includendo, forse, tra i primi aspiranti, Orazio Costa. Ma d'Amico era consapevole dell'importanza avuta dal suo profilo di intellettuale e critico, distante da pretese e prove artistiche, che gli aveva permesso di mantenere un certo equilibrio tra le diverse componenti scolastiche e gli aveva permesso la possibilità di potersi elevare a giudice imparziale nel dirimere le tensioni interne. Scelse perciò un successore dotato di simili caratteristiche e ideologicamente coerente al suo operato o, quanto meno, inseribile nel solco da lui tracciato senza creare eccessivi scossoni. La scelta, guidata anche dai figli del fondatore, ricadde perciò sul critico attivo sulle pagine de «Il Tempo», reputato il miglior candidato per la difficile e importante carica. D'Amico, già dall'autunno, introdusse Radice in Accademia, cercando di mostrargli il suo modo di fare, di farlo ambientare al meglio e provando a rendere più naturale possibile questo passaggio. Le indicazioni, come sempre, erano minuziose fino al dettaglio:

è pendente, come sai, la giusta richiesta della allieva Giliberti per una parte in uno dei prossimi saggi. Vorrei che, avute dalla signorina Setaccioli le informazioni opportune sulla poca disciplina della ragazza, tu ti facessi dire dall'allievo regista Righetti se è vero che ha

⁶⁸⁰ Il materiale archivistico consultato finora presso il Centro Studi Casa Macchia riguardante questi anni, al di là del dato quantitativo, nonostante sia più eterogeneo e variamente composito rispetto a quello degli anni '30 e '40, per la sua natura stessa risulta di difficile utilizzo al fine di raccontare le vicende pedagogiche dell'Accademia; il problema che ha contraddistinto alcune fasi delle ricerche archivistiche della “S. d'Amico”, consiste prevalentemente nel fatto che gran parte del materiale è stato inventariato alla rinfusa dalla Sovrintendenza, senza catalogarne il contenuto. Il frutto delle presenti ricerche – fatto salvo alcuni documenti noti riportati alla luce dal lavoro di Giammusso – è quindi merito dell'abilità dell'archivista di Casa Macchia, dott.ssa Maria Rosa Montuori – che qui si ringrazia ulteriormente –, che è riuscita a far emergere alcune preziose cartelle, come quelle contenute nel faldone “Rapporti con gli insegnanti”. Non si è invece riuscita ad individuare la collocazione dei materiali burocratici ed amministrativi prodotti dall'Accademia in quegli anni, nemmeno presso l'Archivio Centrale dello Stato. Future ulteriori consultazioni potrebbero dunque sostanziare o smentire alcune riflessioni qui compiute.

deciso di assegnare alla Giliberti la desiderata parte nel saggio da lui approntato; e poi nedessi notizie alla interessata, ma accompagnandola con un preciso ammonimento sulla necessità che ella partecipi alla sua preparazione con una impeccabile diligenza⁶⁸¹.

O ancora, in merito alla decisione dei saggi da rappresentare, dopo avergli spiegato che aveva promesso ad un allievo attore del terzo anno di patrocinare *Il diplomatico senza saperlo* di Scribe ed aver già accennato la cosa agli allievi registi: «Vedi tu di parlare con gli interessati, ai quali oggi ho fatto trasmettere i copioni, per intendersi circa un progetto, da sottoporre poi a Costa che è il loro maestro»⁶⁸². D'Amico, andando oltre alle semplici trasmissioni d'incarico, stava illustrando a Radice come rapportarsi agli allievi, a metà tra la paterna indulgenza e il richiamo alla disciplina, cercando di ascoltare le versioni di tutti e formulandone un giudizio il più possibile conciliante. Ma ancora, dal secondo estratto, emerge il confronto primario con gli allievi sul versante della scelta del repertorio ma anche sul piano artistico-personale – d'Amico patrocina perché convinto che l'allievo «avrebbe potuto sostenere adeguatamente [...] la parte del brillante protagonista» –; solo successivamente, una volta stabilito un piano, arrivava a sottoporre la cosa ai docenti. L'incarico, pur con tutte le premure ed i consigli del Presidente, non era facile da attuare ma Radice vi si immerse e cercò di applicarvisi al meglio, forte anche della fiducia che gli stava concedendo: «Lui era molto soddisfatto di quello che cominciai a fare nei primi mesi. Lo so perché ne parlava di fuori, con altri. Naturalmente mi aveva preso con l'idea che bisognava fare certe riforme; [...] mi vedeva un po' come normalizzatore di certe preminenze che si erano formate»⁶⁸³. Le riforme da fare ruotavano sempre intorno alle tanto dibattute tematiche, dalla necessità di creare un Teatro annesso all'Istituto – magari con le risorse del Fondo Piccolomini, ancora bloccate –, a quella più generale di una nuova sede, all'ipotesi di spostare la competenza ministeriale nel costituendo Ministero del Turismo e dello Spettacolo (1959), con maggiori flessibilità di bilancio e una gestione collegata al sistema teatrale pubblico, in via di consolidamento. Oltre a queste riforme, strutturali e normative, Radice voleva operare anche sul piano didattico e, come d'Amico a suo tempo, guardò all'estero, compiendo una piccola inchiesta tra le tante scuole di teatro europee. Tra tutte, guardava alla Norvegia e a Oslo, dove gli insegnanti erano attori del Teatro Nazionale e «gli allievi erano già impegnati a recitare per un certo tempo con quel teatro»⁶⁸⁴, sognando anch'egli di creare quella connessione mai avvenuta tra scuola e palco, che invece era ormai realtà al Piccolo. Anche dal punto di vista metodologico, le sue dichiarazioni d'intenti confermano la “linea d'Amico” dell'approccio non univoco:

⁶⁸¹ S. d'Amico, *Lettera a R. Radice del 28 gennaio 1955*, MBA, f. Radice, Corrispondenza.

⁶⁸² *Ibid.*

⁶⁸³ Testimonianza di R. Radice riportata in M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 169.

⁶⁸⁴ *Ibid.*, p. 170.

una scuola di Stato, quale è la nostra, non può essere una scuola di tendenza: simile, per intenderci, a quella che uno Stanislavski o un Copeau poterono concepire privatamente. L'Accademia salvaguarda il principio dell'arte, cerchio vastissimo entro il quale ognuno, purché quel principio sia salvo, è libero di coltivare le proprie predilezioni⁶⁸⁵.

Le intenzioni, i presupposti e le capacità per proseguire l'operato erano tutte carte che Radice possedeva ben salde; qualcosa però, nei suoi otto anni di direzione, non funzionò. L'Accademia cominciò – o meglio, continuò – una fase di irrigidimento che ne imbalsamò la struttura e l'essenza. Tale involuzione venne registrata da alcune inchieste di differenti quotidiani e riviste che, in quegli anni della dolce vita, dei successi internazionali di attori e registi, dedicarono all'argomento una certa dose d'attenzione.

Tre sguardi dalla stampa, le prime crepe alla struttura didattica

La prima di ordine cronologico reca la firma illustre di Camilleri, nuovamente sulle pagine di «Sipario» del gennaio '57. Il tono dell'ex-allievo è quello celebrativo; dopo aver tracciato una rapida storia dell'Accademia, elogiandone i meritati successi ed i riconoscimenti, l'autore passava poi a descriverne il funzionamento intervistando l'allieva regista del primo anno, Giuliana Reggini – già laureata in legge – che si diceva contenta del connubio tra teoria e pratica incontrato in Accademia. Anche gli altri intervistati, poi, riferivano soddisfatti dell'insegnamento ricevuto dai docenti e del clima che regnava in Accademia, del «lavoro di collaborazione e di intesa, e quindi di avvicinamento alle idee altrui, e nel medesimo tempo, allenamento inteso nel senso moderno della parola»⁶⁸⁶, o della possibilità concessa «di comunicare agli altri, fin dai primi giorni di studio, tutta la propria personalità in evoluzione (o no), cosicché al corpo insegnanti, ma più precisamente a tutta la collettività Accademica, è reso possibile cogliere più o meno nel vivo il senso di evoluzione e di perfezionamento in atto in ognuno dei giovani allievi»⁶⁸⁷. Sembra dunque che l'Accademia, al compimento della maggiore età, godesse ancora di buona salute e desse la possibilità agli allievi di percepirsi come comunità e di crescere dal confronto schietto, protetti dai marmi delle aule di Piazza della Croce Rossa. Già due anni dopo, nell'ambito di un'inchiesta più ampia sulle scuole romane condotta da «Lo Specchio» – sede editoriale non certo neutra, intorno a cui gravitava anche Bragaglia –, il tono con cui Pier

⁶⁸⁵ R. Radice, *L'Accademia "Silvio d'Amico"*, «Sipario», XII, n. 129, 1957 (gennaio), p. 10.

⁶⁸⁶ Testimonianza di A. Meschini, riportata in A. Camilleri, *L'Accademia è maggiorenne*, «Sipario», XII, n. 129, 1957 (gennaio), p. 11, 63.

⁶⁸⁷ Testimonianza di G. Borrelli, *ibid.*

Francesco Pingitore parlava dell'Accademia denota però una mutata situazione. La prima critica, sempre fatta riportando commenti degli allievi, riguardava i saggi che, a differenza del passato – quando vi era addirittura la possibilità di compiere, in certe occasioni, una tournée – stavano vivendo in quel momento, forse, un momento di “fiacca”. In effetti, da alcuni anni, come riportato da Camilleri, era stato deciso che gli allievi del secondo anno potessero mettere in scena al massimo lavori di un solo atto; in generale, per quanto l'appunto non avesse esattamente colto nel segno – le tournée furono eventi eccezionali più che ordinari –, sicuramente il dato quantitativo rimaneva evidente: negli anni il numero dei saggi era drasticamente diminuito, proprio perché gli allestimenti erano ormai competenza solo degli allievi del terzo corso; l'anno precedente, i saggi erano stati due soltanto, con sette allievi registi, mentre in passato, guardando agli anni più prolifici, si contavano anche sette o otto allestimenti, tutti fatti da registi diversi⁶⁸⁸. È chiaro e naturale dunque che gli allievi, ripensando agli allestimenti storici e clamorosi dei loro colleghi più anziani, nutrissero un sentimento di inferiorità e di amarezza. Seconda critica era mossa a Radice stesso, accusato di restar chiuso nel suo ufficio e di non conoscere, per tal motivo, la vita dell'Accademia e i suoi allievi, tanto quanto loro non conoscevano e non erano in confidenza con lui. Effettivamente, il timore di un'impostazione simile di Radice, il pericolo di una certa freddezza istituzionale, potrebbe essere stato il motivo dei premurosi consigli dati da d'Amico nella gestione con gli allievi. L'accusa, qui, era però più che altro funzionale a preparare il terreno per l'affondo su Costa, maestro di regia che, forte del “potere” maggiore che godeva anche per via di questa “assenza” del direttore, aveva imposto il suo «tono bacchettone e formalistico» a tutto l'istituto. Il rigore di Costa è certamente conosciuto e, per certi versi, sicuramente ebbe la sua parte, ma furono diversi e molti i fattori che, sommati tra loro, determinarono quell'aria moralista che aleggiava sull'istituto. Successivamente, la penna di Pingitore passa ad occuparsi degli altri docenti, i quali, più che in passato, fanno segnare molte assenze, specie Tofano e la Capodaglio, tanto da lasciare i giovani allievi «in balia di sé stessi per lunghi periodi»⁶⁸⁹; il cronista, tuttavia, nota positivamente il subentro di Giorgio Bassani alla cattedra di Storia del teatro e il successo di cui gode la Setaccioli tra gli alunni. Come si può intuire, i due articoli vanno trattati con le dovute accortezze dal momento che erano entrambi nettamente schierati, pro e contro l'Accademia. Infatti, per quanto fenomeno possibile, è difficile pensare che, dalla rosea atmosfera del '57 dipinta da Camilleri, in solo due anni fossero esplose tutte le questioni sopra riportate. D'altro canto, la situazione non doveva essere nemmeno così grigia come la dipingeva Pingitore; certo però, una percezione di “caduta”

⁶⁸⁸ Guardando a due casi emblematici, Pandolfi allestì, nei tre anni d'Accademia, ben quattro saggi mentre Missiroli soltanto due, di cui uno, al secondo anno, era soltanto per l'appunto l'atto unico cecoviano *L'anniversario*, allestito in tre differenti edizioni dai tre allievi – oltre a Missiroli, Wilda Ciurlo e Borrelli.

⁶⁸⁹ P. F. Pingitore, *Escono dall'Accademia con la faccia “lavata”*, «Lo Specchio», 17-26 aprile 1959.

doveva esservi dato che lo stesso Radice se ne era reso conto, come confidato a Ridenti in una lettera dell'anno successivo:

Sono il primo ad essere convinto che la Accademia non è una istituzione perfetta, soprattutto che essa è giunta ad una svolta la quale consiglia un nuovo aspetto; e già da due anni ho promosso la nomina di una commissione di studio per affrontare i problemi relativi; ma tu sai quanto vadano a rilento queste faccende quando, come nel caso nostro, si debba rimanere in campo ministeriale e burocratico⁶⁹⁰.

Radice quindi, era sostanzialmente in uno stato di frustrata *empasse* amministrativa, ben conosciuta anche da d'Amico, il quale però, forte delle sue conoscenze e dei suoi trascorsi ministeriali, la sapeva probabilmente affrontare con piglio e modalità diverse. Il nuovo Direttore aveva anche tentato degli accordi con la Televisione pubblica, probabilmente per evitare lo “scippo” prematuro degli alunni, ma anche quel progetto si era arenato per cause esterne⁶⁹¹. Bloccato nelle riforme che voleva attuare, Radice dunque, nel frattempo, cercò di fare il possibile per «tenere tutto in equilibrio»⁶⁹². La terza inchiesta è dell'aprile 1962, ed è firmata da Orazio Gavioli, per «La Fiera del Cinema». L'*incipit* è già indizio del tempo trascorso e delle mutate percezioni: l'edificio che per Salce e Gassmann era stato “freddo e scuro” ma pur sempre “aristocratico”, ora diventava “vagamente lugubre” agli occhi del cronista. Il resoconto è assai dettagliato e sviscera gran parte delle questioni principali e delle loro problematicità. Provando ad evidenziare i dati più rilevanti, per quel che riguarda il funzionamento generale, tre sono i punti caldi: il primo è la diligente organizzazione e il rispetto della “campanella”, frutto di quell'irrigidimento accennato, specie disciplinare, che, oltre ad aver reso l'atmosfera generale meno briosa, più asettica, aveva finito per inibire i caratteri degli allievi e la loro freschezza – tant'è che, per avere qualche risposta più franca e libera, il diligente cronista dovrà prendere appuntamento con gli allievi in un bar, promettendo di non fare i nomi degli stessi. Il motivo di questo timore e questa ligia osservanza delle regole era dovuto a questioni economiche; già dall'articolo di Camilleri, si apprendeva come fosse stata introdotta e applicata la revisione trimestrale – e non più annuale – delle borse di studio⁶⁹³; questa revisione, in merito alla riconferma, taglio o sospensione del sussidio, era attuata sulla base del profitto, che implicava anche la valutazione su assenze e richiami disciplinari. Oltre a ciò, si era poi introdotto un sistema graduale, per cui, al posto di avere un

⁶⁹⁰ R. Radice, *Lettera a L. Ridenti del 6 febbraio 1960*, ANAD, b. “Radice”.

⁶⁹¹ Cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 171.

⁶⁹² *Ibid.*

⁶⁹³ Non si è riusciti a riscontrare, al momento, la data precisa dell'introduzione di tale norma. Senz'altro però, se presente prima degli anni '50, non era applicata con lo stesso rigore con cui venne applicata in seguito.

determinato numero di borse della stessa entità divise soltanto in base al luogo di provenienza, ora gli allievi venivano divisi in tre gruppi di merito che percepivano entità diverse: 40.000 lire mensili, quello dei più meritevoli, 30.000 lire, il secondo, e nessuna borsa, il terzo. Molti dei frequentati però, erano ormai dei “fuori sede”, – testimonianza della corretta impostazione data da d’Amico, che ne aveva fatto un istituto nazionale a tutti gli effetti –, per cui la borsa, per loro, rappresentava l’unica fonte di sostentamento. Era dunque per questo che gli allievi, con tale spada di Damocle pendente sulle loro teste, non potevano permettersi il minimo errore o imprudenza dal punto di vista formale. Tale preoccupazione, si rifletteva poi anche sulla loro crescita artistica e sul comportamento a lezione, ed erano loro i primi a rendersene conto: «Non si possono fare tentativi, provarsi con personaggi troppo difficoltosi. I primi due anni soprattutto bisogna stare molto attenti a non sbagliare»⁶⁹⁴. Alle parole dello studente, facevano seguito quelle di Gavioli, che sottolineava come, ad essa, si aggiungesse un’altra limitazione, data dall’«atteggiamento di molti insegnanti»; la tendenza cioè, di far provare pressoché soltanto una scena a testa durante le lezioni, quella che poi si sarebbe dovuta portare all’esame annuale. Il numero aumentato degli iscritti certamente giustifica, sotto certi aspetti, il non poter dedicare troppo tempo ad ogni aspirante attore; allo stesso tempo, però, anche il numero dei docenti era aumentato, e contava sempre almeno quattro o cinque insegnanti di Recitazione, a seconda degli anni: al nucleo ormai storico, Capodaglio-Tofano-Setaccioli, si era aggiunta Jone Morino, Annibale Ninchi un anno, Carlo d’Angelo per tre, e, infine, Elena Da Venezia. In effetti, poi, anche il sistema della turnazione degli insegnanti era leggermente variato; al di là dei corsi comuni di Storia del Teatro, Educazione alla voce, Trucco e Caratterizzazione, Canto, Danza, Scherma, il comparto della Recitazione era diviso nel seguente modo: al primo anno gli allievi, divisi in due gruppi, avevano un insegnamento in comune – Dizione, tenuto dalla Setaccioli – e un secondo corso diviso – o con la Capodaglio o con la Morino. Il secondo anno, all’insegnamento della Setaccioli faceva seguito quello della Morino, sempre comune, mentre separatamente seguivano o un corso con Tofano o con la Capodaglio; il terzo anno, invece, non vi erano più corsi condivisi ma soltanto due classi distinte, sempre o con Tofano o con la Capodaglio, in maniera alternata rispetto all’anno precedente. Si era cioè cercato di applicare, in maniera ancora una volta un po’ rigida, schematica e, forse, caotica, il principio della diversità metodologica. Come testimoniato dai racconti riportati dagli alunni, questo sistema aveva però generato separazione tra le classi, senza apportare né arricchimento dal confronto tra le differenti impostazioni né approfondimento dal lavoro singolo con gli insegnanti. Altro punto trattato nell’inchiesta era quello dell’inserimento professionale, che toccava due questioni distinte e contrastanti. Da un lato, gli allievi percepivano negativamente i saggi di recitazione a porte chiuse che, a

⁶⁹⁴ O. Gavioli, *Tu sarai attore*, «La Fiera del Cinema», 1962, n. 4 (aprile).

differenza del passato, impedivano al pubblico di addetti ai lavori di poter valutare i più promettenti sul campo d'azione – a cui, per di più, si sommava la già accennata riduzione dei saggi dei registi. Dall'altro, vi era l'amara impressione di Radice di essersi «trasformati quasi in una agenzia di collocamento»⁶⁹⁵, tante erano le richieste di segnalazione dei migliori da parte di teatri e compagnie. Anche se la questione dei saggi rappresentava un punto nodale, come lo sarà ugualmente negli anni successivi, alla prova dei fatti, sulla questione dell'inserimento professionale ebbe maggior ragione il direttore: molti teatri stabili e compagnie avevano infatti attinto in maniera copiosa dalle giovani leve licenziate dall'Accademia, *in primis* il Piccolo di Milano che, ad esempio, aveva scelto nuovamente un attore uscito dalla Scuola romana per sostituire Moretti nella parte di Arlecchino. La frequentazione dell'Accademia era divenuta un'attestazione spendibile ed ormai universalmente riconosciuta. Tornando però all'articolo di Gavioli, un ultimo dato importante che emerge è la percezione, rimarcata dagli allievi, della necessità di un adeguamento delle materie al resto del panorama formativo, come, ad esempio, l'inserimento di un allenamento fisico ritenuto ormai «indispensabile all'attore»; in generale, riguardo al complesso del piano di studi, l'analisi del cronista notava:

la maggiore delusione che l'Accademia ha inferto alle loro aspettative [degli allievi, *n.d.a.*] è stata quella di non offrire una preparazione di mestiere, quanto un generico, anche se utilissimo e determinante tirocinio. Pensavano ad una preparazione professionale che giungesse fino ai dettagli: come indossare un costume, ad esempio, e la maggior parte degli allievi escono dall'Accademia avendo portato soltanto la tuta marrone⁶⁹⁶.

Quello che, in sostanza, denunciavano cronista e allievi, era la perdita del contatto con quegli accorgimenti del mestiere, anche basici e materiali, che si rivelano però fondamentali nella formazione professionale di un attore, quelli che forniscono una tecnica da cui partire, eventualmente anche per poi metterla da parte. Questa lacuna, fu probabilmente dovuta alla perdita di alcuni insegnanti storici, come Viotti, maggiormente legati ad una trasmissione della vita concreta di palco, come anche, forse ancor più, la diminuzione del lavoro concreto fatto in preparazione dei saggi.

Riguardo al resto delle materie, l'elenco era sicuramente cresciuto, ma a ben vedere, aveva più che altro comportato una frammentazione di insegnamenti prima accorpati. Erano state introdotte infatti, tra gli anni '50 e '60, Canto Corale, tenuto da Cecilia Rocca, Cultura, tenuto da Ottavia Bassi e Dizione, tenuto dalla Setaccioli, e, saltuariamente, Storia della Musica. Altre materie poi avevano subito una riformulazione nominale, come Trucco, diventato Trucco e Portamento, tenuto da Nerio

⁶⁹⁵ *Ibid.*

⁶⁹⁶ *Ibid.*

Bernardi. L'impostazione generale del piano didattico, in sostanza, era rimasta la stessa del 1935 e aveva impedito, di fatto, che le lacune riguardanti la componente "artigianale" venissero colmate da un aggiornamento didattico.

Le mancanze che gli allievi più lamentavano, infatti, erano di altra natura: mancava, in Accademia, quell'addestramento corporeo rigoroso tipico di altre esperienze europee e che i casi di Padova e Milano avevano nel frattempo sdoganato in Italia. Lo stesso Metodo Mimico, ad esempio, non venne sviluppato nella direzione corporea, forse per la particolarità datagli dal suo nucleo teorico, forse per una tendenza a rimanere entro certi binari, come rilevava Claudio Meldolesi – al tempo testimone diretto, in quanto allievo attore –, parlando di scuola di regia "a doppia faccia":

da una parte la faccia sperimentale, quella del metodo mimico (e lì si aveva la sensazione di qualche cosa di grosso); dall'altra quella dell'allestimento tutto sommato all'interno del teatro di carriera, ovvero una certa redditività immediata, i problemi pratici delle luci, dei movimenti in scena, ecc. Non c'era cioè una trasfigurazione vera e propria del metodo mimico in scena⁶⁹⁷.

Lo studioso, sempre ricordando l'esperienza in Accademia, conferma, in parte, anche un'altra ipotesi già esplicitata: «l'impressione generale è che fosse nettamente prevalente l'insegnamento per gli attori, rispetto a quello per i registi. Sembrava addirittura che non ci fosse una vera motivazione per una scuola di regia, che era sempre più staccata da quella degli attori»⁶⁹⁸.

Da quanto letto finora, come sottolineato anche da Giammusso nel suo volume, risulta abbastanza evidente che qualcosa si fosse incrinato, che l'atmosfera fosse cambiata a mano a mano, "incistandosi" su certe dinamiche e certi meccanismi. Provando allora ad ipotizzare alcune delle possibili cause che concorsero a tale fenomeno, il primo pensiero cade sul ruolo del Direttore; anche se non fu il solo responsabile, certamente contribuì a generare questa situazione, forse per il ligio senso del dovere che lo portò ad attenersi puntualmente alle norme dello statuto, disciplinari e didattiche, forse per il suo trincerarsi in ufficio alle prese con le carte ministeriali, nella speranza di riuscire finalmente a smuovere qualche cambiamento e superare quell'*empasse* che lo bloccava, o forse per l'aver accettato un ruolo che, in fin dei conti, non si era rivelato essere troppo nelle sue corde. In effetti, l'impressione prevalente è che a Radice, prescindendo dalle doti intellettuali, mai questionate, fosse però "difettoso" di una certa attenzione alle problematiche pedagogiche, presente invece nella sensibilità di d'Amico. Questa sensazione potrebbe trovare una parziale conferma da un'esposizione del

⁶⁹⁷ Testimonianza di C. Meldolesi, riportata in M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 178.

⁶⁹⁸ *Ibid.*

Direttore durante il VI congresso delle Scuole di Cinema e Televisione, tenutosi a Roma, al Csc, tra il 18 ed il 21 maggio 1959⁶⁹⁹. Tema del convegno era “L’attore dal teatro al cinema alla televisione” e tra i partecipanti, oltre a Radice, vi era anche Orazio Costa, al tempo insegnante anche presso il Centro. La breve relazione del Direttore dell’Accademia, dal titolo *La recitazione, elemento essenziale*, enunciava certo alcuni concetti importanti, come la sostanziale identità tra la preparazione dell’attore teatrale e quello cinematografico – ponendosi in linea rispetto alla posizione prevalente del resto dei convegnisti –, ma, pur avendone la possibilità visto il tema ed il contesto del convegno, non entrava mai in dinamiche di tipo pedagogico – nemmeno tra le righe – limitandosi ad acute e pertinenti osservazioni di carattere generale⁷⁰⁰.

Sicuramente Radice ebbe dei meriti, come l’essere riuscito a risanare il bilancio, anche grazie al contributo di De Pirro, rimediando altresì ad alcune irregolarità finanziarie che, complice il personale amministrativo omertoso, aveva ereditato ancora dalla gestione d’Amico⁷⁰¹. Ma seppe anche gestire con estrema attenzione i rapporti con gli insegnanti, che più di una volta gli crearono consistenti “buchi” per le loro assenze a causa di altri impegni artistici, senza premurarsi di dare troppi avvisi allo stesso, come avvenne con Ninchi. Unico a dimostrare correttezza, anche in tal senso, era Sto che, ad esempio, scriveva a Radice:

devo scriverle per metterla in guardia da un assalto che riceverà da parte di Chiesa e Salerno. Il Piccolo di Genova vorrebbe scritturarmi, ma per tutta la durata della gestione e mi propone perciò di chiedere un anno di aspettativa all’Accademia. Io non so se ciò sarebbe possibile, so soltanto che non sarebbe possibile da parte mia chiederlo alla vigilia dell’apertura dei corsi. L’ò anche detto a Salerno, ma Salerno insiste e mi à chiesto di permettere a Chiesa di fare un tentativo con lei – cosa che non gli ò potuto impedire. Ma lei adesso è avvisato e può prepararsi a parare il colpo⁷⁰².

Dunque, anche le numerose assenze non aiutarono alla buona vita dell’istituto, sia dal punto di vista strutturale che pedagogico, generando interruzioni in un processo formativo che, come per l’allestimento di uno spettacolo, è fortemente imperniato anche sulla continuità temporale, fondamentale per

⁶⁹⁹ Il convegno si tenne dal 18 al 21 maggio presso il Csc organizzato in seno al Centro internazionale di collegamento fra le Scuole di cinema e televisione, nato nel 1953.

⁷⁰⁰ Cfr. R. Radice, *La recitazione, elemento essenziale*, in AA. VV., *L’Attore dal teatro al cinema e alla televisione*, VI° Congresso internazionale delle Scuole di Cinema e Televisione – Roma 1959, Roma, Edizioni di Bianco e Nero, 1959, pp. 106-108.

⁷⁰¹ R. Radice, *Lettera a N. De Pirro del 23 marzo 1964*, MBA, f. Radice, Corrispondenza. Le irregolarità, come si apprende da una successiva lettera di De Pirro, erano il pagamento dei diritti erariali per la sede, effettivamente derivanti dalla gestione precedente, e il versamento dei contributi Enpals; entrambi però – confermava De Pirro – erano stati regolati. Cfr. N. De Pirro, *Lettera a R. Radice del 12 aprile 1964*, *ibid.*

⁷⁰² S. Tofano, *Lettera a R. Radice del 14 settembre 1956*, *ibid.*

garantire lo stesso livello di concentrazione e approfondimento durante lo studio di un personaggio o di un dramma. Alcuni dei docenti, poi, erano in Accademia da molti anni e, se tra loro ci fu chi riuscì comunque a mantenere un profilo attivo nel mondo teatrale – e non solo dal punto di vista meramente calendaristico, ma nel vivo delle maggiori esperienze di quegli anni, ed è ancora il caso di Sto – altri, non furono forse così brillanti. Allontanati e separati sempre più dalla vita di palco, quegli insegnanti finirono, forse, col rimanere ancorati a certe vecchie abitudini stilistiche, persero di mordente e di fascino, finendo per isterilire i loro stessi insegnamenti. Infine, come sempre, va tenuta in considerazione la mutata realtà sociale e culturale cittadina, che dalla Roma post-bellica, in cerca di una nuova immagine di capitale dopo la centralizzazione Fascista, era ormai giunta alla Roma degli anni '60 e del *jet set* internazionale. Anni che furono particolarmente felici per il cinema e per Cinecittà, anni che videro una televisione in netta crescita – aveva da poco raddoppiato l'offerta con la nascita del "Secondo programma". Anche dal punto di vista teatrale, poi, i primi anni '60 stavano registrando l'affacciarsi di nuove tendenze, di cui l'Accademia era sempre meno rappresentativa, che avrebbero, in qualche modo, preparato il terreno per le esperienze più radicali di fine decennio, registrate puntualmente da una nuova generazione di critici, tra cui Franco Quadri, che dal 1962 sarà caporedattore di Sipario. Ad esempio, già dagli anni '50, a Roma, dopo il debutto estero, erano attivi i "Gobbi" che, con spettacoli come *Carnets de notes*, si fecero portatori di nuovi modelli attorici e autorali, *in tandem* col trio Fo-Parenti-Durano, forti anche della collaborazione di Lecoq per i movimenti mimici, che avevano debuttato con *Dito nell'occhio* e *Sani da legare* nel '53 e '54⁷⁰³. In questo clima, i giovani più vivaci ed irrequieti, dal punto di vista caratteriale e, soprattutto, intellettuale, non riuscirono a trovare nell'Accademia un luogo dove dare spazio alla loro tensione rinnovatrice. Vi furono quelli che si adattarono e arrivarono comunque alla fine del percorso di formazione, e vi furono quelli che invece ad esso si ribellarono più apertamente. Tra questi ultimi, i casi più eclatanti furono quelli di Gian Maria Volonté, Carmelo Bene e Carlo Cecchi – ma tanti altri interruppero il *Cursus Studiorum*, come, ad esempio, Umberto Orsini. Tra loro, a distanza di tempo, Cecchi riconosceva di aver ricevuto qualche insegnamento, ma non l'"essenziale", cioè le regole del gioco del recitare; ricordava anche come, all'epoca della sua frequenza, ci fosse «il modello di attore che viene detto tradizionale.

⁷⁰³ Cfr. D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (PI), Titivillus, 2010, in particolare le pp. 191-194. Questo accennato rappresenta soltanto uno dei possibili percorsi di nascita della stagione teatrale post '68 «Il Nuovo Teatro nasce tante volte tra il 1959 e il 1967, nel senso che ci sono, in quell'arco di tempo, una serie di eventi, di situazioni e di fenomeni che ne definiscono i tratti con cui, possiamo dire per convenzione, uscirà da Ivrea», cfr. L. Mango, *L'invenzione del nuovo*, in D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia*, cit., p. 17. Per approfondire le vicende del Nuovo Teatro e la loro nascita ed affermazione, si rimanda almeno anche all'importante volume di De Marinis, che, non a caso, sceglie come termini cronologici il 1947, anno di fondazione del Living Theatre, ed il 1970; cfr. M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970* [1987], Milano, Bompiani, 2005⁵.

Tradizionale vuol dire alienato, che non atteneva più all'essere reale di un attore dei primi anni '60»⁷⁰⁴. Ma se i loro rifiuti hanno giustamente fatto scalpore, vi furono anche molti altri casi di future stelle del teatro che in quegli anni, in qualche modo, diedero fiducia a quanto l'Accademia ancora offriva, decidendo di completare il loro triennio. Tra questi, si possono ricordare: Massimo De Francovich, Ferruccio Soleri, Mario Missiroli, Ilaria Occhini, Enrico d'Amato, Giuliana Lojodice, Erose Pagni, Sandro Sequi, Giorgio Pressburger, Roberto Herlitzka, Paola Mannoni, Ugo Pagliani, Mario Valgoi. Da questo ulteriore elenco, si capisce che, nonostante l'aria stantia e le critiche mosse, ancora qualche effetto positivo era riscontrabile, ma l'urgenza di rinnovare e cambiare rimaneva e si faceva sempre più presente.

Le dimissioni di Radice e il subentro di Tian: vani tentativi contro l'inevitabile crisi

Una delle ultime operazioni a cui prese parte il Direttore, oltre ad un rinnovato piano di regolamento varato all'inizio dell'Anno Accademico 1962, fu la rimessa in discussione di un vecchio progetto: la fusione degli istituti demandati alla formazione attorica – Accademia e Csc – in un unico Istituto Nazionale dello Spettacolo, sulla scorta del tentativo dell'Accademia delle Arti dello Spettacolo avviato nell'immediato dopoguerra. L'idea fu ripresa e promossa da Nicola De Pirro, che aveva formato pure una Commissione composta da lui stesso, Radice, Floris Ammannati, Luchino Visconti, Diego Fabbri, Paolo Grassi, Leone Piccioni nell'estate del '63⁷⁰⁵. Ma Radice, ormai, aveva preso altre strade, decidendo di accettare la proposta d'incarico del «Corriere della Sera», invito certamente prestigioso, che il Direttore non si fece scappare, forse spinto anche della stasi amministrativa che limitava il suo operato. L'anno successivo alla sua partenza, infatti, l'amarezza e il rammarico accumulati negli anni di Direzione, emergono senza filtri in una lettera a De Pirro:

Ho avuto il torto, e non intendo ridurlo, di non essermene andato subito. Anzi, di rimanere otto anni completamente solo a tenere in piedi una azienda che minacciava di cadermi addosso e alla quale soltanto tu, come direttore generale, concedesti gli aiuti che le hanno consentito di sopravvivere⁷⁰⁶.

Dopo aver concluso il suo anno, Radice lasciò la direzione mantenendo l'incarico di Vice Commissario Straordinario – ruolo probabilmente più nominale che effettivo –, ed incaricando Renzo Tian come suo successore: ancora una volta sedeva un critico alla guida dell'Accademia. Dopo otto anni

⁷⁰⁴ Testimonianza di C. Cecchi, in M. Giannusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 177.

⁷⁰⁵ Cfr. N. De Pirro, *Lettera a R. Radice del 1 luglio 1963*, ANAD, b. "N. De Pirro".

⁷⁰⁶ R. Radice, *Lettera a N. De Pirro del 23 marzo 1964*, MBA, f. Radice, Corrispondenza.

di commissariamento, lo stallo della nomina di un Presidente era dunque ancora presente e, nemmeno a questa tornata, si riuscì a trovare un nome che sbloccasse la situazione. Nicola De Pirro venne infatti nominato Commissario Straordinario – incarico che ricopriva congiuntamente anche per il Centro Sperimentale di Cinematografia e che mantenne fino al 1967, quando venne sostituito da Vincenzo Torraca, antifascista, già direttore dell'Eliseo dal 1937. Forte del suo duplice mandato, De Pirro continuò ad insistere ripetutamente per realizzare la fusione dei due istituti ma, ancora una volta, le competenze divise tra due dicasteri, le limitazioni date da un apparato burocratico che si stava gonfiando sempre più – non a caso, *L'antilingua* calviniano data 1965 – e, forse, una debole volontà da parte delle due direzioni scolastiche, impedirono il realizzarsi del progetto.

Nel momento in cui si assumeva le redini dell'Accademia, il trentaseienne Tian si trovò di fronte una situazione non certo rosea, né dal punto di vista amministrativo che da quello didattico. I problemi burocratici, oltre alla fine del commissariamento, spaziavano dalla mancanza di una sede propria, quella in cui risiedevano era ormai inadeguata, alla creazione di un Teatro annesso più idoneo di quello di Via Vittoria, alla revisione dello statuto, ancora datato 1938, alla scarsità della dotazione annua, a malapena sufficiente a coprire tutte le spese. Quest'ultima, come da sempre avvenuto, influenzava pesantemente anche la situazione del corpo docenti: divenuto ormai vecchio quello in carica, per attirare nuovi e validi attori che votassero la propria attività all'insegnamento si rendevano necessarie risorse economiche di cui l'Accademia non disponeva più. Ma il nuovo Direttore non si scoraggiò e, forte della sua giovane età, si applicò con vigore per provare ad invertire la rotta degli ultimi anni. Trovando una spalla forte presso il ministero in De Pirro, ma anche nel Ministro della Pubblica Istruzione Gui, in carica dal 1962 – che nel 1964 aveva raddoppiato il bilancio dell'Accademia –, e nel Ministro del Turismo e dello Spettacolo Corona, nominato dal primo governo Moro nel dicembre '63, Tian riuscì, nel corso del primo anno e mezzo di direzione, a trovare una “casa” al suo istituto. Il secondo anno d'incarico fu dunque inaugurato il 21 gennaio 1965 nella nuova e centralissima sede di Via Quattro Fontane, a due passi dal Quirinale. Il direttore, durante l'orazione inaugurale, ribadì il mandato preciso dell'Accademia, non un semplice edificio ma «un'idea e un metodo d'insegnamento, cioè un metodo di formazione culturale e artistica che in Italia è giunto a maturazione», sottolineando quanto toccasse all'Istituto, allora come in passato, «il compito e la funzione di insegnamento pilota, di insostituibile matrice nei riguardi delle diverse forme di spettacolo che si sono affacciate in tempi più recenti»⁷⁰⁷. In merito, poi, alla sua idea di interprete, precisò che si riprometteva l'obiettivo di formare «la figura dell'attore moderno, consapevole dei propri mezzi espressivi, capace di misurarli con intelligenza e sensibilità, un attore che possa essere definito “strumento

⁷⁰⁷ G. D. R. *Aperto l'anno nella nuova sede dell'Accademia “Silvio d'Amico”, «Il messaggero», 22 gennaio 1965. Ritaglio stampa conservato presso ANAD.*

critico” del teatro». Durante tutta la cerimonia, uno dei docenti, però, se ne stette in disparte, quasi a non voler farsi vedere; era Orazio Costa, che, ancora una volta, si sentiva forse privato di un ruolo cui aspirava da tempo. Già da ormai vent’anni, infatti, era il titolare della cattedra di Regia ed una delle figure principali all’interno del panorama del corpo docenti e, in generale, della formazione teatrale italiana; tuttavia, non gli era mai stato offerto un ruolo dirigenziale nei quadri dell’Istituto a cui aveva consacrato molte energie. Fu forse per questa ragione che il suo atteggiamento e la sua serietà lasciarono posto a comportamenti irresponsabili e controproducenti. In quegli anni, infatti, come tristemente documentato da una tabella riassuntiva, Costa fece via via un numero esorbitante di assenze, costringendo Adolfo Pitti, suo ex-allievo, a supplire queste mancanze. Proprio all’inizio del 1965, ad esempio, non si presentò a lezione dal 13 gennaio fino al 19 febbraio, ma, sia prima che dopo, aveva registrato altre “latitanze”⁷⁰⁸. Un certo “assenteismo”, per quanto nel legittimo tentativo di curare anche i propri interessi professionali, come del resto facevano tutti gli insegnanti, era infatti attivo già da qualche anno e aveva assunto toni decisamente accesi con il precedente direttore. L’episodio di cui si ha traccia risale al luglio ’62, e venne riassunto da Radice nei seguenti punti:

- 1) ti avevo pregato, per ragioni ovvie, di assistere a qualche sessione d’esame: almeno le ultime,
 - 2) lunedì 9 mi facesti telefonare da fuori che saresti arrivato martedì
 - 3) non ti vidi agli esami né martedì né mercoledì e non ti facesti vivo in altro modo.
 - 4) aspettasti a farlo il giovedì, non direttamente con me, ma attraverso una segretaria per dirmi che non avresti potuto partecipare al consiglio dei professori dell’indomani
 - 5) poiché ti eri valso della segretaria, incaricai lei di ritelefonarti che contavo assolutamente sulla tua presenza; e poiché la segretaria tornò a riferirmi che avresti fatto il possibile ma non eri sicuro, allora ti mandai quelle due righe.
- [...] Volevano dire che trattandosi di uno scrutinio finale, soprattutto dopo i due saggi, il tuo parere era per me determinante; e che a me pareva inammissibile che tu avessi potuto pensare sia di non partecipare allo scrutinio [...] ⁷⁰⁹.

Le due righe, che Radice si era premurato di aggiungere, recavano: «ti aspetto in modo assoluto al Consiglio [...]. Non posso ammettere che tu manchi»⁷¹⁰. Esse però non erano state apprezzate da Costa che, pur essendo rimasto in Roma, si rifiutò di partecipare allo stesso, replicando con un telegramma:

⁷⁰⁸ Cfr. s.a., *Assenze lezioni del Dott. Costa*, ANAD, b. “Rapporti con gli insegnanti”, fsc. “Costa”.

⁷⁰⁹ R. Radice, *Minuta di lettera a O. Costa del 18 luglio 1962*, *ibid.*

⁷¹⁰ R. Radice, *Minuta di lettera a O. Costa del 12 luglio 1962*, *ibid.*

inspiegabile durezza tuo secco dattiloscritto costringemi attendere una tua più amichevole et comprensiva richiesta di trascurare ulteriormente miei interessi onde non sentirmi indebitamente comandato et richiamato allordine dopo mie piuttosto insolite prestazioni scolastiche⁷¹¹.

All'espresso fece seguito un'ulteriore lettera di Costa, in cui, riformulando gli stessi concetti, sostenne che trovava inspiegabile l'episodio, dal momento che la sua «preghiera di rimanere assente dal consiglio era stata accolta»⁷¹². Al di là di come si svolsero effettivamente i fatti, ciò che sembra emergere è una mancata accettazione del ruolo direttoriale di Radice – e dunque, poi, di Tian –, facendo riversare la relativa frustrazione in forme di assenteismo e noncuranza rispetto ai suoi doveri di docente. Queste divergenze, questi piccoli scontri tra insegnante e direttori, probabilmente non dovute unicamente a Costa, sono ulteriormente confermate da un altro episodio intercorso sempre tra lui e Radice, di cui v'è traccia nell'archivio fiorentino del maestro. Da questo secondo documento, purtroppo non datato, si evince come Costa, sulla base di un sentimento di legittima “superiorità” che si attribuiva sulla scorta della durata del suo ininterrotto lavoro pedagogico e delle sue qualità artistico-professionali – nonché, si potrebbe aggiungere a posteriori, della qualità indubbia delle sue riflessioni –, egli aveva sempre cercato un rapporto privilegiato con il Direttore, «depositario» con lui di uno «spirito»⁷¹³ che voleva vedere continuato. Ma Costa, rammaricato per un appunto ricevuto, constatava:

Purtroppo, forse ingenuamente, io mi immaginavo (e, a ben vedere, con qual diritto?), di avere in te come una continuazione di quell'interessamento che Silvio, (certo, ora lo vedo bene, più per sua bontà che per mio merito) mi aveva così generosamente prodigato oltre ad una assistenza così straordinariamente paterna e ad una semplice presenza vivificante ed entusiasmante⁷¹⁴.

Egli dunque rimpiangeva l'affetto umano ma anche la protezione ed il sostegno che d'Amico gli aveva sempre concesso e che, specie negli ultimi anni di direzione del maestro, gli aveva permesso quella libertà di manovra, che invece ora riteneva negatagli. Continuava, infatti:

mi sembra che, se vuoi, potrei avere anche io qualche ragione di disappunto nel vedere, in fondo, la vita dell'Accademia svolgersi senza quell'incidenza della mia attività che penso

⁷¹¹ O. Costa, *Telegramma a R. Radice del 13 luglio 1962, ibid.*

⁷¹² O. Costa, *Lettera a R. Radice del 13 luglio 1962, ibid.*

⁷¹³ O. Costa, *Lettera ms a R. Radice, s.d., p. 1, CSF, f. Costa, Faldone 7, fsc. “Accademia”.*

⁷¹⁴ *Ibid*, p. 2.

avrei qualche diritto a riscontrare se non altro per i tredici anni di insegnamento prodigato con una fede e un entusiasmo che certo, almeno nella cerchia degli altri nostri insegnanti non hanno paragone possibile⁷¹⁵.

Costa era senz'altro il docente di spicco dell'istituto e colui che più di ogni altro, a livello nazionale, si spese in quegli anni per la pedagogia attoriale; probabilmente, da uomo "presuntuoso"⁷¹⁶ ma intelligente, consapevole della cosa, ne soffriva per non veder adeguatamente apprezzato il suo lavoro, sia da parte dell'Accademia che da parte della critica. Ma né il rammarico né i contrasti interni al collegio docenti lo facevano desistere dalla pulsione didattica, che emergeva dalla stessa lettera con ancor più forza, specie nelle battute finali di chiusura, quasi parole premonitrici del suo futuro itinerario: «Non desidero esserci per doveri e diritti burocratici o sindacali. Nemmeno una paga ragionevole mi ci tratterebbe a questo titolo. Tanto dentro o fuori continuerei e continuerò ad insegnare»⁷¹⁷.

Questa dedizione totale del maestro all'insegnamento è ben testimoniata dal continuo ed insistente lavoro di perfezionamento del suo importante metodo, svolto proprio attraverso le prove in Accademia con gli allievi attori. Di particolare successo internazionale furono le dimostrazioni che egli fece con gli allievi dell'Accademia durante i congressi dell'Institut International du Théâtre – nuovamente un'associazione di area francese, nata in seno all'Unesco –, che si svolsero tra il 1963 e 1967. I Convegni internazionali furono immaginati a partire da un'intuizione di Michel Saint-Denis e videro radunati, in diverse città, direttori, docenti e allievi di svariate scuole teatrali provenienti da tutto il mondo – anche se, per la maggior parte, di area europea. L'Accademia, naturalmente, fu quasi sempre partecipe e protagonista dei vari appuntamenti a partire già dal primo, tenutosi a Bruxelles nel '63, che aveva il suo *focus* principale nella formazione fisica dell'attore, vocale e corporea. Gli anni successivi si proseguì approfondendo altre tematiche: a Bucarest, fu al centro della riflessione "l'improvvisazione", mentre l'anno seguente, ad Essen, il convegno si occupò del "passaggio dall'improvvisazione all'interpretazione"; nel 1966, invece, l'incontro si svolse a Venezia, nell'isola di San Giorgio presso la Fondazione Cini, e nucleo del confronto fu "l'interpretazione", mentre l'ultimo, tenutosi a Stoccolma, cercò di analizzare le modalità con cui affrontare e rappresentare opere e stili

⁷¹⁵ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁷¹⁶ Cfr. T. Viziano, *S. D'Amico & Co.*, cit., p. 75.

⁷¹⁷ O. Costa, *Lettera ms a R. Radice*, s.d., pp. 8-9, cit.. Per dovere di cronaca, va riferito che le paghe dei docenti variavano a seconda degli stessi: nel 1964-'65, a percepire il maggior compenso fu Sarah Ferrati, seguita da Sto e Costa, poi dalla Capodaglio e, all'ultimo scalino, dal restante degli insegnanti; cfr. ANAD, b. "Rapporti con gli insegnanti". La successiva parabola della vita professionale di Costa, è l'attuazione di queste ultime combattive parole; nel 1976, dopo trent'anni di insegnamento, lascerà con rammarico la sua adorata Accademia, senza che questa ne accogliesse la sua eredità o ne proseguisse il lavoro sul Metodo Mimico. Sarà lo stesso regista pedagogo però a continuare in proprio l'elaborazione e la diffusione della sua pedagogia attoriale attraverso diverse iniziative, la cui più importante fu la fondazione del Centro di Avviamento all'Espressione, istituito nel 1979 a Firenze ed oggi ereditato dal Teatro Nazionale "La Pergola".

diversi⁷¹⁸. Come spesso accade, i momenti di esposizione pubblica rappresentano importanti occasioni di chiarificazione e precisazione metodologica; e in effetti, durante le esposizioni relative ai convegni, di cui da traccia il volume di Colli, tale chiarezza è percepibile, sintomo della puntuale codificazione a cui Costa era giunto. Sebbene egli fosse assente alla prima edizione – cui aveva inviato, in sua vece, Paolo Giuranna –, la delegazione dell'Accademia presentò comunque i risultati del lavoro Mimico, specie nella sua correlazione tra componente corporea e vocale; in generale, rispetto alle dimostrazioni delle altre scuole, il metodo di Costa si distingueva per il suo non limitarsi a puro addestramento tecnico, per la capacità di tenere sempre attiva una tensione interpretativa. E, in effetti, grande attenzione alle teorizzazioni dell'italiano fu riservata durante il secondo appuntamento, in cui il maestro dell'Accademia presentò una relazione dal titolo *Note sul metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica*⁷¹⁹. Nella relazione egli divise il processo di lavoro in tre stadi, dei quali il primo consisteva nella riappropriazione delle tecniche mimiche da parte dell'attore, le tre già citate – integrale, manuale e facciale –, congiunte alla riscoperta, in chiave mimica, dell'uso della voce e dei suoi toni espressivi. Le acquisizioni dell'allievo, in questa fase iniziale, comprendevano dunque:

- la Personificazione [...];
- l'arricchimento della coscienza psicosentimentale individuale [...];
- la coscienza del processo di sintesi e di analisi;
- la coscienza delle tre forme mimiche di base [...];
- la coscienza del ritmo rivelatore del movimento proprio del fenomeno o della forma analizzata, e poi dei battiti dei sentimenti espressi;
- il ritmo come proporzionatore della forma;
- la proprietà del corpo come materia plastica che registra una operazione spirituale-interpretativa-creatrice;
- la scoperta dello stato plastico ideale e delle diverse tensioni muscolari⁷²⁰.

Il secondo stadio, invece, chiamava in causa l'analisi e l'interpretazione della poesia, definita come risultato della stessa «attitudine a interpretare la realtà», che permetteva così l'identificazione e l'applicazione dei processi mimici ad una prima forma testuale. Il terzo tempo, invece, era quello della

⁷¹⁸ In merito ai Convegni dell'Iit, ci si è riferiti sia alle pagine redatte da Colli che all'intervento di Giammusso – quest'ultimo riporta come fonte un opuscolo conservato presso gli archivi dell'Accademia di cui però, al momento, non se ne è trovata traccia. Cfr. G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., pp. 118-123, e M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., pp. 207-208.

⁷¹⁹ Il testo è riportato in G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., pp. 155-159.

⁷²⁰ O. Costa, *Note sul metodo mimico per la preparazione dell'attore e per l'interpretazione drammatica*, cit., pp. 156-157. Le citazioni successive si rifanno al presente testo, salvo diversa indicazione.

“presa di coscienza del dramma”: «prima narrativa, poi strutturale, drammaturgica». In sostanza, era richiesto all’allievo di individuare i “culmini espressivi” del testo, quelle tracce lasciate dall’autore utili a formare le immagini con cui dare vita ai personaggi: «tutto questo lavoro non può che essere compiuto che in un regime costante di improvvisazione [...] capace di accompagnare lo spirito e l’esercizio dell’attore nelle direzioni più imprevedute». La struttura in tre fasi, già presente in passato, in quell’occasione venne però definita concisamente e precisamente, delineando in modo chiaro la globalità del percorso di lavoro svolto con gli allievi. In sostanza, concludeva Costa, «scopo è di fare dell’attore un interprete cosciente e libero, disponibile alle suggestioni della regia. È un lavoro assai vicino a quello del regista il quale, a sua volta, segue, a modo suo, lo stesso procedimento». È interessante anche questa indicazione finale, che segna il tipo di insegnamento che veniva dato ai registi in Accademia, conferma ulteriore di quella tendenza riscontrata ad accomunare le due classi di allievi. Ma altresì spiega, in parte, il fenomeno dell’“arruolamento universale” dei propri alunni da parte dei maggiori registi e delle compagnie allora in circolazione, in una rosa di esperienze e poetiche assai diverse; come già accennato, l’insegnamento di Costa dava cioè una solida base di approccio al lavoro, capace di essere commisurata via via al regista di turno, indipendentemente dalla particolare visione di quest’ultimo. Non a caso, proprio a supporto delle sue potenzialità in campo interpretativo, Costa aveva proposto ai convegnisti di Bucarest quattro scene diverse estratte da *La vita è sogno* di Calderon, dal *Don Giovanni* di Moliere, da *Il gabbiano* di Cechov e da un mistero medievale di Jacopone da Todi⁷²¹. Sulla scia di quest’impostazione, durante il convegno veneziano del ‘66, il maestro offrì una dimostrazione composta dal raffronto del lavoro su tre opere – *Elettra* di Sofocle, *Oreste* di Alfieri e *Fiaccola sotto il moggio* – tesa a dimostrare «che i termini in cui viene affrontato un testo oppure un altro sono sempre gli stessi, e che la diversità di stile o d’interpretazione dipendono soprattutto dalla struttura drammatica»⁷²². I Convegni dell’Iit rappresentarono occasioni importanti sia per Costa, che ebbe l’opportunità di fissare ulteriormente il suo metodo, sia per l’Accademia, che fu al centro dell’attenzione internazionale durante alcuni dibattiti ed ebbe modo di farsi ulteriormente conoscere fuor d’Italia, sia per gli allievi che vi parteciparono, che ebbero la possibilità di viaggiare ed assistere alle dimostrazioni dei loro colleghi esteri, nonché di confrontarsi con nuove pratiche e teorie; furono però, forse, anche occasioni “sprecate”, perché non ebbero ricadute di rilievo all’interno della vita didattica, ma rimasero invece un fenomeno isolato e poco sfruttato nelle sue molte e possibili conseguenze. Concludendo, tornando un’ultima volta al ruolo svolto da Costa in Accademia, si può aggiungere un’ultima riflessione in merito alla “discendenza” che seppe crescere in quegli anni. Dopo

⁷²¹ Cfr. G. Colli, *Una pedagogia dell’attore*, cit., p. 119.

⁷²² O. Costa, *Alcune note esplicative sulle dimostrazioni pratiche degli allievi dell’Accademia Nazionale d’Arte Drammatica*, in *ibid.*, p. 160.

il primo caso di Mario Ferrero, assistente durante l'avventura del Piccolo romano, Costa seppe affascinare e coinvolgere altri due suoi allievi sulle potenzialità del Metodo Mimico e sulla sua importanza. Questi eredi del metodo costiano sono gli stessi autori più volte citati, Giangiaco Colli e Maricla Boggio, entrambi frequentanti l'Accademia a distanza di dieci anni l'uno dall'altro – il primo tra il '53 ed il '55 la seconda tra il '63 ed il '65. Nel mezzo si potrebbe poi aggiungere Anna Laura Messeri, frequentante tra il '60 ed il '63, che ereditò da Costa quella passione pedagogica che ne farà per lunghi anni la guida della Scuola d'Arte Drammatica del Teatro Stabile di Genova.

Spostando l'attenzione dai docenti agli allievi, guardando un'ultima volta ai “frutti” di quest'ultimo periodo, iniziando dal comparto registico, al di là della Boggio e della Messeri, pur contando una media di cinque allievi per anno scolastico, non si assistette alla nascita di grandi stelle della scena teatrale – fatta forse eccezione per Armando Pugliese, ammesso nel '67-'68. La “debolezza” delle classi di regia di quegli anni si può evincere anche dalle loro prove saggistiche; dei sette esiti presentati tra il 1963 ed il '67, pochi furono in grado di impressionare la critica ed il pubblico. Non vi riuscì l'allestimento del '64 di Vera Bertinetti de *Il Ventaglio* goldoniano, né le prova di Piero Baldini, con *Non si scherza con l'amore* di De Musset, e di Abdullah J. Hussain, con “*Giorgio Dondino*” di Moliere – questi ultimi del '67. Di più chiaro successo furono invece i saggi del 1966 di Adriano De Majo, *Marionette che passione!* – che vide il debutto di Paola Gassmann – e Maricla Boggio, che scelse un'opera di Goldoni tra le meno note, *Il Feudatario*. Ancora una volta, si assistette poi ad interventi “esterni” nella direzione degli stessi, come nel caso della serata dedicata ad alcuni canti della *Divina Commedia* del 1965, in cui il ruolo del sommo poeta fu affidato ad un giovane Gabriele Lavia mentre la regia venne affidata a Giuranna, che si era diplomato nell'ormai lontano '58; ma in tal senso, intervenne, come in passato, seppur in misura decisamente minore, anche il maestro Costa, che nell'estate 1968 firmò la regia del saggio finale perché, stando a Giammusso, non vi era nessun regista diplomando. In realtà, nell'annuario è presente il nome di Carmela Ivana Mirra, come frequentante al terzo anno, allieva che, l'anno seguente, si ritrova tra i registi dei saggi “autogestiti” dagli studenti. Quello che allora potrebbe essere accaduto è che Costa si fosse prestatto per sopperire alle prime forme di contestazione, andando a garantire l'allestimento di un saggio d'eccezione – peraltro debuttato al Quirino⁷²³. Passando al comparto attorico, oltre i due nomi rapidamente citati, di Lavia e Gassmann, si può ricordare anche quello di Manuela Morosini, e, seppur soltanto al

⁷²³ Per approfondire, cfr. O. Costa, *Appunti sulla regia mimica nel “Sogno di mezzestate” realizzata con gli allievi dell'Accademia al teatro Quirino il 30/VI/1968*, in G. Colli, *Una pedagogia dell'attore*, cit., pp. 162-184. Lo spettacolo in questione era *Il sogno di una mezza estate*, che viene paragonato da Colli all'allestimento de *Il Poverello* in quanto a ripercussioni spettacolari del Metodo Mimico e del lavoro scolastico. Tuttavia, si ha l'impressione che l'allestimento Shakespeariano, per quanto rappresentasse certamente un'occasione di lavoro e di approfondimento per Costa su un testo che lo interessava da tempo, non fosse riuscito ad avere la stessa radicalità ed intensità della rappresentazione copeauiana.

primo anno nel 1967, quello di Michele Placido. Dallo scarso elenco, si fa presto a desumere come la crisi, avviatasi durante la direzione di Radice – ma non solo per sua colpa –, mostrò a pieno tutte le conseguenze negli anni di Tian. Certamente, bisogna tenere conto anche di andamenti generazionali, come opportunamente esemplificato per gli attori Ottocenteschi da Meldolesi⁷²⁴, ma l'impressione è che i talenti migliori di quella generazione avessero cercato e trovato il loro percorso di crescita al di fuori delle aule d'Accademia.

Eppure, il nuovo Direttore, nella sua opera di parziale riorganizzazione della scuola, aveva cercato di apportare qualche miglioria anche al comparto didattico. Ad esempio, riuscì a dare una parziale nuova linfa ai ranghi dei docenti, collocando a riposo l'ottantunenne Valentino Ammannato, maestro di sciabola sostituito da Nicolò Perno, che modificò l'insegnamento di Scherma e Ginnastica; ben più di rilievo, poi, fu la sostituzione di Wanda Capodaglio, a cui subentrò Sarah Ferrati, cambiamento che destò qualche malumore, anche tra gli allievi, nonostante la nuova docente fosse all'epoca una delle attrici sulla cresta dell'onda; almeno altrettanto importante, seppur al limite del periodo qui esaminato, fu infine l'assunzione di Ronconi tra gli insegnanti di Recitazione, che lo vide impegnato in cattedra tra il 1967 ed il 1974. Ma, allo stesso tempo, Tian cercò di coinvolgere nella vita dell'Accademia anche altri attori e teatranti illustri che vennero a tenere numerosi seminari nel corso degli anni: Squarzina, Gassmann, Stoppa, Grassi, Mastroianni, fino ai più "giovani" De Lullo-Falk-Valli e Soleri. In sostanza, forse sulla scia dei dibattiti tenutisi ai Convegni internazionali, c'era il tentativo da parte di Tian di provare a ridefinire le modalità d'insegnamento dell'Accademia, ad esempio tramite i seminari di professionisti – mezzo didattico che, effettivamente rimase poi negli anni –, provando da un lato a renderle più snelle e, dall'altro, cercando al tempo stesso di creare una maggior connessione tra il mondo della scena, nelle sue più acclamate punte d'eccellenza, ed il mondo scolastico. Senz'altro essa era anche soprattutto una soluzione di "comodo", adottata per coinvolgere i migliori artisti in circolazione e "svecchiare" il corpo docenti senza che ciò comportasse particolari oneri economici, vista la prestazione "occasionale" degli stessi invitati. Persisteva però un difetto all'interno dell'azione di Tian: egli non si riuscì cioè, ad intercettare quei fenomeni d'avanguardia, specie internazionali, che già si stavano facendo conoscere anche in territorio italiano: il Living Theatre, ad esempio, fece la sua prima comparsa in Italia, a Roma, già nel 1961 – data peraltro che la stessa Judith Malina fissa come momento d'inizio per la preparazione degli spettacoli dell'"esilio europeo" del gruppo⁷²⁵. In generale, comunque, il nuovo direttore mostrava una maggior propensione al ruolo didattico ed una maggior attenzione ai problemi connessi alla pedagogia teatrale. Questa

⁷²⁴ Cfr. C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano*, cit., pp. 9-23, il paragrafo "Vecchi caratteri ereditari".

⁷²⁵ Cfr. C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008, p. 130 (in generale, cfr. tutto il capitolo "Teatro in Esilio" per approfondire l'itinerario europeo del Living Theatre, di fondamentale importanza per la loro influenza sui fenomeni teatrali degli anni '60 e '70).

consapevolezza è documentata dagli atti di un altro importante convegno, datato 1965, edito dai Quaderni de «Il Veltro». L'occasione fu importante, già a partire dagli altri nomi coinvolti: Grassi, Radice, Fabbri, Jacobbi, Guazzotti e Marotti⁷²⁶. Il titolo scelto da Tian, *Le scuole di Teatro*, già dalla sua esplicitazione nelle prime righe da conto della pertinente lettura del panorama formativo dell'epoca: «Scuole di teatro, e non scuole di recitazione. In questa lieve, ma non accidentale, differenza di nomenclatura è già contenuto per larga parte il senso che oggi può avere l'impostazione del problema delle scuole per il teatro»⁷²⁷. Egli, nella prima parte dell'intervento, compiva una accurata analisi delle principali tendenze che caratterizzavano la scena formativa dell'epoca, dalle scuole private – provvisorie, legate alla sola recitazione e spesso vincolate ad «un metodo particolare e personale di insegnamento» –, a quelle degli Stabili, «moderne nella struttura e nei metodi di insegnamento». Dopo una digressione sulla vita dell'istituto da lui diretto – pagine limpide sulla burocratizzazione che ne aveva segnato la vita recente, ingabbiandone la spinta didattica –, egli individuava la direzione da intraprendere per adeguare le scuole alla situazione del tempo:

È probabile che, come accennava Paolo Grassi, oltre agli attori e ai registi, una moderna scuola di teatro (i termini tra l'esistente e l'ipotetico sono qui intercambiabili) debba pensare molto presto a formare i tecnici, dei quali si avverte più la mancanza in scena; è possibile che da una moderna scuola di teatro si debba pensare a fare uscire degli organizzatori di teatro, per far fronte a una situazione in cui il lavoro dell'organizzatore è sempre più necessario; è possibile che una moderna scuola di teatro debba pensare a completare i suoi corsi con un moderno e non rettorico [*Sic!*] insegnamento di drammaturgia; è auspicabile che il rapporto di lavoro tra insegnante e allievo diventi più individuale, o che per lo meno accanto all'insegnamento collettivo abbia parte sempre più ampia il lavoro individuale: è possibile che si arrivi alla istituzione di un albo professionale degli attori, ed in quel caso è inutile aggiungere quale responsabilità verrebbe ad assumere la scuola di teatro. Queste sono, per ora, ipotesi di lavoro, alcune della quali possono apparire più o meno lontane nel tempo: ma certamente esse rappresentano altrettante scadenze alle quali, primo o poi, sarà necessario far fronte se vorremo che l'espressione “scuola di teatro” risponda a realtà.

Tian, in sostanza, stava tracciando e anticipando alcune delle linee di sviluppo della successiva evoluzione delle scuole teatrali, specie riguardo a quell'allargamento dell'offerta verso organizzatori e

⁷²⁶ Fra i saggi presenti negli atti pubblicati, tutti comunque di estremo interesse per lo spaccato sul mondo teatrale che raccontano, si segnala almeno l'intervento di Grassi su *Le strutture teatrali in Italia* e quello di Marotti su *Teatro e Università*; l'intervento di Jacobbi sulla Scuola del Piccolo di Milano, riproduce le note già analizzate nel paragrafo dedicato alla vita dell'istituto meneghino. Cfr. *Il teatro nella società italiana*, «I Quaderni del Veltro», IX, n. 3, 1965.

⁷²⁷ R. Tian, *Le scuole di Teatro*, «I Quaderni del Veltro», IX, n. 3, 1965, p. 41. Le successive citazioni si rifanno al presente intervento.

drammaturghi; il Direttore nella sua lucida analisi, si diceva cosciente delle tinte quasi “utopiche” di alcuni suoi propositi, ma il pragmatismo che lo animava voleva fargli credere che fosse possibile attuarle, specie all’interno dell’atmosfera di cambiamento che egli stesso stava registrando: le scuole «conoscano ora una specie di momento di ripiegamento e di attesa, che certo è legato alla crisi di trasformazione dalla quale sono investite tutte le strutture teatrali». Come primo punto necessario a migliorare la situazione, Tian tornava su una antica problematica, la mancanza di un vero teatro annesso all’Accademia. Oltre a richiamarsi a quelle necessità da lungo sostenute – citando esplicitamente d’Amico e la sua locuzione Teatro-Scuola –, egli invocava un nuovo teatro anche come luogo necessario per creare una scuola per il pubblico dal momento che, «Il grande compito della formazione della coscienza e della responsabilità dell’attore viene troncato nello stessissimo istante in cui si rinuncia alla impresa della formazione di una coscienza e di una responsabilità dello spettatore». Infine, in conclusione, andava a toccare l’altro vitale problema del collocamento nel mondo del lavoro, compito cui il Teatro dell’Accademia supplirebbe in parte, tornando ad allargare il concetto stesso della scuola, non più solo di recitazione, e definendone le caratteristiche necessarie per la loro durata:

Il problema delle scuole di teatro oggi è più che mai, oltre a quello della efficienza didattica e artistica, quello della saldatura permanente e razionale del momento della scuola con tutti i momenti successivi della vita dello spettacolo. [...] La scuola di teatro sarà veramente tale il giorno in cui, accanto a queste mansioni contingenti, essa assumerà il valore di un centro propulsore permanente e sempre aperto a una dialettica interna di rinnovamento.

Questa propensione didattica, questa precisa lettura della situazione e degli indirizzi da percorrere furono alla base dei tentativi di Tian di dare nuova forma all’Accademia, sia negli anni ’60 che nel decennio successivo. Come sintetizzato da Squarzina, «vincente avrebbe potuto essere l’affiatata gestione» Costa-Tian, «se un estenuante e svogliato affidamento burocratico aggravato dalla mancanza di decisioni ministeriali non avesse indotto quest’ultimo al ritiro»⁷²⁸.

Nonostante l’acutezza d’analisi e gli sforzi attuati del giovane Direttore, la situazione complessiva, però, non migliorò e, anzi, vide aumentare progressivamente il contrasto tra il fronte degli studenti e quello della direzione dell’Accademia. Un primo tentativo di assemblea venne provato e subito impedito nel marzo del 1967⁷²⁹; le richieste degli studenti, presentate al Ministro Gui,

⁷²⁸ L. Squarzina, *Il romanzo della regia*, cit., p. 308.

⁷²⁹ Le notizie in merito agli episodi della contestazione sono riportate da Giammusso, che però non cita le fonti; come per l’opuscolo relativo ai Convegni internazionali, al momento, non si è riusciti a rintracciare negli archivi dell’Accademia possibili riscontri di quanto esposto.

andavano da questioni pratiche – come l’istituzione della mensa, di un’adeguata assistenza sanitaria o della mutazione in forma di presalari della borsa di studio – a problemi di ordine maggiormente didattico – un rinnovato calendario e orario scolastico – fino a questioni di ordine professionalizzante/professionale – come l’introduzione di corsi di mimo, doppiaggio, regia e recitazione televisiva o migliori garanzie sul collocamento nei teatri pubblici una volta terminati gli studi. La mancata risposta a queste prime richieste spinse gli studenti a presentare un secondo documento due anni dopo, nel dicembre 1968, dopo essersi riuniti in assemblea. Col tempo trascorso, i toni e la stessa consapevolezza della possibilità d’azione degli studenti erano mutati; in quell’occasione annunciarono perciò la sospensione delle lezioni di Recitazione, domandando, al loro posto, l’introduzione di insegnamenti di “tecnica teatrale”, tra cui Dizione, la possibilità di avere spazi in cui poter sperimentare la loro creatività in maniera autogestita o la facoltà di scegliere gli ospiti esterni da invitare per i seminari. Le richieste, al di là dei legittimi reclami di ordine pratico, sembrano invocare in maniera quasi identica il modello scolastico del Piccolo di Milano; al tempo stesso, rivelano, nella loro ragionevolezza e fattibilità, l’occasione persa dell’Accademia che, facendo proprie queste istanze di rinnovamento ed adeguamento, sarebbe forse riuscita a riprendersi dallo stallo che ormai la bloccava. Come le Università e i Teatri, anche l’Istituto romano venne infine occupato: fu la sera del 19 febbraio 1969, quando i giovani studenti si impossessarono per cinquantacinque giorni dell’Accademia e del teatro “Duse”, facendo pure mobilitare un esule Giorgio Strehler che si trovava nel Teatrino di Via Vittoria per preparare il suo importante allestimento de *La cantata del mostro Lusitano* di Peter Weiss⁷³⁰. Le richieste degli studenti verranno in parte accettate a seguito del “patto” siglato per porre fine all’occupazione, ma il decennio che stava per inaugurarsi avrebbe riservato momenti di ancora più grave crisi alla vita della Scuola di d’Amico.

⁷³⁰ Cfr. M. Giammusso, *La fabbrica degli attori*, cit., p. 210.

Conclusioni

Provando a tracciare delle conclusioni di un lavoro che non può che porsi come base di partenza, e perciò parziale, si possono delineare dei percorsi e delle fasi che hanno caratterizzato lo sviluppo della pedagogia teatrale italiana. Sul finire dell'Ottocento, grazie al lavoro preparatorio svolto dalla trattatistica e dai suoi teorici, le prime scuole pubbliche trovarono la legittimità di nascere ed istituirsi. Queste, vennero fondate sullo stesso modello pedagogico che regolava i trattati e l'apprendistato professionale nelle famiglie d'arte, un modello imitativo, strettamente dipendente, perciò, dallo stesso maestro che si poneva a guida dell'insegnamento. Ciò determinò casi di altissimo valore opposti ad altri di basso profilo, proprio a causa della diversa figura e delle qualità del docente chiamato via via al compito. Tali furono le sorti delle prime scuole pubbliche fiorentine e romane, che variarono molto il loro andamento complessivo e i loro risultati, a seconda che in cattedra vi fosse Rasi o Boutet, piuttosto che la Marini o la Vitaliani – e il caso milanese dei Filodrammatici, è una testimonianza novecentesca di questa aleatorietà. Queste prime scuole però furono le portatrici di un valore altro: inserirono, cioè, all'interno del mercato professionista un modello di attore nuovo, più colto e meno guitto, frutto del processo borghesizzante ed illuminista nato sul finire del Settecento e manifestatosi all'interno delle Scuole di Recitazione. Il nuovo attore di scuola, faticosamente, riuscì ad entrare nel sistema chiuso delle famiglie d'arte, immettendovi un "elemento distruttore" che, da un lato, contribuì al tramonto del sistema familiare e dall'altro, agevolò l'ingresso delle prime forme di regia e direzione capocomicale.

Sulla base di questo stato delle cose, non ancora sufficiente a compiere quella virata auspicata verso i territori europei, mosse l'azione quarantennale di Silvio d'Amico, che, sfruttando la sua posizione duplice di influente burocrate e critico-intellettuale, riuscì faticosamente a creare i presupposti per un nuovo sistema teatrale. Certamente non fu il solo, altri contribuirono, altri limitarono l'azione, che, in effetti, non riuscì mai a manifestarsi nella sua completezza, finendo per generare inevitabili vizi di sistema. D'Amico, riformando la vecchia Scuola di Recitazione, accentrandone e ampliandone le funzioni, riuscì a dar vita ad una Scuola basata su presupposti più moderni che fosse operativa su scala nazionale. L'introduzione dell'insegnamento della regia e l'allargamento delle materie diedero la possibilità di segnare uno scarto rispetto a quella era la situazione precedente, avvicinando il sistema formativo italiano alle sue corrispettive manifestazioni europee. Il critico, però, adattò le correnti straniere al suo pensiero, alla sua sensibilità, configurandole secondo quella che per lui poteva essere la struttura migliore per la situazione italiana. In tal modo rese l'Accademia un istituto unico, a metà tra la bottega e l'università, dove venivano impartite tanto lezioni teoriche quanto quelle

pratiche, dove i segreti del trucco di scena si affiancavano alle riflessioni estetiche e drammaturgiche del docente di Storia del Teatro. Tale ambivalenza permise un passaggio graduale da un sistema scolastico ad un altro, da un mondo attoriale ad un altro, che però si rivelerà infine controproducente, perché finirà per esaurire la componente artigianale senza essere in grado di rinnovarla con un sistema pedagogico alternativo – e di questa perdita della componente pratica, che era invece stato uno dei cavalli di battaglia del critico, l’andamento che ebbero i saggi di recitazione ne sono ulteriore testimonianza. L’attore nuovo, moderno, che si prefigura d’Amico è l’attore interprete, colui che con la sua bravura e la sua abilità si mette nelle mani dell’autore, colui che ha come traguardo la volontà di “servirne” la Parola. Ma è anche colui che sa mettersi al servizio del regista per partecipare alla corralità e all’armonia d’insieme dello spettacolo. E, in effetti, sarà questo il risultato del metodo del suo allievo prediletto Costa: pur concedendo una maggiore autonomia creativa dell’attore, tutto sommato, egli si pone esattamente nella stessa linea, formando attori che sapranno esprimersi prevalentemente all’interno del teatro di regia. E, ancora, in tale dinamica, bisogna ricordare il ruolo svolto dai saggi, che oltre a dare le prime possibilità di una prova scenica agli allievi, aiutarono a creare «attori preparati ad accettare, anzi a pretendere la guida del regista»⁷³¹. L’Accademia plasmata da d’Amico si fece, inoltre, portatrice di un modello pedagogico nuovo che allargava la sfera degli approcci metodologici all’insegnamento, sorpassando così, almeno in parte, il modello imitativo prima dominante. A formare un attore concorrevano svariate abilità non più racchiuse in un unico magistero, ma frazionate in materie nuove e affidate a docenti diversi, che, con i loro approcci differenti, portarono varietà e arricchimento alla formazione teatrale. Caso esemplare di questo arricchimento, può essere riscontrato nell’insegnamento poetico di Pelosini che influenzò, attraverso Gassmann, alcuni sviluppi dell’arte recitativa e, secondariamente, alcune linee di riformulazione del repertorio spettacolare del Secondo Dopoguerra. Allo stesso tempo, questa impostazione allargata impedì l’affermarsi della linea forte progettata e promossa dalla coppia d’Amico-Costa, rendendo sì l’Accademia un’“isola tra le correnti”⁷³², che, però, alla fine, disperse quanto elaborato dai due – come dimostrato dalle successive peregrinazioni professionali di Costa.

Contestualmente vi fu l’azione pedagogica dei Teatri Guf e, poi, dei Teatri Universitari, che, per la loro stessa sede e natura, si posero come luogo particolarmente favorevole ad intercettare alcune frementi correnti giovanili. Così il Teatro di Venturini e i Guf, che contribuirono alla formazione di una nuova generazione di autori – ma anche di scenografi e, specie nell’ultima fase, di registi. Così

⁷³¹ L. Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, ora in Id., *da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988, p. 382.

⁷³² Cfr. L. Allegri, *L’artificio e l’emozione. L’attore nel teatro del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 2009. Allegri, tra la corrente “fredda”, da Craig e Brecht, e quella “calda”, da Artaud a Grotowski, pone nell’“isola” tra le due Appia e Copeau.

De Bosio, che nel dopoguerra riuscì ad intercettare per primo il mondo del mimo francese e della recitazione straniata di Brecht.

E proprio grazie all'azione del regista veronese, successivamente portata avanti dal Piccolo, andò a costituirsi un secondo polo formativo dalle caratteristiche ancor diverse. La rigorosa formazione corporea e vocale pose le basi per lo svilupparsi di una pedagogia professionalizzante, che evitava di farsi portatrice di teorie interpretative, per concentrarsi invece, sullo sviluppo e sul controllo dei mezzi espressivi degli allievi. Alla linea d'Amico, quella della "Scuola d'Arte", dalla chiara impronta pedagogica – tendenza mutuata da quel desiderio di formare l'attore e l'uomo nuovo tipico dei registi-pedagoghi di inizio secolo, tra cui il grande modello di Copeau –, si andò ad affiancare la linea Grassi, quella della "Scuola professionale", volta a rinnovare i "quadri" del settore. L'impostazione tecnico-professionale introdotta dallo Stabile milanese, più "moderna" e maggiormente rispondente alla mutata società, si riversò poi sulle vicende romane, che pur cogliendone gli stimoli, come dimostrato dalle riflessioni di Tian e dalle richieste degli allievi, si scontrarono con una struttura ormai irrigidita, ingabbiata in norme burocratiche e statuti da rinnovare; l'Accademia non riuscendo così a compiere un aggiornamento didattico che muovesse in quella direzione, finì per precipitare in un grave momento di crisi il quale, se ha il suo episodio simbolo nell'occupazione del '69, in realtà segnò pesantemente sia il decennio precedente che quello successivo. Infine, la stessa preparazione tecnica, così incentrata sui mezzi fisico-espressivi, sulla figura dell'attore, pur se ancora priva di quei portati ideologici e spirituali degli anni '70, pose inevitabilmente le basi per l'avvento della pedagogia del Nuovo Teatro.

Questi tre modelli coesistettero durante il secondo dopoguerra, immettendo così nel mercato profili attoriali diversi tra loro – oltre a quelli citati, vi furono poi i "casi singolari", come le vite di Albertazzi o della Fabbri stanno a testimoniare. Tutti questi profili trovarono però ugualmente spazio all'interno del sistema teatrale degli anni '50 e '60, che seppe accoglierli, anche all'interno della stessa compagnia o spettacolo, senza scomporsi e generare incompatibilità. Uno dei tanti possibili casi – ma sarebbe sufficiente scorrere una qualsiasi locandina di uno spettacolo di quegli anni per rendersene conto – è quello rappresentato dalla Compagnia dei Giovani, dove De Lullo e la Falk, provenienti dall'Accademia – ma De Lullo lavorò molto anche con Strehler –, si incontrarono felicemente con Romolo Valli, laureato in Giurisprudenza, e Anna Maria Guarnieri, scappata dall'Accademia dei Filodrammatici ed espulsa dalla classe del Piccolo. Ciò potrebbe dunque significare che, a prescindere dai diversi modelli pedagogici applicati, la formazione dell'attore, in quegli anni, si rivelava poi ininfluenza all'atto pratico della messa in scena. O, al contrario, che, pur se diversi, i profili attoriali generati dalle scuole erano riusciti a mantenere un terreno comune, erano ancora capaci di

dialogare tra loro, contrassegnati dal comune mandato interpretativo sotto l'istanza "totalizzante" della regia.

Da un punto di vista metodologico, poi, si può fare una considerazione ulteriore: per quanto la tipologia dei documenti fosse, per necessità, in gran parte di natura burocratica, è stato possibile ricostruire parte dei rapporti personali che stavano alla base della direzione di un ente, ma anche individuare desideri, utopie, riflessioni racchiuse nei tanti progetti consegnati e mai realizzati, o ancora, quelle dinamiche spicce, di gestione quotidiana, che però sono alla base della vita di una struttura e riescono a restituire un'idea dell'impostazione generale della stessa. Si è visto, ad esempio, come, attraverso le vicende della nascita dell'Accademia o attraverso gli apprendistati artistici di Strehler, sia possibile, forse, arricchire di uno sguardo ulteriore il fenomeno della nascita e sviluppo della regia critica. Allo stesso modo, nel secondo dopoguerra, guardando al mondo scolastico, proprio per il suo connaturato rapporto con le nuove generazioni, si rende possibile osservare da inedite postazioni la genesi e gli sviluppi delle tendenze che portarono alla nascita del Nuovo Teatro. Analogamente, il discorso è applicabile guardando ad anni più recenti: ad esempio, restando su una delle scuole trattate, guardando alla direzione di Renato Palazzi a cavallo fra gli anni '80 e '90 della "Civica Scuola d'Arte Drammatica Piccolo Teatro di Milano" – questo il nome ufficiale dell'epoca. Palazzi, discostandosi dal passato, introdusse una nuova forma di commistione tra pratiche formative e poetiche artistiche, coinvolgendo nella vita scolastica alcuni tra i maggiori teatranti dell'epoca – da Thierry Salmon a Tadeusz Kantor. Guardando ai casi italiani, all'interno di tale impostazione si alternarono come docenti anche Massimo Castri e Gabriele Vacis, entrambi capaci di attivare una pedagogia teatrale strutturata e dalle forti ripercussioni sulla vita teatrale seguente.⁷³³

In conclusione, le questioni affrontate nel corso del presente studio spaziano dal campo della formazione artistica alle ripercussioni delle pratiche pedagogiche sulla vita teatrale; mettono in rilievo le problematiche concrete della scena, dalla formazione professionale dell'attore al suo inserimento nel mercato del lavoro; rivisitano lo sviluppo e la definizione di poetiche e movimenti, di cui la scuola si è fatta partecipe, se non luogo privilegiato di creazione; posizionano il ruolo dell'attore professionista all'interno del contesto sociale, evidenziandone la doppia natura di operatore culturale e di

⁷³³ Il lavoro di Castri confluisce poi nella fondamentale e controversa esperienza dell'Atelier della Costa Ovest, che permise uno scavo ed un allestimento sull'opera euripidea; cfr. E. Capriolo, *Euripide all'Atelier*, in I. Innamorati (a cura di), *Massimo Castri e il suo teatro*, Roma, Bulzoni (coll. «I quaderni di Gargnano»), 1993. Gabriele Vacis, invece, tramite il suo intenso lavoro alla "Civica" formò una nuova generazione di registi d'opera: Damiano Michieletto, Francesco Micheli, Leo Muscato, Serena Sinigaglia – ma anche, per certi versi, Emma Dante. In proposito cfr. G. Guccini, *Vacis alla "Paolo Grassi". Un iceberg pedagogico con diverse ramificazioni nel campo della regia (Emma Dante, Micheli, Michieletto, Muscato, Sinigaglia)*, in C. Longhi (a cura di), *La regia in Italia, oggi. Per Luca Ronconi*, «Culture Teatrali», XXV, 2016, annale, pp. 137-149. In generale si rimanda al *Dossier* curato dallo studioso bolognese contenuto nello stesso volume, cfr. G. Guccini (a cura di), *La Musa meticciosa. Materiali d'autore per la conoscenza e lo studio della regia lirica*, pp. 127-180.

artista in grado di dialogare con la società stessa di cui è emanazione; chiamano in causa riflessioni e questioni ulteriori sulla natura dell'apprendimento e sulle modalità di trasmissione di un mestiere particolare, come quello dell'attore, fatto di un connubio tra l'artigianato, la formazione tecnica e la riflessione teorica. Si tratta di quesiti in gran parte aperti, che si connettono in vario modo – ora rappresentandoli ora facendone direttamente parte – a quella complessa e plurale dinamica trasformativa che ha caratterizzato i fenomeni sociali, storici e culturali del teatro novecentesco:

La civiltà teatrale del XX secolo è stata certo un fenomeno molto complesso, che ha vissuto le profonde trasformazioni della società e della cultura del nostro secolo. Ne è stata parte attiva, antropologicamente centripeta, tra riflessioni sui propri specifici e dilatazione dei confini. La riforma continua degli statuti e delle istituzioni è stata segnata, nei teatri, da rivolte appassionante e consapevoli fino all'estremismo: tradizioni scompaiono o vengono folclorizzate, “esplodono” e si rifondano spazio scenico e drammaturgia, si cerca e si inventa l'attore e lo spettatore, si trasformano modi produttivi e mestieri. Si infrangono separatezze e autonomie, si erigono etiche e poetiche. Il teatro è precisato e puntualizzato nel suo essere parte del sistema complesso di relazioni in una civiltà multiforme e molteplice di spettacolo e comunicazione; ma, anche, le sue tecniche si disperdono e si ritrovano in non omogenee modalità espressive e situazioni esistenziali⁷³⁴.

⁷³⁴ F. Cruciani, C. Faletti, *Civiltà teatrale nel XX secolo*, cit., p. 7.

Bibliografia ragionata

Per strutturare la bibliografia, al fine di renderne la fruizione più agevole e meno dispersiva, si è scelto di raggruppare i principali testi consultati, sia volumi monografici che contributi su rivista, all'interno di sezioni tematiche; nella prima parte di ogni area sono raggruppate le monografie, mentre nella seconda sezione, alcuni contributi su rivista risultati particolarmente significativi nel corso della ricerca. In merito ai ritagli stampa, sempre al fine di agevolare la consultazione, si è scelto di non elencare pedissequamente tutti gli articoli via via citati; si è scelto di procedere in questo modo dal momento che gli stessi ritagli stampa sono conservati presso gli archivi degli enti di riferimento o parzialmente già pubblicati, e dunque di facile consultazione. Per quel che riguarda la storia dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica, si rimanda perciò ai volumi delle Rassegne stampa conservati presso il Centro Studi "Casa Macchia", alla busta "Scuole" del fondo "S. d'Amico" del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova e al contributo di R. Di Tizio, più oltre citato. Per la storia della Scuola d'Arte Drammatica del Piccolo Teatro di Milano, si rimanda invece alla Rassegna Stampa conservata nella busta "Scuola '51-'67" dell'Archivio Storico dell'ente milanese. Unica eccezione operata all'interno di tale criterio, vista la mancanza di studi in merito e la dispersione geografica dei contributi consultati, è stata la documentazione riguardante la vita del Teatro Sperimentale dei Guf di Firenze, più oltre riportata interamente.

STORIA CULTURALE E POLITICA DELL'ITALIA TRA FASCISMO E SECONDO DOPOGUERRA

AA.VV., *Fascismo e antifascismo. Lezioni e testimonianze*, 2 vol., Milano, Feltrinelli, 1962.

AA.VV. *Novecento italiano* [2008], Roma-Bari, Laterza, 2012³.

E. Balducci, R. Bianchi, R. Manzini, F. Mezzasoma, (a cura di), *Guf. Gruppi Universitari Fascisti*, Bologna, Nuova Guardia, 1936.

G. Bocca, *Fratelli coltelli. 1943-2010. L'Italia che ho conosciuto*, Milano, Feltrinelli, 2010.

G. Bottai, *La politica delle arti. Scritti 1918-1943*, A. Masi (a cura di), Roma Istituto poligrafico e Zecca dello Stato, Libreria dello Stato, 2009.

G. Crainz, *Autobiografia di una Repubblica. Le radici dell'Italia attuale* [2009], Milano, Feltrinelli, 2012².

R. De Felice, *Intellettuali di fronte al fascismo. Saggi e note documentarie*, Roma, Bonacci, 1985.

A. J. De Grand, *Bottai e la cultura fascista*, Roma-Bari, Laterza, 1978.

E. Gentile, *Fascismo. Storia e interpretazione*, Roma-Bari, Laterza, 2002.

- E. Gentile, *E fu subito regime. Il Fascismo e la marcia su Roma* [2012], Roma-Bari, Laterza, 2014².
- G. Gentile, *La riforma della Scuola in Italia*, a cura di H. E. Cavallera, Firenze, Le Lettere, 1989.
- U. A. Grimaldi, M. Addis Saba, *Cultura a passo romano. Storia e strategia dei Littoriali della cultura e dell'arte*, Milano, Feltrinelli, 1983.
- M. Isnenghi, *Intellettuali militanti e intellettuali funzionari: appunti sulla cultura fascista*, Torino, Einaudi, 1979.
- M. Isnenghi, *L'educazione dell'italiano. Il fascismo e l'organizzazione della cultura*, Bologna, Cappelli, 1979.
- L. La Rovere, *Storia dei Guf. Organizzazione, politica e miti della gioventù universitaria fascista (1919-1943)*, Torino, Bollati Boringhieri, 2003.
- G. Lazzari, *I Littoriali della cultura e dell'arte. Intellettuali e potere durante il fascismo*, Napoli, Liguori editore, 1979.
- A. Rosina e G. A. Micheli, *Giovani nel '43: la generazione zero dell'Italia del secondo dopoguerra*, Milano, Mondadori, 2011.
- M. Serri, *I redenti. Gli intellettuali che vissero due volte, 1938-1948*, Milano, Corbaccio, 2005.
- S. Soldani e G. Turi (a cura di), *Fare gli italiani. Scuola e cultura nell'Italia contemporanea*, Bologna, Il Mulino, 1993.
- R. Zangrandi, *Il lungo viaggio attraverso il fascismo* [1947], Milano, Mursia, 1998.

STORIA DEL TEATRO – OPERE DI CARATTERE GENERALE

- AA.VV., *Enciclopedia dello Spettacolo*, Roma, Le Maschere/Unedi, 1975.
- R. Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- U. Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione. 1870-1950*, Roma, Carocci, 2004.
- E. Casini Ropa, M. Calore, G. Guccini, C. Valenti (a cura di), *Uomini di teatro nel Settecento in Emilia e Romagna. Il teatro della cultura. Prospettive biografiche*, 2 vol., Modena, Mucchi.
- F. Cruciani, C. Falletti (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, Il Mulino, 1986.
- E. G. Craig, *A living Theatre. The Gordon Craig school, the Arena Goldoni, The Mask*, Firenze, tip. Quattrini, 1913.
- M. De Marinis, *Il Nuovo Teatro. 1947-1970* [1987], Milano, Bompiani, 2005⁵.
- F. Liberati, *Venti anni di vita di palcoscenico. Divagazioni e ricordi*, Roma, Cremonese.
- L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano (PI), Titivillus, 2015.

- F. Perrelli, *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Roma-Bari, Laterza, 2007.
- L. Rasi, *La Duse*, con una postfazione di M. Schino, Roma, Bulzoni, 1986.
- M. Schino, *La nascita della regia teatrale*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- S. Tofano, *Il teatro all'antica italiana*, Milano, Rizzoli, 1965.
- A. Tinterri, *Teatro italiano dal naturalismo a Pirandello*, Bologna, Il mulino, 1990.
- C. Valenti, *Storia del Living Theatre. Conversazioni con Judith Malina*, Corazzano (PI), Titivillus, 2008.
-

- AA. VV., *Luigi Rasi e la scuola di recitazione di Firenze*, numero speciale di «Ariel», VI, n. 1, 1992 (numero monografico).
- L. Amara, P. Di Matteo (a cura di), *Teatri di voce*, «Culture Teatrali», XX, 2010 (numero monografico).

STORIA DEL TEATRO ITALIANO TRA FASCISMO E SECONDO DOPOGUERRA

- AA. VV., *Il teatro drammatico: convegno di lettere, 8-14 ottobre 1934-12*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935.
- A. C. Alberti, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia: documenti inediti negli archivi italiani*, Roma, Bulzoni, 1974.
- F. Angelini, *Teatro e spettacolo nel primo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1995.
- A. Bentoglio (a cura di), *Milano, 1948. Un convegno per il teatro*, Firenze, Le Lettere, 2013.
- A. G. Bragaglia, *Il teatro della rivoluzione*, Roma, Edizioni Tiber, 1929.
- Ph. V. Cannistraro, *La fabbrica del consenso. Fascismo e mass media*, Roma-Bari, Laterza, 1975.
- A. Di Lascio, S. Ortolani, *Istituzioni di diritto e legislazione dello spettacolo dal 1860 al 2010, i 150 anni dell'Unità d'Italia nello spettacolo*, Milano, Franco Angeli, 2010.
- D. Forgacs, *Italian culture in the industrial era 1880-1980*, trad. it. *L'industrializzazione della cultura italiana, 1880-2000*, Bologna, Il Mulino, 2000.
- V. Gassmann, *Intervista sul Teatro* [1982], a cura di L. Lucignani, Palermo, Sellerio, 2002.
- V. Gassman, L. Salce, *L'educazione teatrale*, a cura di G. Gambetti, E. Salce, Roma, Gremese editore, 2004.

- P. Grassi, *Quarant'anni di palcoscenico*, a cura di E. Pozzi, Milano, Mursia, 1977.
- G. Guazzotti, *Rapporto sul teatro italiano*, Milano, Silva, 1966.
- I. Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Corazzano (PI), Titivillus, 2014.
- T. Kezich, *La rivolta degli attori: il "prologo in teatro" del Sessantotto*, Roma, Gremese, 2005.
- C. Longhi, *Marisa Fabbri. Lungo viaggio attraverso il teatro di regia*, Firenze, Le Lettere, 2010.
- A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del Grande Attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (PI), Titivillus, 2009.
- C. Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Firenze, Sansoni, 1984.
- V. Pandolfi, *Spettacolo del secolo. Il teatro drammatico*, Pisa, Nistri-Lischi, 1953.
- G. Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del Fascismo* [1994], Corazzano (PI), Titivillus, 2009².
- P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1990.
- M. T. Saturno, *Voci dal Piccolo Teatro di Roma. Orazio Costa dalla pedagogia alla pratica teatrale*, Roma, Bulzoni, 2001.
- E. Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Milano, Edizioni universitarie di Lettere Economia Diritto (coll. «Il Filarete» - Pubblicazioni della Facoltà di Lettere e Filosofia), 2004 (ed. riveduta e aggiornata).
- J. T. Schnapp, *Staging Fascism: 18 BL and The Theater of Masses for Masses*, Stanford, Stanford University Press, 1996, trad. it., *18 BL: Mussolini e l'opera d'arte di massa*, Milano, Garzanti, 1996.
- L. Squarzina, *Da Dioniso a Brecht. Pensiero teatrale e azione scenica*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- L. Squarzina, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Ospedaletto (PI), Pacini, 2005.
- R. Tessari, *Teatro italiano del Novecento: fenomenologie e strutture: 1906-1976*, Firenze, Le lettere, 1996.
- D. Visone, *La Nascita del Nuovo Teatro in Italia 1959-1967*, Corazzano (PI), Titivillus, 2010.
-
- F. Angelini, *Teatro e fascismo. Inediti, documenti, illustrazioni e scritti*, in «Ariel», VIII, maggio-dicembre 1993, n. 2-3.
- E. Duse, *Ritorno al teatro. Lettere di Eleonora Duse ad Ermete Zacconi e a Silvio d'Amico*, a cura di M. Schino, «Teatro Archivio», s.at., 1986, n. 10 (settembre).

D. Legge (a cura di), *Il caso Tatiana Pavlova*, p. 7, dossier di approfondimento pubblicato nel sito internet della rivista «Teatro e Storia», nella sezione Materiali.

M. Schino, *Sul ritardo del teatro italiano*, «Teatro e Storia», III, n.1, 1988 (aprile), pp. 51-72.

STUDI E RICERCHE SULL'ATTORE (STORIA E FORMAZIONE)

E. Buonaccorsi, *La recitazione del «grande attore»: da Gustavo Modena a Tommaso Salvini*, Genova, Alfagrafica, 1974.

A. M. Cascetta, V. Melchiorre (a cura di), *Il corpo in scena*, Milano, Vita e Pensiero, Pubblicazioni dell'Università Cattolica, 1983.

F. Cruciani, *Teatro nel Novecento. Registi pedagoghi e comunità teatrali nel XX secolo*, Firenze, Sansoni, 1985.

A. Galante Garrone (a cura di), *La formazione teatrale, Atti del seminario sulla formazione teatrale, organizzato dal Pci, tenutosi a Frattocchie (RM), 6-7 feb. 1982*, Roma, Dipartimento culturale del Pci - Sezione problemi dello spettacolo, 1983.

A. Galante Garrone, *Alla ricerca del proprio clown. Le tecniche di movimento nell'esperienza di una Scuola*, Bologna, Pendragon, 2014.

M. De Marinis, *Mimo e mimi*, Firenze, La Casa Usher, 1980.

M. De Marinis, *Mimo e teatro nel Novecento*, Firenze, La casa Usher, 1993.

M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

J. Féral, *L'école du jeu. Former ou transmettre...les chemins de l'enseignement théâtral*, Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens, 2003.

J. Féral, *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Montréal, Québec Amérique, 2001.

G. Freixe, *Les Utopies du masque sur les scènes européennes du XX^e siècle*, Montpellier, L'Entretiens, 2010.

C. Meldolesi, *Pensare l'attore*, a cura di L. Mariani, M. Schino, F. Taviani, Roma, Bulzoni, 2013.

C. Molinari, *L'attore e la recitazione*, Roma-Bari, Laterza, 1972.

A. Morelli, *Note sull'arte drammatica rappresentativa. Manuale dell'artista drammatico. Prontuario delle pose sceniche*, Trento, Università degli Studi di Trento, 2007.

A. Morrocchesi, *Lezioni di declamazione e d'arte teatrale*, Roma, Gremese, 1991, (ristampa anastatica del volume del 1832).

- V. Pandolfi, *Antologia del grande attore. Raccolta di memorie e di saggi dei grandi attori italiani dalla riforma goldoniana ad oggi, preceduti da scritti critici dei maggiori studiosi dell'epoca e da una introduzione storica*, Bari, Laterza, 1954.
- S. Pietrini, *L'arte dell'attore dal Romanticismo a Brecht*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- L. Rasi, *L'arte del comico* [1890], s.l., Sandron, 1923.
- L. Ronconi, *Lezioni per l'attore di teatro*, Torino, Fionovelli Editore, 1997.
- M. Schino, *Alchimisti della scena. Teatri laboratorio del Novecento europeo*, Roma-Bari, Laterza, 2009.
- A. Sica, *La drammatica – metodo italiano. Trattati normativi e testi teorici*, Milano-Udine, Mimesis, 2013.
- C. Vicentini, *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*, Venezia, Marsilio, 2012.

-
- AA.VV., *Maestri e scuole. Istruzioni per l'uso*, «Drammaturgia», V, 1998, 5 (numero monografico).
- AA.VV., *Scuole di teatro/2: Gran Bretagna*, in «Hystrio», XVI, 2003, n. 1, pp. 40-52.
- AA.VV., *Dossier Scuole, formazione teatrale in Italia*, in «Hystrio», XVII, 2004, n. 4
- AA.VV., *Seminario sull'attore*, a cura di M. De Marinis, in «Culture Teatrali», XIII, autunno 2005 (numero monografico).
- R. Arcelloni (a cura di), *Scuole di teatro/3: Russia*, in «Hystrio», XVI, 2003, n. 2, pp. 52-67.
- R. Arcelloni (a cura di); *Scuole di teatro/4: Mitteleuropa*, in «Hystrio», XVI, 2003, n. 3, pp. 50-64.
- R. Arcelloni (a cura di), *Scuole di teatro/5: Germania e Spagna*, in «Hystrio», XVI, 2003, n. 4, pp. 50-58.
- R. Arcelloni (a cura di), *Scuole di teatro/6: Stati Uniti e Cina*, in «Hystrio», XVII, 2004, n. 2, pp. 42-55.
- R. Arcelloni, S. Basso e C. Clerici (a cura di), *Scuole di teatro: Francia*, in «Hystrio», XV, 2002, n. 4, pp. 40-54.
- G. Botti, *“Mente fredda e cuore caldo”. Il trattato dell'arte scenica di Serafino Torelli*, in «Biblioteca Teatrale», 1992, n. 25 (gennaio-marzo), pp. 37-68.

- A. Bentoglio, *Gianfranco De Bosio e il suo teatro. Settimana del teatro, 26-30 aprile 1993*, Roma, Bulzoni, 1995 (coll. «I Quaderni di Gargnano»).
- A. Bentoglio, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Milano, Mursia, 2009.
- P. Bertolone, *Ora fluente. Del teatro e del non teatro: l'opera di Alessandro Fersen*, Corazzano (PI), Titivillus, 2009.
- M. Boggio, *Il Corpo Creativo. La parola e il gesto in Orazio Costa*, Roma, Bulzoni 2001
- M. Boggio, *Mistero e Teatro. Orazio Costa, regia e pedagogia*, Roma, Bulzoni, 2004.
- P. Bosisio (a cura di), *Il teatro di regia alle soglie del terzo millennio. Settimana del teatro. 7-12 maggio 2000*, Roma, Bulzoni, 2001 (coll. «I quaderni di Gargnano. I protagonisti del teatro contemporaneo»).
- G. Colli, *Una Pedagogia dell'Attore. L'insegnamento di Orazio Costa [1989]*, Roma, Bulzoni, 1996.
- L. Colombo e F. Mazzocchi (a cura di), *Luigi Squarzina e il suo teatro*, Roma, Bulzoni, 1996 (coll. «I quaderni di Gargnano»).
- O. Costa, *La regia teatrale*, Roma, Istituto grafico tiberino, 1939.
- G. De Bosio, *La più bella regia. La mia vita*, Vicenza, Neri Pozzi Editore, 2016 (coll. «Il cammello battriano»).
- M.G. Gregori, *Il signore della scena: regista e attore nel teatro moderno e contemporaneo*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- I. Innamorati (a cura di), *Luca Ronconi e il suo teatro. Settimana del teatro, 8-15 aprile 1991*, Milano, ISU-Università cattolica, 1992 (coll. «I quaderni di Gargnano»).
- C. Lievi, *Il teatro di regia in Italia nel secondo dopoguerra. Giorgio Strehler, Luca Ronconi*, in «Tess», VII, 2007, n. 7, pp. 271-280.
- F. Mazzocchi e A. Bentoglio a cura di, *Giorgio Strehler e il suo teatro. Settimana del teatro, 22-26 aprile 1996*, Roma, Bulzoni, 1997 (coll. «I quaderni di Gargnano»).
- G. Puglisi, *Gianfranco De Bosio e il teatro dell'Università di Padova (1946-1953)*, s.l., libro pubblicato a cura dell'autore tramite la collana «Il mio libro», 2009.
- G. Strehler, *Per un teatro umano. Pensieri scritti, parlati e attuati*, S. Kessler (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1974.
- R. Tian (a cura di), *Giorgio Strehler o la passione teatrale. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso al III Premio Europa per il Teatro a Taormina Arte*, in collaborazione con Alessandro Martinez, con una sezione dedicata ad Anatolij Vasil'ev, Premio Europa nuove realtà teatrali, a cura di F. Quadri, Milano, Ubulibri (coll. «I libri bianchi»), 1998.
- E. Testoni, *Dialoghi con Luigi Squarzina*, Firenze, Le Lettere, 2015.

AA.VV., *Speciale Orazio Costa*, «Eti informa», V, n. 1, 2000.

STUDI E ARTICOLI INERENTI AL TEATRO SPERIMENTALE DEI GUF DI FIRENZE

A. Damerini, P. E. Poesio (a cura di), *Il maestro di Via Laura. Raffaello Melani. Testimonianze di amici e discepoli*, Firenze, Vallecchi Editore, 1963.

O. Fantozzi Micali, G. C. Romby, P. Roselli, *I teatri di Firenze*, Firenze, Bonechi, 1978.

G. Carcano, *Teatro di giovani*, Roma, Edizioni Italiane, 1939.

s.a., *Littoriali del teatro*, «Il Ventuno», Venezia, IV, 1935, n. 12 (dicembre).

s.a., *corsivo*, in «Il Dramma», XII, 1936, n. 229 (1 marzo).

s.a., *Littoriali del Teatro Anno XVI*, in «Il Ventuno», VI, 1937, n. 12 (dicembre).

s.a., *Aspetti di vita cittadina* in «Firenze. Rassegna del Comune», VII, 1938, n. 4 (aprile).

s.a., *Cronache del Teatro e della Radio*, in «La Stampa», 10 aprile 1938.

s.a., *Cronache dal Teatro e dalla Radio*, «La Stampa», 15 aprile 1939.

s.a., *Littoriali del Teatro*, in «Il Dramma», XVI, 1940, n.328 (15 aprile).

s.a., *Le Prove dell'“Orestide”*, «La Nazione», 19-20 aprile 1941.

s.a., *L'inaugurazione della stagione al Teatro Nazionale dei G.U.F.*, «La Nazione», 26 febbraio 1942.

s.a., *Il Teatro Nazionale dei G.U.F.. La Compagnia e il repertorio*, «La Nazione», 8-9 marzo 1942.

E. Bertuetti, *Non abbiamo scoperto il capolavoro*, in «Il dramma», XIII, 1937, n. 257 (1 maggio), p. 32.

G. di Colloredo Mels, *Il teatro sperimentale del G.U.F. a Firenze*, in «Il Ventuno», IV, 1935, n. 11 (novembre).

S. d'Amico, *Teatri Universitari*, «Scenario», III, 1934, n. 5 (maggio), pp. 236-237.

G. L. Dorigo, *Proposte*, in «Il Ventuno», IV, 1935, n. 3 (marzo), pp. 14-15.

C. Giacchetti, *Cinque anni di Sperimentale*, «Scenario», VIII, 1939, n. 5 (maggio), pp. 233-234.

C. Giacchetti, *«I Passeggeri». 2 tempi di Beppe Costa*, in «La Nazione», 3 aprile 1941.

- C. Giacchetti, «*Sulla Manica, visibilità discreta*». 3 atti e 4 quadri di F. Pescetto, in «La Nazione», 14 aprile 1941.
- C. Giacchetti, «*La procura*» di Turi Vasile al Teatro Sperimentale dei Guf, in «La Nazione», 22 aprile 1941.
- C. Giacchetti, «*Il nuovo assetto del Teatro Sperimentale dei G.U.F.*», «La Nazione», 1 gennaio 1942.
- C. Giacchetti, «*Saggio di recitazione*», in «La Nazione», 18-19 aprile 1942.
- C. Giacchetti, «*Saggio di recitazione*», «La Nazione», 18-19 aprile 1943 e Id., «*Il secondo saggio di recitazione*», «La Nazione», 20 aprile 1943.
- A. Gomez, «*I Littoriali del teatro per l'anno XV*», in «Firenze. Rassegna del comune», VI, 1937, n. 5 (maggio), p. 27.
- P. Ingrao, «*Invito per un teatro sperimentale dei G.U.F.*», «Il Ventuno», III, 1934, n. 4-5 (aprile-maggio).
- G. Pacuvio, «*Funzione dei Teatri-Guf*», «Via Consolare», II, 1941, n. 1 (gennaio), p. 24.
- C. Padovani, «*Vita e trasfigurazione di un piccolo teatro*», in «Scenario», IV, n. 2, 1935 (febbraio), p. 72-76.
- F. Rossi, «*Littoriali del Teatro*», in «Rivoluzione», I, 1940, n. 6 (aprile).
- G. Venturini, «*Il Teatro Sperimentale dei G.U.F. e i Littoriali del Teatro*», in «Firenze. Rassegna del Comune», V, 1936, n. 2-3 (febbraio-marzo), pubblicato anche ne «Il Ventuno», V, 1936, n. 3-4 (marzo-aprile).

STUDI E SCRITTI INERENTI ALLA STORIA DELL'ACCADEMIA NAZIONALE D'ARTE DRAMMATICA "S. D'AMICO"

- M. Giammusso, «*La fabbrica degli attori. L'Accademia nazionale d'arte drammatica. Storia di cinquant'anni*», Roma, Presidenza del Consiglio dei ministri - Direzione generale delle informazioni dell'editoria e della proprietà letteraria artistica e scientifica, 1988.
- V. Marchi, «*Scenotecnica. Appunti dalle lezioni*», Roma, Libreria Castellani, s.d.
- V. Marchi, «*Storia del costume. Appunti dalle lezioni del prof. Arch. Virgilio Marchi*», Roma, Libreria Castellani, Regia Accademia d'Arte Drammatica, Anno scolastico 1935-1936.
- G. Viotti, «*Il trucco*», Roma, A.V.E., 1950, «I Quaderni tecnici di Filodrammatica».
- T. Viziano, «*D'amico & Co. 1943-1955. Allievi e maestri dell'Accademia d'Arte Drammatica di Roma*», Roma, Bulzoni, 2005.

R. Di Tizio, *Documenti dal Fondo d'Amico*, dossier di approfondimento pubblicato nel sito internet della rivista «Teatro e Storia», nella sezione Materiali, *La nascita dell'Accademia d'Arte Drammatica*.

STUDI SUL PICCOLO TEATRO DI MILANO

L. Cavaglieri (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano. Settimana del teatro, 7-11 maggio 2001*, Roma, Bulzoni, 2002 (coll. «I quaderni di Gargnano»).

M. G. Gregori (a cura di), *Il Piccolo teatro di Milano. Cinquant'anni di cultura e spettacolo*, Milano, Leonardo arte, 1997.

G. Guazzotti, *Teoria e realtà del Piccolo Teatro di Milano*, Torino, Einaudi, 1965.

STUDI SULL'ACCADEMIA DEI FILODRAMMATICI

S. Bajini (a cura di), *Due Secoli. 1796-1996*, Milano, Viennepierre, 1996.

Cfr. P. Bigatto, R. M. Molinari, *L'attore Civile. Una riflessione fra teatro e storia attraverso un secolo di eventi all'Accademia dei Filodrammatici di Milano*, Corazzano (PI), Titivillus, 2012.

E. Guicciardi, *Il nuovo teatro di un'accademia milanese (1798-1970)*, Milano, Accademia dei Filodrammatici, 1970.

V. Nivellini, *I 150 anni di un'accademia milanese (1798-1948). Il teatro dei filodrammatici (Il Teatro patriottico – Documenti e aneddoti da Napoleone ai giorni nostri)*, Milano, Accademia dei Filodrammatici, 1948.

SCRITTI DI E SU SILVIO D'AMICO

S. d'Amico, *Maschere: note su l'interpretazione scenica*, Roma, A. Mondadori, 1921.

S. d'Amico, *Tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929.

S. d'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Milano-Roma, Rizzoli & C., 1939-1940.

- S. d'Amico, *Il teatro non deve morire*, Roma, Era Nuova, 1945.
- S. d'Amico (a cura di), *La regia teatrale*, Roma, Belardetti, 1947.
- S. d'Amico, *Cronache del teatro*, a cura di E. F. Palmieri e S. D'Amico, Bari, Laterza, 1963.
- S. d'Amico, *Regina Coeli*, Palermo, Sellerio, 1994.
- S. d'Amico, *Cronache 1914/1955*, 5 vol., a cura di A. d'Amico, L. Vito, intr. di G. Pedullà, Palermo, Edizioni Novecento, 2001-2004.
- G. Lopez (a cura di), *Marco Praga e Silvio d'Amico. Lettere e documenti (1919-1929)*, Roma, Bulzoni, 1990.
- A. Mancini, *Tramonto (e risurrezione) del grande attore: a ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Corazzano (San Miniato), Titivillus, 2009.
- D. Orecchia, *Il critico e l'attore. Silvio d'Amico e la scena italiana di inizio Novecento*, Torino, aAccademia University Press, 2012.

-
- G. Princiotta, *D'Amico, Costa, Copeau*, in «Teatro e Storia», XXII, 2008, (numero monografico “L'anticipo italiano”).
- R. Di Tizio, *Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico*, in «Teatro e Storia», XXXVI, 2015, pp. 355-383.

SCRITTI INERENTI AGLI ARTISTI FRANCESI (JEAN-LOUIS BARRAULT, JACQUES COPEAU, FIRMIN GÉMIER, ÉTIENNE DECROUX, JACQUES LECOQ)

- AA.VV., *Faire des vivants*, Paris, Les éditions de la Nouvelle France, 1947.
- AA.VV., *Le masque. Du rite au théâtre*, a cura di O. Aslan e D. Bablet, Paris, CNRS, 1985.
- M. I. Aliverti, *Jacques Copeau*, Roma-Bari, Laterza, 1997.
- J. L. Barrault, *Nouvelles Réflexions sur le théâtre*, Paris, Flammarion, 1959.
- J. L. Barrault, *Souvenirs pour demain*, Paris, Ed. de Seuil, 1972.
- P. Blanchart, *Firmin Gémier*, Paris, L'Arche, 1954.
- N. Coutelet (a cura di), *Firmin Gémier. Le démocrate du théâtre*, Montpellier, L'Entretemps, 2008.
- J. Copeau, *Notes sur le métier de comédien*, a cura di M. Saint-Denis e M. H. Dasté, Paris, Brient, 1955.
- J. Copeau, *Journal (1901-1948)*, Paris, Seghers, 1991.

- J. Copeau, *Registres VI. L'École du Vieux-Colombier*, textes établis, présentés et annotés par Claude Sicard, Paris, Gallimard, 2000.
- J. Copeau, *Registres VII – Les années Copiaus (1925-1929)*, a cura di M. I. Aliverti, Paris, Gallimard, 2017.
- J. Copeau, *Il luogo del teatro. Antologia degli scritti*, a cura di M. I. Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 1988.
- J. Copeau, *Artigiani di una tradizione vivente. L'attore e la pedagogia teatrale*, a cura di M. I. Aliverti, Firenze, La Casa Usher, 2009.
- F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.
- E. Decroux, *Paroles sur le mime*, Paris, Gallimard, 1963.
- C. Dullin, *Souvenirs et notes de travail d'un acteur*, Paris, Lieutier, 1946.
- G. Freixe, *La filiation Copeau Lecoq Mnouchkine. Une lignée théâtrale du jeu de l'acteur*, Laverune, l'Entretemps, 2014.
- J. Lecoq, *Il corpo poetico. Un insegnamento della creazione teatrale*, Milano, Ubulibri, 2000.
- P. Lecoq, *Jacques Lecoq, un point fixe en mouvement*, Paris, Actes Sud, 2016.
- Y. Lorelle, *Dullin-Barrault. L'éducation dramatique en mouvement*, Paris, Les éditions de l'Amandier, 2007.
- M. Mistrík (a cura di), *Jacques Copeau, hier et aujourd'hui*, Bratislava, Veda, 2014.
- D. Sartori e B. Lanata (a cura di), *L'art du masque dans la Commedia dell'Arte*, Paris, Solin, 1987.

-
- M. Consolini, R. Doyon (a cura di), *Jacques Copeau*, «Les nouveaux cahiers de la Comédie-Française», Paris, La Comédie-Française: "L'Avant-scène théâtre", 2014.
- J. Lecoq, *Éducation physique de base*, «Cahiers d'art dramatique», XII, 1950 (janvier-mai).
- J. Lecoq, *Formation corporelle du comédien*, «Cahiers d'Art dramatique», XII, 1950, (octobre-décembre).
- F. Ponzetti, *Dalla Francia all'Italia. La storia di Copeau fra illusione e disillusione*, «Teatro e Storia», XXII, Annale, 2008, Dossier "L'anticipo italiano", pp. 157-160.

REGESTO DEI FONDI ARCHIVISTICI CONSULTATI

Area romana

Archivio della Biblioteca Teatrale Siae del Burcardo.

Archivio del Centro Studi "Casa Macchia":

- fondo dell'Accademia d'Arte Drammatica "S. d'Amico".

Archivio Centrale dello Stato:

- documenti d'archivio riferiti al Ministero dell'Istruzione;
- documenti d'archivio riferiti al Ministero Della Cultura Popolare;
- documenti d'archivio riferiti al Ministero Del Turismo e Dello Spettacolo (1941-1998).

Archivio Storico della Biblioteca "L. Chiarini" del Centro di Cinematografia Sperimentale.

Archivio Gramsci di Roma:

- fondo Luigi Squarzina.

Area Fiorentina

Archivio di Stato di Firenze.

Centro Studi del Teatro "La Pergola":

- fondo Orazio Costa.

Archivio storico dell'Università di Firenze.

Area milanese

Archivio storico dell'Accademia dei Filodrammatici.

Archivio storico del Piccolo Teatro di Milano.

Archivio storico della Mediateca della Civica Scuola di Teatro "P. Grassi".

Area parigina

Bibliothèque nationale de France, Département des Arts du Spectacle:

- Fonds Jacques Copeau;
- Fonds Jean Louis Barrault;
- Fonds Michel St. Denis;
- Ensemble documentaire Etienne Decroux;
- Ensemble documentaire Marcel Marceau.

Unesco Archives:

- Fonds "International Intellectual Cooperation institute" (Société Universelle du Théâtre).

Société d'Histoire du Théâtre:

- Fonds Leon Chancerel.

Altri fondi:

Archivio del Museo Biblioteca dell'Attore di Genova:

- Fondo Silvio d'Amico;
- Fondo Vittorio Caprioli;
- Fondo Giorgio De Lullo e Romolo Valli;
- Fondo Raul Radice;
- Fondo Sergio Tofano.

Archivio Storico del Teatro Stabile di Genova.

Archivio Storico dell'Università di Padova.

Archivio del Civico Museo Teatrale C. Schmidl:

- Archivio del Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Trieste;
- Archivio del Teatro Stabile di Prosa di Trieste.