

Ilona Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi* [Ed. Titivillus, Corazzano (Pi), 2014]  
di Antonella Ottai

Il bel volume della professoressa Fried è in sostanza la prima monografia dedicata a un evento che, per una serie di motivi di cui cercheremo di dare ragione, risulta imprescindibile per ogni studioso di teatro italiano contemporaneo, e non solo, in quanto momento d'incontro fra la cultura teatrale nazionale e i nomi più celebri della scena internazionale<sup>1</sup>. Fino a questo momento, infatti, in genere erano citati gli interventi dei singoli relatori – tutti personaggi di primo piano nella storia dello spettacolo del Novecento – al fine di ricostruirne l'apporto teorico davanti a svolte epocali come l'avvento della regia o la partecipazione economica dello Stato alla vita del teatro. Di fatto, però, il volume risulta essere la prima analisi che si dedica non a uno dei personaggi coinvolti oppure a uno degli argomenti toccati nel corso del dibattito, ma alla complessità dell'evento, a partire dal progetto che lo istituisce fino alla sua realizzazione, dando conto di quello che avrebbe voluto essere come di quello che poi in effetti è stato; delle presenze mancate e di quelle evitate (comprensibile quella di Roberto Bracco, inspiegabile quella di Prampolini); della scena come dei retroscena; dei personaggi che l'agirono e di quelli che si limitarono a esserne spettatori eccellenti. Ne risulta il racconto, frutto di uno studio attento e minuzioso dei documenti, di un'iniziativa culturale che diventa un'opera di ingegneria diplomatica, allestita fra democrazie in crisi e dittature emergenti, dovuta in gran parte all'abilità di Silvio d'Amico che, in qualità di segretario, svolge un ruolo di vero e proprio Ministro degli esteri. Anche quando, ogni sua iniziativa dovrebbe, per statuto, essere concertata e approvata dalla Presidenza, sostenuta da un Pirandello distratto e profondamente demotivato, come risulta anche dal carteggio epistolare che nello stesso periodo lo scrittore intrattiene con Marta Abba.

Prima di entrare in merito all'evento e allo studio eccellente che gli dedica la professoressa Ilona Fried, è opportuno accennare al contesto storico e istituzionale all'interno della quale si svolge la manifestazione, per meglio intenderne la portata. Intanto, citare alcuni degli episodi che incidettero il '34, anno in cui si svolge il Convegno (dal 9 al 13 ottobre) lascia intendere quale dovesse essere l'abilità diplomatica e la determinazione di d'Amico nel condurre in porto il progetto. È vero che l'anno cade all'interno del periodo che De Felice chiama "gli anni del consenso", anche internazionale, al regime fascista, ma è anche vero che esso sta per scadere: solo l'anno successivo, con la guerra di Etiopia molte delle personalità invitate sarebbero risultate meno gradite in un'Italia che, in seguito alle Sanzioni inflitte dalla Società delle Nazioni, entrava in regime di autarchia, anche culturale, scoraggiando le rappresentazioni di opere provenienti da paesi sanzionisti. La Francia, a esempio<sup>2</sup>. Poco prima del Convegno, invece, a luglio, a Vienna viene ucciso Doelfuss, con conseguente crisi dei rapporti fra Germania nazista e Italia fascista (che si ricucirono poi a Venezia, nel primo incontro ufficiale di Hitler e Mussolini). E per finire con i lutti internazionali, a ottobre, pochi giorni prima dell'inaugurazione del convegno, sotto i colpi di un nazionalista macedone, era caduto a Marsiglia il principe Alessandro I di Jugoslavia insieme al Ministro degli esteri francese Louis Barthou. Alla loro memoria va il saluto del Convegno, anche se la sua scomparsa favorisce i piani di Mussolini sulla questione danubiana. In questo clima di grande instabilità nel panorama europeo, al quale contribuiscono le prime avvisaglie dell'affermazione di Hitler, corrisponde in Italia un fermento culturale del quale costituiscono un segnale significativo i primi littoriali della cultura e dell'arte dei Guf (gruppi universitari fascisti), vinti da Leonardo Sinisgalli e destinati a ripetersi con successo negli anni successivi. È anche opportuno ricordare che

---

<sup>1</sup> In realtà molti degli invitati più celebri – a esempio Reinhardt, Copeau, Stanilavskji e Mejerchold, fra gli uomini di scena; Claudel, Shaw, Hauptmann o Stefan Zweig fra gli autori teatrali – declinarono per ragioni diverse l'invito romano.

<sup>2</sup> La Francia intanto, nel '34, ha i suoi problemi e, pochi mesi prima del Convegno, deve affrontare i contraccolpi degli scontri che vedono scendere in campo tanto la destra che la sinistra contro il governo Daladier, lasciando sulla piazza un numero considerevole di morti.

Roma ha ospitato, a maggio, i mondiali di calcio che hanno visto la vittoria dell'Italia, salutata da uno straripante entusiasmo popolare. Non è un elemento da sottovalutare, perché premia non soltanto lo spettacolo sportivo, che si dimostra capace di soddisfare e galvanizzare grandi masse popolari, ma anche le relative strutture architettoniche le quali, con la loro capienza che comprende fino a cinquantamila presenze, modellizzano uno dei grandi compiti della modernità, il rapporto fra masse e cultura nonché fra masse e politica. Un tema, che torna nelle argomentazioni del convegno e che seguita a investire l'architettura dei regimi europei e le loro aspirazioni a una inedita monumentalità, capace di dare identità e figura alla vita sociale contemporanea. Del cui versante politico, Albert Speer, l'architetto del regime nazista e della sua immagine, aveva fornito una realizzazione iperbolica in occasione del Raduno di Norimberga, verificatosi il mese precedente al Convegno e celebrato quindi nel film della Riefenstahl, *Il trionfo della volontà*, premiato al Festival di Venezia l'anno seguente (1935). Il convegno successivo della Fondazione Volta sarà dedicato all'architettura e ai suoi rapporti con le arti decorative (1936); l'architettura di un "teatro per ventimila", secondo la nota formula lanciata da Mussolini, è argomento di relazioni e dibattito, al quale partecipa anche Walter Gropius, illustrando, in realtà con poco successo e molte incomprensioni, il progetto di *Totaltheater*, concepito con Piscator nel '27. Ma Gropius, a Londra dopo la presa del potere di Hitler, non può essere rappresentativo della Germania, come d'altra parte non avrebbero potuto esserlo molto grandi del teatro tedesco, sicuramente né Piscator né Werfel, né Brecht né Weill: su versanti diversi, quando non opposti, hanno dato vita alle riforme della scena teatrale contemporanea ma entrambi sono messi al bando dalla nazione in cui avevano operato fino all'avvento del nazismo. Per conto dell'Austria, invece, Reinhardt e Stefan Zweig che stanno per abbandonare il paese, giustificano con motivi di lavoro la loro assenza. Con l'Unione sovietica non è più semplice contrattare le presenze. I due binari sui quali deve muoversi l'organizzazione, ovvero la cittadinanza "teatrale e culturale" e la cittadinanza anagrafica del paese di appartenenza, costituisce uno dei fili storici più intricanti che emergono dallo studio della Fried. Quanto, d'altra parte, le iniziative dell'Accademia d'Italia, alla quale è annessa la Fondazione Volta, si muovessero in clima di ufficialità e di politica internazionale, lo racconta la storia stessa dell'Istituzione. Deliberata già nel '26 e attiva dal '29, L'Accademia, era stata pensata – e fortemente voluta – come una istituzione organica allo Stato della nuova Italia, nata dalle trincee della Grande Guerra. «Costituirà – troviamo scritto in "Critica fascista" – un freno all'individualismo dei nostri intellettuali. Se essi vorranno godere del riconoscimento ufficiale dei loro meriti da parte della società, dovranno ricordarsi che né l'arte, né la filosofia, né le scienze sono titoli sufficienti a porsi al di sopra della Nazione»<sup>3</sup>. Si precisa dunque sin dalle origini il disegno politico di rendere organico allo Stato fascista l'intellettuale. La pubblica rappresentatività dei membri dell'Accademia, assicurata a tutti gli effetti dall'equiparazione del titolo, anche a livello stipendiale, a quello dei deputati e dei senatori, comporta lo svuotamento progressivo delle altre accademie, soprattutto della più celebre e antica Accademia dei Lincei, di fatto declassata dall'insorgere della nuova istituzione, che nel '38 la assorbe definitivamente. Diversamente dai Lincei aperta agli stranieri – sin dal 1921 contava fra i propri membri Albert Einstein – e alle donne, l'Accademia d'Italia conta solo personalità italiane e nel corso della sua esistenza ammette nel suo consesso, una sola donna (1940), Ada Negri<sup>4</sup>. I rapporti con la cultura internazionale vengono assolti proprio dai convegni della Fondazione Volta, che si ripetono con cadenza biennale a ottobre, nella ricorrenza della Rivoluzione fascista, in occasione dei quali la città di Roma non lesina di esibirsi al meglio del proprio spettacolo tanto da impressionare favorevolmente nei confronti del Regime gli ospiti intervenuti. In compenso però, diversamente dai Lincei, rivolti al mondo della scienza, l'Accademia si apre anche alla classe delle Lettere, a quella delle Arti e delle scienze storiche e morali. In particolare, fra i suoi membri, sin dal suo nascere, conta una buona presenza di

---

<sup>3</sup> Volt [pseudonimo di Vincenzo Fani Ciotti], *Necessità di un'Accademia*, in «Critica sociale», 15 febbraio 1926, p. 64. Cit. in Gabriele Turi, *Sorvegliare e premiare. L'Accademia d'Italia 1926- 1944*, Viella, Roma 2016.

<sup>4</sup> Nonostante il conferimento del premio Nobel comportasse quasi automaticamente l'accesso alla Regia Accademia d'Italia, Grazia Deledda, premio Nobel per la letteratura nel 1926, non fu mai chiamata a farne parte.

autori teatrali, fra i quali Pirandello, nominato sin dal 1929 insieme a Marinetti (a cui si aggiunge nel 1930 Bontempelli), è sicuramente l'esempio più significativo. Il teatro quindi è, per così dire, originariamente incluso nella nuova istituzione che ottiene anche, per il drammaturgo siciliano, l'attribuzione del premio Nobel – annunciata appena dopo la chiusura del Convegno e ritirato due mesi dopo, a dicembre – la cui assegnazione a scienziati o letterati italiani rientra negli scopi precipui dell'Accademia.

Il Convegno Volta sul Teatro Drammatico è quindi il quarto degli otto che la Fondazione promuove nel corso dell'esistenza dell'Accademia stessa e sembra dover inaugurare – o quanto meno sancire – quel nuovo rapporto fra Stato e Teatro che è nelle speranze di molti, chiamando i maggiori uomini del teatro contemporaneo nonché i rappresentanti degli Stati nazionali a dare il proprio contributo. A tutti, riuniti nella sala del Campidoglio, Pirandello rivolge il saluto ufficiale, offrendo il benvenuto e riassumendo i temi destinati alle diverse sessioni di lavoro: lo stato del teatro rispetto alle altre forme di spettacolo, teatri di masse, scenotecnica e scenografia, lo spettacolo nella vita morale dei popoli, il Teatro di Stato. È chiaro quindi come l'evento marchi un punto cruciale nella storia del teatro italiano del Novecento, messo di fronte ai compiti della modernità: confrontarsi con il cinema e con lo sport, misurarsi con la dimensione di massa che le altre forme di spettacolo assolvono al meglio, conformare l'aiuto dello Stato. E soprattutto, affrontare il rapporto fra testo e spettacolo, fra la centralità dell'autore e l'intervento della regia, parola – e mestiere – sotteso alla “moderna scenotecnica” con una soluzione di comodo. Che tutto sia frutto di un lungo dibattito interno è chiaro, ma che questo diventi atto pubblico e confronto internazionale è un'altra cosa: forse è la prima occasione nella quale il teatro rientra in un discorso di politica culturale a largo raggio promossa dallo Stato italiano. Ed è merito del volume della Fried restituirne la complessità del disegno come ventilarne l'inermità, seguendo con cura le fasi di svolgimento, le crisi e gli intrighi che ne accompagnarono la realizzazione. Perché è anche vero che i personaggi italiani di questa storia non solo incontrano le personalità del teatro occidentale, ma si incontrano fra loro, soprassedendo, almeno in apparenza, ad antiche questioni: a Pirandello infatti spetta la cura, la messa in scena dello spettacolo che chiude al teatro Argentina la manifestazione, ovvero *La figlia di Iorio* di d'Annunzio, autore dal quale lo separava una lunga storia di divergenze artistiche. Così la collaborazione con d'Amico, alla quale il drammaturgo siciliano tacitamente si affida, sana un rapporto che aveva avuto parecchi momenti critici. Inoltre il convegno per Pirandello costituisce anche l'occasione concreta per ritrovare una collaborazione con Marta Abba – a lei affida la parte di Mila di Codro – interrotta oramai da diversi anni e sempre idealmente ricercata.

Al di là di tutta l'importanza del dibattito e l'inadeguatezza delle soluzioni concrete che ne sortiscono, almeno due paradossi colpiscono il lettore. Tutta la discussione sul teatro per le masse – il Teatro, appunto, dei ventimila, secondo lo slogan lanciato da Mussolini e ripreso dalla relazione di Gaetano Ciocca – rasenta, senza mai prenderlo realmente in considerazione, il tema del teatro politico e del teatro di massa. Le sperimentazioni in tal senso nell'Unione Sovietica e quelle nella Repubblica di Weimar, molto più vicine nel tempo e nello spazio – i *Massenspiele* del partito socialdemocratico e di quello comunista, molto più imponenti delle regie di Piscator, grazie a un larghissimo coinvolgimento del pubblico nell'azione scenica – avevano conseguito risultati molto più significativi del *18 BL*, analogo tentativo italiano per la regia di Alessandro Blasetti realizzato pochi mesi prima del Convegno, nell'aprile del '34<sup>5</sup>. Gli esiti erano stati talmente deludenti che si preferisce tacerne. Né risulta invitato, ad esempio, Evreinov, di cui d'Amico aveva tradotto *Il teatro nella vita*, che nel '20, davanti a centomila spettatori, aveva realizzato uno spettacolo celeberrimo per rievocare la rivoluzione d'ottobre, *La presa del Palazzo d'inverno*. Né si avverte l'eco del già citato Raduno di Norimberga, i cui fantasmagorici effetti di luce avevano suscitato l'invidia persino

---

<sup>5</sup> Lo spettacolo, dedicato all'automezzo FIAT utilizzato con successo nella prima guerra mondiale, si svolge sulle rive dell'Arno, su un palcoscenico appositamente allestito di 250 metri, davanti a ventimila spettatori. Autori dei testi erano Alessandro Pavolini, Luigi Bonelli, Gherardo Gherardi, Sandro De Feo, Raffaele Melani, Corrado Sofia, Carlo Lisi e Giorgio Venturini.

dei vari autori di *Massenspiele*, oramai in esilio, rivoluzionando il concetto stesso di manifestazione di piazza. Né del Teatro Thing, la cui monumentale edificazione a Heidelberg risale proprio al '34: un genere teatrale votato alla mistica nazista, voluto e quindi dismesso da Goebbels. Alla piazza, per quanto passibile di grande spettacolo, gli organizzatori del Convegno preferiscono tutto sommato il teatro di tradizione e i suoi solidi confini architettonici, alla massa e all'eventualità di darle scena, si preferisce lo spettatore, in numero moltiplicato ma rigorosamente confinato nel proprio ruolo. Il dibattito si rifugia dentro lo spazio teatrale, forzandone magari le misure ma ponendosi al riparo dai fantasmi di masse, la cui dimensione gigantesca potrebbe da un momento all'altro abbattersi su di esso, schiantandolo definitivamente, secondo il mito a cui si sta dedicando in quello stesso momento la scrittura di Pirandello (*I giganti della montagna*)<sup>6</sup>.

Ma sul convegno si agita un altro fantasma, evocato dagli interventi di Craig nonché di Salvini, ed è quello dell'attore, la cui partecipazione, significativamente, non è prevista nel dibattito; e in particolare dell'attore dialettale, quei Petrolini, Musco o De Filippo, molto amati dal pubblico internazionale e considerati eredi diretti della commedia dell'arte, grazie alla quale il teatro italiano ha conosciuto fama europea. Quanto risulti assurda questa assenza lo dice con la consueta arguzia Petrolini che negli stessi giorni è in scena al teatro Quirino di Roma con *Cecchignola*, e che riceve la sera in teatro la visita di Craig accompagnato da d'Amico:

Ho letto tempo fa in un importante giornale che era stato tenuto a Roma un congresso internazionale sul teatro ed ho saputo che vi avevano partecipato persone autorevolissime: un celebre flebotomo... un esimio medico-chirurgo... un geometra... un valoroso geologo... M'hanno detto che in quei paraggi gironzolava in modo sospetto anche un comico; ma il brigadiere dei carabinieri, accortosene, lo abbordò e gli fece opportunamente capire di allontanarsi e di non immischiarsi in faccende che non lo riguardavano.

Insomma, per concludere, è paradossale proprio il fatto una delle finalità del Convegno consista nel fatto che la scena italiana e gli esponenti chiamati a rappresentarla, si apparecchino ad abbandonare ciò che tutta l'Europa le invidia, quanto meno nella sua antica tradizione, ovvero i comici della compagnia capocomicale. E, come sottolinea Ilona Fried, l'Accademia nazionale d'arte drammatica, nata l'anno successivo al Convegno, sarà proprio uno dei risultati che d'Amico porta a casa a conclusione di una lunga battaglia. L'intervento economico dello Stato, si risolve invece non nella creazione di un Teatro nazionale o di Teatri stabili, ma nel sovvenzionamento delle compagnie, a discrezione – spesso pilotata dal controllo politico del repertorio – della Direzione generale del Teatro, nata nel '35.

Possiamo infatti ritenere che la grande conquista del teatro italiano, anche rispetto alla Germania nazista e l'Unione sovietica della seconda metà degli anni Trenta e degli anni Quaranta è proprio la conservazione del teatro borghese malgrado le liturgie fasciste, gli slogan disprezzanti della cultura borghese da parte del Regime.<sup>7</sup>

Il Convegno Volta, sembra suggerire l'autrice, in qualche modo ha mancato il suo appuntamento con la Storia. L'epilogo del libro – e della sua storia – è struggente: molte delle presenze che avevano già prodotto il nuovo ed erano chiamate a promuovere il futuro, da lì a poco sono destinate a scomparire di scena per età anagrafica, per persecuzioni razziali e ideologiche, per fughe e disastri dovuti alla guerra. Il loro mondo sta diventando rapidamente *Il mondo di ieri* – come recita il titolo dell'opera che Stefan Zweig conclude prima di darsi la morte – e sono in molti a doverlo definitivamente abbandonare.

---

<sup>6</sup> Il nome di “teatro dei ventimila” viene assunto in seguito dalle rappresentazioni operistiche che si svolgono dal '37 al '39 al Castello sforzesco a Milano, allo stadio dei Cibali a Catania, alle Terme di Caracalla a Roma, con imponenti dispositivi di scena.

<sup>7</sup> Ilona Fried, *Il convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, cit. p. 269.