

SINESTESIE ONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

a. XI, n. 36, 2022

RUBRICA «IL PARLAGGIO»

'La veglia dei lestofanti' **di Anton Giulio Bragaglia (1930):** **nuove fonti per un'analisi della messa in scena**

*'La veglia dei lestofanti' by Anton Giulio Bragaglia (1930):
new sources for an analysis of the mise-en-scène*

EVA CORBARI

ABSTRACT

Il saggio propone un'analisi dal punto di vista produttivo, registico e drammaturgico della messa in scena de La veglia dei lestofanti di Anton Giulio Bragaglia (1930), primo adattamento italiano di un'opera di Brecht, L'Opera da tre soldi, tramite fonti inedite del Fondo Bragaglia (GNAM di Roma), di recente riapertura. Lo spettacolo, banco di prova delle teorie di Bragaglia, assume rilevanza storica sia per il suo ruolo nel contesto teatrale contemporaneo, che segna il destino della ricezione italiana della regia europea, sia per la diffusione del teatro di Brecht in Italia.

PAROLE CHIAVE: *Bragaglia, Brecht, avanguardia, regia*

The essay presents an analysis concerning La veglia dei lestofanti by Anton Giulio Bragaglia (1930): the first Italian adaptation of Brecht's work The Threepenny Opera, from a production, dramaturgical and directing point of view, through unpublished sources from Bragaglia's archive collection (GNAM, Rome), that recently reopened. The play, a testbed for Bragaglia's theories, demonstrates a historical relevance for both his role within contemporary theatrical context, which marked the destiny of the reception of European direction in Italy, and for the dissemination of Brecht's theatre in Italy.

KEYWORDS: *Bragaglia, Brecht, avant-garde, art of directing*

AUTORE

Eva Corbari si è laureata nel 2021 in Teatro, Cinema, Danza e Arti Digitali presso La Sapienza Università di Roma con una tesi su fonti inedite sul Teatro Sperimentale degli Indipendenti di A.G. Bragaglia (rel. G. di Palma, rel. esterno F. Fiaschini, Università di Pavia). Ha collaborato con l'archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma alla catalogazione del Fondo Bragaglia (2020). Collabora con la redazione di Biblioteca Teatrale. Ha curato la redazione di Controcampi. Estetiche e pratiche della performance negli spazi del sociale (a cura di F. Fiaschini, Bulzoni, 2022). Ha collaborato con la segreteria organizzativa di Federgat (2019) e I Teatri del Sacro 2019. È parte della redazione del progetto Le Nottole di Minerva – Sapienza Università di Roma e ha partecipato con Claudia Cannella al programma di Biennale College Teatro 2020 (48esimo Festival Internazionale del Teatro di Venezia). eva.corbari01@universitadipavia.it

1. Il valore della diversità: Anton Giulio Bragaglia e uno spettacolo spartiacque

«Uno spettacolo sonoro, una commedia jazz, una rappresentazione d'arte»: così in copertina del libretto di sala del 1930 si annuncia *La veglia dei lestofanti*, svelandone gli intenti programmatici tra ricerca e intrattenimento. Debuttera ai Filodrammatici di Milano l'8 marzo 1930, con lo slogan «Bragaglia per tutti»: il direttore avanguardista esce dell'elitario e autofinanziato teatrino Sperimentale degli Indipendenti;¹ sua – si legge nel libretto – la «messa in scena e l'interpretazione», la drammaturgia è di «B. Brecht, da John Gay (Sec. VIII)»,² la traduzione di Alberto Spaini e, per i testi delle canzoni, di Corrado Alvaro.

Anton Giulio Bragaglia intitola così la rappresentazione italiana della *Dreigroschenoper* di Bertolt Brecht, *L'Opera da tre soldi*,³ a soli due anni dal debutto berlinese del 1928. Brecht autore viene rappresentato per la prima volta sui palchi italiani, a ridosso della sistematizzazione delle politiche culturali fasciste in materia di censura e razionalizzazione corporativista⁴ e al termine del primo dopoguerra, i disordinati anni Venti, forse non ancora compiutamente indagati, tra spinte trasformative all'interno di una tradizione in declino economico-produttivo e artistico, ma ancora dominante sulla scena media nazionale.⁵

¹ Anton Giulio fonda il Teatro Sperimentale degli Indipendenti nei fondachi del palazzo Tittoni in Via Avignonesi 9, nel 1923 e lo tiene in attività nella sua forma "stabile", insieme al fratello Carlo Alberto, fino al 1930, prima cantina romana, tabarin notturno, Casa d'Arte per mostre futuriste, pista da ballo e ristorante, avamposto d'avanguardia.

² Il libretto di sala è conservato in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia*.

³ Dalla traduzione di Castellani del 1946, per la collana teatrale diretta da Paolo Grassi della casa editrice Rosa e Ballo. Cfr. B. BRECHT, *L'Opera da tre soldi*, intr. e trad. di E. Castellani, Rosa e Ballo, Milano 1946.

⁴ Per i rapporti tra teatro-fascismo-società di massa e politiche culturali tra gli anni Venti e Trenta del Novecento cfr. le prospettive centrate sul sistema politico e organizzativo negli studi di Scarpellini e Pedullà: E. SCARPELLINI, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, LED, Milano 2004; G. PEDULLÀ, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009. Proprio Pedullà tratta gli anni Venti come «anni di incertezza politica e culturale, con un fascismo già al potere ma che non si è ancora trasformato in dittatura [...] e che soprattutto manca ancora di un proprio disegno culturale» (Ivi, p. 70).

⁵ Ci si riferisce a recenti e ancora esili studi che retrodatano le condizioni di crisi della scena italiana e dunque i fermenti di reazione agli anni a ridosso della prima Guerra Mondiale, tentando di isolare momenti o eventi di trasformazione in questo decennio di stretto rapporto con la tradizione, tra l'evoluzione delle forme recitative dell'ultima generazione dei mattatori, il monopolio produttivo dei trust, le compagnie di complesso, la Duse anti-naturalista del 1921, la drammaturgia grottesca, la prima dei *Sei Personaggi in cerca d'autore* di Pirandello. Cfr. A. PETRINI, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, UTET Università, Torino 2020 e *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di F. Mazzocchi, A. Petrini, Accademia University Press, Torino 2019.

Gli studi sullo stato del teatro italiano prima della svolta registica degli anni Quaranta hanno pressoché tralasciato di approfondire il ruolo della pratica scenica di A.G.B. – diffuso l'acronimo nelle missive o in calce ai suoi articoli –.⁶ Per altro, le uniche pubblicazioni monografiche di riferimento restano caratterizzate da una prospettiva unitaria volta a restituirne l'attività di operatore culturale e rappresentante dell'avanguardia, in ottica compilativa.⁷ Il sipario è stato alzato con la ricollocazione del *Fondo Anton Giulio Bragaglia* presso l'Archivio della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea di Roma nel 2019:⁸ la riapertura dell'archivio personale fin ora chiuso alla consultazione sta contribuendo a riportare alla luce una cospicua varietà di fonti inedite.⁹

Lo spettacolo in esame e l'altezza cronologica hanno una indubbia rilevanza storica, da un lato per quanto concerne la ricezione del drammaturgo tedesco in ambito italiano, oscurata dalla regia della stessa opera che Giorgio Strehler rappresentò nel

⁶ Per citare alcune prospettive rilevanti, tra i teatri «personali» per Meldolesi, cfr. C. MELDOLESI, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008, p. 24. Tra il fenomeno dei teatrini d'arte per la Schino cfr. M. SCHINO, *Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di F. Mazzocchi, A. Petrini cit., pp. 1-22. Oppure filtrato tramite il suo scontro con d'Amico, nel lavoro di Mancini dove è pubblicata la loro corrispondenza, cfr. A. MANCINI, *Tramonto (e resurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Titivillus, Corazzano, 2009. Morfeo lo considera «unica personalità teatrale italiana che, sia pure in forma eclettica, persegue una reale linea innovatrice del teatro, su posizioni accostabili a quelle dei grandi maestri stranieri» in G. MORTEO, *Idea della regia teatrale in Italia dal 1920 al 1940*, Giappichelli, Torino 1974, p. 98.

⁷ I primi sono i saggi del n.4 della rivista dell'università di Vienna «Mask Und Kothurn», seguiti da *Anton Giulio Bragaglia*, a cura di M. VERDONE, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1965; più specificatamente per le pubblicazioni di ambito teatrale gli autori di riferimento per ciascuna delle due fasi restano l'Alberti e Giovanni Calendoli, cfr. rispettivamente A.C. ALBERTI, S. BEVERE, P. DI GIULIO, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984; G. CALENDOLI, *Il teatro delle arti. Lo Sperimentale di Stato di Anton Giulio Bragaglia 1937-1943*, Enap Pdmsad, Roma 1991-1996. Si è recentemente occupata di ricostruire l'attività del Teatro delle Arti Francesca Vigna in F. VIGNA, *Il «corago sublime». Anton Giulio Bragaglia e il «Teatro delle Arti»*, Rubettino, Soveria Mannelli 2008. Sempre all'Alberti si deve una bibliografia critica per le pubblicazioni di Bragaglia su periodici e in volume, cfr. ID., *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Bulzoni, Roma 1978.

⁸ La GNAM di Roma possiede l'archivio storico dell'ente, l'archivio bio-iconografico e i fondi storici, secondo una politica di incremento focalizzata alla valorizzazione della cultura del Novecento italiano e in particolar modo dell'avanguardia. Per la panoramica sulla storia e la politica dell'archivio e il suo stato attuale si ringrazia la sua direttrice Claudia Palma.

⁹ Il Centro è nato in Via Lombardia 14 nel 1961, come associazione culturale privata, per volontà dell'erede Il piano di ordinamento suddivideva i documenti in nove sezioni (Futurismo, Avanguardia, Scenografia, Storia e tecnica teatrale, Danza, Teatro – Arti, Indipendenti -, Critica, Saggistica, Biografia) e otto voci (Biblioteca, Ermeroteca, Fototeca, Stampe, Dattiloscritti, Epistolario, Bozzetti, Locandine e manifesti), sostanzialmente corrispondenti all'attuale schedatura ancora non completa delle tipologie documentarie. L'analisi si è concentrata sulla ricognizione di fonti di rassegna stampa e fonti inedite di corrispondenza, i copioni teatrali, le fonti iconografiche, le ristrette ma rilevanti note di regia.

1956 al Piccolo Teatro di Milano – attraverso cui Brecht fece il suo “ufficiale” ingresso nel repertorio nazionale –, dall’altro in quanto la messa in scena non è mai stata ricostruita con le fonti dirette e i materiali di regia che il fondo ha fatto riemergere, né contestualizzata all’interno di un intero percorso poetico.¹⁰ Lo sguardo ad una pratica teatrale, oltre il personaggio, vuole riconnetterla alle vicende teatrali contemporanee e interrogarsi sul suo effettivo ruolo in quel pugno d’anni che avrebbero diretto il destino della ricezione in Italia delle riforme dei padri fondatori della regia.¹¹ Pratica di cui *La veglia dei lestofanti* è snodo fondamentale da tre punti di vista: produttivo, registico e drammaturgico.

Le scelte di messa in scena risultano punto di arrivo di una prassi teatrale i cui caratteri si tratteggiano almeno nei cinque anni precedenti e che i materiali d’archivio (copioni, iconografia, materiali di regia) hanno permesso di integrare comparativamente alla cospicua produzione teorica del Bragaglia divulgatore. Per premettere una sintesi, indispensabile a comprendere l’operazione interpretativa sottesa a *La veglia dei Lestofanti*, basti accennare a tre punti della teoresi teatrale tra il 1925 e il 1929, elaborati per imitazione e assemblamento di alcune delle suggestioni registiche europee¹² filtrate da contatti esteri¹³ e dagli studi – molto più probabilmente dagli studi del fratello Alberto, anche se il rapporto di collaborazione tra i due necessiterebbe un approfondimento critico –,¹⁴ che però sono rielaborazioni inedite per il panorama italiano. Dopo la teorizzazione di invenzioni scenografiche come dispositivi per creare un clima ambientale, dal 1925 il codice linguistico di Bragaglia

¹⁰ È ad esempio Luigi Squarzina a citare *La Veglia dei Lestofanti* semplicemente come «adattamento edulcorato di Corrado Alvaro e Alberto Spaini» in ID. *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Ospedaletto-Pisa 2005, p. 26. Tra gli studi critici recenti, Raffaella di Tizio ha dedicato un intero capitolo all’analisi dello spettacolo ma su fonti cronachistiche, con il merito di averlo integrato nell’indagine sulla ricezione brechtiana nell’Italia fascista, nel confronto con la successiva, altrettanto dimenticata, *Opera dello straccione* (1943) di Vito Pandolfi. Cfr. R. DI TIZIO, *Milano 1930. Anton Giulio Bragaglia e 'La veglia dei lestofanti'*, in EAD., *L’Opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell’Italia fascista*, Aracne, Canterano 2018, pp. 243-273.

¹¹ La nozione storiografica di padri fondatori è diventata comune negli studi italiani sulla regia. Interessante la problematizzazione proposta da Roberta Gandolfi nel suo R. GANDOLFI, *Gli studi sulla regia teatrale*, in «Annali Online di Ferrara –Lettere», I, 237/253, 2006, p. 3.

¹² A.G.B. nei suoi scritti già dal 1923-24 cita Craig, Copeau, Reinhardt, Appia e il teatro russo (pur ribadendone la discendenza dal futurismo italiano), specialmente Tairov. A questa altezza, si può affermare ne avesse conosciuto le teorie e respirasse il clima europeista di *Comoedia* di Umberto Fracchia, dichiaratamente aperta, oltre che alla promozione della drammaturgia contemporanea e nazionale, anche alle novità della scena europea.

¹³ Ad esempio, la corrispondenza inedita degli anni ’20 documenta una prima permanenza a Parigi del 1924 e i contatti con Lugné-Poe, Copeau, Dullin, Pitoëff.

¹⁴ Cfr. M. VERDONE, *I fratelli Bragaglia*, Lucarini, Roma 1991. Sulla collaborazione “culturale” tra i due fratelli scrive Leonardo Bragaglia nella *Premessa* a A. BRAGAGLIA, *Visorium*, Il Mezzogiorno, Napoli 1996: i due molto probabilmente condividevano materiale testuale per libri e articoli, dove le teorie del rigoroso Alberto sostenevano i tentativi teatrali del pratico Anton Giulio.

tenta di realizzarsi in un programma di repertorio di drammaturgia europea e contemporanea, banco di prova per un'autonoma creazione scenica.

Da *La Maschera Mobile* (1926) si ricava una "poetica della ricreazione":¹⁵

Che il lavoro teatrale deve essere teatrale, e per esserlo oggi – col cinematografo che ci ha troppo bene avvezzi alla varietà e con la vita nevristica di tutti – dev'essere movimentato, sorprendente, inesauribile, incalzante con trovate e novità riacquistando la qualità originaria fondamentale della *ricreazione*.¹⁶

E:

La rappresentazione, sia è vero, una visione [...] Non soltanto decorazione, ma espressione, anima, pathos. [...] Dunque io penso che sarà ambizione dell'allestitore, quella d'essere il versatile e fedele traduttore dei vari letterati e soggettisti, creatori dei temi di sentimento e di pensiero [...].¹⁷

Il termine "ri-creazione" si può intendere come "divertimento", ma anche come "nuova creazione".

Ciò che sembra essere novecentesco è la finalità interpretativa del dramma, ripensamento della materia teatrale come luogo di ricreazione di una forza poetica, approdo al Teatro Teatrale (1929), dove:

suprema fine del poeta è quella di raggiungere una trama che possa aver vita drammatica, cioè vita scenica, anche nel senso meccanico del movimento. Il segreto del teatro è tutto in questo [...]. È l'allestitore che ha l'incarico di curarlo questo; tanto che se manca a una commedia, è autorizzato a mettercelo come un attributo indispensabile, la cui assenza esclude.¹⁸

Contemporaneamente, A.G.B. elabora la teoria della trinità del drammaturgo:

Ciascuno dei principali interpreti può assumere il ruolo del protagonista in una rappresentazione (che in tutto è interpretazione). Qualche volta tocca al letterato, assai spesso all'attore [...]. Altre volte all'inscenatore che si impone all'inventore della favola persino con i tagli (scoperta di proporzioni: legge prima dell'opera d'arte) e con le risoluzioni varie e le trovate interpretative aggiunte all'apparato

¹⁵ Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *La maschera mobile*, F. Campitelli, Foligno 1926.

¹⁶ Ivi, pp. 45-46. Corsivi miei.

¹⁷ Ivi, pp. 48-50.

¹⁸ A.G. BRAGAGLIA, *Del Teatro Teatrale ossia del Teatro*, Edizioni Tiber, Roma 1929, p. 144.

scenico. Così l'inscenatore-apparatore, come l'attore, uniti, creano. Dunque sono autori anch'essi. Il drammaturgo non è soltanto un letterato, è una trinità.¹⁹

2. Dal teatrino degli Indipendenti alla compagnia di giro: tra intrattenimento e Teatro Teatrale

Per ciò che concerne l'analisi dello spettacolo, la rilettura di rassegna stampa e libretti conferma quell'adattamento «edulcorato» che è bastato a caratterizzare lo spettacolo nei ristrettissimi studi che fino ad ora lo hanno considerato. Indubbiamente, nel 1930, pur dichiarando il nome dell'autore, non si poteva fare lo stesso con il sostrato politico-sociale dell'opera; però, affiancare questo materiale alle fonti permette di indagare la coerenza – o meno – della traduzione scenica con un clima drammatico che Bragaglia voleva espressione della sua ricerca teatrale, oltre la lente dell'aderenza all'ideologia fascista.

I recensori si soffermano sulla trama di *The Beggars's Opera*, l'opera dei lestofanti, di Jhon Gay (1729), ambientata a metà Settecento a Londra: parodia del melodramma italiano e satira dal linguaggio colorito dell'aristocrazia inglese dell'epoca, con motivi musicali e popolari vicini alla rivista e fonte "originale" a cui Brecht si ispira. A livello di trama, il copione del suggeritore attesta la sostanziale aderenza con l'originale, nota, dell'*Opera da tre Soldi*. Nei libretti di sala del 1930, Brecht è «autore della riduzione tedesca» di «una grande parodia musicale di John Gay secolarmente rappresentata in Inghilterra». ²⁰ Però, nelle note di regia per la ripresa siciliana del maggio 1948, Brecht è esplicitamente il curatore dell'edizione moderna che ha

rifatto e trasformato l'antica farsa, ricca di una gaia polemica etico-musicale, in un'opera il cui contenuto sociale si staglia netto in primo piano sulla vasta gamma degli altri motivi in essa insiti. [...] Nella finzione della Veglia palpita un mondo vero, un mondo di povera gente e, appunto perché tale, vero; un mondo pieno di bruttura e di miserie, e perché tale, vero. Poi col tramare dell'azione, l'epilogo di questa storia vera giunge improvviso, impreveduto ed anche illogico. Diventa logico, solo nella esortazione conclusiva di uno dei protagonisti, scaturita da una strana sorta di marxismo cattolicizzato, che lievita in tutta l'opera.²¹

¹⁹ A.G. BRAGAGLIA, *La trinità del drammaturgo*, in «La Fiera Letteraria», 3 ottobre 1926.

²⁰ Libretto di sala in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia*.

²¹ Le note, poi in effetti pubblicate negli opuscoli per lo spettacolo siciliano del '48, sono state rintracciate tra gli appunti di regia de *La Veglia dei Lestofanti*, in *Regia (parti e note) b – Opera da tre soldi 8*, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Scritti*.

Brecht è dunque eletto consapevolmente a rappresentante di una moralità di stampo verista, così come nei libretti del '30 era definito «poeta espressionista». Nelle intenzioni di Bragaglia, la tournée della *Veglia* segna la messa in prova di una drammaturgia nuova e aderente alla sua poetica del teatro teatrale, anzi, auspicato mezzo di diffusione della stessa a rinnovamento dell'intera scena italiana: negli scambi con Galeazzo Ciano e la Segreteria del Duce, nel chiedere agevolazioni finanziarie, non fa mistero sull'autore dell'opera, bensì sottolinea «la serietà delle [sue] ardite imprese» e dichiara: «sto per passare un... esame di maturità con questa tournée» e come essa sia «faccenda risolutiva del successo di resistenza». ²² Paradossalmente, ciò che stava condizionando il progetto di Bragaglia era la sua volontà di resistere in una forma produttiva indipendente, che aveva esaurito i suoi proventi.

Dal punto di vista produttivo, la corrispondenza inedita sulla genesi della tournée tra gennaio e aprile 1930 getta luce sulle modalità più conservative di un sistema dove non si sanava il contrasto tra guadagni commerciali e investimenti artistici. Lasciato il teatro degli Indipendenti, s'era creata la Società Anonima Spettacoli Bragaglia, in via Mercede 9, con capitale privato di tre soci, su tutti Remigio Paone, ²³ i cui interessi si erano intrecciati con le dinamiche industriali dell'impresa Suvini-Zerboni, amministrata da Paolo Giordani, che gestiva i Filodrammatici e, nella persona di Emilio Polese, con critica pubblicitaria e attori professionisti come strumento da botteghino: Emilia Vidali (Polly) è una «vedetta» del varietà (al momento della scrittura era ingaggiata dalla Metro-Goldwyn Mayer), Camillo Pilotto primo attore di successo (Macheath).

Tra la fine di marzo e i primi di aprile, i toni della corrispondenza di Paone registrano l'involgersi della gestione: egli fronteggia l'esaurimento di capitale a fronte degli investimenti che A.G.B. chiedeva durante le prove, i debiti con le maestranze tecniche e attoriali, l'allontanamento della Suvini-Zerboni per insufficienti incassi. In particolare, due lettere di Paone esemplificano la rottura degli equilibri tra motivazioni artistiche e imprenditoriali:

Sono venuto a Milano per salvare la situazione. Trovo delle barriere insormontabili motivate soprattutto da una delusione nella tua iniziativa. Difendo questa tua iniziativa con tutta energia, offro la mia garanzia personale ad una cambiale da scontare nel caso non si avessero denari liquidi da mandarti. Non riesco a nulla. [...] Io appena ebbi finito di parlare con te chiesi a Giordani di versare almeno 3 mila lire perché altre 3 mila ne avrei versato io con grandissimo sacrificio. Giordani rispose

²² A.C. ALBERTI, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974, pp. 246-249.

²³ Per una panoramica sulla sua figura cfr. E. POZZI, *Remigio Paone o il fiuto della ribalta*, in ID., *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, Mursia, Milano 1990, pp. 28-38.

negativamente. E la proporzione tra Giordani e me è, come tu sai, da dieci a uno. [...].²⁴

Poi:

[...] La Suvini Zerboni mi telegrafò che Giordani e Riboldi erano assenti. Non è vero, c'era Giordani quando Riboldi era via di Milano. Appena ritornato questi, Giordani partì [...]. Il fatto Gatti²⁵ intanto dimostra in pieno con quanta cordiale simpatia tu sei seguito in questo momento da costoro i quali si degnano di non lesinarti la loro ammirazione quando questa è nettamente gratuita. Ma solo allora. Questo signor Gatti che prima promette l'anticipo e poi lo rifiuta è chiaro che vuole strozzarti. Deve aver saputo delle condizioni precarie in cui versa la compagnia e si deve essere fatto il calcolo che non mandando le diecimila lire finisce per risparmiarne quaranta perché la compagnia si soglie prima per mancanza di ossigeno. Evviva il mecenatismo!²⁶

3. Note di regia: la messa in scena della *Veglia dei Lestofanti*

Al confronto con i preziosi materiali rinvenuti nel fondo, la visione del dramma, oltrepassando il giudizio di cronaca, risulta un tentativo di una traduzione sensoriale di ciò che Bragaglia, nel '30, definiva «clima spirituale del momento».²⁷ Una sottile satira, una tensione tra comico e tragico incarnata dal contrasto tra un mondo connotato e una massa di comparse tipizzate, un sogno immaginato da un malandrino – come da didascalia iniziale –. In aderenza a questa atmosfera Bragaglia costruisce la sua interpretazione, conservando dell'opera di Brecht la combinazione di miseria e divertimento, ironia e brutalità edulcorata, nella speranza di smuovere le più semplici emozioni del pubblico nazionale.

Schematizzando struttura e quadri, si nota una quasi totale concordanza di ambientazione con *L'Opera da tre soldi* e nel meccanismo dei cambi di scena si realizza la ricerca sul ritmo con le scene mobili:²⁸

²⁴ Lettera di Remigio Paone ad Anton Giulio Bragaglia, 22 marzo 1930, in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Corrispondenza*.

²⁵ Si comprende dalla corrispondenza nel fondo che Guido Gatti, sovrintendente del Teatro di Torino, aveva rifiutato a più riprese di concedere un anticipo sulle rappresentazioni in programma ad aprile.

²⁶ Lettera di Remigio Paone ad Anton Giulio Bragaglia, 28 marzo 1930, in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Corrispondenza*.

²⁷ A.G. BRAGAGLIA, *Come metto in scena*, in «Comoedia», XII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1930, pp. 28-29; unica, sparuta, dichiarazione di metodo.

²⁸ L'elenco delle scene mobili è contenuto nel copione del suggeritore *Brecht, Bertolt. La veglia dei lestofanti*, in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Copioni*.

PROLOGO		Fiera di Soho
ATTO 1°		
1° quadro	Bottega di Peachum	1: Bottega di costumi per truccare mendicanti
2° quadro	Bassifondi di Soho	2: Scuderia in Soho, oppure rovine (ancora coperte) d'una casa diroccata
3° quadro	Bottega di Peachum	Torna la bottega n. 1 o un altro suo aspetto
ATTO 2°		
4° quadro	Bassifondi di Soho	La stessa del n. 2 o un'altra diversa, del genere
5° quadro	Quartieri di Turnbridge	Pensione (postribolo) di Turnbridge
6° quadro	Carcere di Old Bailey	Prigione di Old Bailey con gabbia
ATTO 3°		
7° quadro	Bottega di Peachum	Bottega di Peachum (un altro ambiente)
8° quadro	Piazza delle esecuzioni	La piazza di Old Bailey dell'esecuzione capitale con ponte in fondo dove salirà a cavallo l'araldo

Le scene mobili erano già sperimentate agli Indipendenti, e sono esemplari di come il «corago» Bragaglia si servisse primariamente di dispositivi di scenotecnica per reinterpretare drammaturgie d'avanguardia, che selezionava tra quelle più vicine alla sua azione autoriale, incentrata sul mettere in moto la materia scenica. Infatti, è tra i materiali di regia di *Re Ubu* (1926) che, nel fondo, si trova testimonianza diretta di note sulle scene mobili: altra prima italiana di un dramma che viene reso sottendendo il valore ideologico alla testualità visiva di luci, colori, costumi e, appunto, meccanismi di cambi di scena.²⁹

Nella *Veglia* un foglietto tra le note di regia titola *Idee*³⁰ e contiene una serie di invenzioni Sceno-tecniche, traduzione scenica di azioni, spazialità e oggetti in movimento: ³¹ la scena sembra collegarsi alla platea, incombendo sul pubblico.

²⁹ Gli appunti, in larga parte manoscritti, nominati *Note di regia* sono conservati in Galleria d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Regia (Parti e note), Roi Ubu 11*. Tra i ritagli stampa del fondo si conservano inoltre numerose recensioni per un confronto con l'effettiva realizzazione delle scene mobili nella rappresentazione del maggio 1926.

³⁰ *Idee*, foglio 113, *Regia (parti e note) b – Opera da tre soldi 8* in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Scritti*.

³¹ Già con la fotodinamica del 1911 Bragaglia, in stretta relazione con le teorie della pittura futurista, aveva indagato nel "movimentato fotografico", distinto dal "mosso", la traduzione bidimensionale del gesto nelle sue successioni spazio-temporali e nella sintesi delle sue frammentazioni in accelerazioni e rallentamenti e aveva affrontato il tema della macchina e della tecnica, nel loro potere deformante,

Nell'elenco A.G.B annota: «scena (paesaggio di sfondo) nascosta dietro il praticabile montata su stangone. Si tirano i fili invisibili e appare montando lentamente», oppure «uscire entrare scambiarsi di posto. Regola», «ponti praticabili (inclinati verso il pubblico, come tutti i praticabili)», «spezzati che entrano in scena con un macchinista nascosto dietro (lentamente)».

Per quanto riguarda l'impianto scenografico, nel copione del suggeritore le didascalie ambientali risultano in larga parte tagliate, come di prassi agli Indipendenti, dunque affidate al progetto visivo del regista. Realizzati dall'Architetto Antonio Valente, si conservano i bozzetti: se ne deducono ambienti fantastici, in alternanza di pieni-vuoti, di piani concavi e convessi.³² Nel bozzetto della pensione di Turnbridge, un fondale di tenda fiorita apre su un ambiente di scaloni a chiocciola e una vecchia poltrona; lanterne e scalette favoriscono la tridimensionalità della scena. Anche nella bottega di Peachum le costruzioni si sviluppano in verticale, con alte scale che conducono a scaffali dall'andamento ora spigoloso ora arcuato, come in un corridoio senza fine. Il cortile della prigione, invece, viene abbozzato come una spelunca, sullo sfondo rocce spigolose, a guisa di scogliere oppure case ammassate di quartieri periferici, con guglie gotiche e tetti sporgenti, a ridosso del proscenio, a incorniciare il ponte con l'araldo dal lungo pennacchio; oltre il ponte, casette minime, in primo piano un uomo sul patibolo per l'impiccagione, due esecutori. Un parziale confronto con la messa in scena effettiva di queste ambiziose – e pregevoli – bozze, da una fotografia spuntata in rassegna stampa di «Camillo Pilotto e Polly nei bassifondi di Soho nel secondo atto», sembra confermare la scarsa connotazione naturalista; ma tra poltroncine, tendaggi, scaloni e scalette, arcate e baldacchini, lampadari che calano lunghi dal soffitto, è certo un richiamo allo stile vittoriano, in riferimento alla collocazione settecentesca dell'opera di Gay, rielaborata in senso avanguardista. L'elemento della luce colorata appare fondamentale: nella fattura per impianti elettrici troviamo 10 riflettori per lampade, 3000 candele, 4 lanterne per raggi e lampade, 200 candele, una macchina proiezione completa di condensatore ad obiettivo grandangolare, una bilancia per sospensione lanterne, schermi con vetri bianchi, schermi gelatine a smeriglio blu-giallo, colori a scegliere e poi cavi e spine, riflettori adattabili a terra su cavalletti...³³

come simboli della vita moderna. Cfr. A.G. BRAGAGLIA, *Fotodinamismo futurista*, Nalato, Roma 1913. Anche gli studi sulla danza, sul corpo e sul ritmo ebbero un posto rilevante nella teoresi del corago, in proposito cfr. almeno G. Taddeo, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, in «Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni», IV, 4, 2013, pp. 57-116.

³² Fotografie dei bozzetti di sceneggiatura, busta f1 64, in Galleria Nazionale Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia*.

³³ Fattura del 24 febbraio 1930, conservata in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Corrispondenza*.

Infine, preziosi bozzetti di Bragaglia restituiscono costumi con le stoffe colorate ancora spillate³⁴ e completano l'azione interpretativa in senso tragicomico, caratterizzando anche i personaggi, tra realismo vittoriano continuamente trasfigurato dall'impronta fantastica di una Commedia dell'Arte che si tramuta in moduli da rivista. La Signora Peachum veste un cappellino, abito scuro e pizzo e così Emilia Vidali-Polly in tinte azzurre e blu, con un corto mantello e un cappellino in velluto, una gonna aperta sul davanti; Bragaglia annota: «si deve sempre avere l'impressione del corpo libero sotto al vestito», confermando la sua attenzione al movimento dei corpi nello spazio. Pilotto-Messer è un gentiluomo con cilindro lucido, giacca aderente e pantaloni in raso, dai toni scuri. D'altra parte tutto un mondo di maschere: i «ladri straccioni», le prostitute, i mendicanti, una sorta di coro di "tipi", clown, con stoffe multicolori... A proposito del ladro, A.G.B. annota: «manica della camicia intera l'altra sbrindellata, fazzolettaccio legato a nodo intorno al collo, calza rigata in giallo e rosso uguale al panciotto in stoffa». Anche lo sceriffo Brown somiglia ad un enorme pagliaccio, con il pennacchio su una visiera a «due punte esagonate» e guanti bianchi imbottiti. Le prostitute vestono stretti bustini, una in raso rosso con calzamaglia in pizzo, un'altra in cotone blu con dei «nodini a farfalla in velluto rosso» e mutande «a buffi di colore rosa antico in velo. Dal medesimo viene coperto il seno».³⁵

L'elemento drammaturgico brechtiano dei cartelli pare fosse mantenuto: non è chiaro se vi comparissero tutti i titoli delle canzoni, ma certamente le didascalie introduttive dei quadri, forse proiettate su schermi.³⁶

4. Il copione tra Brecht e Bragaglia: gli interventi sulle canzoni

Fonte privilegiata per l'analisi drammaturgica de *La veglia dei lestofanti* è il copione del suggeritore, che restituisce la traduzione di Alberto Spaini, integrata con le canzoni di Alvaro, presenti anche come parti autonome tra i materiali di regia.³⁷ Il lavoro di modifica del dialogato e i tagli, avvenuti in scena come da prassi, non

³⁴ I costumi furono realizzati dalla casa per costumi Caramba di Milano. Il 15 febbraio un'altra casa del costume, Zamperoni, si propone a Bragaglia e parla di «bozzetti da lei realizzati». Cfr. lettera della Zamperoni ad Anton Giulio Bragaglia, 15 febbraio 1930, in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Corrispondenza*.

³⁵ Le indicazioni dei tessuti, dei colori, e dell'abbigliamento sono tratte dalle annotazioni di A.G.B. sui fogli con i disegni, conservati in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia*.

³⁶ Nel copione del suggeritore sono riportate indicazione in merito, cfr. *Brecht, Bertolt. La veglia dei lestofanti* cit.

³⁷ Le parti cantate si trovano in Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, Roma, *Fondo Anton Giulio Bragaglia, Regia (parti e note) b - Opera da tre soldi 8, Scritti*.

risultano significativi rispetto al testo di Brecht: i maggiori interventi riguardano modifiche alle espressioni più colorite, per motivi di censura.

A titolo d'esempio, il bordello è sostituito da una pensione e le prostitute diventano «infamate ragazze» di Turnbridge: l'intermezzo del secondo atto, quando la signora Peachum va a colloquio con le prostitute, per concordare il tradimento di Marie, è completamente espunto dal copione e con essa la *Ballata della schiavitù sessuale*, che tratta dell'effetto del sesso femminile sugli uomini; ugualmente quando Peachum dice alla moglie: «e tu corri a Turnbridge!», l'esortazione diventa: «Vai dove devi andare» e la risposta: «Sì, dalle zoccole!» è cancellata.³⁸

Pare che le canzoni fossero introdotte da cambi di luce, talvolta passaggi gradualmente buio-luce; purtroppo non restano riferimenti agli spartiti dell'orchestra di 12 elementi diretta da Adolfo del Vecchio: sappiamo che si mantennero le musiche originali di Kurt Weill, tra Overture seria da opera, corali luterani, forme popolari come tango, fox, shimmy, jazz.

L'analisi delle canzoni di Corrado Alvaro le fa emergere come elementi di maggior discordanza tra le due drammaturgie e completa, in conclusione, l'operazione di interpretazione di Bragaglia di cui s'è detto fin qui. Corrado Alvaro, in occasione della ripresa napoletana del 19 agosto 1950, dichiarava: «L'Opera da tre soldi [...] fu rappresentata la prima volta nel 1928 a Berlino dove io ebbi occasione di vederla».³⁹ La sua posizione collocava la rappresentazione in un contesto berlinese dove

Lo scontento sociale tedesco si manifestava in forme di populismo e *Die Dreigroschenoper*, con tutto il suo romantico proletariato straccione, rispecchiava bene questo populismo in gran parte decorativo, scenografico, spettacolare. [...] Gli eroi di quel teatro erano in prevalenza irregolari. Si chiedeva ad essi l'evasione dalle menzogne e dalle convenzioni sociali, la ricerca di un'innocenza perduta, la liberazione di un animo oppresso da tanti complessi di colpa e di dannazione, nei fatti istintivi.⁴⁰

Il letterato Alvaro traduceva così lo sviluppo dell'avanguardia tedesca; si ricordi come le note di messa in scena del libretto del '30 collocassero espressamente Brecht entro la corrente avanguardista.

Inoltre Alvaro dichiara, riferendosi al suo lavoro di traduzione:

Può darsi che la versione italiana sia attenuata nella sua punta sociale (io ricordo di avere tradotto le strofe delle canzoni rifacendomi a Villon e a Verlaine cioè alle

³⁸ Cfr. Copione *Brecht. Bertolt. La veglia dei lestofanti* cit.

³⁹ C. ALVARO, *L'opera da tre soldi*, in ID., *Cronache e scritti teatrali*, Abete, Roma 1976, p. 315.

⁴⁰ Ivi, p. 216.

fonti cui aveva attinto Brecht). Ma a Berlino quando venne fuori quest'opera il fatto sociale era il sottinteso, la macchina, il pretesto, la molla, la moda [...].⁴¹

Se si accostano tali dichiarazioni anche a quel «marxismo cattolicizzato» di cui Bragaglia scriveva nel 1948, ci si può interrogare su come e in che proporzioni la visione diretta dello spettacolo brechtiano da parte di Alvaro lo abbia reso interlocutore di Bragaglia nella percezione di tale effettivo sentimento morale che le canzoni mantennero. Se per Brecht erano i *songs* che, creando l'effetto di straniamento, volevano spingere lo spettatore (borghese) alla riflessione su sé stesso, veicolando i contenuti di più chiaro ideale marxista,⁴² come la traduzione de *La veglia dei lestofanti* avrebbe conservato quel compito di fronte al pubblico provinciale dell'Italia degli anni Trenta e con tutti i limiti di un *ensemble* di giro?

Da un confronto con le traduzioni delle canzoni inserite in copione e le originali di Brecht, ci limitiamo a riportare due momenti significativi che esemplificano gli interventi sulla drammaturgia. Nel 2° quadro del primo atto, Polly alle sue nozze canta *Jenny dei pirati*: una sguattera vessata dai padroni fatica per quattro soldi e sogna la liberazione del suo amato sbarcato su una nave di pirati che la rende una Signora. Nel testo di Brecht leggiamo:

Smetterete di ridere signori,
perché tutto intorno a voi cadrà,
la città sarà spianata, le muraglie crolleranno
solo un infimo alberguccio sarà immune da ogni danno
e diranno: ma lì chi ci sta?
E tutta quella notte ci sarà un vociare lì d'intorno
e: perché l'albergo è salvo? si dirà.
E la mattina mi vedranno sulla soglia [...].
E la nave a otto vele
e cinquanta cannoni
il pavese alzerà.
E a mezzogiorno in cento discenderanno a riva,
li vedrete avanzare nell'ombra,
e prenderanno tutti, una porta dopo l'altra,
e li incateneranno e me li porteranno
e diranno: chi dobbiamo ammazzare?
E a metà di quel giorno sarà silenzio al porto
quando chiedono: chi muore adesso?

⁴¹ *Ibid.*

⁴² Cfr. B. BRECHT, *Letterarizzazione del teatro. Note all'Opera da tre soldi*, in ID., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1979, pp. 37-44.

E allora la mia voce dirà: tutti!
E: oplà! a ogni testa che va giù.⁴³

La sguattera si ribella, prende il potere: queste due strofe contengono un ideale di libertà e di rivoluzione che *La ballata dei pirati* di Bragaglia non riporta; sul copione la leggiamo condensata in:

e allora nel silenzio profondo alla mia gente parlerò e folli di terror sentirete allor imperioso il suon della mia vita e ad ogni testa che cadrà riderò.⁴⁴

Anche nella versione di Bragaglia della *Ballata della vita piacevole*, nel secondo atto, non compare la strofa anti-borghese:

quegli spericolati avventurieri
sempre disposti a risicar la pelle,
smaniosi di arricciare le budelle
ai borghesi coi loro fieri accenti: guardali a sera come son ridicoli
quando si infilan tra le fredde coltri
con le fredde mogli, e van sognando applausi
alla loro idiozia tra trenta secoli!
Che sugo han queste smanie? Direi meno che niente!
Solo chi ha la borsa piena vive piacevolmente.⁴⁵

Anzi, diventa:

Con la baldanza degli avventurieri
Con le lor donne di gioielli ornate
Si posson far le cose più azzardate e far le corna, oppur portarle fieri
Ma c'è chi ha freddo e non si può coprìr
ed ha una triste donna senza amor
Che ascolta e non comprende il vostro amor
Che ascolta e non comprende il vostro dir,
Ei, sconsolato, troppo tardi muor.
Ve lo ripeto quel che ho detto già:
la schiavitù peggiore è povertà.⁴⁶

Pur restando evidente che l'omissione del rapporto più diretto con la commedia brechtiana e la cornice spettacolare della commedia jazz siano state condizione per importare l'autore tedesco nel contesto storico italiano, l'analisi operata in questa

⁴³ B. BERTOLT, *Die Dreigroschenoper. L'opera da tre soldi*, Einaudi, Torino 2002.

⁴⁴ Copione Brecht. Bertolt. *La veglia dei lestofanti* cit.

⁴⁵ B. BERTOLT, *Die Dreigroschenoper. L'opera da tre soldi* cit., p. 57

⁴⁶ Copione Brecht. Bertolt. *La veglia dei lestofanti* cit.

sede supera la censura fascista come unico metro di giudizio per lo spettacolo. Tutt'al più, *La veglia dei lestofanti* è risultata un compromesso tra ricerca d'arte e mercato di giro, spettacolarità e consapevole interpretazione drammaturgica, che ha certificato la condizione di un intero sistema teatrale. È primo tentativo di affermare in Italia il teatro di Brecht (ancora) avanguardista, vergine d'implicazioni ideologico-intellettuali, in apertura di quella pervicace linea del Brecht puro teatrante, portatore di visioni di «solida moralità», «inventore di immagini sceniche fortemente espressive» per «materiali drammaturgici non convenzionali». ⁴⁷ Al culmine di un percorso teatrale, la compromissione con le dinamiche industriali e l'immatùrità di un approccio privo di metodo e risorse certificarono un fallimento: la messa in scena da una parte s'iscrive – e merita di essere iscritta – in quelle «comuni occasioni mancate» ⁴⁸ che furono le rappresentazioni brechtiane prima del monopolio del Piccolo, dall'altra avviò alla normalizzazione un complesso di visioni che in Italia non avrebbero più trovato condizioni di maturazione. Dal 1937 al 1943, infatti, al Teatro delle Arti, lo "Sperimentale di Stato" sottoposto direttamente al Minculpop, la libertà di ricerca di Bragaglia si fisserà in una più regolare attività direttoriale, dove elemento di maggior interesse sarà il suo ruolo di palestra per giovani registi e autori (spesso provenienti dall'attività dei Teatri Guf), come, tra gli altri, Ruggero Jacobbi e Gerardo Guerrieri.

Bibliografia

- ALBERTI ALBERTO CESARE, *Il teatro nel fascismo. Pirandello e Bragaglia. Documenti inediti negli archivi italiani*, Bulzoni, Roma 1974.
- ALBERTI ALBERTO CESARE, *Poetica teatrale e bibliografia di Anton Giulio Bragaglia*, Bulzoni, Roma 1978.
- ALBERTI ALBERTO CESARE, Bevere Sandra, Di Giulio Paola, *Il teatro sperimentale degli Indipendenti (1923-1936)*, Bulzoni, Roma 1984.
- ALVARO CORRADO, *L'opera da tre soldi*, in Id., *Cronache e scritti teatrali*, Abete, Roma 1976.
- BRAGAGLIA ALBERTO, *Visorium*, Il Mezzogiorno, Napoli 1996.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Fotodinamismo futurista*, Nalato, Roma 1913.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *La maschera mobile*, F. Campitelli, Foligno 1926.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *La trinità del drammaturgo*, in «La Fiera Letteraria», 3 ottobre 1926.

⁴⁷ S. GERACI, *Opere ed omissioni. Brecht e il teatro in Italia*, in «Ariel», III, 2013, pp. 18.

⁴⁸ Ivi, p. 17.

- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Del Teatro Teatrale ossia del Teatro*, Edizioni Tiber, Roma 1929.
- BRAGAGLIA ANTON GIULIO, *Come metto in scena*, in «Comoedia», XII, 1, 15 gennaio-15 febbraio 1930.
- BRECHT BERTOLT, *L'Opera da tre soldi*, intr. e trad. di E. Castellani, Rosa e Ballo, Milano 1946.
- BRECHT BERTOLT, *Letterarizzazione del teatro. Note all'Opera da tre soldi*, in Id., *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1979, pp. 37-44.
- BRECHT BERTOLT, *Die Dreigroschenoper. L'opera da tre soldi*, Einaudi, Torino 2002.
- CALENDOLI GIOVANNI, *Il teatro delle arti. Lo Sperimentale di Stato di Anton Giulio Bragaglia 1937-1943*, Enap Pdmsad, Roma 1991-1996.
- DI TIZIO RAFFAELLA, *Milano 1930. Anton Giulio Bragaglia e 'La veglia dei lestofanti'*, in Ead., *L'Opera dello straccione di Vito Pandolfi e il mito di Brecht nell'Italia fascista*, Aracne, Canterano 2018, pp. 243-273.
- GANDOLFI ROBERTA, *Gli studi sulla regia teatrale*, in «Annali Online di Ferrara -Lettere», I, 237/253, 2006.
- GERACI STEFANO, *Opere ed omissioni. Brecht e il teatro in Italia*, in «Ariel», III, 2013, pp.15-31.
- MANCINI ANDREA, *Tramonto (e resurrezione) del grande attore. A ottant'anni dal libro di Silvio d'Amico*, Titivillus, Corazzano, 2009.
- MAZZOCCHI FEDERICA, PETRINI ARMANDO (a cura di), *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, Accademia University Press, Torino 2019.
- MELDOLESI CLAUDIO, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Bulzoni, Roma 2008.
- MORTEO GIANRENZO, *Idea della regia teatrale in Italia dal 1920 al 1940*, Giappichelli, Torino 1974.
- PEDULLÀ GIANFRANCO, *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*, Titivillus, Corazzano 2009.
- PETRINI ARMANDO, *Fuori dai cardini. Il teatro italiano negli anni del primo conflitto mondiale*, UTET Università, Torino 2020.
- POZZI EMILIO, *Remigio Paone o il fiuto della ribalta*, in Id., *I maghi dello spettacolo. Gli impresari italiani dal 1930 ad oggi*, Mursia, Milano 1990, pp. 28-38.
- SCARPELLINI EMANUELA, *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell'Italia fascista*, LED, Milano 2004.
- SCHINO MIRELLA, *Cambiar pelle. Genesi di una trasformazione*, in *La grande trasformazione. Il teatro italiano fra il 1914 e il 1924*, a cura di Mazzocchi Federica, Petrini Armando, Accademia University Press, Torino 2019, pp. 1-22.
- SQUARZINA, LUIGI, *Il romanzo della regia. Duecento anni di trionfi e sconfitte*, Pacini, Ospedaletto-Pisa 2005.

TADDEO GIULIA, *Il posto del corpo. Anton Giulio Bragaglia teorico di danza tra le due guerre*, in «Danza E Ricerca. Laboratorio Di Studi, Scritture, Visioni», iv, 4, 2013, pp. 57-116.

VERDONE MARIO (a cura di), *Anton Giulio Bragaglia*, Edizioni di Bianco e Nero, Roma 1965.

VERDONE MARIO, *I fratelli Bragaglia*, Lucarini, Roma 1991.

VIGNA FRANCESCA, *Il «corago sublime». Anton Giulio Bragaglia e il «Teatro delle Arti»*, Rubettino, Soveria Mannelli 2008.