

ALESSANDRO TINTERRI

SILVIO D'AMICO E LA NASCITA DEL BURCARDO

Di padre in figlio era il titolo originariamente pensato per questa nota sulle origini del Burcardo, anche se qui si tratta più del padre che del figlio. Padre e figlio, Silvio e Alessandro d'Amico, condividevano la grande passione per il teatro e un interesse non erudito per la sua storia. La passione in Silvio d'Amico era alimentata da una frequentazione dei teatri, che travalicava il dovere professionale, in suo figlio Sandro si traduceva in un piacere non meno intenso e gratuito, affrancato dall'obbligo professionale. Entrambi si adoperarono per il teatro e la sua storia, al fine di dotare di strumenti adeguati la storiografia teatrale, una disciplina tardivamente accolta nell'Università italiana.

Sicuramente agli occhi di Silvio d'Amico doveva apparire un curioso paradosso, non meno inaccettabile del ritardo nell'introduzione della regia nel nostro teatro, il fatto che proprio l'Italia, culla, con la Grecia antica, del teatro occidentale, non potesse vantare un'adeguata considerazione del teatro in ambito accademico e storiografico. E a colmare questa lacuna si adoperò con energia non inferiore a quella impiegata nella battaglia per l'affermazione anche in Italia di un teatro di regia. Se a questo scopo fu da lui concepita l'Accademia nazionale d'arte drammatica e, adatto alla bisogna, quello strumento didattico che è la sua *Storia del teatro drammatico*,¹ ripetutamente aggiornata dal figlio Sandro, per un più vasto progetto storiografico fondò l'*Enciclopedia dello spettacolo*.²

Entrambi poi, padre e figlio, furono all'origine di due istituzioni preposte alla conservazione e allo studio del nostro passato teatrale: il Burcardo di Roma e il Museo biblioteca dell'attore di Genova. Se più nota è la parte avuta

1. Cfr. S. D'AMICO, *Storia del teatro drammatico*, Milano-Roma, Rizzoli & C., 1939-1940, 4 voll.

2. Roma, Le Maschere, 1954-1968, 11 voll. (rist. Roma, Unedi-Unione editoriale, 1975). Alessandro d'Amico fu redattore capo dell'EdS dal 1954 (vol. I) al 1957 (vol. IV). Si vedano da ultimo, anche per la bibliografia, le pagine di Stefano Mazzoni (*Ludovico Zorzi. Profilo di uno studioso inquieto*) e di Francesca Simoncini (*Il 'sistema' AMATI fra tradizione e multimedialità*), in «Drammaturgia», XI / n.s. 1, 2014, rispettivamente pp. 74-75 e nota 376, 317-318.

da Alessandro d'Amico nella creazione dell'ente genovese,³ meno risaputo, e perciò meritevole di approfondimento, il ruolo di Silvio d'Amico nella nascita della Raccolta teatrale della S.I.A.E.

Ma, prima di inoltrarci a esaminare l'apporto di Silvio d'Amico, occorre soffermarci, sia pur brevemente, su un'altra figura fondamentale di studioso amante del teatro: Luigi Rasi.

La Biblioteca e raccolta teatrale della S.I.A.E., comunemente denominata per brevità il Burcardo, prendeva il nome dall'antico palazzetto in via del Suardario, a due passi dal teatro Argentina a Roma, una suggestiva costruzione, un ibrido architettonico, misto di tardo gotico tedesco e motivi rinascimentali, fatto erigere nella seconda metà del Quattrocento dal prelado alsaziano Johannes Burckardt, impiegato presso la corte pontificia.

Significativa per molti aspetti è la storia della formazione di questa importante raccolta teatrale, il cui nucleo costitutivo è rappresentato dalla collezione di Luigi Rasi, figura chiave nella storia del collezionismo teatrale. Attore di origini e cultura borghesi, Rasi era nato a Ravenna il 20 giugno 1852. Dopo il liceo, le difficoltà economiche della famiglia lo costrinsero a rinunciare all'università per cercarsi un impiego, presto abbandonato per entrare in arte nel 1872, con il ruolo di secondo amoroso e secondo brillante, nella compagnia di Fanny Sadowsky, diretta da Cesare Rossi. Ma già sul finire del 1873 doveva lasciare il teatro per il servizio militare, che fece a Lecce sino al 1877. Durante tutti questi anni e anche in seguito, parallelamente all'attività artistica, che poté riprendere nel 1878, continuò a coltivare gli studi classici (simile in questo a un'altra singolare figura di attore, Cesare Dondini). Tuttavia, nel 1881, incaricato della direzione della R. scuola di recitazione a Firenze, abbandonò le scene per dedicarsi all'insegnamento e tornare a recitare solo saltuariamente, affiancando, tra gli altri, Tommaso Salvini nel *Saul* di Alfieri e nell'*Otello* di Shakespeare, e per un certo periodo Eleonora Duse, alla quale dedicò un suo studio.⁴

Oltre a ciò, Rasi si fece appassionato collezionista di stampe, libri e documenti, tutti concernenti il teatro e la sua storia, conducendo per anni ricerche

3. Su Alessandro d'Amico, con il quale ho avuto la ventura e il privilegio di lavorare per oltre venticinque anni, mi sia consentito rinviare a un mio precedente contributo, *Alessandro d'Amico o dell'ascolto*, <http://drammaturgia.fupress.net/recensioni/recensione1.php?id=4490> (data di pubblicazione sul web: 13 aprile 2010); sul ruolo da lui avuto nella creazione del Museo biblioteca dell'attore di Genova rimando al mio intervento *La sua parte di storia*, «Ariel», n.s., I, 2011, 1, pp. 59-64 (numero monografico dedicato a *Alessandro d'Amico e Luigi Squarzina due maestri*).

4. Cfr. L. RASI, *La Duse*, Firenze, Bemporad & figlio, 1901 (ed. mod., con una postfazione di M. SCHINO, Roma, Bulzoni, 1986). Per le altre notizie si veda il numero monografico della rivista «Ariel», VI, 1991, 1, dedicato a *Luigi Rasi e la Scuola di recitazione di Firenze*.

negli archivi, compulsando cataloghi antiquari, intrattenendo carteggi. Due furono i frutti di tale passione e di tanta mole di lavoro: *I Comici italiani*⁵ e la collezione teatrale all'origine del Burcardo.

Se si considerano la genesi di questa collezione e la sue motivazioni, colpisce la lucidità del progetto culturale illustrato da Rasi in una conferenza dal titolo *Della costituzione di un museo dell'arte drammatica*.⁶ Insoddisfatto dell'esistente e volendo por mano a un catalogo il più possibile esaustivo dei comici italiani dal tempo della Commedia dell'Arte, si diede alacremente da fare e, mentre da un lato nella scuola di via Laura formava nuove generazioni di attori, dall'altro si adoperava per ricostruire la memoria di quelli passati:

E allora per tutto un decennio fu uno scorrere inquieto, vertiginoso di cataloghi di ogni specie e di ogni paese, un accumularsi di litografie, di incisioni, di disegni originali, di tele, di opere a stampa: una ridda gaia e fantastica di Arlecchini e Pantaloni, e Brighelli e Dottori, che mi rafforzavano nella mia fede, e mi erano pungolo sempre nuovo e gradito a continuare nella vita aspra, per poter finalmente attingere la vetta sperata e sospirata.⁷

L'agognata «vetta» era ai suoi occhi il contributo al «risveglio» degli studi storici sul teatro di prosa italiano, attraverso la revisione e l'aggiornamento delle *Notizie storiche de' comici italiani*, storico dizionario di Francesco Bartoli, stampato a Padova nel 1781-1782. Nel rinnovato interesse degli studiosi, soprattutto intorno alla Commedia dell'Arte, Rasi aveva visto, infatti, una conferma di quell'eccellenza dei comici italiani che costituiscono il filo rosso della nostra tradizione teatrale, il cui primato si può idealmente estendere «fino al giorno in cui la grande trinità Adelaide Ristori, Tommaso Salvini, Ernesto Rossi, imperò sovrana in tutto il mondo, alla quale dopo trenta e più anni di gloria è succeduta nel trono Eleonora Duse».⁸

La consapevolezza di una tradizione storica e insieme la coscienza della natura effimera dell'arte dell'attore convinsero Rasi ad accarezzare «l'idea del Museo dell'arte drammatica italiana»,⁹ alla quale, nel 1903, cioè nel momento in cui pronunciava la conferenza, diceva di pensare ormai da vent'anni:

5. Cfr. L. RASI, *I Comici italiani. Biografia, Bibliografia, Iconografia*, Firenze, Bocca-Lumachi, 1897-1905, 2 voll.

6. *Della costituzione di un museo dell'arte drammatica. Conferenza del prof. Luigi Rasi*, in *Atti del congresso internazionale di scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903), VIII. *Atti della sezione IV: Storia dell'arte musicale e drammatica*, Roma, Tipografia della R. Accademia dei Lincei, 1905, pp. 139-155.

7. Ivi, p. 140.

8. Ivi, p. 141.

9. Ivi, p. 139.

Se dell'arte del comico, che è fra le più nobili e le più grandi di tutte le arti, come quella che in un attimo dà le sensazioni più profonde a una moltitudine pendente estatica dalle labbra o dal gesto di un uomo o di una donna, non rimane più traccia, fuorché nella fredda, pallida notizia tramandataci oralmente da' contemporanei, che va poi attenuandosi, alterandosi, trasformandosi nel suo passar di bocca in bocca, di generazione in generazione, perché non serberem noi raccolte in un tempio sacro alla storia di quell'arte le memorie di coloro, davanti a' quali e noi e i nostri avi palpammo, e palpiteranno i nostri nipoti tornando a vivere con essi, rievocando nella nostra mente le grandi ore godute per virtù del loro genio, o ricostruendo nella nostra fantasia quelle godute da' nostri antichi? Se la indifferenza di essi trascinò con l'ala inesorabile del tempo gran parte di quelle memorie nell'oblio, moltissime ancor ne rimangono ad attestar la grandezza nostra nel regno del teatro.¹⁰

Orgoglioso del patrimonio che era riuscito a raccogliere e consapevole del suo valore, nel 1912 Rasi diede alla stampe il *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi*, un volume di 630 pagine, stampato a Firenze in centocinquanta esemplari.¹¹ In mancanza di maggiori garanzie materiali, il suo intento era di conservare a futura memoria almeno la traccia dell'impresa di un uomo solo che nutriva qualche legittima preoccupazione sulla sorte della sua collezione:

Sia la Raccolta teatrale, che son venuto formando con tanto amore e in così lungo tempo, collocata in Italia o all'Estero; o sia, com'è accaduto pur troppo a quasi tutte le raccolte di chi non ebbe intento di speculazione (Taylor, Filippi, Sapin, Vitu, Sarcey informino, e primo di tutti il Soleinne), venduta alla spicciolata, ho creduto opportuno per la storia del nostro teatro comico e un po' anche per mia soddisfazione darne fuori un catalogo relativamente completo in un esiguo numero di esemplari (150), che fosse per gli studiosi, per le biblioteche e i professionisti librai un indispensabile ferro del mestiere.¹²

Seguiva il catalogo ragionato dell'intera raccolta, catalogata per tipologie e suddivisa in due grandi sezioni: l'una comprendente l'iconografia, l'altra dedicata a biografia e bibliografia. L'iconografia era a sua volta suddivisa in due gruppi: riproduzioni (ritratti; maschere, buffoni, scene; manifesti illustrati; fotografie; plastica) e originali (ritratti; maschere, buffoni, scene; plastica). La seconda sezione, biografia e bibliografia, era articolata in tre gruppi: opere a stampa (libri, opuscoli; programmi, elenchi; poesie, epigrafi; fogli volanti in

10. Ivi, pp. 148-149.

11. Cfr. *Catalogo generale della raccolta drammatica italiana di Luigi Rasi*, Firenze, L'arte della stampa-Successori Landi, 1912.

12. Ivi, p. ix.

seta), opere manoscritte (lettere; scritture; autografi diversi; manoscritti) e oggetti vari.

Nel 1911 Aldo Ravà, che a Venezia si stava adoperando alla creazione di un museo teatrale presso la casa di Goldoni, aveva incontrato Rasi a Firenze e ne aveva ottenuto l'adesione al progetto veneziano, ma la morte colse Rasi a Milano il 9 novembre 1918, prima del concretizzarsi dell'impresa.

Già nel dare l'annuncio della morte Silvio d'Amico s'interrogava sul destino della collezione Rasi, dal momento che il neocostituito Museo teatrale alla Scala non aveva potuto, per mancanza di fondi, assicurarsene l'acquisizione. Da allora il critico romano prese a seguirne passo dopo passo le vicende, a partire dalla notizia dell'avvio della trattativa per il suo acquisto da parte della Società degli autori, all'epoca avente sede ancora a Milano,¹³ sino alla sua definitiva collocazione nel palazzetto romano. Nella sua impresa Rasi era stato mosso dalla volontà di innalzare gli statuti professionali della categoria degli attori, nel momento in cui gli autori, spesso a loro contrapposti nella difesa dei rispettivi interessi di categoria, si riunivano e si rafforzavano, anche grazie alla tenace azione di Marco Praga, sotto l'egida di una propria società di rappresentanza. Per un curioso caso della storia, la sorte avrebbe affidato proprio alla Società degli autori le cure della collezione che intendeva celebrare l'arte dell'attore.

Il destino della collezione Rasi s'intrecciava con la battaglia di D'Amico per la riforma del teatro italiano e il dibattito prese talvolta i toni della contrapposizione fra Milano e Roma. D'Amico si fece via via sostenitore di diverse soluzioni e in primo luogo espresse la speranza di una collezione Rasi annessa a una Scuola di recitazione di santa Cecilia riformata e appoggiata a sua volta a un teatro Argentina, che costituisse il cuore pulsante dell'attività drammatica della capitale.

Passò qualche altro anno e la S.I.A.E., che nel frattempo aveva acquisito la collezione Rasi dietro pagamento della somma concordata di 100.000 lire, si era trasferita da Milano a Roma, mentre le casse del materiale continuavano a sostare in un magazzino. Nel 1928, poco prima di morire, la vedova Teresa Sormanni Rasi incaricò Renato Simoni di far pervenire alla S.I.A.E. la somma di 50.000 lire perché nell'erigendo museo venisse allestita una sala inti-

13. S. D'AMICO, *Per il museo teatrale di Luigi Rasi*, «L'idea nazionale», 20 marzo 1919: «Dal momento che, nonostante le ciarle strombazzate su tutti i giornali circa il prossimo interessamento dello Stato al Teatro d'arte in Roma, alla riforma della Scuola di Recitazione in Roma, alla creazione d'un Teatro in Musica in Roma, ecc. ecc., il competente Ministero non si è nemmeno sognato di assicurare a Roma questo Museo, non resta che fare il possibile perché almeno esso rimanga a disposizione degli studiosi a Milano. Che almeno i mecenati e i ricchi di buon gusto siano meno sordi del Governo e corrispondano all'appello per la creazione di questo nuovo e necessario istituto nazionale: il Museo del Teatro Italiano».

tolata al marito. Iniziava allora a profilarsi la soluzione del Burcardo e Silvio d'Amico non mancò di manifestare le proprie perplessità: «Per ora, il Museo è modesto, e non offre grandi attrattive se non a un'esigua minoranza di studiosi: i quali accorreranno soprattutto alla sua biblioteca [...]. Ma il palazzetto del Burcardo, gioiello d'architettura, è quanto di più disadatto possa pensarsi per una biblioteca».¹⁴ L'obiezione di D'Amico non era priva di fondamento e mirava a rilanciare la proposta di una collocazione del museo nell'attiguo teatro Argentina. Si trattava di una soluzione lungimirante che puntava a istituire uno stretto legame tra il teatro operante e la sua storia.

A favorire questa crescita Silvio d'Amico si adoperò in prima persona, dimostrando un reale interesse alla sostanza del progetto e non una visione puramente strumentale, destinata a venir meno con l'affievolirsi delle prospettive da lui caldeggiate. Quando nel 1932 si arrivò finalmente all'inaugurazione, negli articoli con cui salutò l'evento Silvio d'Amico dimostrò di avervi riflettuto a lungo, sino ad avere ben ponderate e precise idee, com'era suo costume, sull'argomento in questione: «una Biblioteca teatrale l'aspettano tutti: storici e critici, autori e buongustai, registi e scenografi. Ma una biblioteca fornita a dovere; ossia inizialmente provvista di tutto l'essenziale, dai sussidi archeologici ai manuali di messinscena futurista; e metodicamente aggiornata, dalla passione di qualcuno, magari di uno solo, ma che ami queste cose».¹⁵ Quanto al Museo, il critico sosteneva essere un lusso la sterile esposizione di cimeli destinati a suscitare l'ammirazione, più o meno feticistica, del visitatore, mentre si diceva convinto della bontà di un progetto dai contenuti didattici e, dunque, ben provvisto di autografi e contratti, manifesti e locandine, maschere e costumi, ma, soprattutto materiali iconografici, cioè, stampe, bozzetti, figurini, fotografie:

L'importante si è che il Museo non venga costituito a caso, raccogliendo cioè quello che càpita dalla buona ventura, dalle offerte di questo o di quello, dall'amicizia di X o dalla benevolenza di Y. Il Museo va costituito seguendo un piano preordinato; col proposito di documentare, in tutt'i suoi aspetti, quello che fu la scena italiana nel passato, e insieme di trasmettere ai posteri i documenti di quello ch'è oggi. Soltanto

14. S. D'AMICO, *Il dono della vedova Rasi agli «Autori»*. *La sede del Museo Rasi*, «La tribuna», 14 ottobre 1928, ora in ID., *Cronache 1914/1955*, a cura di A. D'AMICO e L. VITO, introd. di G. PEDULLÀ, Palermo, Novecento, 2001-2005, vol. III (1928-1933), to. I (1928-1929), p. 165.

15. Due gli articoli apparsi nel 1932 a firma Silvio d'Amico sotto lo stesso titolo *Per un Museo del teatro italiano*, il primo sulla «Tribuna» del 14 luglio, il secondo, più ampio e illustrato, dal quale citiamo, nel numero di luglio della rivista «Scenario» (I, 1932, 6, pp. 1-8: 1), da lui fondata e diretta, insieme con Nicola De Pirro. Sui primi anni di vita di «Scenario» v. ora M. SCHINO, *La parola regia*, in *Studi di storia dello spettacolo. Omaggio a Siro Ferrone*, a cura di S. MAZZONI, Firenze, Le Lettere, 2011, pp. 491-527.

così il singolo “pezzo”, anche in sé mediocre, acquista il suo valore dal posto che occupa: come anello d'una catena, come momento d'un'evoluzione.¹⁶

E qui D'Amico avanzava la sua proposta di un Museo in cui prevalesse la parte viva, intonata al gusto del tempo, cioè «consacrata specialmente alla messinscena»:

Ma per questo, secondo noi, bisognerebbe non contentarsi delle belle stampe, vecchie o nuove, riproducenti le fastose o raffinate composizioni con cui, dal Seicento al Settecento fino a ieri, i nostri scenografi hanno fatto quello che tutti fanno. Occorrerebbe di più: mettere cioè per la prima volta in atto, sotto gli occhi del visitatore, con una serie di plastici (per l'Antichità e Medioevo) e di teatrini (per l'Età moderna), tutta la storia dell'architettura teatrale, della scenotecnica, della scenografia, della messinscena. Cominciare con la riproduzione d'un teatro della Magna Grecia (che, se non sbagliamo, era Italia), e d'una sua messinscena tragica; poi quella d'un teatro romano, con una commedia; poi due o tre sacre rappresentazioni del Medioevo di vario tipo (in chiesa, all'aperto, ecc.); poi spettacoli del Rinascimento (commedia erudita, drammi pastorali); e teatri del Sei e Settecento; e scene di Commedie dell'Arte, e di Melodrammi; e teatro ottocentesco, dal Romanticismo al Naturalismo; e saggi del secolo nostro. Per il quale ultimo si potrà certo largamente ricorrere al legittimo orgoglio degli scenografi e registi d'oggi.¹⁷

D'Amico pensava, dunque, a un'istituzione destinata a crescere e durare nel tempo, in grado d'incrementare metodicamente il proprio patrimonio: «s'accrescerà con gli anni l'importanza dei manifesti teatrali: la cui collezione, purtroppo non rigorosamente sistematica, vorremmo che fosse sistematicamente continuata, giorno per giorno, almeno d'ora in poi, a uso di quelli che studieranno domani il Teatro della nostra età».¹⁸

Del resto, già al momento in cui il Burcardo venne inaugurato dal presidente della S.I.A.E. Roberto Forges Davanzati, il 12 luglio 1932, la biblioteca aveva registrato un primo significativo arricchimento con l'acquisizione dei libri del critico Cesare Levi, cui, di lì a poco, grazie ai buoni uffici di Silvio d'Amico, venne ad aggiungersi il fondo Edoardo Boutet.

Le trattative tra la S.I.A.E. e la vedova, Anita Wiel Boutet, durarono dall'agosto 1930 (data in cui il ministro Emilio Bodrero scrisse a Forges Davanzati per caldeggiare l'acquisto dell'archivio da parte della S.I.A.E.)¹⁹ alla fine del

16. D'AMICO, *Per un Museo*, cit., pp. 2-3.

17. Ivi, p. 8.

18. Ivi, p. 7.

19. La lettera (allegata a una missiva di Anita Wiel Boutet del 25 dicembre 1930) è conservata presso il Museo biblioteca dell'attore di Genova, Fondo Silvio d'Amico, *Corrispondenza con Enti, S.I.A.E.*, Collezione Boutet, faldone 70, fasc. 18, ed è datata 1° agosto 1930.

1933, quando, per il tramite di Silvio d'Amico, l'archivio Boutet venne acquistato dalla S.I.A.E. per la somma di 12.000 lire.

L'acquisizione era carica di significato, data la personalità di Boutet,²⁰ critico drammatico animato da una volontà moralizzatrice della scena italiana, testimoniata in *Quidam*,²¹ romanzo didascalico sulla missione dell'attrice, e da uno spirito riformatore che nel 1905 cercò di tradurre nell'esperienza pratica della direzione della Stabile romana all'Argentina. Nel 1908 confidò la delusione seguita a quell'esperienza in una conferenza dal titolo trasparente, *La mia follia*.²² Una figura, la sua, per certi versi affine a Rasi e cara a Silvio d'Amico, che si trovò a occupare la cattedra di letteratura drammatica al conservatorio di Santa Cecilia, già ricoperta da Boutet, sicché non stupisce la sua parte attiva nell'operazione.

Porta la data 10 maggio 1928 la perizia dattiloscritta, redatta da D'Amico per conto del Ministero della Pubblica istruzione sull'archivio Boutet, su cui vale la pena soffermarsi non solo per una ricostruzione indiziaria del fondo, ma anche per l'interpretazione che ne dà D'Amico, prima valutazione sul piano storiografico delle carte di Boutet e della realtà che vi è riflessa:

Si tratta – avverte D'Amico – d'un copioso epistolario, d'oltre tremila fra lettere (che sono la massima parte), cartoline, biglietti e anche telegrammi: tutta la corrispondenza che Edoardo Boutet ebbe, come amico, critico, consigliere, incitatore, e (parte importante) come direttore del primo tentativo d'un teatro moderno in Italia, la Stabile Romana, con tutti si può dire gli scrittori e attori del tempo suo.²³

A questa premessa segue un elenco dettagliato dei corrispondenti, tra i quali spiccano, anche per la consistenza dell'epistolario, i nomi di Camillo e Gianino Antona-Traversi (rispettivamente 44 e 69 fra lettere e cartoline), Roberto Bracco (106), D'Annunzio (31), Sabatino Lopez (21), Marco Praga (41); fra gli attori: Cesare Dondini (27), la Duse (46), Tina Di Lorenzo (53), Ermete Novelli (21), Giacinta Pezzana (26), Adelaide Ristori (58). Tra le cose notevoli l'estensore segnala «i documenti di un'inchiesta fatta da L.[eone] Fortis, A.[lberto?] Franchetti ed E. Boutet nella Scuola di Recitazione di Firenze: interessante la lunga relazione del Rossi [Cesare?] e la vibrante difesa della scuola stesa dal suo direttore Luigi Rasi».²⁴

20. Cfr. A. BARBINA, *Edoardo Boutet. Il romanzo della scena*, Roma, Bulzoni, 2005.

21. Torino-Roma, Casa editrice nazionale Roux e Viarengo, 1904.

22. Roma, M. Carra e C., 1908.

23. S. D'AMICO, *Relazione a S.E. il sottosegretario di stato per l'Istruzione sulla collezione d'autografi teatrali di proprietà della vedova di Edoardo Boutet*, Roma, 10 maggio 1928, Museo biblioteca dell'attore di Genova, Fondo Silvio d'Amico, *Corrispondenza Anita Wiel Boutet*, faldone 63, fasc. 7, 10 cc. dattiloscritte, c. 1.

24. Ivi, c. 3.

Alla domanda centrale sul valore documentario dell'intera collezione il critico rispondeva non contenere elementi tali da sovvertire le acquisizioni storiografiche correnti, però evidenziava potersene ricavare tutta una serie di notizie minori, esprimendo in tal modo un'intuizione sul significato e il valore del documento, cui la storiografia moderna, dalle «Annales» in poi, ci ha abituati. Vediamo, dunque, le valutazioni di D'Amico, almeno le più significative. Dalle lettere di D'Annunzio

si rivela che, per il suo Aligi, il poeta prima che a Ruggeri aveva pensato a Tumiatei, vi si leggono apprezzamenti che stupiranno qualcuno sullo “stile erroneamente usato” nella prima interpretazione della “Figlia di Jorio” diretta da Talli, quella che siamo usi a considerare come l'interpretazione autentica; si segue il nascere della “Città morta” e della “Nave”.²⁵

Nelle lettere del conte di San Martino, invece,

si intravede qualche retroscena della “Stabile”, e dei suoi dirigenti; e anche Falena svela qual cosetta circa la cosiddetta “camorra romana” all'Argentina. Gallina annuncia una sua novità, che è “Serenissima”; ne espone, ne chiarisce e ne commenta l'idea informativa, senza che sia alcuna traccia di quel “Nobiluomo Vidal”, poi creato e introdotto, in sei ore, da Benini. Di Gandolin, c'è l'autografo del famoso monologo “La macchina per volare” [...]. E.[rcole] L.[uigi] Morselli ringrazia Boutet del premio, conferito all'“Orione” dalla Commissione permanente del Ministero dell'Istruzione, per merito principale di Boutet contro l'opposizione di vecchie talpe [...]. Nel 1911 Pirandello invia a Boutet il suo primo dramma *[Il dovere del medico]*, spiegandone la situazione e la forma [...]. Nelle lettere di Rovetta assistiamo alla nascita e alle vicende, di varie sue commedie (“Romanticismo”, “Papà eccellenza”, “La moglie di Molière”), e si ascolta anche qualche suo giudizio (contro Fortis, Praga, la Duse...). Nelle lettere di Caramba (L.[uigi] Sapelli) si trovano notizie curiose sui prezzi delle messe in scena dell'anteguerra, cento costumi per un sontuoso “Cyrano” a cento lire l'uno!²⁶

Liquidata in poche righe la corrispondenza con gli autori stranieri la rassegna prosegue, varia e dettagliata, con l'esame delle lettere degli attori, dotate di una particolare attrattiva per l'autore del *Tramonto del grande attore*.²⁷

Tutta la mentalità del vecchio comico italiano è in quella con cui Luigi Biagi, confutando l'opuscolo “La mia follia” di Boutet, spiega al suo autore le ragioni perché lui, letterato, non poteva avere successo nella direzione d'un teatro. [...] Le lettere

25. Ivi, c. 4.

26. Ivi, cc. 5-6.

27. Milano, Mondadori, 1929.

della Duse contengono sue impressioni varie; un giudizio su Dumas figlio e uno su Ibsen; una affermazione sulla “inferiorità del teatro di fronte alla letteratura pura”; ecc. Una volta ella chiede informazioni sulle qualità d’un giovane attore di nome Ruggero Ruggeri. – Le lettere di Garavaglia documentano gli iniziali entusiasmi dell’attore per il sogno di quella Stabile Romana, del cui crollo egli fu poi, forse, una delle cause principali. [...] Piene di vivace colore certe lettere di [Ermete] Novelli, di ritorno da giri artistici e finanziari; in un’altra egli risponde a una critica di Gino Monaldi; importante, perché tipica, è quella dove fa la sua recisa professione di fede nel teatro “a mattatore”; e preziosi due manoscritti contenenti ricordi e giudizi sulla Ristori, e una autobiografia, scritta a lapis, in sette pagine. [...] Ma forse la parte di maggior valore di tutta la raccolta è costituita dalle 58 fra lettere, biglietti e autografi vari di Adelaide Ristori: sono note autobiografiche, ricordi d’infanzia, aneddoti sui suoi costumi teatrali e cimeli; un giudizio sulla Duse; uno su Scarpetta; consigli a novizi e a dilettanti; aforismi e detti sull’arte drammatica in genere, dichiarazioni sull’arte propria, ecc. ecc.²⁸

Riconosciamo nella minuziosa perizia un aspetto della personalità di Silvio d’Amico, la passione del critico, intrecciata con la vocazione di storico, che prefigura l’autore della *Storia del teatro drammatico* e il fondatore dell’*Enciclopedia dello spettacolo*. Una figura d’intellettuale dai tratti peculiari nel panorama della società teatrale italiana del Novecento.

La partecipazione di Silvio d’Amico alle sorti della neonata raccolta teatrale non si esaurì nell’opera di ricupero dell’archivio Boutet. Lo attesta il promemoria che egli fece pervenire a Dino Alfieri, all’epoca presidente della S.I.A.E., per l’arricchimento delle collezioni destinate al Burcardo.²⁹ Vi si menzionano, tra gli altri, i fondi Ristori, Rossi e Salvini e, riguardo a quest’ultimo, vi si dice che parte della preziosa raccolta andò distrutta in un incendio (le perdite maggiori dovettero riguardare il settore della corrispondenza).³⁰

Molti anni più tardi Alessandro d’Amico riannoderà il filo interrotto, partendo dai fondi Salvini e Ristori per creare a Genova il Museo biblioteca dell’attore:³¹ di padre in figlio.

28. Museo biblioteca dell’attore di Genova, Fondo Silvio d’Amico, *Corrispondenza Anita Wiel Boutet*, faldone 63, fasc. 7, cc. 6-8.

29. Il promemoria, intitolato *Continuazione delle raccolte*, si compone di 7 cc. dattiloscritte ed è allegato alla lettera di Dino Alfieri a Silvio d’Amico, Roma, datata 9 marzo 1935 (Museo biblioteca dell’attore di Genova, Fondo Silvio d’Amico, *Corrispondenza con Enti*, S.I.A.E., faldone 70, fasc. 16).

30. A giudicare dall’esiguità di quella presente nel fondo pervenuto in seguito al Museo biblioteca dell’attore di Genova.

31. Si riveda nota 3.