

La voce dell'attore nelle riviste teatrali italiane della prima metà del Novecento

The Actor's Voice in Italian Theatre Journals of the First Half of the Twentieth Century

Leonardo Spinelli e Mariassunta Nespoli

ABSTRACT

Nella prima metà del XX secolo la scrittura di attrici e attori sui periodici si esercitò non più soltanto sui fogli delle agenzie teatrali, ma anche tra le pagine delle maggiori riviste di settore come «Comœdia» (1919-1934), «Il Dramma» (1925-1945) e «Scenario» (1932-1943).

Le principali forme di autorialità degli interpreti rivelano un quadro articolato e vivace: accanto a contributi artistici e autobiografici, non mancano momenti di riflessione legati al contesto teatrale nazionale.

In the first half of the 20th century the writings of actors and actresses in journals appeared not only in the periodical of the theatrical agencies, but also on the pages of leading theatre magazines, such as «Comœdia» (1919-1934), «Il Dramma» (1925-1945) and «Scenario» (1932-1943).

The main forms of authorship by actors reveal a detailed picture: alongside artistic and biographical articles, there are also moments of reflection on the national theatrical context.

PAROLE CHIAVE: XX secolo, riviste teatrali, attori.

KEYWORDS: 20th Century, Theatrical Magazines, Actor

AUTORI

Leonardo Spinelli insegna "Discipline dello spettacolo" presso l'Università degli Studi «Gabriele d'Annunzio» di Chieti-Pescara. Studia il mecenatismo teatrale di epoca moderna, le biografie di attori e attrici italiani, le dinamiche culturali e produttive dei circuiti teatrali secondari, con particolare riferimento all'area del medio e basso Adriatico. Fa parte del comitato scientifico della rivista «Drammaturgia» e dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI).

leonardo.spinelli@unich.it

Mariassunta Nespoli si è laureata in Filologia, linguistica e tradizioni letterarie all'Università "G. d'Annunzio" di Chieti con una tesi in Storia del teatro (relatore prof. Leonardo Spinelli). Nella stessa università ha ottenuto due borse di ricerca, con un progetto sulla prosa al Teatro Marrucino di Chieti tra XX e XXI secolo. È autrice delle voci biografiche di Ivo Garrani (1924-2015) e Francesco Anello (1966-2021) pubblicate all'interno dell'Archivio Multimediale degli Attori Italiani (AMAtI).

mariassunta.nespoli@hotmail.it

Leonardo Spinelli – Mariassunta Nespoli

*La voce dell'attore nelle riviste teatrali italiane della prima metà del
Novecento¹***1. Premessa**

Nella prima metà del Novecento, con la nascita della moderna industria della carta stampata, il mercato editoriale si arricchì di un considerevole numero di periodici teatrali, alcuni di breve vita, altri più longevi, che puntarono a intercettare un'ampia platea di lettori sempre più attratta dal mondo dello spettacolo. Le nuove testate affiancarono i giornali delle agenzie teatrali, come ad esempio «L'arte drammatica», da cui si distinsero per la varietà dei contributi, ma anche per una tecnica di impaginazione dinamica, in cui la ricchezza degli apparati iconografici avvicinava sempre più il lettore alla condizione di spettatore.²

Nonostante la nuova costellazione di riviste fosse caratterizzata da modi eterogenei di guardare al mondo della scena, molti periodici risentirono più o meno direttamente dell'insofferenza degli intellettuali dello spettacolo – autori, teorici e critici – verso la categoria degli interpreti, soprattutto verso coloro che esercitavano il primato sul testo come un diritto naturale e inalienabile.³ Alcune testate non ebbero il minimo interesse ad accogliere testimonianze di interpreti. È il caso, ad esempio, di «Teatro illustrato» e di «Rivista italiana del dramma» (poi «Rivista

¹ I paragrafi 1, 2, 4 e 5 sono di Leonardo Spinelli. Il paragrafo 3 è di Mariassunta Nespoli.

² Su «L'arte drammatica», cfr. L. CAVAGLIERI, *Non solo affari d'agenzia: «L'Arte drammatica» sotto la direzione di Icilio Polese Santarnecchi (1871-1894)*, in *Il Teatro delle riviste. Le Théâtre des revues (1870-2000). I periodici come oggetti e strumenti della storiografia teatrale*, a cura di M.I. Biggi, M. Consolini, S. Lucet, R. Piana, A. Rykner, M. Zannoni, Edizioni di pagina, Bari 2024, pp. 31-42. Per uno studio sulla storia delle riviste italiane tra le due guerre cfr. R. DE BERTI, *Il nuovo periodico. Rotocalchi tra fotogiornalismo, cronaca e costume*, in *Forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra. Atti del convegno di studi Attualità, cultura, politica: forme e modelli del rotocalco italiano tra fascismo e guerra* (Milano, 23 ottobre 2008), a cura di R. De Berti e I. Piazzoni, Cisalpino, Milano 2009, pp. 3-64.

³ La questione era scoppiata già nei primi anni del XX secolo: cfr. almeno G. LIVIO, *La scena italiana. Materiali per una storia dello spettacolo dell'Otto e Novecento*, Mursia, Milano 1989, pp. 119-130. Per un inquadramento delle profonde trasformazioni che riguardarono il teatro italiano del periodo, cfr. A. PETRINI, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, Utet, Torino 2020. I rapporti e le tensioni che intercorsero tra autori e attori nei primi anni del Novecento sono inoltre stati analizzati in M. SCHINO, *Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre*, in *Dossier: Teatri nel fascismo. Sette storie utili*, in «Teatro e Storia», XXI, 38 / n.s. 9, 2017, pp. 67-113: 77 e ss.

italiana del teatro»). Altre commissionarono agli attori contributi mirati a ottenere informazioni tecniche, utili soprattutto per il mondo dei dilettanti: si pensi ai numerosi articoli sul trucco firmati dal “caratterista” e didatta Gino Viotti sul mensile «Filodrammatica».⁴ Infine, si possono rintracciare anche delle riviste in cui gli scritti degli attori furono accolti con interesse: si tratta di «Comœdia», «Il Dramma» e «Scenario»⁵. Il loro spoglio rivela come il rapporto con gli interpreti fosse fatto di alti e bassi e risentisse non solo delle condizioni sociopolitiche, ma anche delle sensibilità dei singoli direttori e del variare delle strategie commerciali delle case editrici.

Il presente contributo intende fornire una prima panoramica di un censimento degli scritti d’attore sulle riviste teatrali «Comœdia», «Il Dramma» e «Scenario» realizzato per il Progetto di Ricerca di Interesse Nazionale *La scrittura delle attrici e degli attori italiani tra Italia e Europa: arte e memoria*. Di «Comœdia» si sono consultati tutti i numeri prima che la rivista venisse inglobata all’interno di «Scenario» nel 1935. Per «Il Dramma» e «Scenario» l’indagine ha invece riguardato i fascicoli della prima serie, compresi rispettivamente tra dicembre 1925 e aprile 1945 e tra febbraio 1932 e dicembre 1943.

Il censimento ha permesso di individuare poco più di duecento scritti di attori italiani, di nascita o d’adozione, e circa una trentina di testi di interpreti e divi stranieri, tra cui Charlie Chaplin e Gloria Swanson.⁶ Il dato non tiene in

⁴ Molto apprezzato da alcuni dei registi cinematografici del periodo, tra cui Mario Camerini, Carmine Gallone e Alessandro Blasetti, Viotti era noto anche per l’insegnamento di trucco e movimenti di scena presso l’Accademia d’Arte Drammatica.

⁵ Vale la pena soffermarsi brevemente sulle scelte editoriali dei titoli di ciascuna rivista: se i nomi di «COMŒDIA» e «SCENARIO» figurano in lettere maiuscole in tutti i numeri delle rispettive copertine, la rivista di Lucio Ridenti ebbe invece la dicitura in carattere minuscolo («il dramma») fino al fascicolo 402-403 del 1943. Il formato in stampatello «IL DRAMMA» comparirà dal numero 404 del 1943, per poi essere sostituito dalla composizione mista «il DRAMMA» negli ultimi tre numeri del 1983. Nel presente contributo si è deciso di uniformare i nomi delle riviste in base al criterio moderno.

⁶ Lo spoglio delle riviste è stato realizzato da Andrea Simone e Mariassunta Nespoli. Sui tre periodici oggetto di studio firmarono gli articoli cinquantasette attori e diciassette attrici italiani. Alcuni di loro non furono solo interpreti, ma ricoprirono anche altre funzioni di scena, come quella di regista o drammaturgo: è il caso, ad esempio, di Sergio Tofano o di Tatiana Pavlova. Lo stesso discorso vale per gli articoli di stranieri, quasi tutti editi su «Il Dramma», tra i quali ricorre spesso il nome dell’attore, autore e regista Sacha Guitry.

considerazione gli oltre cento articoli di Lucio Ridenti, ex “brillante” e “primo attor comico” passato nel 1926 dalla parte dei critici e dei giornalisti a causa di un'improvvisa diminuzione dell'udito, ma sempre affezionato al mondo degli interpreti; in questa sede non si parlerà neanche degli articoli di artisti e intellettuali prestati solo occasionalmente alle scene, nei cui pezzi solitamente non si trova traccia di un'ottica d'attore.

Senza avere pretese di completezza, questo contributo vuole mappare le tipologie di testi e gli argomenti trattati dagli interpreti nonché tracciare una breve analisi comparativa circa l'ospitalità offerta al pensiero della classe attorica italiana sulle riviste selezionate. Chi scrive è consapevole che per una più approfondita comprensione del fenomeno sarebbe auspicabile un ampliamento delle ricerche in merito alle dinamiche redazionali che certamente interferirono sulla scelta e sulla commissione degli articoli, sui metodi delle revisioni editoriali, su eventuali censure, rifiuti e riscritture dei testi presentati dagli interpreti. Un tale approfondimento sarà possibile solo orientando la ricerca negli archivi pubblici e privati.

2. «Comœdia»

«Comœdia» fu la prima rivista moderna che accolse con regolarità gli scritti d'attore.⁷ Questo però non accadde dalla sua nascita. Inaugurata nel 1919, «Comœdia» era infatti pensata per offrire in lettura i nuovi testi della drammaturgia italiana. Nei numeri dei primi anni la presenza degli interpreti fu mediata dalla penna dei critici, attraverso brevi medaglioni biografici e poi più ampi reportages.⁸ Nei medaglioni parve subito evidente la decisa simpatia della redazione per gli attori «moderni», che mostravano, cioè, naturalezza e misura nella recitazione insieme a un «rispettoso ossequio all'autore»⁹. Alcuni profili furono dedicati a giovani

⁷ Cfr. L. SPINELLI, *Attori italiani di prosa in «Comœdia»*, in *Atti del Convegno nazionale di studi «Comœdia» e lo spettacolo italiano tra le due guerre* (Chieti, 9 maggio 2013), a cura di A. Di Nallo, numero monografico di «Studi Medievali e Moderni. Arte letteratura storia», XVII, 2/2013, pp. 139-163.

⁸ Il medaglione di un attore accompagnava quello dell'autore di cui era pubblicata l'opera drammatica. Il primo numero del 1919 conteneva la nota biografica di Luigi Pirandello, di cui era edito *L'Uomo, la bestia e la virtù*, e quella dell'attore Virgilio Talli.

⁹ P. OTTOLINI, *Alfredo De Sanctis*, in «Comœdia», II, 6, 25 marzo 1920, [p. 8].

interpreti che erano affluiti sulle scene professionali dai ranghi della società civile e che si distinguevano per un'ottima formazione culturale e una matura consapevolezza del mestiere. Tra costoro si ricorda anche Vera Vergani. Nel medaglione a lei dedicato nell'agosto 1920 era la stessa interprete a prendere le distanze dalle figlie d'arte che recitavano «per dovere ereditario» o dalle «generichette» cinematografiche che facevano le attrici «in mancanza di meglio».¹⁰

Nei reportages traspare invece la volontà di esorcizzare l'eccezionalità della figura dell'artista di scena. Esplicativo è il resoconto con cui lo storico Mario Mandosio raccontava ai lettori un'intera giornata estiva trascorsa insieme ad Antonio Gandusio nella località di villeggiatura di Sant'Ilario sopra Nervi: «è noto e strano, come ci si immagini queste persone diverse nelle funzioni comuni agli altri uomini. Devono avere, fare qualcosa di diverso. Tutt'altro sono uguali a noi».¹¹ Sommando i vari indizi appare quindi chiaro come l'obiettivo redazionale di «Comœdia» fosse quello di suggerire al lettore l'identikit dell'interprete ideale del XX secolo: colto, rispettoso del testo drammatico e sobrio nelle sue manifestazioni, sulla scena come nella vita.

Il passaggio da La Casa Editrice Italia a Mondadori, e la decisione di aprire nuovi mercati per aumentare la tiratura delle copie, spinse «Comœdia» a investire con sempre maggior convinzione sul richiamo pubblicitario esercitato dall'attore, promuovendolo a co-protagonista della rivista. Tra le novità introdotte per ogni numero vi fu una copertina illustrata (spesso disegnata) con un ritratto d'attore. Ad aprire il nuovo corso editoriale fu l'immagine di Maria Melato, nel numero di gennaio 1923, a cui seguirono quelle di Ruggero Ruggeri e di Alda Borelli. In quello stesso anno comparvero anche i primi scritti di attore. Nel numero del 1° aprile, il "brillante" Amerigo Guasti lodava l'istinto degli attori di improvvisare sulla scena in

¹⁰ E.S., *Vera Vergani*, in «Comœdia», II, 15 (10 agosto 1920), [p. 8]. Il 5 gennaio 1923 il fratello Orio le avrebbe quindi dedicato un articolo su «Comœdia» corredato da immagini che testimoniavano il raffinato universo culturale familiare della sua infanzia, prima ancora dell'ingresso in arte: dalle giornate passate al pianoforte fino ai primi viaggi in auto e in aereo.

¹¹ M. MANDOSIO, *Antonio Gandusio sulla scena... della vita*, in «Comœdia», VI, 12, 25 giugno 1924, pp. 7-9: 8.

occasione di imprevisti e soprattutto la capacità di aggiustare ad uso del palcoscenico i testi di autori inesperti¹²; nel 1926 fu pubblicato un doppio articolo in cui Virgilio Talli rifletteva sul difficile rapporto tra autori e attori e metteva in guardia i nuovi riformatori del teatro italiano dai rischi di una eccessiva «accademizzazione» della formazione attorica. In polemica con i campioni della disciplina «a tutti i costi», l'intervento terminava con un accorato appello alla salvaguardia della tradizione recitativa italiana, la cui abilità inventiva, secondo il capocomico fiorentino, aveva sempre tratto forza dalle «incertezze» e dalle «spine» della professione. Nell'articolo Talli si dichiarava inoltre dubbioso verso i propositi di escludere gli interpreti dai progetti di formazione degli attori.¹³ Infine, sempre nel 1926, Ermete Zacconi, in risposta ad un corsivo del direttore Guido Cantini, proponeva, provocatoriamente, l'abolizione della critica teatrale, tacciando gran parte dei suoi esponenti di faziosità e di asservimento alle logiche di amicizia e convenienza.¹⁴ A fronte della scarsa numerosità, gli articoli appena citati proponevano un punto di vista tutt'altro che allineato a quello della direzione della rivista.¹⁵

La libertà di pensiero ed espressione lasciata agli attori è confermata anche dalle caricature firmate dall'attore Sergio Tofano, che in quegli anni era già un famoso disegnatore del *Signor Bonaventura* sulle pagine del «Corriere dei Piccoli» con lo pseudonimo di Sto. Le sue vignette su «Comœdia» ironizzavano sui più

¹² Cfr. A. GUASTI, *Scene vuote*, in «Comœdia», V, 7, 1° aprile 1923, pp. 7-9.

¹³ V. TALLI, *La caccia ai Ciclopi – (II)*, in «Comœdia», VIII, 5, 20 maggio 1926, pp. 5-6: 6.

¹⁴ Scriveva infatti E. Zacconi, *Gli attori, la critica il pubblico. Lettera di Ermete Zacconi*, in «Comœdia», VIII, 10, 20 ottobre 1926, p. 11: «Troppo spesso, illustre Signore, si esaltano, si celebrano assolute nullità per omaggio non sempre gratuito a una bella donnina, per far cosa grata a un Capocomico amico, per secondare gli interessi di una impresa e perfino per non divergere dal colore politico di un giornale». L'attore rispondeva all'articolo di G. CANTINI, *La critica e l'«orbetto»*, in «Comœdia», VIII, 8, 20 agosto 1926, pp. 5-6.

¹⁵ Nel 1926 inizia a scrivere su «Comœdia» anche Lucio Ridenti, ex attore e co-fondatore della rivista «Il Dramma». Con i suoi articoli, tutti accomunati dal titolo *Storie e leggende del palcoscenico*, sfatava i più banali luoghi comuni sul mestiere e raccontava, con umana partecipazione, un universo fatto di passioni, fatica, sudore e regole ferree. Sulla vicinanza di Ridenti al mondo degli attori e delle compagnie cfr. A. PETRINI, *Ridenti dalla parte dell'attore*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti. Cultura teatrale e mondo dell'arte in Italia attraverso «Il Dramma» (1925-1973)*, a cura di F. Mazzocchi, S. Mei, A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2017, pp. 155-170.

comuni “vizi” dei professionisti dello spettacolo e mettevano alla berlina le novità della scena italiana, compreso il Teatro d’arte pirandelliano, il teatro sperimentale e la moda dei drammi seri.¹⁶

Una apertura regolare alle testimonianze d’attore si ebbe solo dal 1928, a nove anni dalla fondazione della rivista, che nel frattempo era passata sotto la direzione di Angelo Rizzoli. La scelta coincise con la direzione editoriale del commediografo Enrico Cavacchioli. Fu lui, infatti, a invitare a scrivere su «Comœdia» alcuni degli attori che avevano contribuito al suo successo di autore: Tina di Lorenzo, Febo Mari, Arturo Falconi, Egisto Olivieri, Maria Melato.¹⁷ A loro il comitato editoriale chiese di narrarsi, di raccontare il mondo delle scene, ma anche di riflettere sugli strumenti della professione, prendendo posizione sulla diatriba del tempo, ovvero se l’attore dovesse essere “artefice” o “interprete” dello spettacolo teatrale.¹⁸ Tra le altre voci accolte dal comitato editoriale si ricordano quelle di Angelo Musco e Raffaele Viviani, mentre il suggeritore Achille Ponzi ebbe più di una occasione per rammentare aneddoti della compagnia Niccodemi e delle tournée sudamericane trascorse a fianco dell’attore e impresario Gennaro Pantalena. «Comœdia» tese la mano anche ad una figura irriverente e fuori da qualsiasi schema come Ettore Petrolini, di cui nel 1928 pubblicò una seconda edizione del *Discorso dell’attor comico*, in cui l’interprete romano introduceva i lettori al suo personalissimo laboratorio stilistico e tecnico-

¹⁶ Allievo di Virgilio Talli, fino al 1927 contribuì come macchietista a numerosi numeri di «Comœdia». Alla sua matita non sfuggì certo camaleontismo dei critici nelle valutazioni (v, 9, 1° maggio 1923, p. 12), le manie di protagonismo delle “prime attrici” (vii, 3, 1° febbraio 1925, p. 124), l’ego degli attori e degli autori (vii, 9, 1° maggio 1925, p. 460), il lassismo di talune compagnie nel dietro le quinte (vii, 15, 1° agosto 1925, p. 796). Tofano scriverà e disegnerà anche per numerose altre riviste di settore, tra cui «Il Dramma», «Scenario» e «Le scimmie e lo specchio». Il suo eclettismo (fu anche drammaturgo) e la sua formazione universitaria lo resero a tutti gli effetti una figura capace di conciliare il punto di vista degli attori con quello degli intellettuali. Su di lui cfr. A. TINTERRI, *Sergio Tofano*, voce in *Archivio Multimediale degli Attori Italiani* (AMATI), Firenze University Press, Firenze 2014, <https://amati.unifi.it/> (url consultato il 5/11/2025).

¹⁷ Tina Di Lorenzo fu una delle più acclamate interpreti della commedia *Quella che t’assomiglia* rappresentata al teatro Alfieri di Torino dalla compagnia Di Lorenzo-Falconi nel 1919. Maria Melato ed Egisto Olivieri erano invece stati tra i protagonisti della “prima” di *L’uccello del paradiso* al teatro Carignano di Torino nel 1919. Con Febo Mari, Cavacchioli aveva condiviso l’incarico di direttore artistico della Piccola Canobbiana di Milano nel 1924.

¹⁸ A tal proposito cfr. E. OLIVIERI, *Confessioni dell’iconoclasta*, in «Comœdia», xi, 4, 15 aprile-15 maggio 1929, p. 24; ID., *Discussioni, commenti e polemiche per la crisi del teatro*, in «Comœdia», xi, 9, 15 settembre – 15 ottobre 1929, p. 20.

espressivo.¹⁹ La pubblicazione fu approvata nonostante lo scetticismo mostrato sulle pagine della rivista dall'illustre critico Silvio D'Amico: con tono di biasimo, l'intellettuale romano aveva infatti deriso senza tanti giri di parole le ambizioni da saggista del comico: «Che dire d'un libro autoesegetico di Petrolini? S'è mai pensato al mondo un essere meno cosciente e riflessivo, più greggio e più istintivo di Petrolini?». ²⁰

Il rapporto idilliaco tra «Comœdia» e gli interpreti durò poco e iniziò a incrinarsi già nel 1930, quando la direzione editoriale passò a tecnici la cui attività era sorvegliata da uomini vicini al regime.²¹ Per più di una annata, gli scritti di attore si contarono sulle dita di una mano. Poi, per andare incontro ad un pubblico di lettori sempre più esigente e competente, e in continua ricerca di esclusive, la casa editrice promosse la nascita di nuove rubriche, tra cui vide la luce *Cavallo di battaglia*, la prima dedicata esclusivamente agli interpreti.

Il reintegro sulle colonne del periodico aveva però un sostanzioso prezzo da pagare: il racconto dei personaggi più memorabili della carriera, come lo stesso titolo della rubrica suggeriva, comportò implicitamente la perdita del diritto di parola sulle più dibattute tematiche di attualità. Nonostante il crescente e ben riconoscibile spazio editoriale, appare evidente che l'attore fosse ormai solo tollerato sulle pagine di «Comœdia», dove veniva esibito sempre più come una figurina, la cui verve intellettuale risultava addomesticata dentro un recinto via via

¹⁹ Cfr. «Comœdia», x, 9, 15 settembre-15 ottobre 1928, pp. 7-9. Il testo era apparso in precedenza, con poche variazioni e con il titolo *Un articolo di Petrolini: lo spazio vuoto*, sul quotidiano romano «Il Tevere» (16 maggio 1927). Fu quindi ripubblicato su «Il Dramma» del 1° gennaio 1930 con il titolo *Mi confesso*.

²⁰ S. D'AMICO, *Petrolini*, in «Comœdia», x, 2, 20 febbraio 1928, pp. 11-12 e 45, la citazione si legge a p. 11. Inoltre, pur esaltando la capacità istintiva dell'interprete romano nelle sue macchiette, D'Amico gli rimproverava la mancanza di attenzione verso la filologia e la storia scenica dei testi, a cui, sempre secondo il critico, l'interprete romano si approcciava con «l'ingenuità provinciale dei suoi scenarietti» e i «famosi slittamenti fuor del personaggio» (ivi, p. 45).

²¹ Alla breve direzione (dal settembre del 1930 al marzo del 1931) del magistrato e politico fascista Leonardo Severi, chiamato a sua volta a sostituire Casimiro Wronowski, successe quella di Filippo Piazzi. Nel 1930 la maggioranza dei collaboratori palesò una crescente fiducia alle iniziative del regime e a tutte le forme spettacolari caldegiate da Mussolini, tra cui il recente fenomeno dei Carri di Tespi: cfr. A. DI NALLO, *Storie di «Comœdia»*, in *Atti del Convegno nazionale di studi «Comœdia» e lo spettacolo italiano tra le due guerre* cit., pp. 57-58.

più angusto. Insomma, alle sue idee si preferivano adesso i suoi ben più innocui ricordi.

Cavallo di battaglia accolse testi di alcuni dei più affermati interpreti del periodo, tra cui Tatiana Pavlova (a cui spettò l'onore di inaugurare la rubrica), Gianfranco Giachetti, Paola Borboni, Ettore Petrolini, Elsa Merlini, Renato Cialente²². La sua fu però una vita breve, come sancì la brusca interruzione nel luglio 1932. La nuova rubrica *Attori allo specchio*, inaugurata nel 1933, durò un solo numero, su cui fecero appena in tempo a scrivere la stella nascente della scena italiana, Palma Palmer, e l'esperto Camillo Pilotto. Da questo momento su «Comœdia» gli attori tornarono ad essere muti e furono raccontati al pubblico dei lettori tramite il filtro dei critici, così come era accaduto nei numeri dei primi anni.

Questa scelta editoriale risentiva delle posizioni di «Scenario», da cui «Comœdia» fu assorbita all'inizio del 1935. Attorno a «Scenario», inaugurata nel 1932, ruotava l'élite degli intellettuali a cui il partito fascista aveva demandato la riorganizzazione del teatro italiano. La rivista promosse con convinzione la realizzazione del Convegno Volta del 1934, in cui, sotto l'egida di Luigi Pirandello e la «regia organizzativa»²³ di Silvio D'Amico, si intendeva discutere e progettare il teatro del futuro. Una particolarità di quell'evento, come allora fu notato da numerosi artisti internazionali, tra cui Edward Gordon Craig, fu l'assenza degli attori dal tavolo dei relatori.

In un clima di crescente intolleranza verso gli interpreti, che sulla scena dovevano “eseguire” e non “creare”, riprendendo l'idea di D'Amico,²⁴ e fuori dal

²² È curioso notare come i primi due *Cavalli di battaglia*, dedicati ad Armando Falconi e Antonio Gandusio, si svolsero in forma di intervista condotta da un collaboratore della rivista. Furono poi pubblicati gli articoli di Luigi Carini, Tullio Carminati, Ruggero Lupi, Nerio Bernardi, Febo Mari.

²³ I. FRIED, *Il Convegno Volta sul teatro drammatico. Roma 1934. Un evento culturale nell'età dei totalitarismi*, Titivillus, Corazzano (Pisa) 2014.

²⁴ Cfr. S. D'AMICO, *Quello che mette in scena. L'avvento di un despota nuovo sulla scena del teatro drammatico*, in «Comœdia», VIII, 4, 20 aprile 1926, pp. 11-14:14: «il teatro drammatico è regno dei poeti; e sono i poeti che vi debbon comandare. A tutti gli interpreti, siano régisseurs siano attori, spetta servire». Il concetto della subalternità degli attori sarà poi ribadito dal critico pochi mesi prima dell'inaugurazione dell'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica nell'articolo *Per una scuola moderna d'arte scenica*, in «La Tribuna», 29 marzo 1935.

palcoscenico tacere, si distinse soltanto «Il Dramma» diretto da Lucio Ridenti, l'unica tra le riviste teatrali del periodo a restare ospitale nei confronti degli attori.

3. «Il Dramma»

Nei primi anni Trenta «Il Dramma» è l'unica rivista di settore che concede regolarmente spazio alla scrittura degli attori.²⁵ Il periodico si rivolgeva a un pubblico più eterogeneo rispetto a «Comœdia» e «Scenario»: basti pensare che nel 1933 il suo prezzo di copertina era di 1,50 lire mentre quello delle due sorelle corrispondeva a 5 lire. La scelta iniziale di stampare il titolo interamente in carattere minuscolo alludeva espressamente alla distanza che separava la testata di Ridenti dai toni ufficiali delle riviste di regime.²⁶ Lo spirito indipendente della redazione è ben comprensibile anche dall'attenzione riservata a un autore come Eugene O'Neill, di cui sino al giugno del 1943 «Il Dramma» pubblicò ben nove titoli, celando il passaporto americano dello scrittore dietro il blasone di «accademico d'Irlanda». ²⁷ Al suo interno le riflessioni storiche, teoriche e di attualità si alternavano a pagine di carattere divulgativo e leggero, in cui trovavano spazio freddure, aneddoti e racconti ironici. La linea editoriale della rivista si contraddistingueva inoltre per la pluralità di punti di vista tra loro contrastanti e per una peculiare attenzione alle condizioni concrete della vita delle compagnie.

²⁵ La rivista «Il Dramma» fu fondata a Torino nel 1925 dallo scrittore e umorista Pitigrilli (Dino Segre) insieme a Lucio Ridenti (Ernesto Scialpi). Ridenti fu direttore del periodico dal 1926 al 1968, tranne la breve parentesi dal 1° ottobre 1944 al 16 aprile 1945, quando la rivista fu diretta dal repubblicano Cipriano Giachetti. I primi scritti d'attore portavano la firma di star del teatro e del cinema internazionale: l'inglese Dan Leno, di cui era presentata una traduzione postuma, Charlie Chaplin e Gloria Swanson; ad essi seguirono, nel corso degli anni, i testi di Josephine Baker, Regina Camier, Lya de Putti, Heinrich George, Gustav Gründgens, Sacha Guitry, Friedrich Kayßler, Adolphe Menjou, Andrée Spinelly e Conrad Veidt. Nell'ottobre 1926 fu pubblicata la lettera autografa con cui l'attrice Paola Borboni si impegnava a recitare con la sua compagnia il copione vincitore di un concorso indetto dalla rivista. Il primo vero articolo firmato da un attore italiano risale invece al numero 33 del 1° gennaio 1928: in *Lettere al filodrammatico* Egisto Olivieri rifletteva sulla percezione dell'interpretazione teatrale da parte dello spettatore. Dal 1932 la rivista accolse con regolarità i testi degli interpreti dello spettacolo nazionale. Sulla direzione di Ridenti, cfr. F. MAZZOCCHI, *Lucio Ridenti e «Il Dramma» nel teatro del dopoguerra. Politiche e polemiche teatrali attraverso i carteggi Grassi, Chiesa e Pandolfi*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti* cit., pp. 99-134.

²⁶ Cfr. *supra*, nota 4.

²⁷ Cfr. F. PERRELLI, *Bragaglia-Ridenti: gli anni della guerra*, in *Il laboratorio di Lucio Ridenti* cit., pp. 46-57: 49 e ss.

Il «Dramma» accolse numerose tipologie di testi di interpreti, a indicazione di un rapporto vivo e tutt'altro che univoco con i protagonisti della scena. Sul modello di «Comœdia» non mancarono le rubriche di taglio autobiografico, la cui cadenza era per lo più irregolare. Ne *I Primi passi di...* (nominata inizialmente *Il primo passo di...*) Nino Besozzi, Marcello Giorda, Filippo Scelzo, Marcello Sabbatini e Enrico Viarisio raccontarono i loro debutti sul palcoscenico. In *Anticipo alle memorie* gli attori e le attrici ripercorrevano invece le loro biografie narrando anche l'approdo al successo: nei primi due numeri fu lo stesso Lucio Ridenti a ripercorrere la sua carriera di attore, a partire dal rapporto con il maestro Ermete Novelli. Videro poi la luce i contributi di Maria Melato, di Renzo Ricci e di Dina Galli.²⁸

Ma «Il Dramma» non si interessò solo alle memorie. Se da un lato non mancò di concedere spazio al disappunto degli attori per la loro esclusione dal dibattito e dalla riflessione sulle riforme teatrali dell'epoca – come suggerisce il pezzo di Ettore Petrolini *Per favore ascoltate...e saprete che la crisi non esiste* –,²⁹ dall'altro stimolò gli interpreti a riflettere sul rapporto con il pubblico e con la fama. Il tema fu molto ricorrente almeno dal 1931, quando Marta Abba sulle colonne della rivista “smontò” lo stereotipo dell'attrice come donna superba, capricciosa e vanitosa e pose invece l'attenzione dei lettori sulla disciplina, sull'intuizione e sul rigore morale necessari alla creazione scenica, in pieno accordo con i propositi di riforma della scena italiana caldeggiati dalla cerchia dei più attenti e colti intellettuali italiani, tra cui Silvio D'Amico.³⁰ La rivista seppe infatti dare voce sia alle istanze conservatrici sia a quelle più moderne che animarono il dibattito teatrale del tempo, divertendosi talvolta a evidenziare le differenti prese di posizione degli interpreti. Nel 1935, ad esempio, «Il Dramma» intervistò numerosi attori per l'inchiesta *La “serata d'onore” è necessaria?* Le risposte individuali mettevano in luce il retroterra culturale di ogni

²⁸ Altri scritti autobiografici esterni alle rubriche furono firmati da Giuditta Rissone, Laura Adani e Guglielmina Dondi. Gli articoli di taglio memorialistico seguono, in generale, la macrostruttura individuata da F. ANGELINI, *Teatri moderni*, in *Letteratura italiana*, a cura di A. Asor Rosa, Einaudi, Torino 1987, vol. IV, p. 153: «vocazione, debutto, difficoltà iniziali, successi, viaggi, interpretazioni celebri».

²⁹ Si legge in «Il Dramma», IX, 161, 1° maggio 1933, p. 26.

³⁰ Cfr. M. ABBA, *Un'attrice allo specchio*, in «Il Dramma», VII, 125, 1° novembre 1931, pp. 24-26.

artista. Così se Tatiana Pavlova considerava la serata d'onore come inutile tradizionalismo, definendola «un ricordo del tempo dei bisnonni», Ettore Petrolini, con il suo consueto umorismo, si dimostrò invece favorevole: «E daglielo l'onore. Che male ti fa?». ³¹

Lo spoglio degli articoli lascia pensare che la rivista fosse a disposizione degli interpreti e della loro necessità di recuperare il rapporto diretto con il pubblico, messo a dura prova dal cinema, dalla politica teatrale del governo fascista e dal pregiudizio della frangia più intollerante dei critici e degli intellettuali italiani. È quello che suggerisce una serie di articoli liberi in cui gli attori, tra il serio e il faceto, si soffermarono su aspetti più o meno confidenziali delle loro esistenze: dalle ambizioni artistiche, al rapporto con la propria immagine, fino alle passioni fuori dalla scena. L'attrice e soubrette di rivista Mimì Aylmer, ad esempio, descrisse il suo trasporto per le automobili e per la guida sportiva, compresa una sua partecipazione alla Corsa delle Mille Miglia del 1929; Paola Borboni narrò il suo rapporto con la moda delle acconciature e con l'uso in scena della parrucca, mentre Luigi Cimara intrattenne i lettori con gli equivoci più ricorrenti con i fan, prima o dopo gli spettacoli. ³² In *Ciò che il pubblico non sa. Ciò che il pubblico non vede*, ³³ un giovane Vittorio De Sica offriva invece una precisa e godibile descrizione del mondo del teatro, ancora oggi utilissima per comprendere la scena di quegli anni, da cui emergeva la dimensione umana e artigianale del mestiere.

Tramite lettere e telegrammi gli attori intervenivano su questioni pratiche e quotidiane. ³⁴ L'immediatezza della forma epistolare consentiva inoltre alla rivista di presentare gli interpreti in chiave leggera e ironica: nel 1938 un telegramma di Sergio Tofano alla redazione smentiva un aneddoto diffuso su «Il Dramma» secondo

³¹ Si legge in «Il Dramma», XI, 203, 1° febbraio 1935, p. 34. L'inchiesta ricordava le discussioni su «L'Arte drammatica» del 1933 intorno all'appropriatezza dell'applauso a scena aperta.

³² Cfr. M. AYLMEYER, *Mimì e il miracolo*, in «Il Dramma», VIII, 145, 1° settembre 1932, p. 47; P. BORBONI, *Ciò a cui tengo maggiormente*, ivi, VIII, 147, 1° ottobre 1932, p. 46; L. CIMARA, *La mia croce*, ivi, VIII, 141, 1° luglio, p. 46.

³³ Si legge in «Il Dramma», XIII, 259, 1° giugno 1937, pp. 28-31.

³⁴ Ad esempio, già nel 1928, Antonio Gandusio aveva chiesto di non pubblicare la commedia *Rosa dei venti* di Luigi Antonelli: il capocomico stava infatti per rappresentarla a teatro e non voleva che fosse rovinato l'effetto sorpresa (cfr. «Il Dramma», IV, 35, 15 febbraio 1928, p. 1).

cui l'attore coltivasse fondi di caffè; il testo era quindi accompagnato da alcune fotografie che ritraevano Tofano mentre curava il proprio orto. "L'operazione simpatia" proseguiva anche con la pubblicazione di caricature di interpreti per mano dell'attrice Rosetta Tofano e di alcune auto-caricature disegnate da Ettore Petrolini, Peppino De Filippo e Ruggero Ruggeri.

Infine, diversamente da «Comœdia», «Il Dramma» pose molta attenzione anche alla vena autoriale degli interpreti. Oltre ai testi dei maestri dei secoli precedenti, come Andrea Calmo (*Il Saltuzza*), Angelo Beolco detto Ruzante (*Fiorina*) e Jean-Baptiste Molière (*Il cornuto immaginario* e *Il matrimonio di Sganarello*), spiccano gli inediti *L'imbroglione onesto* e *Mestiere di padre* di Raffaele Viviani. Peppino De Filippo fu invece l'attore più attivo sulla rivista, con la pubblicazione di ben undici commedie tra il 1939 e il 1943.

4. «Scenario»

Fondata nel 1932 da Nicola De Pirro e da Silvio D'Amico, «Scenario», come ha sottolineato Mirella Schino, sembra essere «almeno indirettamente» una rivista «benedetta dal regime»,³⁵ che si pose sul mercato con un atteggiamento militante, di chi intendeva riformare il teatro italiano e il modo di pensare degli spettatori. La vicinanza agli ambienti governativi è confermata anche dal frequente ricorso al lessico e alla retorica fascista, che invece non era così marcato sulle colonne di «Comœdia» e de «Il Dramma».³⁶

Gli scritti d'attore non apparvero subito in «Scenario». Dopo un articolo di Tatiana Pavlova del 1933, nel biennio 1934-1935 la rivista pubblicò le *Memorie di vita* del trasformista Leopoldo Fregoli in undici puntate.³⁷ Altri contributi uscirono

³⁵ M. SCHINO, *La parola regia*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. Mazzoni, Le Lettere, Firenze 2011, p. 495. Sulla rivista vd. anche R. DI TIZIO, *La scena pensata dalle dittature: la cultura teatrale di «Scenario» (1932-1943) e «Die Bühne» (1935-1944)*, in *Il Teatro delle riviste* cit., pp. 319-329.

³⁶ Non solo gli attori dichiaratamente fascisti, come ad esempio Carlo Tamberlani, usarono nei loro testi le parole «camerata» e «Duce». Non mancarono neanche elogi di facciata alla politica teatrale del fascismo.

³⁷ A parte alcuni figurini di Rosetta Tofano e un disegno di Sto, Fregoli risulta essere l'unico attore che scrisse sulla rivista tra il 1934 e il 1935. Il trasformista godeva una buona considerazione agli

a partire dal 1936, in coincidenza con il crescente disimpegno dalla redazione di Silvio D'Amico, che nel 1937 avrebbe inaugurato la «Rivista italiana del dramma». Le opere firmate da attori comparvero invece dal 1938, ma il repertorio risultò limitato a pochi titoli, tutti a firma di Eduardo e Peppino De Filippo.³⁸

Differentemente da «Comœdia» e «Il Dramma», su «Scenario» gli attori non ebbero rubriche su cui scrivere, ma i loro contributi furono pubblicati sotto forma di articoli liberi e, come già avveniva con la rivista coeva di Ridenti, le tipologie non si limitarono soltanto alle autobiografie.³⁹ La memoria degli attori fu al centro del numero di aprile 1938 con cui «Scenario» ricordò Gabriele D'Annunzio a un mese dalla morte. Irma Gramatica e Ruggero Ruggeri si soffermarono sul lavoro svolto accanto al poeta e drammaturgo abruzzese per l'allestimento della prima de *La figlia di Jorio* al Teatro Lirico di Milano nel 1904; Ermete Zacconi ricordò invece la sua partecipazione agli spettacoli *La Gioconda*, *La gloria*, *La città morta*, tutti a fianco di Eleonora Duse, e di *Più che l'amore*.⁴⁰

Un interessante gruppo di scritti riguarda il rapporto tra teatro e cinema, con gli interpreti concordi all'unanimità nell'enfatizzare il fascino del palcoscenico a fronte della maggiore possibilità di notorietà e ricchezza offerta dal grande schermo. Gino Cervi, quasi assecondando un vecchio pregiudizio della critica teatrale, che considerava la carriera cinematografica di un attore come una 'distrazione', lamentò persino come nel cinema l'attore quasi mai potesse «innalzarsi dal piano della semplice recitazione alle vie più ardue della creazione».⁴¹ Vittorio De Sica manifestò

occhi di Silvio D'Amico, che nell'ambito del teatro solista vedeva in lui il modello «ingenuo» e «bonario» da opporre alla «ruvidezza» e «ferocia» comica di Ettore Petrolini: D. ORECCHIA, *Il critico e l'attore*, Accademia University Press, Torino 2012, pp. 203-204.

³⁸ Di Eduardo: *Uno coi capelli bianchi* (VII, 3, marzo 1938, pp. 141-156); *Non ti pago!* (X, 3, marzo 1941, pp. 110-122); *Io, l'erede* (XI, 10, ottobre 1942, pp. 357-363). Di Peppino: *Non è vero ma ci credo* (XII, 3, marzo 1943, pp. 94-101).

³⁹ Tra i vari scritti in cui gli attori ripercorrevano la loro esperienza scenica, si ricordano quelli di Ernesto Sabbatini (VIII, 1°, gennaio 1939, pp. 33-35), di Lamberto Picasso (VIII, 3, marzo 1939, pp. 102-104), di Emma Gramatica (VIII, 10, ottobre 1939, p. 443) e di Luigi Cimara (VIII, 12, dicembre 1939, pp. 540-541), solo per citarne alcuni.

⁴⁰ Cfr. I. GRAMATICA, *Nascita di Mila di Codra*, in «Scenario», VII, 4, aprile 1938, pp. 185-186; E. ZACCONI, *Da 'La città morta' a 'Più che l'amore'*, ivi, pp. 187-188; R. RUGGERI, *Recitando D'Annunzio*, ivi, pp. 191-193.

⁴¹ G. CERVI, *Impressioni del ritorno al teatro*, in «Scenario», VII, 12, dicembre 1938, pp. 621-623: 623.

invece il desiderio di misurarsi con soggetti cinematografici originali e con personaggi distanti dai soliti clichés dei film di cassetta.⁴²

A partire dal 1937 la rivista mise a frutto una recente regola voluta dall'Ispettorato del teatro – secondo la quale le formazioni professionali dovevano rendere noto all'inizio di ogni stagione l'elenco artistico e il repertorio – per chiedere ai capocomici e alle capocomiche di illustrare ai lettori di «Scenario» il programma dell'anno teatrale in arrivo.⁴³ Fu innanzitutto un'occasione per gli interpreti per rimarcare la loro visione artistica e togliersi anche qualche piccola soddisfazione verso la classe dirigente: Renzo Ricci, ad esempio, dopo aver annunciato il proposito di accogliere nella sua compagnia «registi di fama», come Guido Salvini e Anton Giulio Bragaglia, e quello di affidare la «direzione artistica» di alcuni spettacoli ai commediografi Sem Benelli e Oreste Biancoli, rivendicò per sé la gran parte delle regie in programma, certo che la sua «esperienza» e sicurezza scenica maturata nel corso degli anni sarebbero state la miglior garanzia di successo.⁴⁴ Meno collaborativo si dimostrò invece Sergio Tofano: in aperta polemica con la nuova norma fascista, Sto si rifiutò di inviare al direttore della rivista il programma dei suoi impegni teatrali, manifestando tuttavia la «buona volontà»⁴⁵ di fare tutto ciò che era nelle sue forze per il bene della scena nazionale.

Proprio nell'ultimo scorcio degli anni Trenta, mentre la burocrazia fascista incrementava il controllo sulla vita delle compagnie, «Scenario» parve invece concedere sempre più occasioni di libertà espressiva agli attori. È forse questo l'aspetto più interessante dello spoglio documentario, che dimostra come la rivista diretta da De Pirro fosse tutt'altro che riluttante a riconoscere un'autonomia intellettuale agli interpreti, a qualsiasi ideale artistico essi aderissero. Già nel 1937 Armando Falconi, in polemica con la coeva politica culturale, aveva proposto per il repertorio leggero la stessa dignità di quello serio, reclamando per il genere della

⁴² V. DE SICA, *In bilico fra teatro e cinematografo*, in «Scenario», VIII, 7, luglio 1939, pp. 300-301.

⁴³ Cfr. G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Il Mulino, Bologna 1994, p. 133.

⁴⁴ R. RICCI, *Programma di lavoro*, in «Scenario», VI, 10, ottobre 1937, p. 484.

⁴⁵ S. TOFANO, *Lettera al direttore*, in «Scenario», VI, 10, ottobre 1937, p. 475.

commedia maggiore spazio nella programmazione didattica delle scuole di recitazione, nelle riviste di spettacolo e nei progetti teatrali ufficiali.⁴⁶

Il pensiero degli attori non fu censurato in caso di aperto contrasto con il più autorevole e influente critico del tempo. Emblematico è l'intervento di Gualtiero Tumiati, che, sempre nel 1937, scriveva: «Il mio illustre amico Silvio D'Amico sostiene che sul palcoscenico tutto deve servire al poeta, cioè all'autore [...]. Io vorrei permettermi di dissentire per dire che tutto sul palcoscenico deve essere agli ordini della Poesia [...] perché può darsi che l'autore non meriti affatto questo culto aprioristico e che non di meno la serata risulti satura di poesia: poesia nata, ad esempio, dai toni e dai gesti dell'interprete».⁴⁷

«Scenario» accolse anche gli articoli dei maggiori rappresentanti viventi della tradizione del grande attore mattatore italiano: Memo Benassi ed Ermete Zacconi. Il primo stese un vero e proprio omaggio all'«Arte» dell'attore, equiparando l'interprete a un sacerdote che compie un rito; approfittò poi dell'ospitalità sulla rivista per legare il suo nome a quello di Eleonora Duse, da lui definita «colei cui mi tiene avvinto, oggi e domani, la mia religione d'artista».⁴⁸ Zacconi, invece, nel 1941 firmò una lunga lettera aperta indirizzata a Nicola De Pirro. Qui mise in discussione l'ambizione di critici e autori di porsi alla guida delle compagnie, elencò quelle che a suo dire erano state le cause della crisi del teatro del suo tempo e avanzò proposte di riforma, chiedendo a De Pirro, l'uomo forte delle istituzioni teatrali fasciste, l'emanazione di una legge per «sottrarre i teatri alla speculazione privata» e affidarli alla gestione di apposite commissioni nominate dai municipi.⁴⁹ Si tratta di un documento di notevole valore, non soltanto sul piano storiografico. Infatti, l'inusitata lunghezza di sei pagine portò inequivocabilmente per la prima volta il punto di vista degli attori al centro di «Scenario». Seppur con minor frequenza, la

⁴⁶ Cfr. A. FALCONI, *Viva il Teatro comico!*, in «Scenario», VI, 10, ottobre 1937, p. 483.

⁴⁷ G. TUMIATI, *Teatro di poesia*, in «Scenario», VI, 10, ottobre 1937, pp. 473-475.

⁴⁸ M. BENASSI, *Confessione di Sergio Gratico*, in «Scenario», VII, 9, settembre 1938, pp. 472-473.

⁴⁹ Cfr. E. ZACCONI, *L'arte drammatica di ieri e d'oggi. Lettera di Ermete Zacconi al direttore di "Scenario"*, in «Scenario», X, 7, luglio 1941, pp. 286-292: 290.

rivista avrebbe quindi continuato ad ospitare scritti di interpreti fino al numero di aprile 1943.

5. Conclusioni (*tutt'altro che definitive*)

«Comœdia», a cui non fu affatto estraneo il tentativo di suggerire ai suoi lettori l'idea dell'interprete ideale del futuro, sul modello poi formulato in maniera organica da Silvio D'Amico, ebbe il merito di accogliere con regolarità la scrittura degli attori sulle sue colonne. E quindi fu anche la prima rivista di settore che si pose la questione di fin dove e fin quanto fosse lecito lasciare spazio e libertà espressiva agli interpreti. L'interrogativo riguardò volta a volta i comitati di redazione che si susseguirono alla guida del periodico e vide i segni della maggior apertura quando la direzione fu affidata non a tecnici ma a uomini di spettacolo, che degli interpreti conoscevano da vicino non solo i vizi ma anche le virtù: ciò avvenne in special modo con Guido Cantini ed Enrico Cavacchioli. «Comœdia» ebbe inoltre il merito di inaugurare la prima rubrica dell'editoria teatrale moderna affidata interamente agli interpreti. Dietro questa scelta vi fu da un lato la volontà di assecondare la curiosità dei lettori verso i beniamini della scena e dall'altro un tentativo di direzionare gli argomenti sulle tematiche della memoria, sottraendo così autorevolezza al pensiero degli attori in merito ai fatti dell'attualità. Infine, nei primi anni Trenta «Comœdia» è stata la prima rivista moderna ad espellere gli scritti di interpreti dalle proprie pagine, riducendo così gli attori ad icone mute, la cui presenza rimase solo nelle immagini fotografiche con cui erano abbelliti i servizi dei collaboratori.

Durante il fascismo «Il Dramma» seppe ricavarsi uno spazio originale fondato sul disallineamento rispetto alle indicazioni del regime. La sua linea editoriale guardò con interesse non solo ai benpensanti e al ceto medio-alto della borghesia. La rivista ebbe sempre una considerazione benevola per la società attorica, a cui dette voce senza soluzione di continuità e verso la quale si pose in condizione di ascolto, comprensione e reciprocità. Differentemente da «Comœdia», «Il Dramma» fu infatti una rivista anche al servizio degli attori, in primis della loro necessità di trovare un contatto diretto e spontaneo con l'opinione pubblica. Lo testimonia una buona

casistica di testi in cui è netta la sensazione che il pezzo nascesse più dal desiderio di comunicazione degli attori che dall'orizzonte di attesa dei lettori; lo suggeriscono anche i garbati e ironici aneddoti sugli interpreti nella rubrica satirica *Termocauterio* e soprattutto le numerose caricature e auto-caricature con cui, quasi in ogni numero, gli interpreti venivano simpaticamente presentati al lettore.

Tutt'altro che disposta a compromessi con le esigenze degli interpreti fu invece «Scenario». Fino alla condirezione di D'Amico, la rivista fu apprezzata per la compresenza di articoli storici e di attualità e soprattutto per un respiro internazionale nell'informazione, così come nel dibattito culturale che si svolgeva al suo interno tra registi e intellettuali. Negli anni successivi all'abbandono di D'Amico, la linea redazionale si adeguò sempre più ai contenuti politici, rispecchiando «le nuove esigenze governative di un teatro italiano per la nazione italiana». ⁵⁰ Basti pensare che dal 1937 il periodico accoglierà al suo interno gli *Atti ufficiali della Federazione nazionale fascista degli industriali dello spettacolo*. Eppure, nonostante questo restringimento di orizzonti, nell'ultimo scorcio degli anni Trenta, «Scenario» divenne un luogo di confronto accessibile agli attori. Non solo a quelli dichiaratamente fascisti. Sulle sue colonne fu un'intera comunità attorica a trovare ospitalità: basti pensare che nel biennio 1939-1940 vennero pubblicati ventuno articoli di interpreti, più di quelli accolti su «Il Dramma» nello stesso lasso di tempo. Tra gli autori vi erano Lamberto Picasso, Evi Maltagliati, Elsa Merlini, Emma Gramatica, Marcello Giorda, Romano Calò, solo per citarne alcuni. La lunga lettera pubblica di Ermete Zacconi a Nicola De Pirro, del 1941, rappresentava poi un sorprendente esempio di libertà espressiva presente sulla rivista, dove agli attori, seppur con cautela, fu persino possibile suggerire nuove misure per riformare il teatro italiano.

Le riviste «Il Dramma» e «Scenario» avrebbero proseguito le loro pubblicazioni anche dopo la Liberazione. La prima, diretta ancora da Ridenti, riprese la via della stampa già nel novembre 1945. La seconda tornò alla luce nel dicembre

⁵⁰ R. DI TIZIO, *La scena pensata dalle dittature: la cultura teatrale di «Scenario» (1932-1943) e «Die Bühne» (1935-1944)*, in *Il Teatro delle riviste* cit., p. 328.

1949. In un contesto politico e culturale tutt'altro che pacificato, i due periodici avrebbero rappresentato ancora a lungo due distinti poli di riferimento per il dibattito culturale e teatrale della seconda metà del Novecento.