

Nicola De Pirro, il primo Direttore generale dello Spettacolo. Intervento pubblico tra cesura e continuità (1935-1963)

Giuseppe Amato

Sapienza Università di Roma

DOI: 10.54103/st.256.c537

Abstract

L'articolo analizza la figura di Nicola De Pirro, primo Direttore generale dello Spettacolo in Italia, ponendo l'accento sul suo ruolo nella transizione tra il regime fascista e il contesto democratico del dopoguerra. Attraverso una ricerca archivistica basata su documenti inediti conservati presso l'Archivio Centrale dello Stato e il fondo privato della famiglia De Pirro, lo studio delinea il processo di istituzionalizzazione del teatro italiano esplorando tre aspetti principali: l'evoluzione del ruolo di De Pirro, le modalità operative della Direzione generale dello Spettacolo e l'evoluzione dell'intervento pubblico nei confronti delle arti drammatiche. Il lavoro mette in luce la centralità di De Pirro nella sistematizzazione dei finanziamenti statali alla scena di prosa, analizzando la continuità di pratiche amministrative fasciste nel dopoguerra e i compromessi tra esigenze sociali e artistiche nelle strategie di sovvenzionamento. L'analisi cerca di fornire nuovi strumenti interpretativi per comprendere l'impatto delle politiche culturali tra gli anni Trenta e Cinquanta aprendo nuove prospettive di ricerca sul rapporto tra politica e spettacolo dal vivo.

Parole chiave

Direzione Generale dello Spettacolo; Nicola De Pirro; istituzionalizzazione del teatro

Nicola De Pirro, the First General Director of Performing Arts. Public Intervention between Caesura and Continuity (1935-1963)

Abstract

The article analyses the figure of Nicola De Pirro, Italy's first Director General of the Performing Arts, focusing on his role in the transition from the Fascist regime to the postwar democratic context. Through archival research based on previously unpublished documents preserved in the Central State Archive and the private fund of the De Pirro family, the study outlines the process of institutionalising of Italian theatre by exploring three main aspects: the evolution of De Pirro's role, the operating methods of the Direzione generale dello Spettacolo, and the evolution of public intervention towards the dramatic arts. The research highlights De Pirro's central role in systematizing state funding for theatre, analysing the persistence of Fascist administrative practices in the postwar years and the compromises between social and artistic demands in the funding strategies. The analysis seeks to provide new interpretive tools for understanding the impact of cultural policies between the 1930s and 1950s by opening new perspectives on the relationship between politics and performing arts.

Keywords

Directorate-General for Performing Arts; Nicola De Pirro; Institutionalisation of Theatre

Breve stato degli studi e impianto della ricerca

Nel 1935 lo Stato fascista istituisce l'Ispettorato del Teatro, la prima istituzione pubblica dedita unicamente al teatro. Come suo direttore viene nominato un giovane avvocato, già esponente di spicco della Federazione Nazionale Fascista degli Industriali dello Spettacolo: Nicola De Pirro. Posto alla guida della neonata istituzione, De Pirro mantenne tale incarico per ventotto anni resistendo, peraltro, ai più burrascosi mutamenti politici del secolo scorso. Tuttavia, negli studi relativi alla storia del teatro del Novecento e in particolare ai rapporti istituzionali tra la politica e lo spettacolo dal vivo, manca del tutto un approfondimento che lo riguardi direttamente. De Pirro

compare negli studi sempre in maniera latente, come elemento connaturato di un sistema istituzionale in fase di formazione.

Già negli anni Ottanta il suo nome si impose all'attenzione di Claudio Meldolesi (1984) nei suoi studi sulla generazione dei registi. Ciononostante, si trattò più di una tangenza, di un riconoscimento formale della contaminazione del teatro da parte delle istituzioni. Successivamente furono Gianfranco Pedullà (1994) prima ed Emanuela Scarpellini (2004) poi a trattare in qualche modo il ruolo di De Pirro nelle loro ricerche sul teatro in epoca fascista. Anche in questo caso, nonostante si trattasse di studi particolarmente specifici sull'impatto del regime sulla scena, la sua presenza si avvertiva, giustamente, solo come una doverosa contingenza. Furono poi gli studi di Mirella Schino (2011) sulla nascita della regia in Italia, quindi su Silvio d'Amico, figura intimamente legata a De Pirro, a far emergere la centralità del Direttore generale nonché la scarsità di notizie sul suo conto. Di particolare importanza, infine, risulta il lavoro condotto dalla rivista «Teatro e Storia» all'interno del quale il gruppo di ricerca si è occupato di De Pirro in maniera trasversale (Schino *et al.*, 2017); a parte Patricia Gaborik che, invece, ha concentrato la sua attenzione proprio su di lui. Si può dire che, ad oggi, questo rappresenti l'unico tentativo dichiarato di ricostruzione e analisi dell'attività e del pensiero del Direttore generale, arricchito da qualche cenno biografico.

La ricerca, che il presente contributo ha l'obiettivo di presentare, ha mosso i suoi primi passi proprio dall'ipotesi che questa carenza di studi su De Pirro fosse da ricondurre, in parte, all'assenza di una solida documentazione in grado di fare luce sul suo ruolo all'interno delle istituzioni e non solo. Infatti, è proprio muovendo da tale ipotesi che è stato possibile individuare presso l'Archivio Centrale dello Stato una sottoserie archivistica relativa a Nicola De Pirro, costituita dagli atti d'ufficio inediti relativi al suo incarico presso la Direzione generale dello Spettacolo. La sottoserie, composta da 14 buste i cui estremi cronologici vanno dal 1948 al 1963, oltre a rivestire di per sé carattere di eccezionalità, si è rivelata determinante per il ritrovamento del fondo del Ministero del turismo e dello spettacolo; anch'esso inedito, mai inventariato e avente una consistenza stimata intorno alle 10.000 buste¹.

1 Il censimento del complesso di fondi del Ministero del turismo e dello spettacolo (fondo MTS) rappresenta l'azione principale del progetto di Ateneo finanziato da Sapienza Università di Roma dal titolo *Politics of Culture in Italy: The Institutionalisation of Cinema*,

A questa importante scoperta ne sono seguite altre due: quella dei verbali della prima commissione consultiva per l'assegnazione dei finanziamenti allo spettacolo dal vivo normata dalla cosiddetta "Legge Andreotti" e quella del fondo privato della famiglia De Pirro.

Lo studio, confluito nella tesi di dottorato dello scrivente (Amato 2024), si pone tre obiettivi: fornire un mezzo di corredo per dei fondi archivistici inediti; tracciare un quadro biografico del primo Direttore generale dello Spettacolo; approfondire i meccanismi interni di un'importante istituzione pubblica. Il piano biografico e quello storico-istituzionale, dunque, si fondono all'interno della ricerca nel tentativo di colmare reciprocamente i propri vuoti. Seguendo la parabola di Nicola De Pirro all'interno delle istituzioni si approfondisce il suo ruolo come Direttore generale prima sotto il Fascismo e poi durante i governi democristiani; contestualmente vengono delineate le prime modalità operative della Direzione generale dello Spettacolo nel secondo dopoguerra in relazione all'evoluzione dell'intervento pubblico nei confronti del teatro drammatico.

Il tardivo processo di istituzionalizzazione del teatro

Nicola De Pirro (1898-1979) fu un fascista della prima ora e militò nelle file della Federazione Industriali dello Spettacolo fin dalla sua fondazione. Da lì, grazie all'amicizia con Giuseppe Bottai maturata durante gli anni dell'università, giunse all'ispettorato. La sua nomina, voluta da Galeazzo Ciano, incontrò inizialmente qualche resistenza da parte dello stesso De Pirro. In una lettera di quei giorni indirizzata a Ciano si legge:

È quello dell'arte un terreno assai delicato sul quale lo Stato, quando vi avesse messo i piedi, potrebbe fare più danno che bene. Pensi Lei ad ogni cambiamento di ministro i pericoli che correrebbero queste due arti [musica e teatro]: Avremmo forse una estetica di Stato; sorgerebbe la

Theatre and Performing Arts (1935-1965), diretto dal prof. Damiano Garofalo e condotto in collaborazione con l'Archivio Centrale dello Stato (ACS). Ad oggi, la maggior parte delle serie del fondo MTS non dispone di un indice analitico, motivo per il quale tutti i documenti citati in questo contributo risultano al momento fuori consultazione. L'inventariazione di alcune di queste serie è uno degli obiettivi del PRIN 2022 (2022P749MT) *Performing Arts, Economics, and Cultural Policies. New Interpretative Paradigms between Aesthetics and Social Sciences*, diretto dal prof. Matteo Paoletti (unità di Roma coordinata dal prof. Stefano Locatelli).

esigenza di un teatro politico, finora scongiurata; avremmo la corsa alle protezioni, già così evidenti anche oggi e via di seguito².

Tuttavia, questi flebili accenni di liberalismo, questa necessità che il teatro restasse avulso da qualsiasi ingerenza da parte dello Stato, furono presto messi da parte da De Pirro che svolse il suo incarico con inflessibilità e assoluto rispetto delle gerarchie fasciste. Sotto la sua direzione l'ispettorato iniziò il processo di istituzionalizzazione del teatro attraverso tre direttrici: il controllo dei complessi artistici e dei loro repertori; l'istituzione dei primi finanziamenti sistematici alle attività drammatiche; la creazione di un Teatro di Stato. Si trattò di una manovra accentratrice tardiva rispetto alle tempistiche adottate in altri settori e, soprattutto, rispetto al panorama politico coevo. La fondazione del *Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda* si colloca nel marzo del 1933, poco più di un mese dopo la nomina di Adolf Hitler a Cancelliere del Reich. In Italia, invece, bisognerà attendere dodici anni dalla nascita del regime prima che lo Stato istituisca, nel 1934, il Sottosegretariato per la stampa e la propaganda.

Tardiva è anche l'attuazione di un piano sistematico di sovvenzionamento alle attività di prosa inaugurato con il R.D.L. 720/1936, quindici anni dopo la primissima sovvenzione statale a una compagnia di prosa sancita dal R.D.L. 5/1921. A proposito del decreto del 1936 sarà utile citare una lettera inviata da Bottai a De Pirro nel gennaio del 1936 (un mese prima della promulgazione del decreto) che chiarisce la paternità di quest'ultimo: «Del decreto sui teatri, tu farai quel che credi. Si tratta d'un particolare, sul quale ho voluto richiamare la tua attenzione; ma tu solo puoi giudicare per dove bisogni passare per arrivare alla perfezione o, almeno, nelle vicinanze»³.

Quando De Pirro giunse all'ispettorato la questione del Teatro di Stato, invece, era già un tema che animava i dibattiti istituzionali; erano già note le proposte di d'Amico (del 1921 e del 1931), di Pirandello (del 1926) e di Salvini (del 1927). Anche in ambito musicale si stavano concretizzando dei tentativi di statalizzazione, si pensi all'acquisizione nel 1926 da parte del Governatorato di Roma del teatro Costanzi per la realizzazione di un teatro dell'opera nazionale (Paoletti 2015). Com'è noto, il Teatro di Stato venne però bocciato dallo stesso Mussolini ufficialmente per carenza di fondi.

2 Lettera del 27 marzo 1935, in ACS, fondo MTS, fondo Personale, serie Personale cessato al 1968 (PCE), b. 125, fasc. PCE 2806.

3 Lettera del 2 gennaio 1936, in fondo privato della famiglia De Pirro.

Tuttavia, a partire dal 1935 l'azione del Direttore generale tese sempre verso il tentativo di realizzare l'ambizioso progetto, in accordo specialmente con le idee e i programmi stilati negli anni da Silvio d'Amico. Con quest'ultimo De Pirro condivideva, oltre alla direzione della rivista «Scenario», un legame d'amicizia arricchito da una forte comunione d'intenti. Nelle loro intenzioni, si sarebbe dovuto trattare di una o più strutture pubbliche ospitanti dei complessi stabili, gestite direttamente da un ente statale che si occupasse di realizzare e quindi finanziare stagioni regolari⁴. Era un'ipotesi, questa, che rispondeva all'esigenza di un aggiornamento della scena teatrale italiana, considerata in «ritardo» rispetto al panorama istituzionale e artistico estero.

L'idea del ritardo del teatro italiano era stata introdotta proprio da d'Amico nel 1929, e si declinava spesso anche come un vero e proprio complesso di inferiorità. Era un modo di guardare e pensare il teatro italiano condiviso, tra gli altri, anche da Nicola De Pirro. Così scriverà, infatti, nel 1948 a Giulio Andreotti, allora Sottosegretario alla Presidenza del Consiglio, con delega allo spettacolo: «Il teatro ha bisogno di aiuto: la conformazione geografica del Paese, la tradizione del nomadismo e l'assenza di teatri stabili, la mancanza di una tradizione culturale teatrale, sono altrettante ragioni di uno stato di necessità di questa attività, che ne impongono il sostegno da parte dei pubblici poteri»⁵.

A tal proposito, Meldolesi (1984) chiarisce come sarebbe più corretto parlare di anomalia anziché di ritardo⁶. Il nomadismo, il sistema dei ruoli, gli echi della tradizione grand'attorica dell'Ottocento erano tutti elementi conaturati del teatro italiano che facevano di quest'ultimo il «Teatro Italiano». Quella del ritardo, dunque, era una percezione sulla quale, però, personalità eminenti come d'Amico e De Pirro, appunto, fondarono le loro strategie d'azione.

4 Riguardo al progetto di d'Amico sull'Istituto nazionale del teatro drammatico si vedano i contributi di Di Tizio (2015; 2021).

5 N. De Pirro, *Appunto per S. E. il Sottosegretario*, in Archivio Andreotti – Istituto Luigi Sturzo, serie Teatro, b. 921, Sovvenzioni. Polemiche. Critiche ecc.

6 A proposito della logica del ritardo si rimanda agli studi di Schino (1998; 2017).

Gli equilibri della Direzione generale dello Spettacolo

Se la carenza di documentazione direttamente riferita a De Pirro sotto il Fascismo impedisce ulteriori approfondimenti, lo stesso non può dirsi per il secondo dopoguerra. I documenti conservati in ACS hanno permesso, infatti, di fare luce, in particolar modo, sulle vicende che lo hanno coinvolto tra il 1943 e il 1948, fornendo preziosi dettagli circa: la sua appartenenza all'ala frondista del Partito Nazionale Fascista, la sua fuga da Roma poco prima del 25 luglio, la sua attività come partigiano in Abruzzo presso l'armata "Francavilla", il processo di epurazione e, infine, il suo reintegro come Direttore generale voluto da Giulio Andreotti.

Nel 1948 nasceva, infatti, la Direzione generale dello Spettacolo nel nuovo contesto democratico dell'Italia repubblicana. Di fatto, però, la sua struttura e le sue competenze rispecchiavano in tutto e per tutto la vecchia Direzione generale per il Teatro e la Musica di matrice fascista; persino il suo più alto dirigente rimase lo stesso. La collocazione della Direzione generale alle dirette dipendenze della Presidenza del Consiglio anziché di un ministero rappresentava, invece, una novità rispetto agli anni immediatamente precedenti.

Il primo atto formale del Direttore generale fu la stesura del D.Lgs. 62/1948 meglio conosciuto come "Legge Andreotti". Il provvedimento reintroduceva le sovvenzioni, interrotte durante la guerra, con gli stessi criteri del Regio Decreto Legge del 1936 – sono note le parole di Paolo Grassi (1948) che lo definì un «ritorno all'*ancien régime*» – e del resto è ormai chiara la paternità dei due decreti. Tuttavia, questa, come tante altre questioni analoghe, risponde alla teoria della continuità di logiche e prassi fasciste in epoca repubblicana. Come ha sottolineato Piero Calamandrei (1955), la sopravvivenza delle leggi fasciste di pubblica sicurezza aveva dato modo alla Democrazia Cristiana di esercitare il proprio potere con mezzi e pratiche nate durante il Fascismo.

È in questo contesto che opera la commissione consultiva, l'organo preposto alla valutazione delle domande di finanziamento⁷. Tramite degli atti amministrativi impropriamente chiamati "circolari", la commissione definiva di anno in anno i criteri di accesso al contributo statale. L'intera

7 Per un approfondimento sulla composizione della commissione e sulle sue prime strategie operative si rimanda ad Amato (2021).

regolazione del comparto teatrale era dunque affidata alle decisioni della commissione, il cui ruolo andava oltre quello meramente consultivo assegnatole dal Decreto Legislativo. Questo, con tutta probabilità, per la presenza in commissione dello stesso Andreotti che conferiva a ogni decisione la legittimità necessaria per conto della Presidenza del Consiglio. La Direzione generale rappresentava, di fatto, una sorta di anticamera avente come ruolo la mediazione tra la scena e la Presidenza del Consiglio, tutelando ora gli interessi industriali e artistici della scena ora quelli politici del Governo.

Si evidenziano quindi due correnti, che potremmo definire “artistica” una e “sociale” l'altra mutuando tali diciture direttamente dalla “Legge Andreotti” che decretava l'interesse dello Stato nei confronti di «manifestazioni teatrali italiane di particolare importanza artistica e sociale»⁸. L'obiettivo del Governo era quello di predisporre un piano di intervento pubblico, di *welfare*, finalizzato a mitigare gli effetti della disoccupazione. Questo portò, quindi, a inquadrare il settore dello spettacolo all'interno delle logiche di un qualsiasi altro settore produttivo industriale senza tener conto delle sue specificità, tanto che le questioni artistiche rimasero, almeno in un primo momento, in secondo piano. Così affermava Andreotti in sede di commissione: «la ragione prevalente per cui sono state fatte le norme è di carattere sociale e assistenziale. [...] Se noi dovessimo fare una valutazione prettamente artistica, il nostro compito sarebbe difficile. Dobbiamo conseguire il risultato di impiegare delle masse che altrimenti non potrebbero lavorare»⁹.

La corrente “artistica” era, invece, sostenuta da alcuni membri della commissione come Mario Apollonio, Ildebrando Pizzetti e dallo stesso Nicola De Pirro. Il fatto che il Direttore generale credesse nella necessità di un rinnovamento del teatro italiano e che questo rinnovamento apparisse possibile, a suo avviso, solo attraverso la stabilizzazione dei complessi artistici nel tempo ma soprattutto nel luogo, lo portò a lavorare apertamente in favore del riconoscimento dei teatri stabili. Risale al marzo del 1948 la prima bozza di circolare predisposta dal Direttore generale e contenente le primissime norme per l'assegnazione dei contributi. Grazie al ritrovamento di questo

8 D.Lgs. 20 febbraio 1948, n. 62, *Disposizioni a favore del Teatro*, art. 1, «Gazzetta Ufficiale», n. 47, 25 febbraio 1948.

9 Verbale n. 14 della riunione della commissione consultiva del 22 settembre 1948, in ACS.

documento inedito è possibile retrodatare la comparsa del termine “teatro stabile” chiarendo come tale riconoscimento, accordato di fatto solo al Piccolo Teatro di Milano inaugurato l’anno precedente, non fosse frutto del lavoro della commissione (insediatasi il 16 aprile successivo) ma unicamente di Nicola De Pirro.

L’affermazione della stabilità pubblica, oltre a rappresentare la modalità perfetta per coniugare l’istanza “artistica” con quella “sociale”, avrebbe permesso al Direttore generale di riprendere le fila di quel progetto di un Teatro di Stato fondato sulla stabilità e sul sostegno pubblico, in grado di «condurre alla creazione di una tradizione [...] ancorata ad una istituzione che solidifica le esperienze, le codifica, e conferisce ad esse il segno della nobiltà» (De Pirro 1943: 186). Egli, in realtà, si sarebbe spinto anche oltre se Andreotti non avesse posto un freno alla sua volontà di instaurare un controllo diretto nei confronti degli stabili, il che avrebbe fatto di questi dei veri e propri enti parastatali; il freno posto da Andreotti, invece, permise la proliferazione dei teatri municipali sul modello proposto dal Piccolo¹⁰.

È chiaro, quindi, come dal 1947 al 1953 l’attività del binomio De Pirro-Andreotti fu costellata di compromessi e trattative. Lo si nota specialmente nelle norme imposte ai teatri stabili che in un primo momento, ovvero nella bozza predisposta da De Pirro, prevedevano una continuità contrattuale per gli attori di nove mesi, estesa poi a dodici a seguito della prima consultazione con la commissione e quindi con Andreotti. Tuttavia, tale continuità costituiva un grande rischio di gestione obbligando il teatro a provvedere economicamente agli attori anche nei mesi estivi. Non è un caso, dunque, che nella circolare successiva il termine venga ridotto a dieci mesi, frutto probabilmente di un compromesso tra le visioni di Andreotti e De Pirro. È evidente, a questo punto, che il primo intendesse la stabilità come continuità lavorativa per gli artisti, mentre il secondo come continuità della struttura tecnico-organizzativa e della direzione artistica. Idea, questa, che portava a pensare agli attori come a una semplice componente del teatro (subordinati peraltro alla struttura istituzionale facente capo al regista) determinando

10 Il ruolo giocato dalle istituzioni nell’affermazione dei teatri stabili è uno dei temi centrali nello studio condotto da Locatelli (2023) sui primordi del Piccolo Teatro di Milano.

una sorta di normalizzazione della cultura attorica, non più vista come la ragion d'essere del teatro ma come uno dei tanti elementi in gioco¹¹.

L'istituzionalizzazione negli anni Cinquanta: nuove prospettive di ricerca

Negli anni Cinquanta inizia dunque ad affermarsi in Italia la stabilità pubblica. Ciò avvenne a partire dal modello proposto dal Piccolo e istituzionalmente incoraggiato dalla Direzione generale dello Spettacolo, che inquadrò tutte le nascenti realtà analoghe nelle maglie normative definite proprio a partire dal teatro milanese. Ciò portò all'affermazione di un nuovo sistema produttivo e di un nuovo assetto del panorama teatrale italiano che, senza un concreto intervento pubblico, specialmente di natura economica, difficilmente si sarebbero realizzati.

La nascita dei teatri stabili è solo un esempio di come molte delle forze messe in campo e delle idee partorite negli anni Trenta trovarono piena realizzazione solo nel secondo dopoguerra. Sarebbe opportuno quindi svincolare l'istituzionalizzazione del teatro da una sua più o meno rigida collocazione storiografica limitata agli anni Trenta, ampliando l'arco cronologico fino a inglobare, quantomeno, la prima metà degli anni Cinquanta.

Il ruolo di De Pirro in questo processo di istituzionalizzazione fu senza dubbio centrale, in alcuni casi del tutto determinante e in altri non così decisivo come la sua posizione preminente potrebbe far credere; ancora oggi è poco chiaro, ad esempio, il suo ruolo nell'ambito della censura, sempre espletata da altri funzionari e probabilmente solo convalidata dal Direttore generale in ultima battuta.

Sono molteplici gli aspetti che andrebbero ancora analizzati e che la ricerca qui presentata ha solo contribuito a far emergere. Si pensi al ruolo di De Pirro nel supportare i luoghi di sperimentazione e formazione teatrale negli anni Cinquanta: sarà il Direttore generale a promuovere il finanziamento dei teatri universitari volendoli inquadrare nelle stesse maglie istituzionali dei teatri stabili; e sarà sempre De Pirro a studiare un piano di accorpamento tra l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica e il Centro Sperimentale di

11 A proposito delle prime modalità operative della Direzione generale dello spettacolo e delle ricadute in termini di normalizzazione della cultura attorica si veda il contributo di Locatelli e Amato (2024).

Cinematografia per creare un unico centro nazionale di formazione professionale per attori e registi. Si pensi, infine, al ruolo da lui giocato nel 1959 nel tentativo di realizzare un Ministero delle Arti che avesse competenza esclusivamente sul settore culturale; il che ricordava sorprendentemente il Ministero delle Belle Arti proposto da d'Amico (1945) negli anni Quaranta.

Andrebbe certamente approfondito il Nicola De Pirro degli anni Sessanta e Settanta che, nonostante il pensionamento, continuò a esercitare una certa influenza sul settore teatrale e cinematografico. Un De Pirro che alla fine della sua carriera, in netta contrapposizione con i suoi primissimi anni di attività, era ben lungi dal considerare l'arte come «un terreno assai delicato sul quale lo Stato, quando vi avesse messo i piedi» avrebbe potuto «fare più danno che bene».

Bibliografia

Amato, G. (2021). “Sulla politica delle sovvenzioni alle attività teatrali nel secondo dopoguerra: introduzione ai verbali della prima commissione consultiva (1948-1950)”. *Biblioteca Teatrale*, n. 136, 139-159.

Amato, G. (2024). *Nicola De Pirro e l'istituzionalizzazione del teatro (1935-1963)*. Dottorato in Musica e Spettacolo, XXXVI ciclo, Sapienza Università di Roma, relatore Stefano Locatelli.

Calamandrei, P. (1935). La Costituzione e le leggi per attuarla. In A. Battaglia, P. Calamandrei, E. Corbini, G. De Rosa, E. Lussu, M. Sansone, L. Valiani (Eds.), *Dieci anni dopo 1945-1955. Saggi sulla vita democratica italiana*. Laterza.

D'Amico, S. (1945). *Il teatro non deve morire*. Eden.

De Pirro, N. (1943). “Il giuoco delle parti”. *Scenario*, n. 6, 185-186.

Di Tizio, R. (2015). “Il viaggio a Parigi di Silvio d'Amico”. *Teatro e Storia*, n. 36, 355-383.

Di Tizio, R. (2021). La Regia Accademia d'Arte Drammatica di Roma tra i progetti teatrali di Silvio d'Amico e la politica culturale del regime. In E. D'Annibale (Ed.), *La politica culturale del fascismo, vol. I: Istituzioni culturali* (pp. 337-357). Istituto Italiano Studi Germanici.

Gaborik, P. (2017). “The Voice of the Institutions. The Inspector General, Nicola De Pirro one Hierarch’s writings in «Scenario» and the rhetoric of fascist theatrical management (1932-1939)”. *Teatro e Storia*, n. 38, 241-261.

Grassi, P. (1948). “Teatro corporativo?”. *Sipario*, nn. 21-22.

Locatelli, S. (2023). *L’eccezione e la norma. Il Piccolo Teatro di Milano alle origini della stabilità pubblica*. Dino Audino.

Locatelli S., Amato, G. (2024). “Giulio Andreotti e Nicola De Pirro tra compromessi e strategie della Direzione generale dello Spettacolo: *Assassinio nella cattedrale* a San Miniato e le prime norme sui teatri stabili”. *Biblioteca Teatrale*, n. 141, 393-418.

Meldolesi, C. (1984). *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*. Sansoni Editore.

Paoletti, M. (2015). *Mascagni, Mocchi, Sonzogno. La Società Teatrale Internazionale (1908-1931) e i suoi protagonisti*. Alma Mater Studiorum – Dipartimento delle Arti.

Pedullà, G. (1994). *Il teatro italiano nel tempo del fascismo*. Il Mulino.

Scarpellini, E. (2004). *Organizzazione teatrale e politica del teatro nell’Italia fascista*. LED Edizioni Universitarie di Lettere Economia Diritto.

Schino, M. (1988). “Sul «ritardo» del teatro italiano”. *Teatro e Storia*, n. 1, 51-72.

Schino, M. (2011). “Storia di una parola. Fascismo e mutamenti di mentalità teatrale”. *Teatro e Storia*, n. 32, 169-212.

Schino, M., Di Tizio, R., Legge, D., Scappa, A., Gaborik, P., Taddeo, G., Ponzetti, F., Marenzi, S. (2017). “Dossier: Teatri nel fascismo. Sette storie utili”. *Teatro e Storia*, n. 38, 61-384.

Schino, M. (2017). “Dal punto di vista degli attori. 1915-1921 e oltre”. *Teatro e Storia*, n. 38, 67-113.