

Altre
visioni

124

Ilona Fried

Il Convegno Volta sul teatro
drammatico. Roma 1934
Un evento culturale nell'età dei totalitarismi

*This publication was funded by the Hungarian Scientific Research Fund OTKA
under the grant number PUB-K106554. 2012.07.31.*

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2014
via Zara, 58 – 56024 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-396-0


Titivillus

Indice

p.	9	Introduzione
	20	<i>Le premesse del Convegno Volta sul teatro drammatico</i>
	25	La Reale Accademia d'Italia
	34	<i>Un antecedente: il Convegno su Alessandro Volta del 1927</i>
	37	<i>Il Convegno Volta sull'Europa nel 1932</i>
	43	Il teatro entra in Accademia: il Convegno Volta sul teatro drammatico del 1934
	45	<i>Il clima politico intorno alla manifestazione internazionale</i>
	51	<i>Gli organizzatori del Convegno Volta Accademici</i>
	51	<i>Luigi Pirandello</i>
	65	<i>Filippo Tommaso Marinetti</i>
	76	<i>Massimo Bontempelli</i>
	82	<i>Ettore Romagnoli</i>
	87	<i>Carlo Formichi, presidente-anziano, presidente della classe di lettere Funzionari</i>
	88	<i>Arturo Marpicati cancelliere dell'Accademia</i>
	92	<i>Antonio Bruers vice-cancelliere</i>
	95	<i>La nomina di Pirandello presidente</i>
	103	Regia organizzativa del Convegno Volta sul teatro drammatico – Silvio d'Amico
	110	<i>La commissione e i temi</i>
	113	<i>La selezione dei partecipanti</i>
	117	<i>Il convegno degli inviti di d'Amico</i>
	122	<i>Gli invitati italiani</i>
	133	<i>Gli invitati di spicco: George Bernard Shaw e Ferenc Molnár</i>
	138	<i>La Germania nazista</i>
	140	<i>L'Unione Sovietica e i registi della svolta</i>

p. 144	<i>La Gran Bretagna. Un invitato difficile: Edward Gordon Craig</i>
147	<i>La Francia: i presenti e gli assenti</i>
150	<i>L'Ungheria: l'invito allo sconosciuto Antal Németh</i>
154	<i>La Reale Accademia d'Italia e la stampa</i>
157	Il convegno realizzato
157	<i>Le premesse</i>
161	<i>Le relazioni e le discussioni</i>
166	<i>I discorsi dell'inaugurazione: teatro, politica e autonomia artistica</i>
169	<i>La sacralizzazione del teatro nei confronti degli altri spettacoli</i>
173	<i>La palinogenesi del teatro: la relazione di Massimo Bontempelli</i>
180	<i>La storia dell'architettura teatrale – intervento di Joseph Gregor</i>
181	<i>Il Totaltheater di Walter Gropius e il teatro dei ventimila di Gaetano Ciocca</i>
191	<i>Il regista del teatro antico: Ettore Romagnoli</i>
193	<i>Edward Gordon Craig sul Totaltheater e sul teatro dialettale</i>
201	<i>Proposte per le riforme: l'intervento di Guido Salvini</i>
203	<i>Verso una nuova teatralità: la scenotecnica</i>
207	<i>“Il Poeta” di Filippo Tommaso Marinetti</i>
214	<i>Teatro e stato nella visione di Silvio d'Amico</i>
225	<i>Il teatro istituzionalizzato – gli interventi dei funzionari del regime</i>
230	<i>Teatro e stato in altri paesi: gli interventi degli ospiti</i>
236	<i>La rappresentazione celebrativa: La figlia di Iorio di Gabriele D'Annunzio</i>
252	<i>Ringraziamenti dopo il convegno</i>
254	<i>Riflessioni sul convegno nella stampa</i>
267	Conclusione
273	Immagine fuori testo
289	Epilogo. La fine di una cultura?
295	Appendice. Ferenc Molnár e i drammaturghi ungheresi in Italia – spunti per la ricezione del dramma ungherese
310	Pubblicazioni precedenti dell'autrice sul Convegno Volta e sul teatro ungherese in Italia fra le due guerre
311	Elenco delle illustrazioni
313	Indice dei nomi

Alla memoria di mio padre

INTRODUZIONE

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

Ashley Dukes¹

... teste di fama mondiale e sconosciute, sentimenti estranei e temperamenti distanti – c'è un unico legame collettivo: il teatro!

Sul podio presidenziale si vedono Luigi Pirandello col suo sorriso melancolico, e la voce fievole, e il fiammeggiante, ditirambico Marinetti vicini l'uno all'altro. In prima fila risplendono i capelli argentei di Maurice Maeterlinck, più in là, il serio Yeats dal volto rosso, dagli occhiali, di corporatura massiccia, il poeta mistico irlandese insignito del Premio Nobel. Il signore anziano vestito con trascuratezza che è come se uscisse dalle pagine di qualche romanzo di Dickens, è Gordon Craig, il più grande riformatore del teatro di oggi².

Così rievoca le sue prime impressioni il giovane studioso ungherese, Antal Németh, uno dei relatori al Convegno Volta sul teatro drammatico organizzato dalla Reale Accademia d'Italia nel 1934, istituzione di spicco dell'Italia fascista, di recente creazione del Duce (dal 1926 al 1929). La persona-

¹ “Gordon Craig leans over to me and says with all his benevolent malice that it seems as though men had come together to talk of women, but find themselves talking of elephants. Which is a pleasanter way of dismissing the subject without facing all the implications”. Ashley Dukes, *The Scene in Europe. A Roman Theatre Congress*, «Theatre Arts Monthly», p. 906. (Traduzione di Ilona Fried).

² *A római színházi világtalálkozó*, «Napkelet», 1934 (11), pp. 663-669.

lità degna della penna di Dickens, Gordon Craig, uno dei grandi ospiti a Roma, in realtà aveva solo 62 anni. L'inaugurazione simbolica avvenne in Campidoglio l'8 ottobre 1934, mentre i lavori si svolgevano in Villa Farnesina, sede dell'Accademia d'Italia, nella Sala delle prospettive, decorata di affreschi rinascimentali. Luogo che era già di per sé uno spazio teatrale ideale³, quasi un palcoscenico per una rappresentazione, la cui azione però si svolgeva, in parte, dietro le quinte.

Fra gli scopi principali dell'Accademia figura già nel momento della fondazione la diffusione del "genio italiano" all'estero. Il regime fascista intorno al 1934 è fortemente motivato a ottenere riconoscimenti internazionali, e le manifestazioni culturali e scientifiche di prestigio servono anche a tale scopo, come testimonianza del *rinnovamento dell'Italia*, della *morale*, della *rigenerazione* preannunciati dal regime. Le mire europee di Mussolini di quegli anni spiegano la sua attenzione particolare nei confronti del IV Convegno Volta. La manifestazione avvenne in un momento storico particolare: nel 1934, la dittatura fascista, pur esercitando un sempre più radicato controllo nei riguardi della società e della cultura, si manifestava attraverso generiche aspirazioni imperialistiche, che non avevano ancora espresso quelle esplicite rivendicazioni coloniali che sarebbero sfociate nella guerra in Etiopia e nel ritiro dell'Italia dalla Società delle Nazioni. D'altra parte, nemmeno la Germania nazista, alleata elettiva del Duce, aveva ancora mostrato la sua natura più totalitaria e violentemente espansiva. Tutto sommato, vi era in campo internazionale una relativa distensione, che spiega il respiro e la complessità culturale del Convegno Volta: momento emblematico, al livello degli inviti e delle tematiche proposte, dei fermenti del mondo teatrale nei primi anni '30, e, nello stesso tempo, come ha proposto Gianfranco Pedullà, "preludio dell'intervento statale sulla scena italiana ma anche momento di propaganda internazionale per i vertici del regime"⁴.

Come tutti i convegni Volta annuali della Reale Accademia d'Italia, anche il suddetto fu organizzato dalla Fondazione Volta. I convegni legittimavano la fascistizzazione della cultura e delle scienze concepita, controbilanciando il clima anti-intellettuale e anti-borghese del regime. Il titolo

³ A "marvellous setting from a theatrical standpoint of the "perspective hall". Ashley Dukes, *The Scene in Europe. A Roman Theatre Congress*, «Theatre Arts Monthly», p. 906.

⁴ Gianfranco Pedullà, *Introduzione*, S. d'Amico, *Cronache 1914-1955*, (Vol. I-V), Novecento, Palermo, 2005, antologia a cura di Alessandro d'Amico e Lina Vito, introduzione di Gianfranco Pedullà, note, bibliografia e indici a cura di Lina Vito, p.18.

originale del convegno era *Le problematiche del teatro*. Titolo complesso e ricco di implicazioni che, da un lato, non corrispondeva per nulla alle esigenze della propaganda del regime, mentre, dall'altro, rispecchiava al meglio le difficoltà della scena italiana. La "crisi del teatro" era un argomento di grande attualità, già ampiamente dibattuto negli anni '20 e '30. Ad accelerarla erano stati i moderni processi di massificazione culturale, che dilatavano il concetto di spettacolo in nuove forme di espressione: il cinema, la radio e gli intrattenimenti di massa come lo sport. Gli incassi teatrali stavano calando e gli uomini di teatro cercavano di trovare rimedi ai mali della rappresentazione scenica, molto più radicati e complessi, in realtà, della sola riduzione dei redditi.

Il teatro drammatico, il poverello dei tempi che corrono, striminzito, che bussa ad ogni porta per ottenere almeno un po' di compiacenza – in nome soprattutto delle passate fortune – ha avuto una bella rivincita. In un mattino romano del passato ottobre (su Roma, per la storia, correivano nuvoloni bigi e pesanti) si videro salire le gradinate del Campidoglio, in cappello duro e abito nero, gli uomini di teatro: uomini di tutta Europa, venuti pel generoso appello della Reale Accademia d'Italia. Ed in Campidoglio, ad accogliere e a far festa agli uomini di teatro, c'erano molti Gerarchi di questa nostra Italia fascista⁵.

Così rievoca la seduta inaugurale di quel Convegno Volta un altro testimone, Antonio Valenti. Gli uomini di teatro accolsero il "generoso appello" a partecipare a un raduno culturale che, "per volere di Mussolini fu dedicato, nella sua quarta edizione, al teatro drammatico"⁶. Il teatro italiano, come è già stato rilevato, stava per venire coinvolto dalla riorganizzazione fascista delle attività spettacolari, però, in questo momento cruciale, era ancora in grado di raccogliere consensi internazionali e attirare ospiti di prestigio: le tradizioni antiche e recenti della scena italiana venivano molto stimolate da numerosi drammaturghi e registi della modernità, da E. Gordon Craig a registi sovietici come K. S. Stanislavskij, V. E. Mejerchol'd o

⁵ *Il Convegno Volta per il teatro drammatico*, di Antonio Valenti, «Comoedia», 1934.11, pp. 3-9.

⁶ Cfr. *Album Pirandello*, con un saggio biografico e il commento alle immagini di Maria Luisa Aguirre D'Amico, ricerca iconografica di Maria Luisa Aguirre D'Amico, Eileen Romano e Virginia Semproni, introduzione di Vincenzo Consolo, Arnoldo Mondadori Editore, Milano, 1992, p. 288. La pubblicazione, vista il genere, cita solo fonti generali. Il saggio accenna all'Accademia dei Lincei come organizzatrice del convegno, ma vista la struttura e il funzionamento dell'Accademia d'Italia e i preparativi seguiti personalmente dal Duce, l'affermazione sembra giustificabile.

A. Y. Tàirov, V. I. Nemirovič-Dančenko o E. B. Vachtangov, dall'ascetico Jacques Copeau al mago eclettico del teatro, Max Reinhardt. In particolare, erano tenute in grande considerazione le tradizioni della commedia dell'arte, che, in Italia, nonostante la voga novecentesca delle maschere, veniva invece ritenuta una forma teatrale minore, come dimostrerà l'intervento di Renato Simoni, tenacemente legato, come intellettuale e uomo di scena, al culto della riforma goldoniana⁷. Altrettanto viva la memoria dei "grandi attori" italiani di cui si ricordavano le tournées internazionali, con particolare riferimento alle figure di Tommaso Salvini ed Eleonora Duse, scomparsa dieci anni prima.

Il Convegno Volta del 1934 è il primo e l'unico organizzato dalla classe di lettere. Negli intenti dei suoi ideatori l'iniziativa doveva porre l'accento sullo spettacolo: realtà più larga e socialmente rilevante di quella definita dalla sola letteratura teatrale. Si voleva, non solo dimostrare quale importanza avesse in Italia il teatro, ma anche quale fosse il prestigio dell'Italia nella vita teatrale internazionale. È probabile che tali obiettivi accomunassero ideatori culturali e committenti politici. Tuttavia, per i primi (e, in particolare, per Silvio d'Amico, organizzatore principale del convegno in quanto "assistente" del presidente Pirandello) trattare lo spettacolo significava, in primo luogo, rinnovare alla luce della regia europea la tradizionale autonomia del teatro di compagnia, mentre, per i secondi, valorizzare le forze in campo al di là di parametri storiografici e valutativi. Alla fine il titolo diventò semplicemente "Convegno Volta sul teatro drammatico": si dovevano togliere le "problematiche" da una manifestazione funzionale alla propaganda del regime.

L'istituzione ospitante aveva il compito di invitare alla manifestazione persone di chiara fama del teatro europeo, prima di tutto i Premi Nobel: arrivarono in Campidoglio uomini di teatro fra i più noti, e appartenenti a schieramenti professionali e politici vari, anche opposti. Per comprendere sia il senso culturale del convegno che gli attriti contro cui si scontrò, è

⁷ Simoni, a differenza di altri colleghi, che desidererebbero fare una relazione, ma non possono, non accetta la richiesta degli organizzatori di fare un intervento, preferisce la partecipazione senza. Cfr. lettera indirizzata a Guglielmo Marconi, 4 luglio 1934 con la carta intestata del «Corriere della Sera», e poi un'altra lettera del 7 luglio 1934 alla cancelleria, cfr. Archivi Storici dell'Accademia dei Lincei, Titolo VIII, Busta 23, Fascicolo 46/23, (Da ora in poi: AAI, Tit. Busta. Fasc.). Per l'intervento, cfr. Reale Accademia d'Italia. Fondazione Alessandro Volta, *Discussione sulla relazione di Walter Gropius, Convegno di Lettere. 8-14 Ottobre 1934 - XII. Tema: Il teatro drammatico*, Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-XIII., p. 174. (D'ora in poi *Convegno*, cit.).

importante ricordare che il programma originario di d'Amico non venne del tutto rispecchiato dall'iniziativa realizzata. In altri termini, il convegno progettato e quello effettivamente svolto sono due oggetti culturali distinti. Conviene dunque considerare con pari attenzione gli inviti restati allo stato di progetto e quelli andati in porto: sia gli uni che gli altri contribuiscono alla comprensione dei "problematici" rapporti fra teatro, cultura e potere negli anni dei grandi totalitarismi. In questo caso, le relazioni fra progetto e attuazione non individuano una dinamica di causa ed effetto, ma una dialettica accesa e oscuramente combattuta. Nel suo centro si confrontano, da un lato, la forza propositiva e censoria del regime, dall'altro, la strategia culturale di d'Amico. L'organizzazione del convegno mostra come nei primi anni Trenta la burocratizzazione e il controllo politico tollerino ancora momenti di relativa indipendenza personale, e si aprano a soluzioni di compromesso che il successivo rafforzamento del sistema gerarchico tenderà ad escludere del tutto.

Fra gli invitati stranieri c'erano personalità di spicco del mondo del teatro e della cultura. Ricordiamo Shaw, Molnár, Maeterlinck, Hauptmann, Claudel, Jules Romains, Yeats, Stefan Zweig, Gorkij, Werfel, Antoine, Copeau, Stanislavskij, Nemirovič-Dančenko, Tàirov, Mejerchol'd, García Lorca e l'architetto Gropius. Fra gli italiani, spiccano invece gli accademici Pirandello, Marinetti, Bontempelli, Romagnoli. Nel promemoria compilato, nell'aprile del 1934, per Mussolini (che controllava di persona ogni singolo invito) figuravano ancora i nomi di Sem Benelli e Roberto Bracco, che in seguito scomparirono. Altri ospiti originariamente indicati sarebbero invece rimasti, come Luigi Chiarelli e Piermaria Rosso di San Secondo. Fra gli scenografi e scenotecnici gli organizzatori avevano prescelto Virgilio Marchi e Enrico Prampolini, mentre fra i registi figuravano i nomi di Anton Giulio Bragaglia e Guido Salvini. Per i critici, era prevista la presenza di Silvio d'Amico, Renato Simoni e Adriano Tilgher. Nella lista supplementare comparvero, fra gli altri, i nomi di Luigi Antonelli e di Ugo Betti. All'ultimo momento sarà invitato anche l'ingegnere Gaetano Ciocca, che presenterà il suo progetto per il teatro dei ventimila, esemplificazione del teatro di massa auspicato da Mussolini in un suo discorso del 1933.

Le dimensioni più ridotte del convegno realizzato rispetto a quelle ipotizzate dal progetto originale, dipesero dalle grandi difficoltà organizzative e da ragioni politiche. Nonostante ciò il convegno riuscì a coinvolgere un alto numero di intellettuali e artisti di grande prestigio internazionale. Sul

versante degli uomini di teatro italiani si verificarono anche problemi di natura professionale o personale, come nel caso del mancato invito di Bragaglia in quanto relatore. Episodio tutt'altro che isolato e indicativo della metodologia culturale del convegno, che prevedeva due pesi e due misure per il contesto europeo e la situazione italiana. Mentre i maestri riconosciuti della regia europea costituirono, per il convegno, presenze di assoluto rilievo, i più timidi o marginali rappresentanti della direzione scenica e della scenografia italiane vennero invitati in quanto interpreti subordinati al ruolo dell'autore drammatico, che, invece, nel programma definito dagli ideatori, occupava i vertici della gerarchia nazionale. Scelta che spiega l'assoluta assenza degli attori: nessun esponente di questa categoria professionale venne infatti invitato.

I temi da discutere erano i seguenti:

1. Condizioni presenti del Teatro drammatico in confronto con gli altri spettacoli (Cinema, Opera, Radio, Stadi)
2. Architettura dei teatri: teatri di masse e teatrini
3. Scenotecnica
4. Lo spettacolo nella vita morale dei popoli
5. Il teatro di stato (esperienze delle organizzazioni esistenti – necessità – programmi – scambi)⁸.

In quanto studioso, critico e intellettuale del teatro, Silvio d'Amico aveva individuato nelle svolta registica la premessa e la condizione d'una rinascita del teatro d'autore, alla cui affermazione si opponeva in Italia la tradizionale autonomia di compagnie e capocomici. Per questo, come appare dall'elenco degli invitati e dai documenti del convegno, desiderava avere presenti i grandi maestri della scena europea, come i registi sovietici, e, fra gli italiani, quegli artisti che più si erano mostrati vicini alle poetiche letterarie degli autori, come lo scenografo Virgilio Marchi – dopo la militanza futurista, fedele collaboratore di Pirandello – e il regista Guido Salvini – uscito dalla fucina del pirandelliano Teatro d'Arte e, cosa apprezzata da

⁸ In alcune delle copie fra i documenti oltre ai titoli dei temi figurano anche relatori ipotetici: così in una delle copie senza data troviamo i nomi seguenti: tema 1: Simoni e Amiel, Germania?; tema 2: Bontempelli, Gregor, Gropius; tema 3: Prampolini, Marchi, Gordon Craig; tema 4: Shaw, Marinetti, Romagnoli, Copeau, Hauptmann; tema 5: Fabre, Pirandello, Germania?, Mejerchol'd; AAI, Tit. VIII, Busta 23, Fasc. 46/23. I relatori alla fine saranno in parte diversi, Pirandello non farà un suo intervento, solo i discorsi che lo riguardano in quanto presidente.

d'Amico, vicinissimo a Reinhardt e a Copeau. Grandi lacune furono l'esclusione di Enrico Prampolini, che avrebbe dovuto pronunciare un intervento ispirato dal teatro futurista e intitolato *Una nuova scenotecnica*, e le assenze dei registi sovietici a cui, eccetto per Tairov, fu impedito di venire. È questo il caso di Mejerchol'd, ormai stretto nella morsa della dittatura staliniana. Gordon Craig accettò di essere presente, a condizione però di non dover tenere un discorso ma di intervenire solo nelle discussioni.

Silvio d'Amico, come anche Pirandello, era particolarmente interessato a una questione di vitale importanza. E cioè si chiedeva se la diffusione della cultura di massa potesse comportare, anche in Italia, un maggiore coinvolgimento statale e, sfociare quindi, nella creazione di teatri sovvenzionati d'interesse nazionale. La fondazione di teatri stabili sostenuti con finanziamenti pubblici stava ormai diventando una prassi diffusa in molti paesi, sia democratici, come la Francia, da sempre all'avanguardia nel sovvenzionare i teatri, che totalitari, come la Germania, l'Unione Sovietica o il Portogallo. Questi, però, tenevano sotto stretto controllo il teatro, vedendo di utilizzarlo a fini politici. Situazione che poteva ispirare precisi piani strategici agli intellettuali e agli artisti che tentavano di promuovere il sistema dei finanziamenti. Nel momento in cui si chiedeva allo stato italiano di intervenire in aiuto della scena, occorreva anche porsi il problema di individuare quale sarebbe stato il tornaconto della politica in tali finanziamenti. Solo indicando al potere le ragioni del suo sostegno si poteva sperare in risposte positive. D'Amico stese vari progetti di riforma che agganciavano la fondazione d'un teatro stabile romano all'istituzione d'una scuola d'arte drammatica. Quello più importante venne pubblicato su invito di Giuseppe Bottai nella collana da lui diretta con il titolo *La crisi del teatro*⁹. Il documento illustra la linea strategica di d'Amico. Dimostrandosi abile organizzatore e, soprattutto, credibile e vantaggioso interlocutore del potere politico, il critico mostrò che i finanziamenti erano già prassi comune in diversi paesi europei, ma non in Gran Bretagna e in Olanda, che mostravano per le arti sceniche un'indifferenza del resto condivisa, come sottolineò d'Amico, dall'Italia *liberale* del recente passato. Per questo, argomentava *La crisi del teatro*, lo "Stato etico" dell'Italia fascista doveva disporre finanziamenti a favore del teatro, scelta che l'avrebbe distinto dal lassismo culturale dei governi liberali, permettendo infine ai "Poeti" di creare opere nuove per l'epoca nuova.

⁹ Edizioni di Critica Fascista dirette da Giuseppe Bottai e Gherardo Casini, Roma 1931.

A differenza del teatro borghese, che celebrava ritualmente un determinato ceto sociale, mettendone in scena costumi, caratteri e consuetudini, il teatro del fascismo escludeva risolutamente il regime dai propri argomenti, collocando il mondo diegetico della rappresentazione al di fuori delle questioni politiche e delle problematiche del vivere. Questa gestione delle pratiche spettacolari portò a forme d'intrattenimento de-responsabilizzate, de-problematizzate e funzionali alla crescita del consenso: cinematograficamente, produsse un genere, i film dei telefoni bianchi (dove tutto si svolgeva in case belle e moderne e la gente si parlava attraverso telefoni bianchi); teatralmente, determinò lo strepitoso successo delle commedie ungheresi.

L'apertura al teatro e al cinema ungheresi includeva sia personalità di rilievo che opere di grande spessore artistico, come i capolavori di Molnár, che, in Italia, vennero fruiti con modalità e livelli di partecipazione diversi da quelli del puro e semplice intrattenimento. Il pubblico italiano, che cercava di sfuggire alla politicizzazione della quotidianità, vi trovava infatti valori borghesi, modelli cosmopoliti, visioni moderne. Il mondo diegetico di queste commedie era certamente idealizzato e impossibile da raggiungere, ma consentiva di evadere in un'atmosfera culturale libera dai vincoli ideologici e censori dell'Italia fascista. Il regime aveva, dunque, previsto e istituzionalizzato possibilità di divagazione e fuga, che, però, non fornivano, al momento del ritorno, strumenti cognitivi e d'intervento sulla concreta realtà sociale. Gli stessi principi di questa dinamica di controllo e gestione culturale – vale a dire, l'inclusione dell'altro da sé e la sua neutralizzazione preventiva – si ritrovano anche nella gestione del Convegno Volta, dove vennero invitate personalità irriducibili a modelli politici totalitari, ma, proprio come nei film dei telefoni bianchi, non si parlò di tutta una serie di questioni spinose: dalla censura al diritto governativo di scegliere, tramite le sovvenzioni, quali modalità e tradizioni dovessero svilupparsi e quali sparire.

Eppure, in modo sotteso e tutt'altro che dichiarato, il Convegno Volta, pur evidenziando il valore artistico della regia europea, contribuì al rafforzamento del teatro borghese, consentendogli di prosperare parallelamente alle liturgie fasciste. Negli anni immediatamente successivi, il sistema delle sovvenzioni – che proprio il convegno aveva auspicato – premiò infatti le compagnie di giro, affermando il controllo diretto del regime sul repertorio¹⁰.

¹⁰ Cfr. Emanuela Scarpellini, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, Nuova Italia, Firenze 1989, (2^a ed. Riveduta), Pubblicazioni della Facoltà di lettere e filosofia dell'Università degli Studi di Milano, Milano 2004.

Non fu questo l'unico effetto del Convegno Volta, che rafforzò le posizioni di alcuni componenti di spicco dell'intelligenza italiana, fra cui, in primissimo piano, Silvio d'Amico. Spiccavano il suo lavoro organizzativo e le sue eccezionali capacità di negoziazione; doti che gli consentirono di sviluppare prima, durante e dopo il regime fascista un suo coerente programma culturale. Storicamente, il Convegno Volta è il punto d'arrivo e il momento di sviluppo di diverse dinamiche culturali. Da un lato, l'apertura del teatro italiano alla regia europea precede il convegno stesso, culminando nel 1933 (anno che vede presenti sulle scene della penisola Jacques Copeau, Max Reinhardt e Nemirovič-Dančenko¹¹), mentre, dall'altro, il sistema delle sovvenzioni promosso e giustificato dalla riunione romana finisce per promuovere le compagnie di giro e, quindi, un repertorio borghese, delle cui aderenze agli interessi del regime si è già detto. D'Amico, che vedeva nella regia una modalità antitetica all'antica indipendenza degli attori italiani e funzionale, per contro, all'affermazione di un teatro di poesia, raccolse comunque, a seguito del Convegno Volta, un frutto importante e gravido di conseguenze storiche. L'unica istituzione teatrale a livello nazionale fondata nel 1935-36 fu, infatti, l'Accademia d'Arte Drammatica, di cui egli divenne direttore e presidente. Se anche non nascevano teatri stabili, l'intervento governativo fondava, in compenso, una scuola che modellava su testi d'autore accuratamente selezionati la cultura dei nuovi interpreti.

La storiografia individua nel convegno un momento emblematico nel processo della "riforma/restaurazione"¹² del teatro italiano durante il ventennio. Il saggio che segue è il primo monografico su tale argomento; grazie all'ampia documentazione raccolta, tratterà i rapporti tra il teatro italiano e i teatri europei, e quelli tra il mondo della cultura e una politica culturale già presente in embrione. Il Convegno Volta matura le ragioni dell'intervento statale sul teatro, ma, al contempo, si colloca in una fase

¹¹ Cfr. *L'anticipo italiano. Fatti, documenti, interpretazioni e testimonianze sul passaggio e sulla ricezione della grande regia in Italia fra 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», A. XXII, 29/2008, pp. 27-271.

¹² A proposito di Silvio d'Amico sostiene: „vero ispiratore di quella che si potrebbe definire, gramscianamente, la 'riforma/restaurazione' del teatro italiano tra le due guerre”. Cfr. Gianfranco Pedullà, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 38, anche il lavoro fondamentale per le ricerche del periodo: Gianfranco Pedullà, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, poi riedito da Titivillus, Corazzano (Pisa) 2009, p. 17.