

Mirella Schino*

Teatri d'arte nell'Italia degli anni Venti

1. Teatri d'eccezione

In Europa si era cominciato a parlare di 'teatri d'arte' – e se ne era diffusa la tipologia – già a fine Ottocento. Erano spesso di piccole dimensioni, oppressi da difficoltà economiche. Rappresentavano il segno visibile di una volontà diffusa di creare situazioni teatrali stabili di nuovo tipo, non commerciali, diverse dalla norma, come da tutto quel che già esisteva. Anche Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko avevano chiamato così il loro teatro, che sarà poi visto come emblema e capostipite di una immensa rivoluzione teatrale: Teatro d'arte di Mosca. E avevano aggiunto al nome: accessibile a tutti. Un'arte nuova per un pubblico nuovo, anche socialmente nuovo. In Europa, questi teatri d'eccezione furono un fenomeno lungo e significativo. Costituirono una delle molte onde che, a inizio secolo, andavano formando la grande marea montante di un enorme cambiamento teatrale. E non solo teatrale.

In Italia segnano invece una stagione breve e tardiva, tra il 1924 e il 1925. Durano, quasi tutti, pochi mesi. Cedono rapidamente ai debiti, anche se vengono concepiti in dimensioni ridottissime. Hanno grandi propositi per quel che riguarda scenografie, strumentazione per il palcoscenico, repertorio, attori. Ma presentano – tutti – evidenti difficoltà tecniche.

Eppure, sono un fenomeno interessante da analizzare. Ci dicono qualcosa sulla situazione italiana, proprio per la loro esilità, per il rapido crollo. E naturalmente per la presenza, al loro interno, di Pirandello.

2. Bragaglia e Pirandello

Il primo a nascere fu anche il più longevo, il Teatro degli Indipendenti, fondato da Anton Giulio Bragaglia nel 1922. È l'unico che avrà vita non

* Università degli Studi Roma Tre.

effimera, in parte per la sua configurazione iniziale, bizzarra, particolare, da teatro e insieme da paradossale pub, in parte per il tipo di programmazione composita, ma eccitante, che ospita, specie nei primi anni. In parte forse anche per la fede fascista del suo fondatore, personalità notevole, nato nel cinema, con una cultura, specie visiva, di spicco.

Punti di forza del suo teatro erano le scenografie, disegnate dallo stesso Bragaglia, e le luci. Punto debole, la qualità degli attori e, secondo molti, anche delle sue messinscene. Molto interessante, invece, era la composizione delle serate, in cui non veniva rappresentato un dramma ma uno o più atti unici, con brevi spettacoli di danza tra l'uno e l'altro¹: un teatro d'arte che, paradossalmente, si avvicinava alla struttura del *café chantant*.

Marco Praga, forse il più autorevole e certo il più temibile tra i critici, per indipendenza di giudizio e per ironia tagliente, scrisse, nel '23, una descrizione memorabile della minuscola sala degli Indipendenti, ristrutturata da Virgilio Marchi. Raccontò la poco visibile porticina che conduceva al teatro, e le lunghe rampe di scale che portavano prima alla biglietteria e poi, scendendo ancora, a «una stanza che pare un'osteria», in penombra, con «torno torno dei tavolinetti ricoperti di bianche tovaglie, e delle sediole impagliate per assidersi». Ancora si doveva scendere per arrivare al teatro – originariamente terme romane – dove fragili poltroncine di vimini accoglievano gli spettatori, mentre una colonna divideva a metà la platea, impedendo, secondo lui, alla metà destra del pubblico di vedere la metà sinistra del palcoscenico, e viceversa. Le persone del pubblico – afferma Praga – erano perciò costrette a interrogarsi, dopo lo spettacolo, per completare la propria mezza visione «e poi che si tratta di spettacoli mimici, e nessuno degli attori apre bocca, gli spettatori si chiedono “Dio santo, che mai succede a destra?”», mentre quelli di destra vedono un energumeno e si sussurrano «“O con chi ce l'ha? E perché che l'ha? Che ceffo!”» (Praga, 1924: 106-110, ma anche S. d'Amico, 2002: 234). E da questa necessaria interazione tra spettatori, ironizza per chiudere, potevano senz'altro nascere belle amicizie, perfino incontri amorosi².

Però abbiamo un'altra campana, in quello stesso anno, una immagine ben diversa. Il giovane critico torinese Piero Gobetti era passato da Roma

¹ È una organizzazione della serata ripresa soprattutto dal varietà, e sarà a sua volta in parte ripresa da Pirandello per le sue serate speciali, il giovedì, al Teatro Odescalchi.

² Marco Praga scrive qualcosa di più che semplici recensioni: sono discorsi, pieni di divagazioni, di umorismo, di aneddoti, una fonte ricchissima per capire la vita teatrale del periodo, e non solo la fisionomia o il successo di un singolo spettacolo.

(morì solo tre anni dopo, in seguito a una violentissima aggressione fascista), ed era andato anche lui agli Indipendenti. Non si può passare da Roma senza visitare la casa d'Arte Bragaglia – scrisse – luogo di esposizioni pittoriche diurne e di festanti *cabarets* notturni. Nella sua visita (notturna), il critico trovò la crème intellettuale romana occupata a brindare e ballare, cantare e recitare. Pirandello era «intento a socratici ammonimenti e a dialettiche nozioni di psicologia» con una interlocutrice che parlava di esperienze saffiche. Gobetti, spirito piemontese, ebbe un po' da ridere su questa confusione di colori e valori. Però ammirava molto Bragaglia, il quale lo rassicurò spiegandogli che simili riunioni notturne – dieci ballerine e cento bottiglie di champagne – pagavano la sua rivista, il teatro, il movimento artistico (Gobetti, 1974: 560-562). Il Teatro degli Indipendenti fu chiuso – temporaneamente – nel '27, non per la sua attività teatrale³, ma proprio in quanto *tabarin*, all'interno di un provvedimento mussoliniano contro questi locali ambigui (Mancini, 2009: 131-132)⁴. Nel fascicolo della polizia politica che lo riguarda, Bragaglia è indicato come 'tabarinista', pronto a ospitare nel suo locale schiamazzi e prostitute, «donne di malaffare, conosciute in diverse case di prostituzione, e perfino da marciapiede», cosa che, visti i finanziamenti del Ministero degli Interni a questo teatro, nell'ambiente romano artistico avrebbe suscitato la voce che «il Governo sussidia un postribolo»; come fascista sfuggente, che tollera nei suoi locali discorsi ben poco fascisti, perfino di critica al Duce (benché finanziato dal Governo, come era sottolineato nelle locandine sulla porta degli Indipendenti); come uomo di teatro del tutto inconsistente («un individuo che prova, tenta, ricopiando in qua e in là»). Si tratta di lettere anonime, di voci di informatori, il consueto pulviscolo di delazioni che si sviluppa in situazioni di regime intorno a qualsiasi personalità anche moderatamente in vista. Pure, qualcosa ci dicono, quanto meno su uno dei volti della fama di Bragaglia,

³ Il Teatro degli Indipendenti sopravvisse fino al '31, anche se in alcune stagioni Anton Giulio Bragaglia venne sostituito, come regista e direttore, dal fratello, Carlo Ludovico. Nel '37 il governo fascista affida ad Anton Giulio la direzione del Teatro delle Arti, di tipo, però, molto diverso.

⁴ Un provvedimento governativo aveva chiuso tutti i *tabarins* l'ultimo giorno del 1926, in seguito all'incendio del più importante, l'Apollo. Dopo un paio di giorni fu chiuso anche il Teatro degli Indipendenti, in seguito alla protesta degli altri *tabarins*. Ci fu una generale alzata di scudi contro questa chiusura, firmata da vari intellettuali, primo tra tutti il grande 'nemico' di Bragaglia, Silvio d'Amico (Mancini, 2009: 132; Pedullà, 2002: 17), che ribadisce con forza e con sicurezza l'aspetto senz'altro artistico degli Indipendenti.

o sul tipo di più basso livello delle critiche da cui è circondato⁵.

Se presa sul serio, la questione ‘tabarin’ non è soltanto un tocco di colore. I teatri d’arte italiani avrebbero potuto essere anche questo: luoghi animati da un pizzico di locale follia. Un corrispettivo di cabaret intellettuali tanto importanti in altri paesi. Luoghi di incontro per spettatori, molto distanti dai normali teatri, con qualcosa in comune con la relativa lontananza dalle norme dei *café chantant*. Neppure questo aspetto si è sviluppato, e per molti versi è stata una occasione persa. Il teatro di Bragaglia sopravvive comunque per diversi anni (è, come ho già detto, l’unico) e porta in Italia *pièce* e figure interessanti. Ma la sua sperimentazione presenta problemi, forse non riesce a diventare abbastanza estremista, forse ha davvero carenze tecniche. Forse, nonostante i finanziamenti e la vicinanza di Bragaglia al fascismo, pesa anche il periodo storico.

Nel ‘23 si cominciò anche a parlare della nascita di un altro teatro d’arte, sotto la direzione di Pirandello. Era, per lo scrittore, il tempo di messinscene eccezionali in tutta Europa, l’anno della consacrazione come drammaturgo dei tempi nuovi (A. d’Amico, 2004). La stampa si stupì: davvero Pirandello, al culmine della fama, voleva far recitare in un teatrino da 400 posti drammi abitualmente recitati con tempestoso successo davanti a 4000 spettatori? (Felice, 1924). Ma il figlio Stefano Landi, unito a Pirandello da uno straordinario legame di empatia, inseguiva qualcosa di diverso dal semplice apprezzamento. Con altri giovani, aveva progettato questo teatro d’arte, in cui era confluita anche una proposta, simile, dell’attore Lamberto Picasso: poteva diventare una piccola meravigliosa conchiglia per l’arte nuova e rivoluzionaria del padre.

Il Teatro degli undici, o Teatro Odescalchi, nacque il 2 aprile del ‘25 (d’Amico & Tinterri, 1987). Pirandello, effettivamente, potrebbe averlo considerato soprattutto una prima prova per arrivare a un ben più grande Teatro di Stato (Pedullà, 1994: 100). Ma l’idea di un teatro tutto suo era stata importante abbastanza da spingerlo a un passo arrischiato come l’iscrizione al partito fascista nel settembre ‘24, subito dopo l’assassinio Matteotti, nel massimo periodo di crisi del fascismo. La fede

⁵ Le citazioni vengono da messaggi rispettivamente del 3 gennaio 1929; 21 maggio 1929; 19 febbraio 1934: tutte lettere non firmate. I pochi documenti ufficiali (provenienti dalla Questura di Roma) conservati nel fascicolo smentiscono in genere le voci su discorsi poco fascisti all’interno del teatro (Archivio Centrale dello Stato, Ministero degli Interni, Pol Pol, *fascicoli personali*, Bragaglia Antonio, b. 183). Ringrazio Fabrizio Pompei, che ha iniziato una ricerca sul teatro visto dalla prospettiva della polizia politica, per avermi segnalato il fascicolo.

politica dello scrittore, per quanto autentica, fu probabilmente stimolata dalla speranza di finanziamenti (Giudice, 1963; Pecoraro, 2003). Che ci furono, per questo come per qualche altro teatro 'd'avanguardia', ma sempre insufficienti e in forma occasionale. Il binomio Pirandello-Fascismo non funzionò.

La creazione di un piccolo teatro stabile rappresentò per Pirandello un momento di svolta, la conferma di una passione teatrale non limitata alla scrittura. Fu anche l'occasione dell'incontro con Marta Abba, che condizionò tutta la sua vita successiva di uomo e di scrittore. D'ora in poi la sua intera attività di drammaturgo (molto ridotta dal prevalere del lavoro pratico) venne consacrata all'attrice. L'intensità del suo amore per le scene prese Pirandello perfino di sorpresa. «Sono diventato – disse lo scrittore – la marionetta della mia passione: il teatro» (d'Amico & Tinterri, 1987: 5).

Di limitata capienza (300 posti), il Teatro Odescalchi era stato completamente ristrutturato dall'architetto e scenografo Virgilio Marchi. La sala era austera ed elegante, il palcoscenico troppo piccolo, un difetto che accomunava tutti i teatri d'arte, a cui qui si cercò di ovviare con una illuminotecnica d'avanguardia. Doveva essere, proclamò lo scrittore, differente da tutti gli altri teatrini d'eccezione italiani per assoluta cura artistica, gran numero di prove a tavolino, preparazione perfetta degli attori, eliminazione dei suggeritori, grande quantità di opere rappresentate (d'Amico & Tinterri, 1987: 15). La realtà fu più limitata. Però le messinscene erano curate, le scenografie talvolta (non sempre) molto belle, e Pirandello lavorava molto con gli attori. E poi ci furono i suoi 'giovedì', serate miste, con un atto unico, letture, musica. Una idea a cui Pirandello teneva molto, ne aveva parlato come di una delle novità che intendeva presentare. Ce ne furono, in realtà, solo tre.

Pirandello e il suo teatro sono oggetto di grande aspettativa, per la sua fama quanto per l'approvazione ufficiale di Mussolini. Del resto, il pubblico colto sembra essere stato decisamente a favore del fenomeno dei 'teatri d'arte'. La rivista *Comoedia*, per esempio, pubblica spesso fotografie non solo del Teatro Odescalchi o degli Indipendenti, ma anche dei teatrini d'arte milanesi, e Bragaglia è collaboratore abituale della rivista.

Tuttavia, dopo le prime settimane di vita del Teatro Odescalchi, le reazioni del pubblico e della critica, sembrano sempre meno entusiaste – e qualche volta sono anche molto critiche. Garbatamente critico fu naturalmente il solito Marco Praga, uomo di teatro decisamente conservatore, che prende in giro non solo la sala, ma anche lo spettacolo che vi ha visto (*Il calzolaio*, di Messina), e le scenografie (Praga, 1926: 10 e ss.).

Però i dubbi sul teatro di Pirandello aumentano e si diffondono. Un certo fastidio, o una relativa assenza del pubblico sembra essere stato il risultato di biglietti troppo cari, a loro volta causati dai debiti per l'accurata ristrutturazione (d'Amico & Tinterri, 1987: 16). Silvio d'Amico, critico importante, e per di più inizialmente acceso sostenitore della operazione, comincia a protestare contro gli intervalli, che la difficile situazione tecnica del minuscolo palcoscenico costringeva a una lunghezza irritante (A. d'Amico, 2004: 498). Il Teatro Odescalchi viene accusato di tecnicismo esasperato (Chiarelli, 1925a)⁶. Ma il caso più clamoroso sono le critiche, quasi aspre, che fa il più grande sostenitore di Pirandello, il grande critico Adriano Tilgher. Definisce il Teatro d'Arte «la più grossa delusione»: non è stato l'atteso teatro d'avanguardia e di battaglia, e aveva presentato un repertorio in fondo non diverso da quello che qualunque altro teatro avrebbe potuto mettere in scena (Tilgher, 1925).

Alla fine, dopo tante aspettative, dopo spese ingenti di ristrutturazione e gestione, il Teatro Odescalchi visse esattamente due mesi, dal 2 aprile al 3 giugno 1925. In seguito, Pirandello continuò la sua attività nel teatro pratico, ma come capocomico di una normale compagnia di giro. La sperimentazione 'teatro d'arte' rimase quella del Teatro Odescalchi: due mesi di attività, qualche risultato artistico interessante, e i debiti imponenti che ne motivarono la chiusura.

Ma ora bisogna cercare di capire anche la differenza rispetto al fenomeno europeo.

3. *Teatri d'Arte in Europa*

Nel resto d'Europa, i teatri d'arte erano un fenomeno di nicchia, ma diffuso, come ho detto, a partire dalla fine del diciannovesimo secolo (negli Stati Uniti il 'movimento' fu leggermente successivo, quindi forse più consapevole di sé, e Pirandello ne rimase piuttosto colpito durante il suo lungo soggiorno del '24). Erano teatri molto diversi l'uno dall'altro, che si autodefinivano attraverso nomi come 'Piccolo Teatro' o 'Teatro Libero' o 'Teatro d'Arte'. Se li si guarda a volo d'uccello, pur nelle differenze di paese, situazione e calibro, spiccano evidenti punti in comune: spesso di dimensioni ridotte, spesso organizzati come club

⁶ Chiarelli cura per *Comoedia* una rubrica fissa, *La maschera e il volto*, che tratta di questioni generali del teatro, crisi, problemi tecnici, il problema del cinema, la scomparsa di buoni suggeritori, e così via.

privati per evitare la censura, naturalmente avevano finalità d'arte, non di commercio, e difficoltà economiche. Interessati prevalentemente alla qualità *del repertorio*, avevano però spesso un buon livello tecnico, con pratiche interessanti di direzione forte. Il repertorio che privilegiavano era spesso non solo intellettualmente ma anche 'politicamente' valido, pièce che parlavano di nuovi modi di essere uomini e ancor di più donne nel ventesimo secolo, di possibilità di vite differenti dal passato, di forme nuove di relazioni tra essere umani. Perfino di modi diversi di muoversi, di vestirsi. E in più, di nuove prassi artistiche, nella scrittura come nelle arti figurative. Erano teatri che avevano una lunghissima coda extra-teatrale, che ne moltiplicava l'importanza. Erano teatri che volevano parlare dei tempi nuovi a nuovi spettatori⁷.

Avevano forti radici nelle culture locali, si sapevano creare un loro pubblico, ma avevano al tempo stesso un certo respiro comune e internazionale. Erano diffusi un po' ovunque: a Parigi ci furono il Théâtre Libre creato da André Antoine nel 1887, il Théâtre d'Art di Paul Fort, nel 1890, il Théâtre de l'Oeuvre di Lugné-Poe, nel 1893. A Monaco, nel 1889, Otto Brahm aveva aperto la Freie Bühne, e pubblicato una rivista dallo stesso nome (pochi anni dopo continuò a Berlino con la Freie Volksbühne: teatro per il popolo, con biglietti accessibili a tutti, per portare Goethe, Hauptmann e Ibsen ai lavoratori). Diverso, ma in piccola parte assimilabile, fu il 'teatro da camera' di Reinhardt. Ci sono 'piccoli teatri' a Praga e a Mosca. Quello di Stanislavskij e Nemirovič-Dančenko, come ho detto, si chiamava Teatro d'Arte. Più tardi ce ne furono altri: Art et Action a Parigi⁸, l'Everyman Theatre di Londra, il belga Théâtre du Marais. I repertori erano simili, e il pubblico in gran parte omogeneo, formato da intellettuali, da borghesi illuminati, qualche volta, ma raramente, da lavoratori. Ospitavano messinscene di Ibsen, talvolta Strindberg, un po' di russi (Turgenev e Tolstoj), molto Maeterlinck (premio Nobel nel 1911), molto Hauptmann (premio Nobel nel 1912). Moltissimo Shaw, un po' di Claudel, Cechov. Molto Shakespeare, un po' di Molière. In Italia, specie nel periodo in cui i 'piccoli teatri' locali cominciano a nascere, se ne parlò parecchio, erano un punto di

⁷ Cfr. Schino (2018); Chonsky (2005); Banu (2000), in particolare gli interventi di Georges Banu e Maria Ines Aliverti; Gandolfi (2007).

⁸ Per capire il rapporto tra modelli europei e piccoli teatri italiani, è interessante l'articolo di Bragaglia (1925), su Art et Action, presentato come anarchici del teatro, che rifiutano in modo estremo di mescolare arte e denaro, e sono al tempo stesso attenti artigiani e instancabili ricercatori.

riferimento⁹. Si trattava di imprese spesso basate sull'impegno volontario dei soci. Pubblicavano riviste, che amplificavano il loro operato. Furono, in tutta Europa, in Russia, negli Stati Uniti, l'esempio di un modo *ordinatamente nuovo* di pensare al teatro. Moderno, fondamentalmente letterario e insieme un po' tecnico, colto.

Erano una delle molte onde che, a inizio secolo, andavano formando la grande marea di un cambiamento – e del *desiderio* di un cambiamento – non solo teatrale. Furono determinanti nello stabilire il canone della modernità teatrale: eliminazioni dei difetti attorici, buon quadro scenico, buon repertorio, buona direzione. Era un canone che i più moderni tra gli spettatori comprendevano facilmente, da cui erano facilmente convinti. Gli spettacoli potevano essere belli o interessanti, potevano destare, in chi li guardava, sorpresa e fascino. Potevano aprire la mente. Ci furono alcuni eventi davvero eccezionali, come la prima di *Ubu roi*, nel 1896, al Théâtre de l'Oeuvre: battaglie d'arte violente, anche estreme, ma all'interno di un mondo unitario. Ci furono esempi di quadri scenici bellissimi, grazie, spesso, a un lavoro di illuminotecnica che poteva creare effetti visivi sorprendenti. Difficilmente questi spettacoli determinarono le reazioni che tanto spesso ci sono state raccontate per quelli dei grandi maestri come Craig o Mejerchol'd: turbamento, attonito silenzio. Scossa, incomprendimento. I maestri proponevano un modo totalmente diverso di pensare a cosa fosse, cosa potesse essere, cosa potesse significare il teatro, per chi lo vedeva e per chi lo faceva.

I teatri d'arte perseguivano invece piuttosto la ricerca di un'arte 'riformata', controllata ed efficace, anche per quel che riguardava gli attori, senza divismo. Molti (come Lugné-Poe) si avvalsero del lavoro di ottimi e motivati professionisti. Non bisogna esagerare con le generalizzazioni, ma non ci fu probabilmente mai quella sorta di

⁹ Si veda su questo soprattutto *Comoedia*: il 25 agosto 1924 appaiono due pagine in cui si mescolano fotografie e commenti non firmati (Piccoli teatri d'arte, 1924). Il 15 aprile 1925 una pagina di fotografie e brevi commenti non firmati sui teatri d'arte romani (Nei piccoli teatri romani, 1925). Nel numero successivo ci sono due pagine (sempre fotografie e brevi commenti non firmati) sullo spettacolo inaugurale del Teatro d'Arte romano (Il "Teatro d'Arte" di Roma, 1.5.1925), mentre il 1 giugno ci sono due pagine su altri spettacoli dello stesso teatro (Il "Teatro d'Arte" di Roma, 1.6.1925). Il primo luglio, vengono presentate due pagine simili sul Teatro degli Indipendenti di Bragaglia (Al Teatro degli Indipendenti di Roma, 1925). Ma si veda anche Tegani (1925), che parla dei vecchi teatri milanesi, ma inizia chiacchierando sui teatrini d'arte che aprono e chiudono. Sono esempi, che si potrebbero moltiplicare, del modo in cui circola la riflessione sui teatri d'arte, europei e italiani: attraverso articoli veri e propri (vedi per es. Orazi, 1926, o Chiarelli, 1926), ma forse ancora di più attraverso riferimenti, accenni, fotografie.

eccesso, quella tendenza a costruire Scuole stranissime, o Studi dedicati esclusivamente alla sperimentazione, a invocare una trasformazione nel lavoro attorico tanto radicale da rendere necessari decenni di distruzione prima di arrivare al cambiamento, che caratterizzò invece, tanto spesso, il lavoro e il pensiero di alcuni dei maestri, da Appia a Craig o a Mejerchol'd, da Stanislavskij a Copeau.

E qui si apre un problema: i teatrini d'arte (specie i più tardivi, come quelli italiani) fecero spesso riferimento a Stanislavskij, a Copeau (Felice, 1924). Ma in realtà sembrerebbe che la gran parte dei grandi maestri abbia fatto rete a sé, riconoscendosi gli uni nel lavoro degli altri, venendo a costituire un livello in realtà separato rispetto a quello dei teatri d'arte – talvolta persino ostile – un'onda diversa (Schino, 2018). Ha senso per noi, ora, isolare un'onda dall'altra? Eppure, le differenze furono molte. Non solo nel lavoro con l'attore, ma proprio nel modo di pensare all'attore. I maestri, che pensavano al teatro come un'arte dal potenziale illimitato, una montagna enorme, lavorarono su cose stranissime, sulla mente, la moralità, la diversità, la mancanza di soluzione tra arte e vita, l'allenamento dei loro attori. Lavorarono sul movimento, il ritmo, la testa, i valori. Presero in considerazione l'ipotesi che proprio attraverso il così poco considerato lavoro dell'attore potessero svilupparsi percorsi spirituali profondi, un modo diverso di essere. Nacquero, così, corpi diversi, menti diverse, attori diversi, oltre che spettacoli diversi. E forse anche uomini e donne differenti. In fondo, se si possono capire i teatri d'arte pensando al punto di vista degli spettatori, per capire quello dei maestri, benché fossero in genere direttori forti, autorevoli, bisogna mettere al centro l'attore.

Per gli spettacoli, i maestri avevano idee tutte loro, e non pensavano in termini di buon repertorio, corrette interpretazioni, efficacia del quadro scenico. Pensavano allo spettacolo come a un unico, grande corpo 'vivente', per usare l'espressione di Appia, che coincideva con l'intera scena. Era una vita paradossale, e (per molti di loro) anche differente da quella 'normale'. Un mondo alla rovescia, ma sempre organico.

Eppure, erano proprio loro, così bizzarri, perfino incomprensibili, ad essere considerati il punto di riferimento per qualunque cambiamento del teatro – anche per i teatri d'arte.

4. *La situazione italiana*

Rispetto a tutto questo la situazione italiana era anomala. Dal punto di vista sociale e politico si era concluso, con il fascismo al governo, il periodo dei grandi disordini sociali, salti di elettricità, scontri e scioperi. Dal punto di vista artistico, si era ormai consolidata la fama di quella che era chiamata la nuova drammaturgia italiana (Pirandello, Rosso di San Secondo, Bontempelli e così via). In più, stavano arrivando in Italia notizie ed esempi delle rivoluzioni teatrali che si consumavano altrove: era arrivata in Italia Tatiana Pavlova, ponte con la straordinaria avventura teatrale dei ‘russi’ (da Stanislavskij a Mejerchold e da Tairov ai Balletti Russi di Djagilev, riconosciuti in tutto il mondo come gli sperimentatori più estremi); Toscanini aveva voluto, nel '23, Appia alla Scala; Copeau era ormai, in Italia, un riferimento riconosciuto, al punto che la maggior parte di piccoli teatri nacque in suo nome.

Di ‘piccoli teatri d’arte’ se ne crearono parecchi. Oltre al Teatro degli Indipendenti (su cui cfr. Alberti *et al.*, 1984; Alberti, 1974) e il Teatro Odescalchi, ci furono anche il Teatro degli Italiani di Lucio D’Ambra; il Teatro Moderno di Mario Cortesi; il Teatro di Villa Ferrari (Orazi, 1926); il Teatro delle novità. A Milano, forse la vera capitale teatrale italiana, ci furono la Sala azzurra, la Piccola Cannobiana, e il Teatro del Convegno, che pubblicava anche una bella rivista, *Il Convegno*, fondata dal giornalista e regista Enzo Ferrieri (Cascetta, 1979). A Bologna, il meno interessante Teatro Sperimentale. A Torino ci fu il caso più anomalo, e per certi versi più interessante, ma più sotterraneo, il teatrino privato di Riccardo e Cesarina Gualino (Ponzetti, 2011; Marenzi, 2017).

Pur essendo stati quasi tutti di vita brevissima e stentata, questi teatri fecero discutere; immagini e discussioni su di essi sono molto presenti in alcune riviste importanti, come *Comoedia*. Furono un tentativo di risposta – confusa e piena di buona volontà – a pressioni interne. Ma la prima spinta venne dalla volontà di collegarsi a fenomeni europei, a istanze mondiali, la scontentezza per la situazione interna, in primo luogo per l’inevitabile nomadismo delle compagnie, che impediva la formazione di una cultura comune tra attori e spettatori.

L’assetto organizzativo italiano nel suo complesso, infatti, era sempre basato, come in passato, su compagnie al cui capo stavano attori e non uomini di cultura, come invece da tempo invocavano i critici, anche ingiustamente. Erano sempre compagnie nomadi, in quanto prive di qualunque forma di finanziamento, e quindi bisognose di un continuo

rinnovamento di pubblico. Queste compagnie avevano dovuto fare i conti con i notevoli problemi del primo dopoguerra (aumento del costo dei treni e della vita, 'pretese' degli scritturati, naturali, ma gravose per un teatro non finanziato), a cui se ne andavano aggiungendo altri meno ovvi: in primo luogo un cambiamento nell'offerta dei drammaturghi e nelle richieste del pubblico. E tutti questi cambiamenti, specie quelli che riguardavano la drammaturgia, cioè la presenza dei grotteschi o di Pirandello, e la fame di nuovi testi che aveva il pubblico specie giovane, misero all'inizio un po' in difficoltà le compagnie italiane – che tuttavia stavano conoscendo una fase di riassetto: la tradizione attorica italiana, antichissima, aveva sempre saputo trasformarsi. Anche nell'Italia degli anni Venti sono visibili segnali di un possibile mutamento nato dall'interno¹⁰. Attrici come Emma Gramatica andavano sperimentando repertori veramente innovativi e internazionali. Si parla di un teatrino d'arte già nel 1921, a proposito del ritorno al teatro di Eleonora Duse, assente da molti anni, anzi è probabilmente proprio lei a dire che, dopo la guerra, c'era bisogno di qualcosa di radicalmente nuovo, e che teatri 'd'eccezione', stabili, piccoli, se finanziati, avrebbero potuto sperimentare qualcosa di diverso. Non fu l'unica tra gli attori ad essere sensibile a questo bisogno di cambiamento. Tra i primi fautori di un teatro diverso ci sono attori come Gualtiero Tumiati (Sala Azzurra) e Lamberto Picasso, il cui progetto confluì nel teatro di Pirandello. C'erano però, per le compagnie, altri problemi ancora: un aumento rapido e sproporzionato della pressione degli uomini d'affari del teatro, che gestivano repertori e teatri, e, con la guerra, si erano riuniti in un Trust. In altri paesi, influenza ed assorbimento erano stati progressivi. In Italia, le compagnie erano ancora piccole industrie completamente nelle mani dei singoli capocomici, l'avidità del 'Trust' degli uomini d'affari era grande, lo scontro fu drammatico.

Questo insieme di problemi, a cui si aggiunse l'innaturale, e invasiva, influenza ordinatrice del fascismo, pesò, imprevedibilmente, anche sulla qualità degli attori (Schino, 2017).

Fino a tutto il primo dopoguerra, la vita teatrale, in Italia, era stata basata su artisti eccezionali. Grandi Attori (con la maiuscola), non autori e non direttori. Erano artisti capaci di dare al loro pubblico emozioni profonde, e densa eccitazione. Imprevedibili e sconcertanti, affascinanti e doppi. Capaci di far piangere e ridere, capaci di riempire con la loro *potenza*, con il loro uso complesso del corpo, l'intero palcoscenico. Era stata, e in parte era ancora, una realtà diffusa nei teatri di tutta Europa e

¹⁰ Cfr. l'opinione di Lucio Ridenti e di Corrado Alvaro, in Perrelli (2018: 36-37).

Russia. In Italia, però, era rimasto anche lo stesso assetto organizzativo di un tempo: gli attori, cioè, erano *padroni*, erano capocomici, sceglievano il repertorio, erano il maggior richiamo per il pubblico. Il teatro italiano non era finanziato dallo Stato e non lo fu per molti anni ancora; il primo, episodico, piccolo finanziamento pubblico è del '21 e rimase un fenomeno isolato. Gli interventi del fascismo furono pochi, e successivi agli anni Venti. A differenza del teatro d'Opera, la prosa non era sostenuta neppure da privati.

In Europa gli artisti più innovatori avevano ammirato e perfino studiato questi attori straordinari: Salvini e la Duse, le sorelle Gramatica, Benassi, Zacconi. In Italia, critici e pubblico, pur ammirando, avrebbero però voluto un teatro che non fosse tutto nelle loro mani. Nel dopoguerra sono formalmente ancora padroni, attaccati in quanto tali dalla critica. Erano alle prese con forme drammaturgiche nuove, e limitati nei loro movimenti dalla presenza invasiva degli uomini d'affari. Le nuove generazioni forse persero la capacità di orientarsi, di sparigliare, di proporre sempre qualcosa di nuovo. Cercarono di resistere moltiplicando freneticamente le novità del loro repertorio, anche se così veniva a scapitarne la qualità delle rese sceniche. In fondo, come notò un po' acidamente, ma lucidamente, Marco Praga, non c'era poi tanta differenza tra quel che facevano le compagnie 'normali' e quel che facevano i teatri chiamati 'd'arte', 'piccoli' o 'd'eccezione'¹¹.

5. Peculiarità e carenze dei teatri d'arte in Italia

Anche i teatri d'arte nacquero in Italia per contrastare ogni Trust. Avevano una peculiarità che mostrava la loro natura combattiva: coinvolgevano gli autori. Al tempo stesso, erano frutto di una mentalità diffusa tra il pubblico e la critica, che vedeva gli attori come la parte fragile del teatro, a cui doveva essere preposta una realtà più nobile, quella letteraria. Volevano quindi opporsi anche al potere degli attori e dei capocomici, alle loro esigenze, che non necessariamente coincidevano con la qualità dei testi, e alle loro tendenze al risparmio da piccola industria indipendente. Lo facevano in nome della grande rivolta teatrale che stava avvenendo in tutta Europa (quella di Appia, di Craig, di

¹¹ Praga (1926: 12). Per tutto il '24 e il '25, Praga scrive contro la proliferazione di novità che stavano diventando un fenomeno diffuso tra le compagnie primarie, e che rendevano indistinguibili le tipologie di repertorio.

Copeau, dei 'russi'...), ma poi il perno del cambiamento sembrava loro coincidere essenzialmente coi testi, come sempre. Lo facevano con molta passione, ma in genere senza alcuna capacità tecnica, e anche con una certa confusione. E furono ancora una volta espressione di una differenza inconciliabile tra cultura degli spettatori e cultura degli attori.

Per i teatri d'arte italiani, dunque, il repertorio fu ancora più centrale di quanto non avvenisse in altri paesi. Sembrava logico, visto che, come ho accennato, in Italia si era nel frattempo sviluppata la nuova drammaturgia di cui Pirandello era l'apice, ma che comprendeva molti altri autori, da Rosso di San Secondo a Cavacchioli o Bontempelli. A causa del fascismo come della guerra finita da poco, alla fine, però, presto non fu tanto la novità del repertorio ad essere ritenuta fondamentale, quanto l'italianità. Molti critici, tra cui qualche volta perfino lo stesso Silvio d'Amico¹², sottolinearono l'italianità – non la diversità – come carattere prioritariamente importante di questi nuovi testi e di questi nuovi drammaturchi. Sembrava una riconferma di una innata genialità teatrale: una nuova drammaturgia, rigorosamente 'italiana', e al tempo stesso straordinariamente innovativa. L'accentuazione di una spinta nazionalista era un fenomeno dovuto al dopoguerra, e sarà poi grandemente e perniciosamente accentuata dal fascismo¹³. Inoltre, anche le compagnie 'normali' avevano cominciato ad ospitare testi nuovi e moderni: Pirandello non ebbe difficoltà a trasformare il suo teatro d'eccezione in una compagnia 'di giro', conservando lo stesso repertorio.

Nel complesso, la noia era stata più forte della buona volontà. Riflettendo sulla rapidità con cui morivano tanti 'sogni d'arte', anche prima della nascita del teatro di Pirandello, Enzo Ferrieri nelle pagine de *Il Convegno* si chiese perché non si era osato di più, soprattutto nei termini di un teatro più spregiudicato, festoso, rivoluzionario, antipuritano (Ferrieri, 1925)¹⁴. Luigi Chiarelli aggiunse che la teatralità si era spostata

¹² d'Amico, in genere, è decisamente fautore di un repertorio d'arte internazionale. Tuttavia, nel '23, si esprime con grande vigore a favore del Teatro degli Italiani, il cui programma di massima, che «corrisponde interamente al nostro», comprendeva una sede fissa a Roma; la direzione affidata a un uomo di cultura; una compagnia 'di complesso' (cioè priva di primi attori prevaricanti); un repertorio artistico e quasi esclusivamente italiano (Pedullà, 2002: 27).

¹³ Cfr. su questo la ricostruzione e l'analisi della reazione italiana al passaggio dei grandi maestri di inizio Novecento, e la conseguente indicazione della necessità di una 'via italiana' in Schino *et al.* (2008).

¹⁴ L'intervento di Ferrieri precede di qualche mese il Teatro Odescalchi di Pirandello, ma se si confrontano le critiche di Praga, Tilgher e perfino d'Amico sugli spettacoli degli Odescalchi le critiche di Ferrieri possono essere considerate calzanti anche per

nel cinema, a teatro era stata sostituita da un teatro poco eccitante, tutto interiore e pieno di sottotesti (Chiarelli, 1925b; S. d'Amico, 2002: 461-463). Scrisse anche, riferendosi evidentemente all'era fascista, che la ragion di vita dei teatrini d'arte spariva in un periodo in cui l'umanità volgeva a ricostruire «grandi patrimoni artistici e sociali». Il teatro, scrisse, è arte ingenua e potente, fatta per rivolgersi al popolo. «È per i grandi teatri quindi che oggi dobbiamo combattere, pei teatri nei quali si possa dar convegno una folla varia e numerosa, semplice e accesa di curiosità» (Chiarelli, 1926). Tra qualche anno, nel '32, Mussolini parlerà esplicitamente della necessità, per il fascismo, di teatri di massa.

La storia è un agente di cui non si può non tener conto: il fascismo ebbe, verso questi piccoli teatri, atteggiamenti contraddittori. È un altro problema importante di cui bisogna tener conto. Ce ne sono altri: una vignetta di Sergio Tofano¹⁵ illustrò una delle importanti novità dei teatri d'arte: un barbiere di pronto intervento, per radere lunghe barbe che la noia faceva crescere sul viso di spettatori e spettatrici (Tofano, 1925a). Un'altra vignetta, sempre di Tofano, di qualche mese dopo, è ancora più feroce. Si vede un palchetto di teatro arredato con due cuccette pronte all'uso, che un gentile inserviente indica a due spettatori assisi sulle loro poltroncine. La didascalia dice: «Per il teatro moderno palco-sleeping» (Tofano, 1926)¹⁶. Sono certamente luoghi comuni, ma sono anche constatazioni terribili: a teatro, nel teatro nuovo, si dorme. E tra tutte le forme di noia quella colta è la più devastante. Dobbiamo anche riflettere, però, che in un regime non sempre trovano facile posto certe inquietudini, per di più non compiutamente realizzate da un punto di vista materiale. Non erano facili da collocare né da capire, in epoca fascista, neppure quando portate avanti da simpatizzanti col regime.

Rispetto ai loro fratelli europei di inizio secolo questi teatri d'eccezione italiani mi sembra presentino una differenza enorme, che non è mai stata tenuta in considerazione: a loro venne a mancare tutto quel retroterra tanto importante – profondo, determinante, difficile da individuare e indicare – in cui, in altri paesi, il modernismo degli spettatori si sposava ad altro, a tensioni politiche, esistenziali, sociali. Suffragismo e

la – ancora futura – sperimentazione pirandelliana.

¹⁵ Personaggio famoso, Sergio Tofano è stato un attore brillante e moderno, uno scenografo e un grande disegnatore umoristico (firmandosi Sto). È stato l'inventore di un celebre personaggio di fumetti, il Signor Bonaventura, che l'attore portò in scena con gran successo.

¹⁶ Vedi anche Tofano (1925b): il titolo è *Teatro di pensiero*, e la vignetta mostra una intera compagnia che dorme durante la lettura di un copione.

danza innovativa si erano spesso mossi di pari passo. C'erano intrecci, innovazioni letterarie e desideri di cambiamento più globali, e la richiesta di un repertorio diverso era sorretta da un afflato politico in senso lato. Le correnti spirituali nell'aria creavano reti di collegamenti imprevedibili, attraverso la teosofia, soprattutto, ma anche tramite alcuni movimenti religiosi più marginali, come quello di Gurdjeff. Ugualmente importanti erano state le spinte alla creazione di nuovi modi di vivere – possiamo ritrovare nelle comunità tolstoiane uno dei modelli per gli 'Studi' dei grandi maestri teatrali di inizio Novecento. Erano tensioni che certo non riguardavano *tutti* gli spettatori, neppure tutti gli spettatori dei teatri d'arte. Ma toccavano le frange più inquiete, influenti, le élite culturali, facevano la differenza, erano bisogni profondi,

È da questo punto di vista, soprattutto, che possiamo vedere una profonda differenza nel fenomeno italiano, nato e cresciuto in un regime come il fascismo, sia pure ai suoi primi anni di vita: l'innovazione dei piccoli teatri, in Italia, fu solo culturale. Erano privi di quella coda di valori anche extra-teatrali che era stata catalizzata e amplificata tanto dai teatri d'arte europei quanto dai più grandi maestri innovativi. E questo forse, insieme alla incompetenza tecnica, spiega la poca incidenza che ha avuto anche il teatro d'arte più battagliero, interessante, di lunga durata – anche perché almeno parzialmente finanziato dal governo – e cioè il Teatro degli Indipendenti di Bragaglia.

Quanto all'estremismo dei grandi maestri, al loro modo di considerare il teatro qualcosa di molto di più, e di diverso, di un'arte da riformare, quello fu sempre completamente assente. E alla fine, la coniugazione tra mancanza di estremismo e assenza di radici in desideri di cambiamento anche extra-teatrali fu determinante.

Riferimenti bibliografici

Al Teatro degli Indipendenti di Roma. (1925, 1 luglio). *Comoedia*, 7 (13), 670-671.

ALBERTI, A.C. (1974). *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*. Roma: Bulzoni.

ALBERTI, A.C., BEVERE, S., & DI GIULIO, P. (1984). *Il teatro sperimentale degli indipendenti (1923-1936)*. Roma: Bulzoni.

BANU, G. (CUIF.). (2000). *Les Cités du théâtre d'art. De Stanislavski à Strehler*. Paris: éd. Théâtrales.

- BRAGAGLIA, A.G. (1925, 15 novembre). Lo “Studio Art et Action”. *Comoedia*, 7 (22), 1119-1122.
- CASCETTA, A. (1979). *Teatri d’arte tra le due guerre a Milano*. Milano: Vita e Pensiero.
- CHIARELLI, L. (1925a, 1 maggio). La maschera e il volto. *Comoedia*, 7 (9), 448.
- CHIARELLI, L. (1925b, 15 giugno). La maschera e il volto. *Comoedia*, 7 (12), 608.
- CHIARELLI, L. (1926, 20 gennaio). Abbandono dell’antiteatro. *Comoedia*, 8 (1), 7.
- CHONSKY, D. (2005). *The Little Theatre Movement and the American Audience*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- D’AMICO, A. (2004), Cronologia e Catalogo delle opere. In A. D’AMICO & A. TINTERRI (curr.), Luigi Pirandello, *Maschere nude*. I Meridiani. Milano: Mondadori, vol. III, xiii-lxiii.
- D’AMICO, A., & TINTERRI, A. (1987). *Pirandello capocomico*. Palermo: Sellerio.
- D’AMICO, S. (1985). *Tramonto del grande attore [1929]*. Firenze: La Casa Usher.
- D’AMICO, S. (2002). *Cronache 1914/1955. Secondo volume. 1922-1927*. Antologia a cura di A. D’AMICO & L. VITO. Introduzioni di G. PEDULLÀ. Note, bibliografia e indici a cura di L. VITO. Palermo: Novecento.
- FELICE, C.A. (1924, 10 ottobre). I nostri teatri d’arte. Dagli “Indipendenti” alla “Piccola Canobbiana”. *Comoedia*, 6 (19), 5-9.
- FERRIERI, E. (1925, 30 gennaio). Piccoli teatri. *Il Convegno*, 6 (1), 52-56.
- GANDOLFI, R. (2007). Operare su piccola scala. In R. ALONGE (cur.), *La regia teatrale*. Bari: Edizioni di Pagina, 215-235.
- GIUDICE, G. (1963). *Luigi Pirandello*. Torino: Utet.
- GOBETTI, P. (1974). *Scritti di critica teatrale*. Torino: Einaudi.
- Il “Teatro d’Arte” di Roma e il suo spettacolo inaugurale. (1925, 1 maggio). *Comoedia*, 7 (9), 456-457.
- Il “Teatro d’Arte” di Roma. (1925, 1 giugno). *Comoedia*, 7 (11), 558-559.
- MANCINI, A. (2009). *Tramonto (e resurrezione) del grande attore*. Corazzano: Titivillus.
- MARENZI, S. (2017). Danza e Teosofia sullo sfondo del fascismo. In M. SCHINO, R. DI TIZIO, D. LEGGE, S. MARENZI & A. SCAPPA (curr.), *Teatri nel fascismo. Sette storie utili. Dossier. Teatro e Storia*, 38, 307-360. Nei piccoli teatri romani. Al Teatro degli Indipendenti. (1925, 15 aprile). *Comoedia*, 7 (8), 399.

- ORAZI, V. (1926, 20 febbraio), Piccoli teatri di Roma. Villa Ferrari. *Comoedia*, 8 (2), 17; 47.
- PECORARO, A. (2003). Pirandello, Luigi. In V. DE GRAZIA & S. LUZZATTO (curr.), *Dizionario del fascismo*. Torino: Einaudi, 381-383.
- PEDULLÀ, G. (1994). *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Bologna: il Mulino.
- PEDULLÀ, G. (2002). Silvio d'Amico e la riforma del teatro italiano (1922-1927). In S. D'AMICO, *Cronache 1914/1955. Secondo volume. 1922-1927* (A. D'AMICO & L. VITO, curr.). Palermo: Novecento, 11-67.
- PERRELLI, F. (2018). *Tre carteggi con Lucio Ridenti. Anton Giulio Bragaglia. Guglielmo Giannini. Tatiana Pavlova*. Bari: Editori di Pagina.
- Piccoli teatri d'arte. (1924, 25 agosto). *Comoedia*, 6 (16), 10-11.
- PONZETTI, F. (2011). Riccardo Gualino e lo strano caso del Teatro Odeon. Progetto per uno studio. *Teatro e Storia*, 31, 267-296.
- PRAGA, M. [Emmepi]. (1924). *Cronache teatrali. 1923. Con 27 ritratti*. Milano: Treves.
- PRAGA, M. [Emmepi]. (1926). *Cronache teatrali. 1925. Con 27 ritratti*. Milano: Treves.
- SCHINO, M. (2017). Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre. In M. SCHINO, R. DI TIZIO, D. LEGGE, S. MARENZI & A. SCAPPA (curr.), *Teatri nel fascismo. Sette storie utili. Dossier. Teatro e Storia*, 38, 67-131.
- SCHINO, M. (2018). *An Indra's Web. The Age of Appia, Craig, Stanislavski, Meyerhold, Copeau, Artaud*. Holstebro/Malta/Wrocław: Icarus Publishing Enterprise.
- SCHINO, M., ARDUINI, C., DE AMICIS, R., EGIZI, E., POMPEI, F., PONZETTI, F., & TIBERIO, N. (2008). *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. Teatro e storia*, 29, 27-255.
- TEGANI, U. (1925, 15 settembre). Teatrini della vecchia Milano. *Comoedia*, 7 (18), 919-920.
- TILGHER, A. (1925, 30 maggio). Il teatro drammatico a Roma. (gennaio – giugno 1925). *Il Convegno*, 6 (5), 270-276.
- TOFANO, S. [Sto]. (1925a, 1 gennaio). Teatro d'arte. *Comoedia*, 7 (1), 16.
- TOFANO, S. [Sto]. (1925b, 1 marzo). Teatro di pensiero. *Comoedia*, 7 (5), 224.
- TOFANO, S. [Sto]. (1926, 20 febbraio). Il teatro della caricatura... o la caricatura del teatro. *Comoedia*, 8 (2), 16.