

Raffaella Di Tizio

IL TEATRO IN RIVISTE NON TEATRALI  
LA SCENA DI STRAPAESE  
1926-1935

Per rimettere in movimento l'immagine del teatro italiano ai tempi del fascismo si è cominciato a osservare in che modo, e in quale misura, le iniziative e le polemiche teatrali abbiano trovato spazio in riviste non dedicate al mondo della scena. Una ricerca che andrà proseguita su più ampia scala, ma che fin dai primi risultati, che qui si presentano, si è dimostrata di fondamentale importanza.

La scelta delle pagine da esaminare per questo saggio, dato il vasto campo dell'editoria dell'epoca, non è esente da una certa arbitrarietà, ma segue l'idea che proposte e prospettive insolite – ovvero utili a scompigliare alcuni temi consolidati per tornare a osservarli con diversa attenzione – possano meglio trovarsi nelle zone a margine piuttosto che nei territori centrali dell'ufficialità. Invece di soffermarsi su periodici come «Critica fascista» di Giuseppe Bottai, espressione della tendenza centralizzatrice e statalista del regime, l'analisi ha quindi riguardato in questa prima fase soprattutto «Il Selvaggio», la nota rivista di matrice squadrista che Angelo Bencini fondò nel 1924 a Colle Val d'Elsa affidandola a Mino Maccari<sup>1</sup>. Uscì dal 13 luglio di quell'anno – nel pieno della crisi di governo legata all'omicidio di Giacomo Matteotti<sup>2</sup> – fino al 1943, ma il periodo che qui si guarderà più da vicino è quello compreso tra il 1926 e il 1935, essendo più difficile nei primi e negli ultimi anni incontrare il filo esile delle sue contestazioni teatrali<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Cfr. Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà. Il Selvaggio, L'Italiano, «900»*, Treviso, Canova, 1975, p. 12. Maccari «era rivolto essenzialmente a raccogliere, su scala locale, gli umori, i risentimenti, per farsene portavoce nei confronti di uno Stato lontano, e, anche se fascista, estraneo», Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura. Intellettuali e riviste del fascismo*, Bari, Laterza, 1974, p. 73, ma cfr. anche Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, Bari, Laterza, 1986.

<sup>2</sup> Com'è noto il rapimento del deputato era avvenuto il 10 giugno del 1924, ma il suo corpo sarebbe stato ritrovato solo il 16 agosto. La crisi si sarebbe chiusa il 3 gennaio del 1925, col discorso di Mussolini che di fatto annunciò l'inizio della dittatura.

<sup>3</sup> Al momento della sua fondazione l'impegno de «Il Selvaggio» è prettamente politico; dal 1935 invece «Si ha l'impressione che la funzione del periodico sia esaurita anche

«Il Selvaggio» ebbe fasi diverse e numerosi cambi di sede: nel 1926 la redazione si spostò a Firenze e Maccari ne assunse la direzione unica, dopo che il discorso di Mussolini alla prima Mostra del Novecento aveva invitato a separare i due campi dell'arte e della politica, e nella rivista non poterono più perfettamente riconoscersi coloro che, come il fondatore Bencini, vi «avevano visto essenzialmente un modo per lo squadristo di far sentire la sua voce»<sup>4</sup>. È a questo punto che, riconosciuta una guida in Ardengo Soffici, viene messa a punto la «proposta culturale di strapaese»<sup>5</sup>. Di fronte alla riorganizzazione dall'alto del regime, venendo a mancare gli spazi per un'efficace critica interna, «Il Selvaggio» non cesserà di forzare il confine d'azione – sono noti i numerosi sequestri di suoi numeri e le censure delle sue critiche più aspre o scanzonate a potenti e gerarchi – ma della politica d'ora in poi parlerà soprattutto in quanto connessa all'arte. Inizia ora la polemica con «900», rivista fondata da Massimo Bontempelli e Curzio Malaparte (Curzio Suckert) nell'autunno del 1926, scritta in francese, e dai Selvaggi identificata come espressione di una Stracittà europeista in contrasto con i valori dell'autentica provincia fascista. Nella loro stessa area culturale, quella strapaesana, il 14 gennaio di quell'anno era invece uscito il primo numero de «L'Italiano» di Leo Longanesi.

I legami tra le riviste sono in questi anni fitti e complessi: polemiche e domande rimbalzano dall'una all'altra, gli autori si sovrappongono (lo stesso

se continua l'opera di denuncia e la ripetizione stizzosa degli anchilosati programmi iniziali», Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà*, cit., p. 16.

<sup>4</sup> Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 112. Dato che è su altro che si punterà l'obiettivo, è bene ricordare come la rivista dopo il '26 continuò comunque a sostenere con convinzione lo spirito manganellatore dei primi tempi, tanto nei testi che nelle immagini. Anche Maccari era stato squadrista, ma «raccogliendo l'invito pronunciato da Mussolini nel febbraio del 1926 alla mostra milanese, il nuovo direttore intensificò la produzione letteraria de "Il Selvaggio" e diede vita al movimento Strapaese con un programma molto chiaro: combattere contro tutte le espressioni della civiltà moderna, salvare l'Europa dalla rovina e mostrare la superiorità del fascismo rispetto al liberalismo, alla democrazia e al socialismo», Alessandra Tarquini, *Storia della cultura fascista*, Bologna, Il Mulino, 2011, pp. 96-97. Mezzo ne sarebbe stata la valorizzazione delle radici culturali italiane, rurali e contadine, contro l'invasione delle mode moderniste straniere (cfr. *Ibidem*).

<sup>5</sup> Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 113. La redazione si spostò poi a Siena (1929-1930), a Torino (1931), e infine a Roma, dove come si è detto uscì, anche se in maniera via via più saltuaria e occupandosi sempre più solo di pittura, fino al 1943. In quell'anno di guerra e rivolgimenti il particolare fascismo rivendicato da Maccari lo condusse, con altri collaboratori della rivista, alla diretta opposizione al regime nelle file della resistenza (cfr. Paola Pallottino, *Storia dell'illustrazione italiana. Cinque secoli di immagini riprodotte*, Firenze, Usher, 2010, pp. 349-350).

Curzio Malaparte scrive ad esempio anche su «Il Selvaggio»<sup>6</sup>). Su una rete così intricata, su cui molto si è scritto<sup>7</sup>, qui non si può offrire che una prima proposta delle suggestioni nate da uno sguardo precisamente orientato alla ricerca di materiale teatrale. Ovvero, presentando i dati raccolti, si cercherà di procedere soffermando l'attenzione soprattutto su quei passaggi – spesso rapidissimi cenni – che sembrano offrire squarci di un certo interesse sulla scena di allora, e sul modo di osservarla.

Il discorso de «Il Selvaggio» sul teatro è tanto più interessante quanto più è privo di una sua qualsiasi sistematicità: l'unico dato ricorrente sono le polemiche contro alcuni autori o grossi nomi – amati e poi denigrati, come Filippo Tommaso Marinetti o Luigi Pirandello, o messi in genere alla berlina, come Anton Giulio Bragaglia e l'imprenditore Riccardo Gualino, o sempre apertamente disprezzati come, in campo musicale, Pietro Mascagni e poi Arturo Toscanini. Per il resto si tratta soprattutto di sferzate apparentemente casuali e saltuarie, critiche più o meno dirette che però spesso vanno a colpire proprio le colonne portanti dei tentativi di riforme teatrali che nello stesso tempo, per iniziativa politica o su proposta di esponenti della scena, si vanno tentando. Schematizzando al massimo, quello che dall'interno del mondo teatrale appare enorme, qui si presenta come minuscolo, persino semplicemente come un tentativo di formiche di salvare il formicaio. E se questo su «Il Selvaggio» non è mai detto così espressamente, sarà meglio visibile tanto in alcuni articoli programmatici di «900» quanto in alcune pagine de «L'Italiano» di Leo Longanesi (che si osserveranno in chiusura). Il teatro italiano, di cui altrove ci

<sup>6</sup> Malaparte aveva precedentemente fondato «La Conquista dello Stato», rivista di spirito affine a «Il Selvaggio». Come Longanesi e Maccari, sosteneva lo squadristo provinciale come solo autentico rappresentante della rivoluzione fascista (cfr. Paolo Murialdi, *La stampa del regime fascista*, cit., p. 66). Rispetto al suo legame con la modernista «900», nel 1941 lo stesso Malaparte, in una lettera a Giancarlo Vigorelli (pubblicata in *Il Tesoretto. Almanacco dello specchio*, Milano, Mondadori, 1941), avrebbe rivendicato la sua contemporaneità di posizioni, dichiarandosi persino autore delle due opposte correnti: «Se è vero che ho inventato Strapaese, non è men vero che ho inventato anche Stracittà e che la polemica fra Strapaese e Stracittà fu scatenata da me al solo scopo di muovere le acque della letteratura italiana, solitamente morte». Cfr. Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà*, cit., pp. 45-46.

<sup>7</sup> Sul panorama delle riviste del tempo cfr. anche Albertina Vittoria, *Le riviste del duce: politica e cultura del regime*, Milano, Guanda, 1983, e Giorgio Luti, *La letteratura nel Ventennio fascista. Cronache letterarie tra le due guerre 1920-1940*, Firenze, La Nuova Italia, Terza edizione accresciuta, 1995. Sul «Selvaggio» si vedano Carlo Ludovico Ragghianti, *Il Selvaggio di Mino Maccari*, Venezia, Neri Pozza, 1959, e Luigi Cavallo, *Indice del Selvaggio*, Firenze, Galleria Michaud, 1969. La presente ricerca si è in buona parte avvalsa della ristampa anastatica della rivista, *Il Selvaggio 1924-1943*, Firenze, Spes-Studio, 1976.

si sforza di rivendicare l'importanza culturale – tutta l'attività critica di Silvio d'Amico si muove in questa precisa direzione – qui non appare altro che una vecchia baracca che si sfalda da sé, e che non ha senso voler salvare.

Ma a questo punto sarà bene entrare nella concretezza dei documenti. Saranno presentati cercando di preservare un certo ordine cronologico, ma lasciando dove possibile il ruolo di guida a temi attorno cui condensare le prime immagini che questa ricognizione lascia emergere. Resteranno più in ombra alcuni fili importanti, come l'ostilità verso Luigi Pirandello o le stroncature a Sem Benelli, argomenti già ben analizzati da Maria Antonietta Cruciana nel numero monografico che la rivista «Ariel» ha dedicato a *Teatro e fascismo*<sup>8</sup>.

### *Teatro e biciclette*

Per sfuggire alla dispersione che l'approccio antisistemico de «Il Selvaggio» comporta<sup>9</sup>, ci si consentirà subito qualche sortita verso altre riviste. Inevitabile il confronto con «900», Stracittà come opposta a Strapaese: un raffronto non eludibile soprattutto perché sembra dimostrare, sull'argomento teatro, una sostanziale unanimità. Le riviste rivali, l'europeista e modernista e la sostenitrice della pura arte italiana<sup>10</sup>, mostrano di appartenere su questo tema a uno stesso fronte: quello che al teatro stenta a riconoscere senso e spazio all'interno della società contemporanea, quello che semmai accorda – per concessione o per entusiastica adesione – al cinema la possibilità tecnica di descrivere il reale. La scena vi appare soprattutto, per programmatica scelta o attraverso sparse constatazioni, come un vecchio arnese destinato a sparire.

Non è sempre facile trovare i riferimenti teatrali sparsi su «Il Selvaggio»: impossibile spesso sospettare l'argomento dal titolo degli articoli, segno di una precisa tendenza a voler avere a che fare più con la realtà che con la

<sup>8</sup> Maria Antonietta Cruciana, «*Il Selvaggio*» e il teatro fascista, «Ariel», anno VIII n. 2-3, maggio-dicembre 1993, pp. 379-387.

<sup>9</sup> Si intende, riguardo al teatro: numerosi gli interventi organici, specie di Ardengo Soffici, su temi come il legame tra arte e fascismo. Ma per la scena non si registra nessuna concreta proposta, nessun discorso complesso: solo prese di posizione contro questo o quell'esponente del mondo dello spettacolo o dell'organizzazione teatrale. Quando su «Il Selvaggio» si parla di arte si intendono soprattutto pittura, disegno e letteratura, o, come parte di una lunga polemica, la non-arte rappresentata dall'architettura razionale.

<sup>10</sup> Contro le idee del fondatore e animatore di «Novecento», Massimo Bontempelli, «Il Selvaggio» nel 1926 si esprime più volte, pur avendo in precedenza mostrato di apprezzare in teatro il suo dramma *Nostra dea* interpretato dalla Abba («Il Selvaggio», anno II, n. 17-18, 18 maggio 1925; Cfr. anche *Shelley contro Massimo Bontempelli*, «Il Selvaggio», anno III n. 8, 16-30 luglio 1926).

sua rappresentazione scenica. La rivista di Maccari esprime il suo pensiero soprattutto come negazione della validità e della buonafede fascista di altrui discorsi o iniziative, eppure nel 1926, definito il proprio territorio come Strapaese, «Il Selvaggio» avanza una sua propria, anche se del tutto disorganica, proposta teatrale. Resterà l'unica. In verità si tratta di un brano dedicato a un campione del ciclismo, dove il teatro non è che rapidamente evocato. Ma è un articolo che è segno preciso di un momento in cui lo spettacolo cambia il suo volto, e sembra saper esprimersi compiutamente più nel mondo dello sport (o nel cinema) che nelle antiche sale teatrali.

«Il Selvaggio», anno III, n. 7, 15-30 giugno 1926, Articolo non firmato, *Echi del XIV giro d'Italia*

Girardengo.

Gli fanno la fotografia. Finalmente, dopo trecentosettanta chilometri e rotti, eccolo fermo un attimo. Ne approfittiamo, io e la folla, per fissarlo con attenzione. Così l'immagine di lui s'imprime a un tempo nella lastra Gevaert e nei nostri cervelli.

Il viso di Girardengo, chi di noi non lo conosceva di già? Ora, sotto il popolarissimo sorriso della sua lunga bocca a V, la maglia tricolore è incinta di tubolari, improvvisando al Campionissimo una pancetta, che somiglia alla gobba anteriore di Pulcinella da Napoli. Poiché l'omino famoso è appena sceso dalla macchina polverosa e infiorata, le sue spalle rimangono curve, per l'abitudine del manubrio, e le braccia, a un tratto disimpegnate, pendono lungo il corpo. Si direbbe che qualcuno dei piccoli pezzi grossi che lo sovrastano con aria soddisfatta e benemerita, lo reggano per un filo, come una marionetta gloriosa, tanto le braccia dell'omino dal fermo sorriso pendono inerti, tanto le sue gambe nerborute e ferite poggiano leggermente sul prato, con le punte dei piedi un po' convergenti. E subito m'accorgo che «Gira» (immancabile protagonista del «Giro», perpetuo capopopolo di classifiche generali, uno dei più celebri Italiani) è una maschera ormai, una maschera che non aspetta se non il suo poeta, il quale la introduca in commedie, destinate finalmente a diventar popolari in tutta Italia. Una maschera nazionale, come furono regionali Arlecchino da Bergamo e Pantalon da Venezia. Immaginatevi: il prim'atto, putacaso, a Milano, il secondo a Bologna, il terzo a Roma, il quarto a Bari – per ragione di un bell'intrigo con rapimenti, inseguimenti, viaggi di nozze, spedizioni e congressi, – e in tutti gli atti, sul più bello, ricomparirebbe «Gira», questo frenetico innamorato della polvere italiana, questo moto perpetuo da strada maestra, questo atleta disperato, scalcinato e gentile, col suo sorriso a V e la sua maglietta tricolore, con la sua gobba di tubolari e le sue gambe esagerate e graffiate, a dir la sua in fretta e furia, come a un controllo a firma, tra gli «eccolo! eccolo!» dei ragazzini in loggione, e le ritempranti risate delle magnifiche platee domenicali di Cecina o di Barletta, di Brisighella o di Pozzuoli, di Castelfranco o di Solenzara...

Così, qui nel Velodromo stipato, io vo sognando risolta la crisi del teatro italiano; mentre gli ultimi «diseredati» inciampano nella folla che ha rotto i cordoni, e il sole tramonta, e l'onorevole Capanni si pulisce le unghie sovrappensiero.

Ironia o serietà? Questo salto mentale dal famoso ciclista a una riforma che risolva la crisi teatrale, quest'immagine di una rinnovata commedia dell'arte capace di entusiasmare un popolo che, lontano dalle sale teatrali, segue con passione i nuovi astri sportivi, presi per se stessi sono poco più di un volo della fantasia. Eppure almeno due elementi portano a ritenere un simile articolo un sintomo importante: il primo, come si è accennato, l'evidente concorrenza diretta che lo sport iniziava a fare al teatro, sport che veniva sentito come qualcosa di tutti di fronte a un teatro specchio di una esile élite (l'autore, mentre immagina un drammaturgo che scriva le avventure del «Gira», sta anche ribadendo che proprio quello sportivo è il vero spettacolo dei tempi nuovi). Il secondo è il richiamo preciso che a queste parole faranno altre, pubblicate non molto tempo dopo sulla rivista di Bontempelli. Sul secondo numero dell'europeista, esterofila, modernista «900» (redatta in francese fino al 1928) dopo aver decretato la morte definitiva del teatro drammatico e lirico, considerati privi di necessità e di rapporto con il presente (ci si tornerà poi), Bontempelli aggiungerà una rapida parentesi:

Je sens survivre en moi beaucoup d'admiration pour le théâtre «populaire». J'aime dans ce théâtre cette épaisseur de sentiments primordiaux, qui le sauvegarde de toute complication pernicieuse, qui le fait se tenir solide en évitant les fêlures des analyses trop subtiles. J'y aime aussi cette violence du coloris, laquelle lui est nécessaire pour tenir tête à un public singulièrement impatient, qui le contraint à une technique solide, à une étrange ampleur de charpente. Enfin cette richesse des attitudes, voulue par le fait que ce même public n'accepte que ce qu'il peut percevoir immédiatement: on ne permet d'aucune manière à l'auteur de s'arrêter sur ses effets pour gagner du temps; tout l'espace qu'on lui a accordé, il doit le remplir d'action, et bien droue<sup>11</sup>.

Ancora una dichiarazione d'amore per il teatro popolare, teatro di azioni e di sentimenti primordiali, capace di tener testa a un pubblico impaziente. Ovvero, se c'è un'arte della scena che può salvarsi è quella che risponde ai gusti immediati del pubblico, alle esigenze imposte da un'attenzione rapida e sempre più abituata a una realtà in vertiginoso movimento. Questo porterà da un lato dichiarare preferenza per il cinema, dall'altro riconoscersi in un attore come Ettore Petrolini. Si ribadisce così l'importanza di un gusto popolare che solo varrebbe a imporre regole all'arte drammatica. Questo sfondo, appena più ampio, mostra forse più chiaramente il senso della scherzosa proposta de «Il Selvaggio» di un Girardengo come maschera nuova, capace di riconciliare col teatro una platea distratta da altro tipo di avventure; parole che sono anche una puntuale registrazione del solco concreto tra la vita teatrale e la vita cul-

<sup>11</sup> Massimo Bontempelli, *Nous et le théâtre*, «900» Cahiers d'Italie et d'Europe, 2 (*Cahier d'Hiver 1926-27*), pp. 176-178, qui p. 177.

turale del Paese nella sua dimensione media, al di là delle polemiche interne al piccolo mondo degli specialisti della scena.

### *Teatro e cinema*

Ci si permetterà a questo punto una deviazione in un'importante rivista di settore, unita a un salto di dieci anni. Si potrà osservare come un discorso esterno all'area teatrale – quello che vede la sua importanza drasticamente ridotta rispetto al cinema, spettacolo della modernità, e allo sport, fonte di un secondo nuovo divismo – sia divenuto ormai argomento imprescindibile anche all'interno di pagine specialistiche. È il 1936 e «Scenario», anche se per poco, è ancora diretta da entrambi i fondatori (Silvio d'Amico e Nicola De Pirro), e non ha ancora perso l'internazionalismo e la militanza culturale dei suoi primi anni<sup>12</sup>. Sembra però già iniziare a farsi una più semplice eco dei tempi, e il cinema vi ha preso un certo spazio. Per l'estate il mensile decide di dedicare un sondaggio alla domanda *Preferite il cinema o il teatro?*, quesito che tra agosto e settembre un gruppo di intervistatori rivolge a noti sportivi, semplici lavoratori, studenti e politici<sup>13</sup>. Le conclusioni, si legge in apertura della lunga serie di risposte, il lettore dovrà trarle da sé.

Dopo due giudici che trovano il cinema «artificioso», e una telefonista che ammette invece di amarlo «infinitamente di più» del teatro, ecco l'opinione del campione di ciclismo del momento: se dieci anni prima Girardengo faceva immaginare un nuovo teatro possibile, ora Gino Bartali esprime piuttosto la profonda estraneità del mondo sportivo al teatro.

«Scenario», anno V, n. 8, agosto 1936, E. M., *Un ciclista: Gino Bartali*, pp. 372-373 (all'interno del sondaggio *Preferite il cinema o il teatro?*, Ivi, pp. 371-373).

Per i collezionisti di curiosità, Bartali è noto come un appassionato del cinema. E il fatto risponde a verità. [...]. Non è molto entusiasta, invece, del teatro.

«Che vuole!» – mi diceva un giorno. – Noi ciclisti bisogna andare a letto molto

<sup>12</sup> Cfr. Mirella Schino, *Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale*, «Teatro e Storia», n. 3, 2011, in particolare pp. 176-177. La rivista era stata fondata nel 1932, d'Amico ne avrebbe lasciato la direzione proprio nel 1936.

<sup>13</sup> Una buona parte di loro (forse condizionata dall'essere intervistata da una nota rivista teatrale?) dichiara di preferire la scena, mostrando una certa inclinazione per i drammi gialli e un interesse strettamente legato agli interpreti al momento in voga, come Ruggero Ruggeri. Le risposte sono pubblicate in *Preferite il cinema o il teatro?*, «Scenario» anno V, agosto 1936 n. 8, pp. 371-373 e settembre 1936 n. 9, pp. 423-426.

presto perché al mattino ci alziamo appena spunta il sole, per allenarci. Il cinema è più comodo e ci si va a tutte le ore, mentre da teatro si esce troppo tardi; e poi, mette troppa soggezione il teatro.

«Al cinema vado anche con la maglia di corridore; ma una volta che mi ci presentai a Firenze in un teatro vestito a quel modo, tutti mi guardarono di traverso come avessi ucciso qualcuno. E poi, quel dover entrare per forza a quell'ora precisa; quell'aspettare che s'alzi il telone; quel non poter nemmeno tossire; son cose che non mi vanno. [...] Forse anche, perché al teatro a Firenze ho ascoltate commedie che non mi piacevano e mi ci sono sempre annoiato: troppi discorsi, troppi svenimenti e troppo amore poco pulito. A me è sembrato che in quel teatro si rappresentasse ciò che nella vita non poteva capitare: mi mettevano in mente idee che a raccontarle fuori, facevan ridere.

«O com'è, invece, che raccontando la trama dei film, ripetendo le stesse parole dei personaggi, nessuno rideva, e tutti si interessavano? [...]

Dica un po' lei a Olmo o a Binda o agli altri ciclisti, preferiscono il teatro o il cinema. Vuol conoscere la risposta? La dico io: preferiscono il cinema. Perché il teatro non è per chi s'alza presto al mattino, fatica, e fa le cose alla buona. È, al più, per i giocatori di calcio»<sup>14</sup>.

Vuoi per il suo stile, vuoi per mere ragioni pratiche, il teatro sembra apparire sempre più un fenomeno d'élite, distante dalla realtà concreta (come d'élite, d'altra parte, sono anche le riviste su cui simili questioni vengono dibattute<sup>15</sup>).

In verità pochi degli intervistati hanno occasione di poter fare, tra teatro e cinema, un vero confronto: tra questi tal Isolerio Giorgini, custode a Roma del teatro Adriano, dove i due spettacoli e due diversi tipi di pubblico si alternano. Preferendo il teatro e i suoi spettatori, il custode spiega che gli appassionati del cinema – descritto come puro divertimento, convenzionale e privo di vere passioni – «non si emozionano; non applaudono; escono dal cinematografo come sono entrati»<sup>16</sup>.

Dopo i pareri di un capitano di marina, un console generale e due stu-

<sup>14</sup> Segue, a chiudere la prima parte del referendum, la risposta del calciatore Fulvio Bernardini, autore di articoli e libri, in verità d'accordo con le ragioni pratiche d'orario che rendono difficile frequentare i teatri. Della scena dichiara comunque di preferire «il teatro vero, quello che non ristagna nei lunghi discorsi di qualche personaggio, ma che si muove, che fa vibrare l'azione, e si svolge senza pause». Amante dei drammi gialli, ritiene che la crisi del teatro sia dovuta più a una sua colpa che alla diffusione del cinema. Ivi, p. 373.

<sup>15</sup> «Scenario», come Silvio d'Amico avrebbe scritto a Paolo Grassi nel 1953, era all'epoca una rivista costosa, e non tirava più di duemila copie. Cfr. Gianfranco Pedullà, *Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1934-1944)*, introduzione a *Silvio d'Amico, Cronache 1914/1955. Antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito*, Palermo, Noventa, 2005, Quarto Volume, Tomo I, p. 44.

<sup>16</sup> «Scenario», anno V, n. 9, settembre 1936, p. 423.



denti, ultimo ad avere parola sarà l'Onorevole Alessandro Pavolini, allora Presidente della Confederazione Fascista Professionisti e Artisti, intervistato in tenuta da mare sulla spiaggia di Castel Fusano. Senza esitazione il rappresentante governativo (in pieno accordo con il peso da questo assunto sul piano della propaganda) darà la sua preferenza al cinema. E non mancherà di sottolineare, del teatro, l'aspetto vecchio e caduco, descrivendolo come un'arte deprimente che non ha confronti con l'effetto tonificante del cinema.

«Scenario», anno V, n. 9, settembre 1936, A. L., *Un uomo politico*, p. 426. (all'interno del sondaggio *Preferite il cinema o il teatro?*, Ivi, pp. 423-426).

- [...] Un bel lavoro teatrale mi soddisfa, si capisce, quanto un bel film; solo che, i capolavori essendo eccezione e regola la mediocrità decente, sul terreno dell'ordinaria amministrazione il Cinema mi par più vario, intenso e cattivante del Teatro. In altri termini [...] col suo dinamismo, con la sua agilità di stile e varietà di contenuto, si adegua meglio dell'altro alla mia sensibilità, a quel «sentimento della vita», indefinibile ma ben chiaro in noi, che è proprio della nostra generazione.

- [...] Certe sere, in A. O. [Africa Orientale], quando più premeva la nostalgia di casa nostra, dell'Italia lontana, [...] mi è venuto fatto di rimpiangere e desiderare, fra tante altre cose certo più gravi e importanti, «un buon film». Non ho mai sentito, lo confesso, che mi mancasse una serata teatrale. E aggiungerò, benché ormai sieno rilievi banali, da tutti ripetuti a sazietà, che anche per me valgono a favore del Cinema certe considerazioni: spettacolo più breve, scelta dell'ora lasciata allo spettatore, possibilità di frequentare le sale di proiezione in abito da mattina ecc. ecc. Cose che, specie per chi ogni ventiquattr'ore abbia sulle spalle un bel mucchio di lavoro da sbrigare, contano, all'ultimo, più di qualunque eventuale preferenza teorica. Personalmente, giunto alla fine di una giornata faticosa, il Cinema mi rappresenta – come posso dire? – una carica di energia; un'iniezione tonificante. Come questi bagni. Il Teatro, di solito, ha sui miei nervi l'effetto contrario: mi deprime un poco...

Sembra che parlando del teatro inizi a farsi strada uno sguardo volto un po' all'indietro, e dall'alto: una prospettiva che si incontra facilmente in contesti e scritti diversi, a segnalare una generale tendenza a non riconoscere alla scena una sufficiente presa sui tempi, a vederla come parte di un vecchio mondo. Per alcuni degli intervistati di questo sondaggio, su cui agisce il peso di un pregiudizio culturale che riconosce al teatro una posizione comunque più dignitosa dell'intrattenimento cinematografico, la condizione è in un certo senso opposta: è l'altra faccia della medaglia, quella di un teatro visto dal basso. La dimensione che inizia a sembrare difficile recuperare è appunto quella di un rapporto semplice e diretto col mondo della scena: che lo si frequenti o meno, sembra si diffonda la sempre più netta percezione che il teatro

non faccia parte della normalità della vita cittadina: nei suoi testi e nei suoi spettacoli è difficile tanto trovare evasione, quanto incontrare specchi della propria realtà.

### *Teatro e realtà*

Dieci anni prima di questo sondaggio era nata «900», dove Bontempelli aveva espresso con chiarezza le sue posizioni riguardo alla scena. Il suo noto articolo *Nous et le théâtre*, già in parte qui citato, era un pezzo che però forse meglio avrebbe potuto chiamarsi “*Nous et le spectacle*”: vi si spiegava appunto che, mentre il teatro aveva concluso il suo ciclo di vita, lo spettacolo era qualcosa di eterno e nel presente corrispondeva al cinema<sup>17</sup>:

Il faut prendre la chose en patience. Le théâtre est une histoire finie, conclue, enterrée. Pas le «spectacle», éternel besoin des hommes; mais le théâtre comme «théâtre dramatique» et comme «théâtre lyrique», dans ces schémas, enfin, qui s'efforcent grotesquement de survivre. Le théâtre c'est une chose finie, et lorsque j'entends parler de la «crise du théâtre», j'éprouve la même impression que si j'entendais parler de la «crise du poème épique» ou de celle du sonnet, de l'alexandrin ou de l'endécasyllabe<sup>18</sup>.

Bontempelli apriva il discorso spiegando che non vi era più, a sostenere il teatro drammatico, «una pubblica necessità», dato che le vicende del romanzo

<sup>17</sup> Stessa conclusione verrà tratta in un articolo su «Il Selvaggio» del 31 marzo 1935 a firma Litterator (Mino Maccari) intitolato *Catone al cinema*, dove si segnala che a soddisfare le esigenze del popolo, per cui anticamente vi erano «atellane, mimi, pantomimi, circensi [...] può bastare oggi il cinematografo, che conquista le folle facendo intisichire il teatro». Il pezzo di Bontempelli, col titolo *Come la pensavo nel '26*, venne poi raccolto in italiano nella sezione *Il vecchio spettacolo* del suo *L'avventura novecentista* (1938), dove *Il nuovo spettacolo* erano invece intitolate le pagine dedicate al cinema. L'autore qui mostrava, attraverso una raccolta dei suoi articoli, «l'andirivieni» delle sue convinzioni sulla scena, ammettendo, nonostante il suo «scetticismo verso la forma “teatro di prosa” e “melodramma”» ereditata dal passato, di essersi poi interessato molto di teatro. Cfr. Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di Ruggero Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 232.

<sup>18</sup> Massimo Bontempelli, *Nous et le théâtre*, cit., pp. 176-177. Bontempelli aveva in verità fatto proprie le parole di un pezzo di Charensol, *La mort du théâtre*, che sarà pubblicato nel terzo fascicolo della rivista («900», 3 *Cahier de Printemps 1927*, pp. 178-180), con una nota dell'autore che ne rivendica appunto la priorità. Anche qui un cinema vivo e un teatro finito, dato che, come si legge in apertura, «Un art ne peut vivre et se développer que s'il est le reflet de son époque, s'il participe tout au moins aux grands mouvements intellectuels qui animent les générations successives. Or le théâtre est aujourd'hui complètement séparé de la vie».

e del dramma erano meglio raccontate dal cinema, mentre l'esigenza di uno «spettacolo luminoso e colorito» trovava risposta in un modo «infinitamente più vario, mosso e scintillante sulle scene del varietà»<sup>19</sup>. Avrebbe in seguito aggiunto che parlare di una crisi del teatro, sotto qualunque aspetto (crisi di produzione drammaturgica, di qualità artistica degli interpreti, o legata al dissesto economico causato dagli speculatori), e cercare di risolverla, voleva dire non accorgersi del normale declino di quest'arte a favore di forme nuove<sup>20</sup>. Su questo fronte una rivista come «Il Selvaggio» non prese posizione: citando le parole con cui Bontempelli aveva definito il cinema come maggiore problema artistico del presente, Maccari si limitava laconicamente a rispondere: «Noi siamo dei poveri italiani, crediamo nell'arte, non del cinematografo»<sup>21</sup>. Un'affermazione in fondo generica, e nessun accenno a una difesa del teatro. Di scena si parla invece qualche pagina dopo per lamentare che in Italia «Se c'è un teatro da valorizzare, si valorizza il pirandellismo (i cui successi all'estero sono inutili ai fini nazionali, perché non sono successi d'italianità, carattere di cui il teatro pirandelliano è destituito)»<sup>22</sup>. Anche nei numeri seguenti non si trovano più che affermazioni saltuarie, come questa critica ad Anton Giulio Bragaglia (parte di una più generale polemica contro Filippo Tommaso Marinetti e il futurismo): «Il futurista Sant'Elia (1914) sta all'architetto tedesco Emil Hoppe (1902) come il futurista A. G. Bragaglia sta – con ritardo di qualche annata – alla rivista di Gordon Craig, *The Mask*»<sup>23</sup>. Di frequente si incontrano inviti a non occuparsi di questo o quella compagnia o artista<sup>24</sup>. «Il Selvaggio» sul fronte teatrale tende insomma a rispondere ad azioni e dichiarazioni altrui, più che a produrre significati. Anche l'unica “appropriazione” di un attore teatrale avanzata dalla rivista ha più il sapore di una rivendicazione – legata alla più generale e costante polemica contro «900» – che di una sincera adesione.

<sup>19</sup> Massimo Bontempelli, *L'avventura novecentista*, cit., p. 232.

<sup>20</sup> Cfr. Ivi, p. 239.

<sup>21</sup> Cfr. *Bontempellaggini sue di lui... e di Audisio*, «Il Selvaggio», anno III, n. 9, 7 settembre 1926.

<sup>22</sup> *Diavolo a quattro. Arte e fascismo*, in *Ibidem*. Si leggerà sul *Gazzettino ufficiale di Strapaese*, a. IV, n. 2, 20 gennaio 1927, che «A Strapaese il teatro di Pirandello è proibito», ma sui commenti della rivista a Pirandello cfr. Maria Antonietta Cruciatà, «*Il Selvaggio* e il teatro fascista», cit.

<sup>23</sup> *Spuntature*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 3, 15 febbraio 1927. Una rapida sferzata con cui si accusa Bragaglia di mutuare dal noto riformatore inglese, che dal 1908 dirigeva a Firenze la rivista «*The Mask*», le proprie idee sulla messinscena.

<sup>24</sup> Per esempio, nel numero ora citato un ironico corsivo chiede allo Stato che «s'ignorino pure “*Il Selvaggio*” e i selvaggi e le idee loro e le loro mostre, campagne, iniziative, proposte; ma viva Iddio s'ignori anche – ed è quanto di meno si possa chiedere – il “*Teatro della Stirpe!*”».

«Il Selvaggio», anno IV, n. 5, 15 marzo 1927, *Petrolini selvaggio e Spadaro novecentista*

Il macchietista [Odoardo] Spadaro si vanta di essere stato, in questi tempi a Parigi e di averci «lavorato»; il che costituisce, secondo lui, un grande successo italiano. Ma Petrolini, artista di maggior levatura, ha messo le cose a posto. Spadaro, è stato, sì, a Parigi; ma a pecorone, e soggiacendo ai gusti parigini. Bella roba! Io, invece, voglio andare a Parigi, ma col mio bagaglio di fregnacce romanesche e col mio gusto italiano.

Da ciò si deduce che Spadaro è un novecentista, e Petrolini un selvaggio<sup>25</sup>.

Due attori di varietà a confronto, eco di una notizia letta altrove (prassi normale del «Selvaggio»). Ma soprattutto risposta alla poetica novecentista: italianità come primo valore contro l'importanza degli scambi e la traducibilità dell'arte. E, prima ancora, riappropriazione di Petrolini: *Petrolini, acteur «novécentiste»* si intitolava appunto l'articolo che Eugenio Bertuetti aveva dedicato all'attore nel terzo fascicolo di «900»<sup>26</sup>, indicandolo come il solo interprete in grado di stare al passo con gli elementi estetici del Ventesimo secolo. Di fronte a un teatro che muore (*Mort du théâtre* si intitola il citato brano di Charensol pubblicato sullo stesso numero), un attore che vive perché in grado di riassumere in sé le caratteristiche necessarie all'arte nuova:

Petrolini est aujourd'hui le seul mime susceptible de réaliser ces courants spirituels, semblables et pourtant différents, qui paraissent caractéristiques de presque tout l'art nouveau, dont la stupeur ascétique, la dérision cruelle, la recherche de l'individu, la sobriété de ton, la soif du fantastique, l'amour de l'irrationnel, sont le trait essentiels<sup>27</sup>.

A questa conclusione segue un pezzo di Petrolini stesso (tradotto da Bertuetti in francese), *L'espace vide*, dove l'attore spiega come il rispetto dell'opera d'arte sia d'ostacolo al teatro: ciò che conta non è il testo scritto ma la capacità di chi è in scena, grazie alla tecnica e alle doti di improvvisazione, di riempire in ogni momento dello spettacolo lo «spazio vuoto» che potrebbe crearsi tra lui e il pubblico<sup>28</sup>. Non sembra che con la sua rapida battuta «Il

<sup>25</sup> Il brano fa parte della rubrica *Spuntature*, in questo numero contenente anche critiche all'americanismo di Marinetti, e all'uropeismo di Pirandello («Roba tedesco-russa. Non è arte fascista, non arte italiana; e non è neanche arte»), polemiche che proseguiranno nel seguente numero (n. 6, 30 marzo 1927) e nella lettera aperta di Berto Ricci su «Il Selvaggio», anno IV, n. 18, 30 settembre 1927.

<sup>26</sup> «900», 3 (*Cahier de Primtemps 1927*), pp. 112-118.

<sup>27</sup> Ivi, p. 118.

<sup>28</sup> Cfr. Ivi, pp. 119-126.

Selvaggio» voglia sottoscrivere tutto questo: di Petrolini si limita piuttosto a rivendicare l'italianità, contro l'europeismo di cui la rivista di Bontempelli è accusata. È un discorso, ancora, tutto esterno al teatro.

Più precise e puntuali saranno le rinnovate critiche ad Anton Giulio Bragaglia: non solo per essersi fatto imitatore di Craig, non solo perché – come viene sancito a chiare lettere nel *Gazzettino ufficiale di Strapaese* del 15 aprile 1927 – il Futurismo cui anche lui appartiene è ormai ritenuto «sinonimo di antifascismo», ma più semplicemente, e ferocemente, per la qualità del suo lavoro:

Gordon Craig, citato da Bragaglia in un articolo teatrale sul *Popolo d'Italia* del 10 corr. dice: «si deve giungere alla soppressione dell'attore». Riconosciamo che lo stesso Bragaglia ha già attuato l'idea del suo maestro. Sarebbe infatti ridicolo continuare a chiamare attori i tremendi cani che hanno sempre recitato nella caverna di Via degli Avignonesi<sup>29</sup>.

La scarsa qualità degli interpreti era una delle consuete critiche che venivano mosse a Bragaglia, che nel 1923 aveva aperto a Roma il suo noto piccolo teatro<sup>30</sup>: se queste sono parole pungenti, sono anche segno di un'opinione diffusa, cui si aggiunge però la sottolineatura della paternità straniera delle idee del regista. Pochi mesi dopo il Teatro Sperimentale degli Indipendenti otterrà comunque un premio statale di cinquantamila lire a riconoscimento della sua attività artistica: letta la cosa sui giornali, «Il Selvaggio» commenta:

Benissimo! Quel birbaccione di Anton Giulio Bragaglia dopo tanto piagnucolar miseria, è riuscito ad affogare nell'oro. Siccome noi siamo di quelli, che pur deplorandone l'estetica, apprezziamo in lui il ciociaro, siamo lieti del provvedimento; il quale, mentre può dar modo ad Anton Giulio di uscir fuori dalla buca umida e tetra e mettersi in pieno sole italiano, dovrebbe anche essere il primo segno di una nuova e positiva politica artistica. Difatti, perché al Teatro degli Indipendenti sì, e alla Stanze del Selvaggio no<sup>31</sup>?

«Il Selvaggio» aveva inaugurato le proprie esposizioni artistiche ricevendo certo meno attenzione della romana Casa d'Arte Bragaglia<sup>32</sup>: attento alle notizie, coglie ora l'occasione per una semplice rivendicazione dei diritti della

<sup>29</sup> *Spuntature*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 7, 15 aprile 1927.

<sup>30</sup> Sono ad esempio spesso ricordate le critiche che al regista fece Silvio d'Amico (cfr. le pagine a lui dedicate ne *Il tramonto del grande attore*, Milano, Mondadori, 1929).

<sup>31</sup> *Bragaglia nell'oro*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 13, 15 luglio 1927.

<sup>32</sup> In un articolo intitolato *Quarantena*, del 30 maggio 1928, Maccari lamenterà esplicitamente il disinteresse e l'indifferenza delle gerarchie locali alla mostra dei pittori del «Selvaggio», nonostante il loro essersi sempre battuti per il fascismo. Cfr. Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 155.

provincia. Di interesse al teatro, anche qui, non ve n'è. E che l'approvazione sia pretestuosa e la questione personale dimostrerà il modo molto più aspro in cui, appena due anni dopo, lo stesso argomento verrà trattato: «A. G. Bragaglia non lo fanno stare zitto neppure i quattrini. O carognone, scappa fuori dalla tana e vieni al sole, se vuoi ragionare!»<sup>33</sup>. D'altra parte Bragaglia sarà di lì a pochi mesi citato, dopo Bontempelli e insieme tra gli altri a Pietro Mascagni<sup>34</sup>, Carlo Carrà e a Franco Ciarlantini, tra i beneficiari di un'immaginaria amnistia rivolta ai «nemici e demeritatori di Strapaese». Sua colpa quella di essere «traditore della Ciociaria, protettore e sobillatore dei congiurati antistrapaesani frequentatori della caverna di via degli Avignonesi e mangiatori di muffa bontempellesca»<sup>35</sup>. Modernista, insomma, e infedele alla tradizione italiana.

Nel frattempo la rivista ha continuato a mostrare sul teatro nient'altro che un interesse censorio: mentre proseguiva costante la critica a Pirandello, qua e là si erano affacciati interventi moralistici contro le derive di una scena che pareva far di tutto per accomodarsi ai gusti della platea. Non era sembrato che «Il Selvaggio», fantasticando su Girardengo, chiedesse uno spettacolo in grado di trovare la stessa vicinanza con gli spettatori che si creava alla presenza di un campione sportivo? Poco più di un anno dopo, ricominciando il discorso daccapo (se le polemiche si riecheggiano negli anni, non si è trovato, si ripete, nessun coerente discorso costruttivo, neppure ricostruibile per frammenti) si lamenta appunto il fatto che «Un grande artista può cambiare la psicologia di un popolo; ma nella schiera di mediocrità che ci delizia, vediamo come sia cotidiana la corsa dietro i gusti del più basso pubblico, per la caccia all'indispensabile automobile»<sup>36</sup>. La critica è a un varietà scritto e recitato sulla falsariga

<sup>33</sup> «Il Selvaggio», anno VI, n. 15-16, 30 agosto 1929. Si tratta forse di un riferimento al fatto che Bragaglia era stato ripetutamente invitato, in quel periodo, a provare il suo talento di *metteur en scène* in un grande teatro, davanti a un pubblico più vasto di quello che le terme di Via degli Avignonesi potevano contenere. Di Bragaglia si parlerà in maniera più lusighiera nel periodo del suo Teatro delle Arti. Cfr. Il *Gazzettino* de «Il Selvaggio», anno XV, n. 2, 15 febbraio 1938.

<sup>34</sup> Contro l'«apoteosi» di Mascagni si era scritto ne «Il Selvaggio», n. 14, 30 luglio 1928 (*Abbozzarla con Pietrino*) scandalizzandosi anche delle della «profanazione» di piazza S. Marco con la rappresentazione all'aperto di *Cavalleria rusticana*. E si era aggiunto: «profanazione che fa il palo colle impalcature di legno che l'altro grancassista in voga Ettore Romagnoli ha fatto applicare ai teatri venerandi della Sicilia come sgabello alla sua vanità. L'uno equivale l'altro, e tutt'e due ci provocano il mal di mare». Romagnoli era allora noto per le sue apprezzate rappresentazioni all'aperto di classici antichi.

<sup>35</sup> Cfr. «Il Selvaggio», anno VII, n. 1, 15 marzo 1930.

<sup>36</sup> Tortelli, *Spettacoli edificanti*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 19, 15 ottobre 1927. L'accusa è rivolta, ma a titolo d'esempio, allo spettacolo *Vento in poppa* di Calandrino, Corvetto e Chiappo rappresentato al teatro del Parco Michelotti di Torino dalla Compagnia di riviste Novissima.

dei modelli stranieri<sup>37</sup>, intriso di volgarità contrarie al senso del bello che un teatro dovrebbe diffondere. Si chiede allora un teatro educatore, invece di uno che accontenti semplicemente il pubblico? Pensarlo sarebbe una forzatura: non si tratta che di una delle tante polemiche del momento, una breve nota, uno spunto marginale.

Quando potrà sembrare di incontrare finalmente su «Il Selvaggio» un articolo apertamente dedicato al teatro, ci si accorgerà che l'argomento è tutto diverso.

«Il Selvaggio», anno V, n. 3, 15 febbraio 1928, Articolo non firmato, *Le comparse e la Storia*

Anche le comparse ci vogliono: – tanto in teatro che nella vita.

Si capisce, che se il teatro è solenne e magnanimo, anche le comparse parteciperanno della sua grandezza. E viceversa.

Nelle tragedie di Shakespeare e nelle pagine di Tacito, non passano che tipi di gran risalto, anche se mescolati nella folla e relegati negli ultimi piani dell'azione.

O i comprimari? Erano il riposo spassoso e l'espedito riempibuchi de' nostri grandi operisti. Ne' momenti stracchi dell'azione, venivano buttati avanti, abbaiavano le note d'un recitativo e se ne tornavano poi, subito dopo, dietro le scene. E allora il tenore o la prima donna attaccavano la loro aria più dolce e appassionata; e del povero comprimario nessuno si ricordava più neppure. Saggezza domestica, piena d'indulgenza e d'umorismo, de' nostri vecchi grandi operisti, che lavoravano senza fisime estetiche.

Oggi si tende a volere abolire nella vita le risorse del ridicolo, la materia prima della commedia; ed anche codesta, secondo me, è una tendenza che puzza d'accademia e di teoria.

Però – dice qualcuno – le comparse d'oggi (e qui s'intende della vita e non del teatro) son più buffe e sparute che mai: fanno schifo; e i comprimari d'oggi buttano fuori stecche inaudite, da far rizzare ogni pelo.

D'accordo. Ma tutto sta nel ricordarci che non sono loro a fare l'opera, ossia la storia, e che i protagonisti, ad onta della buaggine e della meschineria di costoro, hanno sempre modo di farsi onore.

Lasciatele, dunque, sbizzarire su e giù per il palcoscenico, codeste melense com-

<sup>37</sup> Qui francesi, ma di lì a poco si noterà anche l'adesione sconsiderata a modelli americani «Le nostre attrici si mettono delle parrucche bionde e baciano cani. Malissimo. Non imitiamo. Cerchiamo di fare altrettanto bene nel nostro genere. Il riso delle amazzoni d'America suona falso qui da noi», (*Un vero moderno contro la modernità pacchiana*, «Il Selvaggio», anno IV, n. 24, 30 dicembre 1927). L'antiamericanismo è d'altra parte in questa fase uno degli argomenti di punta de «Il Selvaggio». Cfr. Walter L. Adamson, *The Culture of Italian Fascism and the Fascist Crisis of Modernity: The Case of Il Selvaggio*, «Journal of Contemporary History», Vol. 30, No. 4, Oct., 1995, pp. 555-575.

parse; lasciateli stonare e steccare a loro bell'agio codesti pietosi comprimari camuffati da principi e da trovatori. La trama della storia poco o punto può essere alterata, e un bel giorno, calata la tela dell'attualità, nessuno si ricorderà più di loro. Chi potrà o vorrà mai ricordarsi, putacaso, di Franco Ciarlantini (che tanto somiglia al suo nome) o del pòero Giacomo di Giacomo o di Solito Lupi? E quale danno essi avran fatto alla perfine ad arte e poesia più di quello che ne possan fare, putacaso, le mosche che passeggiano e scachicchiano sul naso del Mosé di Michelangiolo<sup>38</sup>?

Sembrerebbe, con questo breve pezzo di colore, di essere fuori strada, invece si è a un punto d'importanza fondamentale per riuscire a vedere dove esattamente si collochi il teatro di Strapaese. Su «Il Selvaggio», quando si annuncia che si parlerà del Giro d'Italia spunta invece una proposta per risolvere la crisi del teatro; dove si accenna al ruolo delle comparse teatrali vengono piuttosto messe alla berlina influenti figure politiche (per augurarsi che, come a tante comparse accade, siano presto dimenticate). Se ne può trarre la conclusione che il teatro sia considerato, più che arte minore e meno pertinente rispetto agli interessi artistici dei redattori, soprattutto un'arte dai confini difficilmente identificabili, o meglio che tende a svanire a contatto con la realtà. I "Selvaggi", per quanto ripetano le polemiche contro i sofismi di Pirandello, o altre precise stoccate di cui presto si dirà, non cercano l'identificazione in un ipotetico dramma fascista, piuttosto mostrano uno sguardo sempre sbilanciato dalla parte della Storia, della realtà concreta. Per questo ha senso che un articolo sportivo sconfini nel teatro, e Girardengo diventi per un istante il simbolo di una possibile rinascita della scena. Ma vista dal fronte opposto, questa dissoluzione dei confini tra teatro e realtà non si traduce in una tensione ad andare oltre l'evento spettacolo, piuttosto in un appiattimento dell'uno sull'altra, in una confusione di piani in cui alla fine è la scena ad avere la peggio. Il teatro diventa così un sottile, quasi trasparente elemento – ovvero, quando se ne parla, non si guarda al teatro come produttore di significato, ma come contenitore soprattutto sterile, o come parte di attività imprenditoriali (si accennerà tra poco a Riccardo Gualino), che non sembra in grado di parlare in nessun modo al presente.

Col teatro vero, col teatro concreto, «Il Selvaggio» mostra di avere ben poca domestichezza quando, con un corsivo di prima pagina dal titolo *I confronti sono odiosi...* si mostra scandalizzato del diverso premio d'incoraggiamento concesso al Rettore dell'Università di Siena per una pubblicazione scientifica rispetto alla cifra tripla ottenuta dalla Compagnia fantocci di Yambo<sup>39</sup>: manca

<sup>38</sup> Comparsa che si spera destinata a essere dimenticata col tempo sarà anche il dramaturgo Sem Benelli, di cui nel *Gazzettino* de «Il Selvaggio», anno V, n. 10, 30 maggio 1928 si lamenterà la rivalutazione ufficiale da parte del fascismo.

<sup>39</sup> «Il Selvaggio», anno V, n. 14, 30 luglio 1928.



l'idea che il teatro debba affrontare, seppure per un'impresa di burattini, tutt'altro ordine di spesa. D'altra parte, a ricordare le incoerenze tipiche della rivista di Maccari, il fatto viene interpretato come segno di un profondo «decadimento culturale» cui «il Fascismo dovrà porre fine»<sup>40</sup> (e questo anche se si troveranno poi sulla rivista spettacoli di marionette descritti con amore e nostalgia)<sup>41</sup>.

Nel numero seguente la recensione del volume che Silvio d'Amico aveva dedicato a Ibsen (pubblicata nella rubrica *Censura di Strapaese*) fa da occasione per un più generale cenno alla drammaturgia:

«Il Selvaggio», anno V, n. 15, 15 agosto 1928, Articolo non firmato, *Nel centenario ibseniano*

[...] Ben rileva il D'A. che deriva da I. tanta parte del teatro contemporaneo; in altre parole ci si è inflitto un teatro da pastori protestanti, e pubblico e critici hanno bevuto grosso come sempre se si tratta di roba che viene di fuori. L'arte di I. manca di universalità e per noi è antiarte; e in morale il contrasto fra miseria reale e ideale inarrivabile sbocca nella disperazione: quanto basta per farne un soggetto da biblioteca estraneo a ogni corrente vitale, anche se dà occasione a scrivere pel pubblico istruito un libretto limpido, giudizioso, arguto, come quello del valoroso collega<sup>42</sup>.

Sette anni dopo, mentre ci si avvia alla fondazione dell'Accademia d'Arte Drammatica, si troverà sull'argomento una minuscola chiosa: «D'AMICO – il trionfatore – ha magnificato la funzione delle Scuole di Recitazione. Noi propenderemmo, al contrario, per delle scuole dove si insegnasse a non recitare»<sup>43</sup>: di nuovo, non un commento sulle idee del critico, o su quello che si vorrebbe dagli attori, ma un segno della solita tendenza a distogliere lo sguardo dal teatro per parlare della vita (e della costante antipatia per chi, dal regime, ottiene ascolto e successo). Il punto è che del teatro «Il Selvaggio» si interessa nella misura in cui questo tocca il fascismo – per riconoscere ciò che in esso è veramente fascista, e censurare quanto se ne discosta<sup>44</sup>. A volte però

<sup>40</sup> *Ibidem*.

<sup>41</sup> Come in Vincenzo Talarico, *Taccuino di Villa Borghese*, «Il Selvaggio», anno XIV, n. 7-8, 15 agosto 1937. Ma cfr. anche Maria Antonietta Cruciatà, «*Il Selvaggio*» e il teatro fascista, cit., p. 382.

<sup>42</sup> D'Amico sarà più sinceramente apprezzato per il suo giudizio dell'estetica dannunziana, come mostra il *Consiglio* sul numero del 15 marzo 1928 di leggere l'opuscolo *D'Annunzio e noi* (Milano, Vita e pensiero): un'adesione però egualmente strumentale alle polemiche de «Il Selvaggio» stesso.

<sup>43</sup> «Il Selvaggio», anno XII, n. 7-8, 15 ottobre 1935.

<sup>44</sup> Un metro di giudizio che si può chiaramente desumere da questa dichiarazione d'intenti, apparsa tra le *Spuntature* del «Selvaggio», n. 9, 15 maggio 1928: «Strapaese

sembra più semplicemente mostrare sospetto per ogni espressione artistica che abbia in sé qualcosa di eccentrico, di non immediatamente chiaro (un modo di vedere le cose che ricorda il futuro giudizio di Bartali sulle trame teatrali, il suo trovarsi in imbarazzo di fronte a vicende che, se raccontate al di fuori della sala, appaiono semplicemente assurde; ma anche un modo rispondente alle direttive culturali del regime sulla semplicità e chiarezza dell'arte italiana). La concretezza strapaesana dichiara così di non tollerare che si ammirino imprese come quella di Ramón Gómez de la Serna (il noto scrittore e drammaturgo surrealista, collaboratore di «900»), che a Parigi ha tenuto una conferenza «girando torno torno al “cirque d’hiver” seduto su un elefante»<sup>45</sup>, e ammonisce i capocomici e direttori di compagnie toscani a non preferire, con spirito antinazionalista «i fiaschi esotici a quelli toscani genuini»<sup>46</sup>. Giudizi espressi in una pagina che per una volta contiene più di un riferimento al teatro (è qui che si legge anche il citato invito alla lettura dell'opuscolo damichiano su D'Annunzio<sup>47</sup>), ma che non vuole per questo superare la sua dimensione frammentaria. Nel numero seguente si troverà piuttosto una scanzonata presa in giro della «Fiera Letteraria», tra le altre cose perché Alberto Franci vi ha dedicato ai problemi teatrali una pagina intera<sup>48</sup>.

### *Critici e mecenati*

Nello stesso numero in cui nel *Gazzettino* deprecava la prossima pubblicazione di «Pégaso» di Ugo Ojetti (che sostituirà «900», chiusa nel 1929, come fronte polemico), «Il Selvaggio», prendendo spunto da una critica de «La Tribuna» a un articolo di S. A. Luciani sull'arte popolare li comparso,

non “attacca” nessuno tanto per “attaccare”. La tecnica e la natura delle nostre battaglie è questa: si piglia un fatto, una persona, che abbiano una certa rilevanza o aspirino ad averla; si mettono al paragone della nostra fede e della nostra legge italiana e fascista; se reggono, bene quidem; se non reggono, si manifesta. Odio, rancore, animosità, rivalità, antipatia, con codesto semplicissimo processo non hanno nulla a che fare. – Ma io che vi ho fatto? – chiede ogni tanto qualcuno, da noi processato. – A noi? Nulla, caro mio! Appunto per questo!».

<sup>45</sup> «Cercate di figurarvi un po' voi Dante, Machiavelli, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Carducci e magari d'Annunzio – adagiati su un elefante in un circo equestre per tenere un'orazione o leggere le loro opere. Non ci riuscirete, vi sembrerà una cosa assurda e impossibile: ebbene per noi Fascismo vuol dire precisamente anche codesta “impossibilità”», *A cavallo all'elefante*, «Il Selvaggio», anno V, n. 5, 15 marzo 1928.

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

<sup>47</sup> Cfr. nota 42.

<sup>48</sup> Cfr. *Raffaellino Del Garbo*, «Il Selvaggio», anno V, n. 6, 30 marzo 1928. La breve nota inizia col deridere un pezzo di Raffello Franchi sul mestiere letterario, da cui il titolo.

aveva lamentato minacciosamente la protezione del noto imprenditore e mecenate Riccardo Gualino alla «Diana», descritta come una «ricchissima e peccanesca rivista»<sup>49</sup>. Nel gennaio del 1931, dopo il suo arresto e confino a Lipari (motivazione ufficiale, un'accusa di bancarotta fraudolenta) e dopo la chiusura del suo Teatro di Torino, il giornale assumerà verso di lui toni un po' diversi. Ne parlerà Maccari stesso (con lo pseudonimo di Lisca<sup>50</sup>) in una rubrica intitolata *Tiro vandalico*, nome, si spiega, che ricorda un gioco da fiera in cui si colpiscono con «pesanti bocce» bottiglie, fiaschi e pignatte, ma di cui qui saranno bersaglio «vecchie e tronfie carcasse, di cui occorre disfarsi al più presto». Con una giravolta tipica dello stile de «Il Selvaggio», riguardo a Gualino l'invito è però a non tirarne. Alle righe su di lui, segue una dichiarazione dedicata ai grandi attori ottocenteschi.

«Il Selvaggio», anno VIII, n. 1, 30 gennaio 1931, Lisca [Mino Maccari], *Tiro vandalico*

[...] - Ora tutti tiran sassi nella piccionaia di Gualino, al quale tuttavia è giusto riconoscere una certa quale aspirazione, non del tutto volgare, ad un ideale di plutocrazia e di mecenatismo. Chi qua a Torino<sup>51</sup> strepita più degli altri, e torce il viso, son proprio i suoi amici, collaboratori o no, le cui aspirazioni furono sempre ben più misere e concrete, ma che oggi, che la greppia è vuota, non sanno sperare, come dovrebbero per logica conseguenza, di reggere il baldacchino anche all'Isola di Lipari.

- Taluni piangono la sorte del Teatro di Torino, e dicono: «Ecco chiuso il Teatro che ci ha dato spettacoli interessanti e intelligenti, d'eccezione, e che era un capolavoro di compita raffinatezza, coi suoi stucchi, coi suoi velluti, coi suoi specchi».

È vero. Ma cotesta studiata eccellenza di spettacoli e di luogo non è poi il buon gusto del buon gusto, e cioè eccessiva? e al teatro dove si applaudiva con discrezione e al cenno del padrone di casa, anche quando si aveva pagato l'intero biglietto, è sempre preferibile l'aperta arena di barriera, dove il popolo grida il suo osanna e scaglia il suo vituperio, senza tante riverenze e cortigianerie.

<sup>49</sup> «Il Selvaggio», anno V, n. 20, 31 ottobre 1928. Sulle iniziative teatrali dell'industriale torinese si veda Francesca Ponzetti, *Riccardo Gualino e lo strano caso del teatro Odeon. Progetto per uno studio*, «Teatro e Storia», n. 2, 2010 e Id., *Il caso Gualino*, raccolta di materiali on line consultabili su: [http://www.teatroestoria.it/materiali/IL\\_caso\\_GUALINO.pdf](http://www.teatroestoria.it/materiali/IL_caso_GUALINO.pdf). Ai diari e alle lettere di sua moglie Cesarina Gualino sono dedicati rispettivamente un intervento di Francesca Ponzetti e un saggio di Samantha Marenzi in questo stesso dossier.

<sup>50</sup> Com'è noto, è solo uno dei suoi tanti pseudonimi. Con quello di Orco Bisorco firmava invece il *Gazzettino di Strapaese*, in apertura di ogni numero.

<sup>51</sup> A Torino si era spostata, dal 15 dicembre del 1930, la redazione de «Il Selvaggio».

- Diciamo la nostra sul grande attore! Il quale non c'è più, perché a noi moderni danno fastidio le commedie nelle quali un energumeno, autore o attore, ingombra con le sue tirate palcoscenico e platea, perché a noi piacciono, e ciò è indice di sensibilità, la sfumatura e il particolare, la cosa piccola appena accennata; perché infine chi sa leggere scopre facilmente che proprio nell'*Amleto* – banco di prova, traguardo sublime dell'aspirante grande attore – anche i minori personaggi han sentimenti e pensieri di valore universale.

Nei teatri da lui gestiti, Riccardo Gualino aveva ospitato artisti di grande rilevanza internazionale (come nel 1929 Jacques Copeau e il Teatro Habima, e nel 1930 il Teatro Kamernyj di Tairov)<sup>52</sup>. Il suo teatrino privato è qui però descritto come un teatro di classe, un teatro per pochi, passatempo di un'élite insincera perché ospite riconoscente del ricco imprenditore. Non il teatro vero, quello che ottiene l'approvazione del popolo, o la sua chiassosa protesta per non saperlo interessare<sup>53</sup>. Il pubblico, a Strapaese, è rappresentato dal loggione<sup>54</sup>.

Il paragrafo successivo a quello dedicato a Gualino sembrerebbe a prima vista rivolto contro i grandi attori: in realtà, va molto probabilmente letto come una non troppo velata derisione di pareri che in quegli anni Silvio d'Amico

<sup>52</sup> Cfr. *Anno per anno. Cronologia per squarci sulla percezione italiana della grande regia*, in *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia tra il 1911 e il 1934*, dossier a cura di Mirella Schino, Carla Arduini, Rosalba De Amicis, Eleonora Egizi, Fabrizio Pompei, Francesca Ponzetti, Noemi Tiberio, «Teatro e Storia», n. 29, 2008, pp. 39-123.

<sup>53</sup> E poco importa ai redattori che, a contraddizione di questa tesi, si dimostrasse poche pagine prima proprio la non neutralità anche del pubblico popolare, chiedendo nel *Gazzettino Ufficiale di Strapaese* agli Strapaesani di «non recarsi alle rappresentazioni della Compagnia "Fiorenza", diretta dal Sem Benelli» o di andarvi per fischiarle. Di Riccardo Gualino si parlerà ancora alla pubblicazione del suo libro *Frammenti di Vita* (Milano, Mondadori, 1931): nelle *Spuntature* «Il Selvaggio» si dice «D'accordo con quanti deplorano il baccano reclamistico» che ne è seguito, trovando intollerabile «vedere nelle vetrine dei librai il suo ghigno da uomo fatale, accanto ai ritratti di gente di primo ordine, e perfino a quello di uno che non nominiamo, e che a vederlo in quella compagnia, ci ha fatto venir voglia di fracassare qualche vetrina», «Il Selvaggio», anno VIII, n. 17, 30 ottobre 1931.

<sup>54</sup> Su «Il Selvaggio», anno IX, n. 9, 1 novembre 1932 si legge che «Quando, in un teatro, il loggione è vuoto, è segno che la città non ha cervello». Non sembra però che sia vero il contrario: nelle *Interpellanze* del n. 4, 15 giugno dello stesso anno, ci si lamenta per la rappresentazione nel Teatro Argentina di Roma di «cose tutt'al più degne di arene popolari d'altri tempi, come l'*Anita* dei signori De Angelis e Ottolenghi» sostenendo che non andrebbe ammessa «nessuna forma di pacchianeria e di basso provincialismo, neppure sotto il pretesto di manifestazione patriottica». All'arte, insomma, non basta essere popolare, perché sia approvata. Ma è ancora e sempre un parlar contro senza affermare nulla: difficile trarne una conclusione coerente.

andava esprimendo in articoli e libri<sup>55</sup>, constatando la scomparsa dei grandi interpreti del passato e rivendicando l'esigenza, per il gusto moderno, di spettacoli d'insieme rispettosi della poesia dei testi. Ripetere opinioni non condivise per deriderle era una prassi consueta della rivista: a d'Amico sarebbe toccato ancora nel 1934, quando una delle rassegne stampa de «Il Selvaggio» avrebbe riportato, con il titolo *Piccolo mondo antico*, la lettera di bambini al Signor Bonaventura che era apparsa come trafiletto su «La Tribuna» del 24 maggio, segnalandola ironicamente come «documento di stile e di educazione rivoluzionaria»<sup>56</sup>. Commenti estemporanei, da cui però si potrebbe trarre l'idea che in fondo la rivista non sia né per il teatro antico, né per quello nuovo.

### *Fine di un mondo*

«Il Selvaggio» del 31 marzo 1934 (anno X, n. 3-4) ospita una stroncatura della *Favola del figlio cambiato* di Pirandello musicata da Gian Francesco Malipiero, andata in scena il 24 di quel mese al Teatro Reale dell'Opera. Alla critica dello stesso spettacolo sarà poi dato maggiore spazio nel numero seguente<sup>57</sup> in un lungo articolo che inizia identificando i fischi che hanno salutato la serata<sup>58</sup> con il segnale della fine del Modernismo e dei suoi «miti democratici». Si tratta di una dura censura a tutto quel mondo – anche teatrale – che sembrava collocabile sotto una simile etichetta. È un documento indice non solo del gusto Strapaesano, ma di un passaggio d'epoca. Vi si trovano segnali di quell'antisemitismo che diverrà ancora più esplicito nel 1936, al momento dell'Asse Roma-Berlino, e di quella chiusura alle esperienze inter-

<sup>55</sup> Cfr. ad esempio Silvio d'Amico, *Tramonto del grande attore*, cit., e Id., *La crisi del teatro*, Roma, Edizioni di «Critica fascista», 1931.

<sup>56</sup> «Il Selvaggio», anno XI, n. 8, Roma, 30 giugno 1934. Nella lettera (firmata da Sandro d'Amico, Luigi d'Amico, Ninni Pirandello, Andrea Pirandello, Luca Pavolini, Francesco Pavolini, Luigi Ceccarelli, Francesca Romana Ceccarelli, Titina Maselli, Francesco Maselli e Lindina Gibertini) si chiedeva a Sergio Tòfano (allora in tournée a Roma) di tornare a interpretare il suo famoso personaggio, per la gioia di chi era troppo piccolo per averlo visto in scena. La rivista chiosava, con parole dall'*Ars Poetica* di Orazio: «Purtroppo è il caso di dire col poeta latino: "Multa renascentur quae jam cecidere"». La stessa pagina riporta anche una *Dichiarazione di fede*, eco probabilmente di parole di Bragaglia: «I due elementi eterni del teatro sono: il lazzo e il colpo di scena. Il resto non ha importanza»; e il brano *Regina per una sera* – dove si critica il fatto che Lucienne Boyer, giunta a Roma dai cabaret parigini, sia stata ospitata in un grande teatro come il Valle.

<sup>57</sup> «Il Selvaggio», anno X, n. 5, 20 aprile 1934.

<sup>58</sup> Lo spettacolo era stato allora fischiato da un gruppo di contestatori, poi ritirato dalle scene per volontà di Mussolini. Cfr. Virgilio Bernardoni, *Malipiero, Gian Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani* - Volume 68 (2007).

nazionali in nome della purezza dell'italianità che sarà tipica della nuova fase del regime, inaugurata nel 1935 con la guerra d'Etiopia. Il testo, spesso citato per il riferimento a Gabriele D'Annunzio<sup>59</sup>, riunisce in un solo discorso molte delle battaglie in quegli anni condotte da «Il Selvaggio», come quelle contro l'architettura razionale o contro le mode importate dall'estero. Sotto i suoi tratti di colore, è un brano violento e razzista, gonfio di rancore<sup>60</sup>.

«Il Selvaggio *musicale*», anno X, n. 5, Roma 20 aprile 1934, Gli Ultimi Due<sup>61</sup>, *Modernismo alla resa dei conti*

I FISCHI ALL'OPERA del maestro Malipiero segnano il principio della fine di quella ribellione ebraica, che, sorta nel dopoguerra, dilagò in Europa sotto il nome di «Modernismo». Col crollare dei miti democratici, anche il «Modernismo» va perdendo le proprie ragion d'essere. In un'Europa che cerca un assetto economico e morale, le correnti romantiche determinate da principi decadenti, dal «provvisorio», costituiscono l'ostacolo principale, l'elemento negativo, la causa più grave di ogni difficoltà e smarrimento.

Assistemmo nel dopoguerra ai balletti espressionisti; i teatri furono invasi dalle tende di velluto nero e mortificati dalle luci radenti; i siciliani [ovvero Pirandello] raggiunsero fame europee per aver detto al mondo che «la verità è e non è»; i dubbi favorirono i rei in pittura, in letteratura, in architettura, in economia politica, in diritto internazionale. Assistemmo all'ascesa repentina e al trionfo degli intellettuali di ogni paese, ma non ci fu mai epoca più sciocca del periodo inflazionista che seguì alla guerra. [...]

Presero voga le inchieste sulle «inquietudini contemporanee» tutti si scoprirono inquieti; le riviste non parlarono che dell'esperimento russo; espressionismo e avanguardismo in pittura, realismo magico<sup>62</sup> e l'analisi introspettiva in letteratura; i letterati ebrei dettero così uno stile all'Europa.

[...] Era l'ora dei grandi piani, delle grandi riforme filosofiche, alla verità veniva sostituito il Fotomontage, il film sociale russo occupava le conversazioni dei salotti.

<sup>59</sup> Brano per cui si rimanda a Maria Antonietta Cruciana, «*Il Selvaggio*» e il teatro fascista, cit.

<sup>60</sup> Di questi più duri passaggi non si riporteranno che accenni. In particolare si invita qui a notare, tra le realtà che vengono evocate per auspicarne la definitiva conclusione, correnti teatrali giudicate esotiche e antiitaliane, e aspetti che possono rimandare a quel mondo privato nato dietro le quinte del Teatro di Torino di Riccardo Gualino (ovvero al percorso pedagogico e artistico di Cesarina di cui si tratta in questo stesso dossier negli interventi di Francesca Ponzetti e Samantha Marenzi).

<sup>61</sup> Secondo Luciano Troisio si tratta con ogni probabilità di Mino Maccari e Leo Longanesi (cfr. Id., *Strapaese e Stracittà*, cit., p. 144).

<sup>62</sup> In Italia, a diffondere il realismo magico era stato com'è noto Massimo Bontempelli.

Tempeste nelle tazze da tè: le dame dell'aristocrazia europea aderirono alla Psicanalisi, lessero Huxley e Lawrence: tormenti sessuali, voci del sesso, sex-appeal. Nudismo, musica atonale, il documentario per il documentario ecc. Furono tutti «Indifferenti». Stanchi del frammento, si volle il romanzo. Le Memorie del Marchese di Sade entrarono nei Collegi. Le ragazze iniziarono i viaggi a coppie. E questa grande rivoluzione, bolscevica da una parte, mondana dall'altra, democratica e inflazionista, questa rivoluzione dei parassiti della piccola borghesia, dei grossi salariati internazionali, alimentò il Modernismo. Letterati di sinistra, pittori d'avanguardia, aristocrazia trilingue, «traduttori associati», architetti, giornalisti, frequentatori di concerti, esuli volontari delle spiagge della Florida, della Costa Azzurra, della Costa Amalfitana, dei Pirenei, dell'Egitto e dell'Indocina, direttori di Banche, direttori d'orchestra, grandi capitani d'industria, aviatori di grido, giocatori di polo, sarti, dive cinematografiche, antifascisti, pederasti inglesi, francesi, italiani, russi, polacchi, americani, costituirono il nuovo Stato: lo Stato fuori dallo Stato.

[...]

L'Italia, fino alla guerra, non aveva mai aderito con entusiasmo alle novità di carattere internazionale. Lo snobismo di quei tempi si limitava a seguire Gabriele d'Annunzio, piccolo importatore di piaceri parigini: la sua «corruzione» artistica e letteraria non andava oltre le copertine di De Karolis e le passeggiate a cavallo lungo il mare [...].

Non aveva accettato l'esotico, l'Italia, perché questo paese viveva ancora come un coltivatore diretto: la cultura non l'aveva ancora distratto dai suoi costumi. Fu più tardi che le dighe si ruppero; allorché l'inflazione turbò il senso civico, l'economia, la morale, la religione, le istituzioni, le scuole, le campagne; quando l'emancipazione sociale varcò la soglia domestica, e calze di seta, socialismo, *bidet*, lavaggi, *Grandi Firme*, Mario Mariani, Barbusse, Francesca Bertini, Francesco Flora e Lyda Borelli travolsero la patria potestà delle povere borghesie intimidite: per aver perso un figlio in guerra; dall'aver i vestiti fuori moda; dal vedere le proprie consuetudini derise, dal non capire Pirandello, dalla decadenza del valzer;

[...]

TUTTO QUESTO

determinò l'inondazione dei principi modernisti.

[...]

Dopo circa venti anni di continuo, indiscusso, generale e illimitato predominio; dopo:

1. le vite romanzate;
2. futurismo, cubismo, surrealismo e oltre;
3. teatri sperimentali, economia sperimentale, musica sperimentale;
4. nudismo, divismo, Kreugher, massaggi elettrici, palla ovale, alta montagna, Hallesismo, controllo di aziende, Gressoney;
5. Proustismo, Lawrencismo, Valerismo;
6. neoidealismo, neorealismo, materialismo storico, attivismo, freudismo, danze ritmiche;

7. Einstein;
  8. Gandhi, Trotzki, Unamuno, Romain Rolland, Adriano Tilgher, Luigi Pirandello e il conte Keiserling;
  9. Voronoff;
  10. Saggismo, europeismo, novecentismo, contenutismo;
- [...]
- i fischi all'opera di Malipiero segnano il primo passo verso il rendiconto generale.
- [...]

Alle polemiche delle riviste strapaesane mancò un vero riscontro politico: non a caso «Critica fascista» di Bottai si era impegnata fin da subito a sottolinearne «l'inadeguatezza ad esprimere la realtà del fascismo»<sup>63</sup>. Anche queste parole, più che come un attacco efficace, vanno lette come la registrazione di un preciso clima culturale<sup>64</sup>.

Segno della deriva modernista, come si è accennato, è per «Il Selvaggio» anche tutta l'architettura razionale, puntualmente criticata in una rubrica intitolata *Il cemento disarmato*<sup>65</sup>. Difficile però trovar cenni all'architettura teatrale: in proposito si può piuttosto segnalare il breve passaggio di un lungo articolo sul cinema di Luigi Bartolini, dove si racconta della visita a un teatro greco. Solo una rapida deviazione dal discorso principale, ma in cui si può riconoscere una indiretta critica a una delle glorie del regime: il grandioso progetto di un «teatro per ventimila» che Gaetano Ciocca, seguendo la linea di intenti indicata da Mussolini<sup>66</sup>, aveva presentato al Convegno Volta sul teatro drammatico negli ultimi mesi dell'anno precedente:

E, ricordo il mio piacevole stupore, il mio rinsavimento (a proposito di certe prevenzioni che già m'erano passate in mente contro il teatro) viaggiando e venendomi a fermare per la prima volta in Siracusa, e recandomi, per prima cosa, a visitare il teatro greco [...] quando mi accorsi essere state, le dimensioni del teatro antico dei greci, minime, nella lunghezza e larghezza di ferro di cavallo in pianta: cosa perfettissima e degna veramente degli armoniosi greci, ad essi venuta forse prima per istinto nobile,

<sup>63</sup> Cfr. Luisa Mangoni, *L'interventismo della cultura*, cit., p. 163.

<sup>64</sup> Era in realtà non più che una constatazione, per quanto dura e provocatoria, di quanto stava avvenendo: riguardo all'efficacia degli attacchi condotti da «Il Selvaggio», la stessa rivista avrebbe ironicamente dichiarato: «Noi da dieci anni stiamo portando fortuna, una fortuna inaudita, sempre crescente, dilagante addirittura, a tutti i nostri avversari in fatto di idee, di gusti e di costumi», spingendosi a chiedere alle persone denigrate di sottoscrivere, per riconoscenza, l'abbonamento alla rivista. *Decennale*, «Il Selvaggio», anno XI, n. 8, 30 giugno 1934.

<sup>65</sup> Cfr. Luciano Troisio, *Strapaese e Stracittà*, cit., p. 17.

<sup>66</sup> Cfr. Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2009, pp. 166-167.



poi per nobile ragione mantenuta nelle proporzioni del lasciare vedere agli uditori, da vicino (dico bene: da vicino) i volti, le espressioni, i movimenti delle persone del dramma<sup>67</sup>.

Un esempio che, se da un lato ricorda come trovare cenni alla scena nelle pagine della rivista sia spesso opera da raddomanti, dall'altro permette di considerare come le brevi note che a volte costituiscono tutto quanto vien detto su un certo tema siano spesso solo la punta di un iceberg, dietro cui è condensato e nascosto un paesaggio molto più ampio<sup>68</sup>.

### *Teatro e guerra*

Al teatro di masse si sarebbe fatto un riferimento diretto, ma del tutto decontestualizzato, nelle minacciose rime che compongono il *Gazzettino* de «Il Selvaggio» del 31 marzo 1935, uscito una quindicina di giorni dopo l'annuncio da parte di Hitler del riarmo della Germania:

SPETTACOLI ALL'APERTO  
C'è per aria puzzo di gasse  
Avremo presto un teatro di masse.

Il vero teatro di masse per «Il Selvaggio» è la guerra: è lì che tutti saranno davvero partecipi e attori. Si è a pochi mesi dalla guerra d'Etiopia, e forse non è un caso se nei numeri successivi di accenni al teatro sarà sempre più difficile trovarne. Si dice subito dopo, in un pezzo intitolato *Proposizioni*, che la guerra fa paura per mancanza di abitudine, e che «un'educazione guerriera, una metodica e diffusa pratica militare è il più saggio provvedimento che si possa prendere per togliere a quell'incubo gran parte della sua terribilità», dichiarazione, si aggiunge, che ha tanto più valore in quanto proviene da un ambiente «artistico». Ed è proprio su una rivista dedicata pienamente all'arte, come la citata «Scenario», che si troveranno nel 1936 parole che, mentre suggeriscono soluzioni per l'avviamento di una solida regia italiana, appaiono un chiaro segno della stessa atmosfera. Si tratta di un corsivo, non firmato<sup>69</sup>, intitolato *Regia in atto*.

<sup>67</sup> Luigi Bartolini, *Contro il cinema*, «Il Selvaggio», n. 14, 31 gennaio 1935.

<sup>68</sup> Si è preferito cercare questi momenti di senso, piuttosto che riportare da un lato articoli ben noti alla storiografia, dall'altro cenni e brevi versi riferiti a fatti del tempo, quando non costituivano che l'eco di notizie o polemiche correnti.

<sup>69</sup> Lo stile però ricorda molto quello di Silvio d'Amico.

«Scenario», anno V, n. 8, agosto 1936, p. 434, *Regia in atto*

*Regia in atto*, dove la si trova? Io dico che in Italia si può trovarla, prima e meglio che a teatro: 1°) in un rito fascista; 2°) in una rivista militare; 3°) in un pontificale a San Pietro. Speriamo che nessuno si scandalizzi del loro ravvicinamento ai riti d'un Teatro ideale. [...] Il Teatro è nato, in tutto il mondo, dal rito; rito nazionale, rito religioso. E al senso del rito dovrà ben tornare chi voglia restaurare la nostra scena. Ricorrere ai maestri di liturgia, e agl'istruttori militari. Non per niente anche i bolscevichi russi (il Diavolo è, diceva Tertulliano, *simia Dei*), incominciano dal costruire le loro moderne scuole d'arte scenica con criteri ascetici, come una sorta di fraterie.

E dico per di più che chi non ha veduto una rivista, p. es. il giorno dello Statuto a Roma, è da compiangere. Altro che i registi preposti alle comparse – uomini duecento, cavalli dodici – dei nostri grandi teatri lirici! Quindicimila uomini, di tutt'i corpi, hanno manovrato e sfilato davanti al Re con una disciplina che, a un certo punto, diveniva ritmo, armonia, composizione, stile, arte. [...]

Si conosce il nome dell'inventore della cupola Fortuny, o del palcoscenico girevole; ma sarebbe interessante sapere anche il nome di chi ha inventato la maniera di far sfilare, come ragazzetti docili, i globi areostatici, o quella di creare il contrappunto delle trattrici che rimorchiano le artiglierie pesanti, o quella di portare a spasso, come fanno i pontieri, le barche. E quali sgambetti di *girls* valgono, per uno spettatore sano, le sussultanti cadenze de' bersaglieri in corsa? E che fantasie di mostri wagneriani possono paragonarsi a una avanzata di carri armati? E quali masse corali, e quali visioni coreografiche arrivano a reggere il confronto coi cavalleggeri piombanti al galoppo, dietro all'ansito delle loro molli fanterie, fra l'irreali nubi di polvere dell'immenso cielo? Si vorrebbe che Cécile Sorel – quella che non sa entrare in scena senza avere in capo un pennacchio spropositato, ma poi non riesce più a muoversi e dopo qualche battuta d'entrata deve decidersi a toglierselo – venisse a vedere con che sorta di pennacchio il carabiniere italiano monta a cavallo e si lancia alla carica, infilando le briglie ad un braccio, e sonando la sua marcia di ordinanza come se sedesse in orchestra.

Dico in conclusione che forse un modo di risolvere la crisi della regia italiana potrebbe essere anche questa: rimetterla nelle mani d'un congruo numero di sottufficiali del Regio Esercito, da domandare in grazioso prestito a Sua Eccellenza il Ministro della Guerra.

Gigi Livio ha contestato l'idea che non sia esistito un teatro del regime: se questo è vero per l'assenza di scritture drammaturgiche efficaci che ne rispecchiassero l'ideologia, non si può negare vi sia stata una specifica teatralità fatta di forme di spettacolo-festa, come i carri di Tespi se guardati dal punto di vista del rapporto che, in occasione dei loro allestimenti, si instaurava col pubblico<sup>70</sup>. A simili forme corrisponde lo spettacolo delle parate militari e dei

<sup>70</sup> Cfr. Gigi Livio, *Il teatro fascista è esistito*, in *La scena italiana. Materiali per*

riti collettivi indicati nell'articolo di «Scenario» come esempi di regia efficace. Ma mentre la parola teatro nel suo senso fascista si piegava a contenere tutto questo, trovando così una nuova vicinanza con le folle, dal suo significato sembrava scivolar via tutto quanto ne aveva fatto l'ottocentesca grandezza.

### *La scomparsa del pubblico*

Si chiuderà questa rassegna con un cenno all'altra nota rivista di area strapaesana, «L'Italiano» di Leo Longanesi. Su di essa non si è potuto concludere che un primo, rapido sondaggio, che ha però già permesso di incontrare temi fondamentali rispetto a una riconsiderazione “dal basso” del ruolo assunto dal teatro nell'era fascista. Nata nel 1926 a Bologna, edita dal marzo del 1931 a Roma con un ampio finanziamento dall'Ufficio Stampa del Duce<sup>71</sup>, «L'Italiano» sul teatro costruisce un discorso compiuto e chiaro, molto diverso dai frammenti multiformi e contraddittorii de «Il Selvaggio». Assunta nel '31 la sua veste di periodico culturale, la rivista dedica un primo vasto articolo alla scena: vi si dichiara che si parlerà del teatro perché ne parlano in molti, ma spiegando che, nonostante le ostinazioni dei critici che tentano «resurrezioni» e discorrono di «rinascita», il teatro altro non è che «un vecchio equivoco che bisogna togliere di mezzo». Che senso ha voler salvare una struttura “mandata all'aria” dal primo film poliziesco? Nel pezzo che segue si legge che tutti i noti e meno noti attori teatrali del presente nulla valgono in confronto al cinema straniero: gli attori italiani, si dice, non sanno vestirsi, non sanno parlare, non sanno muoversi; sono figli e figlie di borghesi, ridicoli sulla scena come inadatti alla vita, incapaci di un gesto autentico e parte di un mondo che appare ormai grottesco, evanescente e lontano. È un discorso duro, che potrebbe sembrare per molti tratti proseguire, portandolo alle estreme conseguenze, quello iniziato da Silvio d'Amico in *Tramonto del Grande attore*<sup>72</sup>. Tutt'altro. Qui il teatro è demolito per intero e senza possibilità di rivalsa: il futuro dello spettacolo appartiene alla Fox Film, l'attrice amata si chiama Gloria Swanson, il regista cui consegnarne le sorti è Murnau. Una liquidazione della scena totale e viscerale: dove lì si avanzavano progetti di riforma, e

*una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Milano, Mursia, 1989, pp. 232-262, in particolare p. 262.

<sup>71</sup> Cfr. *Giornalismo italiano*, a cura di Franco Contorbia, vol. II 1901-1939, Milano, Mondadori, 2007, pp.1770-1771. Sulla gestazione e sul tono della rivista, ampiamente redatta da Leo Longanesi (come del resto sul «Selvaggio» prevalevano l'impronta e lo stile di Maccari) cfr. Indro Montanelli, Marcello Staglieno, *Leo Longanesi*, Milano, Rizzoli, 1984, in particolare pp. 83 e sgg.

<sup>72</sup> In proposito cfr. la scheda dedicata a Silvio d'Amico in questo stesso dossier.

si riconosceva la grandezza degli attori di un tempo, qui si nega, chiamando duramente in causa gli interpreti ancora in voga, tutto un ambiente e l'intero suo pubblico. È un punto su cui è importante insistere, dato che d'Amico è passato alla storia appunto come il demolitore di quel mondo. Ma seguendo gli sguardi dal basso delle riviste strapaesane si direbbe piuttosto che anche lui ne facesse parte<sup>73</sup>. «Il trionfatore d'Amico», come «Il Selvaggio» l'aveva definito, avrebbe fondato nella capitale la sua scuola di recitazione. Ma se su un argomento Strapaese e Stracittà sembravano d'accordo, era l'inutilità del teatro presente.

Una presa di posizione che non potrebbe essere più netta:

«L'Italiano», anno VI, n. 4, giugno 1931, Articolo non firmato, *Teatro*, pp. 238-240.

Si parla ancora del teatro italiano; qualche critico s'ostina a rievocarne il fantasma: si tentano resurrezioni, si discorre di rinascita. Una volta, tanto, parleremo anche noi del teatro.

Oggi, dunque, il teatro non c'interessa: è un vecchio equivoco che bisogna togliere di mezzo; non ci sentiamo più l'animo per sedere nei posti distinti.

Palcoscenici, ridotti, autori e impresari, tutto un mondo meschino, sciocco, pettegolo e cafone, soprattutto. Luca Cortese, Tommaso Monicelli, Guido Salvini, Silvio Zambaldi, Niccodemi, Pirandello, Talli, che miseria! Basta un film poliziesco per mandar tutto all'aria.

La grande vecchia scuola di recitazione da Zacconi a Ruggeri è una miserevole retorica filodrammatica! Attori per ceti medio e dopolavoristi. Tremolio delle mani, cadenza melodiosa, voce delle tenebre che sprofonda il suggeritore, abbandoni sulla seggiola, braccio teso sulla spalliera e mano a penzoloni che oscilla; un dito proteso sulla faccia del rivale, un correre da una quinta all'altra a braccia conserte, disperazioni strasmodate, capelli sconvolti, artigli, risate vuote, sorde, esagerate fino all'impossibile; o il contegnoso e sostenuto riserbo, la faticosa disinvoltura delle parti scettiche, i sorrisi a fior di labbro, la patetica malinconia dell'animo che nasconde e soffre in silenzio, ecco la retorica della grande scuola italiana!

*Zacconi*: chi può assistere a quel suo continuo mal di mare sulla scena? *Pane altrui*: un vecchio servo noioso brontola come una pentola per due ore di seguito e fa ballare la pappagorgia, e sventola le mani, e disgusta il pubblico senza ritegno, con la bava alla bocca, in un tono lamentevole del tutto falso, accademico, manierato.

*La finale*: ogni attore ha confezionato le sue finali come i nostri bravi deputati quando discorrono in pubblico. Ecco, Zacconi si siede sulla seggiola, straluna gli occhi, scrive a macchina con tutte e due le mani sulle ginocchia e lancia il suo ultimo rutto finale. Il pubblico ondeggia, cala la tela.

<sup>73</sup> Cfr. il citato, *Piccolo Mondo Antico*, «Il Selvaggio», anno XI, n. 8, 30 giugno 1934.

*Ruggeri*: un raffreddore continuo, una costipazione eterna, un gestire senza ossa; occhi di pollo morto; voce per seduttore da pensioni, contegno da Andrea Spirelli<sup>74</sup>, da vero professionista laureato alle scuole tecniche.

Qualunque lavoro caschi nelle loro mani fa la stessa fine. Shaw o Goldoni, Molnar o Veneziani è sempre quella cantilena impossibile che ci perseguita, quegli stessi toni di voce, quel vago declamare che commuove da mezzo secolo la nostra patetica classe dirigente.

*Le attrici* figlie dei secondi piani, normaliste, lettrici della rubrica *Lettori interrogateci*, veri figurini della *Rinascenza*, eterne fidanzate del chiaro di luna. Nessuno potrebbe incolparle di fingere sul palcoscenico. Nella vita di tutti i giorni, il loro contegno è sempre lo stesso. Se noi prendessimo una qualunque figlia di famiglia, che incontriamo al ballo della Stampa o al Circolo degli Impiegati Civili, e la mettessimo sul palcoscenico, non ci accorgeremmo di nulla: sarebbe una Maria Melato. Lo stesso accade per gli altri attori, da Gandusio a Falconi. La posa, l'artificio, il cattivo gusto, la smoderatezza e quel caricare le tinte, smaniare e far gli spiritosi strizzando l'occhio, agitare il ditino, tener le mani in saccoccia, dondolarsi sulle gambe e discorrere coi termini più banali e le *trovate* più misere è lo stile ufficiale, il contegno artistico comune a tutta la balda borghesia che onora le Terme di Salsomaggiore e il Casino di San Remo. [...] gli attori del nostro teatro [...] Si vestono, si muovono, si amano, si odiano e discorrono tutti nella stessa maniera, ch'è una maniera filodrammatica. Non si tratta di una naturalezza da raffinati attori, ma di una retorica banale le cui origini si possono scoprire nei gusti, nella storia politica e nelle abitudini sociali di tutta la classe che li ha partoriti. Anche se lo volessero, non riuscirebbero mai a rappresentare con arte un qualunque interno della loro società, perché l'arte, come tutti sanno, ha per regola la misura, il controllo, la critica, l'osservazione. A una recita della Galli è come restar seduti nel bar dell'hotel Royal di Viareggio o sotto le tribune da cento lire dell'Autodromo di Monza. A Viareggio è facile assistere al miserevole spettacolo che la nostra *intellettualità* offre gratuitamente al pubblico. Si vedono Ciarlantini e Maria Melato che fuma nel bocchino d'avorio lungo una spanna, Primo Conti che dipinge le reginette della spiaggia, Dina Galli che scodinzola sotto un ombrellino cinese e seguita a far la «monella», Spadaro col *pesce di gomma*, Cosimo Giorgieri Conti, ecc.

I nostri attori non sanno vestire, non sanno discorrere, non sanno muoversi; ho sempre visto Lupi, in scena, coi guanti gialli a tre righe nere; Cimara vestito come un ganzo per signore anziane; Ruggeri tiene il dito pollice nelle tasche dei pantaloni quando è in frac. Non parliamo dei pigiama di Falconi, delle sue ghette e del suo cappello duro! Se poi si mascherano da poveri o indossano un costume, Dio ce ne scampi! Betrone vestito da Marat sembra un cocchiere; nelle scene di guerra, tiene l'elmetto in testa come i fattorini del telegrafo portano il berretto. E le mani? Dove possan metter le mani i nostri attori?

<sup>74</sup> Nome del protagonista de *Il Piacere* di Gabriele D'Annunzio (Milano, Treves, 1889).

Preferiamo Gloria Swanson a tutte le nostre attrici. La Fox Film a tutte le compagnie italiane. Murnau a<sup>75</sup> Gino Rocca.

*Alleluia*: una scena di quel film basta per convincerci che il teatro di oggi è inutile, che noi dobbiamo ancora imparare l'A.B.C. dell'arte drammatica.

«L'arte, come tutti sanno, ha per regola la misura, il controllo, la critica, l'osservazione»: sono le nuove direttive fasciste per un'arte italiana, semplice, e in sostanza politicamente gestibile.

Non molto tempo dopo, in un articolo de «L'Italiano» (n. 7 del 1931) si troverà messo alla berlina l'intero teatro ottocentesco, che molti, d'Amico compreso, continuavano invece a ricordare come tradizione gloriosa<sup>76</sup>. In nome della nuova cultura fascista, si ringrazierà il futurismo per aver indicato la via di una *tabula rasa* da cui ripartire, liberando da un passato ancora ingombrante. Ma una volta liquidati i vecchi attori e il vecchio pubblico, del teatro non sembreranno restare che le poltrone e le luci.

«L'Italiano», anno X, n. 36-37, novembre-dicembre 1935, Articolo non firmato, *Borghesia e teatro*, pp. 264-265

ERANO anni che non andavamo più a teatro, e ne siamo usciti ieri sera con la ferma decisione di non entrarvi mai più. Non già perché si ritenga il teatro cosa vecchia e noiosa, ma proprio perché il teatro oggi è un cadavere tenuto ritto da pochi elettricisti e da qualche maschera.

[...]

Si è fatto l'impossibile in questi ultimi tempi, si sono applicate ai soffitti le luci diffuse, ricoperte le seggiole di velluto, tappezzati di linoleum i palchi, si è fatto di tutto per togliere dai vecchi soffitti dorati dei nostri politeama il fumo delle vecchie lampade a gaz, per impedire al vento di soffiare dagli strappi dei velari, ma non ci si era accorti che il teatro era un cadavere perché il pubblico, il suo pubblico, da un pezzo era scomparso. Il pubblico che noi non conoscemmo ma di cui è rimasta un'eco, il pubblico dei palchi rococò, dei cannocchiali di madreperla, dei ventagli di struzzo, delle gallerie tumultuanti, delle platee argute, appassionate, a bocca aperta e a cuore in gola, il pubblico festoso, giocondo,

<sup>75</sup> L'articolo riporta qui una «e», ma si tratta con ogni probabilità un errore tipografico.

<sup>76</sup> «Bisogna togliere di mezzo l'equivoco che tenderebbe a fare della Terza Italia un secondo rinascimento. Non ci fu un'epoca più ricca di mediocri ingegni [...]. Tutto passava. In quel tempo non c'era critica. Il successo, ottenuto una volta, equivaleva a un vitalizio. Il pubblico fanatizzato e gelosissimo dei suoi beniamini, pareva che non li dichiarasse non per altro che per dar loro il diritto di rimbambire». *DRAMMATICA Terza Italia e illustrazioni fuori testo*, «L'Italiano», n. 7, 1931, pp. 121-122. Corredano il pezzo fotografie d'epoca di attori chiosate da didascalie derisorie: non una risata innocente, ma un segno del profondo misconoscimento del valore di un'intera cultura, fatta di attori come di spettatori.

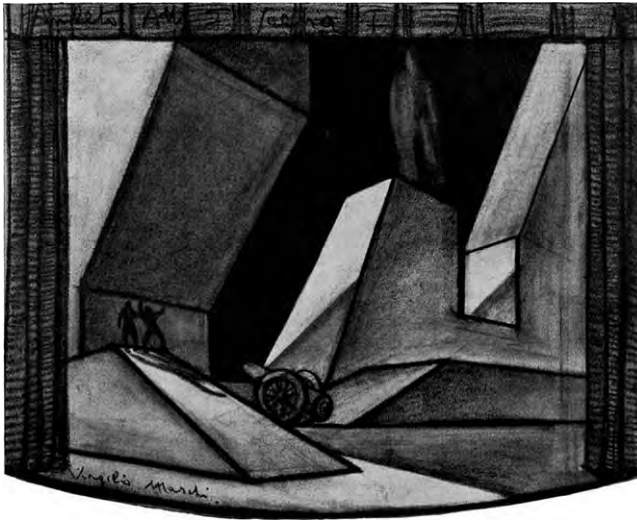
il pubblico che portava il contributo di una vita reale, nel bene e nel male, un pubblico che era una società con tutto quello che un società mostra e nasconde, una società non ancora assicurata sulla vita, ieri sera non era in teatro perché è scomparso.

Un grande teatro riflette sempre il pubblico che ha di fronte.

Il teatro d'oggi è fatto di parole che non trovano eco, di gesti che sono segnali e non atti, di vicende che sono scritte per guadagnarsi un articolo o l'incasso di una serata, o un posto nella carriera sindacale, di applausi che sono un vecchio rito ripetuto per vizio; e allora perché andare a teatro? Non vi si recita che finzioni e pretesti, e chi vi assiste finge di essere uno spettatore mentre non è che un fantoccio.

Non vedemmo ieri sera che vecchie e consumate facce di portoghesi illustri, di amici di attrici, di competenti frusti e incanutiti nei corridoi fra un atto e l'altro, di commendatori (che si affacciano ai palchi solo perché i palchi un tempo furono le finestre dei ricchi), di signore con gli anelli falsi nelle dita; non vedemmo che quel piccolo esercito di persone che non hanno né storia né passioni, ma solo un piccolo stipendio entro il quale vivere e che non concede loro la più piccola scappatoia alla vita, cioè al teatro.

Gente quella, senza virtù, senza capricci, senza umore, senza «commedia umana», per usare una vecchia e bella frase, gente senza teatro.



Architettura scenica (sintesi scenoplastica) per l'atto I di *Amleto*. (Disegno di Virgilio Marchi.)

Fig. 6. Virgilio Marchi, «Scenari». Didascalie a p. 377.